



**RE-VISIONES DEL MURALISMO**



# Revisitaciones al muralismo mexicano desde América Latina y el Caribe

Olga María Rodríguez Bolufé

Universidad Iberoamericana Ciudad de México

olga.rodriguez@ibero.mx

## Resumen

El contexto latinoamericano, como receptor activo y dinámico del muralismo mexicano, aporta desde sus múltiples experiencias la posibilidad de un análisis sistémico, que revela alternativas, polémicas, coincidencias y riqueza en sus particulares formas de apropiación. Escenarios de tensiones, búsquedas estéticas y configuración de relatos nacionales en la región, abrieron paso a los debates en torno a la relación entre arte y política, mecenazgo estatal, educación para el pueblo, la visión sobre el indio y los reclamos identitarios de cada país. Los ejemplos analizados se integran como dispositivos del impacto del muralismo mexicano, y evidencian que México se convirtió en una zona de interdiscursividad, que enlazó la concepción ideológica del nacionalismo latinoamericano con la posibilidad de reapropiación de las vanguardias internacionales, desde las necesidades y las aspiraciones de los entornos y las historias culturales de la región.

Palabras clave: muralismo, arte latinoamericano, vanguardias, nacionalismo, arte y política

## Abstract

The Latin American context as active and dynamic receiver of Mexican muralism brings the possibility of a systemic analysis, revealing alternatives, controversial, coincidences and wealth in their own forms of appropriation from their many experiences. Scenarios of tensions, aesthetic search and configuration of national accounts in the region their way to discussions on the relationship art and State patronage, education for the people, on the Indian vision and identity of each country claims. The analyzed examples are integrated as the impact of Mexican muralism devices, and show that Mexico became a zone of inter-discursivity that bonded the ideological conception of Latin American nationalism, with the possibility of re-appropriation of the international avant-garde, from the needs and aspirations of the environments and the cultural histories of the region.

Keywords: murals, Latin American art, Vanguard, nationalism, art and politics.

<sup>1</sup> El término "revisitar" es utilizado en este ensayo con la intención de propiciar nuevas lecturas, reflexiones e interpretaciones sobre el muralismo mexicano, estudiado desde su impacto como paradigma artístico, en otros países latinoamericanos, lo cual aún ha sido insuficientemente valorado. Una aproximación diferente al muralismo mexicano, desde su resonancia y reconocimiento como espacio de interdiscursividad en la región, es el propósito subyacente en el empleo, en el contexto de este trabajo, del término "revisitar".

## Introducción

Cuando se habla de muralismo, en los estudios de arte latinoamericano, de inmediato el referente se ubica en el caso mexicano; y es que, sin lugar a dudas, fue ahí donde este lenguaje alcanzó, en la primera mitad del siglo xx, una personalidad distintiva y, en consecuencia, de amplia repercusión internacional. Ha sido uno de los momentos más brillantes y estudiados en la historiografía artística de la región, con toda justicia, aunque, siempre habrá muchos motivos para revisitarlo,<sup>1</sup> una y otra vez, por la vitalidad que aportó y por las inherentes polémicas y confrontaciones que aún sigue suscitando.

La sistematización de estudios sobre experiencias de recepción de este referente continental, en otros países de la propia zona cultural, es uno de los temas que aún reclama atención. Y esto se explica, en gran medida, porque la tendencia en las configuraciones historiográficas sobre el arte latinoamericano se han orientado, principalmente, a la vinculación de los sucesos, los movimientos y la obra personal de artistas con el referente

de Europa o de Estados Unidos, o en proyectos monográficos por países que abundan en los análisis de sus problemáticas particulares.

Faltaría en este devenir una tercera opción que considerara los vínculos artísticos en la región, como alternativa para construir una historia desde América Latina y el Caribe, línea en la cual se han ido perfilando voces y productos de interés en las últimas décadas. Se trata de un espacio que resguarda muchas posibilidades para el estudio de las producciones artísticas, el intercambio de ideas sobre el arte y el creador, la enseñanza, las políticas culturales, el papel de las instituciones, la circulación de la obra y el discurso crítico en nuestros países.

Este ensayo se inserta en esta última tendencia, al abordar el tema del muralismo desde una visión sistémica, que reconozca las interacciones, las respuestas y las confrontaciones que emanaron del espacio latinoamericano y caribeño, en relación con la difusión del muralismo mexicano. De este modo, las revisitaciones que propongo realizar podrían revelarnos lecturas interesantes, delineando “otras rutas” para la investigación del tema.

La distinción entre las circunstancias particulares de cada uno de los eslabones presentes en un sistema de relaciones culturales, las necesidades y las aspiraciones de unos y otros, y la interrelación con el proceso de asimilación y decantación de influencias, es un factor básico para encaminar estudios desde estas perspectivas.<sup>2</sup>

En este sentido, “el concepto de interdiscursividad nos permite analizar el papel desempeñado por México como receptor de lenguajes internacionales que serían reelaborados y, en consecuencia, culminarían en la gestación de discursos artísticos propios”. Éstos, a su vez, fueron divulgados en otros contextos latinoamericanos y caribeños.<sup>3</sup>

De este modo, la hipótesis que sustento en este estudio se fundamenta en reconocer a México como centro de interdiscursividad en la región, al operar como intermediario activo entre las vanguardias europeas y su recepción en el continente y las islas. Es decir, el discurso plástico original se asimila, se reinterpreta, y lo que se difunda será, justamente, esa reelaboración que generó un producto diferente al original, un resultado *otro*, cargado de intenciones de legitimación nacional, de enaltecimiento de valores ideológicos, donde cada país asimilará, de forma creativa y afincada en sus tradiciones y aspiraciones, la experiencia del muralismo mexicano.

## El muralismo mexicano: ¿arte de vanguardia?

Si bien el muralismo mexicano ha sido ampliamente abordado desde sus polémicas relaciones con las políticas culturales emanadas del Estado, y en su propia dimensión de alcance estético, su concepción como arte de vanguardia ha generado varias posturas. Reconozcamos, entonces, la genealogía y el devenir de la vanguardia para posibilitar, después la reflexión sobre el caso mexicano y, en consecuencia, comprender de forma más cabal la difusión del muralismo en América Latina y el Caribe.

El concepto de *arte de vanguardia* ha sido muy analizado y debatido por numerosos teóricos, creadores e historiadores del arte. Alexander Flaker nos recuerda que, pasando por los socialistas utópicos hasta los presupuestos de Engels y Marx, dicho concepto fue utilizado en el campo artístico desde mediados del siglo XIX para referirse al arte socialmente comprometido, el cual también se reconocía por la constante experimentación. Agrega Flaker: “progresivamente comprendió todos aquellos movimientos artísticos que comenzaron a deconstruir los esquemas de representación académicos”.<sup>4</sup>

Su posterior integración al área política tiene lugar entre los discípulos de Saint-Simon, creador del socialismo utópico, para quien el papel de la vanguardia artística, en la medida

<sup>2</sup> Olga M. Rodríguez, *Relaciones artísticas entre Cuba y México: momentos claves de una historia (1920-1950)*, México, Universidad Iberoamericana, 2011.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>4</sup> Alexander Flaker, “Sobre el concepto de vanguardia”, *Criterios*, núm. 1, La Habana, 1983, p. 6.

<sup>5</sup> Saint-Simon, citado por Jorge Schwartz, en *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Donald Drew Egbert, ed., Madrid, Cátedra, 1991, p. 18. Recordemos que fue Charles Fourier, opositor de las ideas de Saint-Simon, quien exploró la posibilidad de disociar el arte de un sentido rigurosamente político.

<sup>6</sup> Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Tr. Jorge García, Barcelona, Península, 1987.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 25, 29.

<sup>8</sup> Schwartz, *op. cit.*, p. 38.

<sup>9</sup> José Carlos Mariátegui, "Arte y decadencia", *Amauta*, núm. 3, Lima, Perú, noviembre de 1926, s/p.

en que pretende revolucionar a la sociedad, se reviste de una función pragmática y de una finalidad social: "El arte debería dedicarse a alcanzar fines sociales y de ahí sería necesariamente funcional, utilitario, didáctico y, finalmente, comprensible".<sup>5</sup>

El uso político del término se volvió frecuente a mediados del siglo XIX con Marx y Engels, consolidándose después con Lenin y Stalin. A partir de 1890 se aplicó en numerosos periódicos políticos, donde se reforzaba la idea de la relación del arte con la vida, atribuyéndole una función pragmática, social y restauradora.

Al mismo tiempo, el surgimiento de los *ismos* europeos dio un gran margen para la experimentación artística, desvinculándola, en mayor o menor grado, de todo pragmatismo social. Peter Bürger distingue, entre los llamados "ismos", una variante que asume la tarea estética —es decir, llevar hasta las últimas consecuencias la especificidad estética del arte—, pero siempre dentro del campo artístico, de aquella otra variante que redefine esta actividad partiendo de la práctica social, donde la preocupación estética queda fuera de lugar; no sólo se trata de sobrepasar el campo artístico sino de abolirlo a través, por ejemplo, del ataque directo a la "institución arte".<sup>6</sup>

Por su parte, Renato Poggioli, en su *Teoría del arte de vanguardia*, comenta:

[...] en sus orígenes, la imagen de vanguardia permaneció subordinada, incluso en la esfera del arte, a los ideales de un radicalismo no cultural, sino político [...] la vanguardia, como todo movimiento moderno de carácter partidista y subversivo, no ignora el momento demagógico: de aquí su tendencia al *auto-réclame*, a la propaganda y al proselitismo. De la misma raíz proviene la presión moral que llega a ejercer sobre ciertos grupos e individuos.<sup>7</sup>

Para acercarnos al contexto latinoamericano, traemos a colación las reflexiones del profesor e hispanista Jorge Schwartz, cuando refiere, en su libro *Las vanguardias latinoamericanas*, que "La tensión resultante del enfrentamiento entre 'vanguardia política' y 'vanguardia artística' produce diversas influencias en la producción cultural de los años veinte, que varían de acuerdo con el momento, los contextos y las experiencias individuales de los fundadores de los movimientos".<sup>8</sup>

Los contextos culturales latinoamericanos articularon las aspiraciones de modernidad, que ya latían en los salones de las academias de Bellas Artes, con las renovaciones políticas y económicas que tuvieron lugar en cada país. De forma que *la vanguardia* se manifestó como un punto de vista y una actitud frente a la naturaleza del arte y del lugar que éste ocupa en la sociedad. Y de ese modo fue transitando por dos fases: una primera donde el arte se revelaba como vanguardia social, inserta en el modelo comentado de los sansimonianos y ubicada con más precisión en el París de la tercera década del siglo XIX, y una segunda fase donde ya puede hablarse propiamente de vanguardia artística, entre 1850 y 1914, cuando se implanta el vocabulario en la crítica.

