Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes

EL RETRATO COMO REGISTRO HISTÓRICO-SOCIAL EN EL MURALISMO MEXICANO

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Licenciado en Artes Visuales
Especialidad en Artes Plásticas

Presenta:
Raymundo Alan García Díaz

Dirigido por:
Psic. Educ. Marissa Rodríguez Morachis

MAYO de 2012

ÍNDICE Página

ÍNDICE……..ii
DEDICATORIA.....iii
AGRADECIMIENTOS……...iv
RESUMEN…….....v
ABSTRACT……..vi
PRESENTACIÓN……...vii
INTRODUCCIÓN……1
1. EL RETRATO Y SUS DIFERENTES CONCEPCIONES……..5
1.1 ¿Qué es un retrato? 6
1.2 El autorretrato……..11
1.3 El retrato individual y el retrato como registro social……12
2. EL REALISMO SOCIALISTA Y SU RELACIÓN CON
LOS MOVIMIENTOS REVOLUCIONARIOS ……..14
2.1 El realismo socialista en Rusia……16
2.2 El realismo socialista en China……20
2.3 El realismo socialista en Cuba……24
3. EL RETRATO EN EL MURALISMO MEXICANO……..28
3.1 Factores sociales y artísticos……29
3.1.a La Revolución Mexicana y su impacto Social……..29
3.1.b José Guadalupe Posada: Artista revolucionario……31
3.2 El muralismo y su retrato histórico-social……...38
Una gran revolución artística……38
José Vasconcelos el impulsor……39
Los tres grandes: Rivera, Siqueiros y Orozco……41
El manifiesto: En búsqueda del Nacionalismo……...45
El retrato en la representación histórica de los murales……..47
CONCLUSIONES……54
REFERENCIAS……58

A MI PAPÁ

Gracias a mi papá por exigirme y apoyarme en todo

A mi abuela por haber tenido a mi papá
y haber sido una mamá para mi

A mis tíos, en especial uno que es como mi padre

A mi novia por ayudarme más de lo que imagina

A mis amigos por estar ahí en las buenas y en las malas

A mi asesora Marissa por desvelarse para terminar esta tesis

Agradezco a todas las personas que me han hecho ser lo que soy
y creer en lo que puedo llegar a ser

Y en especial a mi, por seguir adelante...

RESUMEN

La presente tesis tiene como propósito evidenciar la importancia del papel del retrato en el muralismo mexicano como un registro histórico-social. También dejar ver cómo el retrato se adopta como una herramienta en la implementación de un método ideológico, artístico y político. Como lo fue el muralismo en México, el cual se convertiría en el medio de expresión de la realidad, narrando la guerra revolucionaria y todos aquellos enfrentamientos que determinaron la historia mexicana. Por medio de la representación iconográfica se exalta a los personajes partícipes en la revolución, que con sus actos marcaron el inicio de un nuevo régimen y de una nación en vísperas de un cambio. Para la elaboración del contenido se recurrió a la investigación exploratoria-documental, para dar sustento a los argumentos y conocer los hechos históricos relacionados con el tema. El primer punto a estudiar es el significado del retrato, su uso y sus diferentes concepciones, describiendo los parámetros para considerar lo que es un retrato. Para posteriormente tomar como marco conceptual el Realismo Socialista en países como Rusia, China y Cuba, en donde fue manejado como un método persuasivo del gobierno para implementar la aceptación del socialismo en la gente y así crear un sentido de nación. Cada una de estas revoluciones encontró en el retrato un medio de expresión colectiva que permitía dirigir a la población hacia los mismos objetivos. Esto da paso a la Revolución Mexicana, como causa para la implementación del retrato en el muralismo como un medio en la creación de una conciencia nacionalista; retomando a José Guadalupe Posada como uno de los artistas más representativos en tiempos revolucionarios. Se finaliza exaltando el retrato en el muralismo como un estilo de denuncia pública de la opresión y lucha de clases, que propone una nueva ideología e identidad social sustentada en los ideales de la revolución mexicana, libertad e igualdad.

(**Palabras clave:** retrato, muralismo, registro histórico-social, revolución, nacionalismo)

ABSTRACT

This thesis aims to reveal the important role of the portrait in the Mexican muralism as a socio-historic record, as well as highlighting how the portrait was adopted as a tool in the implementation of ideological, artistic and political methodologies in Mexico. Just as in Mexican muralism, portraits became a means to express reality, narrating the revolutionary war and all the battles that determined Mexican history. Iconographic portraits exalted individuals' roles in the Revolution, defining the beginning of a nation on the verge of change. It was use exploratory-documentary research to give support to the arguments and to identify the historical facts related to the topic. The first point of study is the meaning of the portrait, its use and different conceptions, and what parameters to consider when defining a portrait. Afterward, It will be shown the conceptual framework of Socialist Realism in countries like Russia, China and Cuba as a persuasive method by the government to implement acceptance of socialism in people and to create a sense of nationhood. Each of these revolutions found in the portrait a way of collective expression that could lead the population towards the same goals. This served as a guide for the Mexican Revolution, a cause for the implementation of portrait in muralism, as away to create a nationalist consciousness; bringing back José Guadalupe Posada as one of the most representative artists in the Revolutionary period. It ends praising portrait in muralism as a way of public dissent towards oppression and class struggle, proposing a new ideology and social identity supported in the ideals of the Mexican Revolution: freedom and equality.

(**Keywords:** portrait, muralism, socio-historic record, revolution, nationhood)

PRESENTACIÓN

El estudio del arte ha sido enfocado a tantas cosas como inquietudes ha habido en las mentes artísticas, se ha estudiado desde el arte de las cavernas, hasta las últimas representaciones del performance o el arte urbano reciente como el grafiti.
Sin embargo es para mí de gran interés el retrato, ese género artístico que ha estado presente en las vanguardias más importantes de la historia del arte, pero que pareciera desde mi punto de vista, que se ha olvidado su trascendencia.

Es probable que una de las razones de esa intrascendencia sea la misma que lo ha mantenido muchos años vigente, y es que al ser usada en tantas vanguardias se ha opacado su importancia a nivel temático, quedando como una herramienta estética de lo que el artista busca plasmar.
Esa capacidad de adaptación aparente del retrato lo hizo llegar hasta los muralistas, quienes antes de pintar sobre muros -cosa que no era novedad-, fueron estudiosos del arte académico, algunos inclusive influenciados por vanguardias que parecerían ajenas al retrato como el cubismo.

Para entender cómo el retrato se filtra y es usado en el muralismo, es necesario tratar de entender qué se entiende por retrato, y es que como el arte mismo, tiene tantas acepciones que es difícil definir a ciencia cierta qué es o no un retrato, y qué funciones desempeña dentro de una sociedad.

Así mismo es de suma importancia entender el por qué del retrato en el muralismo, ¿que necesidad tuvo el muralismo de retratar personas?, ¿si es que sólo esto puede ser retratado?, y si es que ¿el muralismo tuvo exclusividad como movimiento artístico en el Siglo XX?, o ¿si fue un hecho aislado del mundo que se valió de su propia inspiración para revolucionar el arte en México?, o si ¿recibió influencias tanto nacionales como extranjeras para consolidarse?; e incluso si ¿el mismo fue una influencia?. En pocas palabras ¿qué relación tiene el mundo no solo del arte con el muralismo y viceversa?.

INTRODUCCIÓN

El arte se ha diversificado tanto como inquietudes ha habido en las mentes artísticas, lo cual ha propiciado que a lo largo de la historia se haya estudiado desde el arte académico y preciosista del Renacimiento; hasta el arte más subjetivo en las obras Expresionistas. Esto ha provocado diversas maneras de concebir el arte y la creación artística misma, ha complicado dar una definición precisa de lo que es el arte, ya que cambia vertiginosamente de acuerdo a las necesidades del ser como individuo y sociedad.

Un tema de gran interés para mí es el retrato, ese género artístico que ha estado presente en las vanguardias más importantes de la historia del arte, siendo el tema para muchos de los artistas más relevantes e influyentes. El retrato ha sido una herramienta imprescindible en el desarrollo del artista, que ha encontrado en él una forma de representar al género humano.

Cuando hablamos del retrato, se suele asociar a la representación pictórica de una persona, la cual se asemeja tanto al aspecto físico, como a cualidades más subjetivas como lo son la personalidad o las emociones. No solo es posible conocer a las personas retratadas, si no también al mismo artista por medio de sus autorretratos, que nos dan la posibilidad de mirar más allá, ver su personalidad y estilo, esa visión diferente y personal.

Esta cualidad de simbolización directa de un sujeto, nos permite conocer hábitos y costumbres, no solo de la persona retratada, sino de la sociedad en general. Esta función del retrato como un registro social, deja un legado histórico de una época a través de esas interpretaciones pictóricas tanto individuales, como sociales, que nos enseñan el modo de vida y características físicas que de otro modo sería muy difícil conocer.

Toda esta perspectiva es lo que se expone en el primer apartado de este trabajo, que servirá de antesala para exponer al Realismo Socialista como un movimiento artístico y social –resultante de las revoluciones-, en donde el retrato ocupó un papel determinante en el curso y ejecución de dicho movimiento.

El Realismo Socialista se manifiesta no solo como un movimiento artístico de carácter social, sino también como un método mediante el cual el gobierno buscó implementar

una ideología nacionalista-comunista, que buscaba expresar los valores anhelados después de las revoluciones.
El realismo socialista se caracterizó por su implantación en países socialistas y/o comunistas, destacándose Rusia, China y Cuba. En las tres naciones se siguió una metodología similar, que si bien presentaba algunas diferencias –las cuales abordaremos dentro de la tesis-, es en esencia lo mismo; un sistema por el cual el gobierno apoyado por las artes tomaba los hechos reales y los reinterpretaba a su conveniencia, más que a una necesidad real de la población.

La tarea del realismo socialista no era nada sencilla, crear un arte para el pueblo, que sirviera para forjar un sentimiento de unidad y apego a las causas sociales, en una época en donde lo más evidente era el descontento y malestar social, aunado a una pobreza generalizada. La instauración del realismo socialista tuvo que valerse de herramientas que facilitaran la comprensión y apropiación en las mentes de las personas. El retrato de una imagen salvadora y protectora de sus héroes nacionales como Lenin y Stalin en Rusias, Mao Tse Tung en China, o Ché Guevara y Fidel Castro en Cuba, fue fundamental para que el realismo socialista cumpliera su objetivo.
A la imagen de los grandes íconos nacionales de cada país habría que agregarle la imagen que se presentaba del pueblo, simbolizado como un ente luchador y trabajador al servicio de la nación. No obstante era más una idea que una realidad, dejando por un lado todas las dificultades reales que tenía la gente, con el objetivo primordial de dar una imagen de fortaleza y unión.

En base a lo anterior el propósito esencial de esta tesis, es exhibir el papel que jugó el retrato dentro del Muralismo Mexicano como una herramienta para lograr llegar a la sociedad de una manera más palpable y entendible. De igual manera se debate sobre esa consolidación del muralismo como un movimiento artístico de carácter social.

Desde las culturas previas a la conquista española, el arte mexicano se ha caracterizado por su colorido y ese carácter público, ejemplo son las pirámides y templos que aún hoy en día conservan algo de esos colores que alguna vez cubrieron sus paredes.
Podemos decir que son los inicios del muralismo, sin embargo el muralismo mexicano no consistía solo en pintar paredes, era más que eso. Fue todo un concepto bien definido de manifestación, que si bien recaía directamente en los muralistas tenía sus raíces en

todo el pueblo. No solo buscaba la protesta, también la enseñanza y la exaltación de un arte nacionalista.

El antecedente más cercano al muralismo es el grabador José Guadalupe Posada, sus dibujos y grabados cumplían con esa función de representar lo que pasaba en esa sociedad contrastante. La obra de Posada es un registro social, imágenes de las escenas y actores más importantes de la época, una visión dinámica y sarcástica de los eventos sociales que tanto abrumaban a la gente, al pueblo en general.

Años más tarde el muralismo retomaría esta labor, llevándola a las calles, a los edificios públicos, a cualquier lugar que contara con un muro, permitiendo que cualquier persona fuera rica o pobre pudiera ser testigo de este movimiento. Los acontecimientos importantes quedaban plasmados en imágenes, en colores, que reflejaban a toda una sociedad necesitada de alguien que hiciera eco de sus voces.

El muralismo retrata e ilustra un momento fundamental en la historia, la política, la sociedad y la cultura de nuestro país.

El aporte del tercer gran apartado de esta tesis, es ampliar la visión del retrato como un registro social, y específicamente en el muralismo, conociendo más a fondo los cimientos que han formado las diferentes visiones del arte contemporáneo con respecto al retrato. Se pone en evidencia su función en un periodo histórico y artístico importante como lo fue el muralismo en México, analizando esos factores que lo propiciaron y lo hicieron evolucionar.

1. EL RETRATO Y SUS DIFERENTES CONCEPCIONES

1.1 ¿QUÉ ES UN RETRATO?

La definición del retrato es tan variable como la del arte por sí mismo, y es que como el arte refleja la actitud de la sociedad, el retrato refleja la visión del artista, varía dependiendo del autor, de la gente, de la época y de su utilización también.
Considerado uno de los géneros clásicos por excelencia, el retrato ocupa sin embargo un lugar muy destacado tanto en la obra de muchos de los artistas más importantes en la historia del arte, como en las primeras vanguardias artísticas y los diferentes movimientos artísticos de la actualidad.

Algunas conceptualizaciones se refieren al retrato como la simple, -por llamarle de alguna manera- representación de un ser humano, de un sujeto, el sujeto del retrato. Al menos hasta antes de la fotografía estas conceptualizaciones en la mayoría de los casos hacen referencia a la pintura, sin embargo es también aplicable a otras disciplinas de carácter artístico como los son la escultura, el retrato escultórico o el grabado; e incluso a la serigrafía como sucedió con el arte pop o el esténcil que ha perdurado hasta nuestros días.
Un ejemplo de esto es la ilustración ***Hope (2008),*** realizada por el artista estadounidense Shepard Fairey mejor conocido como OBEY para la campaña presidencial de Barak Obama.

Esto no es más que una muestra de la versatilidad en cuanto a las técnicas se refiere y por qué no decirlo, a los gustos. Con lo anterior aparentemente resultaría fácil decir qué es un retrato, definirlo. Y es que desde su propia creación y concepción artística se trata de algo aparentemente muy simple, al enfocarse solo en una parte del cuerpo como lo es el rostro de un sujeto. Pero un retrato no es la simple representación del sujeto, sea hombre, mujer o niño; o de varios sujetos -si así lo podemos considerar- como en el caso de ***Las meninas (1656)*** (página siguiente) de Velázquez, que fácilmente podría ser considerado un retrato grupal, en el que cada uno de los personajes es tratado con individualidad y atención en sus rostros. Definir qué es o no un retrato, no depende solamente de tener un sujeto cognoscible al que la mayoría de las personas identifiquen

y que por lo tanto sea un sujeto retratado. Es como bien dice la doctora en bellas artes Rosa Martínez Artero (2004) un retrato es una *"muestra del individuo particular, el ser humano con identidad"* (p.11). Así, no es solo una concepción estética o visual del individuo, sino que va más allá, explora la personalidad del retratado. Y es que si para cada autor o artista el retrato evoca diferentes sensaciones y emociones, para los estudiosos en materia histórica del retrato también se establecerán diferencias específicas que nos ayudarán a tener una concepción más amplia acerca de lo que es el retrato. Existen retratos o representaciones de sujetos, que son meramente eso, la representación de un sujeto del cual no se conoce su rostro, sino solo algunos datos acerca de su apariencia física o en muchas ocasiones ni siquiera eso.

