

Una genealogía para el movimiento muralista

ERIK CASTILLO

*[...] ya vendrán otros horribles trabajadores
que comenzarán por los horizontes
donde el otro se ha derrumbado.*

Arthur Rimbaud



Atentado a las maestras rurales, Aurora Reyes, Centro Escolar Revolución, Arcos de Belén, Ciudad de México

Este año, con el centenario de la aparición del movimiento muralista en México, se han publicado y difundido investigaciones y balances analíticos e historiográficos muy interesantes, desarrollados últimamente o *ex profeso* para la coyuntura. En formato de tesis universitaria, ensayos para libro, ponencias, entrevistas, artículos, reseñas y reportajes, hay de todo: trabajos de visibilización crítica de lo realizado por las artistas que también produjeron proyectos y piezas murales; precisiones acerca de la labor fundacional de los pioneros; adiciones a los archivos documentales del devenir del movimiento para las distintas etapas, desde los inicios hasta las generaciones sucesivas; estudios acuciosos a propósito de los murales desaparecidos, borrados, sustituidos o removidos de su locación original; nuevas interpretaciones sobre los temas abordados en los imaginarios del movimiento... En fin, se trata de un *corpus* en expansión acelerada en el que se han venido proponiendo contenidos inéditos y ajustes de cuentas contra ideas ya obsoletas, visiones prejuiciadas y lugares comunes instalados.

El escrito que aquí comparto es la búsqueda de una caracterización algo distinta del muralismo, visto como consecuencia y cristalización singular de un proceso complejo que arrancó en un punto avanzado del despliegue del sistema del arte moderno, proceso cuyos albores tuvieron lugar, concretamente, poco más de un siglo antes de 1922, el año que nos convoca. Siguiendo al historiador británico Peter Burke, es una realidad innegable que la producción en los campos de conocimiento de cada época genera, al mismo tiempo, nuevos saberes y nuevas formas de ignorancia. En esa línea, un ejemplo muy sintomático –y fascinante– del claroscuro epistemológico en el ámbito de los estudios de arte ocurre con el Romanticismo (véase la investigación de Paolo D'Angelo). En el contexto de los estudios culturales de México, el movimiento romántico, verdadero fenómeno cultural a escala muy vasta, no ha sido todavía comprendido con amplitud, ni definido, demarcado, mapeado o acotado de modo suficientemente unánime. Surgido en el entorno germánico (Jena, Berlín, Dresde, Weimar) del paso del siglo XVIII al XIX, el fenómeno Romantik se diseminó por toda Europa

como un perfume antiguo y nuevo a la vez. Agencia de viajes espirituales redondos en el tiempo y en el espacio, desde el presente europeo y hacia el pasado histórico o prehistórico y hasta lo africano, oriental y americano, el Romanticismo alcanzó la forma de una esfera cultural compleja, el primer detonador evidente de la organización de grupos artístico-teóricos en constante regeneración. Cada que ha florecido una constelación de artistas o pensadores confabulada en torno a un programa estético compartido, el aura romántica se encarna una vez más, como sucede con los avatares de las deidades en la epopeya védica, tan cara a los propios románticos, pioneros ellos mismos en los estudios de filología sánscrita.

Hay ejemplos múltiples de la transmisión filosófica y artística del Romanticismo en nodos clave del diagrama internacional de la cultura decimonónica completa y en el de los ciento veinte años posteriores, sí, hasta la industria cultural de nuestros días. El neogoticismo del escritor Chateaubriand, del arquitecto Pugin y del crítico Ruskin, el de sus pares los pintores de la Hermandad Prerrafaelita y los artesanos del Arts & Crafts, fue un proceso romántico que alcanzó a la Belle Époque y al Art Nouveau; las pinturas de Caspar David Friedrich, Eugène Delacroix y Joseph Mallord William Turner fueron románticas en la diferencia; las teorías y las prácticas poéticas de Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y Valéry tuvieron un componente romántico; el decadentismo de Lautréamont y el otro simbolismo de Huysmans y de Odilon Redon y Gustav Moreau fueron asimismo románticos; y el surrealismo (“cola de cometa del romanticismo”, Breton *dixit*), así como los diversos expresionismos y abstraccionismos, fueron síntesis de nociones románticas. Imposible olvidar la imagen/metáfora de la catedral gótico-expresionista en el manifiesto de 1919 de la Bauhaus de Gropius. La lista es mucho más amplia. Con todo esto, me refiero a que cada uno de dichos acontecimientos fueron desarrollos, derivados, metamorfosis e innovaciones –unas veces continuadores, otras veces críticos o disruptivos, pero siempre vinculantes– de la visión romántica, “corriente y contracorriente dinámica de la Modernidad” (Michael Löwy y Robert Sayre). El fenómeno Romantik fue, sobre todo, el primer



Hombre de fuego, José Clemente Orozco, Hospicio Cabañas, Guadalajara

movimiento altamente avanzado que le dio la denominación de *moderno* al arte moderno, que adjudicó al campo del arte su lugar central en la vida de la *polis*, su estatus autónomo y la cualidad de absoluto en el espectro social de la llamada Razón Ilustrada, además de que comprendió y decretó que cada proceso, ente y objeto que pelea por su existencia en libertad está condicionado por un tiempo de vida y un momento de muerte. Por ese motivo, ha sido una energía que aparece, decae, se transforma y retorna bajo nuevas modalidades.

