



Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía,  
Política y Humanidades  
ISSN: 1575-6823  
ISSN: 2340-2199  
hermosa@us.es  
Universidad de Sevilla  
España

## Octavio Paz: (re)lecturas del muralismo mexicano

**Jaimes, Héctor**

Octavio Paz: (re)lecturas del muralismo mexicano

Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades, vol. 22, núm. 43, 2020

Universidad de Sevilla, España

**Disponible en:** <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28268060013>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

## Octavio Paz: (re)lecturas del muralismo mexicano

Octavio Paz: (re)readings of the Mexican Muralism

Héctor Jaimes 1. [hjaimes@ncsu.edu](mailto:hjaimes@ncsu.edu)

North Carolina State University, Estados Unidos

 <https://orcid.org/0000-0001-7915-9708>

Araucaria. Revista Iberoamericana de  
Filosofía, Política y Humanidades, vol.  
22, núm. 43, 2020

Universidad de Sevilla, España

Recepción: 30 Octubre 2019  
Aprobación: 30 Noviembre 2019

Redalyc: [https://www.redalyc.org/  
articulo.oa?id=28268060013](https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28268060013)

**Resumen:** Este artículo propone que la crítica de arte que lleva a cabo Octavio Paz guarda una estrecha relación con su visión poética, particularmente la que se expone en *El arco y la lira*. Asimismo, aunque teóricamente hablando esta crítica se distancia de las posturas ideológicas (partidistas), pues considera la producción artístico-literaria como fuente de libertad en sí, aquí vemos que al final la crítica de Paz también llega a ser ideológica y es a través de la ideología como generará su crítica en contra de los murales de Siqueiros y Rivera; sin embargo, Paz será más condescendiente con la visión estética de Orozco, precisamente porque Orozco encaja dentro de su visión poética, y dentro de –en principio– su agenda no ideológica.

**Palabras clave:** Muralismo, ideología, crítica de arte, Octavio Paz.

**Abstract:** This article proposes that Octavio Paz's art criticism is closely related to his poetic vision, most particularly, as presented in his book *The Bow and the Lyre*. Likewise, although theoretically speaking this criticism distances itself from ideological (partisan) positions, since he considers the artistic and literary productions as sources of freedom in themselves, here we see that in the end Paz's critique also falls prey of ideology, which is through which he will generate his critique against Siqueiros's and Rivera's murals; however, Paz is more praiseworthy of Orozco's artistic vision, precisely because Orozco fits his poetic vision and, in principle, his non-ideological agenda.

**Keywords:** Muralism, Ideology, Art Criticism, Octavio Paz.

En *El arco y la lira* (1956) Octavio Paz presenta su visión poética y de esta visión se desprende –directa o indirectamente– el trasfondo del resto de su obra: su ensayismo, su política y su método crítico. No es casual, entonces, que este título sea el que inicie la serie de sus obras completas; es como si Paz hubiera querido decirnos que, antes de leer cualquiera de sus libros, éste debía ser el primero. En efecto, *El arco y la lira* es un libro fundacional y donde podemos encontrar varios rasgos distintivos de lo que Paz desarrollará posteriormente, tanto en sus poemas como en sus ensayos. Además, al trazar en este libro los vasos comunicantes entre la poesía y las artes en general, vemos que la poética de Paz va mucho más allá de un género literario y se constituye a todas luces en su *Weltanschauung*. Como dice en este libro:

las diferencias entre el idioma hablado o escrito y los otros –plásticos o musicales– son muy profundas, pero no tanto que nos hagan olvidar que todos son, esencialmente, lenguaje: sistemas expresivos dotados de poder significativo y comunicativo. Pintores, músicos, arquitectos, escultores y demás artistas no usan

como materiales de composición elementos radicalmente distintos de los que emplea el poeta<sup>2</sup>.

Más adelante dice también: “el artista no se sirve de sus instrumentos (...) como el artesano, sino que los sirve para que recobren su naturaleza original. Servidor del lenguaje, cualquiera que sea éste, lo trasciende (...). El artista es creador de imágenes: poeta”<sup>3</sup>. Y, por último:

la poesía vive en las capas más profundas del ser, en tanto que las ideologías y todo lo que llamamos ideas y opiniones constituyen los estratos más superficiales de la conciencia (...). Los partidos políticos modernos convierten al poeta en propagandista y así lo degradan. El propagandista disemina en la ‘masa’ las concepciones de los jerarcas<sup>4</sup>.

Con todo, la poesía aparece como algo esencial a la vida del ser humano; el poeta, aparece como un agente portador de sensibilidad y conocimiento y, su actividad poética, se debe llevar a cabo sin ideologías. Estas características, aunque provienen de la poética de Paz, van también a caracterizar, *grosso modo*, su crítica de arte.

La crítica de arte es una parte esencial de la obra Paz. Su importancia reside no solamente en mostrar su preocupación por el arte en su conjunto, es decir, tomando en cuenta su representación, producción y circulación, sino también porque a través de esta crítica Paz expresa y expone su propia visión estética. En parte, ésta consiste en conjugar la expresión artística con el concepto de libertad y en otorgarle al artista o al intelectual en general, un espacio intuitivo y crítico privilegiado, que debe asumirse más allá de la militancia e ideología política, para así poder realizar su obra. Como vemos, el rechazo a la militancia ideológica y, más particularmente, a la militancia ideológica que profesaron los comunistas contemporáneos a Paz en relación con el arte, determina en buena medida los parámetros de su visión estética. En este sentido, coincido con el crítico cubano Rafael Acosta de Arriba, quien le ha dedicado varios estudios a este tema, cuando dice que:

en su crítica de arte hubo una premisa clave que lo distingue de la mayoría de los críticos y especialistas de su tiempo: todas las artes, incluyendo la literatura, emanan del instante poético, un destello en el cual se vislumbra la médula del acto creador y de la obra misma; instante de revelación que va a parar o termina en la significación o, utilizando sus palabras, en *un ir hacia*<sup>5</sup>.