Martínez Artero (2004) nos habla del retrato de Esopo de Velázquez, en el cual el sujeto

retratado es una persona que da vida al personaje de Esopo, del cual no se tiene una idea concreta de su rostro, más que las pistas que los diferentes relatos e historias han dejado sobre él. En base a esto se logra hacer una construcción del rostro de una persona que no conocemos o que ni existe (p.19). Esta situación es aplicable a cualquier ámbito del arte como la pintura de ***San Juan Baustista (1513-1516)*** de Leonardo Da Vinci. ¿O acaso alguien de nosotros podría decir que se trata de un retrato cognoscible?, ¿acaso se tiene un registro pictórico o fotográfico de las características faciales de Juan Bautista?. No, simplemente el autor trata de elaborar una representación de un sujeto al que conocemos popularmente. Otro ejemplo claro es el David de Miguel Ángel en escultura, el retrato

de un personaje del cual no se cuentan con registros y del que ni siquiera es comprobable su existencia. Estas características que establece Martínez Artero son importantes, porque muestran el hecho de que el retrato no siempre será de una persona real, pero si cognoscible, ya sea por tradición o por simple referencia histórica.

Otra concepción interesante es la de John Devane (1996), para quien "*los retratos testimonian el permanente empeño de los artistas por plasmar la complejidad e individualidad del carácter y del temperamento humano"* (p.6). Con lo anterior Devane nos ofrece un imagen más amplia del retrato, definiendo una búsqueda más allá de lo estético para representar al ser en toda su expresión. El artista no solo cumple su objetivo plástico, sino que se convierte en un estudioso del carácter humano y su necesidad de trascender por medio de una imagen.
Pero el retrato va más allá, no solo cubre esa necesidad de trascendencia y hasta vanidosa del individuo, sino una necesidad social de retratar a la gente que vive en ella, sus costumbres, su manera de vestir, su forma de vida y por ende su personalidad.

Como dice el historiador inglés y experto en renacimiento italiano John Pope-Hennessy (1966) el arte del retrato, *"es una manifestación de convicciones"* (p.9), es decir, hace referencia a una batalla entre dos fuerzas, esas que se presentan tanto en el artista como el modelo, y que estarán presentes durante toda la creación, y se manifestarán en el resultado final. Y es que el retrato es la expresión tanto de la personalidad del artista como de su relación con el retratado, quien pese a no tener incidencia en la obra, es sin embargo el motivo de la obra.
Para Jacques Aumont (1998), el retrato "*siempre tiene relación con la verdad"* (p.27), esta relación con la verdad es definida mayormente por el carácter estético-plástico del retrato, que busca esa representación fiel del retratado. Sin embargo esto no siempre obedece a características exclusivamente estéticas, ya que todas esas tendencias diferentes que se presentan desde su creación hasta su finalización, ofrecerán diferentes vertientes y opiniones en cuando a la veracidad de la obra, tanto para el artista como para el retratado. El artista propone su visión, la cual podría tacharse de individualista y no estar de acuerdo con la del retratado. Sin embargo esto en ningún caso resultaría en la falta de verdad del retrato, es en su caso todo lo contrario, nos presenta diferentes verdades, las cuales son completamente válidas. Aumont nos muestra un punto de vista en el cual todas las representaciones y opiniones del retrato serán válidas y establecerán

una verdad por sí mismas.

Una concepción diferente es la del filósofo francés Jean-Luc Nancy (2000), para quien *"el retrato se refiere a aquella representación de una persona considerada por ella misma"* (p.11). Esta es una definición con un fundamento más filosófico, que demuestra la variedad en cuanto a pensamientos teóricos existen con respecto al retrato. Es probablemente una mirada más profunda, que se concentra más en el sujeto por sí mismo que por sus cualidades físicas o atributos; ni siquiera por sus acciones. Es una mirada al ser intrínseco del retrato, abstrayendo todo lo exterior para dejar a un ser absoluto, el ser por sí mismo. Aunque un tanto diferente, igual que las demás no deja de ser cierta, ya que todas buscan de una u otra manera representar las cualidades, ya sean físicas o psicológicas, o hasta aquellas menos visibles pero existentes en cualquier individuo.

Jean-Luc Nancy (2000) habla también de un retrato autónomo, el cual sería nombrado así por su capacidad de funcionar por sí mismo y para sí mismo, sin necesidad de expresar lo que es el sujeto. Si bien Nancy no hace referencia al autorretrato, si revisamos las funciones del retrato propiamente dicho, nos daremos cuenta de que su principal papel es la representación, ya sea de un sujeto o su subjetividad; de esta manera el retrato autónomo al que alude debería estar estrechamente ligado al autorretrato, ya que se crearía una relación más personal y verdadera al ser artista y sujeto de la obra al mismo tiempo. No se caería en esa invasión a la privacidad que siempre causa un retrato, o en los malos entendidos si a características psicológicas nos referimos. ¿Quién más que el propio sujeto en su autonomía para plasmar lo que es en realidad y poder representar aquellas formas de ser y particularidades que solo él conoce?. Estaríamos hablando entonces de un autorretrato-autónomo, que debería dejar inclusive aquellas tendencias y pretensiones artísticas que siempre están implícitas en el medio artístico y que lo llevaría a la abstracción (aunque no por esto se volvería una obra abstracta) del sujeto del retrato.

Así, el retrato crea un vínculo entre la identidad del retratado y su cuerpo físico, real, pero también con su ser más profundo, aquél que solo el artista es capaz de retratar; haciendo al retrato dependiente de la relación y entendimiento entre dos fuerzas, el artista que directa o indirectamente se encuentra sometido a su entorno y el modelo, que finalmente será indispensable para la obra.

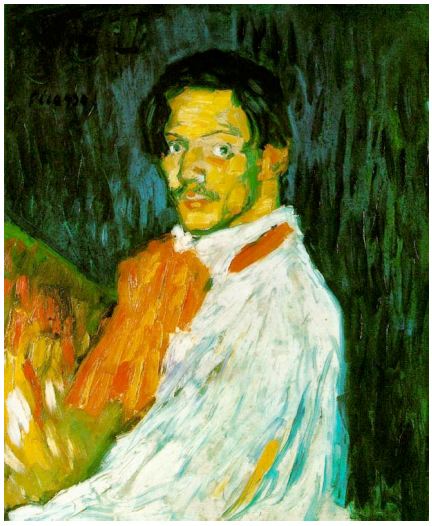
Si bien tanto en el retrato clásico como el contemporáneo se intenta establecer una verdad al representar a un sujeto real, verdadero ya sea su ser físico o hasta espiritual,

también depende de la voluntad del artista, de su visión y estética, modificando por ende el retrato y al retratado. Es en este punto que vemos una clara subjetividad al basarse en la visión de un agente externo, como lo es en este caso el artista, quien no siempre logra representar al sujeto de una manera universal y entendible para los espectadores.

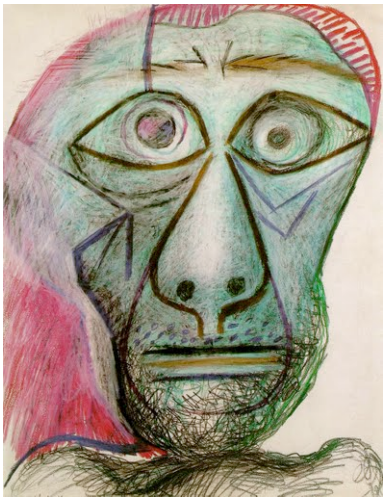
Por otra parte, pese a ser el artista el principal artífice de la obra, no es el único que decide lo que su obra es o pretende expresar, sino que depende de una visión artística generalizada. Es decir que el artista debe someterse a los cánones y preceptos definidos y aceptados por la mayoría o en muchos casos la minoría dominante en cuestiones artísticas. Sin embargo, aunque estos factores externos puedan limitar su capacidad expresiva e interpretativa, es su propia evolución artística y personal la que impregna y le da ese valor distintivo y único a la obra.

Como ya se ha señalado, si el artista cambia de acuerdo a la necesidad de la sociedad, y lo hace también por su necesidad individual, es de esperarse entonces que lo que vemos de un artista en sus inicios, no sea lo mismo que a la mitad de su carrera y más aún al final.

Una concepción interesante de cómo la visión del artista cambia tanto en su obra, derivando esto en cambio de estilo que a su vez hace variar el retrato mismo, es la obra de Picasso; quien fue tal vez el artista más influyente en la historia, y que a su vez también es un creador que cambió de estilo conforme la evolución tanto social como personal se lo permitía.



Autorretrato "Yo Picasso" (1901)



Autorretrato (cabeza) (1972)

En los retratos aquí mostrados podemos, ambos de Pablo Picasso ver el trastocamiento de estilo, pero no de tema, poniendo de manifiesto las diferentes perspectivas que de un

retrato se tienen.

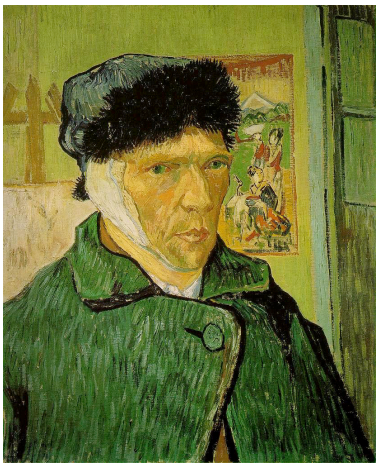
Si el lector sin conocer al artista y su evolución apreciara ambas pinturas, pensaría sin lugar a duda que se trata de dos artistas diferentes, pero es esta misma evolución la que hace que el artista cambie desde sus conceptos artísticos hasta su manera de pintar. De este modo es evidente cómo el retrato depende de numerosos factores y no solo de que el sujeto sea alguien real o no. Inclusive ni siquiera alguien conocido, simplemente que el sujeto sea identificable, pudiendo esto abrir las puertas a personajes ficticios o religiosos como se menciona anteriormente.

Hasta aquí se ha pretendido argumentar teórica y visual aunque no exhaustivamente, que el retrato es un concepto estético-plástico con una gran aporte y peso dentro de la historia del arte; que ha evolucionado como concepto, y que en su representación tanto clásica como contemporánea ha sido influenciado por numerosos factores.

Es probable que todas estas características le hayan otorgado larga vida al retrato y que aún a pesar de las nuevas tendencias en el arte incluyendo el arte abstracto, el retrato siga siendo una fuente imprescindible de ideas y aportaciones a las nuevas vanguardias.

1.2 EL AUTORRETRATO

El autorretrato, es aquel donde las características tanto externas como internas se modelan sin tener que adaptarse al entendimiento de las fuerzas establecidas entre artista y modelo. Podríamos hablar de un tipo de retrato más fluido, en el cual la personalidad plasmada en la obra es expresada más libremente al depender únicamente de la visión del artista, que en este caso funge también como el objeto de la obra, el retratado.



El autorretrato según John Devane (1996)*"es el intento último de combinar el yo exterior y el yo interior"* (p.9). Lo anterior hace referencia a esa característica propia del autorretrato en la cual el artista se vuelve creador y sujeto de la obra, con esto tenemos una visión más completa que cuenta con una representación más detallada del ser tangible como no tangible, ése que solo el sujeto es capaz de transmitir y que en el caso del autorretrato también es el artista. En el ***Autorretrato (1889),*** de Van Gogh podemos conocer tanto al sujeto del

retrato como al artista, sus características físicas, pero también su manera de pintar y verse a sí mismo.

1.3 EL RETRATO INDIVIDUAL Y EL RETRATO COMO REGISTRO SOCIAL

A partir de lo anterior y después de conceptualizar ampliamente el retrato, sus implicaciones y características generales, podemos categorizar el retrato en dos tipos. Por un lado está el retrato individual, en el que se encuentra su concepción original y se refiere al retrato de un solo individuo, ya sea que se desarrolle por el mismo creador como es el caso del autorretrato, o bien sea elaborado por un artista para un individuo particular. Por otro parte encontramos el retrato como registro social, el cual depende de factores como la época y la visión artística que se tenga en el momento. Se debe también a la necesidad de registrar los hechos históricos de determinada sociedad, creando una especie de función intrínseca para el artista, la de biógrafo visual de una sociedad.

Como antes se ha mencionado, el retrato surge por la necesidad de celebrar y conmemorar la individualidad, de representar al ser humano y su necesidad de trascender y ser recordado. Sin embargo, su función no siempre ha sido la de representar el carácter particular de una persona. Así, el retrato como registro social ha implicado plasmar también el papel de un sujeto dentro de una sociedad, su rol, su función social, tanto en la política o religión, o su posición dentro de la misma.

El Retrato como registro social no es un concepto que encontremos en algún libro, o al menos no de manera explícita. Es una función propia que se da a todo aquello que refleja las costumbres y modos de una sociedad en determinada época, función que el retrato ha cumplido a lo largo de su historia ya sea en mayor o menor medida. El retrato siempre ha mostrado la vida cotidiana de una sociedad, aún cuando se trate de un retrato individual o un autorretrato, siempre es posible aprender de la sociedad de la época viendo simplemente la ropa, el cabello o el tipo de decoración empleada. No olvidemos esos retratos de la monarquía española elaborados por Goya o de personas comunes y corrientes en las noches bohemias de Toulouse-Lautrec.

Quizá esta idea del retrato como registro social es más apreciable y entendible cuando el retrato es grupal o de una gran multitud, siendo imposible negar el valor estético de semejantes piezas; solo hay que recordar los cuadros de Renoir o Delacroix con una

mujer sosteniendo la bandera francesa, o los elaborados por Ilya Repin con tanto valor estético y realismo, pero también con un valor histórico-social para el pueblo ruso. Cuánto no se habrá aprendido de los retratos realizados por los artistas del *Quatrocentto* italiano, la ropa de los retratados, los paisajes y hasta las características físicas. Es por tanto difícil y hasta injusto dejar a un lado el valor histórico de tales representaciones.

En la obra ***Llegada de los Zares Pedro I e Iván V (1900)*** de Ilya Repin, se ejemplifica el retrato como registro social, al representar las características físicas tanto de las personas como sus condiciones de vida.

En el siglo XIX con el nacimiento y la consiguiente popularización de la fotografía, el retrato pierde gran parte de su función como un documento visual de los hechos más relevantes. El retrato hasta ese entonces había sido una herramienta muy apreciada y valorada no solo dentro del arte, sino de la sociedad. Parecía entonces que el retrato se vendría abajo, que el interés en este tipo de temas se perdería. Pero es a su vez esa libertad de creación propia del arte lo que le ha permitido seguir adelante. La libertad de modelar, de figurar, de plasmar, no solo lo que se ve si no lo que se siente, de pintar personajes inexistentes o imaginarios, o hasta aquellos que ya han muerto; de manipular la imagen de maneras que la fotografía nunca podrá lograr, usando colores texturas visuales que atrapan al espectador.

