



ARTÍCULOS
ALZA PRIMA



ACCIONES EN REBELDÍA: DE LO PERMANENTE A LO EFÍMERO ACTIONS IN REBELLION: FROM PERMANENCE TO EPHEMERAL

Ana María Torres Aguayo (México)

Universidad Iberoamericana, México

ana.torres@ibero.mx

<https://doi.org/10.29393/AP13-3ARAT10003>

Resumen

Durante la construcción de la Universidad Nacional Autónoma de México (1948-1952), Ignacio Asúnsolo realizó una estatua dedicada al presidente de México Miguel Alemán, bajo cuyo mandato se construyeron dichas instalaciones. El monumento permaneció intacto desde su inauguración hasta 1960 cuando recibió una carga de dinamita, la cual le abrió un enorme boquete. Durante las manifestaciones y la huelga de los estudiantes en 1966, quienes demandaban la renuncia del rector Ignacio Chávez, la escultura sufrió nuevos ataques, convirtiéndola en un símbolo de resistencia política. Una vez iniciado el movimiento estudiantil de 1968, un grupo de artistas decidió intervenir las láminas acanaladas que cubrían la estatua, realizando un mural efímero y colectivo.

En este artículo propongo analizar las intervenciones de los estudiantes como acciones efímeras que trastocaron los discursos de poder; la destrucción de la escultura de un presidente modificó los planes de su permanencia y alteró los significados espacio-temporales. El mural efímero será estudiado como un acto de rebeldía que provocó el enfrentamiento entre distintas formas de detener la memoria.

Palabras clave: Movimiento del 68, permanente-efímero, mural efímero, memoria instituyente.

Abstract

During the creation of the National Autonomous University of Mexico (1948-1952), Ignacio Asúnsolo sculpted a statue of Miguel Alemán, Mexico's president during the construction of this university. The monument remained intact from its inauguration until 1960 when it received a dynamite explosive that opened a huge hole in it. During the demonstrations and the students' strike of 1966, demanding the resignation of rector Ignacio Chávez, the sculpture suffered new attacks, making it a symbol of political resistance. Once the student movement of 1968 began, a group of artists decided to intervene the corrugated sheets covering the statue, creating an ephemeral and collective mural.

In this article I analyze the students' interventions as ephemeral actions disrupting power discourses; the destruction of the sculpture of a president modified the plans of its permanence, altering its meanings of space and time. The ephemeral mural will be studied as an act of rebellion that provoked the confrontation between different ways of trying to stop memory.

Keywords: 1968 Movement, permanent-ephemeral, ephemeral mural, instituting memory.

Ignacio Asúnsolo¹ realizó una estatua dedicada al presidente Miguel Alemán Valdés (1946-1952), quien había financiado y patrocinado el proyecto de la Universidad Nacional Autónoma de México (1948-1952), lo que implicaba al mismo tiempo la urbanización y la extensión de la metrópoli, generando grandes inversiones públicas y privadas. El 18 de julio de 1952 se colocó la primera piedra de la enorme escultura (14 metros de altura), por lo que resultó ser monumental. Se dispuso en un lugar estratégico entre los edificios de la Rectoría y de la Biblioteca Central dejando que el espacio público se convirtiera en un lugar simbólico, es decir, la imagen del presidente de México representaba al poder y al conocimiento.

En un primer momento, el original fue realizado en barro para posteriormente proceder al vaciado en bronce, pero al final se decidió utilizar piedra, alcanzando un peso de 114 toneladas. El trabajo fue autorizado por Alberto Trueba Urbina, quien en ese entonces presidía el comité pro-monumento. Al acto inaugural, que se llevó a cabo el 18 de noviembre de 1952, asistieron el secretario del trabajo, Manuel Ramírez Vázquez; el secretario de relaciones exteriores, Manuel Tello; el rector Luis Garrido; el presidente del patronato de la Ciudad Universitaria, Carlos Novoa, y el secretario general de la UNAM, Raúl Carrancá y Trujillo. Ese mismo día, Asúnsolo informó al Senado de la República sobre las modificaciones que haría a la estatua del presidente Alemán Valdés para eliminar cualquier semejanza que pudiera tener con el líder soviético José Stalin, pues varios senadores habían protestado por su parecido (Tibol, 1992, p. 152).

