

El muralismo salvadoreño: apropiación popular y colectiva de la memoria.

César Rafael Saravia Cruz¹

Resumen

El horror, la violencia ejercida por el Estado y la crueldad de las imágenes de la guerra, son escenas que hemos visto repetidamente en materiales visuales sobre Centroamérica, pero ¿cómo recordar aquello que no está documentado? ¿Aquello que ya no está?

El monumento, el parque de la memoria, el museo, el mural, aparecen como instrumentos para tal fin, que permiten lo que Langlan y Jelin llaman las marcas territoriales de la memoria, de una etapa ya acontecida pero que arde en lo más profundo de la identidad, y en el caso de los países latinoamericanos, quema. Estas marcas irrumpen en el paisaje cotidiano para reclamar por el recuerdo, para luchar, como reza un verso de Juan Gelman, “contra los fantasmas del olvido”, en la constante disputa por la memoria histórica.

En este trabajo propongo hacer un recorrido por algunas de las principales categorías entorno a la relación de territorio y memoria, abordando algunos elementos vinculados a la construcción política y estética del paisaje, centrándome principalmente en el muralismo y un poco también en el monumento, para el caso salvadoreño, como una apropiación popular y colectiva ante la ausencia de políticas de Estado en los países centroamericanos.

¹ Maestría en Políticas Ambientales y Territoriales de la Universidad de Buenos Aires
cesar.rsc89@gmail.com

El muralismo salvadoreño: apropiación popular y colectiva de la memoria

“Las paredes son la imprenta de los pueblos”.

Rodolfo Walsh

La memoria histórica de una nación o comunidad está constantemente en disputa. Vinculada fuertemente con la agenda de los grupos de poder político, esta disputa se enmarca en torno a la definición de quién, qué y cómo se cuenta la historia, principalmente aquella que representa un periodo oscuro. El horror, la violencia ejercida por el Estado, la crueldad de las imágenes de la guerra, son escenas que hemos visto repetidamente en materiales visuales, ¿pero cómo recordar aquello que no está grabado? ¿Cómo mantener presentes a los desaparecidos, las víctimas, lo que ya no está? El monumento, el parque de la memoria, el museo, el mural, aparecen como instrumentos para tal fin, que permiten la territorialización de una etapa ya acontecida pero que arde en lo más profundo de la identidad nacional presente de los países latinoamericanos, que irrumpe en el paisaje cotidiano para reclamar por el recuerdo, para luchar, como reza un verso de Juan Gelman, “contra los fantasmas del olvido”. En este ensayo nos proponemos hacer un recorrido por algunas de las principales categorías entorno a la relación de territorio y memoria, abordando algunos elementos vinculados a la construcción política y estética del paisaje. Se propone abordar desde esta perspectiva al muralismo como una apropiación popular y colectiva, para el caso del periodo del posconflicto salvadoreño.

I. Territorio y memoria

Para Anderman (2012), el escándalo de las dictaduras recientes en América Latina no solo debe ser entendido por la perversa y sistemática forma en que se naturalizó la violencia estatal, sino, y principalmente, como una fractura en el tiempo colectivo, siendo esta ruptura representada por el “desaparecido” y la “víctima”. La víctima representa el vínculo entre pasado y presente, una imposibilidad en el derecho internacional a la reparación integral, al no poder cumplirse en su totalidad. En su condición de desaparecida, constituye una ausencia de lugar para el luto, dejando un círculo abierto que perdura. Los parques de la memoria y monumentos, continúa Anderman, esta vez citando a James Young en el contexto del holocausto, “derivan de la necesidad de contener la tendencia del paisaje hacia el olvido y mantener firme la tarea de recordar” (2012: 167). Es decir, estas obras se inscriben en el territorio como espacios para el luto colectivo, en que quien las visita puede revivir una historia, un drama que es reconstituido, una marca que habla desde un tiempo presente y que narra un pasado que deberá ser asimilado por generaciones futuras para significarlo y dotarlo de nuevos sentidos que incluye, dada la linealidad de la memoria, la pérdida del sentido original.