2. REALISMO SOCIALISTA Y SU RELACIÓN CON LOS MOVIMIENTOS REVOLUCIONARIOS

El realismo socialista fue un movimiento artístico surgido en los países socialistas o comunistas, para incentivar en el pueblo la idea de un nacionalismo comunista. Es un movimiento basado en una metodología muy clara, la cual era tomar las imágenes e ideas de la realidad y plasmarlas de acuerdo a la conveniencia y necesidad del estado, en su búsqueda por crear un estado-nación con raíces firmes en su historia e ideología. Es por lo tanto un movimiento ideológico cuyo encargo principal era definir los principios que seguirían estas nuevas sociedades: el trabajo, la dignidad, el respeto a los hechos y personajes históricos; pero por sobre todas las cosas suscitar un sentimiento de nación y pertenencia en toda la población.

Aunque esta ideología y método fueron similares en los países en que el realismo socialista emerge, existen marcadas diferencias que dan un sello propio a cada uno de los movimientos en los países que analizaremos a continuación: Rusia (la ex URSS), China y Cuba.

En Rusia por ejemplo, además de los preceptos antes citados existió un completo rechazo hacia las vanguardias extranjeras al considerarse en contra de los ideales comunistas. El impresionismo que se mantenía en auge con artistas importantes años atrás, ahora era mal visto al considerar que la realidad que plasmaban y representaban, no era esa realidad social y revolucionaria que pretendía alentar fuertemente el estado por medio del realismo socialista.

En China la situación es diferente, si bien no existía un rechazo definitivo de las influencias extranjeras, si se cuidaba mantener un equilibrio en función de la necesidad de estado chino.

Un aspecto interesante y que define el realismo socialista en China es el hecho de que por primera vez fue un movimiento para y por el pueblo; en gran medida el mismo proletariado es el encargado en numerosas ocasiones no solo de elegir el tema de la obra, sino también de realizar piezas que reflejaban tanto sus ideas como su estilo de vida de una manera más pura.

Quizá Cuba en materia artística sea la nación más diferente de las tres que son motivo de análisis, ya que la producción pictórica estuvo mayormente influenciada –aunque no por esto en mayor medida- por el muralismo mexicano que por el realismo socialista. Los artistas cubanos dieron prioridad al estudio artístico en México más que en Europa. Sin embargo en esencia se fraguó también un realismo socialista, que si bien introdujo los carteles como medio de difusión ideológica, se reforzó con el auge de la fotografía, medio que se supo aprovechar para crear una idea de nación, pero sobre todo una idea

de líderes que conducirían a Cuba hacia el nuevo régimen, hacia el cambio tan anhelado. Pero al igual que en los otros países, el realismo socialista cubano maneja las imágenes a conveniencia y necesidad del estado, ofreciéndole al pueblo no lo que necesitaba si no lo que el estado quería que necesitaran.

2.1 EL REALISMO SOCIALISTA EN RUSIA

Rusia, al igual que China y la mayoría de los países socialistas, fue uno de los principales promotores del Realismo socialista, término que según Hal Foster (2006) fue acuñado por Stalin. Este movimiento artístico reacciona ante las nuevas tendencias consideradas anticomunistas o de arte burgués. El realismo socialista no basaba su importancia en la estética de la obra, la cual ciertamente carecía de homogeneidad, sino en el discurso. La intención no era difundir la mera realidad sino la realidad socialista, es decir, la visión del Partido Comunista, el cual tiene el privilegio de identificar y controlar la dirección de la progresión histórica así como de la representación de la realidad.

Los principios fundamentales del realismo socialista eran:

- *Narodost*: que sea accesible al público popular y plasme sus necesidades.
- *Klassovost:* expresión de los intereses de clase.
- *Ideinost:* temas concretos y cotidianos.
- *Partiinost:* fidelidad al Partido.

Después de la Revolución rusa se buscó eliminar todo aquello que fuera en contra de los ideales socialista –o comunistas ya en una etapa más avanzada-. *"Se suprimieron las escuelas creadoras y se impuso el canon socialista sobre todas las cosas"* (Kurz Muñoz, 1991, p.25), se eliminaron todos aquellos movimientos que atentaran contra la idea del realismo ruso, como el impresionismo, post-impresionismo, expresionismo, dadaísmo, el cubismo, etc. argumentando de una u otra manera que estas representaciones eran meros reflejos de la realidad y no la realidad propia como buscaba plasmarla el realismo socialista.

Uno de los antecedentes del realismo socialista ruso fue el grupo de artistas fundado en 1870 y conocido como los Peredvizhniki –Trotamundos-, llamados así ya que realizaban exposiciones ambulantes por toda Rusia. Aunque estaban directamente

influenciados por vanguardias como el impresionismo, basaban el tema de sus obras en un realismo crítico de Rusia previo a la revolución. Esta crítica a veces con tintes políticos fue la antesala del realismo socialista. Una de las figuras más importantes de este grupo fue Ilya Repin, cuya pintura reflejaba las carencias y situación social del pueblo ruso no desde un punto de vista partidista, sino como una crítica ante tales vicisitudes. Según los mismos Peredvizhniki se buscaba documentar la realidad, retratar la vida y los paisajes de Rusia desde todos sus puntos de vista.

En esta obra ***Los Sirgadores del Volga (1870-1873)***, Ilya Repin nos ofrece una imagen de la cruda realidad rusa, no esa perspectiva partidista que años después nos daría el realismo socialista, sino una crítica evidenciando las carencias y peripecias de la población. La crítica aunque si bien es dura y muestra esa cara que el Gobierno probablemente quería evitar, no directamente a los líderes partidistas, sino a la situación general del país, es también un testimonio para concientizar a la población y registrar a la sociedad del momento.

Según Juan Alberto Kurz Muñoz (1991), para la concepción soviética del arte el realismo socialista no existe como un estilo, sino como un método para averiguar la verdad y enseñarla. Esta verdad es controlada y manejada por el Partido –entiéndase por partido al gobierno-, quien a su vez la maneja de acuerdo a sus intereses teórico-prácticos.

El realismo socialista fue un movimiento artístico que basaba su importancia principalmente en la representación de la revolución proletaria. Y si bien para el realismo social los trabajadores y su trabajo son uno de los temas centrales, lo es también la política y sus protagonistas. No es de dudar que Stalin haya impulsado e impuesto estas medidas en el arte.

Se "exigía al realismo socialista la práctica del romanticismo revolucionario, pero también que estuviera con los dos pies en el suelo de la vida real" (Foster, Bois, Buchloh y Krauss, 2006, p.260), con esto buscaba por un lado que los temas fueran de carácter social y real, que formaran al pueblo en esa realidad vivida durante la revolución; pero de igual manera querían que el realismo social fomentara y educara a la sociedad en la utopía comunista. Aunque lo anterior pudiera sonar contradictorio, para el Gobierno en su momento era la manera de fomentar una ideología que si bien no era real en la práctica, podía llegar a serlo en la mente del pueblo.

Era necesario entonces usar todas las herramientas a su alcance para hacer que esta idea se generalizara, de tal suerte que los acontecimientos históricos, las batallas, los líderes políticos como Stalin y Lenin, cobran importancia vital a la hora de la implementación de los nuevos ideales en materia de arte Ruso. También el artista fue pieza fundamental al representar estos ideales. Algunos de los artistas importantes durante este periodo fueron, Aleksandr Gerasimov (1881-1963), Boris Ioganson (1893-1973), Igor Grabar (1871-1960), Ilya Mashkov (1881-1944) y Aleksandr Deineka (1899-1969) entre otros. Aleksandr Deineka destaca tanto en la pintura, como en el cartel y en el dibujo. *"Su obra tiende a la generalización monumental y a la interpretación épica del sujeto"* (Kurz Muñoz,1991, p.45)

En esta imagen ***La defensa de Sevastopol***, podemos apreciar esa cualidad épica y hasta heroica en su obra, con una narrativa corta, tratando de exaltar lo verdaderamente importante de la batalla, la actitud ante la adversidad, esa lucha de la que todo el pueblo ruso formaba parte y que todos debían apoyar.

Una de sus obras más famosas es quizás ***La Defensa de Petrogrado (1928)***(página siguiente), realizada para el décimo aniversario del ejército rojo. En esta obra Deineka realiza una síntesis de los hechos, con la intención de hacerla más digerible y entendible al espectador. En ella podemos encontrar los preceptos del realismo ruso, esa búsqueda de exaltar la realidad y a su vez darle fuerza a la utopía comunista. Siendo los

personajes principales el ejército, que si bien no eran civiles, tampoco eran aquellos políticos con aires de grandeza. Esto permitía que el acercamiento con la gente fuera más fácil y creara un vínculo con la lucha que se gestaba.

Recordemos que educar al pueblo y fomentar el régimen comunista, eran algunas de las premisas del realismo socialista. Sin embargo así como se buscaba exaltar el valor de la población, del trabajador y hasta de la milicia, también se intentaba representar históricamente a los personajes que marcaron el rumbo de Rusia. Podemos ver en las obras del "Realismo socialista" una exaltación de los líderes políticos, estableciendo una diferencia marcada entre ellos y el resto del pueblo. Esto es comprensible, ya que una de las principales ocupaciones del arte ruso de esta época era crear una imagen conocida en ruso como *Kartina.* La *Kartina* no era una simple figura para el gobierno ruso de la época, era la necesidad principal de la clase trabajadora de tener un ícono dominante, un líder que los guiara hacia sus ideales, esos mismos ideales buscados por el realismo socialista

Esta necesidad política fue complementada en gran medida gracias al retrato como es palpable en las imágenes siguientes. Podemos considerar a este como un retrato político, que si bien se centra en los personajes principales, como Lenin o Stalin, tiene como fuerza de acción principalmente la exaltación de los ideales comunistas como la unificación y la lucha por ideales comunes.

Lenin en la tribuna (1930) de Aleksandr Gerasimov es una muestra de la importancia que cobraron esos actores políticos para el desarrollo e imagen del realismo socialista. En la obra podemos ver a un Lenin monumentalizado por encima del pueblo ruso, ese líder casi heroico, casi divino, ese símbolo que representaba la *Kartina* y que era indispensable para guiar al pueblo en la ideología comunista.

Esta obra llamada ***Stalin (1939)*** de Isaak Brodsky es una muestra tanto del retrato en el realismo socialista, como del uso de la imagen histórica de los políticos para sus propios fines. Si bien en esta imagen no tenemos a un Stalin monumental, es apreciable la marcada diferencia que se establece con las representaciones pictóricas de la población general; vemos un Stalin líder a punto de dar un discurso ajeno en apariencia a esos hombres y mujeres de otras obras, pero unidos por ese ideal común.

Esta exigencia de crear unificación es necesaria, pues a pesar de que Rusia tenía a los trabajadores más revolucionarios, ellos no entendían plenamente los lineamientos e ideales comunistas. Era imperioso crear vínculos de unidad, lazos simbólicos y sentido de pertenencia para generar conciencia de ser y formar parte de una comunidad social. *"Lo que los trabajadores rusos tenían era una fuerte sensación de ser el pueblo trabajador, unidos por un sentimiento común de injusticia y de exclusión de la sociedad."* (Figes y Kolonitskii, 2001, p.144). Tener un mismo contexto cultural ayudaba a congregar la lucha por los mismos ideales y fue precisamente ésta la tarea del realismo socialista.

2.2 REALISMO SOCIALISTA EN CHINA

El Realismo socialista en China sigue una metodología similar al implementado en Rusia, al insertar las ideas comunistas en el arte. Sin embargo aunque existen pocas diferencias, son muy significativas, creando un realismo socialista de acuerdo a la necesidad del pueblo chino después de la guerra. Una de las más importantes es que a pesar de existir un rechazo hacia los agentes externos en la búsqueda de un estilo nacional propio, no se apartará completamente de influencias extranjeras a diferencia del realismo ruso; es también un movimiento popular, al servicio de los trabajadores, cuyas premisas principales son, elevar y llevar el arte al pueblo. Con esto no solo

buscaban la implementación de la ideología comunista, sino una participación más activa de la sociedad.

La guerra civil china es un factor determinante para el desarrollo del realismo socialista en China, en donde al igual que en la revolución mexicana (tema que se aborda más adelante), se destacan factores previos a la misma. Uno muy importante fue la Primera Guerra Mundial y el intento de expansión japonés. Japón buscaba que China lo aceptara como un protectorado y con esto incrementar su fuerza militar y expansión territorial . Este hecho que se aceptó en 1919 provocó el disgusto en varios sectores de la población, además de una inestabilidad política y social, pues es en esta época cuando Mao Tse Tung principal líder del partido comunista inicia la creación del *ejército rojo*, uno de los emblemas del partido comunista chino, influyendo esto en el debilitamiento del partido nacionalista, ya que el descontento ante la invasión japonesa provocó que la visión que el pueblo tenía del gobierno, ahora fuera de debilidad y falta de credibilidad.

La resistencia contra Japón termina al finalizar la Segunda Guerra Mundial, *"la paz sin embargo, no llegó a la tierra china, desgarrada por la guerra"* (Jian, 2005, p.39). En 1946 estalla la guerra civil china, debido a las diferencias entre el partido comunista y el partido nacionalista principalmente por la decisión de frente a quien se rendirían los japoneses. Las circunstancias se definieron según lo refiere David C. Wright (2001) al expresar que el Partido Nacionalista no pudo retener el poder en China debido a la corrupción, la incompetencia y la ignorancia en temas relacionados con el campo. Sus necesidades estaban orientadas mayormente al progreso de las ciudades y sus consejeros económicos que habían estudiado en prestigiosas universidades, conocían mucho acerca de las naciones industrializadas pero no estaban conscientes de la realidad en el campo y la forma de vida de los obreros. Además, muchos miembros de esta administración eran corruptos y sólo buscaban su propio bienestar. Estas situaciones fueron determinantes a la hora de la victoria comunista en China en 1949.

La fundación de la República Popular China significó el fin de una etapa y el comienzo de otra en la revolución. "*Significó la victoria de una lucha para recuperar la dignidad y esperanza de un pueblo, una lucha para establecer las bases políticas y sociales que permitirían un desarrollo independiente y autónomo*" (Evans, 1989, p.361)pero también representó nuevos retos para el gobierno encabezado por Mao Zedong también conocido como Mao Tse Tung, quién recibió una nación de más de 500 000 000 de

personas que necesitaban ser alimentadas, educadas y vestidas. Mao Tse Tung se convirtió en uno de los personajes más influyentes para el pueblo chino, transformándose en un ícono a nivel mundial y siendo fuente de inspiración para muchas de las expresiones artísticas durante y posterior a la guerra civil china.

De la misma manera que en Rusia, en China las representaciones artísticas fueron de vital importancia en el nuevo nacionalismo comunista. El arte posterior a la guerra civil *"es un elogio del héroe proletario...el tema del héroe proletario debe tratarse a través de un método que combine el realismo revolucionario y el romanticismo revolucionario"* (Popper, 1989, p.30). Si bien su fin era el de educar al pueblo y fomentar el trabajo y los ideales socialistas, esa parte plástica y colorista que vemos en el arte oriental, está inmersa en cada una de las pinturas y carteles de la época.