José Carlos Mariátegui, en una radicalización comprometida ideológicamente acerca de la consideración de un *arte nuevo*, en el tercer número de la revista *Amauta*, publicada en Perú en 1926, manifestaba:

No podemos aceptar como arte nuevo un arte que sólo aporta nuevas técnicas. Ello sería flirtear con la más falaz de las ilusiones. Ninguna estética puede reducir el arte a una cuestión de técnica [...] El espíritu revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas [...] está en el rechazo, la destitución y el ridículo del burgués absoluto.<sup>9</sup>

En el contexto mexicano, Olivier Debroise, precisa que *vanguardia* es “un término diacrónico, aceptado para describir un estado *presente* de los fenómenos artísticos en su devenir” y que se vincula “con la [relativa] toma de conciencia de la función del [nuevo] arte en la sociedad”.<sup>10</sup> Su reflexión se torna más interesante y polémica al ser plasmada en la introducción al catálogo de la exposición *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, presentada en el Museo Nacional de Arte de México en 1991, cuando explica:

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 30.

[...] resulta problemático, o por lo menos tendencioso, hablar de vanguardia en México, puesto que la mayoría de los artistas mexicanos han buscado diferenciarse de los modelos europeos en aras de formas muy variadas y hasta encontradas de nacionalismo, si no de regionalismo. Paralelamente, los artistas mexicanos absorbieron de manera más o menos sutil algunos rasgos de ciertas vanguardias europeas (en particular del futurismo, del surrealismo y de la abstracción), pero, al llegar a destiempo y muchas veces desvinculadas de sus motivaciones originales, las corrientes perdieron de este lado del Atlántico gran parte de la virulencia que las situaba, con toda justicia, en la vanguardia.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Olivier Debroise, “Introducción”, *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, México, Museo Nacional de Arte-INBA, 1991, p. 19.

Debroise pone en tela de juicio la adecuada aplicación del término *vanguardia* al proceso artístico que se desarrolla en México en la década de los veinte, teniendo en cuenta el concepto afianzado para el caso europeo en tanto paradigma genésico. Sería interesante integrar, en este momento, las ideas de Jorge Schwartz cuando afirma: “Las causas, la producción y el consumo cultural son elementos dinámicos, en cambio permanente. No es posible limitar la vanguardia a un perfil estético único, como tampoco se puede generalizar esquematizando un cuadro maniqueísta del tipo ‘izquierda’ *versus* ‘derecha’”.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Schwartz, *op. cit.*, p. 42.

Ambos autores discurren e inferen desde la perspectiva analítica de la conceptualización del proceso histórico-artístico que se desarrolla en nuestros países, en la primera mitad del siglo xx. La operatividad del término *vanguardia* se convierte, entonces, en otro dilema situado entre los instrumentos teóricos concertados para el estudio de la producción artística de Europa y Estados Unidos y su nivel de adaptabilidad en el espacio cultural de Latinoamérica.

Sin embargo, debe puntualizarse también el término *moderno*, acuñado en la Europa del siglo xvi, que implica un apego a lo actual en contraposición con lo antiguo. Ya para el siglo xix se le asociaba con el desarrollo tecnológico e industrial. Es aquí donde nos precisa Karen Cordero, en relación con su adecuación al contexto mexicano:

México, en tanto país periférico o dependiente importa la tecnología “moderna”, así como los parámetros de la “modernidad”, de Europa y más tarde de los Estados Unidos [...]. Con la lucha armada que irrumpe en la segunda década del siglo xx, el modelo elitista de poder entra en crisis: se imponen la fragmentación y la diversidad socio-cultural, económica y política del país, y se buscan soluciones tanto a nivel político como cultural que respondan a un discurso democratizante, el cual incorpora estas múltiples realidades en el proyecto de un México “moderno”.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Karen Cordero, “Ensueños artísticos: tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México, 1920-1930”, *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, México, Museo Nacional de Arte-INBA, 1991, p. 54.

Habría que agregar la importancia del *nacionalismo* como concepto que, de la mano del de *vanguardia* y *modernidad*, accionará las líneas directrices de los procesos de la cultura artística latinoamericana del periodo. La constante preocupación por defender y representar los elementos autóctonos y populares y el fuerte compromiso ideológico, el autorreconocimiento, la búsqueda de “lo propio”, el rescate y la reflexión acerca de la historia

<sup>14</sup> En relación con este tema, ver Rodríguez Bolufé, *op. cit.*

pasada y presente, se sumaron al impulso de la vanguardia para personalizar las búsquedas en la región.<sup>14</sup>

## El muralismo latinoamericano: entre la vanguardia y el nacionalismo

Desde la perspectiva de un análisis integrador que se proponga reconocer las particularidades y los aspectos compartidos en la práctica muralista en América Latina y el Caribe, a la luz del impacto del muralismo mexicano, un recorrido por sus principales artífices puede revelarnos documentación dispersa que, al reunirse, posibilite el estudio sistémico de este tema. De este modo, podremos detectar alternativas de apropiación de la vanguardia internacional desde las necesidades del nacionalismo latinoamericano, a partir del paradigma que significó México en esta estrategia.

Contextualicemos estas distintas alternativas para comprender mejor los niveles de densidad de esta influencia del muralismo mexicano en la región. De este modo, podremos verificar dónde existen las coincidencias, qué paralelos resultan evidentes en los procesos de difusión y recepción de las obras murales y por qué. A la par, aprovecharemos las orientaciones prevalecientes tanto en la postura de los creadores como de los críticos, para ir argumentando la presencia y el devenir de estos procesos de vanguardia/modernidad en América Latina y el Caribe.

Un ejemplo interesante que nos presenta coincidencias con México en la alternativa del impulso que dio el Estado a la pintura mural, como medio para promulgar valores nacionales, es Brasil. Y, aunque en muchas ocasiones, por las particularidades de su historia colonial, es frecuente verlo como “un mundo aparte” en los estudios latinoamericanos, su propio desarrollo cultural demanda su integración en este sistema de relaciones.

Mientras en México José Vasconcelos diseñaba una política cultural que enaltecía los valores del pasado indígena desde las necesidades y las aspiraciones del contexto posrevolucionario, en Brasil, Mário de Andrade conceptualizaba, en febrero de 1922, un acontecimiento detonador: la Semana de Arte Moderno de Sao Paulo. El autor de *Macunaíma* defendía el derecho permanente a la pesquisa estética, la actualización de la inteligencia artística brasileña y la estabilización de una conciencia creadora nacional. Y a este llamado se sumaron escritores, músicos y pintores, de la talla de Emiliano Di Cavalcanti, Vicente do Rego Monteiro y Heitor Villalobos, por citar sólo a algunos.

El carioca Di Cavalcanti le había sugerido a Graça Aranha, representante de la Academia Brasileña de las Letras, una semana de escándalos literarios y artísticos. Con esta determinante animosidad, Di incorporó a la mulata como protagonista de sus búsquedas plásticas, como síntesis y metáfora de la cultura brasileña: “La mulata es lo femenino y el Brasil es uno de los países más femeninos del mundo. No tenemos el machismo de México, el Brasil gira en torno a las mujeres”.<sup>15</sup> Nótese, desde esta reflexión personal del pintor, su inmediata alusión al referente mexicano, en tanto modelo imprescindible de un comportamiento cultural en la región.

Su propio proceso creativo, junto a la maduración ideológica, lo fueron llevando a incorporar, en su obra plástica, a las prostitutas, sambistas, trabajadores, favelas y casas de campesinos pobres, a lo que sumó, en 1929, su experiencia con el mural en el teatro Joao Caetano, de Río de Janeiro, con el tema “Samba y Carnaval”. Di expuso su obra en la Ciudad de México, en 1949, cuando asistió al Congreso de Intelectuales por la Paz, representando al Partido Comunista. Resultan muy interesantes los testimonios del artista, cuando años más tarde, al referirse a los muralistas mexicanos, afirmó que habían dejado una fuerte marca en su pintura, al llegar en el momento justo, arrancándolo del *esteticismo inocuo*.

<sup>15</sup> “A mulata é o feminino e o Brasil é um dos países mais femininos do mundo. Não temos o machismo do México, o Brasil gira em torno das mulheres”. Trad. al español de la autora. Di Cavalcanti, Emiliano, citado en CD-Rom, *500 años de pintura brasileira, Brasil*, Ministerio de Cultura, 2002, [www.pitoresco.com/brasil/cavalcanti/cavalcanti.htm](http://www.pitoresco.com/brasil/cavalcanti/cavalcanti.htm), consultado el 3 de enero del 2009.

Y aquí localizamos uno de los primeros indicadores de interés: el arte mexicano de entonces, y específicamente el muralismo, venía a significar, para los artistas de la región, una alternativa que demostraba ser un arte de vanguardia por la creación de un lenguaje estético moderno, a la vez que satisfacía las necesidades de enaltecimiento de los valores nacionales. Viene a colación la reflexión de Aracy Amaral, cuando reconoce en su texto *Arte ¿para qué?*, de 1984, que la preocupación por lo social se encontraba en el medio latinoamericano, incluso antes de la Revolución de Octubre de 1917 en Rusia.

Y es cuando nuestro sistema de relaciones comienza a cobrar forma, al distinguir que “la repercusión del nuevo arte social mexicano en América Latina es todavía mayor”, como afirma la investigadora brasileña Lelia Coelho Frota, para de inmediato precisar la esencia de este empeño: “convertir al hombre de campo, de las fábricas o de la ciudad en sujeto de creación, en el héroe del arte monumental, ésa es la propuesta revolucionaria que alimentará [...] los trabajos de los brasileños Emiliano Di Cavalcanti, del grabador Livio Abramo y, en los años 1930 y 40, de Cândido Portinari, entre otros”.<sup>16</sup>

En Cândido Portinari también coinciden los impactos de las alianzas que procuraban hacer los ministros de educación (Vasconcelos en México y Gustavo Capanema en Brasil) con los artistas, para impulsar desde la pintura mural los valores de la nación. Ha sido ya estudiada la estrategia de otorgar visibilidad “nacional” a través del muralismo a actores de la vida socioeconómica como el campesino o el trabajador, a partir de satisfacer una necesidad de enaltecimiento y legitimación del nuevo proyecto estatal, que en México se implementó en la etapa posrevolucionaria.<sup>17</sup>

Si bien las particularidades del escenario mexicano, inmerso en el reordenamiento político y económico después de la Revolución, comprometían al gobierno de Álvaro Obregón a alcanzar una ansiada estabilidad social, las políticas culturales derivaron en un proceso de institucionalización que con el tiempo se fue tornando irreversible.