Para interpretar la totalidad de la crítica de Paz sobre el arte Acosta de Arriba no desarrolla esta idea completamente<sup>6</sup>, ni el debate ideológico que marcó su visión estética, pues se enfoca más en la lectura del “fin de la modernidad” que hace el poeta, aunque sí reconoce su importancia<sup>7</sup>. Para mí, en cambio, la poética, su noción sobre la libertad y su rechazo a la ideología partidista, son los pilares sobre los que se fundamenta la crítica del arte de Paz.

Por otro lado, la crítica de Paz tuvo un gran impacto en la sociedad, bien sea mexicana o internacional. Fue desde muy joven un intelectual destacado y todo lo que escribía era seguido con interés y curiosidad. Importaban sus poemas y sus ensayos; sus entrevistas y cátedras; su

trabajo como diplomático y conferencista; sus polémicas con escritores e intelectuales contemporáneos y, por supuesto, su visión sobre el arte. Pero el rol preponderante que ocupó Paz a lo largo de su vida tuvo igualmente una doble consecuencia para el arte; por un lado, un comentario positivo sobre una obra o un artista de alguna manera fungía como una especie de canonización de ambos; por otro lado, un comentario negativo alentaba ardientes debates y polémica, pero también execraba, la obra, al escritor o al artista, y esto sucedía porque aunque Paz combatía las posiciones ideológicas cercanas al comunismo, sus posturas también estaban enmarcadas dentro de un circuito ideológico cultural, que es donde operan inevitablemente las editoriales, la prensa, los museos e inclusive, los premios literarios. Asimismo, si bien los dos tomos de sus obras completas (Tomos VI y VII; arte mexicano y universal, respectivamente), apoyan mi interpretación, dos publicaciones corporativas posteriores confirman también de una manera fehaciente el circuito ideológico al que me refiero; a saber, *Materia y sentido: El arte mexicano en la mirada de Octavio Paz*. En esto ver aquello: Octavio Paz y el arte.

El primer libro, es el producto de una exhibición de arte, bajo el mismo nombre, que organizó el Museo Nacional de Arte de la ciudad de México en 2009, para conmemorar los diez años de la muerte de Paz. Además de un apoyo visual (imágenes) importante, el libro también cuenta – incluyendo el texto inicial de Paz, “El arte de México: materia y sentido” – con textos de Héctor Tajonar, Rafael Vargas, Dafne Cruz Porchini, Luis Adrián Vargas Santiago, Renato González Mello, Felipe Solís, Miguel Ángel Echegaray, Fernando del Paso, Fabienne Bradu, Lelia Driben y Cuahtémoc Medina. El segundo libro, es el producto de una exhibición organizada por el Museo del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, entre 2014 y 2015, en homenaje a Paz por el centenario de su nacimiento. Al igual que el primero, acompañado con un gran número de imágenes de obras artísticas, este libro cuenta con el ensayo inicial “Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte” de Paz, seguido de textos escritos por Héctor Tajonar, Eduardo Matos Moctezuma, Hugh Thomas, José Pascual Buxó, David A. Brading, Anthony Stanton, Brian Nissen, Juan Malpartida, María Minera, Jorge Esquinca, Valerio Magrelli y David Huerta. Sin restarle mérito a estas publicaciones, pero haciéndoles una lectura crítica desde afuera, me resulta evidente que, si bien por un lado la crítica de Paz ayudaba a consagrar algunas obras de arte, publicaciones como éstas, y con el apoyo mismo de los museos, también contribuirían a consagrar a Paz y su visión (y preferencia) sobre el arte; es decir, estaríamos asistiendo a una doble operación de consagración: Paz-crítico, consagra y Museo-institución, consagra a Paz. Todo esto es importante para destacar que, a diferencia de lo que pudiéramos pensar con respecto al arte “libre”, en realidad el arte –y sobre todo en nuestra época actual– no puede por lo general escapar de los circuitos ideológicos.

En *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*, Pierre Bourdieu analiza precisamente los aspectos económicos, ideológicos y

culturales de las obras de arte y la función del intelectual dentro de la sociedad. En este sentido, dice Bourdieu:

Muchas prácticas y representaciones de los artistas y de los escritores (...) sólo pueden explicarse por referencia al campo del poder, dentro del cual el propio campo literario (etc.) ocupa una posición dominada. El campo del poder es el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos (económico y cultural en especial) [...].

Habría que analizar, en esta lógica, las relaciones entre los escritores o artistas y los editores o directores de galería. Estos personajes dobles (...) son aquellos a través de los cuales la lógica de la 'economía' penetra hasta lo más profundo del universo de la producción para productores (...). De hecho, la lógica de las homologías estructurales entre el campo de las editoriales o las galerías y el campo de los artistas o los escritores correspondientes hace que cada uno de los 'mercaderes del templo' del arte presente unas propiedades cercanas a las de 'sus' artistas o 'sus' escritores, lo que propicia la relación de confianza y de creencia sobre la que se basa la explotación (...) <sup>8</sup>.