Lo anterior lo podemos constatar en este cartel llamado ***El pensamiento del presidente Mao siempre resplandecerá (1973).*** La importancia de Mao radica en que no solo impulsó la creación artística, sino que definió los parámetros internos y externos a los que se sometería, *"un material extranjero solo puede integrarse en la medida en que sirva al interés nacional y en que se presenten algunas relaciones con el pueblo chino"* (ibid, p.31). Esto quiere decir que en ningún momento el gobierno descarta la aportación extranjera en el ámbito artístico, de hecho son consideradas aportaciones indispensables, sin embargo el principal motivo de las representaciones artísticas serán los campesinos y la libertad que les ofrecía el partido comunista.

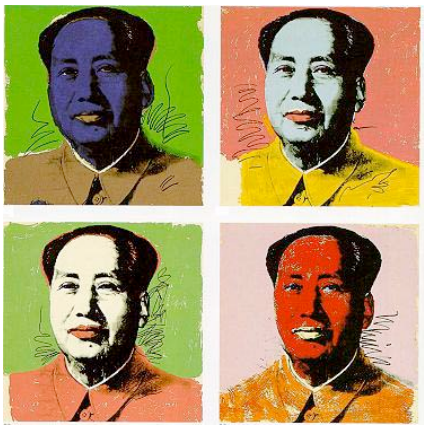
Un aspecto interesante era que durante la creación artística, el artista tenía la obligación de consultar al proletariado sobre el tema que hubiera elegido, así como de la persona que serviría de modelo y que representaría dignamente el tema de la obra. Esto cargaba a la obra de un colectivismo y una aceptación generalizada que raramente es vista en la historia del arte.

En gran medida esto mismo motivó a que no sólo los artistas capaces para ejecutar una pintura, un cartel o una escultura se animaran a realizar obras, sino que los mismos campesinos, obreros y cualquier persona con alguna habilidad que pudiera usarse en la

labor artística, emprendiera proyectos y realizara obras como bordados, esculturas de arcilla o yeso, o de cualquiera material que estuviera a su alcance. El mismo hecho hace difícil que se encuentre la obra de algún artista individual. La mayoría de la obra principalmente de cartel, pertenece a una editora popular, y son creados por grupos de artistas que tienen como tarea el representar los ideales comunistas de acuerdo a una visión generalizada. Un ejemplo de los carteles de estos grupos es ***El presidente Mao viene hasta nuestra venturosa acequia (1973),*** del colectivo *Qin Wenmei.*

Una de las representaciones artísticas más significativas se produce en la pintura, principalmente por la obra realizada por Zhang Zhensi, de la que podemos rescatar el ***Retrato de Mao (1950)*** ubicado en la Plaza de Tiananmen. Es por medio del retrato de Mao, que el gobierno logra llegar al pueblo, creando esa figura heroica a través de la imagen de un líder que guió al pueblo en la lucha por sus ideales.

La imagen de este líder por medio de su retrato no solo es objeto de culto por parte del pueblo chino, sino que ha sido inspiración para artistas vanguardistas extranjeros como es el caso de las serigrafías con el retrato de ***Mao (1973)*** creadas por Andy Warhol**,** convirtiendo a Mao en un ícono de representación y reconocimiento popular.



El retrato de Mao no solo funge como medio de representación artística, sino como herramienta educadora y unificadora para el pueblo chino, es hoy en día uno de los emblemas y personajes más respetados en la China actual, quien fincó los cimientos para el progreso de la nación.

2.3 REALISMO SOCIALISTA EN CUBA

En Cuba hay diferencias importantes con los dos movimientos previos, principalmente al ser la fotografía la expresión artística que más influyó en la integración social cubana. Además es la única en la que la estética mexicana tiene una pequeña pero significativa influencia en la pintura de intención social cubana; *"el muralismo será en Cuba sólo un trampolín del que los cubanos saltarán hacía la pintura del caballete, sin haber adoptado plenamente el impulso épico, la grandilocuencia del lenguaje y el énfasis político*" (Bondil, 2008, p.117). Las expresiones pictóricas cubanas no llegan a tener la fuerza social que representó el muralismo, aunque en ocasiones sí retornen a los personajes con valor histórico.

Lo anterior está ejemplificado en la pintura ***Martí y la estrella (1966)*** de Raúl Martínez, en la que vemos un retrato múltiple del libre-pensador, filósofo y político José Martí.

Sin embargo el realismo socialista como ideología sigue siendo identificable en la Cuba post revolucionaria. Al igual que en otros países, Cuba se encontraba fragmentado después de la revolución y con alto porcentaje de analfabetas. Estratégicamente Fidel pide a Raúl Contreras, jefe del Departamento de Fotografía del Instituto Nacional de la Reforma Agraria (INRA), crear una revista que permitiera publicar gráficamente el programa de cambios que se estaban llevando a cabo en el país. En 1959 se crea la revista INR, la cual cubría los reportajes que eran excluídos por los medios de comunicación de corte burgués.

"*La imagen gráfica se destacó sobre la palabra por la necesidad de mostrar el proceso de cambios en el país a una masa mayormente iletrada*" (ibid, p.235). La revista era meramente visual, se apoyaba de grandes fotografías y pequeños textos explicativos. Era importante que el pueblo cubano se enterara de lo que pasaba para poder unificar los esfuerzos y tener los mismos objetivos. Pero también era importante que el pueblo creyera en la idea de nación que estaba emergiendo, por lo cual se trató de cubrir las acciones que se estaban llevando a cabo para solucionar las dificultades, dejando a un lado los problemas internos que enfrentaba el joven gobierno, exaltando los valores que el propio gobierno consideraba necesarios. Esta es una práctica recurrente del realismo

socialista, quien impone una verdad a conveniencia, representando esto desde luego una limitante en las representaciones artísticas de la época.

En esta creación de una nueva ideología cubana, el periódico *Revolución* jugó un papel muy importante, era el medio oficial del gobierno revolucionario que cubría diariamente las principales noticias. "*A menudo el rotativo exhibía fotos a toda página que ilustraban cada decisión o medidas tomadas… Los espacios publicitarios fueron transformados en eslóganes o llamamientos políticos.*" (ibidem)

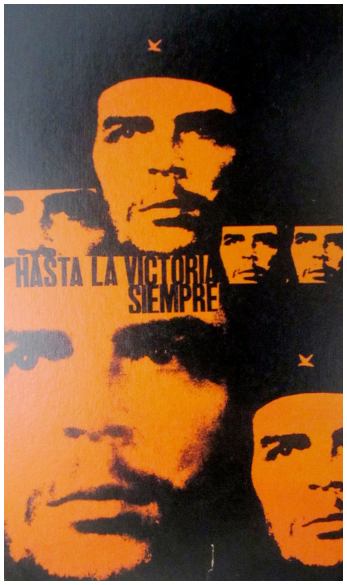
A los fotógrafos se les pagaba de acuerdo al número de fotografías incluídas en cada ejemplar, no contaban con un salario fijo, competían entre ellos para obtener la imagen de mayor importancia. La revista y el periódico cubrían los viáticos de los fotógrafos para que estos se preocuparan por obtener excelentes imágenes.

Por mucho tiempo la fotografía documental o de prensa fueron los únicos géneros que existieron en Cuba. Se monopolizó el acceso a la creación fotográfica, ya que había que pertenecer a alguno de los medios de prensa o departamentos gubernamentales para obtener material fotográfico. De esta manera el gobierno controlaba no solo las imágenes que el pueblo recibía, sino la percepción ante la situación del país.

Frecuentemente las fotografías principales giraban en torno a los líderes revolucionarios, destacando Fidel Castro, Camilo Cienfuegos y el Che Guevara. Posiblemente la imagen que el imaginario colectivo relaciona más con la revolución cubana y los ideales comunistas latinoamericanos sea el retrato del Che.

Alberto Korda, uno de los principales fotógrafos del periódico *Revolución,* aprovechó un instante para tomar la fotografía durante una reunión improvisada el 5 de marzo de 1960 en la calle 23 y 12 del Velado. ***El Guerrillero heroico,*** título que se le dio a la imagen, fue publicada hasta el 15 de abril de 1961. Sin embargo, fue el editor italiano Giangiacomo Feltrinelli quien hizo famosa la imagen al reproducirla en millones de carteles por todo el mundo después de la muerte del Che.

El uso de un retrato como medio de institucionalización de movimientos políticos y sociales es recurrente en el realismo socialista en su búsqueda de héroes que inspiren orgullo y confianza en la gente. Sin embargo lo más sorprendente es como esta imagen



ha prevalecido en el tiempo convirtiéndose en el estandarte para numerosos movimientos sociales posteriores a la revolución cubana.

Esta imagen ha transformado al *Ché,* en un ícono de la lucha por la libertad y ha sido inspiración para numerosos artistas, entre los que destaca la obra ***Hasta la victoria siempre (1968)*** de Antonio Pérez González.

También la imagen de Fidel se engrandeció hasta llegar a divinizarla, sobre todo por un incidente que le resultó bastante afortunado. En enero de 1959 mientras Fidel daba uno de sus discursos una paloma se paró en su hombro, este era el milagro que los cubanos y Fidel estaban esperando, ya no había duda que Fidel era el elegido. ***Comandante en jefe: ordene! (1962)*** de Juan Ayús y Alberto Korda, es no solo una muestra del cartel de propaganda cubano, sino la manera en la que el gobierno revolucionario trataba de cambiar tanto la imagen interna como externa. Por mucho tiempo Cuba representó el perfecto destino turístico donde se podía conseguir fácilmente a una bella mulata, disfrutar de fiesta, alcohol y ser atendido por un negro cubano. Se trató de quitar la reputación de ser un país libertino, enfocándose en emitir imágenes que resaltaran a los obreros trabajando, la milicia portando orgullosamente su uniforme, el pueblo cubano y sus líderes triunfantes en la vida cotidiana. "*Los cambios de personajes y contextos reflejaban la abolición de la estructura clasista de la sociedad cubana... Todos parecían marchar unidos, enfrascados en un objetivo común*." (Ibíd, p.36)

Se logró proyectar una Cuba unida por los mismos ideales que legitimaba al gobierno revolucionario, invitando al mundo a unirse al nuevo proyecto de nación. En 1964 es presentada en Londres la exposición fotográfica ***Cuba, 10 años de Revolución***, cuyo propósito era dar evidencia de las luchas que precedieron a 1959. Sin embargo, podían percibirse tintes propagandistas con fines ideológicos que mostraban al mundo la

historia oficial cubana, exaltando la figura de Fidel Castro y los demás líderes revolucionarios.

El realismo socialista se manifestó de diferentes maneras en los países antes revisados, adaptándose tanto a las necesidades culturales como a las necesidades de cada gobierno, ya que si bien hay una sistema bien definido, en cada país la lucha por los ideales se presentó bajo diferentes circunstancias, lo que generó esas variaciones pequeñas pero significativas entre el realismo ruso, chino y cubano.

Las características sociales, culturales y costumbristas, se manifestaron al momento de plasmar el realismo socialista en cada país, basta con ver lo colorido de la representación en China, que dista mucho estéticamente de esa imagen más fría en apariencia del realismo ruso.

Lo anterior enriquece al realismo socialista, que además de la ideología que manifiesta por sí mismo, otra característica relevante de este movimiento, es el retrato, que cumple una función educadora a través de la imagen de personajes históricos; y también tiene la tarea de registrar los hechos históricos por medio de la representación de batallas importantes, pero también con el retrato de una sociedad, sus problemas y anhelos reflejados en los rostros de los campesinos y trabajadores. Así, puede hablarse que el realismo socialista ha cumplido su tarea en función del momento y condiciones sociales, políticas y costumbristas del estado que lo ha implantado, pero siempre distinguiéndose una metodología y una ideología clara y bien definida.

3. EL RETRATO EN EL MURALISMO MEXICANO

3.1 FACTORES SOCIALES Y ARTÍSTICOS

3.1.a LA REVOLUCIÓN MEXICANA Y SU IMPACTO SOCIAL

La Revolución Mexicana, uno de los primeros movimientos sociales en el siglo XX, propicia en materia artística la formación de algunas corrientes que sin llamarse realismo socialista como en Rusia, China y Cuba, se adaptaban en gran medida a las necesidades del gobierno. El más importante es sin duda el muralismo**,** precursor en la búsqueda a través de las imágenes de una identidad como nación; y una de las primeras expresiones artísticas de carácter social-revolucionario. También se dan movimientos como el estridentismo, representado principalmente como un expresión literaria que *"trató de aliar la creación estética con la Revolución"* (Schwartz,2002, p.187). Sin embargo no cumplió con el propósito de difundir la ideología revolucionaria debido al alto porcentaje de analfabetismo de la época, algo que sí logra el muralismo a través de las imágenes.

Como todas las revoluciones, la mexicana no se fraguó en un día; sería erróneo pensar que en 1910 las cosas estaban tan mal en el país que podría desatarse una Revolución Política y Social. Aparentemente era todo lo contrario, estaban listos los preparativos en el país para celebrar con bomba y platillo el centenario de la Independencia. Porfirio Díaz siendo ya un anciano vivía su máximo esplendor y México era respetado por las potencias de la época pues existía cierta paz.

En el plano social se agudizó la diferencia entre las clases. Por un lado estaba la élite y los científicos, considerados como la clase privilegiada que formaban parte del sistema político. Surge también una clase media, la cual más tarde aprovecha las inconformidades de los otros grupos sociales para poder ascender finalmente al poder. La clase trabajadora y los obreros son los más susceptibles a los cambios durante esta época, ya que eran explotados y no contaban con condiciones adecuadas para laborar, muchos tuvieron que inmigrar a las zonas industrializadas para poder sobrevivir.

Políticamente, se trabajó arduamente para mantener estable al país para obtener el reconocimiento de otras naciones y atraer a inversionistas extranjeros. Para lograr esto

se llegan a tomar medidas extremas, como la paz porfiriana, la cual consistía en disminuir la violencia social mediante el aumento de la violencia por parte del estado. EL porfiriato *"tenía mejores medios de represión que cualquier otro gobierno: sometió a yaquis y mayas con métodos violentos; frenó las protestas esporádicas de campesinos y trabajadores..."* (Koonings y Kruijt, 2002, p.124), esto sirvió para darle credibilidad al país.

Pues precisamente estas injusticias son parte del detonante para la Revolución. No podemos negar que la paz social existía, pero el costo era muy alto. A pesar del auge económico del gobierno, el descontento provoca la manifestación de grupos inconformes con la prolongación de Díaz en el poder. Esto es provocado por las promesas que Díaz lanza al aire en su entrevista el 18 de febrero de 1908, con el periodista estadounidense Creelman, de las que se destaca lo siguiente,*"Yo veré con gusto un partido de oposición en la República Mexicana, si se forma lo veré como una bendición, no como un mal. No tengo deseo de continuar en la presidencia. Esta nación está lista para su vida definitiva de libertad..."* (Garfías,1979,p.14).