En México, se procuró difundir un repertorio de imágenes que consolidaran la unidad de obreros y campesinos, como pilares del sistema político; a la par que las referencias a la historia pasada y más reciente contribuían a sustentar, como legado legitimante, el nuevo sistema de poder visibilizado en el Estado —que con el tiempo también se reconocería como vertical y autoritario—. Pero, como advertíamos al inicio del ensayo, el proceso de estatización del muralismo mexicano es tema ya revisado por otros investigadores, del cual partimos desde la base que ofrece para establecer el vínculo de esta experiencia, con lo que sucedió en otros territorios del espacio latinoamericano y caribeño.

Volviendo al pintor brasileño, Cândido Portinari, es pertinente referir que sus contemporáneos, Quirino Campofiorito y Eugenio Sigaud, también mostraban gran interés por representar escenas de la vida de los obreros en la pintura mural. Ya para 1934, el crítico brasileño Mário Pedrosa observaba en algunas obras que mostró Portinari en la galería Itá: “Con el fresco y la pintura mural moderna, la pintura acompaña el sentido del devenir histórico, esto

<sup>16</sup> Lelia Coelho Frota, “La cuestión de lo popular en la obra de Cândido Portinari”, en Andrea Giunta (comp.), *Cândido Portinari y el sentido social del arte*, Argentina, Siglo Veintiuno Editores, 2005, p. 46.

<sup>17</sup> Al respecto, ver Cordero, art. cit.; Oliver Debroise, “Sueños de modernidad”, *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, México, Museo Nacional de Arte-INBA, 1991; Francisco Reyes Palma, “Arte funcional y de vanguardia (1921-1952)”, *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, México, Museo Nacional de Arte-INBA, 1991; Jorge Alberto Manrique, “Otras caras del arte mexicano”, *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1950*, México, Museo Nacional de Arte-INBA, 1991; Francisco Reyes Palma, “Polos culturales y escuelas nacionales: el experimento mexicano, 1940-1953”, *Arte, historia e identidad en América. Visiones compartidas*, T. 3, México, IIE-UNAM, 1994, así como los textos de Luis Cardoza y Aragón, *El río. Novelas de caballería*, México, FCE, 1986 y *Pintura contemporánea en México*, México, Era, 1988; Olivier Debroise, *Figuras en el trópico. Plástica mexicana 1920-1940*, Barcelona, Océano, 1984, las *Memorias del IX Coloquio de historia del arte. El nacionalismo y el arte mexicano*, México, IIE-UNAM, 1986, y del *Congreso internacional de muralismo*, México, Conaculta/UNAM, 1984; las investigaciones sobre José Vasconcelos publicadas por Claude Fell (1989), Luz Elena Galván (1982), Álvaro Matute y Martha Donis (1982), y por Elizabeth Fuentes (1995); los estudios de Julieta Ortiz Gaitán, Ana María Torres, Renato González y Fausto Ramírez, entre otros.

<sup>18</sup> Annateresa Fabris, "Portinari y el arte social", en Andrea Giunta (comp.), *Cándido Portinari y el sentido social del arte*, Argentina, Siglo Veintiuno Editores, 2005, p. 106. Nótese la influencia que ejerce en el crítico la actitud asumida por Rivera, en tanto pauta referencial para la caracterización del momento creativo de Portinari. Recordemos que ya desde la década de los veinte, Rivera afirmaba: "No creo posible el desarrollo de un arte nuevo dentro de la sociedad capitalista, porque siendo el arte una manifestación social —aún en el caso de la aparición de un artista genial— mal puede un orden viejo producir un arte nuevo". Diego Rivera, "La pintura revolucionaria mexicana", *Social*, núm. 8, año 11, vol. xi, La Habana, agosto de 1926, p. 41.

<sup>19</sup> La imagen puede verse en [http://grupopapeando.files.wordpress.com/2009/11/cafe\\_portinari.jpg](http://grupopapeando.files.wordpress.com/2009/11/cafe_portinari.jpg), consultado el 19 de abril de 2013.

<sup>20</sup> Frola, *op. cit.*, p. 64.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>22</sup> Fabris, *art. cit.*, p. 114.

es, hacia su reintegración en el gran arte totalizador, jerarquizado por la arquitectura, de la sociedad socialista en gestación. Portinari ya siente la fuerza de esta atracción". Y es entonces cuando particulariza esta relación, al expresar: "Como ocurrió con Rivera, con la actual pintura mexicana, la materia social lo está aguardando".<sup>18</sup>

Portinari, por su parte, desde 1935 con su obra *Café*, premiada en la exposición internacional de Pittsburg de ese año, denotaba, al decir del propio Pedrosa, que los problemas de ética y de estética iban madurando en su interior.<sup>19</sup> Se trata de una obra de gran formato, de concepción mural, con figuras humanas de pesados y monumentales volúmenes, colores sienas en contrapunto con el blanco, composición rítmica con muchos personajes dispuestos en el espacio, lo cual nos recuerda tanto la etapa monumental de Picasso, la pintura del *Novecento* italiano, como los murales de Diego Rivera.

Con estos antecedentes no era de extrañar que el ministro Capanema lo invitara a pintar, junto con sus alumnos del Instituto de Artes de la Universidad del Distrito Federal, los paneles sobre los ciclos económicos de Brasil, en el Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro, entre 1935 y 1942:

De esa forma, tomaba cuerpo su vocación por el muralismo y el arte social, a la vez que efectuaba un verdadero trabajo de integración de las artes [...] En esos paneles, Portinari pone en juego toda la eficacia de su técnica para plasmar las figuras de un pueblo que desea representar como digno y fuerte, tanto en su trabajo como en su pobreza. Indios, negros y blancos, pintados con tonos fríos, muchos de ellos vestidos de blanco, como era frecuente en el interior de Brasil durante la primera mitad del siglo xx, denotan solemnidad y vigor.<sup>20</sup>

Las tensiones que se vivían por aquellos años, alrededor del tema "arte-sociedad", provocaban que, en varias ocasiones, los artistas dejaran en claro su postura. Después de contribuir a enaltecer, en los murales referidos, el tema del campesino en los ciclos económicos del país, dirigiendo su atención en la figura del trabajador, más que en la visión lineal de la historia nacional, en 1947, Portinari ofrece una conferencia en el Centro de Estudiantes de Bellas Artes, en Buenos Aires, a la que tituló: "El sentido social del arte". Allí puntualizó: "La pintura mural es la más adecuada para el arte social porque, por lo general, el muro pertenece a la colectividad, y al mismo tiempo cuenta una historia, llegando a interesar a un número mayor de personas. Por esos medios se pueden obtener resultados: la educación plástica y la educación colectiva".<sup>21</sup>

Sin embargo, los disgustos y las polémicas no dejaron de estar presentes, a partir de la comparación con el muralismo mexicano, que se atribuía al pintor brasileño. Es interesante asomarnos a sus reacciones, cuando en una carta enviada a Mario de Andrade aclaraba que no estaba siguiendo *la manera mexicana*, sino su manera de Brodowsky, su ciudad natal. La respuesta de Andrade también resulta reveladora, cuando a manera de consejo, dice: "No es necesario disputar con los mexicanos. No. Luchan, son nobles, merecen también todo nuestro respeto y entusiasmo. Pero no hay duda de que en la vorágine del combate debilitaron la calidad plástica de sus obras, las cuales se resienten de un fuerte desequilibrio entre valor plástico y valor espiritual".<sup>22</sup>

Otra de las interesantes polémicas de la época en torno a lo que ocurría en México fue impulsada por José Carlos Mariátegui, líder del movimiento indigenista en el cono sur. Había publicado, en la revista limeña *Amauta*, en 1926, un texto donde expresaba su adhesión a la Raza y al Incaísmo. Dos años más tarde, publicó su libro *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, donde reflexionó acerca de las principales problemáticas de los

indios, como componentes esenciales de la cultura peruana, desde vertientes económicas, políticas, étnicas y religiosas. Conceptos como la razón y la moral, así como el tema de la educación, se vinculaban con lo que, para Mariátegui, resultaba ser el eje central del conflicto indígena: el problema de la tierra.

En 1928, el autor peruano publica un análisis crítico del libro *Indología*, de José Vasconcelos, donde reiteraba su argumento del problema agrario como gestor esencial de los conflictos del indio y su necesidad de legitimación, en contraste con la visión vasconceliana de arraigo trascendentalista, encaminada hacia una interpretación de lo indígena desde la vertiente filosófica de profundizar en elementos culturales de la antigüedad. Al decir de Mariátegui, el pensador mexicano “toca los límites de una utopía en su más alto grado, por ser el libro de un filósofo”.<sup>23</sup>

En este sentido, llama la atención una entrevista ofrecida por Vasconcelos a *El Universal Ilustrado*, en 1923, donde define su posición estética y su papel como organizador administrativo del proceso de la pintura mural en México a partir de su trabajo en la Secretaría de Educación Pública (SEP):

Una de las primeras observaciones que les hice fue que deberíamos liquidar el arte de salón para restablecer la pintura mural y el lienzo en grande. El cuadro de salón, les dije, constituye un arte burgués, un arte servil que el Estado no debe patrocinar porque está destinado al adorno de la casa rica y no al deleite del público [...] El verdadero artista debe trabajar para el arte y para la religión, y la religión moderna, el moderno fetiche, es el Estado socialista organizado para el bien común; por eso nosotros no hemos hecho exposiciones para vender cuadritos, sino obras decorativas en escuelas y edificios del Estado [...] toda mi estética pictórica se reduce a dos términos: que pinten pronto y que llenen muchos muros: velocidad y superficie.<sup>24</sup>

Imposible escapar a la urgente reflexión sobre estas palabras: Vasconcelos se define como un gestor más que como un conocedor de arte. Su interés se ha enfatizado, sin tapujos, en el impulso de una política cultural en función de llenar muros a gran velocidad. Su diferenciación entre la pintura de caballete y la pintura mural, de acuerdo con las funciones a que está destinada cada una de estas manifestaciones, demuestra puntos coincidentes con la “Declaración social, política y estética” que publicó, en 1923, el Sindicato de Pintores y Escultores.

