

Imagografías de la diversidad: el entremedio de la **cultura**, el **muralismo** y el **concepto de diversidad**

María de las Mercedes **Sierra Kehoe***

*Es doctora en Historia del Arte por la UNAM, sus líneas de investigación son el muralismo en México, su restauración y los procesos de investigación y divulgación a partir de las nuevas tecnologías. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores del CONACYT. Es coordinadora del seminario Imagen y Narrativa en el arte mural en México, además de que coordina la publicación especializada en muralismo *Reflexiones del muralismo en el siglo XXI*, en las versiones digital e impresa. Ha escrito varios libros sobre la iconografía y sus reinterpretaciones en el muralismo del siglo XX. Es miembro fundador y profesor invitado para la Licenciatura en Muralismo de la Universidad Nacional de la Plata en Argentina. Ha sido galardonada con el reconocimiento Sor Juana Inés de la Cruz que otorga la UNAM a mujeres destacadas en su área.



▲
Fig. 1
 Mural completo
 Diego Rivera
*Sueño de una tarde
 dominical en la
 Alameda Central.*

Cuestionar la identidad dentro de un contexto como el de la primera mitad del siglo XX en México resulta un tema vasto donde convergen en sí mismas ideas alrededor de nociones como la tradición y la tradición del oprimido, así como los mismos lenguajes como la visibilidad de una conciencia revolucionaria a forma de exaltación nacional.

Atender a temas como el indigenismo, la identidad y la historia, entre otros, resultan ser procesos narrativos que fueron ignorados en su momento y que son temas torales como la tradición y los mitos fundacionales de una sociedad.

No podemos olvidar que, en un principio, la Academia de San Carlos estuvo supeditada en su mayoría a la realización de talleres donde el ejercicio de imitación de obras europeas se volvió un fin. Sin embargo, la protesta ante ese academicismo hizo lo suyo iniciando una nueva senda por transitar, senda que sentaría sus bases en aquellos discursos que atendieron a procesos históricos que servían para reafirmar en la sociedad sentimientos firmes hacia el nacimiento de una nación olvidando con ello temas de vital importancia.

Dentro del artículo *Vidas en los bordes: el arte del presente*, Homi Bhabha expone una reflexión:

... el “más allá” no es ni un nuevo horizonte ni dejar atrás el pasado [...] Comienzos y finales pueden ser los mitos del sustento de los años intermedios; pero en el *finde sciele* nos encontramos en el

momento de tránsito donde el espacio y el tiempo se cruzan para producir figuras complejas de diferencia e identidad, pasado y presente, adentro y afuera, inclusión y exclusión.¹

Bajo esta postura, las imágenes que fueron creadas en la primera parte del siglo XX sentaron sus bases bajo criterios y aproximaciones que se centraron en un pensamiento moderno y, por tanto, en la realización de un proceso creativo transcultural.

Diego Rivera realizó entre 1947 y 1948 el mural *Sueño de una tarde dominical en la alameda central*, obra de 15 metros de largo por 4.8 de ancho, en la que dejó plasmado, de modo sintético, ideas y conceptos inalterables que se acercaban al pensamiento de Bhabha.

El eterno indígena o la forma inalterable de procesos antropológicos en la construcción de los discursos visuales derivan de claros distanciamientos de singularidades entre clase o género, como lo puntualiza Bhabha, que dan como resultado un abanico de sujetos donde la conciencia de las posiciones es crucial para entender de modo ficticio una realidad y su ubicación en el tiempo y en el espacio.

El genio y la creación del pincel de Rivera lograron que esta obra posea un encuentro de significantes diferentes a algunas de sus obras anteriores, que tienen una carga política evidente. Un acierto es aquel que este pintor plasmó, un lugar en el que las diferencias culturales y las identidades se sostienen en sí mismas compartiendo un solo espacio.

Tanto el uso de la distancia social, como el uso del espacio dentro de un gran lienzo revelan las diferencias temporales y clasistas, el antagonismo de una sociedad donde las fronteras de las desigualdades encuentran su espacio dentro de la obra misma. Sin embargo, existen recursos utilizados por Rivera como aquellos que enaltecen la tradición del oprimido frente a una despersonalización de los personajes que integran una imagen construida implantando en ellos distinguidas actitudes y actividades burguesas.

