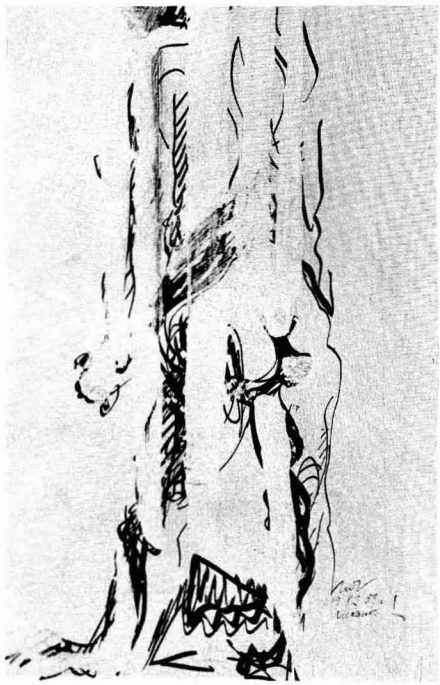
Tercera aproximación: Lo mural

Por Leonardo de Jandra

Cuando en 1766 Lessing escribió su *Laockoon,* estaba muy lejos de pensar que este tratadito sería de nuevo actualidad dos siglos más tarde. Pero, contrariamente al planteamiento inicial donde se señalaba que la limitación de cada arte venía dada por la especificidad de su material, la reactualización del discurso lessingiano resalta que la especificidad del arte reside precisamente en vencer la dinámica determinante de la materialidad que le sirve de fundamento. Hablar de la fundamentación material de lo mural, es construir un puente histórico que relacione barbarie y civilización en una totalidad que englobe por igual la pintura cavernícola y rupestre con los frescos grecorromanos, los precortesianos, los renacentistas y los del México actual. ¿Y qué es lo que tienen en común estas determinaciones murales que se separan en el espacio-tiempo? Justamente, el hecho de que son intentos, más o menos logrados, por llevar al límite y vencer la imposición estética de la dinámica material: es decir, lograr la unidad de lo subjetivo y lo objetivo en un arte total.

Tendencia al predominio del sujeto en el arte

Con la festiva proclamación de los imperativos éticos kantianos, la belleza natural entró en crisis. Esta crisis, que evidentemente nunca cesará de devenir, pareció sin embargo alcanzar su punto cúlmine cuando Schiller y Hegel consagraron el territorio estético como dominio exclusivo del sujeto. Hablar en nuestro tiempo de naturaleza desde un punto de vista estético, es hablar de parques nacionales y parajes turísticos, de atardeceres de tarjeta postal y de raquíticos oasis de verdor enmedio de tecnopistas y agroestructuras.* Es por ello



que tenemos que coincidir con Adorno cuando dice: "En lo bello natural el hombre ensalza su propia negatividad como deficiencia... Quien habla de la belleza natural se pone al borde de la peor poesía". Sin embargo, los paseos al borde de la peor poesía aumentan alarmantemente, y con ellos una excesividad que ensalza lo falsamente natural en favor de una sumisión consumista del sujeto. ¿Solución? La relación interdependiente y autocrítica de las partes en una totalidad que aprehenda su deficiencia como pauta de superación. Desde que dejó su barbárico enraizamiento, el arte ha tendido a desplazarse hacia la determinación subjetiva en detrimento de la objetividad. Este desplazamiento, no sólo nos ha llevado a los excesos conceptualistas, sino que nos ha alejado igualmente de la determinación específica de la materialidad estética. Hasta el advenimiento de la industrialización de los materiales artísticos, el proceso de producción estético era una totalización que reconocía por igual la determinación de cada una de sus partes. Hoy, la determinación del sujeto hacedor ha desplazado completamente de la significación del todo la función de la materia prima y los instrumentos de producción. He aquí porqué el caso de Vlady, que prepara sus materiales con una artesanización cuasi renacentista, resulta significativamente excepcional en medio de la brutal uniformidad tecnologizante. Tecnologizar es estandardizar, imponer lo único sobre lo diverso, paganizar lo ritual. En nuestro tiempo la techné griega ha sido completamente desvirtuada; arte e industria se han fundido en una negatividad que busca la consolidación de lo efímero y no la autosuperación. Lo técnico ya no anuncia la verdadera novedad, de la misma manera que lo totalitario no es una auténtica totalidad. Vlady quiso que el libro que presentó inicialmente sus murales se llamara *Un nuevo muralismo*. Aquí, al encabezar esta explanación lúdica, se le dio el título de *Muralismo total*. No sería descabellado suponer una tercera opción emergente que englobara a las dos primeras haciendo mayor énfasis en la ¿desmesura o propiedad? de la intitulación: *Un nuevo muralismo total*.