Por fortuna, el genio creador de muchos de los artistas supo conducir las propuestas plásticas, advirtiendo los peligros del nacionalismo decorativo, turístico o excéntrico, que podía nutrirse únicamente de los aspectos más superficiales de la tradición. Insistían en que el signo distintivo de la verdadera pintura mexicana debía estar en el dominio de los propios recursos de las artes plásticas con los significados más auténticos de la cultura nacional.

La interpretación del que llama “cuadro de salón” como manifestación “servil”, demuestra la limitada capacidad de Vasconcelos para comprender la obra artística en toda su dimensión creadora. Por otro lado, la dependencia a que somete a la pintura en relación con la arquitectura convierte a la primera en una manifestación complementaria, que él mismo califica como “decorativa”, a la par que articula esta concepción con las exigencias del Estado. En este sentido, recordemos que justo después de 1923 la pintura soviética se fue derivando en la fórmula del “realismo socialista”, lo cual fue rechazado como método formal por los artistas mexicanos, quienes incorporaron recursos expresionistas y caricaturescos, sin apartarse de la inspiración nacionalista.

<sup>23</sup> José Carlos Mariátegui, “Indología de José Vasconcelos”, *Social*, núm. 1, año 13, vol. XIII, La Habana, enero de 1928, pp. 10, 62.

<sup>24</sup> “José Vasconcelos, por Ortega”, *El Universal Ilustrado*, México, 23 de noviembre de 1923, pp. 35, 88-89.

Incluso también se fueron revelando las divergencias del filósofo con los artistas, pues aunque compartían el proyecto de educación social y estética, para Vasconcelos lo primero era la instrucción cívica del pueblo y después el arte ofrecería una nueva “mística” a multitudes ya alfabetizadas y politizadas.

Ahora, detengámonos en la afirmación que hizo José Carlos Mariátegui, en una radicalización comprometida ideológicamente acerca de la consideración de un *arte nuevo*, cuando en el tercer número de la revista *Amauta*, manifestó:

No podemos aceptar como arte nuevo un arte que sólo aporta nuevas técnicas. Ello sería flirtear con la más falaz de las ilusiones. Ninguna estética puede reducir el arte a una cuestión de técnica [...] El espíritu revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas [...] está en el rechazo, la destitución y el ridículo del burgués absoluto.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Mariátegui, “Arte y decadencia”, art. cit.

Tanto Mariátegui en Perú, como Vasconcelos en México y Juan Marinello en Cuba se convirtieron en orientadores de la práctica artística en sus respectivos países, en posturas que caían, con frecuencia, en el extremo de la ideologización o el pragmatismo, y en sus discursos apelaban la construcción de un relato histórico afincado en lo nacional, con sus respectivos matices. De ese modo, el muralismo y el indigenismo peruano fueron diagramando un repertorio de imágenes prontamente identificados con este anhelo de la reivindicación del pueblo.

Entre las experiencias murales en el cono sur asociadas a las concepciones de Mariátegui, podemos citar los murales del boliviano Cecilio Guzmán de Rojas en el Museo de la Revolución, en la Paz; o el impacto que revelan, de las soluciones formales y temáticas del muralismo mexicano, los ecuatorianos Camilo Egás, Eduardo Riofrío Kingman y Oswaldo Guayasamín.

El pintor peruano José Sabogal se convirtió en el portavoz de este imaginario desde las artes plásticas, una vez cumplido su periplo formativo en Europa, con el posterior proceso de vuelta a sus orígenes durante su estancia en Cuzco. El viaje que hizo Sabogal a México, en 1922, contribuyó a sus intenciones de dignificación estética de la realidad geográfica, étnica y costumbrista, como índices de la “peruanidad”. Sin embargo, y aquí redundan los importantes matices que ofrecen distintos niveles de lecturas al proceso de interacciones artísticas, varios autores marcan la diferencia en que “mientras el Muralismo mexicano fue revolucionario, el Indigenismo peruano fue reivindicativo en tanto *des-ocultó* una realidad evidente, pero incipientemente representada”,<sup>26</sup> lo cual marcaba distancia con el contexto peruano.

<sup>26</sup> Luis Carlos Malca, “La nación del Indigenismo sabogalino: una aproximación a la vanguardia pictórica peruana de la primera mitad del siglo xx”, *Summa Humanitatis*, núm. 1, vol. 2, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, p. 5.

<sup>27</sup> José Sabogal, *Variaciones*, Lima, 20 de junio de 1925, citado en Jorge Falcón, *Simplemente Sabogal. Centenario de su nacimiento*, Lima, Instituto Sabogal de Arte, 1988, p. 2.

<sup>28</sup> José Sabogal, citado en José Torres Bohl, *Apuntes sobre José Sabogal: vida y obra*, Lima, Banco Central de Reserva, Fondo Editorial, 1989, p. 1.

Así, el indio alcanzó una supremacía en la iconografía artística, como prueba de justicia social, a lo que contribuyó el proyecto de Patria Nueva, que presentaba Leguía en oposición al antiguo orden señorial y oligárquico derrocado en Perú en 1919. Manifestó, a su regreso de México, en 1923: “Yo [...] quisiera inmensos muros para llenarnos de asuntos innumerables, que sólo veo en forma de pintura mural. Pero la realización de este deseo [...] no depende de mí”,<sup>27</sup> y aunque realizó varios murales en Cuzco, Lima y Arequipa, no fueron experiencias tan numerosas ni especialmente propositivas. Por aquellos tiempos, Sabogal afirmaba: “Nosotros no hemos hecho otra cosa que señalar la ruta”,<sup>28</sup> frase que peligrosamente revelaba los nexos con el discurso siqueiriano, y que en efecto generó, años después, cuestionamientos y reacciones en el contexto artístico nacional.

En este sentido, la actitud asumida por el argentino Antonio Berni ante la encuesta “¿Hacia dónde va la pintura”, que promovía en 1935 la revista francesa *Commune*, órgano de la

Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios, refleja claramente las distintas posturas vinculadas a “la única ruta” marcada por Siqueiros en relación con la pintura mural. Si bien en este momento Berni defendió al muralismo como vía para oponerse al “individualismo”, al “idealismo burgués” y al “arte purista para exposiciones”, la propia situación argentina, posterior al golpe de Estado de 1930, lo hizo discrepar del radicalismo del pintor mexicano. En su artículo, “Siqueiros y el arte de las masas”, refiere:

La pintura mural no puede ser más que una de las tantas formas de expresión del arte popular. Querer hacer el movimiento muralista el caballo de batalla del arte de masas en la sociedad burguesa, es condenar el movimiento en la pasividad o el oportunismo. La burguesía en su progresiva fascistización [sic] no cederá hoy sus muros monopolizados para fines proletarios, ni las contradicciones del mismo régimen llegará(n) al punto que la burguesía por propia voluntad ponga las armas en manos del enemigo.<sup>29</sup>

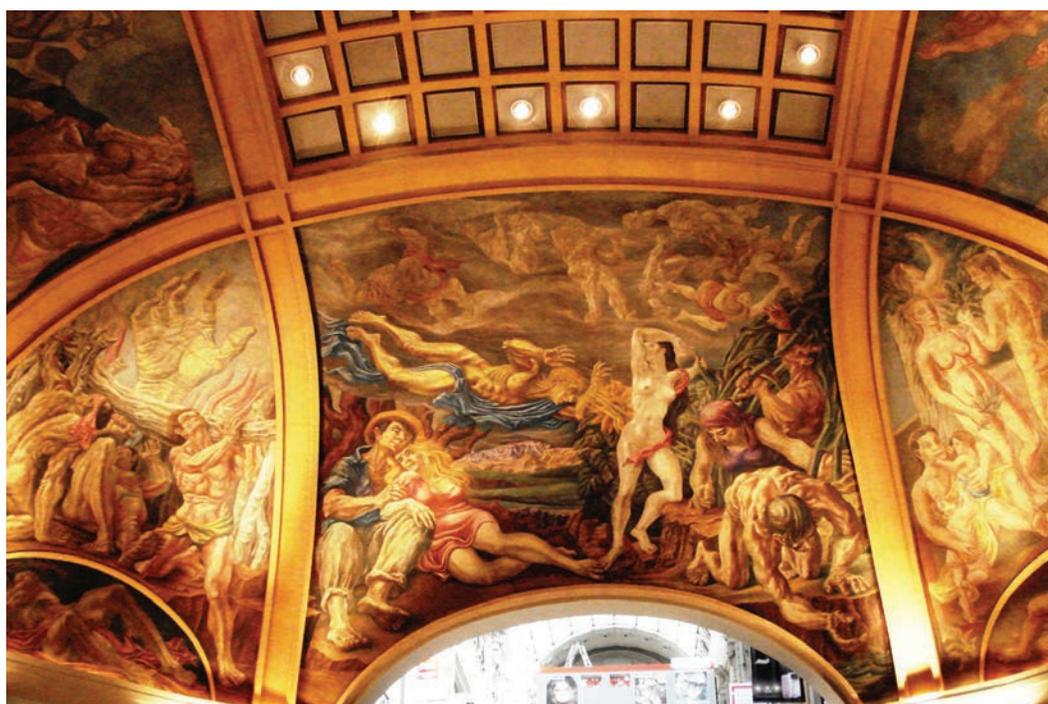
Un contexto que no apoyaba la pintura mural era adverso para mantener una postura como la preconizada por Siqueiros. En Rosario, su ciudad natal, Berni fundó la escuela-taller Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos, donde se planteaban el trabajo colectivo en la pintura mural al fresco, pero también la enseñanza y la práctica de la pintura de caballete. Fue entonces cuando defendió la alternativa de una pintura de denuncia social realizada en temple sobre arpillera, de grandes dimensiones, y que igualmente lograría un profundo vínculo comunicativo, al concebirse como murales transportables.

