

TEXTOS Y CONTEXTOS

*The Mexican School of Painting
and the cult of the romantic
of the sublime, the Infinite,
myth and genius*

■ **Escuela Mexicana de
■ Pintura y el culto del
■ romántico a lo sublime,
lo infinito, el mito y la
genialidad**

RECIBIDO • 30 DE MAYO DE 2022 ■ ACEPTADO • 28 DE JUNIO DE 2022

DRA. ARANTZA GONZÁLEZ LÓPEZ /
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS (UAEM)
arantzag@uaem.mx



RESUMEN

Al hilo de la resignificación de los conceptos de lo sublime, lo infinito, el mito y la genialidad, todos ellos desarrollados por el idealismo y el romanticismo temprano alemanes, el presente trabajo es una aproximación a su resonancia en la Escuela Mexicana de Pintura y sus consecuencias teóricas para el arte en la Modernidad y hasta nuestros días.

PALABRAS CLAVE

Escuela Mexicana de Pintura ■
romanticismo alemán ■
lo sublime ■
lo infinito ■
el mito ■
la genialidad ■

KEYWORDS

Mexican School of Painting ■
German Romanticism ■
the Sublime ■
the Infinite ■
Myth, Genius ■

ABSTRACT

In line with the resignification of the concepts of the sublime, the infinite, myth, and genius, developed by German Idealism and early German Romanticism, this paper explores its resonance in the Mexican School of Painting and its theoretical consequences for art in Modernity and to the present day.

Para Julia Elena Soto Martínez,
quien me dotó de dos herramientas básicas para la reflexión sobre
la representación de universos; a saber, estructura telescópica
y mirada microscópica.
*In memoriam.*¹

A manera de introducción

Este es un trabajo que aborda el terreno teórico y estético de la Escuela Mexicana de Pintura, y que pretende exponer diferentes vías de reflexión que no se autoexcluyen, y tampoco se agotan.

El muralismo mexicano parte de un ejercicio genuino de despliegue de la contradicción interna, acorde con la introspectiva del sujeto de la Modernidad: por una parte, participa activamente de un sentimiento a favor del nacionalismo, de la creación y consolidación de México como estado-nación; y, por la otra, tiene como referente ideológico el pensamiento marxista, con hondas pretensiones de trascender cualquier frontera local, con vocación internacionalista para alcanzar los ideales políticos a partir de la lucha de clases y los movimientos sociales.

El desempeño del Movimiento Mural Mexicano se vincula con el espacio; con un espacio con el que dialoga el creador, en el que cobra sentido la propia obra y que se regenera a través del diálogo con el receptor del mural. Un receptor que no permanece pasivo; antes bien, es un sujeto proactivo y que propicia una constante resignificación de la obra. Así, el muralismo concibe el espacio, de manera inmediata, como abierto y dinámico; flexible y propicio para la ruptura con lo bidimensional, con lo pasivo. El muralismo propicia el arte público; muy explícitamente, con la propuesta teórica de Siqueiros. Además, el muralismo permite establecer, en México, el vínculo con la Modernidad, al construir un espacio laico por y para la ciudadanía, y al establecer el nexo con las vanguardias europeas, principalmente, Surrealismo, Futurismo, Cubismo y Expresionismo.

En el presente trabajo, me ocuparé del vínculo del muralismo con el romanticismo alemán, del que hereda núcleos teóricos a partir del desarrollo de los conceptos del Genio y lo Sublime; e, implícitamente, con lo Infinito. La revolución romántica conquista, también, la comprensión del espacio; de tal manera que la capacidad expresiva del muralismo mexicano logra tener gran resonancia política a través de la construcción de imaginarios colectivos productores de identidades y referentes históricos. Ello lo vincula, teóricamente, con el Mito y con la construcción de lo Monumental.²

¹ Doctora en Historia del arte, Julia Elena Soto Martínez (†), 1950-2020.

² Véase Julia Elena Soto Martínez, *Contribuciones a la construcción de la categoría estética de la monumentalidad: la Escuela Mural Mexicana, un caso para su análisis*, tesis de doctorado, en la Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2007.