Esto provoca la formación de grupos opositores, entre ellos el de Francisco I. Madero. Sin embargo cuando llegó la hora de llamar a elecciones presidenciales, el General Díaz no cumplió con sus promesas y volvió a reelegirse presidente. Esto dispara en gran medida el movimiento revolucionario, que también se produjo a raíz de causas sociopolíticas y socioeconómicas, que a lo largo del porfiriato fueron gestándose. El envejecimiento del régimen porfirista no pudo manejar al mismo tiempo la crisis económica y el dinamismo de una sociedad en transformación. El país necesitaba un respiro, un cambio de poder e innovación no sólo en lo administrativo, si no esencialmente en lo social. El gobierno porfirista se enfocó demasiado en el crecimiento económico y no tomó en cuenta las condiciones en la que la sociedad mexicana vivía. La explotación y la desigualdad de oportunidades se convierten en los detonadores principales de la Revolución mexicana.

La Revolución (1910-1920) se vio marcada por fuertes levantamientos, incitados en gran medida por los hermanos Flores Magón -fueron unos de los primeros en manifestar su inconformidad-, continuamente surgían huelgas en contra de las empresas explotadoras como las de Cananea, Río Blanco y Acayucan. Los trabajadores no soportaron más las condiciones deplorables bajo las que laboraban

El sector económico fue fuertemente golpeado, minas y fábricas fueron cerradas, se perdió el sistema bancario y la red ferroviaria. De acuerdo a Aguilar Camín y Lorenzo Meyer (2006) la Revolución se constituyó por varias revoluciones: revolución política (por Francisco I. Madero), revolución social (por Francisco Villa) y revolución agraria (por Emiliano Zapata). Finalmente, el 31 de mayo de 1911 Porfirio Díaz opta por el exilio voluntario del que ya no regresó. Estos personajes se convertirían en los héroes post-revolucionarios y su imagen crearía el tan anhelado sentimiento de nación que el gobierno buscó en los años posteriores.

La Revolución así, pone fin a un período político y social conocido como El Porfiriato (1877-1911), que se distingue por ser una dictadura en la que durante 30 años Porfirio Díaz se mantuvo en el poder, dando prioridad a la modernización del país antes que a todo. La industrialización aceleró significativamente el crecimiento económico de México, las vías de comunicación se hicieron más eficientes, el ferrocarril se constituyó como símbolo de progreso y modernidad por excelencia.

Para el año de 1921 cuando los conflictos armados habían finalizado, México se encontraba en un estado de crisis. El derramamiento de sangre se acompañó de inestabilidad política y una gran caída en el ámbito económico. Para esta época una reforma social y la creación de nuevas leyes que regularan al Estado eran necesarias. La urgencia de crear en la población un sentimiento de nación fue fundamental para el nuevo régimen, el muralismo fue una herramienta indispensable para institucionalizar en la sociedad el sentimiento de nación

3.1.b JOSÉ GUADALUPE POSADA : ARTISTA REVOLUCIONARIO

José Guadalupe Posada nacido en Aguascalientes un 2 de febrero de 1852 día de la Candelaria, muerto durante la efervescencia de la Revolución en 1913, es considerado uno de los artistas de principios del siglo XX más influyentes para la sociedad en general y para el arte mexicano en particular. Sus imágenes han servido de inspiración a varios de los muralistas mexicanos más importantes; cómo olvidar esa aparición de la tan famosa Catrina en Sueño de un domingo en la alameda de Diego Rivera, junto a Frida Kahlo y otros personajes históricos; o la influencia que fue para Orozco en varios de sus dibujos de crítica política.

A más de un siglo de su riquísima producción artística, hoy sus calaveras son parte de la cultura popular mexicana -como podemos ver en este grabado llamado ***El jarabe de ultratumba***- cobrando vida cada Día de muertos, y siendo tomadas como el estandarte con el cual el mexicano se ríe de la muerte para disfrutar la vida*; "de esta manera Posada continúa siendo una representación permanente en la vida y cultura mexicanas".* (Sánchez González, 1996, p.32).

La influencia en la obra de Posada de los hechos que marcaban su día a día empezaría desde pequeño, y es que si bien su situación económica no es la peor, al igual que la mayoría de la población, él también pertenecía a esa gran masa popular que de alguna u otra manera en consecuencia de tantas guerras había crecido desesperanzada. Durante su niñez experimentó la debacle política y social a causa de las decisiones tomadas por Antonio López de Santa Anna. Posada crece con la idea de que en el país la guerra parecía nunca terminar, pues vive de cerca la guerra de Reforma, la Intervención Francesa, el Imperio de Maximiliano, el Gobierno Juarista, Lerdista y el Porfiriato. **A**prende desde muy pequeño que para sobrevivir en un país como México hay que mantener los ojos bien abiertos. Su padre, quien había tenido una infancia difícil le enseñó a José Guadalupe que la vida era dura, y que para los pobres la felicidad consistía en hacer de la precariedad, algo medianamente tolerable. Los pobres sufren en silencio, sin alardes, ni buscando a los culpables de sus desgracias. El joven Posada aprendió a reírse de la muerte, sabiendo que sería ella quien se alzaría con la victoria en la última batalla. Todas las desgracias eran vistas como una cruel broma de Dios, que no por eso dejaba de ser bueno. (Gómez Serrano, J, 2001)

Posada crece durante la instauración de la Constitución de 1857 durante el gobierno de Ignacio Comonfort, en la que se proclamaron una serie de leyes que para el país significaron un gran cambio en materia de igualdad y justicia. Como consecuencia de esto estalla la tan conocida Guerra de Reforma o de los tres años entre liberales y conservadores, que traería como consecuencia la entrada de Juárez al poder y la proclamación de las Leyes de Reforma.

La juventud para Posada resulta por demás confusa, por un lado, su hermano Cirilo a quien consideraba una buena persona, el mejor de los hombres, a quien con el tiempo agradecería las severas lecciones de lectura y quien con el paso de los años sería la imagen a seguir en materia de ideales políticos y sociales, apoyaba con fervor la labor

de Juárez, hablaba con entusiasmo de los liberales y se carcajeaba de los conservadores; y por el otro lado, la iglesia le decía que sólo era un intento para quitarles su tan amada religión católica, que tan inculcada tenía por sus padres. Este tipo de situaciones fueron formando en Posada una personalidad más crítica, que con el tiempo y las experiencias pudo reflejar sus ideas e inconformidades.

La obra de Posada es igual de importante desde el aspecto técnico, revolucionando el grabado a lo largo de toda su obra, la cual inicia con su educación artística -si podemos llamarla de esta manera- a la corta edad de15 años, cuando ingresa al taller de Trinidad Pedroza, surgiendo desde ese momento su interés en hacer obra cargada de temas sociales y colaborando con el periódico independiente El Jicote.

El grabado es una de las técnicas artísticas que más ligadas están al dibujo, se dice que para ser un buen grabador, se debe de ser un buen dibujante también. Sin embargo el talento de Posada va más allá de mostrar ambas habilidades, pues él sintetizaba la técnica del grabado en unos cuantos trazos, lograba dar vida con unas cuantas líneas sobre el papel, creaba y modificaba a su antojo sin temor a las ataduras convencionales; no se preocupaba por proporciones o perspectivas, sólo por la expresión tanto de los personajes como del paisaje general, de todo el contexto, creaba situaciones que eran digeribles para la mayoría de las personas, no producía arte para sí mismo, sino para los demás.

El ejemplo más claro de cómo su trabajo se ha convertido en patrimonio intangible de todo mexicano y ha perdurado en el tiempo es La ***Catrina***, un elemento propio de la cultura popular mexicana; usando la calavera como herramienta para satirizar a la clase alta despreocupada, llena de opulencia, pero que sin embargo no escapará de la muerte que no ve diferencias entre ricos o pobres. Pero también es una burla a la misma muerte, que por más que se presente con sus mejores galas, no asustará ni se opondrá ante el espíritu del mexicano.

Posada no inventa el uso de la calavera, pero si lo transforma en uno de los elementos populares perfectamente cognoscibles por la mayoría de la gente, algo que con el tiempo crearía no solo una imagen representativa y popular, sino también un sentido de pertenencia y orgullo hacia las tradiciones. Es la Catrina desde hace ya más de un siglo,

parte de la celebración del día de muertos y ha enriquecido una tradición que ya era rica por sí misma.

¿Pero cuál ha sido el papel de José Guadalupe Posada como dibujante, grabador, artista, en esos momentos de revolución social en México?. Posada no fue meramente un pionero en la creación de imágenes icónicas, también es considerado un excelente grabador con una técnica tan depurada que aún en nuestros días continúa sorprendiéndonos y siendo motivo de imitaciones. Pese a esto, en ocasiones dejamos a un lado todo ese valor plástico que si bien no es el más importante, si es relevante en el desarrollo y trascendencia de Posada como artista, sobre todo en Xilografía que fue revolucionario para su época.

Es ese gran valor plástico, aunado a la importancia de todas las imágenes creadas por Posada y que eran comprensibles para la mayoría de la población que no sabía leer y escribir, basadas en un registro histórico-social de los eventos que ocurrían y que afectaban la vida cotidiana de los mexicanos de esa época directa o indirectamente. El bagaje de imágenes de Posada tiene esa función de retratar los hechos que marcaban un día a día de la sociedad. Además de ser una fuente de información para la mayoría de la población analfabeta. En esto reside su relevancia, aunada desde luego al valor plástico de su obra.

Peregrinos de Chalma

Peregrinos de Chalma, es una muestra de ese registro social manifiesto en la obra de Posada, en el que las carencias y dificultades de la gente son representadas de manera cruda; si bien los personajes no cumplen con una estética académica, si con un evidente sentido de expresión que resalta todo el sufrimiento y pobreza que los aquejaba.

Podemos considerar a Posada como un biógrafo social, un artista que veía a la comunidad como un ente único, que se mueve al son de sus habitantes, pero que adquiere vida propia y personalidad. Por definición la palabra biógrafo significa describir la vida, comúnmente se refiere a la vida de alguien en específico, de un personaje famoso sea político, artista o simplemente una figura influyente para las demás personas. Un biógrafo usualmente refiere la vida de un solo individuo.

¿Pero qué pasa cuando se describe la vida de una sociedad que pareciera tener vida propia, cuando se plasma todo ese sentir de un pueblo?. Un biógrafo social no necesariamente tendría que expresarse por medio de las letras. En el caso de Posada el registro se realiza por medio de grabados, dibujos o imágenes de la sociedad, que no solo plasman el día a día, sino que también retratan los eventos importantes que acontecen y a sus principales causantes.

Pero Posada no se queda ahí, él retrata a su sociedad a través de sus personajes más importantes, sus personalidades, sus debilidades y fortalezas. Hasta el mismo Francisco I. Madero se vio satirizado por el ingenio de Posada, como podemos ver en ***Calavera de Madero,*** una visión chusca de uno de los principales causantes de la revolución mexicana.

Calaveras del montón. Calavera de Madero

La calavera es para Posada no solo su sello característico y la imagen que más recordamos de su obra, es así mismo una manera de representar la muerte que la vivió muy cercana a cada momento de las guerras civiles que padeció. Sin embargo y a diferencia de sus otros grabados, no se representa por medio de dolor o sufrimiento sino como una imagen chistosa de la que nadie escapa y de la cual es mejor reír.

En este grabado titulado ***Revolución***, vemos esa imagen iconográfica del revolucionario, que más que una imagen heroica pareciera ser la portadora de muerte y desgracias. Si bien Posada basaba su obra en los hechos cotidianos, la misma también está impregnada del sentimiento que habían dejado en él todas esas luchas que había presenciado, lo cual lo ponía en la posición para ejercer una crítica mucho más cruda, incluso a los mismos revolucionarios.

Esta representación revolucionaria se repetirá continuamente en la obra de Posada, siempre con una visión similar, pero con gran talento en la representación. Como vemos en esta calavera de la serie ***Calaveras del Montón (1910),*** que retrata la revolución Mexicana y todo el caos y la problemática que significó.

Posada no solo se limita a los hechos aparentemente más importantes, sino a todos esos pequeños detalles que se vuelven parte de la cultura popular, manifestaciones ciudadanas, ejecuciones y hasta hechos históricos pasados pero decisivos en el México que estaba por nacer.

Como ejemplo estas ***Calaveras de los periódicos,*** ridiculizados nuevamente con esa calavera que en esta ocasión pone en evidencia a los numerosos medios informativos de la época, controlados muchas veces en su mayoría y a conveniencia por el gobierno.

Expendio de Pulque en la Hacienda de San Nicolás el Grande, es un ejemplo de los múltiples motivos en su obra, los cuales no necesariamente tendrían que obedecer a acontecimientos históricos, en ocasiones eran por un interés más personal de registrar lo interesante para Posada.

El ahorcado, es otra muestra de la manera tan expresiva de retratar cada uno de los momentos que no solo marcaban la vida de la sociedad, sino que tenían un impacto directo en el mismo Posada, que trastocaban su imaginación e influían directamente en su obra y en su vida.

En sus grabados se expresa la cultura popular de una época cruda, sanguinaria e inhumana; que si bien no discriminaba clases sociales, si tenía preferencia por el maltrato hacia los más pobres.

Otra pieza interesante del registro que Posada hacía del día a día, es ***Espantoso Suceso (1900),*** grabado que pudo haber sido el encabezado de algun periódico. Muestra con gran maestría la manera en que Posada representaba todo aquello que era noticia y causaba revuelo en la población, en este caso un asesinato.

Todas estas imágenes son el reflejo de un artista que no sólo se involucró con su trabajo, o en mejorar y evolucionar su obra, sino en ser la voz de aquellos que no tenían los medios para ser escuchados. Un artista no es nada más aquél que plasma imágenes o que produce esculturas, instalaciones o usa cualquier técnica, ni siquiera aquél que en su obra incluye un mensaje, menos aquel que se considera artista así mismo. El artista transgrede, cambia, mueve al mundo, a las personas con su obra, puede gustar o no, pero de eso se trata, de motivar tanto lo agradable como lo desagradable.

El artista vive de la crítica, vive de llamar la atención con su obra. Quizá en un principio el trabajo de Posada no se enfocaba a una búsqueda de la transgresión –desde el punto de vista del arte-, pero es algo que irremediablemente pasó con su obra, con sus grabados que distaban mucho de la clásica belleza pictórica de la época, semejados más a una corriente expresionista, despreocupados por el qué dirán y mas interesados por el qué dicen**,** su involucramiento llegó a tal grado de convertir su trabajo en la voz crítica del pueblo.

José Guadalupe Posada transforma su obra en su tarjeta de presentación, una tarjeta que hace mucho dejó de pertenecerle para ser parte del pueblo al reflejar a una sociedad y sus problemas.

Posada encontró en su época, el momento adecuado para el desarrollo de su obra, una obra que era todo, menos lo que el gobierno quería aparentar. El nombre Posada es lo que menos importa, lo más relevante es su legado y su obra. Y es que a pesar de que muchos no lo conocen por su nombre, lo identifican bien por su grabados. **¿**Quién no ha visto o identifica a La Catrina, esa imagen adoptada por muchos otros artistas en donde Posada descontextualiza a uno de los íconos mexicanos más importantes de nuestra historia, tal como lo es la misma muerte o la calavera?. La vuelve algo chusco, la despoja de ese misticismo y tabú, algo que hasta ese momento tal vez solo era comprensible para la gente más apegada a las tradiciones.