México, cuna genuina del muralismo

Veamos con detenimiento si la determinación de las partes nos permite aceptar la calificación de la totalidad. Hablar de nuevo muralismo es hablar de innovación; y hablar de innovación, en la acepción plena del término, es referirse a un proceso de superación donde lo superado y lo superante aparezcan conformando una totalidad abierta y consciente de sus propios límites. Ahora

* Véase al respecto *Del significado a las opciones*, de Gillo Dorfles. Ed. Lumen, Barcelona, 1975.

bien, si lo superante es una unicidad que tiende a lo múltiple, lo superado es una multiplicidad que tiende a lo único; es decir, lo superante aparece como unidad totalizadora de la diversidad superada. Referirse a la obra de Vlady como aportación superadora de la diversidad mural es, pues, hablar de una totalización que conlleve en su fundamento la determinación de los frisos bizantinos y los murales precortesianos de Tepantitla y Bonampak, los frescos venecianos y las decoraciones coloniales poblanas. Sin embargo, no es esta diversidad superada la que califica a los murales de Vlady como unidad superante. Si hasta el siglo XX el muralismo había sido un fenómeno estético universal a fuerza de englobar distintas particularidades, va a ser a partir de dicho siglo que lo universal se esencialice en una de sus particularidades: el muralismo mexicano.

México es, desde ese tiempo en que lo mítico se confunde con la histórico, la cuna genuina del muralismo. En ninguna otra cultura, como en la mexicana se ha visto tal derroche de pasión estética totalizadora: pirámides, recintos sagrados, edificios públicos, ciudades enteras muralizadas como expresión de una concepción mural del universo. No debe extrañarnos, por consiguiente, que los más grandes muralistas de nuestro tiempo sean mexicanos. De lo dicho se colige fácilmente que hablar de una totalización mural que supere la diversidad existente, es hablar de un muralismo que supere al muralismo mexicano. Pero el muralismo de Vlady es mexicano; de ahí que referirse a una innovación mural sea constatar la superación del muralismo mexicano por sí mismo.

Novedad y totalidad son, pues, conceptos inseparables del muralismo mexicano de nuestro siglo. Pero no siempre lo *novedoso* fue genial ni lo *totalizante* satisfactorio. Lo nuevo devino esquema, el esquema costumbre y, como muy bien lo entendiera Hume, la costumbre se convirtió en norma valorativa de las reglas a seguir. Del mismo modo, la concepción primaria del espacio mural como totalidad entró pronto en una fase crítica de desordenación atentadora contra la armonización espaciotemporal originaria (pintura-recinto). Todo esto, aunado a un culto nacionalista muchas veces miope, cuando no lementablemente ciego, hizo posible el surgimiento de una veneración acrítica y dogmatizante que llevó al muralismo mexicano al borde de su tumba histórica.

Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada (fragmento del mural)

Hoy, la determinación del sujeto hacedor h del todo la función de la materia prim

El muralismo de los grandes: Rivera, Orozco, Siqueiros

Ni el *folklorismo turístico revolucionario* de Rivera, que dejaba traslucir una fría habilidad dibujística que a duras penas evitaba la caída drástica de lo aparente; ni el torturante apasionamiento de Orozco, el verdadero disidente; ni los excesos escultopictóricos de Siqueiros, el más atrevido experimentador y el más reprochable ideólogo; ni las aisladas genialidades de Tamayo, poseedor incomparable de los secretos del color; nada de todo este aparato de extraoridinaria significación histórica, logró perpetuarse en una dinamización superadora de su origen. Cierto que hubo multiplicidad de seguidores, pero fueron meros epígonos; segundidades que nunca pudieron trascender la determinación original. Y no pudieron, justamente, por que se aferraron a lo que de condenable había en el muralismo de los grandes: el maniqueismo simplista que colocaba a los buenos de un lado (campesinos y proletarios) y a los malos del otro (burgueses, gobierno); el culto enajenante a los héroes, que englobaba en una totalidad precrítica a lo mítico y a lo religioso (lo *mítico-místico*), estableciendo unos clichés esterilizadores y monotonizantes; una técnica demasiado pobre y primitiva que negaba la intensidad

Mural de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada

Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada (fragmento del mural)

Desplazado completamente de la significación y los instrumentos de producción.

colórica y profundidad lumínica en favor de un empastamiento superficial y uniformador... En fin, todo aquéllo que en los grandes resaltaba por su originalidad, en los epígonos resultaba francamente caricaturesco.