Las circunstancias atemporales son usadas por el pintor, el espacio se encuentra delimitado de modo lapidario, donde ninguno de los que aparece ahí puede ocupar el lugar del otro, por eso no se permite el sueño de la inversión de papeles.

Dentro de un pensamiento poscolonial, el problema de la identidad se vuelve un tema donde los espacios representados no pueden ser ocupados por estereotipos que no corresponden a la propia identidad.

¹ BHABHA, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Manantial, 1994, p.13

►
Fig. 2
Recorte de la
inquisición del mural.



Si la construcción de sujetos coloniales en una narrativa visual se convierte en la evidencia del ejercicio del poder colonial, entonces, es posible dilucidar que los personajes contruidos por el pintor refuerzan articulaciones de formas y diferencias de poder y de sexo sostenidas de modo simultáneo a lo largo de su obra.

El tema de la representación, como una forma oportuna de narrativas realistas, donde los temas del racismo y del colonialismo coinciden en un mismo espacio representado, se vuelve un proceso más profundo de formaciones sociales dentro de una sociedad burguesa occidental de mediados del siglo XX.

Juegos de poder y funciones del juego

Entender el juego de poder dentro de la obra de Rivera supone un ejercicio interesante desde la perspectiva de una función

estratégica pues, como menciona Bhabha, es el aparato que gira sobre el reconocimiento y la *renegación* de las diferencias raciales, culturales e históricas.² Por consiguiente, encontramos estos procesos dentro de las propias escenas mexicanas mediante un sueño hilarante del pintor.

Dentro de la interpretación pictórica de las identidades, se suma a este juego de poder lo que Victor Stoichiță³ llama la 'confrontación subliminal' donde la génesis y la significación aparecen dentro de un tema tradicional que es reconocido como la identidad que, en todo caso, es considerada la piedra angular de la representación occidental.

La colección *Imago* grafías de la diversidad contiene imágenes donde el uso de los juegos de poder, así como las funciones del juego se entrelazan dentro del recorrido. Curiosamente al revisar la narrativa propuesta

2 Un aparato que gira sobre el reconocimiento y la *renegación* (*diasovowal*) de las diferencias raciales, culturales e históricas. Su función estratégica predominantemente es la creación de un espacio para pueblos sujetos (*subjets peoples*) a través de la producción de conocimiento en términos de los cuales se ejercita la vigilancia y se incita a una forma compleja de placer y displacer.

3 STOICHIȚĂ, Victor. *La imagen del otro*. Madrid, España, Ediciones Cátedra, Colección de ensayos, 2016.



◀ **Fig. 3**
Recorte de la
Escena de la Revolución.

por Rivera se encuentran dos escenas cercanas a las interpretaciones aquí presentadas.

¿Tal vez es posible hallar en ellas el encuentro violento de escenas repetidas de una cultura europea repetida mediante una norma occidental donde el poder y la supremacía cohabitan con el dominado en un mismo momento?

Ésta es una primera escena donde se retrata a la inquisición en la Nueva España, como un juego de poder con un tono dramático en doble vía, no sólo por la tortura y ejecución del individuo, sino también debido al abatimiento de la mujer frente al aparato eclesiástico, sin duda, fuerte y doloroso.

En un segundo momento, se representa la pugna por el poder, la Revolución Mexicana forma parte del imaginario de Rivera, el pintor lo resuelve con la diversidad de los protagonistas y con debates violentos y sin diálogo, donde la mirada del otro se sitúa en todo caso en la mirada del mismo.

Dentro del pensamiento de Bhabha, la construcción cultural de una nación como una forma indudable de identificación es, en gran medida, el punto de partida para

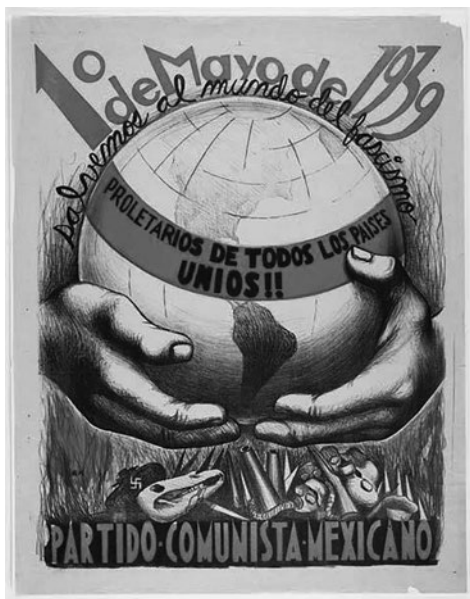
sostener diálogos nuevos de interpretaciones pictóricas que son una forma de identificación cultural.⁴