Sin embargo, diez años después del mural que realizó en 1933 el llamado Equipo Poligráfico Ejecutor (integrado por Siqueiros, Berni, Lino Enea Spilimbergo, Enrique Lázaro y Juan Carlos Castagnino) en el sótano de la residencia de Natalio Botana, en Buenos Aires, Berni formó el Taller de Arte Mural, en el cual reunió, nuevamente, a sus compañeros argentinos que habían participado en aquella experiencia previa. Fueron ellos los autores de los murales de Galerías Pacífico (fig. 1), en la animada calle Florida de Buenos Aires, donde otra vez resolvieron problemas similares a los confrontados en la quinta de Botana: adaptarse a un muro curvo y a condiciones de luz muy complejas.<sup>30</sup>

El caso chileno también resulta enjundioso, en especial impactado por la presencia de Siqueiros y de González Camarena, y por el trabajo de artistas como Laureano Ladrón de

<sup>29</sup> Marcelo E. Pacheco, “Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mexicano”, *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, Curare, 1996, p. 243.

<sup>30</sup> Ver imagen completa de la cúpula de Galerías Pacífico, donde trabajó el Grupo Taller de Arte Mural integrado por Berni (*El amor*), Castagnino (*La vida doméstica*), Manuel Colmeiro Guimaraes (*La pareja humana*), Spilimbergo (*El dominio de las fuerzas naturales*) y Demetrio Urruchúa (*La fraternidad*) en [www.galeriaspacifico.com.ar/artes.php](http://www.galeriaspacifico.com.ar/artes.php), [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/192\\_-\\_Buenos\\_Aires\\_-\\_Galerias\\_Pacifico\\_-\\_Janvier\\_2010.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/192_-_Buenos_Aires_-_Galerias_Pacifico_-_Janvier_2010.jpg), “Prescindieron de la vieja técnica del fresco, adecuándose a las necesidades de la arquitectura del siglo xx y al cemento. Así los lunetos fueron pintados con colorantes modernos aplicados sobre una base de revoque fino de yeso liso. Los muros destinados a soportar los murales fueron previamente tratados con ácidos para que la base salitrosa del cemento no altere los colores”, [www.bn.gov.ar/lunetos-de-las-galerias-pacifico](http://www.bn.gov.ar/lunetos-de-las-galerias-pacifico), consultado el 19 de abril de 2013.



1. Taller de Arte Mural: Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Manuel Colmeiro Guimaraes, Lina Enea Spilimbergo, Demetrio Urruchúa. Fragmento de mural, cúpula central de Galerías Pacífico, 1946, 450 m<sup>2</sup>. Buenos Aires, Argentina. Fotografía tomada por Olga M. Rodríguez.

<sup>31</sup> Emilio Zamorano y Claudio Cortés, "Muralismo en Chile: texto y contexto de su discurso estético", *Universum*, núm. 22, vol. 2, Chile, Universidad de Talca, 2007, pp. 264-284.

<sup>32</sup> Municipio de Medellín/ República de Colombia/ Concejo de Medellín, Acuerdo 9 de 1935 (15 de febrero), Art. 1, citado en Fabiola Bedoya y David F. Estrada, *Pedro Nel Gómez. Muralista*, Colombia, Universidad Pontificia Bolivariana/Universidad de Antioquia, 2003, p. 28.

<sup>33</sup> "Manifiesto de los artistas independientes de Colombia", 1944, citado en Fabiola Bedoya y David F. Estrada, *op. cit.*, p. 16.

Guevara, Gregorio de la Fuente, Fernando Marcos, Osvaldo Reyes y Pedro Olmos, entre otros, que habían entrado en contacto directo con los muralistas mexicanos y que mostraban gran atracción por temas históricos del pasado y del presente. Pedro Lobos estudió en México mediante una beca, lo que le ayudó a definir su lenguaje personal y le estimuló a incorporar temáticas populares y campesinas. Posteriormente, durante su viaje a Brasil, trabajó con el ya referido Cândido Portinari, quien prosiguió motivándole en esta línea de pinturas monumentales de hondo compromiso social.<sup>31</sup>

También ameritan su inclusión en este sistema de relaciones que evidencian los diversos niveles de impacto del muralismo mexicano en el contexto latinoamericano, los artistas colombianos Pedro Nel Gómez y Deborah Arango, maestro y alumna, respectivamente, que se colocan entre lo más representativo de la plástica de aquellos años en su país.

Si bien se ha reiterado la significación que tuvo para Nel su periodo de estudio en la Academia de Bellas Artes de Florencia, en 1926, sus murales fueron combinando el dominio de la técnica, la búsqueda de un discurso nacional en el que, sin dudas, el muralismo mexicano dejó su huella.

Pedro Nel fue militante del Partido Comunista Colombiano, por lo que comulgaba con muchos de los preceptos ideológicos de los muralistas. Su primer encargo de murales en Medellín, en una época de apertura política y reordenamiento social, fue para el Palacio Municipal —hoy Museo de Antioquia— donde desarrolló, entre 1935 y 1938, toda una narrativa de denuncia de las problemáticas sociales que aquejaban al país —*La mesa vacía del niño hambriento*, *Tríptico del trabajo*, *El minero muerto*, *Intranquilidad por enajenamiento de las minas*—, así como el enaltecimiento de valores nacionales —*Danza del café*, *La República*, *El barequeo*— en 240 m<sup>2</sup> pintados al fresco, para un total de 11 murales. Es interesante observar que, en el contrato que suscriben el artista y el Concejo de Medellín, se precisa que los contenidos de los murales debían ser "temas alusivos al trabajo, a las fuerzas vitales del Estado, a nuestras costumbres, nuestras fuentes de riqueza, minería, café, etc. Y a los problemas relacionados con el despertar del pueblo a la vida colectiva y política".<sup>32</sup>

Es la época en que también coincide la realización de los murales de su Estudio (hoy Casa Museo), donde el tema principal es el homenaje al pueblo antioqueño. Basta detenerse por breves instantes ante ellos para constatar la influencia de los muralistas mexicanos en fragmentos que operan como citas de sus obras, a lo que se suman las fotografías y las cartas de sus reflexiones compartidas con Rivera, la visita de Nel a México y de Rivera a Medellín, entre otras referencias que se conservan en los archivos de esta institución (figs. 2, 3 y 4).

Refieren los autores del libro *Pedro Nel Gómez, Muralista*, que el manifiesto del sindicato mexicano fue la base para la creación del Manifiesto de los Artistas Independientes de Colombia, de 1944, donde se afirma: "Propendemos por la instauración del fresco en el país, como pintura para el pueblo; La obra de intercambio en la pintura mural al fresco debe ser recíproca; antes que un beneficio económico, buscamos educar artísticamente a nuestros pueblos".<sup>33</sup>

De ahí que, en esta ocasión, sea posible asociar el discurso teórico emanado de los creadores, con la enorme producción de murales de Pedro Nel, que incluyen espacios como la Escuela de Minas de Medellín, donde a la *Historia de la Nación* se suma el *Homenaje al hombre*; también los murales de la Facultad de Química, en la Universidad de Antioquia, hoy Colegio Mayor; los del Instituto de Crédito Territorial de Bogotá y el de 60 m<sup>2</sup> del Banco Popular de Cali. En cada uno de ellos resalta el hombre, ante los retos del medio ambiente, del drama social, de la historia misma, como motivo principal de las preocupaciones del artista. Emplea recursos compositivos que evidencian su formación como arquitecto en una



2. Pedro Nel Gómez,  
Fragmento del mural  
"Homenaje al Pueblo  
Antioqueño", 1940, pin-  
tura mural al fresco, 3.83  
x 13.70 m. Casa Museo  
Pedro Nel Gómez, Medel-  
lín, Colombia. Fotografía  
tomada por Olga M.  
Rodríguez.



3. Pedro Nel Gómez,  
Murales en Casa Museo  
(Fragmentos), 1940,  
pintura mural al fresco,  
Medellín, Colombia.  
Fotografía tomada por  
Olga M. Rodríguez.

disciplina geométrica del diseño; también enfoca su atención en el manejo del cuerpo humano como portador de muchos significados, y lo expone en su desnudez sensual o dramática, en actitudes de tristeza, sumisión o firmeza. La línea es su recurso plástico por excelencia, y es usada como estructura y en su intención expresiva. Los sienas abundan en contrapunto con los azules y, en todo momento, se percibe la presencia previa del boceto, del análisis meditado sobre la ubicación de las figuras en el plano pictórico que inunda sus muros.

Déborah Arango, por su parte, nos comparte uno de sus primeros testimonios de vinculación con el muralismo, cuando vio a Pedro Nel en plena actividad en el Palacio Municipal: "Fui a ver lo que estaba haciendo, me acompañó Luis Hernández y nos subimos a los andamios. Vi que había movimiento, que había gente, que había vida, tamaño. Desde el primer momento pensé, esta es la pintura para mí, esto es lo que yo quiero hacer, obra grande a tamaño natural".<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Rodolfo Vallín, "Deborah Arango. Primera pintora muralista de Colombia", *Crónicas*, núm. 14, México, UNAM, 2010, p. 138.

4. Fotografía de Pedro Nel con Diego Rivera, Estadio de Ciudad Universitaria, México, 1954. Archivo de la Casa Museo Pedro Nel Gómez, Medellín, Colombia.



Fue entonces cuando viajó a México para recibir clases de pintura mural, ya que en Medellín no había encontrado esa posibilidad. Al mostrarle sus obras a Federico Cantú, el artista mexicano le dijo “que si alguien podía hacer eso, pintaría muy fácil al fresco”.<sup>35</sup> Allí trabajó durante seis meses y aprendió la técnica; a su regreso a Colombia, tuvo muchos opositores a su desempeño en el mural; sin embargo, realizó ensayos en la cochera de su casa hasta que un pariente le encargó la realización de un mural en el vestíbulo de la Compañía de Empaques.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 139.

El tema que representó fueron unos campesinos recolectando fique [henequén] [...] Para realizar el mural, contó con la ayuda de un oficial de albañilería que le preparó el muro siguiendo sus indicaciones. En la obra hay 3 personajes trabajando en el campo, con vestimenta blanca y amplios sombreros, enmarcados por un fondo amarillo ocre, en el que resaltan los magueyes. Sin duda, destaca la influencia mexicana en la representación de esta escena campirana.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 140.