Cuando en un sitio ocurren eventos importantes, lo que en principio podía ser pensado como un espacio físico se transforma en un “lugar”, en donde convergen distintas formas de apropiación

y por lo tanto el conflicto y la diversidad de sentidos que este tiene se manifiestan. Para Jelin y Langland (2003) esto no es posible sin el accionar humano que estaría mediado por los “emprendedores de la memoria” quienes construyen un objeto o adecúan un espacio físico que se convierte en un lugar de forma que, “estos espacios se convierten en lugares de lucha entre quienes intentan transformar su uso y de esa manera (o para) borrar las marcas identificatorias que revelan ese pasado, y otros actores sociales que promueven iniciativas para establecer inscripciones o marcas que los convierten en vehículos de la memoria, en lugares cargados de sentido” (2003:4). Así, la presencia o no de un monumento, el mural o la pared en blanco, la construcción y el mantenimiento o no de un parque, son la representación de la disputa entre política de la memoria y del olvido, entre dos o más proyectos, en procesos de consolidación que no son inmediatos y dentro de una dinámica espacio-temporal cuyos sentidos varían según el contexto.

Es importante señalar que la legitimación de estos sitios no siempre viene dada por las instituciones públicas, al menos no a nivel nacional, pues en muchos casos perduran pese a la renuencia del Estado a reconocerlos, como ocurrió durante muchos años en El Mozote en El Salvador², ya sea porque aparecen como condicionantes difíciles de sustituir o porque buscan subvertir “la historia oficial”. En línea con esto, Jelin y Langland concluyen: “más que el monumento como mensaje unívoco, consensuado y gestor de nuevos consensos, lo que se despliega es un escenario de luchas de sentido, de definición de distintos “nosotros” y de competencia de distintas memorias” (2003:4). Dentro del espacio geográfico también pueden darse formas de manifestación más dinámicas pero asociadas a un lugar específico, como ocurre con la ronda de las Madres de Plaza de Mayo, que se realiza cada jueves en un reclamo constante por conocer sobre las personas desaparecidas, y la Marcha de la Verdad, Memoria y Justicia, que se realiza año con año para conmemorar el golpe de Estado de 1979 que dio inicio a la dictadura en Argentina.

II. Muralismo y apropiación popular de la memoria en el posconflicto centroamericano

El papel de denuncia y acción política que ha desempeñado el muralismo en Latinoamérica es objeto de múltiples análisis. Sin duda, al hablar del mural latinoamericano encontramos como uno de sus referentes más importante al muralismo mexicano del siglo XX, que cuenta entre sus principales referentes a pintores como Diego Rivera, David Siqueiro y Clemente Orozco. Este movimiento estuvo marcado por una profunda preocupación de las problemáticas sociales como la pobreza, la discriminación y la creación de un arte monumental al servicio de la revolución mexicana las luchas obreras e indígenas. Se trata de un arte de vanguardia, como respuesta a un arte burguesa carente de función social y como búsqueda de integrar al arte como praxis social,

² En 1983 las fuerzas del ejército salvadoreño ingresaron al caserío El Mozote, en el municipio de Perquín, Morazán, y llevaron a cabo de una de las masacres más crueles durante el conflicto salvadoreño. Durante años el Estado negó los hechos, pese el testimonio de una de las testigas, aduciendo que lo que se había tratado de un enfrentamiento entre militares y el ejército guerrillero.

donde arte y vida coexistan armónicamente (Mandel, 2006). Es decir, se revela en esta disciplina la utopía del vanguardismo, en cuanto a búsqueda por integrar arte y vida, en la construcción de un nuevo sujeto social. La influencia de este movimiento, tanto a nivel teórico-metodológico como ideológico, se extiende por todo el continente y se manifiesta en la obra de pintores como el argentino Antonio Berni, el brasileño Eugenio Sigaud, Camilo Minero de El Salvador, Nel Gómez de Colombia, entre otros.

El principal valor de estas obras es que retratan la cotidianidad de los sectores populares, y pueden funcionar como denuncia social pero también como reivindicación, posicionándose como un arte política, didáctica y populista, siendo el carácter público de la obra su principal característica y medio a través del cual modifican el paisaje. Hay en el caso del movimiento mexicano una búsqueda por la identidad, una búsqueda por construir a la nación a partir de una relación entre el periodo prehispánico y el actual. La obra de Diego Rivera, por ejemplo, retoma un interés por lo precolonial, haciendo uso de diferentes fuentes iconográficas presentes en el Museo de Antropología.