Desde su inauguración², la estatua había permanecido intacta hasta que en 1960 recibió una carga de dinamita, la cual le abrió un enorme boquete.³ Para restaurarla Asúnsolo pidió noventa bloques de piedra volcánica. Los trabajos concluyeron en abril del año siguiente, pues se reforzó la base con un colado hasta una altura de tres metros para impedir la introducción de barretas. La cabeza fue retrabajada; se eliminó el bigote y se intensificaron los efectos del claroscuro en el pelo (Tibol, 1992, p. 153). El 5 de junio de 1966, el gran bloque escultórico recibió nuevamente una explosión lo suficientemente fuerte para dañarlo definitivamente. Este acto fue provocado por el Movimiento de Izquierda Revolucionaria Estudiantil (MIRE) y se dio en el contexto de las manifestaciones y la huelga de los estudiantes, quienes demandaban la renuncia del rector Ignacio Chávez.



Fig. 1: Estatua de Miguel Alemán en la Ciudad Universitaria UNAM, México. Registro de los Hermanos Mayo, 1966.
Fotografía: Archivo de la autora.

1. Ignacio Asúnsolo (1890-1965), escultor mexicano.

2. Específicamente, el 13 de agosto de 1960.

3. Un caso similar sucedió en la Universidad Nacional de Colombia el 9 de octubre de 1976 cuando un grupo de estudiantes organizaron una protesta que desembocó en enfrentamientos con la policía en los que los estudiantes decapitaron la estatua de Santander, la colgaron del puente peatonal de la calle 26, pintaron al Che y rebautizaron la plaza Santander con el nombre del revolucionario. https://www.vice.com/es_co/article/4w9k5q/che-universidad-nacional-santander-tropel-1976-policia



Fig. 2: Estatua de Miguel Alemán en la Ciudad Universitaria UNAM, México. Registro de los Hermanos Mayo, 1966. Fotografía: Archivo de la autora.

Estas protestas formaban parte de acciones aisladas que ocurrieron años antes del movimiento estudiantil del 68. Debido a las agresiones y para proteger la enorme figura, las autoridades la cubrieron con unas láminas acanaladas, que pocos días antes de la matanza en Tlatelolco, un grupo de artistas decidió intervenir realizando un mural efímero que convirtió a la estatua en un anti-monumento y en un símbolo de resistencia política en contra de las jerarquías autoritarias.

En este artículo, me propongo analizar las intervenciones de los estudiantes como acciones creativas, efímeras y colectivas que trastocaron los discursos hegemónicos de poder político y cultural. La destrucción de la escultura de un presidente modificó los planes de su permanencia y alteró significados espacio-temporales, transformando el espacio público en un lugar de memoria y resistencia. Se trató de un acto de rebeldía que provocó el enfrentamiento entre distintas formas de recordar, de este modo, la escultura y el *Mural efímero* serán estudiados como grandes paradojas entre lo permanente y lo efímero.

Los actos de protesta en contra de políticas autoritarias sirvieron para que las jóvenes generaciones de pintores y escritores llevaran a cabo una serie de prácticas artísticas y políticas que demostraron la solidaridad con el movimiento estudiantil de 1968, las que incidieron en las políticas culturales de aquellos años.

El 30 de julio de 1968, ocurrió el episodio del ‘bazucazo’ que dañó la puerta del siglo XVIII del antiguo Colegio de San Ildefonso, entonces sede de la Preparatoria Núm. 1. Además, se inició la presencia constante y permanente de tanques militares y una serie de arrestos en las inmediaciones del Zócalo de la Ciudad de México. Los intelectuales y artistas no estuvieron al margen del conflicto; los pintores Manuel Felguérez, Francisco Icaza, y los escritores Sergio Mondragón, Juan Rulfo y Juan García Ponce se integraron a la *Alianza de intelectuales, escritores y artistas*, creada el 15 de agosto de 1968 (Medina, 2018, p. 80). Uno de sus miembros activos era José Revueltas⁴, cuya principal tarea fue establecer contacto entre distintos

4. José Revueltas (1914-1976) Escritor y activista político.

grupos juveniles y el Comité de Huelga. En ese momento, Revueltas trabajaba en el Departamento de Publicaciones del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, al que posteriormente renunció para apoyar de lleno al movimiento estudiantil con el cual se comprometió hasta el final, siendo uno de los intelectuales encarcelados en *Lecumberri*. Revueltas había instaurado la autogestión académica en la universidad como una salida política más radical que la huelga misma, por lo que hacía un llamado a realizar exposiciones y festivales de cultura militante (Medina, 2018, p. 80). Con esta idea, la *Alianza de intelectuales, escritores y artistas* a través de una asamblea acordó organizar maratones artísticos que tuvieron que cancelarse ya que el 18 de septiembre el ejército tomó las instalaciones de la Universidad.