Cuando se lleva a cabo la revisión del discurso de Rivera, es inevitable transitar la modernidad de una sociedad como acontecimientos que se entretajan entre lo cotidiano, lo violento y lo memorable, entonces, todos son objetos de estudio de una ambivalencia ideológica.

Linografías, litografías y xilografías amparadas en el uso de discursos donde el tiempo se vuelve atemporal y las interpretaciones de los procesos como el propio juego, la ronda de niños y la construcción de formas para lograr una sincronía narrativa se vuelven parte fundamental de la cercanía de las narrativas, donde el único hilo conductor es el tiempo sin tiempo, éstas acompañan al mural de Rivera en este artículo.

Pensamientos plásticos acuñados en diversas latitudes y medios culturales coinciden en tiempos y estrategias de interpretación, por lo anterior, los hallazgos resultan, entonces, una sorpresa, eso que es encontrado en un mismo momento donde

4 BHABHA, Homi. *op.cit.*, p. 176.



▲
Fig. 4
Raúl Anguiano, *Salvemos al mundo*, 1939.



▲
Fig. 5
Guayaquil, *Lucha obrera*.

el espacio-nación, entendido como un concepto de la sociedad que emerge con discursos similares con dualidades y coincidencias en los momentos narrativos.

Entender el espacio del pueblo en ambivalencia entre la obra de Rivera y otros artistas plásticos resulta por demás significativo, así, intereses e ideas con alto grado de *resignificación* quedan plasmadas en obras gráficas y en la obra monumental de Diego.

El relato como forma de comunicación y de ocupar un espacio dentro de las narraciones de los pueblos y de la propia humanidad ocupa en ello las capacidades del propio relato y la *resignificación* construida.

In-diferencia y poder

La creación de imágenes visuales y auditivas a lo largo de la historia del mundo ha sido un ejercicio que registra discursos y narrativas sociales, las cuales dan cuenta de procesos desde el poder y por el poder, constituyendo con esto, una temporalidad histórica dentro de un mismo tiempo espacial, es decir, que la indiferencia hacia el poder, así como el sometimiento a él proporciona y mantiene tiempos históricos de un mismo imaginario social donde los procesos como

el dolor, la lealtad, la fortaleza y la propia violencia del poder reúne en ese espacio los pensamientos de artistas plásticos de diversas latitudes y momentos.

La narrativa de Rivera dentro del mural que apuntala este comentario se asienta en la escena donde la violencia, el poder, el hambre y la elocuente destrucción del Estado evidencian una corrupción y, con ello, el pintor logra una construcción narrativa concurrente y en tiempo lineal, construyendo con ello una línea histórica y monumental dentro de esta estrategia del poder.

El tercer momento de obras a comentar retribuyen al mismo Rivera una cordial alianza donde las fronteras de naciones no existen y las temporalidades se borran para recompensar en un solo discurso procesos de identidad dentro de los procesos significantes de cada artista en cuestión. Algunos ejemplos de lo anterior son: Raúl Anguiano con su obra *Salvemos al mundo*, Salvador Romero González con *Mitín*, Hristo Neikov con su obra *Manifestación*, Hiroharu Nii con su obra *Sin título*, así como José Venturelli con su obra *Manifestantes*. Todos ellos logran mantener exorbitantes tiempos históricos con una notable insistencia dentro del campo de la emergencia y protesta de la sociedad para así retratar la figura de los pueblos en la creación de sus imágenes.⁵

- 5 Por un lado, Bhabha llama a esta temporalidad histórica la “emergencia de lo cotidiano (insurgente)”, por otro lado, Fanon piensa en los sujetos que están fuera de los discursos oficiales de la lucha nacionalista (p. 188). Bhabha identifica dicha temporalidad del día a día en los textos de Fanon, en este último proviene del conocimiento de la práctica de la acción.