Destaca de esta preocupación del pintor por explorar en la identidad nacional como un proceso que data desde la conquista. En el mural, *Historia de México: de la conquista a 1930*, se observa como Rivera incorpora diversos aspectos de la cosmovisión indígena, como el mito del Dios Quetzacoatl junto a los sucesos de la revolución mexicana. En el caso de Orozco, la mirada de la conquista es más apreciada como un acto de destrucción de la cultura, en términos de denuncia. Al igual que Siqueiros y Rivera, el contacto con intelectuales comunistas lleva a una profunda preocupación por la cuestión obrera y los valores de la Revolución como elementos para la construcción de la identidad y de la sociedad mexicana, que aparece fuertemente representada en la obra de los tres pintores.

En Centroamérica, se observa una primera manifestación fuerte del muralismo en Nicaragua de los 80s, influenciados por el movimiento mexicano pero que así mismo asume características propias. Una tendencia artística marcada por el fin de la guerra civil y la necesidad de reconstruir la ciudad, pero también de construir una nueva identidad luego del triunfo de la revolución sandinista, la construcción de una nueva sociedad y una nueva cultura requiere necesariamente la apropiación de la memoria colectiva, hasta en ese entonces apropiada por los grupos cercanos al régimen somocista. Tal y como señala Le Goff, “apoderarse de la memoria y el olvido es una de las máximas preocupaciones de las clases, de los grupos, de los individuos quienes han dominado y dominan las sociedades históricas” (En Mandel, 2006: 51).

La germinación del movimiento muralista nicaragüense se da en el contexto de la revolución sandinista y tiene como detonador la cruzada por la alfabetización emprendida por el gobierno revolucionario. En estas expresiones se resalta de manera heroica el papel del Frente Sandinista y se transmite una imagen de la mujer y el hombre nicaragüenses representando la hermandad y la solidaridad. Al igual que en el caso mexicano, el mural nicaragüense experimenta un detonante a partir de la posibilidad de convertirse en gobierno y ponerse al frente del proyecto

político, pero desarrolla sus particularidades, pues en el caso del país centroamericano no hay una referencia tan marcada al periodo prehispánico ni una búsqueda por una identidad nacional que defina a la raza. Acá, el arte funciona como vínculo con la nueva realidad política revolucionaria, en que el espectador se vuelve parte de la obra, tanto como productor, a través del desarrollo de metodologías de trabajo colectivo, en la búsqueda de una “retaguardia artística” (MICHILINI, 2013) como sujeto corporalmente representado. Hoy en día, se puede caminar por las calles de ciudades como Managua, León, Masayay observar la herencia de murales que sobreviven pese a la destrucción de muchas obras durante los años 90’s, tras el triunfo de Violeta Chamorro, quien gobernó hasta 1997.

III. El muralismo salvadoreño como construcción de la memoria

Otro de los movimientos que tuvo fuerte producción a partir del fin de la guerra fue el muralismo salvadoreño, al que se le puede catalogar como descendiente tanto del movimiento mexicano como del nicaragüense. Sin embargo, a diferencia de estos, este no surge como un proyecto cultural impulsado desde el Estado y puesto al servicio de un proyecto político revolucionario. En el caso de El Salvador, la guerra finalizó con la firma de los acuerdos de paz y tuvo como uno de sus principales conquistas la libertad de expresión. Esto permitió el despliegue de un movimiento artístico político y populista, como parte de una campaña de la izquierda contra el olvido.

No se trata de un sólo movimiento muralista unificado, sino que artistas individuales, comunidades y grupos de estudiantes se involucraron activamente en esta forma artística como método de conmemoración, reconstrucción y unificación colectiva (Heindery, 2014). De esta manera, la frontera entre sujeto representado y productor, entre artista individual y comunidad se rompe y es el mismo pueblo el que toma parte activa, convirtiendo su espacio público en una encarnación de la memoria.

Resaltan en estos murales el paisaje local, el pueblo, la tierra, las montañas, y la representación reivindicativa de campesinos y campesinas, en igualdad, acompañados por los referentes populares y de izquierda. Estos murales se transforman pues en sitios de la memoria, son, a nuestro entender, formas de apropiación popular de la memoria y el espacio. En ellos se pueden rastrear a aquellos que son considerados referentes populares y símbolos de resistencia. En el caso de El Salvador, tres figuras que aparecen constantemente plasmadas son la de Monseñor Romero, Rutilio Grande y Farabundo Martí. Hay otras figuras que se incorporan como la de Prudencia Ayala, Mélida Anaya Montes, Schafik Handal, Anastasio Aquino y algunas internacionales como el “Che” Guevara.