En consecuencia, al tomar posturas estéticas, Paz también está tomando posturas ideológicas que operan dentro del circuito social que le otorga "valor" a ciertas obras sobre otras; es decir, las denigradas se omiten, se ocultan o se fragmentan, o simplemente se les borra el hilo conductor histórico que les precede o que le da sentido a su mismo desarrollo. De hecho, también resulta demasiado evidente que un movimiento tan orgánico y complejo como el muralismo mexicano, y que constituye parte del patrimonio mexicano, pero también de la humanidad, quedara prácticamente borrado o por lo menos invisibilizado en los dos libros corporativos que menciono, pero también, por Octavio Paz. De esta manera, en este ensayo me interesa analizar cómo su visión estética incide en el momento de analizar el muralismo mexicano.

## El muralismo mexicano

El hecho de que Bolívar Echeverría, uno de los máximos exponentes del marxismo en América Latina, titule uno de sus ensayos "Octavio Paz, muralista mexicano" <sup>9</sup>, resulta más que sugerente. El título presupone un acercamiento a la obra de Paz desde el punto de vista visual donde la palabra y la imagen se conectan para dialogar y compenetrarse; abordaje crítico poco común pero que definitivamente refleja el gran interés del Nobel mexicano por las artes plásticas. Al mismo tiempo, y de manera implícita, el título hace emerger la figura de Marx que estuvo tan presente en la elaboración ideológica y estética del muralismo mexicano. En efecto, se trata de una lectura doble, pues si por un lado Echeverría exalta la cualidad seductora de *El Laberinto de la soledad* (1950), uno de los textos primordiales de Paz, al considerar que este libro se despliega "a la manera de un mural mexicano" <sup>10</sup>, por otro lado critica la ideología nacionalista que está a la base de este ensayo ya que su idea de ver en "el mexicano" un sujeto de "concreción imaginaria" <sup>11</sup>, queda permeada "por el compromiso de [Paz] con el nacionalismo del Estado mexicano

posrevolucionario”<sup>12</sup>; es decir, con el “Estado capitalista”<sup>13</sup>. Pero más allá de reconocer el acierto de esta doble lectura, me interesa destacar un punto crucial que apenas queda entrevisto en el ensayo de Echeverría, pues, si como él mismo dice, “más allá de su diálogo con los filósofos, el *Laberinto* parece mantener también una discusión implícita con (...) los muralistas mexicanos, especialmente Orozco, Rivera y Siqueiros”<sup>14</sup>, entonces, la pregunta metodológica surge de inmediato: ¿cuál es la perspectiva de Paz con respecto al muralismo mexicano y de qué manera su visión del marxismo definió su propia crítica sobre este movimiento? Aunque Echeverría no diserta sobre este punto, y aunque Paz apenas le dedica pocas páginas, no por ello deja de tener una importancia en su obra; Paz sabía que el muralismo mexicano fue el gran movimiento artístico del siglo XX, pero antes de mostrar su grandeza, mostró –desde su perspectiva– su debilidad ideológica.

*El laberinto de la soledad* retoma y supera la discusión de la “filosofía de lo mexicano” que iniciaran Antonio Caso, José Vasconcelos y Samuel Ramos. Pero antes de seguir esta orientación y darle forma a la mexicanidad a través de una especificidad cultural, Octavio Paz hace el recorrido contrario: proponer una universalidad específica. A veces esa universalidad parece ser etérea e insustancial; en realidad, se trata de una resolución poética ante realidades, vertientes y circunstancias históricas. Paz no descuida el aspecto histórico, pero no halla en sus determinaciones la respuesta que anda buscando; así, el aspecto temporal de la historia queda absorbido por el aspecto espacial del “laberinto”; un espacio que exige desplazamientos interiores (psicológicos, mentales, intuitivos) que al final harán posible la consubstanciación de las realidades míticas para entender y explicar las realidades históricas. Como dice Paz,

La mexicanidad, así, es una manera de no ser nosotros mismos, una reiterada manera de ser y vivir otra cosa. En suma, a veces una máscara y otras una súbita determinación por buscarnos, un repentino abrírnos el pecho para encontrar nuestra voz más secreta. Una filosofía mexicana tendrá que afrontar la ambigüedad de nuestra tradición y de nuestra voluntad misma de ser, que si exige una plena originalidad nacional no se satisface con algo que no implique una solución universal<sup>15</sup>.

La universalidad a la que se refiere Paz solventa la complejidad de la realidad histórica y de sus interpretaciones para darle paso a una nueva metodología historiográfica. *El laberinto de la soledad* asume una función de hermenéutica social, de gran tradición en el ensayo hispanoamericano (Martí, Ugarte, Mariátegui, Henríquez Ureña y Picón-Salas, entre otros), pero desde muy temprano Paz se distancia de las visiones propiamente historicistas de la interpretación cultural, y pensando más allá de Hegel, de Leopold Von Ranke y de Benedetto Croce, también se distancia de la visión historicista pensada desde el marxismo. Para el momento en que se publica *El Laberinto*, esta visión historicista estaba muy apegada a los lineamientos políticos y ortodoxos que emanaban de la órbita de influencia de la entonces Unión Soviética. Además, México fue el país que acogió a León Trotsky cuando éste huía de Stalin y fue precisamente Diego Rivera, a través de su prestigio internacional y de su influencia en



el gobierno de Lázaro Cárdenas, quien hizo posible su traslado a ese país; más aún, David Alfaro Siqueiros estuvo involucrado en el primer intento de asesinato de Trotsky, así que viendo todo esto de cerca, Paz habría de tomar rápidamente distancia del marxismo para luego ver con sospecha los lineamientos políticos del muralismo mexicano.