La llegada de la Estética

Como bien señala Peter Burke,³ en los siglos XVII, XVIII y XIX se gestan grandes cambios en el contexto occidental: la revolución científica, la revolución industrial y la revolución francesa facilitan la integración de un nuevo sistema cultural, en el que los sujetos se van construyendo de manera crítica y al margen de la tutela religiosa. El siglo XIX es testigo del desplazamiento, cada vez mayor, de la población rural hacia la ciudad, y del nacimiento y desarrollo del capitalismo, acompañado de burguesía y proletariado. Surge, en ese contexto de tensión, la Modernidad, y con ella, las primeras expresiones románticas. Así, el individuo del Romanticismo es complejo, se sabe fragmentado en su propia identidad. Los románticos estaban unidos cronológicamente: su actividad tuvo lugar entre 1800 y 1850. La cumbre de su popularidad se da alrededor de 1820.

En el ámbito de la reflexión filosófica, la Modernidad da inicio a la 'reflexión sobre la Ciencia de Lo Bello', llamada Estética, e introducida, compilada y desarrollada por Alexander G. Baumgarten, quien puso el término *estética* en circulación en 1735, a partir de la distinción entre los *noeta*, es decir, los pensamientos fruto de nuestra abstracción, y los *aisthèta*, los pensamientos que se derivan de nuestra sensibilidad, que son objeto de una ciencia estética. Esta terminología se remonta a Leibniz, quien da la apertura para retomar con rigurosidad el conocimiento a través de los hechos sensibles. Leibniz acepta que el Universo está condicionado por una cierta unidad diversa, y que este obedece a la armonía y a un cierto orden estético. Ello le permite introducir su concepto de lo sublime, al tiempo que explica la presencia de una perfección subyacente en el Universo. Cuando en 1790 Kant aborda la reflexión sobre la Estética, puede sustentarla sobre dos facultades: entendimiento e imaginación. En el juicio del gusto, el sujeto despliega un ejercicio libre de acercamiento al objeto artístico, a través del entendimiento y de la imaginación; otorgándole con ello al objeto la posibilidad de ser un objeto estético. En el desarrollo de este ejercicio se ponen en juego placer o displacer, y predomina el sentimiento sobre el conocimiento: en esto consiste

³ Peter Burke, *Historia social del conocimiento; de Gutenberg a Diderot*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 55- 66.

la antinomia del juicio del gusto. En definitiva, para Kant lo bello es una satisfacción cualitativa, es el placer puro; mientras que lo sublime descansa en la libertad de la razón, y no en el entendimiento, se trata de una satisfacción cuantitativa y subjetiva que desarrolla potencias vitales.

Lo sublime y su nexa con lo infinito

Kant considera que lo sublime surge como un acto de aprehensión, por ello no hay objetos sublimes. El espíritu del sujeto experimenta lo sublime; y, por lo tanto, lo sublime se presenta como un acto de nuestra subjetividad. Existe lo sublime matemático que contiene la belleza aristotélica de lo infinito y de lo absoluto; y, lo sublime dinámico que es la disposición del espíritu a ser sublime. En la "Analítica de lo sublime" de la *Crítica del Juicio*,⁴ Kant plantea que el primero surge frente a experiencias con la Naturaleza que se destacan por su magnitud y conducen, en última instancia, a la idea de totalidad inabarcable, de infinito.

En este reconocimiento de lo infinito matemático, este concepto, dado que no tiene principio ni fin, no sucumbe a nuestra concepción lineal del tiempo; no tiene límites: es inmenso. A partir de este planteamiento kantiano, el cuestionamiento sobre lo infinito vincula al sujeto con su propia experiencia. Un marco vivencial que el propio sujeto busca superar en su unión con Lo Uno, con el Todo y que, irremediamente, está condenada al fracaso, desde la propia fragmentación que marcará el sentido del ser humano en la Modernidad y del que Schopenhauer se hará eco con el llamado 'principio de individuación'⁵ y que Lacan⁶ considerará en su abordaje del papel del lenguaje.

El segundo sentido, el de lo sublime dinámico, emerge ante aquellos fenómenos que se destacan por su poderío y tienen, también, como referente a la Naturaleza. En ambos casos se habla de un peculiar juicio estético en el que la imaginación humana fracasa, ya

⁴ I. Kant, *Crítica del Juicio*, Barcelona, Austral, 2013.

⁵ Arthur Schopenhauer, *Parerga y Paralipomena*, Madrid, Trotta, 2006, pp 341-3.