Para los fines de mi reflexión acerca del muralismo en México, propongo distintos momentos o fragmentos de una *genealogía romántica* en el contexto de lo escrito en los párrafos previos.

Primer momento. En 1809, un grupo de pintores alemanes románticos formó la Lukasbund (Cofradía de San Lucas, en honor del santo patrono de los pintores y los artesanos), una alianza de artistas de la era moderna coaligada en el espíritu de las guildas de maestros medievales. Instalados en Roma y toman-

do hábitos de vida que recuperaban una cristiandad simbólica y retroactiva, muy pronto serían llamados por el nombre con el que los conocemos comúnmente: los nazarenos. ¡Cuántas agrupaciones posteriores, en el devenir del arte moderno y contemporáneo, serían nombradas con mote simplificador o peyorativo que luego trascenderían afirmativamente! Los nazarenos, opositores del *dictum* de la academia neoclásica, reivindicaron de manera alterna la práctica pictórica de los primitivos y renacentistas italianos. Siguiendo la idea de uno de sus miembros, Peter von Cornelius, los nazarenos revivieron la técnica del fresco y pintaron en colectivo escenas bíblicas y literarias en el Palazzetto Zuccari y en el Casino Massimo.

Segundo momento. Un discípulo destacado de los pintores nazarenos fue el catalán Pelegrín Clavé, que sería el maestro titular de pintura en la época de la reforma institucional de la Academia de San Carlos en México, a partir de la segunda mitad de los años cuarenta del siglo XIX, durante uno de los

periodos presidenciales de Antonio López de Santa Anna. Tanto Clavé como Juan Cordero, su colega y rival mexicano, también formado en una estancia en Roma, practicaron el muralismo en el espíritu restaurador del romanticismo primitivista de su tiempo. Ahí están, a pesar de las facturas del tiempo y del destino, las cúpulas de los templos de La Profesa y de Santa Teresa la Antigua, en el Centro de la Ciudad de México, como evidencia magnífica de la contienda entre ambos artistas. Algunos discípulos de Clavé e integrantes de su planta de maestros, como el italiano Eugenio Landesio y los mexicanos Santiago Rebull y José María Velasco, entre otros, estuvieron involucrados en ciertos momentos, de una forma u otra, en proyectos de muralismo, muchos de los cuales se malograron o no se llevaron nunca a buen término. El emperador Maximiliano y algunos coleccionistas particulares comisionaron trabajos alegóricos o paisajísticos –dos géneros románticos– en los muros del Castillo de Chapultepec y en espacios de sus casas personales. Muy poco de eso sobrevivió o se consolidó completamente; incluso algunas piezas se perdieron o fueron destruidas. La visión de un patrimonio mural decimonónico se quedó en una tentativa, en un gesto incipiente.

Tercer momento. El siglo XX comienza, corren los primeros años. Por un lado, hacía eco en la Academia de San Carlos la influencia del carismático Doctor Atl (Gerardo Murillo), figura aventurera cuya vida pareciera un metatributo al homenaje romántico a la legendaria subida del poeta Petrarca al Mont Ventoux o, tiempo después, una oscura confirmación de la retirada decadentista –es decir, postromántica– del compromiso revolucionario para instalarse en la melancolía, en una esfera distante de la dinámica social. En aquellos días plenos del Doctor Atl, siendo un iniciado en la teosofía, el anarquismo y las posturas que proclamaban la primacía social de la llamada *artistocracia* –una noción radicalizada del dandismo baudeleriano–, su lucidez y su experiencia en Italia –sí, la misma Italia que hizo soñar a los nazarenos y a los prerrafaelitas– lo habían llevado a organizar una comunidad de artistas jóvenes de San Carlos, constituidos como grupo allá por 1910, para pedir recursos al gobierno y pintar murales magníficos. Para

el programa de festejos por el primer centenario de la Independencia de México, aquel grupo se había autoorganizado primero para montar una contraexposición de artistas mexicanos por la que cuestionaran aquella que las autoridades presentaron, de manera oficial, con artistas españoles. Se vino entonces la gesta revolucionaria y aquello de los murales quedó en veremos. Por otro lado, ya entrada la segunda década del siglo, iba a tener lugar el proyecto –también inconcluso– de los lienzos de formato mural *Nuestros dioses*, a cargo de Saturnino Herrán, que iba a ser un conjunto visual concebido a la manera de una declaración sobre el peso del sincretismo mexicano, bajo el signo de un imaginario tardorromántico, en el que lo mítico es menos el llamado a observar una confesión religiosa que una apología del arte como vía de acceso al absoluto a través de la sacralización de la Historia.