Y no sólo en el tema, sino que la influencia del muralismo salía a la luz en este único mural de la autoría de Arango. Los trazos firmes, las diagonales que estructuran la composición, junto a aquellas figuras solemnes delineadas fuertemente con gruesas líneas negras, nos recuerdan mucho la poética visual de Orozco y de otros muralistas mexicanos de aquellos años. A la vez, el gesto plástico de Deborah ya se revelaba en toda su potencialidad, que desarrollaría años después con su singular personalidad expresiva.

El muralismo mexicano se había convertido en una respuesta a la necesidad de conciliar un lenguaje formal moderno, antiacadémico, con la representación de temas nacionales que marcaran una impronta de identidad a la producción plástica de la región. En América Latina, este movimiento apareció como guía ante las urgencias expresivas de los artistas. Sin embargo, cada país concibió su “vanguardia nacional” en el campo del arte, desde las propias necesidades que articulaban con sus tradiciones y contextos.

### Resonancias del muralismo mexicano en el Caribe hispano

El espacio cultural del Caribe ofrece también alternativas de interés para el estudio de la presencia del muralismo mexicano, como paradigma en la región. Con particularidades contextuales y de sus devenires formativos, que explican algunos desfases —los casos de República Dominicana y Puerto Rico, por ejemplo— también asoman procesos de re-

laboración, cuestionamientos y hasta críticas hacia el muralismo, que ameritan nuestra atención.

Las relaciones de Cuba con México fueron estables y sistemáticas desde la época colonial, y por ello se explica, en gran medida, que durante la década de los treinta la difusión del arte mexicano alcanzara uno de los momentos más dinámicos y enriquecedores. A esto, sin lugar a dudas, contribuyó, el estado de opinión favorable que se vivió en la isla, alrededor de la figura del general Lázaro Cárdenas, quien ocupó la presidencia mexicana de 1934 a 1940. Su programa político incluía acciones de justicia social, que se articulaban con una explícita voluntad de independencia y soberanía para la nación. La reactivación de la reforma agraria, el rescate de los recursos naturales del país, la promoción de organismos y organizaciones políticas y sociales, el desarrollo de la educación popular, y las leyes de expropiación petrolera de 1938 fueron de inmediato medidas apoyadas por el pueblo cubano.

También son los años de la lucha contra el fascismo, del apoyo a España y a la Unión Soviética, donde personajes como José Vasconcelos son puestos en tela de juicio, y la gráfica como manifestación de lucha por parte del arte adquiere un papel muy significativo. Es también la época en que convive la postura humanista de Manuel Rodríguez Lozano con el radicalismo político de Siqueiros; en que en el Congreso de Artistas se discute el camino a seguir, dados los problemas alrededor de la avanzada del imperialismo, el fascismo y la guerra, junto a los debates en torno a la libertad de expresión y la estabilización económica de los productores de arte.

En Cuba, los proyectos muralistas en la década de los treinta transitaron por un azaroso camino. Los criterios de emplazamiento y la relación referente-obra-destinatario apoyaron el valor ideológico y comunicacional de estos empeños. La actitud de vanguardia del movimiento artístico cubano se comprometió con una postura ideológica, donde el arte de México resultó el referente idóneo. ¿Cuáles fueron las principales influencias artísticas que llegaron a la isla por parte de México? ¿Qué circunstancias, tanto de Cuba como de México, propiciaron una mayor activación de estas influencias?

El tránsito de una etapa de llegada de información, de instalación de un paradigma, ocurrida desde la década de los veinte a través de las revistas modernas, los contactos entre la intelectualidad de ambos países y algunas exposiciones de obras de los muralistas en La Habana, dio paso a la asimilación activa de estas influencias, a la retroalimentación y readecuación, a las respuestas que la Cuba de entonces pudo y estuvo dispuesta a ofrecer en relación con el modelo que significaba el arte mexicano.

Después de la avanzada plástica de los veinte, la asfixiante atmósfera cultural de Cuba, entre otros factores, provocó que muchos de los pintores viajaran por Europa, México y Estados Unidos para estudiar activamente los lenguajes de las vanguardias artísticas.

En especial, durante los primeros ocho años de la década de los treinta, acudió a México un nutrido grupo de artistas cubanos, entre pintores y escultores, integrado por José Hernández Cárdenas en 1930, Mario Carreño, Mariano Rodríguez y Alfredo Lozano en 1936, Jorge Rigol y Julio Girona en 1937, Alberto Peña, Cundo Bermúdez y Fernando Boada en 1938. Eran jóvenes en formación, ávidos de emprender el aprendizaje de nuevas técnicas y recursos formales, que también se distinguían, en su mayoría, por seguir una línea ideológica donde el compromiso social del artista se enlazara con su proyección vanguardista.

Los contactos de los artistas cubanos con el contexto mexicano, las exposiciones en que intervinieron, el papel desempeñado por el discurso crítico orientador de la vanguardia cubana y tan vinculado con la experiencia artística mexicana, así como las experiencias cubanas de inspiración mexicana (muralismo, escuelas de pintura al aire libre) y la visita de

<sup>37</sup> Marcelo Pogolotti, *Del barro y las voces*, La Habana, Letras Cubanas, 1982, p. 8.

<sup>38</sup> José Seoane, *Eduardo Abela cerca del cerco*, La Habana, Letras Cubanas, 1986, p. 81.

<sup>39</sup> Aristides Fernández escribía a Diego Rivera: "He intentado por varias veces hacer pruebas de la pintura al fresco y he fracasado lamentablemente. Me explicaré: he preparado el mortero a base de cal y arena, lo he aplicado sobre el trozo de pared en la que esperando tres o cuatro horas para que se endureciera la amalgama, calcando el cartón, me he detenido siempre en el momento de pintar, el retoque no chupa, el color no penetra en la masa, se corre: he aquí lo que me desespera, lo que me ha hecho perder el sueño hace 15 días. He fabricado el mortero con distintas proporciones de cal y arena, una, dos... siete veces. En vano, todo en vano. Registré bibliotecas, librerías, en busca de un tratado que aclarara mis dudas, con resultados negativos. En toda La Habana no se encuentra el más insignificante librito sobre la pintura mural", José Lezama Lima, *Aristides Fernández*, Cuadernos de Arte, La Habana, Dirección de Cultura, 1950, p. 88.

5. Antonio Gattorno, Gabriel Castaño. "Mural homenaje a Julio A. Mella", 1933, pintura al fresco. Desaparecido. Fuente: Diapositeca Universidad de La Habana, Cuba.

figuras emblemáticas como David Alfaro Siqueiros a Cuba, junto a la documentación aportada por las publicaciones periódicas, configuran los indicadores necesarios para verificar estos diálogos y polémicas suscitados en los treinta.

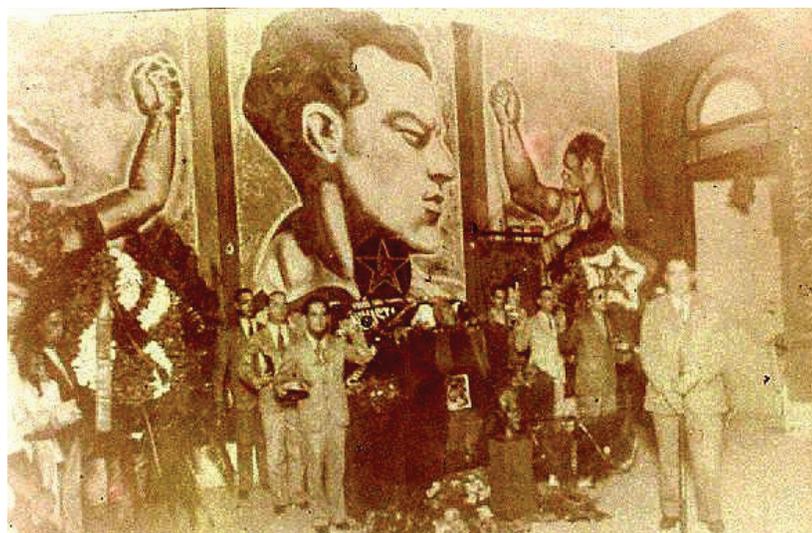
Durante estos años se dieron, puntualmente, algunas coyunturas políticas que posibilitaron la ejecución de proyectos colectivos de pintura mural en la isla, si bien las condiciones no resultaban muy favorables para la concreción definitiva de muchos proyectos de pintura mural. De 1933 data un mural al fresco de Antonio Gattorno y Gabriel Castaño, realizado de forma clandestina y en coordinación con el Comité Pro Cenizas de Mella. El rostro de Mella, inspirado en la célebre fotografía de Tina Modotti, se ubicó al centro de la composición, secundado por estudiantes y trabajadores que, en actitud aguerrida, se erigían como emblema de los ideales del joven revolucionario asesinado en México, consiguiendo un resultado de intensa fuerza expresiva (fig. 5).

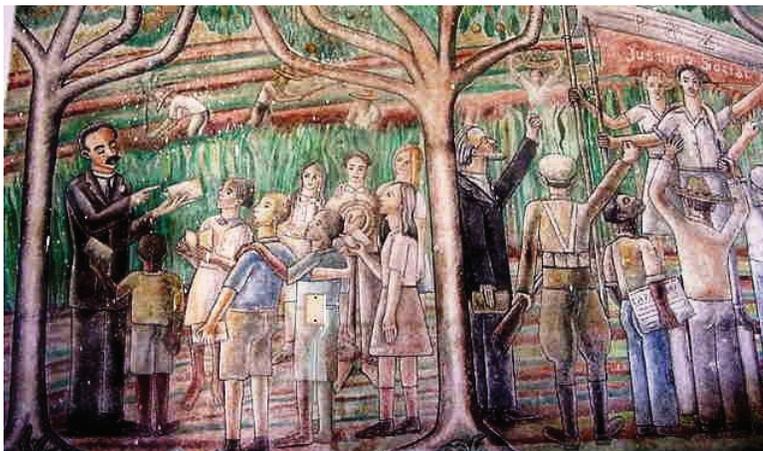
Los propios artistas reconocían años después que, para los cubanos, una "experiencia similar a la mexicana permanecía vedada, situados en un contexto histórico y social muy diferente", como señaló el pintor cubano Marcelo Pogolotti.<sup>37</sup> También el pintor Eduardo Abela precisaba que "no se contaba con apoyo oficial", lo cual quiere decir que no había muros disponibles ni se tenían conocimientos técnicos para atacarlos prácticamente.<sup>38</sup> Mientras que otros más jóvenes, como Aristides Fernández, evidenciaban un gran entusiasmo por la actualización que había cobrado la técnica del fresco, como posibilidad de desarrollar un arte público que visibilizara, a gran escala, la renovación del lenguaje plástico, a la par que se hiciera eco de las necesidades expresivas de asumir temas de la cotidianidad como repertorio para estas obras.<sup>39</sup>

En Cuba, el año de 1937 sería clave para la estrategia de los proyectos culturales con influencia de México: la fundación del Estudio Libre y los murales que se realizaron en escuelas públicas del país dan fe de ello. Coincidió con el regreso de varios artistas que habían viajado a México y regresaban con un caudal de vivencias que deseaban dar a conocer, de inmediato, en el contexto nacional.