⁶ *Entre el hombre y el amor/Hay la mujer. Entre el hombre y la mujer/Hay un mundo. Entre el hombre y el mundo, Hay un muro*. Antoine Tudal. Citado por Jacques Lacan en "Función y campo de la palabra", Seminario 1, Madrid, Paidós, 1981, p. 284.



Juan O'Gorman, Historia de la aviación (detalle), 1937, mural en el Puerto Aéreo de la Ciudad de México. Fue destruido por acuerdo de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, Archivo fotográfico Cenidiap/INBAL.



Pabellón de México en la Exposición Internacional del Centenario de la Independencia de Brasil, en estilo barroco novohispano, ideado por José Vasconcelos y diseñado por Carlos Obregón Santacilia y Carlos Tarditti, Río de Janeiro, 1922, Fondo Roberto Montenegro, Cenidiap/INBAL.



Roberto Montenegro, Familia, Fondo Roberto Montenegro, Cenidiap/INBAL.



Diego Rivera y su hija Ruth junto al féretro de Frida Kahlo en el Palacio de Bellas Artes, México, 13 de julio de 1954. Foto: Héctor García, Fondo Diego Rivera, Cenidiap/INBAL.

sea frente a la magnitud, ya sea frente al poderío de la naturaleza fenoménica.⁷ Esta capacidad es considerada como una potencialidad y requiere de un amplio cultivo de lo espiritual y lo moral en la receptividad de las ideas del sujeto. Subyace, tanto en lo sublime matemático como en lo sublime dinámico, una consideración de nosotros mismos como seres fenoménicos que poseemos un cuerpo, el cual se revela como vulnerable frente a la potencia de la naturaleza.

Lo sublime dinámico supone como una de sus condiciones el anclaje del sujeto en la propia corporalidad. El sujeto debe contemplar ciertos fenómenos de la naturaleza *como si* estuviera inmerso en ellos, para entonces descubrir que, si bien la naturaleza podría, mediante su poder devastador, destruir nuestra existencia física, subsiste en nosotros una resistencia espiritual.

La naturaleza considerada como sublime en sentido matemático y/o dinámico se muestra como un poderío que revela nuestra finitud e impotencia física como seres naturales y al mismo tiempo permite que tomemos conciencia de nuestra superioridad racional sobre las fuerzas naturales.

Cuando, posteriormente, en el romanticismo temprano alemán se retome la cuestión de lo Infinito, se puede identificar con el reino infinito del arte en el que todo funcionaría y encajaría (infinitamente) sin diferencias. El conocimiento estético se encuentra siempre recomenzando, porque lo que se quiere conocer –las formas de la realidad y no su idea– está siempre cambiando sin plan o siguiendo el de una metamorfosis infinita e inacabable, en todo caso desconocida. Que la filosofía se vuelva estética esconde a la vez la secreta pretensión de entender y transformar las propias cosas en obras de arte y éstas a su vez en cosas, como si propiamente el arte consistiera en ese intercambio.

El arte se eleva así a disciplina privilegiada del conocimiento, casi a la única ciencia, cuya constitución será trascendental y, en consecuencia, de su tarea dependerá también una reflexión sobre sí mismo.

Entretanto, la reflexión sobre el arte, aunque no se tenga que llamar expresamente «filosofía del arte» (esta fórmula será sobre todo de corte idealista), ha posibilitado una radiografía de lo absoluto que permite a su vez diferenciar la vía específicamente romántica de

la idealista. Si para el idealismo el arte acabará siendo sólo una de las caras de lo absoluto (al lado de la naturaleza y de la historia), por así decirlo, su contraimagen sensible, y las obras de arte ejemplos y manifestaciones de eso absoluto, el romanticismo temprano reclamará el carácter absoluto del propio fragmento y de la propia visión de cada una de las obras de arte como manifestaciones del verdadero carácter infinito (absoluto) de lo finito, que reside en lo singular como máxima expresión (a la vez sincrónica y diacrónica, pues cada obra solo resulta reconocible e interpretable históricamente) de lo absoluto: lo infinito no es más que la operación que hace aparecer a lo finito precisamente en su infinita singularidad, liberado del peso exclusivo (y vacío) del significado y lo universal.

Kant enfatiza el carácter psicofísico de cada individuo concreto, mientras que la noción de humanidad se vincula con ciertos caracteres espirituales y/o anímicos que superan a la misma dimensión moral o suprasensible de cada ser humano particular. Ahora bien, en la experiencia de lo sublime la *humanidad* subsiste aun si el ser humano fracasa ante el gran poder de la naturaleza.