Cuarto momento –una historia complicada–. Es del dominio público que los muralistas, muy pronto agrupados y entusiasmados por la trama de los hechos, acordaron con Vasconcelos y, por ende, con el proyecto social del gobierno de Obregón, incorporar la fuerza del arte al programa cultural del capítulo inaugural de la revolución institucionalizada. No es un dato menor que los muralistas hayan con-



Cuauhtémoc contra el mito, David Alfaro Siqueiros, Edificio Tecpan, Tlatelolco, Ciudad de México

formado una suerte de hermandad, el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, entre 1922 y 1924. Ellos se asumían como artistas-trabajadores. En ese contexto, es casi inevitable traer a cuento la cuestión de las relaciones de compromiso de los artistas románticos franceses con las revoluciones de 1830 y 1848, así como con la Comuna. En Francia, el Romanticismo aportó una cosa impresionante: la instalación de la fuerza de lo imaginario, lo devocional, lo nocturno, lo inconsciente y lo onírico en el nivel de la realidad histórica y dentro de la perspectiva transformadora de la dinámica social. La divisa de mayo del 68, posterior por más de cien años a la aportación romántica mencionada y que decretaba “la imaginación al poder”, sería una confirmación del mismo legado. La otra cara de esa moneda se puede constatar en dos episodios paralelos respecto a los ya referidos: el repliegue intelectual de los propios románticos franceses tras la instauración del Segundo Imperio Napoleónico en 1859 y la respuesta, en plenos años sesenta del siglo XX, de André Breton a la pregunta de Octavio Paz sobre el futuro de la vanguardia después de la debacle del comunismo internacional, en la que el Pope del surrealismo le reveló al escritor mexicano que era tiempo de “cerrar de nuevo los ojos para volver a soñar”.

De este lado del mundo y en la primera mitad del siglo pasado, en México y en América la figura del muralista David Alfaro Siqueiros aparece en la escena como el síntoma equivalente de la paradoja romántica europea entre arte y compromiso social revolucionario. Siqueiros, creador del equipo productor muralista en términos de una microindustria cultural, fue de los primeros intelectuales indignados en denunciar el autoritarismo de la política del gobierno del Maximato. No terminaba la década de los años veinte aún y ya se advertían la impostura y la falacia demagógica del nacionalismo revolucionario mexicano. La cultura jugaría en adelante un papel de legitimación y propaganda ideológica al servicio de la perpetuación del régimen. El hecho es que en el periodo 1936-1951 Siqueiros desarrolló, tanto en la teoría como en la *praxis*, un concepto plástico y discursivo de carácter neobarroco-ultraexpresionista-surrealista, una combinación única en la histo-

ria estética de la modernidad sólo viable en la plataforma romántica de una vanguardia que construye, con su concepto de arte para el espacio urbano, la “épica de la vida moderna” –otra vez la sombra de Baudelaire–, que el artista consideró como postura idónea para el advenimiento de una cultura de masas en el marco de una utopía comunista internacional... que jamás llegó. La categoría central de la filosofía romántica del arte, la *ironía trágica*, o sea, el conflicto irresoluble y necesario entre la aspiración a la Idea y la realidad de lo inmanente en el mundo, retrata a la perfección esa saga.

Quinto y último momento –por lo pronto, para una posible genealogía romántica del muralismo–. El *quid* es una interpretación del ciclo de frescos de José Clemente Orozco en el Hospicio Cabañas, hoy Instituto Cultural Cabañas, en Guadalajara. La distribución del imaginario en la capilla es un relato crítico que muestra las ruinas que deja a su paso el curso histórico de la civilización antigua y la civilización moderna. Aparentemente, nada está exento del estigma de la catástrofe: totalitarismos antiguos, medievales e ilustrados producen muerte y destrucción, control humano, fundamentalismo, ideología y mutilación corporal del individuo y de la colectividad. Se ha interpretado de muchas maneras, todas muy estimulantes, la secuencia iconográfica que comienza en las pechinas de los arcos torales en el transepto, continúa en el tambor y culmina en la cúpula. Se sabe que Orozco tenía aprecio por el Doctor Atl y por la obra de Alberto Fuster, pintor veracruzano poco recordado que estuvo en la Academia de San Carlos con todos ellos a principios de siglo y que fue autor del *Tríptico de los rebeldes*, imagen que el propio Orozco recordaba con fascinación y que lo influyó en la invención de sus cristos, prometeos y otras figuras anárquicas (Quetzalcóatl, Hidalgo). Respecto del Doctor Atl, a quien Orozco homenajea sutilmente, me parece atractivo pensar que el muralista compuso su hombre en llamas como si fuera una erupción de lava antropomórfica saliendo por el cráter de un volcán en cuyo interior (el espacio de la capilla) arde el infierno del horror de la Historia. En los paisajes definitivos del Doctor Atl ya no se ve la huella antropocénica; sólo la materialidad de la naturaleza