Citando el párrafo de *Los condenados...* Fanon señala el pasaje desde una conciencia nacionalista a una social y económica. Bhabha hace una lectura sobre la construcción de la conciencia subalterna en la que se destacan tres formas. La primera, donde el día a día es el articulador de la lucha y, mientras toma lugar, aprovecha la situación montándose en una temporalidad de tránsito, a partir de ella intenta reformular el conocimiento de una acción política estratégica. La segunda forma se refiere a la heterogeneidad que constituye al sujeto liminar o al cuerpo de la gente colonizada en el acto mismo de la insurgencia. Dicha heterogeneidad contiene todas las condiciones de raza, género, clase, de opresión, económicas, étnicas, generacionales. Esta forma de la conciencia es la que menos relación tiene con la descripción maniquea del mundo colonial. En la tercera forma, Bhabha asigna a la conciencia subalterna que emerge de los textos de Fanon la condición de lo que él llama la ‘cotidianidad emergente’, la cual enfrenta y desarticula cualquier idea utópica o esencialista acerca del tiempo lineal que está implícita en el recorrido que va desde el sujeto colonizado hasta el ciudadano autogobernado.



◀
Fig. 6
Alberto de Trinidad Solís
Encruzados, 1957.

Imágenes como las que presentan estos autores contribuyen a poner de manifiesto las rencillas entre la sociedad y el poder y la evocación de maniobras ideológicas mediante las cuales los individuos intentan recuperar sus espacios dentro de los terrenos de la indiferencia y el poder.

Minorías marginadas

Términos como raza y representación han sido estudiados y retratados en innumerables ocasiones desde diferentes perspectivas y pensamientos. La oportuna posibilidad de observar las narrativas realistas realizadas a través del tiempo abre una discusión en la que los temas como raza, minorías, sexo y clases sociales se abordan desde derroteros individuales. Sin embargo, parece pertinente aproximarse a ellas de manera conjunta encontrando alguna similitud con personajes y narrativas dentro del mural de Diego Rivera.

Puntos de identificación, lugares y sucesos son compartidos, donde la utilización de los procesos de representación se vuelven agentes demoledores ante la mirada de un espectador sorprendido por estos trances

socioculturales, considerando, con ello, la valorización de dichos pretextos de construcción plástica.

La imagen del otro como personaje olvidado se ha hecho presente desde la postura de El Bosco en *El jardín de las delicias*, obra en la que utiliza a la raza negra como parte de la obra e irrumpe en ella para establecer la posibilidad de una construcción narrativa sustentada antes del pecado original.⁶ Esta narración resulta de enorme importancia dadas las diferencias de los discursos creados dentro de un pensamiento poscolonial que resulta en las creaciones de espacio para pueblos sujetos y objetos de aparatos de poder.

Éste es el caso en la obra de Rivera de la mujer vestida de amarillo que da la espalda al espectador y enfrenta a una sociedad posrevolucionaria que la margina y la aísla. Además, se pueden citar otros ejemplos como el de Elizabeth Catlett en su obra *I have special reservations*, el de Ikeda Sluzo, con *Mujer* y el de Alberto Trinidad Solís con *Encruzados-Taxco*, todos ellos sostienen en sí mismas la representación de un sexo 'débil'

6 STOICHIȚĂ, Victor. *op. cit.*, p. 53.



◀ **Fig. 7**

John Wilson con mother and child.
The art Institute of Chicago, 1952.

donde se plasma la justificación de una postura social diferente a la que normalmente se acostumbra a ver.

Ellos construyen en sus obras mujeres que ofrecen relatos sociales que identifican un tiempo y un espacio dentro de la sociedad en las que vivieron utilizando temporalidades y lenguajes culturales focalizados, de esta manera, los espacios, lugares y tiempo se vuelven sus cómplices en la consumación de un mensaje completo.