En el *Diccionario de estética*, de Wolfhart Henckmann y Honrad Lotter, se define así lo sublime: “lo sublime es lo grande, lo que se eleva por encima de todos los límites, lo mayestático. Se intenta representar el infinito en el medio de la sensibilidad (finita), y es percibido como asombro, entusiasmo o respeto”.⁸

El mito

La aparición del movimiento romántico alemán se ubica a fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX. El acontecimiento histórico viene marcado por la Revolución Francesa. Este suceso inicialmente suscitó un gran entusiasmo en la intelectualidad ilustrada europea. Las consecuencias que de ella se desprenden para el pensamiento romántico trascienden el ámbito político. La reflexión se orientó más bien a una búsqueda de la independencia interior del sujeto libre, que se manifestaría en una nueva visión del arte. La presencia de lo espiritual en el arte es muy tratada por los románticos

⁷I. Kant, *op. cit.*, pp. 192-201.

⁸Wolfhart Henckmann, y Honrad Lotter, *Diccionario de Estética*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1998, p. 224.

alemanes. La reflexión francesa de la época se ocupó más del discurso y la reflexión relativos al sujeto como ciudadano político. En este sentido, afirma Schiller: “(El arte)... ha de abandonar la realidad y elevarse con honesta audacia por encima de la necesidad; porque el arte es hijo de la libertad y sólo ha de regirse por la necesidad del espíritu, no por meras exigencias materiales”.⁹ La autonomía del arte se defiende a ultranza porque implica asegurar la libertad del propio individuo. El problema será el demarcar la esencia del arte independiente de la norma.

El elemento fundamental que queda de la Revolución Francesa es el de rescatar la libertad del sujeto, enaltecer su sentido de humanidad a través de mecanismos diferentes a los de una confrontación política. Al Estado moderno lo soporta un mecanismo que choca con la libertad del sujeto; en vez de congregarse, divide, fragmenta; está modelado en las máquinas cuya función es deshumanizar el trabajo productivo del hombre, interponiéndose entre él y la materia que antes trabajaba directamente. Por ello, Hegel, lanza una protesta contra el Estado moderno “¡Hemos de ir, pues, más allá del Estado! –Dado que todo Estado tiene que tratar a los hombres libres como un engranaje mecánico”.¹⁰

Tanto los idealistas como los románticos se nutrieron de las mismas fuentes, habitaron el mismo espacio histórico y tuvieron en común la búsqueda de la libertad. Para los románticos, las desgracias y contradicciones de la sociedad moderna están marcadas por la pérdida del *mito*. Teniendo como modelo el griego, la propuesta de una mitología moderna posibilitaría la liberación interior del sujeto; y, a partir de allí, accedería a resolver las contradicciones de la sociedad en que habita. Ese movimiento de introspección había de ser logrado a través del cultivo del arte; específicamente, de la poesía. Ésta habría de unificar lo que el hombre moderno ha desarticulado; esto es, la filosofía, el arte y la historia. La búsqueda de la libertad espiritual en el ser humano unifica el pensamiento intelectual de Alemania en este período.

Esta revisión de la cultura griega no responde a una fuga de la propia realidad contemporánea; por ello,

Schiller afirma: “Los Griegos no nos avergüenzan tan sólo por su sencillez, que es ajena a nuestro tiempo; son a la vez nuestros rivales, incluso nuestro modelo, en aquellas mismas cualidades que suelen servirnos de consuelo ante la desnaturalización de nuestras costumbres”.¹¹ El mito, en su oposición a la razón, entremezcla lo divino con lo humano, lo histórico con lo sobrenatural, la ciencia con el arte. A finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX la sociedad europea enfrentaba una serie de situaciones nuevas, de cambio de mentalidad en la relación entre hombre y sociedad, que desencadenó la incertidumbre y la zozobra: nacía la máquina en los procesos productivos; esta nueva presencia en la historia iba a marcar profundos cambios en la organización social, económica y política. La sistematización de las ciencias formales adquiriría gran relevancia, lo que iba a incidir en una nueva forma de abordar el conocimiento.