Los murales de Vlady, una aportación totalizadora

Con los murales de Vlady se rompe la monotonía y se establece el cambio. Se desmistifica la tradición seudorevolucionarizante del muralismo mexicano, se estatuye una nueva forma estética de ver, se quebranta la petrificación en apariencia inamovible del realismo simplista y se establece la fluidez de lo diverso como determinación plenificante del hacer mural. Transparencia y espesor, textura y aglutinación, el trazo libre y directo con el pincel; en fin, una técnica que representa décadas de búsqueda y acopio crítico; una síntesis que es al mismo tiempo un punto de partida: lo nuevo como totalidad y lo total como novedad.

Los murales de Vlady son universalmente mexicanos; y lo son no solamente por el "made in Mexico" que los garantizaría como producto de exportación, sino que lo son, primariamente, porque llevan en sí, en su determinación especificadora, la esencia característica de la mexicanidad. México en un país bifronte; por un lado mira hacia la toltequidad y la aztecayotl como manifestaciones de una cultura y una grandeza que jamás decrecerán, y por el otro enfrenta a lo grecolatino y lo hispanoárabe que da paso a la modernidad. Esta totalización problematizante de lo diverso, hace que en México lo universal aparezca como propio y lo propio como universal. Y es gracias a esta totalización abierta y cambiante, que la cultura mexicana ha podido alcanzar esa grandeza preconizada por los fundadores de la gran Tenochtitlán. México es el paradigma de lo solar, y los murales de Vlady son, inobjetablemente, una expulsión solar. Mas no sólo lo solar es aquí lo significante, está también la determinación básica de una visión del mundo interiorizante y crítica que Vlady heredó de Serge y éste de lo más auténtico de la tradición revolucionaria rusa.

Al sostener que los murales de Vlady son totalizantes no se hace referencia exclusivamente a lo técnico y a lo iconográfico, sino también, y de manera muy especial, a la determinación de lo conceptual. Si, como se señaló al principio, es difícil encontrar un pintor con la conciencia de oficio y maestría técnica de Vlady, mucho más difícil resultará encontrar a un pintor con la cultura y la preocupación noseológica de Vlady. No creo exagerar al decir que nos hallamos aquí ante un caso de hambre enfermiza de saber. ¿Ese san Jerónimo leonino y bibliotefágico no será acaso el propio pintor?

A la simplificación elementalizadora del muralismo mexicano, Vlady le aporta un aparato iconológico —conceptual que constituye un verdadero prodigio muralístico. Cualquiera que se atreviera a aplicar a los murales de Vlady la metodología formalista de un Wolfflin, o iconológica de un Panofsky, o sicoanalítica de un Lacan, por citar sólo a tres representaciones extremas, tendría tarea para toda una vida. A tal punto llega la diversidad conceptual del aparato desplegado por Vlady en sus murales, que es imposible no perderse sin un proverbial hilo de Ariadna que nos guíe por la inmensidad plástica de este laberinto.*

No podemos, pues, dejar de reconocer en los murales de Vlady una aportación

* Cabe señalar, una vez más, la necesidad histórica de una "explanación concreta" del proceso de producción de los murales. En ella, tendría que tomarse a los murales como una totalidad concreta, explicando su génesis, simbologías, emergencias y accidentalidades. Es obvio que tal explanación corresponde con exclusividad al autor de los murales.

totalizadora. Pero toda aportación que se pretenda auténtica (aportación concreta), debe partir de y englobar lo superado-derrocado. De la misma manera que toda totalización auténtica (totalidad concreta), debe conllevar como parte cada una de las determinaciones superadas del proceso.

De aquí que en los murales de Vlady la dificultad no resida tanto en fijar la singularidad de lo superante, cuanto en rastrear la pluralidad de lo sublimado. ¿Es goyesca la toma de la Bastilla? ¿Es grequiana o giorgionesca la armadura Cromwelliana? ¿No nos recuerda la representación andrógina de la revolución cristiana al San Juan Bautista pintado para la iglesia de Santa María Maggiore, donde Tiziano establece la predominancia de los azules, los marrones y los grisáceos sobre los demás tonos? ¿No está la fortaleza de la expresividad orozquiana latente en la capilla freudiana?