El muralismo mexicano surge, como se ha dicho tantas veces y por tantos críticos, de la Revolución mexicana. Su objetivo inicial fue crear un arte público con un sentido social, didáctico y cultural. Con el movimiento muralista, originalmente concebido y promovido por el filósofo José Vasconcelos, el ministro de educación del momento, se buscaba que México pudiera reconciliarse –tras los sangrientos años (1910-1920) de la revolución– a través de su arte; que pudiera verse y reconocerse en imágenes que definieran su identidad cultural más allá de las diferencias sociales y étnicas, y así comenzar a forjar una nueva identidad y conciencia nacionales. Ante este llamado, surgen los primeros murales: *La creación* (1922-24) de Diego Rivera; *La fiesta de Santa Cruz* (1924) de Roberto Montenegro; *Alegoría de la Virgen de Guadalupe* (1922-23) de Fermín Revueltas; *La fiesta del Señor de Chalma* (1923-24) de Fernando Leal; *Maternidad* (1923-24) de José Clemente Orozco y *Los elementos* (1922-23) de David Alfaro Siqueiros. Pero al asumir a través de sus integrantes una autonomía ideológica propia más allá de la revolución mexicana y, más particularmente, el marxismo, vemos que el muralismo se distancia de la visión del arte como práctica meramente desinteresada y adquiere un sentido político y artístico mucho más determinantes. En este sentido, deja de ser un movimiento experimental y sin fundamentos teóricos, para pasar a ser un movimiento más consciente de la importancia ideológica de los contenidos artísticos como posibles vehículos de transformación social. Sin embargo, esta manifestación ideológica –liderada principalmente por Siqueiros– apareció primero en los textos y luego en los murales.

En primer lugar, habría que resaltar el texto “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores” (1924), redactado por Siqueiros y firmado por Diego Rivera, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida, donde Siqueiros enfatiza clara y abiertamente el giro político y revolucionario que se le habría de dar al movimiento muralista. Ahí se exhorta a “[repudiar] la pintura llamada de caballete” y a “[exaltar] las manifestaciones de *arte monumental* por ser de utilidad pública”<sup>16</sup>; además, se le hace un llamado a los “intelectuales revolucionarios” para que se unan a “lucha social y estético educativa”<sup>17</sup>. Como vemos, ya para 1924 los muralistas tenían en mente una visión teórica de lo que debía ser el contenido político y estético del movimiento, pero, tomando en cuenta su producción artística, todavía no habían llevado a cabo este propósito cabalmente. De ahí que en escritos posteriores podamos ver las preocupaciones del mismo Siqueiros con respecto al alcance del movimiento al llamarlo, por sus deficiencias, un “periodo utópico del arte revolucionario”<sup>18</sup>. En este sentido, el movimiento muralista buscaba una cohesión a través de la

incorporación de los postulados marxistas; sin embargo, no dejó de haber pugnas internas inclusive dentro de ese pretendido marco de cohesión. Por ejemplo, aunque Orozco abrazara inicialmente el sentido social y revolucionario del muralismo, poco a poco se distancia del marxismo. Siqueiros, por otro lado, ataca fuertemente a Rivera por su acercamiento al trotskismo; y Siqueiros, no obstante, se mantiene consecuente a sus principios del marxismo militante y combativos, los cuales quiso llevar integralmente a su pintura. Al comienzo del movimiento muralista Siqueiros asume una postura ideológica, sin embargo, detrás de esta ideología surge una visión dialéctica y experimentalista que lo acompañará toda su vida, pero que muy pocos críticos han destacado, pues han preferido interpretar a Siqueiros simplemente como un pintor político.

La monumentalidad de la propuesta filosófica que estaba a la base del movimiento muralista, hizo que éste se convirtiera en un eje muy influyente dentro de las artes mexicanas, pero a pesar de haber sido el primer gran movimiento artístico monumental en América Latina, y de haber dejado un legado artístico impresionante en México, resulta desconcertante que Octavio Paz, quien le dedicó un libro a Tamayo, un libro a Duchamp y cientos de páginas al arte en general, apenas le dedique pocas páginas al muralismo, y al hacerlo fue para destacar sus limitantes ideológicas y, por lo tanto, estéticas. La pregunta clave y metodológica, entonces, es: ¿por qué?

A lo largo de la obra de Paz encontramos referencias indirectas y directas al muralismo mexicano: un ensayo dedicado a Orozco, “Ocultación y descubrimiento de Orozco”, “Los muralistas a primera vista”, un ensayo que le sirvió de introducción al ensayo “Rufino Tamayo en la pintura”, y un “diálogo imaginario”, como él mismo lo llama: “Re/visiones: la pintura mural”. En tan sólo pocos párrafos del ensayo “Los muralistas a primera vista,” Paz destaca las cualidades al igual que las críticas del movimiento. Ahí leemos:

Ninguno de los sistemas que les ofrecía la realidad mexicana podía satisfacer a los pintores; por eso volvieron los ojos hacia el marxismo. Mas la adopción del pensamiento marxista no era ni podía ser consecuencia de la existencia de un gran proletariado o de un movimiento socialista de significación. El marxismo de Rivera y sus compañeros no tenía otro sentido que el de reemplazar por una filosofía revolucionaria internacional la ausencia de filosofía de la Revolución mexicana (...). Cuando su pintura predica, deja de ser lo que ellos quieren que sea: una respuesta orgánica de la realidad (...). La ideología de esta pintura sólo es una cáscara. Si se la aparta, se descubre que es una de las expresiones más altas de nuestra Revolución. Sus mismas limitaciones, su búsqueda de una visión universal que supere nuestras contradicciones, sus deslumbrantes hallazgos son los del movimiento iniciado en 1910. De allí que la pintura mural posea, a su manera, un carácter orgánico. Y ese carácter, más que sus ambiciones ideológicas, es lo que le otorga fisonomía, autenticidad y grandeza<sup>19</sup>.