El sujeto individual, libre, inscrito en una sociedad atomizada, llena de contradicciones, ha perdido esa conciencia de humanidad y de relación con la naturaleza; el individuo escindido por el entendimiento se ve enfrentado a un sentido de libertad en la modernidad tan complejo y lleno de contradicciones, que suscita en él una nueva reflexión acerca de la manera que su libertad pueda tener bajo las condiciones del mundo moderno.

Para Schiller, la contradicción sociedad-individuo se resuelve a partir de una educación de la sensibilidad del hombre y lo que daría como resultado natural la reforma del Estado. El pensamiento romántico, nutrido de la misma fuente de reflexión en el mundo griego, propone superar las contradicciones surgidas en la sociedad moderna a partir de la creación de una nueva mitología; y así lo expresa Schlegel al afirmar que “la poesía romántica es inferior a la antigua porque no se tiene una mitología”.¹²

Esta mitología moderna entrará a operar al crear una relación entre mitología y poesía, relación experimentada ejemplarmente en la cultura griega. Para Schlegel, esa nueva mitología que surgirá de lo más profundo del espíritu será la llamada a contener la unificación de la poesía antigua y moderna reuniéndolas en un todo infinito, de la misma forma en que se dio en

⁹ Friedrich Schiller, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, Madrid, Anthropos, 1990, p. 117.

¹⁰ Citado por Javier Arnaldo, *Fragments para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, 1987, p. 229.

¹¹ Friedrich Schiller, *op. cit.*, p. 171.

¹² Javier Arnaldo, *op. cit.*, 1987, p. 199.

la Antigüedad, donde la mitología presente en todos los poemas enlazaba unos con otros permitiendo ver un conjunto unificado por el mismo espíritu.

El relato mítico integra la visión y explicación del ser humano en la esfera lo natural y en la de lo divino. Es en este modelo de poesía donde Schlegel vislumbra la posibilidad para la formación de la nueva mitología que uniera poesía y filosofía: “Toda poesía ha de ser romántica, y toda debe ser didáctica en ese amplio sentido de la palabra que la refiere a la tendencia a un sentido profundamente infinito”.¹³

Así como el mito da cuenta de los problemas que preocupan al ser humano, dándole forma en las figuras divinas cuyas representaciones responden a la incertidumbre, miedo e inseguridad del hombre ante la infinitud, la filosofía busca la reflexión sobre el hombre y su mundo en las representaciones simbólicas de la mitología, porque los mitos producidos desde el espíritu tienen en sí un significado y una verdad. El relato mítico integra razón y espíritu. Esta propuesta responde a la escisión entre lo individual y lo social, la razón y la fantasía, la libertad del sujeto y la restricción del estado. Sólo al reunir lo disgregado se podrá lograr la libertad individual y colectiva para alcanzar una armonía social. Schlegel añade:

“¿y qué es toda bella mitología sino una expresión jeroglífica de la naturaleza circundante en esta transfiguración de fantasía y amor? (...) La mitología es una tal obra de arte de la naturaleza. En su tejido se da forma realmente a lo más elevado, todo es relación y metamorfosis, informado y transformado, y este informar y transformar serían su propio recorrido, su vida íntima, su método, si puedo decirlo así”.¹⁴

En la nueva mitología, la naturaleza y el arte forman una sola unidad. “Aquí se expresa el único realismo posible, el de la poesía, pues la realidad aparece como totalidad, formando una poesía necesaria, cuyo fin es revelar la idea de naturaleza. Las fronteras entre naturaleza y el arte han de disolverse y fundirse, dando lugar al universo mitológico”.¹⁵ No se da una confusión entre arte y

naturaleza, más bien se trata de un modelo en el que la naturaleza, en su proceso íntegro y verdadero de organización, abre un camino de conocimiento del arte.

La genialidad

En este contexto, el grupo *Sturm und Drang*, *Tormenta e ímpetu*, que es ya consciente de las dificultades y problemas que plantea la materialización del programa ilustrado, resulta clave en la creciente consideración de la genialidad y la individualidad artísticas como elementos de creación y en el progresivo abandono de una poética clásica y normativa basada en el dominio de unas concepciones lógicas, racionales e imitativas; una poética que negaba todo elemento de sorpresa, inspiración, imaginación y/o innovación en el arte.