El emplazamiento de los murales en escuelas comportaba un primer nivel de empatía con la experiencia mexicana; también la selección de los temas evocaba el compromiso con la historia que habían contraído los muralistas al representar escenas de la conquista, de las luchas independentistas y de su realidad actual (fig. 6). Comenta Yolanda Wood:

El generoso empeño se asume con sentido de deber ciudadano. En el proyecto palpita también una profunda inspiración de las revelaciones del muralismo mexicano. Integrar el arte a los





muros de los edificios públicos significaba colocarlo en una nueva dimensión, y desde allí revelar una historia que había tenido carácter de epopeya, para con ella, establecer un nuevo nivel comunicativo que en tales condiciones semánticas sería capaz de expresar sus valores ideológicos no a partir del mero dato histórico sino en el complejo integrativo de significados creados a partir de la nueva situación comunicativa en el ámbito de sus relaciones contextuales.<sup>40</sup>

Domingo Ravenet se convirtió en un activo promotor de la pintura mural; destaca el proyecto muralista en la Escuela Normal de Santa Clara, espacio de lucha estudiantil en la zona central de la isla. Se trató de una empresa compleja y difícil, toda vez que en la propia escuela existían facciones políticas y sociales profundamente diferentes. A esto se sumó el conservadurismo de la sociedad de Santa Clara que vio con recelo esta iniciativa.

El hecho de concebir un proyecto conjunto entre artistas profesionales del país y estudiantes autodidactas de aquella localidad le imprimió un carácter dinámico y plural, que amplió la proyección social de esta iniciativa, otorgándole un significado distintivo dentro de las experiencias muralistas cubanas.

Años más tarde, en 1941, Ravenet creó en la Escuela de Artes Plásticas "Tarasco", de la provincia de Matanzas, la primera cátedra de pintura mural en Cuba.<sup>41</sup>

Otra de las lecturas que se hicieron del referente mexicano era la concerniente a su interpretación de la Historia, la que era replanteada a partir de la autonomía, de la independencia, y de la liberación de yugos opresores (políticos, sociales, artísticos), que conseguían poner de relieve la enorme capacidad inherente a los pueblos americanos para construir sus propios metarrelatos.

Como evidencia de las distintas posturas, tomemos en consideración que, en este mismo periodo, el pintor cubano Carlos Enríquez publicaba el artículo "El arte puro como propaganda ha fracasado plenamente", donde planteó la dificultad de ajustar el arte a un molde político.

Para el pintor Eduardo Abela, por su parte, el muralismo mexicano había cumplido un enorme papel histórico, más allá de gustos personales y de los altibajos de las modas. No obstante, el artista reconocía, que en su caso, lo representado por el muralismo le era ajeno como fuente o inspiración:

La propaganda desplegada en torno al muralismo mexicano fue muy grande, y sus realizaciones, de innegable calidad, merecían dicha propaganda [...] se formó una curiosa atmósfera promuralista —y digo curiosa porque la verdad es que no había condiciones para que aquella atmósfera fuera respirable— [...] Y lo peor del caso es que la mencionada atmósfera me afectó de la manera más negativa que se pueda imaginar: me dio por imitar en el caballete lo que el muralismo mexicano había realizado en el muro.<sup>42</sup>

6. Lorenzo Romero Arciaga. Fragmento del mural "Martí y los niños o La Voz del Apóstol", 1937. Mural al fresco, 240 x 520 cm. Departamento de Recursos Humanos, Instituto Tecnológico "Hermandad Gómez", Ciudad de La Habana, Cuba. Fotografía tomada por Olga M. Rodríguez.

<sup>40</sup> Yolanda Wood, "Proyectos de artistas cubanos en los años 30", Tesis para optar por el grado científico de Doctor en Ciencias del Arte, La Habana, Instituto Superior de Arte, Facultad de Artes Plásticas, 1993, p. 76.

<sup>41</sup> "El Doctor Domingo Ravenet", *El Republicano*, Matanzas, Cuba, 3 de abril de 1941, p. 4.

<sup>42</sup> Seoane, *op. cit.*, p. 82.

<sup>43</sup> *Idem.*

Eduardo criticaba duramente sus años de influencia de los muralistas; sin embargo, reconocía que la más importante lección de estos maestros mexicanos no estaba en la técnica ni en las formas, ni siquiera en la monumentalidad ni en las facilidades de divulgación y propaganda, aspecto del cual no se mostraba muy convencido, “porque el número de personas, extranjeros en su mayoría, que vi en México mirando de veras las pinturas murales, no era mayor que el que conté en los museos mirando cuadros de caballete”.<sup>43</sup> Justo entonces, Abela reconocía que la lección de los muralistas radicaba en que habían demostrado, por primera vez, que con nuestras realidades podía hacerse una gran pintura que enorgulleciera hasta a los mexicanos que no conocían de pintura.

Sin embargo, resulta de sumo interés la apreciación artística que realiza en cuanto a la condición de pintura vanguardista que, para su criterio, no cumplía el muralismo, relacionando esta valoración también con las dinámicas políticas y sociales de su país:

Entonces se produjo una situación harto curiosa: los que estaban a favor del vanguardismo rechazaban al muralismo mexicano y los académicos se vieron, voluntaria o involuntariamente, asociados a él de manera inesperada [...] las aguas comenzaron [...] a buscar su adecuado nivel. Así, los académicos dejaron de ser asociados con el muralismo, y a la vez se alejaron de él, y los vanguardistas pudieron ver con claridad que aquel movimiento no era, como habían supuesto, académico.<sup>44</sup>

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 196.

Avanzando el tiempo, el muralismo mexicano comenzó a evidenciar síntomas de agudas tensiones; las relaciones con el poder político generaban continuos debates, a la par que las exigencias de compromiso con su tiempo añadían leña al fuego de aquellos años difíciles. Cada vez se revelaba, de forma más concreta, que el muralismo mexicano no podía desvincularse de un proyecto de Estado. De ahí que la presencia del “pueblo”, como motivo temático, no era el resultado real de una conquista popular, sino de alianzas estratégicas entre los intereses del poder político —entiéndase Estado, partidos políticos—. Veamos las advertencias de Renato Poggioli sobre la relación entre la vanguardia y la política:

El arte de vanguardia es por naturaleza incapaz de sobrevivir no sólo a la persecución, sino también a la protección y al mecenazgo oficial del estado totalitario y de la sociedad colectiva: mientras que la hostilidad de la opinión pública puede serle útil, la intolerancia de la autoridad política le es leal [...] la coincidencia de la ideología de un determinado movimiento de vanguardia con un determinado partido político no es más que pasajera y contingente.<sup>45</sup>

<sup>45</sup> Renato Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1964, pp. 107-108.

En el contexto cubano, el Estado promovía mayormente el arte académico, ya que la condición neocolonial que vivía la isla hacía más difícil la difusión del arte moderno, que incorporaba un discurso nacional en su propuesta. Ambas circunstancias eran diferentes, pero en las dos, el Estado manejaba los hilos de la difusión del arte, a través de una política cultural afín a sus necesidades. Por eso, cuando el crítico de arte cubano Guy Pérez Cisneros seleccionó un grupo de obras de pintores cubanos para exhibirse en México, en 1943, al recibir muchas críticas por no recurrir a las instituciones oficiales para organizar la selección, emplazó entonces directamente a la política estatal:

El Estado debe, desde luego, respetar todas las formas de expresión, pero esto no quiere decir que no deba estimular y atender especialmente determinadas formas en las que ve, con más claridad, el hallazgo y el estímulo de lo nacional. En Cuba especialmente, país de origen colo-

nial, esto tiene una importancia enorme. Entre nosotros, hasta ahora, el Estado ha protegido casi exclusivamente lo académico [...] ¿Por qué ese mismo Estado no tendrá alguna vez el derecho de proteger y estimular la pintura moderna, la pintura revolucionaria, ante la cual, durante tanto tiempo, se mostró indiferente y casi hostil?

Si a algún país se debía llevar pintura moderna era a México, en el cual el Estado se pronunció abiertamente por el arte moderno a partir de aquella importantísima revolución estética realizada por ese gran ministro de educación que fue José Vasconcelos.<sup>46</sup>

<sup>46</sup> *Idem.*

La recepción de este proceso, más allá de sus fronteras, era percibida también con diferentes estados de opinión. Si bien Pérez Cisneros enaltecía la vinculación del Estado con la pintura moderna, por otra parte, el escritor cubano José Lezama Lima opinaba: “Cuando esa Revolución nos dijo por todas sus voces que no era una religión, que era el Estado y no el pueblo el que buscaba configurarse, el fresquismo mexicano dejó de producir nuevos creadores y comenzó a extinguirse lentamente, ay, demasiado lentamente.”<sup>47</sup>

<sup>47</sup> José Lezama Lima, “José Clemente Orozco”, *Orígenes*, núm. 22, año 4, La Habana, verano de 1949, p. 36.

Y es que, en efecto, el Estado había concedido el uso de los muros porque le convenía que los muralistas plasmaran allí un discurso visual tan poderoso al nivel plástico, que además abordaba temas históricos, y reivindicaba al incorporarlos, en obras de arte, a personajes tan marginados como los indios, obreros y campesinos; esto le resultaba idóneo para el discurso ideológico que se deseaba difundir desde las estructuras de poder. ¿Hasta qué punto los muralistas eran conscientes de esa manipulación? Las propias historias de vida de cada uno de los artistas, la documentación de estos proyectos, y la actividad de los responsables de las políticas culturales de cada etapa, ofrecen una complejidad y diversidad de respuestas que, por el momento, no nos detendremos a analizar, por exceder a los propósitos del presente ensayo, pero que siempre resultan tentadoras para la reflexión y el cuestionamiento de las retóricas históricas que se han estandarizado alrededor de este fenómeno cultural, más allá que artístico, que resultó la producción muralista en México entre las décadas de los veinte al cincuenta.