No creo necesario ir más allá con este señalamiento rastreante. Los murales de Vlady son punto de encuentro y sublimación, de continuidad y de ruptura, de afirmación y negación. Por doquiera analicemos estos dos mil metros de apoteosis pictórica nos encontraremos con la confrontación dinámica entre lo cerrado y lo abierto, lo verdadero y lo disfrazado, lo pétreo y lo fluido. Cabría asimismo, llevar la dinámica tensional hasta el extremo y señalar que los murales de Vlady dejan traslucir la conflictividad que subyugó y subyuga a los más grandes hacedores de arte de todos los tiempos: la oposición entre la técnica como perduración y los elementos significantes como cambio y trascendencia.

El arte del siglo XX y la posteridad

Vlady está convencido de que el arte del siglo XX sobrevivirá exclusivamente en reproducción. Yo no estoy de acuerdo. Las técnicas de conservación y restauración actuales son considerablemente superiores a las de otro tiempo. De manera que, si del arte griego sobrevivió un diez por ciento, si todos los frescos exteriores originales de Venecia desaparecieron a varios años de su acabamiento (incluyendo el primer monumento fundamental del arte veneciano del siglo XVI: la decoración por Giorgione y Tiziano del Fondaco de los Mercaderes alemanes), si perdimos algunas de las mejores obras de Leonardo... ¿Por qué tendríamos que esperar un mayor índice de pérdidas en el arte tecnoindustrializado del siglo XX? La respuesta de Vlady es contundente: Desconocimiento de la técnica pictórica y de los materiales. Pero yo continúo no estando de acuerdo. Se irá una gran parte, quizás la mayoría de la producción original de nuestro siglo, empero quedará lo más significativo. Y entre esta significación sobreviviente, los murales de Vlady ocuparán un lugar determinante. De no ser así, la barbarie desdisfrazada genialmente en los murales terminará devorándolos al devorar el todo mismo que los contiene.

En sus *Conferencias* 1930-1933, Wittgenstein inició su disertación sobre la estética diciendo que aunque exista algo común a todos los juegos, no se deduce de ello que sea eso lo que queremos decir cuando llamamos "juego" a un juego particular. Pues bien, este juego particular llegó a su fin; mas es un final indefinitivo, un final que no se sabe como tal. Quedan infinitas variantes; inagotables opciones con que continuar el juego. Lo importante: que lo fluido se imponga a lo pétreo para que la gozación lúdica no tenga fin.

Por último, recurro una vez más a la inconclusa y póstuma *Teoría Estética* de Adorno para reincidir en la naturaleza antiabsolutizante de este intento lúdico. Subraya Adorno: "Todo decir sobre una obra de arte es al mismo tiempo un ocultamiento". Espero que la determinación ocultante de la exposición no haya desplazado la grandiosidad del hecho artístico que le sirvió de fundamento. ◇

Escritos sobre su obra:

Margarita Nelken,
Excélsior 9/XI/1966. México.
J. J. Crespo de la Serna,
Novedades 19/XI/1967. México.
Enrique F. Gual,
Novedades 19XXI/1967. México.
Pierre Adam,
Lettres Francaises 28/V/1969. París. Francia.
Juan Acha,
Revista de la Universidad de México VII/1973. México.
Alberto Hijar,
Museo de Arte Moderno 6/III/1975. México.
J. J. Crespo de la Serna,
Novedades 8/VI/1976. México.
Octavio Paz,
Fondo de Cultura Económica 31/III/1976. México.
Juan Acha,
Museo de Arte Contemporáneo 23/IV/1976. Bogotá, Colombia.
Fernando Sánchez Mayans,
Paesi Nuovi Art Galery IV/1977. Roma. Italia.
Pierre Restany,
Palacio de Bellas Artes 27/VI/1979. México.
Oscar Olea,
Exposición itinerante en provincia VII/ 1984. México.

BIBLIOGRAFIA

Orlando Suárez, Inventario del Muralismo Mexicano, UNAM, México 1972
La Escultura en México, Revista de Artes Visuales, MAM, México 1976
Teresa del Conde (et al), El Geometrismo en México, Inst. de Investigaciones Estéticas. UNAM, México 1977
Lily Kassner, Diccionario de Escultura Mexicana del siglo XX, UNAM, México 1983
Lily Kassner (et al), Historia del Arte Mexicano SEP/INBA/SALVAT, México 1984

Ha colaborado con diseños para la Revista de la Universidad UNAM, suplemento cultural revista SIEMPRE y El Día, así como ha escrito para los diarios El Universal y Excélsior.