La obra de Posada presenta una técnica depurada, pero mantiene una estética simple que podría parecer hasta infantil, si a esto le agregamos que la mayoría de los grabados son en blanco y negro, ayuda más a la simplificación y comprensión del espectador. Posada hace de sus grabados más que meras ilustraciones un aporte al acervo histórico, artístico y social de nuestra nación.

Posada pudo haber vivido en la sombra, como la mayoría de las personas, y no me refiero al hecho de ser un personaje público, bien sabido es que Posada nunca tuvo reconocimiento en vida por su trabajo, ni siquiera al momento de su muerte, cuando sus grabados ya formaban parte directa o indirectamente de la cultura mexicana, o al menos un reconocimiento personal, sin embargo su obra gráfica y periodística si fue bien apreciada dentro del grueso de la población, quienes veían en sus impresos todas las ideas y opiniones a las que muy escasamente podían tener acceso.

Posada era la voz del pueblo y de sí mismo, de ese individuo parte de una sociedad quebrada, un individuo que reflejaba no solo sus inquietudes, sino las de todo un pueblo. Quizá en algún momento de su vida Posada se dio cuenta del impacto que tenía su trabajo en la gente, quizá nunca se percató de eso y lo único que buscó fue expresarse, liberarse de las ataduras de la época por medio de su arte.

Posada fue sin duda el gran grabador mexicano, la figura enmarcada en su máxima expresión, el artista que sacrifica todo, que parece tener un pacto faustiano con su trabajo.

3.2 EL MURALISMO Y SU RETRATO HISTÓRICO-SOCIAL

Una gran revolución artística…

La Revolución trajo consigo cambios en la mentalidad de los artistas, quienes lograban mostrar y transmitir con sus obras monumentales, escultóricas, literarias, entre otras lo que estaba pasando en ese momento. Pero lo que más sobresalió en cuanto al arte fue la pintura del muralismo, ya que esta expresión artística se ocupó de reflejar de una manera más realista lo que se vivía, narraba plásticamente la historia mexicana.

El muralismo mexicano según Padilla (1996) era un arte pensado para el disfrute masivo, pero también crisol de símbolos en el que se expresaba y buscaba reconocerse el México surgido de la Revolución. Esta imagen de un México post-revolucionario, se logró en gran medida gracias al retrato como herramienta y motivo dentro de los murales, lo que desencadenó en el uso de personajes históricos, que se convirtieron en héroes e imagen de la identidad nacional.

Es preciso aclarar que hacer mención del muralismo mexicano, es también hablar del arte mexicano y de México en sí mismo, de su historia, sus raíces y su forma de ser**.** "*Es*

un esfuerzo por encontrar y expresar nuestro propio ser, una búsqueda por definir lo que somos y lo que podemos ser" (Quiroz Zamora, 1997, p.148).

Sin embargo sería impropio decir que su influencia se remite solo a México, por decirlo de algún modo; el muralismo fue el primer movimiento artístico de carácter social, cuyo alcance y magnitud se vio no solo en todo el continente, sino en el mundo. También fue el punto de partida de la renovación artística de la región. Y es que el muralismo requería no solo del trabajo de los artistas, si no de una concientización por parte de toda la sociedad, una sociedad que hasta ese entonces estaba acostumbrada al maltrato, al abuso, que a pesar de ya tener cien años de Independencia se había encontrado con el yugo de un dictador.

Como todo gran movimiento social o artístico en este caso, el muralismo no se creó de la noche a la mañana. Desde siglos antes ya se encontraban pinturas en muros, no solo en México sino en el mundo, recordemos solamente esos frescos pintados por Da Vinci o la magnífica serie de pinturas negras de Goya en el siglo XIX.

El comienzo de la pintura mural mexicana ya se había dado años antes con el Dr. Atl quien se había visto influenciado en sus constantes viajes a Europa por los murales de la capilla sixtina a los cuales consideraba magníficos. Él propone la formación de un centro artístico para realizar la pintura en murales, del cual formaba parte José Clemente Orozco, quien recibe el apoyo para pintar los muros del Anfiteatro de la Universidad, proyecto que queda frustrado al estallar la revolución en 1910. Pese a esto el Dr. Atl siguió siendo uno de los principales artistas que promovió el arte en los muros.

José Vasconcelos el impulsor...

Entre las causas principales que crean las condiciones para que el muralismo aparezca, está la designación de José Vasconcelos en 1920 como rector de la Universidad Nacional Autónoma de México y en 1921 como el encargado del Ministerio de Educación designado por el Gobierno del entonces presidente Álvaro Obregón.

José Vasconcelos era un mexicano visionario, con gran participación política –había emprendido años antes su propia campaña presidencial-, de gran imaginación y capacidad quien después de regresar de su destierro en 1920 y hasta su renuncia en 1924 se convertiría en el principal promotor del muralismo mexicano. Prácticamente dejó a merced de los artistas los muros, calles y espacios públicos para que pudieran expresar

sus ideas libremente, quizá de una manera más romántica e ideológica que analítica. Así fue como se emprendió un programa de decoración de espacios y edificios públicos con total libertad en cuanto a estilo y temas se refería.

¿Por qué Vasconcelos centra gran parte de su interés en la decoración de lugares públicos, cuando al país lo aquejaban problemas más importantes para la población en general?. El 9 de junio de 1920, al ser presentado oficialmente como rector de la UNAM dice en su discurso:

> *Yo soy en estos instantes, más que un rector que sucede a los anteriores, un delegado de la Revolución que no viene a buscar refugio para meditar en el ambiente tranquilo de las aulas, sino a invitarlos a que salgáis con él a la lucha, a que compartáis con nosotros las responsabilidades y esfuerzos. En estos momentos yo no vengo a trabajar por la Universidad, sino a pedir a la Universidad que trabaje por el pueblo.* (Tibol, 2007 ,p.59)

Esto demuestra el compromiso que siempre sostuvo con el proyecto de nación, con el interés visible en el pueblo y en sus necesidades, recordemos que apenas unos años atrás el país había salido de una guerra civil, la cual había dejado más que las pérdidas materiales y humanas, una carencia en la población en general del sentido de nación.
De una u otra forma, Vasconcelos encuentra en el arte, la manera perfecta para educar a las personas, de hacer llegar a la gente aquel mensaje de unidad que tanto se necesitaba o al menos eso intentó. Esto aunado a una campaña de alfabetización, que incluía la fundación de bibliotecas populares y circulantes, así como la edición de las monografías mexicanas de arte.
El muralismo viene a ser la respuesta artística y una manera de expresión de lo que deja la Revolución, pero también una manera de "*institucionalizar la Revolución*" (Pérez López-Portillo, 2003, p.32). El arte por medio del muralismo se vuelve la manera de hacer llegar el mensaje que el gobierno a través de Vasconcelos quería dar a la población; soñaban en que la nación quedará arraigada en cada uno de los mexicanos, sustituir la lucha armada por una lucha de ideales nacionales, sembrar el futuro de la identidad mexicana.
Sin embargo, después de la Revolución Mexicana el país estaba hecho un caos que se prolongó por varias décadas. Algunos de los muralistas más importantes pasaron gran

parte de este tiempo en Europa o en el extranjero, no obstante vivieron los sinsabores de confrontaciones civiles en Europa, como en el caso de Rivera entre 1914 y 1918.
Si bien el conflicto armado en México afectaba a la población civil en general y provocaba la salida de intelectuales y artistas al extranjero, al tratarse de la primera revolución social del siglo XX, atrajo la atención de intelectuales y artistas extranjeros como Tina Modotti, John Reed y hasta del comandante del ejército rojo, León Trotsky. Esto influyó en las ideas socialistas que se manifestarían en algunas de las representaciones murales.

Los tres grandes: Rivera, Siqueiros y Orozco

En el muralismo mexicano a diferencia de movimientos como el realismo socialista no existe una expulsión de vanguardias extranjeras, ni formas de pensar diferentes a las propuestas por el Estado. Es todo lo contrario, artistas mexicanos como Diego Rivera en Europa, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco en Estados Unidos, se nutrieron durante años de las diferentes formas de pensar y ver el mundo.
Lo anterior ocasionará que aún con toda la influencia nacionalista que circulaba en el país en aquella época, los primeros temas a los que recurren los muralistas son de carácter decorativo y con temas abstractos en muchos sentidos. Estos primeros murales nacen de la experimentación con los materiales y con los temas, que en un principio serán de carácter universal. Estos primeros murales eran un encargo directo de Vasconcelos, reflejaban en muchos sentidos la ideología y hasta esa estética filosófica que siempre lo acompañó. En una conferencia en 1923 el propio Vasconcelos habla de "*un arte saturado de vigor primitivo, nuevos temas, combinando la sutileza y la intensidad, sacrificando lo exquisito a lo grande, la perfección a la invención"* (Manrique, 1989, p.13). Esta manera de pensar pone de manifiesto que si bien Vasconcelos quería lograr instaurar un proyecto de estado-nación a través del arte, no tenía una idea bien definida de lo que quería que los muralistas plasmaran.

Faltaba aún un largo camino por recorrer para los muralistas, desde la técnica que si bien para algunos de ellos era conocida no era bien dominada, para algunos otros se trataría de su primer enfrentamiento con el muro. Recordemos que dos de los principales artífices del muralismo Rivera y Siqueiros, estaban empapados de las ideas

europeas, por lo que en sus inicios, es difícil identificar al muralismo por su carácter nacionalista, extraño de la realidad revolucionaria que vivía el país.

Rivera por un lado vivía en Europa desde 1907, auspiciado por una beca que le otorga el gobierno veracruzano; buscaba entrar en contacto con el mundo del arte y tener conocimiento más amplio. Es en Europa donde lográ una consolidación y aceptación como artista, aprendiendo de las grandes vanguardias como el impresionismo y el cubismo.

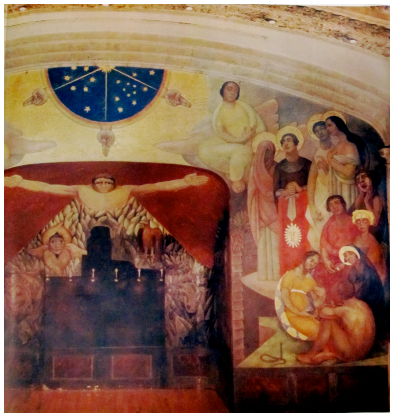
El desenvolvimiento de Rivera en el cubismo fue destacado, llegando a estar al nivel de los grandes representantes como Picasso, Braque o Juan Gris, y ser elogiado por el periodista español Ramón Gómez de la Serna, quien lo considera inventor del *riverismo,* debido a la maestría en la ejecución del cubismo.

La estancia de Rivera en el extranjero evitó de manera significativa su contacto directo con el movimiento revolucionario que plasmaría en posteriores murales. Siqueiros por otro lado forma parte del ejército mexicano, lo que le porporcionaría una perspectiva directa del combate armado, del sufrimiento de campesinos y trabajadores; y en general de la cultura mexicana de la época. No es si no hasta sus viajes al extranjero como parte de la milicia que se empapa de nuevas formas de apreciar el arte. Se encuentra incluso con Rivera en Europa, en donde ambos conocen y estudian los frescos del arte renacentista italiano.

La situación para Orozco según la biografía escrita por Raúl Pérez López-Portillo (2003) era diferente, él sufrió de cerca hasta cierto punto los infortunios ocasionados por la revolución, como la cancelación del proyecto de pintura mural que realizaría junto al Dr.Atl. Sin embargo según sus propias palabras, Orozco jamás se preocupó por la causa indígenas, ni fue fusilado tres veces, ni mucho menos arrojó bombas como lo afirmaban algunos periódicos de la época, pero durante la Revolución se acostumbró a la gente, a la matanza, al egoísmo más despiadado, a la animalidad pura y sin tapujos.

Era de esperarse que el muralismo al menos al principio, careciera de una idea política y social marcada cuando sus principales artífices no se veían directamente influenciados por la Revolución. Algunos artistas en sus inicios cargaban sus murales de todo lo que habían aprendido durante su estancia en Europa, carente completamente de un sentido nacional, pero si preocupándose en gran medida de exaltar la universalidad de sus temas o la importancia del muro a través de la geometría y la eliminación de la perspectiva.

Esta sobresaturación se demuestra en los primeros murales, un ejemplo es ***La Creación (1922-1923)*** de Diego Rivera, llena de simbolismos. En esta obra Rivera busca la mezcla entre tradición y modernidad, poniendo especial atención en los rostros, los retratos son de personas cercanas al artista, algo que con el tiempo irá cambiando debido a las necesidades del muralismo de atraer la atención de la gente.



El propio Orozco afirmaba "*no es sorprendente porque, ante el compromiso del gran arte monumental, esos grandes y prestigiosos temas les parecieron adecuados, porque tal temática espiritualista estaba, con todo y Revolución, muy en boga en ese tiempo en México*" (Pérez López-Portillo, 2003, p.14).

Esta carencia de un estilo nacional no solo se debe a la falta de apego a la realidad revolucionaria o a la fidelidad a las vanguardias extranjeras, sino también a la falta de experiencia en la pintura mural; no muchos artistas nacionales se habían adentrado en esta técnica, era de esperarse que el período de aprendizaje y adaptación al nuevo estilo trajera consigo limitaciones que con el tiempo se fueron mejorando hasta dar paso a lo que finalmente conocemos como muralismo mexicano.

> *Los artistas tuvieron que enfrentarse a las grandes dimensiones, a los problemas técnicos de la pintura sobre la pared (primero la encáustica que usaron Rivera y Siqueiros, luego los frescos de Orozco), y desde luego al problema de una temática adecuada para las dimensiones y los propósitos del momento.* (Manrique, 1989, p.13)

El inicio de los años veinte resulta complejo para la pintura, las vanguardias se redefinen, resurge la vanguardia clasicista, tanto en los pintores surrealistas y metafísicos. Esto influirá directamente en la estética de la pintura mural de algunos pintores como Orozco al representar una lucha de convicciones, por un lado el arte liberado de contenidos anecdóticos y por el otro el medio artístico politizado. Orozco fue quizá uno de los artistas que tuvo un desarrollo más tardío y a su vez más completo en lo que a su obra se refiere. Orozco desde temprana edad trabajó como caricaturista donde adquirió fama de agudo y despiadado. Es precisamente en esta época como caricaturista donde puede identificarse una fuerte influencia de Posada, si bien los dos

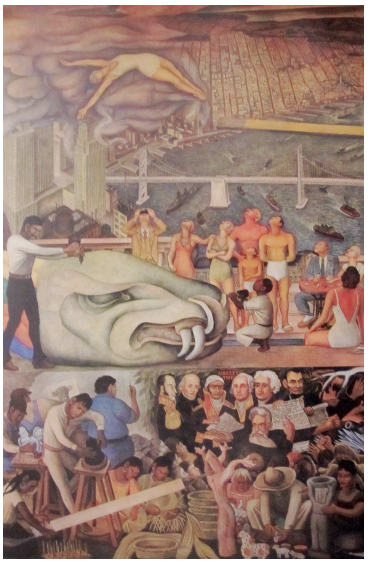
tenían una técnica y estilos diferentes, la critica y la sátira social son recurrentes en ambos artistas.