En ese sentido, Novalis distingue, con claridad y precisión, entre genio y talento: “Genio es la facultad de tratar tanto objetos inventados como objetos reales. Presentar el talento mismo, observar correctamente, describir las observaciones conforme a su finalidad, son cosas distintas al genio. Sin ese talento sólo se ve a medias y el genio lo es sólo a medias”.¹⁶ Theodor W. Adorno, por su parte, atento al concepto de *genialidad*, tres siglos después del nacimiento de la Estética, se ocupa igualmente en su *Teoría estética* del genio:

“El carácter de lo auténtico, de lo constringente y la libertad del individuo emancipado se alejan entre sí. El concepto de genio es un intento de unir, por un golpe de varita mágica, estos dos extremos: es el intento de atribuir al individuo en el campo específico del arte el poder de llegar a lo auténtico”.¹⁷ (Adorno, 1986: 225).

Se potencia ahora el acto libre e individual del creador, al tiempo que se invalidan la imitación y la presencia e ideales basados en la armonía, como herramientas adecuadas para la creación artística. Esta formación supone el triunfo de la mezcla, la diversidad y la heterogeneidad como categorías constitutivas de la producción artística a partir del romanticismo. Contemporáneo de Adorno, Lukács precisa la problemática romántica: “La

¹³ *Ibid.*, p. 205.

¹⁴ Friedrich Schlegel, *Poesía y Filosofía*, Madrid, Alianza Universidad, 1994, p. 122-3.

¹⁵ Miguel Ángel Martínez Montalbán, *El camino romántico a la objetividad estética*, Valencia, Universidad de Murcia, 1992, p. 147.

¹⁶ Javier Arnaldo, *op. cit.*, p. 225.

¹⁷ Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1986, p. 225.



Sepelio de Diego Rivera, México, D. F., 25 de noviembre de 1957, Juan Guzmán, Archivo fotográfico Cenediap/INBAL.



Autor sin identificar, Leopoldo Méndez y Fanny Rabel tomando notas en una reunión del Taller de Gráfica Popular, México D. F., febrero de 1957, Fondo Leopoldo Méndez, Cenediap/INBAL.

concepción schilleriana de la diferencia básica entre los dos periodos dice que la división capitalista del trabajo produce la separación de razón y sensibilidad y separa así al hombre de la naturaleza. Mientras no aparece aún esa división, como ocurre entre los griegos, el poeta puede seguir siendo ingenio".¹⁸

Podemos concluir, afirmando con Adorno que en el romanticismo alemán se sientan las bases para la primera estética de producción artística en la Modernidad. En ella, lo estético no tiene una naturaleza científica, sino crítica; es decir, negativa, debido a que el juicio estético no puede esgrimirse a través de un proceso científico por medio de la demostración, y por añadidura, el juicio estético no supone el acceso al conocimiento de la realidad objetiva.¹⁹

Algunas reflexiones finales en torno a los conceptos de lo sublime, lo infinito el mito y la genialidad en el Muralismo mexicano.

En el movimiento mural mexicano es impensable separar la propuesta estética del ejercicio práctico; es decir, de la experimentación. En ese sentido, entre teoría y praxis se da un proceso dialéctico. Ello posibilita que el arte se aleje de la imitación y de la contemplación, para pasar a dialogar con el receptor y configurar su universo. Preservando su propia autonomía, el arte posibilitará la reflexión sobre nuevas categorías estéticas, como la 'monumentalidad'²⁰ que se abordan desde la tensión con el afán de contrastar 'realidades'.

La escuela mexicana de pintura se crece a partir del desarrollo de una narrativa histórica propia y que genera además de un hecho histórico, la explicación de la realidad mexicana. Fondo y forma (idea y apariencia artísticas, respectivamente) serán una y la misma cosa, al crispar los límites de la tradición ortodoxa; por ejemplo, en tiempo y espacio. Así, lo propiamente artístico será esencia y apariencia a la vez, y la obra de arte cobra vida como totalidad, como "arte total" al modo de lo defendido por Nietzsche o por el propio Siqueiros.

El muralismo contribuye decisivamente a que se reconstruyan conceptos y conocimientos en la teoría sobre el arte, mediante la vigorosa capacidad expresiva de las obras, debida en gran medida a la emotividad puesta en juego y a la incorporación creativa de las vertientes populares. Todo esto contribuirá a nutrir el imaginario nacional y la producción simbólica, en particular. En cierta medida, gracias al muralismo, se implementa una mitología común en el territorio nacional, cuya circulación tendrá gran resonancia colectiva.