prehistórica es objeto de representación: litósfera, atmósfera y estratósfera. En un giro mallarmeano, el Doctor Atl confesó su deseo de pintar la esfera de la pureza o de la nada.

¡Oh inteligencia, soledad en llamas! El hombre de fuego no es magma: es un ser de lava, una personificación consciente que vive, arde y luego se consume para siempre en la Nada: *And my soul from out that shadow that lies floating on the floor / Shall be lifted—nevermore!* Orozco no niega en su figuración todo lo humano, descarta la primacía de lo histórico con mayúscula pero sostiene la condición del sujeto existente, no sólo como individuo sino como persona y como representación genérica de la especie. En los frescos pintados sobre las puertas laterales de la capilla se observan las figuras de Cervantes y El Greco. Eso es fundamental. Orozco, igual que los románticos más sofisticados que hicieron el viaje a lo medieval y lo renacentista, sabía que en la obra de Cervantes, como en la de Shakespeare, Leonardo, Caravaggio, El Greco y, antes que la de todos ellos, en la de Dante, el arte protomoderno manifiesta el advenimiento de una de las realidades más trascendentales en la historia de la civilización: la persona, universo complejo y singular, vasto en sí mismo como un paisaje de océanos y montañas. El momento del mural que se corona con la imagen de *la persona en llamas* es precedido por otras representaciones de personas en trance de acceso a la singularidad y por alegorías de las artes. El paisaje volcánico implícito –oculto– dentro de las formas de lo antropocénico da paso a lo antropológico liberado en el ciclo mural del Hospicio Cabañas, terminado por Orozco a finales de los años treinta. Todo el conjunto irradia la idea neorromántica –anarquista, libertaria, profana y afirmativa– de que el saber que se deriva de la experiencia con el arte y la cultura es condición *sine qua non* para la integridad y la capacidad de agencia de toda persona.

Gershom Scholem explicó los varios usos simbólicos que hizo su amigo Walter Benjamin del cuadro

Angelus Novus, que pintó Paul Klee en 1920. En esa espléndida exégesis queda claro que el autor de *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, ese “nihilista revolucionario” que se mantuvo a la misma distancia de la filosofía romántica, la metafísica pura, la hermenéutica cabalística y el materialismo dialéctico, vio en la imagen del ángel flotante (*Agesilaus Santander*, anagrama de *Der Angelus Satanas*) a un ser simultáneamente talmúdico y demoniaco –esto último, por influencia de Baudelaire–. Del mismo modo que los románticos entreveraron individualidad y sociedad, el *Angelus Novus* sirvió a Benjamin para explicar su vida personal más profunda y el devenir colectivo de la historia. Es muy famoso el texto de la IX tesis en *Sobre el concepto de historia*, libro redactado en 1940 por un Benjamin alarmado por el pacto de Stalin con Hitler. El Ángel de la Historia flota en medio de la tempestad y de las ruinas del “progreso”, quiere recomponer lo destruido y revivir a los muertos, busca regresar al futuro para llegar al origen. El hombre en llamas está en la misma situación, flotando –fosforescente y terrenal, qué más coincidencia con el filósofo que definió en 1929 la “iluminación profana”–, y también encontrará su final en el origen y el destino que es la Nada. Propongo añadir una figura más a la impresionante interpretación de Scholem sobre el ángel: el cuervo del poema de Poe, aquel “ángel o demonio” cuya sombra oscura flota en el estudio del solitario melancólico, que bien podría ser una anticipación del propio Benjamin. Ingrávidos, imaginario romántico por definición, el cuervo de Poe, el albatros de Baudelaire, el ángel de Klee, los ángeles de Benjamin y el hombre de fuego de Orozco flotan en la incandescencia como las figuras enigmáticas del último Goya, el de los *Disparates*, conjunto de estampas producidas por ese monstruo inigualable, precursor de los artistas visuales románticos, entre 1815 y 1824, es decir, hace doscientos años. Al final, cíclicamente, llegamos al tiempo donde empezó esta reflexión. ●