Es en esta década de los años veinte cuando según Orozco "*la pintura mural se encontró la mesa puesta, porque las ideas de pintar muros ya existían en México y se definieron de 1900 a 1920"* (Pérez López-Portillo, 2003, p.39). Lo anterior en referencia a todas las influencias y temáticas desencadenadas a partir de la Revolución y el posterior impulso recibido por Vasconcelos.

Para Orozco había además varios aspectos importantes del arte en el año de 1920, entre los cuales estaba el interés que en los artistas había surgido por la sociología y la historia, la aparición del arte popular, el nacionalismo que cada vez era más evidente, el obrerismo y un interés creciente en el arte indígena, es decir "*el arte al servicio de los trabajadores"* (ibid,p.14). Esto provocó un pensamiento revolucionario en el arte, tanto en lo que se plasmaría posteriormente hasta la búsqueda de revolucionar el arte mexicano, de volverlo algo que si bien técnicamente no sería novedoso, si lo sería conceptualmente.

Para Diego Rivera la importancia del muralismo no radica tanto en el mural por sí mismo, sino en que:

> *Por primera vez en México, los pintores estética y políticamente revolucionarios tuvieron acceso a los muros de los edificios públicos, y por primera vez en la historia de la pintura del mundo entero se llevó a esos muros la epopeya del pueblo, no alrededor de héroes mitológicos o políticos, sino por las masas en acción.*" (Tibol, 2007, p 161)



Rivera nos habla de cómo la búsqueda principal del muralismo, al menos desde su perspectiva, era ser un registro de la sociedad, retratar y glorificar a las masas, pero no con alegorías o altares, sino con lo que realmente había sucedido, no solo en el pasado reciente, sino en su pasado histórico y ligarlo con lo sucedido en otras partes del mundo. Muestra de esta relación histórica que buscaba Rivera es ***Elementos del Pasado y del Presente,*** mural en que liga la cultura de México y Estados Unidos, por medio de la representación de íconos como José María Morelos

y George Washington. En el cual los vemos como esos cimientos que forjaron la modernidad de ambos países. Incluso se puede ver al propio Rivera de espaldas pintando, valorizando el aporte que tuvo el muralismo en la consolidación del nacionalismo.

El manifiesto: En búsqueda del nacionalismo

A mediados de 1923 el muralismo era ya un movimiento en auge, que definía su ideología y la incorporaba a su arte, con la publicación del manifiesto Declaración social, política y estética. Si bien el gobierno impulsa en sus inicios el muralismo, no podemos decir que gracias a esto evoluciona y llega a ser el movimiento que fue; este manifiesto nos deja claro como sin el ímpetu y búsqueda de los artistas individualmente el muralismo se hubiera perdido antes de enardecer a las masas y que su mensaje llegará al pueblo.

Este manifiesto escrito prácticamente por Siqueiros, pero respaldado por los demás artistas de la época entre ellos los muralistas principalmente, establece las normas de cómo se estructuraría el muralismo mexicano. Es importante dejar claro que a partir de este manifiesto el muralismo define sus objetivos políticos, los cuales se identifican claramente como marxistas-socialistas y exigen la desaparición del capitalismo.

El manifiesto va dirigido a los intelectuales, trabajadores y principalmente a su propio sindicato, recordemos que en ese entonces uno de los principales logros de la época era el Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores establecido en 1923. Este sindicato era una gran ganancia, no solo para los artistas si no para la sociedad en general, en una época en la que se buscaba la unidad y la creación de un nacionalismo mexicano. El hecho que los artistas estuvieran sindicalizados venía a ser un refresco no solo para ellos, sino para la sociedad misma. En ese entonces las carteras estaban a cargo de Siqueiros como secretario, Rivera como primer vocal y Orozco como miembro del comité, entre otros artistas de la época.

El manifiesto es una muestra de la ideología del muralismo, pero sobre todo de la manera de pensar del propio Siqueiros, adquirida durante su paso por el ejército y de sus viajes al extranjero en donde se había llenado de nuevas ideas y concepciones de ver el mundo, que ahora aplicaría para el desarrollo de un arte propio mexicano.

El manifiesto también buscaba la desvinculación total de la burguesía, considerándola fuera de los valores buscados dentro del nacionalismo y el muralismo. También se pretendía exaltar el espíritu campesino e indígena del país "*como portadora de todo el valor del espíritu mexicano"* (Pérez López-Portillo, 2003). Con esto no hace más que acrecentar su carácter socialista, y es que solo debemos hacer memoria y recordar el realismo socialista que se daría años después y en el cual se buscaban los valores nacionales de cada país, engrandecer y enorgullecerse de su raza. Muestra de esto es el mural ***Cultura Mixteca*** de Diego Rivera, en el corredor del Palacio Nacional, en él vemos exaltada la cultura indígena, a través de los colores y el contexto social; que nos muestran a ese México vivaz previo a la conquista española y que será patrimonio histórico del México moderno.

Uno de los preceptos básicos del manifiesto expresa que el arte en el muralismo es público, se reniega contra la pintura de caballete, a la que muchos artistas consideraban burguesa, y que en cambio será una pintura al aire libre, en los muros y al alcance de toda la población. Esta característica pública y monumental dotará al muralismo de un toque épico que servirá "*para articular narrativas de la identidad nacional*" (Clark, 2001, p.35). El mural ocupará el rol de un relato ilustrado que fusionará la imagen histórica de la revolución, con el objetivo de un nacionalismo implementado por el gobierno y ejecutado por los muralistas.

Como esta obra de Orozco titulada ***Revolucionarios (1923-1926),*** en la que apreciamos desde la visión propia del artista, un conflicto que marcó la vida de toda la gente. Es una representación que se expresa por medio de la fuerza del momento y los colores empleados. El momento pareciera ser segundos antes de que se fueran a la batalla, sin mirar atrás, luchando por un mismo ideal.

Algunos de los muralistas tenían ya camino andado como el mural de Diego Rivera en el Anfiteatro Bolívar, en San Ildefonso la obra de Siqueiros y Orozco que comenzaban sus respectivos murales. No obstante el muralismo mexicano como un método de difusión nacionalista, tendrá su auge a partir de la reinterpretación de hechos históricos.

El retrato en la representación histórica de los murales

González Mello (1995), expresó que implícitamente el muralismo jugó un papel similar al que los misioneros franciscanos y agustinos tuvieron en el siglo XVI para catequizar a los indios. "*Si el tema de aquellos había sido la historia sagrada, el del muralismo revolucionario tenía que ser simétricamente la historia mexicana*." (Pérez López-Portillo, 2003, p.28). Era importante que todos conocieran su historia para forjar un sentido común de ser mexicanos, conocer a los diferentes héroes que lucharon por dar la libertad a una nación. Tener una misma cultura reduce la complejidad del presente y contribuye a unir la diversidad, creando y fortaleciendo un sentido compartido de solidaridad y pertenencia.

Un mural que expresa esta idea de retomar la historia para crear un arte nacional, un muralismo verdaderamente mexicano fue ***Hidalgo (1937)*** de José Clemente Orozco, pintado en las escaleras del palacio de Gobierno de Guadalajara. Este mural es interesante temáticamente al poner de manifiesto el muralismo mexicano en su máxima expresión, al menos desde una visión más histórica y nacionalista, a la vez que didáctica. Encierra también una gran complejidad técnica al ser pintado sobre una superficie curva. Pero más interesante aún, es la concepción de este mural desde el punto de vista del retrato, con todas las connotaciones que se discutieron en el primer apartado de este documento.

En esta obra el retrato de un personaje que si bien es histórico y reconocido culturalmente, no es más que la mera referencia histórica y pictórica de Miguel Hidalgo; sobra decir que pudiera existir persona viva que pudiera afirmar a ciencia cierta que se trata del mismo Hidalgo, tanto en sus cualidades físicas representadas por medio de la pintura, como en la actitud reflejada en la manera de pintar y tratar el tema por parte del artista.

> *Hidalgo no es el héroe tradicional, ni mucho menos es el viejito tierno de alguna iconografía escolar. Su rostro es el de un iluminado feroz, en el que apenas son reconocibles los rasgos iconográficos indispensables. La mano izquierda empuñada y*

> *levantada como para asestar un golpe terrible; la derecha, agrandada por el escorzo, empuña una tea. Hidalgo el incendiario, el que grita, según la expresión del pintor, justicia a toda costa.* (Manrique, 1989, p.30)

Es un Hidalgo osado, que pareciera rebelarse ante los yugos de la esclavitud, es un Hidalgo más que por tradición por necesidad del pueblo y por convicción del artista. Se trata sin lugar a duda de una pieza extraordinaria tanto a nivel histórico para el muralismo mexicano y para la Historia misma, una imagen que es parte del acervo gráfico nacional, que ha quedado plasmada en nuestras memorias ya sea a través del mismo mural o de los libros de texto gratuito para los que sirvió de portada.

El Hidalgo de Orozco, manifiesta perfectamente el sentido nacionalista que se intentaba definir durante el muralismo por medio de la representación iconográfica de personajes históricos y sus respectivos retratos. Es en este momento cuando en el muralismo el retrato se vuelve un motivo fundamental para la obra, como un medio que cumple esa función de registro histórico social de los hechos ocurridos y que logrará esa integración social anhelada después de la revolución.

La necesidad de plasmar la historia misma a través de sus actores más relevantes, es lo que motivó de manera sustancial el retrato en el muralismo. Este retrato muralista no se sustenta en la representación perfecta de los personajes, es más bien la representación de una idea generalizada y de una necesidad de encaminar el rumbo de una nación. Se enfoca más hacia la consecución de los ideales nacionales, como valor, fuerza y patriotismo.

El retrato se volvió una herramienta que podemos apreciar en varias de las obras más representativas que definieron la estética de todo un movimiento artístico y social como lo fue el muralismo. Esto se reafirma con ***Juárez y la derrota del imperio (1948)*** de José Clemente Orozco. En esta obra el motivo principal es el rostro monumental de Benito Juárez como ente que derrota al imperio invasor impuesto por los franceses; es un mural lleno de simbolismos, la bandera mexicana por un lado, altiva y triunfadora por sobre los derrotados, representados por ese imperio externo rechazado por los más fervientes

liberales. Todo este contexto enmarca el rostro de Juárez, retratado con sus rasgos indígenas bien marcados y hasta exagerados, buscando esa relación con las masas campesinas y trabajadoras que en su mayoría eran indígenas y mestizas.

Es un mural nacionalista en su más puro estilo, que se vale de ese ícono histórico y mexicano representado por Juárez. Es esta revalorización de los personajes históricos una característica intrínseca del muralismo mexicano, y una herramienta para lograr el objetivo de institucionalizar no solo la revolución, sino a los héroes históricos de México.

El desarrollo de un muralismo histórico llevó varios años, una vez que los artistas encontraron en él no solo el sustento temático, sino también esa necesidad de la misma obra de un cambio, ya fuese en las perspectivas o en una necesidad más aguda de geometrización. Tanto los artistas como el muralismo al cabo del tiempo, se encontraron en perfecta sintonía para lograr un arte que además de atender a la creación de una idea de nación, fuera motivo de orgullo para el artista mismo.

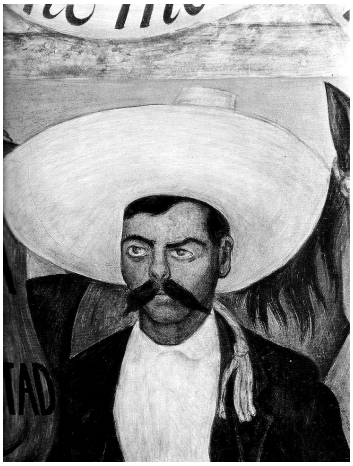
En obras como ***Sueños de un domingo en la Alameda (1947)*** Diego Rivera hace un compendio histórico de más de cuatro siglos de México, con personajes representativos incluyendo su autorretrato, pero los mezcla en la población, los vuelve parte de la cotidianidad mexicana. Podemos ver a personajes como Francisco I. Madero, como Benito Juárez que siembra el futuro del México con las Leyes de Reforma, hasta personas importantes como Frida Kahlo, o personajes con valor sentimental para el pueblo como "La catrina", que José Guadalupe Posada nos había dado años antes.

Para Rivera este fresco representa recuerdos de su infancia y juventud, cubriendo un período en su vida que va de 1895 cuando llega a la ciudad de México procedente de Guanajuato, hasta 1910 cuando regresa de su estancia en Europa. Según Rivera la

representación de estos personajes es un sueño, "*una síntesis de la historia de la Alameda desde cuando era quemadero de la Santa Inquisición...hasta el día de hoy*" (Tibol, 2007, p.233). Esta síntesis no alude solamente a la Alameda, resume también la historia de siglos de México desde la conquista hasta la Revolución.

Sueños de un domingo en la Alameda es un registro histórico de México, en el que valiéndose de la representación de personajes importantes, el autor retrata a la sociedad a través de la historia. No es un simple mural que refleje los hechos que acontecían en la época, sino que va más atrás y retrata también aquellas personas que ayudaron en la formación del México que conocía Rivera.

Sueños de un domingo en la alameda, es un retrato social de México desde la visión de un artista como Rivera, que ayudó al crecimiento de un arte mexicano revolucionario con su obra, además de esa larga trayectoria conseguida en todos sus años en Europa, y que ahora tenía eco en el muralismo.



La representación pictórica de personajes históricos en la historia de México es amplia, existen ejemplos variados en los diferentes trabajos de los muralistas, cada uno con su visión y estilo particular. Tenemos representaciones de Emiliano Zapata trabajadas tanto por Orozco como por Rivera, y si bien ambas distan mucho en cuanto a estilo y estética se refiere, existe una representación iconográfica en ambos artistas.

Por una lado esta imagen que corresponde a Zapata en el mural ***Corrido a la Revolución (1927-28)*** realizado por Diego Rivera, es una representación fiel de lo que un retrato es por concepto, en donde el artista toma sus características físicas como medio para representar esos valores históricos y heroicos que encarnó Zapata. Pero a su vez también es una representación de un ícono, quien no posó para el retrato, pero que su imagen perdura en la memoria sin necesidad de recurrir a soportes visuales. Y no es tanto esa apariencia física, sino todo en su conjunto, el sombrero, la vestimenta, la actitud ante la vida. Todo esto crea un personaje respetado y apreciado.

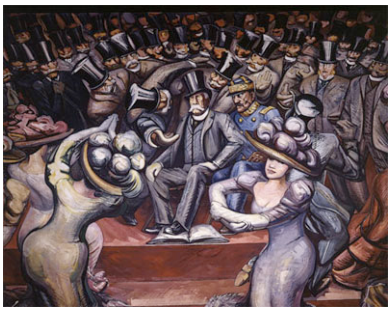
Este boceto para el mural ***Hispanoamérica (1932-1934)***, realizado por José Clemente Orozco en el Darmouth College, en Estados Unidos,

aunque no es una representación de Zapata propiamente dicha, si es una imagen iconográfica de esa idea Zapatista, desde su vestimenta hasta los ideales que representaba para el pueblo. Si retomamos la idea de que un retrato tiene que lograr que el espectador haga cognoscible la imagen y le otorgue un valor y en ciertos casos una identidad, el citado boceto cumple con los lineamientos de ese criterio.