La Modernidad imprime un carácter orgánico al quehacer artístico, como una labor única, irrepetible. Se va a reconocer que el hecho artístico va siempre acompañado de un hecho histórico, lo cual deriva en un mayor compromiso teórico. Ello no quiere decir que el discurso teórico aporte "soluciones"; su labor genuina es "cuestionar". Se trata exclusivamente de un quehacer crítico para generar conocimientos sensibles. Claramente, poesía y pintura cobran fuerza con la Modernidad.

En el diálogo favorecido por el muralismo entre creador y receptor, se lanza una alerta sobre el peligro creciente en la producción de la obra de arte cuando ésta es comprendida y absorbida como un objeto más de consumo, con la consecuente afectación de las instancias de producción, distribución y recepción.

Las categorías estéticas de lo sublime, la genialidad y lo infinito están presentes de manera contradictoria y fértil en el movimiento muralista, contribuyendo a generar un discurso narrativo heroico y épico. Sirvan estas notas para rastrear su matriz romántica y contribuir a su necesaria revaloración crítica e histórica.

En este sentido, en el muralismo mexicano es posible identificar cinco elementos característicos fundamentales: el pensamiento intenso; la pasión; la construcción de figuras, abstractas o concretas; la metáfora; y una composición integradora. En pocos movimientos artísticos se da la asimilación tan intensa de estos elementos, de modo, que el creador exhibe un entusiasmo garante de trabajos colosales y ambiciosos, que encuentran su nicho adecuado en el arte público, y con ello propicia el cuestionamiento por parte del público receptor, gracias a su conocimiento del arte y sus propias capacidades críticas.

El muralismo pone en diálogo constante la dinámica interna de la obra de arte con la dinámica externa de

¹⁸ George Lukács, *Goethe y su época*, Barcelona, Grijalbo, 1968, p.188.

¹⁹ Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p 65.

²⁰ Julia Elena Soto Martínez, *op. cit.*

la obra, por la referencia a las condiciones socio-materiales en cuyo contexto se genera la obra.

El movimiento mural mexicano se gestó a partir de la modernidad compleja, presentando toda la car-

ga teórica y la inquietud del sujeto fragmentado, que intenta integrar la revolución política y social con la revolución cultural y artística. Dicha tarea sigue siendo un pendiente urgente en nuestro tiempo. ▣

BIBLIOGRAFÍA

- THEODOR W. Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1986, 546 pp.
- JAVIER Arnaldo, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, 1987, 272 pp.
- PETER Burke, *Historia social del conocimiento; de Gutenberg a Diderot*, Barcelona, Paidós, 2002, 320 pp.
- Kant, *Crítica del Juicio*, Barcelona, Austral, 2013, 464 pp.
- JACQUES Lacan en "Función y campo de la palabra", *Seminario 1*, Madrid, Paidós, 1981.
- GEORGE Lukács, *Goethe y su época*, Barcelona, Grijalbo, 1968, 210 pp.
- MIGUEL Ángel Martínez Montalbán, *El camino romántico a la objetividad estética*, Valencia, Universidad de Murcia, 1992, 188 pp.
- FRIEDRICH Schlegel, *Poesía y Filosofía*, Madrid, Alianza Universidad, 1994, 170 pp.
- FRIEDRICH Schiller, Kallias. *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Madrid, Anthropos, 1990, 397 pp.
- ARTHUR Schopenhauer, *Parerga y Paralipomena*, Madrid, Trotta, 2006, 688 pp.
- JULIA Elena Soto Martínez, *Contribuciones a la construcción de la categoría estética de la monumentalidad: la Escuela Mural Mexicana, un caso para su análisis*, tesis de doctorado, en la Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2007.
- WOLFHART Henckmann, y Honrad Lotter, *Diccionario de Estética*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1998, 268 pp.

SEMBLANZA DEL AUTOR

AMADÍS ROSS • Doctora de Filosofía, área de Estética, por la Universidad del País Vasco (España). Su tesis, *El pensamiento filosófico de Lou Andreas-Salomé*, obtuvo el Premio a la Mejor Tesis Doctoral de 1995 en dicha institución y fue publicada por la editorial Cátedra en 1997. Docente e investigadora de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, en la que fue parte del equipo de planeación académica para la formación de la Facultad de Artes. Es conferencista además de autora de decenas de artículos y capítulos publicados en libros colectivos.