Paz tiene razón al decir que el muralismo quiso poner en práctica una filosofía que la misma revolución mexicana no llevó a cabo, pero en vez de “predicar”, el muralismo mexicano presenta grandes ideas que muy fácilmente pueden confundirse con la “especulación”; además, si bien es cierto que el aspecto ideológico surge como el problema aparentemente



dominante del movimiento, podemos ver que las obras mismas –y sobran los ejemplos– entran en conflicto con dicha aseveración.

Por otro lado, para Paz la pintura de Orozco no idealiza la vida humana, sino que la muestra en toda su realidad, cruel o dramática, ambivalente o contradictoria, para así distanciarse de las instituciones sociales que oprimen al hombre ideológicamente. Paz también destaca el aspecto expresionista de su obra hasta alinearla con la obra de El Greco, así como el aspecto místico y esotérico que tanto ha comentado la crítica especializada también. Más aún, a diferencia de Rivera y Siqueiros, como leemos en “Ocultamiento y descubrimiento de Orozco”,

su actitud casi siempre es distinta (...). Incluso, muchas veces, es la opuesta. Su verdadero tema no es la historia de México sino lo que está atrás o debajo, lo que oculta el acontecer histórico (...) La historia no es para él una épica con héroes, villanos y pueblos (...) la historia es un misterio, en la acepción religiosa de la palabra (...). Orozco no cuenta ni relata; tampoco interpreta: se enfrenta a los hechos, los interroga, busca en ellos una revelación (...). Fue, ante todo, un artista; en seguida, y no menos totalmente, fue un espíritu religioso. Su religión carecía de dogmas, Iglesias y dioses visibles, no de revelaciones y misterios<sup>20</sup>.

Desde mi perspectiva, y para decirlo en pocas palabras, en Orozco el poeta mexicano encuentra un aliado de su visión estética y de su visión ideológica. Es cierto: de los tres grandes muralistas Orozco es quien se distancia de la visión marxista de la pintura, y quien llega a denunciar –paradójicamente a través de su pintura misma– el perjuicio que la ideología le ha traído a la sociedad. Aunque este aspecto es una constante en la obra de Orozco, su mural *El carnaval de las ideologías*, al lado de su gran mural *Hidalgo* en la Gobernación de Guadalajara, representa esta idea muy bien. Sucede que desde la obra de Orozco va emergiendo un humanismo y esto puede resultarnos una sorpresa, ya que de ser un dibujante, Orozco pasa a ser un muralista esotérico, y de ahí a un crítico de las ideologías; pero, el humanismo, como idea esencial, es lo que más resalta de su obra, por eso tal vez en sus paneles –ni siquiera los que tienen un tema histórico como *La historia de México* en el Hospicio Cabañas, y *Epopéya de la civilización americana* en el Darmouth College– no encontramos la idea de “historia” como totalidad o dialéctica, sino simplemente como fragmento o como parte. Sin embargo, el trasfondo de la crítica de Paz al muralismo queda al descubierto mucho después cuando dice:

el rasgo distintivo de este fin de siglo ha sido el fracaso de las revoluciones que encendieron las esperanzas de inmensas multitudes y de muchos intelectuales hace apenas cincuenta años. Al mismo tiempo, los países que no han sufrido la congelación de las dictaduras totalitarias revolucionarias y que han escapado de las tiranías militares, es decir: las naciones liberales de Occidente, han sido incapaces de detener el proceso de deshumanización. Los males han sido menores que en los regímenes totalitarios pero la degradación de la existencia humana ha sido, de todos modos, inmensa (...). Orozco vio hondo y claro: ya somos modernos porque somos ciudadanos de la edad mecánica e ideológica. Somos los mutilados del ser<sup>21</sup>.

Como vemos, Paz está haciendo una crítica no solamente desde del muralismo, sino desde el contexto histórico de la guerra fría. Asimismo,

aunque Paz juzgue la obra de Orozco más allá del simple esoterismo con el que usualmente se ha analizado su obra pictórica, no resalta en detalle o extensamente la complejidad de muchos de sus murales.

Con respecto a la obra de Rivera, Octavio Paz destaca las influencias de las grandes escuelas europeas. En efecto, las escuelas europeas influyen de gran manera la estética riveriana y casi lo convierten en un pintor estrictamente europeo; de la misma manera, pensemos que la primera vez que aparece un tema mexicano en su pintura, *Paisaje zapatista* (1915), lo hace a través del cubismo. Por eso, cuando Rivera llega a México podemos decir que se mexicaniza y adopta las técnicas europeas al muralismo. Sin embargo, la crítica e interpretación que Paz hace de Rivera puede resultar “simplificadora”, pues dice que

aunque Rivera haya sido trotskista durante una larga temporada y Siqueiros no haya abandonado jamás el estalinismo, su marxismo es similar y pertenece a esa variedad simplista y simplificadora que fue popular hace cuarenta años. Es evidente que esa ideología esquemática, en conjunción con el oficialismo, influyó en la progresiva degeneración estilística y emocional que revelan las obras de sus últimos años<sup>22</sup>.