Aún no siendo un Zapata exacto, lo es su silueta, su porte y sus características históricas.

El muralismo no solo retoma esos personajes histórico nacionales, sino a esos invasores extranjeros que cambiaron la historia de México como lo podemos ver en el mural de ***Cortés y la victoria (1936-1939)*** de José Clemente Orozco. En esta pieza la imagen de Cortés es usada no solo como un registro histórico, sino como un método de concientización para la población en donde Cortés representa ese enemigo con el que se debe continuar luchando, simboliza la opresión, la esclavitud y esa invasión al sentido de nación.

Otro de los artistas importantes para el movimiento muralista fue José de Jesús Alfaro Siqueiros, mejor conocido como David Alfaro Siqueiros, cuya obra también echa mano del retrato y de la representación icónica para lograr su cometido. Quizá uno de sus murales más representativos sea ***Del porfirismo a la revolución (1957-1966),*** no solo para la obra del propio Siqueiros si no para el muralismo y la historia misma de México.



En esta pieza vemos la representación de la huelga de Cananea, la cual fue uno de los antecedentes más destacados previos a la Revolución. Están ahí simbolizados los

mineros como un retrato de la sociedad oprimida durante el régimen de Díaz, que es retratado con un sombrero que le da un aire burgués, distanciándolo de la representación del trabajador y el campesino.

El muralismo es también una representación de la sociedad, de sus costumbres y tradiciones. Esto lo podemos apreciar en el mural ***Quema de Judas,*** de Diego Rivera, a través del registro de una sociedad conocemos su forma de vida, su manera de ser y ver el mundo, como podemos constatar en ***Día de Muertos,*** también de Rivera, evidencia de todo el folklor del mexicano desde una de las tradiciones más representativas e iconográficas de México. Representaciones como la del Día de muertos de Rivera, así como la que se ve retratada por los muralistas, han creado la imagen de México para los mexicanos y a nivel internacional también.

Como bien lo dijera el Dr.Atl "*es un renacimiento de las antiguas virtudes de las razas autóctonas, que parecen haber atravesado las oscuras capas de la dominación española y de la burocracia republicana"* (González Mello, 1995, p.30). Este renacimiento fue logrado en gran medida por la representación del pueblo y de sus héroes, que fueron magistralmente representados e idealizados mediante el retrato.

El uso del retrato tanto individual como social, ha sido una herramienta a la hora de registrar tanto los hechos sociales vinculados al movimiento revolucionario, como a los personajes que determinaron el rumbo de una nación. No solo es un instrumento estético, es un valioso soporte histórico que nos provee una crítica, una opinión, pero sobre todo una postura y una ideología ante eso que marcó nuestro destino.

El muralismo como lo conocemos hoy no tendría ese impacto de no ser por esas obras que retratan a héroes nacionales como Zapata, Hidalgo o Juárez, entre muchos otros; pero también fue la representación de una sociedad necesitada de liberar su espíritu, de creer en nuevos ideales.

"*No existe obra de arte sin contenido ideológico, niéguelo o no quien lo haga, la mire o la oiga*" (Tibol, 2007, p.161) Estas palabras del propio Rivera y el manifiesto

anteriormente descrito, reflejan la importancia que tuvo en el muralismo no solo la manera de pintar, sino de pensar.

Es posible que el muralismo haya nacido a partir de una idea que sostuviera y otorgara unidad al Estado, pero el impacto provocado ha rebasado todos los límites deseados, tanto así que aún en nuestros días sigue siendo tema de asombro y orgullo.

CONCLUSIONES

El retrato ha sido uno de los temas favoritos para los artistas de diferentes épocas, cumpliendo diversos propósitos según la situación social y el tiempo en que se presenta. Ha servido tanto como un medio de expresión de los artistas, como de la sociedad que se ve plasmada en ese registro histórico y social inherente al retrato.

El retrato implícitamente tiene esa capacidad de registrar tanto los hechos de la sociedad como sus características, esto a través de la vestimenta, paisajes, costumbres y diferentes personalidades que se ven plasmadas en los retratos individuales y colectivos. Lo anterior le representó al retrato una cualidad de adaptación visible hasta nuestros días, que lo han hecho evolucionar y ser expuesto de tantas maneras como ideas tiene el hombre. Estas características del retrato permitieron que el muralismo echara mano de él, y lo convirtieron en un tema de representación de manifestaciones épicas y monumentales.

El muralismo encuentra en el retrato, más que una herramienta de creación de imágenes sociales o individuales, una necesidad para poder expresar y evidenciar, tanto las circunstancias del momento, como los antecedentes que suscitaron esa necesidad de esperanza en la población.

La importancia del retrato en el muralismo radica en su capacidad de legar la historia de un pueblo por medio de imágenes de la gente, así como de sus personajes importantes políticamente hablando, o de esos que quizá siendo desconocidos fueron importantes para la creación de una nación: como trabajadores, campesinos y guerrilleros. Así mismo esa cualidad de interpretación, esa visión que cada uno de los artistas involucrados puso en cada uno de los murales, nutrió al muralismo de una perspectiva más amplia dentro de esa necesidad de identidad nacional. Cada muralista creó a su manera -sin dejar de lado la idea de nación- imágenes que repercutieron en el sentir de la sociedad.

El muralismo en su concepción más pura, que fue la de educar y la de nacionalizar tuvo forzosamente que valerse de un retrato de la sociedad para poder crear ese nacionalismo anhelado. Tuvo que educar primero por medio de imágenes que generaran consciencia en la población. Era necesario que el muralismo representara a las masas oprimidas, a esa lucha que no había finalizado con la Revolución, pero también que se valiera de la historia y de los errores cometidos para definir lo que se buscaba como nación.

Si bien es cierto que el muralismo no tenía como fin ser un mero retrato de la sociedad, con el tiempo y la evolución que éste fue teniendo, el uso de imágenes de personas, de sus rostros, de su expresión, fue una herramienta que ninguno de los muralistas pudo

pasar desapercibida. Ya fuera que encontráramos personajes importantes, políticos o artistas de la época, o que simplemente fuera ese campesino trabajador, o ese revolucionario sin nombre pero sí con rostro, el rostro de una nación que había sufrido, el rostro de la necesidad del pueblo de sentir que esa lucha no había sido en vano.

Es este retrato desde un punto de vista social, visto como un registro que nos ayuda a entender el pasado, pero que también nos ayuda a sobrellevar nuestro futuro, a valorizar la lucha armada, a darle importancia a esos héroes anónimos.

Podemos atribuir las causas de este interés por lo social a diferentes factores, como el comunismo o socialismo marcado en algunos de los artistas, quienes fueron partícipes incluso de algunos partidos comunistas; o tal vez que a pesar de que no todos los muralistas participaron directamente en la batalla revolucionaria, si se vieron afectados indirectamente, solo recordemos el tiempo que estuvo preso Siqueiros.

Sin embargo considero que la principal causa de la cara social que inherentemente manifestó el muralismo, fue la evolución que naturalmente se presentó en este movimiento a través de los artistas que no se podían quedar con las manos cruzadas. Estaban al frente de una revolución artística que influiría directamente en el mundo entero. ¿Como cegarse ante la evidente necesidad del pueblo y de ellos mismos de registrar lo que estaba sucediendo?, no solo literalmente, sino ofreciendo al espectador sus visiones y perspectivas de lo ocurrido. Y es que una labor del artista ha sido siempre la de interpretar las necesidades generales para posteriormente particularizarlas, y ofrecer una visión artística que conmueva y evoque una necesidad de cambio en la población.

Hoy en día, un muralismo como el que se dio en aquella época post-revolucionaria parece difícil de concebir. Nuestra situación, si bien complicada en muchos sentidos, no se asemeja al tipo de opresión, falta de libertad, desigualdad y maltrato social de la época post-revolucionaria. El muralismo fue un movimiento artístico en función de una sociedad que clamaba a gritos un cambio, que necesitaba que su voz fuera escuchada, y que su presencia e imagen fueran recordadas.

El logro más grande del retrato dentro del muralismo, ha sido que hoy en día exista en la memoria colectiva, la idea de nación que algún día tuvo como propósito crear el muralismo. Pero también la imagen de esa sociedad que vivió bajo las carencias y vicisitudes de sus tiempos.

Es posible que un alto porcentaje de la población actual en México nunca haya oído hablar de Orozco, Rivera o Siqueiros, pero al menos nos han dejado esa imagen del México heroico al que todos recurrimos cuando se manifiesta ese sentimiento patriota.

Quizá algún día esos murales que retratan a nuestros héroes y que retrataron toda una época no existan físicamente, pero la memoria perdura más que lo material, y mientras de nuestra memoria exista la imagen retratada a través de los murales, existirá ese ideal que alguna vez tuvo su representación en el muralismo mexicano.

REFERENCIAS

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguilar Camín, H. y Meyer, L.(1989). ***A la sombra de la Revolución Mexicana.*** México: Cal y Arena.

Analco, G. (2006). ***Cuba va a la guerra.*** Venezuela: Fundación Editorial El perro y la rana.

Aumont, J. (1997) ***El rostro en el cine.*** España: Paidós.

Ayala Mora, E. Y Posada Carbó, E. (1999). ***Los proyectos nacionales latinoamericanos: sus instrumentos y articulación, 1830-1930.*** España: Editorial Trotta

Bondil, N. (coord.) (2008). ***CUBA: Arte e historia desde 1868 hasta nuestros días [Exposición].*** España: Lunwerg.

Castillo Parra, C. (2008). ***El retrato como expresión de poder y creación artística.*** Colombia: Universidad del Valle.

Clark, T. (2000). ***Arte y Propaganda en el siglo XX.*** España: Akal.

Cruz Manjarrez, M. (1999). ***Tina Modotti y el muralismo mexicano.*** México: UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas.

Devane, J. (1996). ***Dibujar y pintar el retrato***. España: Akal.

De Paz, A. (1979), ***La crítica social del arte.*** España: Gustavo Gili.

Evans, H. (1989) ***Historia de China desde 1800.*** México: Centro de Estudios de Asia Pacífico del Colegio de México.

Fernández,, J. (1983), ***Textos de Orozco***. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Figes, O., Kolonitskii, B. (2001), ***Interpretar la Revolución Rusa: el lenguaje y los símbolos de 1917.*** España: Biblioteca Nueva.

Fitzpatrick, S. (2005), ***La Revolución Rusa.*** Argentina: Editores Argentina S.A.

Foster, Bois, Buchloh y Krauss. (2006), ***Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad y pos-modernidad***. España: Akal

Garfias M, L. (1990), ***La Revolución Mexicana, compendio histórico político militar.*** México: Editorial Panorama.

Gómez Serrano, J.(1995), ***José Guadalupe Posada: testigo y crítico de su tiempo.*** México: Universidad Autónoma de Aguascalientes.

González Mello, R. (1995), ***Orozco ¿pintor revolucionario?*** México, UNAM: Instituto de Investigacines Estéticas.

Guevara Lynch, E. (2000), ***Aquí va un soldado de América.*** España: Plaza & Janés Editores.

Foster, H. (2006), ***Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad y pos-modernidad***. Ediciones Akal

INBA**.** (1999). ***Reencuentros con la obra mural de Siqueiros: proceso creativo del polyforum***. México: CONACULTA,

Jian, C. (2005)***. La China de Mao y la guerra fría.*** España: Paidós.

Kliczkowski, M.S. (2005). ***Pablo Picasso, 1881-1914.*** China: Numen

Krauze, E. (2001), ***La Presidencia Imperial.*** México: Tusquets.

Kurz Muñoz, J. (1991). ***EL Arte en Rusia: La era soviética.*** Valencia: Instituto de Historia del Arte Ruso y Soviético.

Koonings, K.y Krujit, S. (2002), ***Las sociedades del miedo. El legado de la guerra civil, la violencia y el terror en América Latina.*** España: Ediciones Universidad Salamanca.

Manrique, J.A. (1989). ***Orozco: Pintura Mural.*** México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.

Martínez-Artero, R. (2004). ***El retrato, del sujeto en el retrato***. España: Editorial Montesinosh

Nancy, J. (2006), ***La mirada del retrato.*** Argentina: Amorrortu Editores.

Padilla López, R. (1996). Educación y cultura en México: retos y compromisos. En Fuentes, C. Meyer, L; et al. ***Los compromisos con la nación.*** (2 ed). México: Plaza y Janes.

Pérez López-Portillo, R. (2003) ***Grandes Mexicanos Ilustres: José Clemente Orozco.*** México: Dastin.

Popper, F. (1989). ***Arte, acción y participación.*** España: Akal.

Pope-Hennessy, J. (1985). ***El retrato en el renacimiento.*** España: Akal.

Quiroz Zamora, M. (1997). ***Historia de México.*** México: Pearson Educación.

Rodríguez, A. (1987) ***Diego Rivera, pintura mural.*** México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.

Sánchez González, A. (1996) ***José Guadalupe Posada: un artista en blanco y negro.*** México: CONACULTA.

Schwartz, J.(2002). ***Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos: México***. México: Fondo de Cultura Económica.

Tibol, R. (2007). ***Diego Rivera: Luces y sombras.*** México: Lumen.

Wright, D. (2001). ***The History of China.*** Estados Unidos: Greenwood Press.

Zöllner, F. (2005). ***Leonardo da Vinci: Obra pictórica completa.*** México: Óceano.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

De las manos negras al rojo sol: Los carteles de la Revolución China. Recuperado el 16 de enero de 2012 del sito web de la Universitat de Valéncia: http://www.uv.es/cultura/c/docs/expcartellsrevolucioxina11cast.htm

Driver License in China Recuperado el 13 de abril de 2012, del sitio Web: http://flatrock.org.nz/topics/money_politics_law/learning_your_chinese_highway_co.htm

José Guadalupe Posada, la esencia de lo mexicano. Recuperado el 11 de febrero de 2012 del sitio Web Testigo Ocular, arte, artistas y epifenómenos del arte: http://weblogs.clarin.com/revistaenie-testigoocular/2009/02/04/jose_guadalupe_posada_la_esencia_de_lo_mexicano/

Imágenes del arte mexicano: José Guadalpe Posda. Recuperado el 29 de marzo de 2012 del sitio web de la Universidad de las Artes: http://www.aguascalientes.gob.mx/temas/cultura/webua/catalogo/joseguadalupeposada.html

Museo del Prado. Recuperado el 20 de marzo de 2012 de la galería online del Museo del Prado: http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-familia-de-felipe-iv-o-las-meninas/

Russian Painter: Isaak Brodsky. Recuperado el 08 febrero de 2012 del sitio Web Museum Syndicate: http://www.museumsyndicate.com/artist.php?artist=995

Slongo, Fabián (2012). Recuperado el 21de Noviembre del 2011, del sitio Web Ensuciando las Paredes: http://ensuciandolasparedes.blogspot.mx/

Un gran genio ruso: Ilya Repin. Recuperado el 30 de enero de 2012 del sitioWeb El Dado del Arte: http://eldadodelarte.blogspot.mx/2009/03/ilya-repin-1844-1930.html

Visual Media Center. Recuperado el 05 de abril de 2012, del sitio Web de la Columbia University, Departmen of Art History and Archeology: http://www.learn.columbia.edu/courses/russianart/pages/artists/al_gerasimov.html