En cuanto a la orientación artística mezclada con cierta influencia de movimientos políticos y plásticos soviéticos, es interesante puntualizar que, por ejemplo, en República Dominicana el muralismo era llamado, por entonces, “realismo mexicano”. De hecho, en este caso en particular la influencia mexicana llegó un tanto desfasada, por lo que vendría a dar sus frutos años más tarde, cuando entre 1945 y 1950 surgió la generación de artistas dominicanos conocida como “los primeros egresados” de la Escuela Nacional de Bellas Artes, creada en 1942, entre los que se encontraba Jaime Colson.

<sup>48</sup> Utilizamos las comillas para significar la desconfianza con el uso llano y general de esta frase en el caso del contexto posrevolucionario mexicano. A lo largo del texto nos hemos referido a las estrategias asociadas a los mecanismos de instalación del poder, emanadas desde el Estado mexicano, que se extendieron a los campos de la producción muralista, estimulándola para su beneficio en tanto vía de legitimación. Si bien a muchos de los artistas los animaba la posibilidad de reivindicar socialmente a personajes marginados históricamente, también es cierto que, en muchos casos, esta intención fue manipulada y, por consecuencia, neutralizada en su esencia. De hecho, llegó a convertirse en una especie de retórica que aseguraba el éxito y las posibilidades de estar con patrocinios estatales para los proyectos murales.

Después de una etapa de estudios en Europa, Colson vivió en México entre 1934 y 1938, desempeñándose como profesor de la Academia de Artes para trabajadores e incurriendo en el estudio de la pintura mural. Si en México, la dignificación de la figura del indio cobró relevancia por la ya referida política de “reivindicación social”<sup>48</sup> emanada de la Revolución de 1910 y, en especial, por el programa educativo desplegado por José Vasconcelos, en República Dominicana era el mulato la representación por excelencia de la identidad marcada por una historia de mestizajes, que Jaime Colson emparentaba, además, con su concepción de lo caribeño. Fundó un taller de pintura mural y fue nombrado director general de Bellas Artes.

Entre sus discípulos estuvo José Ramírez Conde, quien evidenció su interés por simbolizar la conciencia social mediante un lenguaje con claras influencias del arte mexicano, tanto en la concepción muralista como en las composiciones y figuración monumental. Realizó varios murales en el Palacio de Bellas Artes, en el Mirador del Sur, y en San Francisco de

Macorís, que se integran en este *corpus* de trabajos emanados del impacto del muralismo mexicano en el país.

Por su parte, en Puerto Rico, se presenta la particular circunstancia de un contexto neocolonial en el que se inserta la influencia del muralismo mexicano, como mecanismo de resistencia cultural. Recordemos que después de la invasión estadounidense de 1898, que detonó complejos procesos de rupturas y trajo consigo la imposición de un nuevo estatus colonial, era de esperarse que tras un periodo de aparente estabilización, resurgieran las ideas nacionalistas en la década de los treinta, culminando en la creación del Foro del Ateneo Puertorriqueño en 1940.

En 1935 se llevó a Puerto Rico una exposición de arte mexicano que incluía obras de Rivera y Siqueiros, lo cual, unido a las tensiones del contexto sociopolítico, seguramente estimuló el surgimiento de una generación de artistas. Varios de ellos estudiaron en la escuela de artes plásticas La Esmeralda, del Instituto Nacional de Bellas Artes en México, como fue el caso de Francisco Rodón o en la Escuela Nacional de Bellas Artes, como Antonio Maldonado y Rafael Tufiño.

Tufiño incursionó en el formato mural con *La Plena*,<sup>49</sup> pintado en caseína sobre masonite entre 1952 y 1954, donde recreó 12 plenas de Manuel Jiménez "Canario".<sup>50</sup> La vocación de legitimar la cultura popular tradicional y llevarla al formato del arte público en las dimensiones de un mural, fue un gesto sumamente revelador del impacto del paradigma y, a su vez, de la recreación del mismo, a partir del reconocimiento del contexto cultural puertorriqueño y de la búsqueda de un lenguaje personal. Tufiño concibió una obra de complejidad discursiva que sugiere interacciones simbólicas más allá de visiones exotistas de la cultura boricua; el artista se compromete con una reflexión de orden culturológico, y el resultado es una obra que conjuga hondura poética con alegorías en torno a la exaltación de la tradición.

## Conclusiones

Revisitamos con este trabajo al muralismo mexicano en su dimensión extraterritorial, con el propósito de visibilizar la riqueza de los distintos niveles de relación que se establecieron en algunos de los países del continente y de las islas, con este lenguaje emanado del contexto del México posrevolucionario.

Las configuraciones historiográficas que ha pretendido estimular este ejercicio de integración, no sólo potencia al muralismo en su riqueza y complejidad, sino que también abre otras alternativas en el empeño de estudiar estos decisivos momentos del arte latinoamericano, desde nuestras propias circunstancias.

Los distintos niveles de apropiación de la vanguardia internacional, desde la gestación de un nacionalismo latinoamericano, se conjugan en la experiencia del muralismo mexicano, y se difunden, se instalan, se cuestionan, en varios de los ejemplos revisados. De este modo, se consigue apreciar que no resultó una influencia asumida de igual modo, ni con la misma intensidad ni con los mismos fines y alianzas con el Estado, sino que la riqueza de las apropiaciones y conexiones culturales, que se diagramaron en esta investigación, arrojaron diversas alternativas de diálogo y polémica con el paradigma, que sin duda fue el muralismo mexicano en la región.

Si bien las resonancias del muralismo como logro plástico fueron muy bien recibidas en la generalidad de los países latinoamericanos y caribeños del periodo revisado, se abordaron matices de esta percepción. De este modo, pudimos constatar que el muralismo, como expresión de un movimiento de vanguardia, también era cuestionado por una parte de

<sup>49</sup> Ver la obra en [www.galenusrevista.com/Rafael-Tufino-1922-2008-El-pintor.html](http://www.galenusrevista.com/Rafael-Tufino-1922-2008-El-pintor.html), consultado el 19 de abril de 2013.

<sup>50</sup> Las plenas son *Cortaron a Elena; Temporal; El Perro de San Jerónimo; Josefina; Santa María; Tintorera del Mar; Fuego, Fuego, Fuego; Monchín del Alma; Cuando las Mujeres; Tanta Vanidad; Lola y El Diablo Colorao*. El conjunto mide unos 30 pies de ancho y 15 de alto, consta de veinte paneles de diversos tamaños.

los creadores, que se preguntaban hasta qué punto, en realidad, se trataba de un lenguaje profundamente renovador. Estas actitudes dibujan un panorama de recepción activa y dinámica del paradigma; en lo absoluto evidencian una apropiación tácita del referente, sino por el contrario, nos ofrecen variantes que complejizan y hacen más interesante un estudio de esta naturaleza. En este sentido, también hay que considerar lo expuesto en la primera parte de este trabajo sobre las acepciones que tuvo, en Latinoamérica y el Caribe, el propio concepto de vanguardia.

Otro de los temas medulares que resaltaron y siguen resultando motivo constante de atención, es de la vinculación entre la práctica artística y los intereses políticos del Estado en el poder. La estatización del muralismo mexicano y sus discursos ideológicos, posibilitan un análisis comprometido, a la vez, con la contextualización y documentación de testimonios de sus principales artífices, en este caso, figuras como José Vasconcelos o Diego Rivera en México, y Gustavo Capanema o Cândido Portinari en Brasil. El enaltecimiento de un repertorio afincado en la figura del indio, del obrero y del campesino, configuraron una retórica nacionalista que funcionó de manera eficaz para el poder, a la par que era interpretado por otros creadores, promotores y teóricos, como la posibilidad de enriquecer, desde las exigencias de nuestros contextos, la apropiación de las vanguardias internacionales. De este modo, cumplíamos con el requerimiento de ser modernos y, por supuesto, también, con el de generar obras de profundo arraigo nacional. ¿Hasta qué punto, en realidad, este arraigo se concretaba en la identificación con los supuestos receptores y protagonistas de esas obras? Justo aquí se localiza el núcleo problemático de este proceso, cuando se intenta investigar desde la recepción y nos encontramos, de nuevo, con la circulación de textos y de obras en circuitos intelectuales, o políticos, o hasta comerciales.

La idoneidad del muralismo mexicano en circunstancias diferentes a la del modelo genésico, salieron a la luz con los testimonios de Antonio Berni en Argentina, o de Eduardo Abela en Cuba, así como con las referencias concretas al contexto boricua que encontró en el muralismo, aunque en forma tardía, una posibilidad de generar una expresión artística de resistencia a su condición neocolonial.

También se debe puntualizar que las alternativas de recepción diversas contribuyeron a madurar procesos formativos de muchos artistas latinoamericanos y caribeños, que se encontraban en la búsqueda de un lenguaje personal. Y por otra parte, hay que reconocer que el muralismo ofreció vías de expresión que detonaron polémicas, posturas de afirmación individual, y se convirtió en un obligado referente, tanto para creadores como para críticos y promotores culturales. Exponer en México fue un reto de grandes alcances para cualquier artista de la región; conocer la obra de los grandes muralistas era un propósito que, al realizarse, marcaba profundamente a los pintores.

Pienso que más allá de los temas históricos y referentes ideológicos que podía ofrecer el muralismo a las necesidades del artista latinoamericano de la primera mitad del siglo xx, su trascendencia y pertinencia en los países estudiados se fundamentó en un proceso de interdiscursividad, que consiguió articular las conquistas plásticas de las vanguardias internacionales con una visión personal de nuestros procesos culturales y búsquedas plásticas de significativo valor. Entendido, entonces, desde esta perspectiva, aún quedarían muchos artistas por investigar, mucha correspondencia por revisar, muchas obras por estudiar, para contribuir, en alguna medida, a modificar estos enfoques historiográficos con los que operamos desde hace tantos años, y que ya en pleno siglo xxi ameritan ciertas sacudidas del polvo del tiempo y de la costumbre. ■