Creo que el hecho de que Rivera se haya hecho miembro del Partido Comunista, junto con Siqueiros, ha contribuido precisamente a esta simplificación, la cual vemos también más allá de la crítica de Paz. Además, al usar símbolos marxista-comunistas, figuras de líderes comunistas, o banderas rojas, Rivera tampoco contribuye a despejar el filtro marxista con el que tradicionalmente se interpreta su obra. En mi artículo “El espíritu vanguardista de Diego Rivera: los murales de Chapingo”<sup>23</sup>, trato de matizar este ángulo interpretativo. Mi tesis es que Rivera no deja realmente de ser un pintor vanguardista, entendiendo este vanguardismo a través de las escuelas de arte europeas, y que su marxismo más que real o de tesis, resulta un símbolo dentro de un entramado de alegorías que aparecen en los murales de Rivera, y más exactamente en los murales de Chapingo y los murales de la Secretaría de Educación Pública.

Al pasar a Siqueiros, *l'enfant terrible*, Paz exagera toda su crítica en contra de la intersección entre arte, política e ideología que encuentra en su obra. En “Re/visiones: la pintura mural”, Paz dice lo siguiente sobre Siqueiros: “Su temperamento lógico lo llevó a idolatrar los sistemas y esta perversión intelectual lo convirtió en un sectario fanático. En el fondo de ese fanatismo estaba viva –aunque sepultada por toda clase de supersticiones y creencias pseudocientíficas y falsamente racionales– una veta de religiosidad. Sed de comunión con los otros, pasión por los desamparados y los desvalidos, es decir, la antigua caridad cristiana que hoy llamamos con un nombre mitad secular y mitad religioso: fraternidad revolucionaria”<sup>24</sup>. Aunque encontramos en este texto otros pasajes sobre el pintor, en realidad Paz no dice mucho más. Siqueiros queda reducido a generalizaciones, desviaciones, omisiones y acaso a algunas elogiosas palabras para luego sepultarlo por sus convicciones políticas e ideológicas. La experimentación, que apenas destaca Paz, es en realidad la contribución más importante que Siqueiros aporta al muralismo, pero al igual que Rivera, el compromiso marxista de Siqueiros fue el filtro

a través del cual se identificó más comúnmente su pintura. Más aún, este aspecto de experimentación recorre la obra del muralista desde sus inicios hasta el final de su vida. Pensemos por ejemplo en el mural *Retrato de la burguesía, Del Porfirismo a la Revolución* y su obra cumbre, *La marcha de la humanidad*. Estos murales son más que emblemáticos, ahí encontramos la visión esencial de Siqueiros con respecto a la pintura y al marxismo; a saber: la incorporación del movimiento dialéctico – además del perspectivismo y la poliangularidad– dentro del mural para representar así las contradicciones de la naturaleza y las contradicciones sociales. Como dice el mismo Siqueiros en *Fundación del muralismo mexicano*, texto que Paz jamás llegó a leer pues se publicó mucho después de su muerte,

de la misma manera que descubrimos que el muro exterior es el elemento de estrategia del arte revolucionario mejor que el muro interior, descubrimos también –por accidente– que es necesario para la producción del arte revolucionario una composición dinámica, podemos decir dialéctica, porque la hemos encontrado en la forma activa, porque tiene un carácter múltiple, un carácter polifacético, porque corresponde a un espectador activo, no estático<sup>25</sup>.

La absorción de la dialéctica marxista hace que la obra de Siqueiros sea, filosóficamente hablando, la más compleja, pero la que más se ha querido reducir a propaganda, y la crítica de Paz no es diferente.

A la hora de entender el alcance y el legado del muralismo, el signo ideológico fue el que prevaleció, pero no fue precisamente el que más desarrollaron los muralistas, si consideramos sus obras desde un punto de vista filosófico, histórico y, primordialmente, estético. ¿Por qué, entonces, prevalece el signo ideológico sobre los demás aspectos del muralismo a la hora de interpretarlo? La respuesta es inmediata y simple: porque la mayoría de los críticos han interpretado mal lo que es realmente la estética marxista. Para Marx, la estética marxista es simplemente la práctica artística en un mundo que haya superado la propiedad privada de los medios de producción, como él mismo dice en los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*: “La abolición de la propiedad privada es, por tanto, la total emancipación de todos los sentidos y cualidades humanos”<sup>26</sup>. Sin embargo, los filósofos y críticos marxistas se dedicaron a desarrollar la idea de una estética marxista a partir de elementos estrictamente ideológicos. Precisamente, en la edición titulada *Estética y marxismo* de Adolfo Sánchez Vásquez, encontramos un compendio importante de estas posturas. Sin embargo, a la hora de entender el alcance y el legado del muralismo es necesario –pero entendemos que difícil– superar los filtros ideológicos para poder ver realmente lo que hay detrás de los murales, así estaríamos haciendo justicia a la estética marxista pero más importante aún, al muralismo mexicano. Tal vez la pasión crítica de Paz –y, especialmente, su repudio al marxismo– no hizo posible que se detuviera a diferenciar entre un mural filosófico (*La marcha de la humanidad* de Siqueiros), un mural alegórico (la serie de Chapingo de Rivera), y una pintura estrictamente ideológica, de ser el caso. Como el mismo poeta dice en *Corriente Alterna*: “la misión de la crítica, claro está, no es inventar obras sino ponerlas en relación:

disponerlas, descubrir su posición dentro del conjunto y de acuerdo con las predisposiciones y tendencias de cada una”<sup>27</sup>. De la misma manera, el muralismo mexicano, pensado específicamente a partir de Orozco, Rivera y Siqueiros, ocupó un lugar esencial dentro del conjunto de obras que aparecieron inmediatamente después de la revolución mexicana; en parte, se puede decir que fue un movimiento orgánico, donde dos de sus pintores principales (Rivera y Siqueiros) fueron militantes del Partido Comunista Mexicano, y en parte se puede decir que, si consideramos los primeros escritos de este movimiento, la tendencia ideológica y la necesidad de politizar el arte estaban presentes; pero, me parece muy evidente que hay una gran distancia entre estos documentos y el arte que al final llevaron a cabo Rivera y Siqueiros, a pesar de sus postulados ideológico-políticos. Por eso, ante las grandes figuras de Rivera y Siqueiros, Paz contrapondrá a los pintores de la “ruptura” (José Luis Cuevas, Fernando García Ponce, Francisco Toledo, Leonora Carrington, Lilia Carrillo, entre otros), junto con Rufino Tamayo y el francés Marcel Duchamp.

Además del aspecto ideológico o político que pudiéramos vislumbrar en el muralismo, si hiciéramos, estrictamente, la lectura de Paz, el aspecto histórico es igualmente su determinante. Pero para las posturas posmodernistas que asumieron tanto escritores como críticos (y Paz entraría en ambos grupos) por igual, la historia, sus contradicciones y su aspecto social puede resultar un tema poco interesante o sobresaturado. De ahí que Paz se interesara más por las posturas estéticas de Tamayo y Duchamp, que por las del muralismo. Por un lado, la “importancia histórica” de Tamayo “consistía en haber puesto en entredicho con ejemplar radicalismo el arte ideológico y didáctico de los muralistas y sus epígonos”<sup>28</sup> y “en las obras de Duchamp el espacio camina, se incorpora y, vuelto máquina filosófica e hilarante, refuta al movimiento con el retardo, al retardo con la ironía”<sup>29</sup>; más aún:

Duchamp aplica la crítica no sólo a la Idea sino al acto mismo de pintar: la ruptura es total. Situación singular: es el único pintor moderno que continúa la tradición de Occidente y es uno de los primeros que rompe con lo que llamamos tradicionalmente arte u oficio de pintar (...). El antecedente de Duchamp no está en la pintura sino en la poesía: Mallarmé<sup>30</sup>.

La atemporalidad de la obra de Tamayo puede contrastarse con la temporalidad de Siqueiros, quien se le opone estéticamente. Siqueiros fue el muralista más comprometido políticamente, fue quien más insistió en un arte político, y fue quien más combatió por llevar sus ideas políticas y revolucionarias a la práctica; pero, de la misma manera, Siqueiros dista mucho de ser un pintor de cuadros esquemáticos de la sociedad, como los pintores que emergieron durante el “realismo socialista” en la ex Unión Soviética. El realismo de Siqueiros, como él mismo lo llamó varias veces, no debe entenderse como un reflejo social, sino como una propuesta conceptual y visual circunscrita a la realidad histórica. Por otro lado, la fusión entre la experimentación plástica y la política obedece a su visión dialéctica del arte, pues concibe una integración entre la forma y el contenido, así como una integración general de las artes, que es a su

vez una superación de la alienación que resulta de la división del trabajo artístico. Pero este legado que nos llega del muralismo queda totalmente borrado y desarticulado en la lectura de Paz, que puede muy bien considerarse un desmontaje de la tradición a la que pertenece Tamayo, para así proyectarlo como un pintor de actitudes poéticas claramente identificables, pero que peligrosamente podrían caer en ideología pura e idealismo.

En conclusión, debemos entender la crítica de Paz en relación con la producción del muralismo mexicano, Rivera y Siqueiros particularmente, como una crítica que se contrapone ideológicamente al marxismo, que Paz asociaba al estalinismo. Rivera y Siqueiros fueron militantes del Partido Comunista Mexicano, y colaboraron en varias ocasiones para redactar textos teóricos e ideológicos sobre el muralismo que desarrollaban, pero en la práctica sus murales siempre fueron mucho más complejos que la simple reproducción mimética de ideas esquemáticas y ortodoxas; de la misma manera, un símbolo marxista como la hoz y el martillo no necesariamente implicaba un mural ideológico, y los murales de Rivera (*La historia de México* o la serie de murales de la universidad de Chapingo) dan cuenta de ello. De manera similar, Siqueiros fue el muralista que más experimentó con nuevas técnicas, formas y contenidos, pero su estalinismo militante y el haber participado en el intento de asesinato de Trotsky, hicieron que lo que intentaba hacer artísticamente, fuera borrado completamente por su activismo político; sin embargo, desde mi perspectiva, el mural *La marcha de la humanidad* es definitivamente la prueba de que Siqueiros trabajaba con ideas filosóficas, mucho más allá de la ideología. Y, en el momento en que vivió Paz, las cruentas luchas estético-políticas, así como la dictadura estalinista, hicieron que el poeta se alineara con unas formas artísticas presumiblemente más libres, esto es, con una inmanente noción de libertad, como las de Tamayo y Duchamp, pero como nos enseña Bourdieu, esas libertades sólo tienen sentido dentro de un campo (ideológicamente) cultural.

## Referencias

- Acosta de Arriba, Rafael, “La crítica de arte de Octavio Paz”. *Revista de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí* 1 (2011): 41-53.
- Acosta de Arriba, Rafael. *Los signos mutantes del laberinto*. La Habana: Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello, 2010.
- Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Echeverría, Bolívar, “Octavio Paz, muralista mexicano” en *Vuelta de siglo*. México: Ediciones Era, 2006. pp. 175-186.
- Instituto Nacional de Bellas Artes, *En esto ver aquello: Octavio Paz y el arte*. México, 2014.
- Jaimes, Héctor, “El espíritu vanguardista de Diego Rivera: Los murales de Chapingo”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXI, 250 (2015): 255-275.
- Marx, Carlos y Federico Engels, *Escritos económicos varios*. México: Editorial Grijalbo, 1962.