Sin embargo, y al igual que en el caso de los monumentos y de los parques el conflicto es parte de la búsqueda por la permanencia. En este sentido, los murales no han estado ajenos de daños y borrados, ya sea por factores biofísicos, lluvias, temblores, como por decisiones políticas impulsadas por los sectores conservadores. Así, Heindery (2014), plantea este juego entre la

pintura y el borrado como representación de una lucha por el poder político-social y la identidad, activando el espacio público para el debate, creando un paisaje dinámico y en constante transformación.

Conclusiones

Las páginas de la historia latinoamericana están marcadas por hechos de violencia en que destacan los periodos de la conquista, formación de los Estado-nación, así como las recientes dictaduras militares y guerras civiles cuyos finales (salvo en Colombia donde el conflicto persiste) llevaron a la instauración de la democracia. El desaparecido, la víctima, aparece como una herida abierta en la identidad colectiva y nacional, un antes y un después. La ausencia de un lugar para el duelo y la imposibilidad de reparar de forma integral hacen del sitio de la memoria un elemento clave para dar respuesta a una sociedad que se debate constantemente entre el olvido y la tarea de recordar.

La forma en que tanto el monumento como el mural se insertan en el paisaje, dependerá mucho del potencial que tenga un determinado espacio de transformarse en lugar y adquirir significado. Esta tarea no es sencilla pues la sola representación estética del pasado doloroso no garantiza que este sea asimilado como en esperan quienes emprenden esta iniciativa. Se puede decir que el paisaje tiene una tendencia al olvido, una tendencia que estas iniciativas busca revertir o cuando menos desafiar. La posibilidad de adquirir apoyos políticos, de combinar los elementos presentes en el territorio, como infraestructura y naturaleza, así como las reglas de convivencia de la población local son algunos de los elementos que entrarán en juego para llevar a cabo un proyecto de este tipo. De esta forma, política, estética y memoria, son elementos transformadores del paisaje y vehículos de nuevos significados.

La experiencia del mural centroamericano se expresa como una apropiación popular de la memoria. Frente a la ausencia (o insuficiencia) de una política para la memoria colectiva del posconflicto centroamericano, surge una cruzada de artistas, organizaciones sociales y comunidades por apropiarse del espacio público como lugar para la representación de la guerra. Acá, los emprendedores de la memoria aparecen desafiando la “historia oficial” y abandonan una perspectiva vanguardista por una metodología más comunitaria y participativa, una auténtica “retaguardia”, lo que da legitimación entre los sectores populares, no sin la renuencia de los grupos más conservadores que se expresa dentro de la lógica de borrado y pintado del mural. Estas obras, de gran valor patrimonial, combinan elementos propios de los lugares para dotarlos de identidad. En síntesis, más que el mural o el monumento, lo que está en juego son las diferentes memorias que buscan apropiarse del espacio, en la que diferentes grupos, y clases sociales, entran en conflicto para apoderarse de la memoria y el olvido, así como la construcción de la narrativa nacional.

Bibliografía

ANDERMANN, Jens (2015). “Campo expandido: posdictadura y paisaje,” en Adriana López Labourdette, Sílvia Spitta y Valeria Wagner (eds.), *Des/memorias hemisféricas*. Barcelona: Linkgua Ediciones.

HEINDERY, Rachel. (2015). El país en el que las paredes hablan. 15/06/2016, de El FARO
Sitio web: <http://www.elfaro.net/es/201510/academico/17485/El-pa%C3%ADs-en-el-que-las-paredes-hablan.htm>

JELIN, Elizabeth y Victoria Langlan, eds.(2003). *Monumentos y marcas territoriales*. Madrid: Siglo XXI.

MAESTRIPIERI, Eduardo (2010). “Memoria y paisaje” en: HOCHBAUM, Nora; Battiti, FLORENCIA (coord.): *Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado*. Buenos Aires, Parque de la Memoria; Pág. 21-48

MANDEL, Claudia. (2007). *Muralismo Mexicano: arte público, identidad, memoria colectiva*. Escena, 30, 37-54.

MICHILINI, Sergio. (2013). *El Arte Público en los 80's en Nicaragua*. 13/06/2016. Sitio web: <http://www3.varesenews.it/blog/labottegadelpittore/?p=12159>