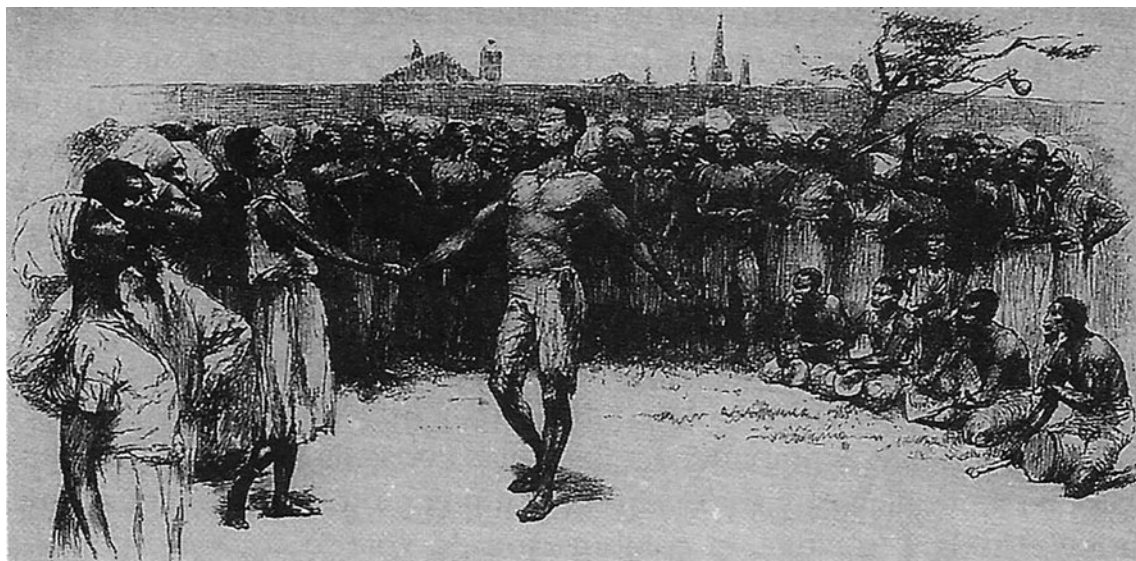
De igual forma, pero bajo realidades diferentes, el sometimiento, la violencia y el sufrimiento de las mujeres de raza negra son revelaciones de su vida cotidiana que emergen como metáforas de una vida dentro de las sociedades plasmadas en el siglo XX. Algunos ejemplos sobre lo anterior, se pueden encontrar en Bakalai con *Mujeres y niños*, en John Wilson con *Mother and child* (1950), así como en Marrie Laveau con *Historias de Nueva Orleans*, todos ellos proponen la

posibilidad de observar sus obras mediante la apreciación del dolor y el sufrimiento que anteceden el tono de sus rostros y con ello otorgan una fuerza que nos lanzan y evocan sentimientos melancólicos mediante la contemplación.

Estas imágenes muestran una coagulación de momentos de la historia donde las temporalidades se convierten en estáticas que transcurren en procesos culturales y espacios que se vuelven comunes entre sí mismas.

Para Fanon y Kristeva,⁷ la redefinición del proceso simbólico mediante los imaginarios sociales llámense cultura, nación o comunidades, se vuelven sujetos del discurso y por lo tanto un objeto de identificación. Esto es lo que se encuentra en las imágenes arriba mencionadas, donde la pérdida de identidad como individuo es trastocada por el lenguaje de una colectividad en pro de un lenguaje colectivo.

7 Et.al p.190.



▲
Fig. 8
Marrie Laveau,
Historias de Nueva Orleans.

Por último, dentro del entremedio de la indiferencia y de la experimentación las demandas de las diferencias culturales son demoledoras en la narrativa mural de Rivera como en la última parte de la exposición. Los espacios de las vidas humanas transcurren bajo extrañas temporalidades donde sentimientos de resentimiento y reclamo hacia el Estado se vuelven repeticiones de pasados y presentes. Son discursos que otorgan a las obras el reclamo de un estado de emergencia de la sociedad frente a presencias de supremacía cultural y de prioridades del Estado frente a sectores de la sociedad. De allí, la importancia de esta muestra donde el desarrollo de la obra alrededor de imaginarios, identidades y representación de eventos se convierten en un discurso común en diferentes partes del mundo.

Como se ha podido discutir en este texto, finalmente, observamos que, dentro de toda esta construcción de imágenes bajo un discurso específico, la obra mural de Diego Rivera logra incidir perfectamente y complementar la construcción de este discurso visual.

Fuentes de consulta

- BHABHA, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Manantial, 1994.
- STOICHIȚĂ, Victor. *La imagen del otro*. Madrid, España, Ediciones Cátedra, Colección de ensayos, 2016. ►