- Miranda, Raúl, L., *En la casa de la mirada: La crítica de arte de Octavio Paz*. The City University of New York. 2003. Tesis Doctoral.
- Museo Nacional de Arte., *Materia y sentido: El arte mexicano en la mirada de Octavio Paz*.
- Paz, Octavio, *Corriente alterna*. Siglo XXI Editores, 1986.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*. Ed. Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra, 1995.
- Paz, Octavio, *Obras Completas: La casa de la presencia. Poesía e historia*. Tomo I. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Paz, Octavio, *Obras Completas: Los privilegios de la vista I. Arte moderno universal*. Tomo VI. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Paz, Octavio, *Obras Completas: Los privilegios de la vista II. Arte de México*. Tomo VII. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Estética y Marxismo*. Tomo I y II. México: Ediciones Era, 1983.
- Siqueiros, David A., *Palabras de Siqueiros*. Ed. Raquel Tibol, México: FCE, 1996.
- Siqueiros, David A., *Fundación del muralismo mexicano: Textos inéditos de David Alfaro Siqueiros*. Ed. Héctor Jaimes, México: Siglo XXI, 2012.

## Notas

2. Paz, Octavio, *Obras completas. La casa de la presencia: Poesía e historia*. Tomo I, México: Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 47
3. Ibidem, p. 49.
4. Ibid., p. 67.
5. Acosta de Arriba, Rafael, "La crítica de arte de Octavio Paz". *Revista de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí* 1 (2011), p.50.
6. Tampoco la desarrolla Raúl L. Miranda, con quien también coincido, cuando dice: "es con las analogías que funda una propuesta moderna del arte, una poética que emerge de la libertad e indeterminación del fenómeno estético. De manera independiente de la imposibilidad de comprobar sus enunciados, como productos de la imaginación en su interacción con el lenguaje, emerge de su discurso la defensa del arte frente al reduccionismo de las doctrinas, teorías e ideologías determinativas del arte, frente al sistematismo, la predictibilidad y la autoridad de sus preceptos estéticos". Véase, "En la casa de la mirada: la crítica de arte de Octavio Paz", p. 199-200.
7. Acosta de Arriba, Rafael, *Los signos mutantes del laberinto*, La Habana: Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello, 2010, p. 42.
8. Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995, pp. 320-321.
9. Echeverría, Bolívar, "Octavio Paz, muralista mexicano" en *Vuelta de siglo*. México: Ediciones Era, 2006, pp. 175-186.
10. Ibidem, p. 176.
11. Ibidem, p. 185.
12. Ibidem, p. 183.
13. Ibidem, p. 185.
14. Ibidem, p.186.
15. Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*. Ed. Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 315-316.
16. Siqueiros, David A., *Palabras de Siqueiros*. Ed. Raquel Tibol, México: FCE, 1996, p. 24.
17. Ibidem, p. 25.



18. Siqueiros, David. A., *Fundación del muralismo mexicano: Textos inéditos de David Alfaro Siqueiros*. Ed. Héctor Jaimes, México: Siglo XXI, 2012, p. 36.
19. Paz, Octavio, "Los muralistas a primera vista". En *Obras Completas*. Tomo VII. Los Privilegios de la vista II, México: Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 184-185.
20. *Ibidem*, p. 236.
21. *Ibid.*, p. 246.
22. Paz, Octavio, "Re/visiones: la pintura mural". En *Obras Completas*. Tomo VII. Los privilegios de la vista II, México: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 222
23. Jaimes, Héctor, "El espíritu vanguardista de Diego Rivera: Los murales de Chapingo". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXI, 250 (2015): 255-275.
24. Paz, Octavio, "Re/visiones: la pintura mural". En *Obras Completas*. Tomo VII. Los privilegios de la vista II, México: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 218.
25. Siqueiros, David A., *Fundación del muralismo mexicano: Textos inéditos de David Alfaro Siqueiros*. Ed. Héctor Jaimes, México: Siglo XXI Editores, 2012, p. 40-41.
26. Marx, Carlos y Federico Engels, *Económicos varios*, México: Editorial Grijalbo, 1962, p. 85.
27. Paz, Octavio, *Corriente alterna*, México: Siglo XXI Editores, 1986, p. 41
28. Paz, Octavio, "Tres en ensayos sobre Rufino Tamayo". En *Obras Completas: Los privilegios de la vista II. Arte de México*. Tomo VII, México: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 273
29. *Ibidem*, p. 131.
30. *Ibid.*, p. 180-181.

## Notas de autor

1. Profesor de literatura y cultura latinoamericanas en North Carolina State University (Raleigh, Carolina del Norte). Es autor de *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros* y de *La reescritura de la historia en el ensayo hispanoamericano*. También ha sido el editor principal de importantes publicaciones: *Mario Bellatin y las formas de la escritura* (2020) *The Mexican Crack Writers: History and Criticism* (2017), *Tu hija Frida: Cartas a mamá* (2016), *Fundación del muralismo mexicano: Textos inéditos de David Alfaro Siqueiros* (2012) y *Octavio Paz: La dimensión estética del ensayo* (2004). Actualmente prepara un estudio sobre la novela mexicana contemporánea.