Los días en que pudieron hacerse estos festivales se llevaron a cabo sesiones de poesía y música, así como la realización del *Mural efímero* (Monsiváis, 2010, p. 86). Manuel Felguérez coordinó la puesta en marcha del proyecto a través de una convocatoria, la cual hacía un llamado a los artistas para intervenir, a decir de Monsiváis, el “cinturón de vanidad herida” (p. 262). A pesar de existir por entonces una fuerte polémica entre figurativos y abstractos, el mural colectivo unió a todas las corrientes artísticas; se contó con la participación de pintores como: José Luis Cuevas, Benito Messeguer, Guillermo Meza, Lilia Carrillo, Fanny Rabel, Manuel Felguérez, Pedro Preux, Jorge Manuell, Roberto Donís, Mario Orozco Rivera, Hernández Urbán, Electa Arenal, Alfredo Cardona Chacón, Gustavo Arias Murueta, Ricardo Rocha, Carlos Olachea, José Muñoz Medina, Francisco Icaza, Adolfo Mexiac y Manuel Pérez Coronado, entre otros.

En la pintura predominaban los trazos y colores de fuerte expresión y si bien los ejecutantes eran casi todos pintores con larga experiencia, a decir de Raquel Tibol “no lograron integrar una unidad” (1992, p. 152). No obstante, el conjunto debe analizarse como una gran pintura colectiva que representó un acto de protesta, así como la participación solidaria y contracultural de todos. Aquí el acto creativo se convirtió en la obra de arte.

Por ello, el *Mural efímero* (1968) refleja las problemáticas y preocupaciones de la *Nueva Pintura Mexicana*. Por ejemplo, en la cara sur, se encontraba a la derecha un personaje con la abreviatura de la CIA junto a un águila que, en lugar de plumas, llevaba una bandera de los Estados Unidos; esta imagen es una crítica directa al imperialismo y a la injerencia de Estados Unidos en el ámbito cultural, a través de la organización del Salón Esso en 1965 (Torres, 2016, p. 63).

En la cara oeste, en la esquina inferior derecha, Gilberto Aceves Navarro⁵ representó a una pareja con su hijo herido; en el lado opuesto de esta cara destaca la imagen calavérica de un soldado junto con un libro bajo un sol resplandeciente. Algunas intervenciones tenían más relación con los acontecimientos de violencia, así, por ejemplo, Arias Murueta⁶ colgó una muñeca deshecha, de cuyo vientre destrozado saltaban cordones de colores; con ese pequeño objeto rendía homenaje a la joven que había fallecido por estallamiento de vísceras el 28 de agosto en la represión ocurrida en el zócalo capitalino (Tibol, 1993). Como un gesto solidario, los pintores decidieron firmar la intervención a pesar de la gran represión que existía entre los grupos juveniles. El mural fue elaborado como una respuesta concreta a un momento político. Fue un evento de producción artística colectiva que comenzaba a cuestionar formalmente la represión estudiantil, el uso de la violencia y la fuerza a través de obras *in situ*.

5. Gilberto Aceves Navarro (1931-2019). Pintor, escultor y grabador, exponente del expresionismo abstracto en México.

6. Gustavo Arias Murueta (1923 - 2019) Artista plástico mexicano.



Fig. 3: Intervención *Mural efímero*, artistas y estudiantes trabajando, Ciudad Universitaria, 1968.
Fotografía: Archivo Héctor García.

Esta intervención tiene su antecedente en el *Mural efímero* realizado en la Zona Rosa por José Luis Cuevas⁷ en 1967. Pero también, el término *efímero*, formaba parte de las acciones que Felguérez había realizado en colaboración con otros artistas en proyectos teatrales de carácter improvisado de Alejandro Jodorowsky⁸, como la adaptación y puesta en escena en 1961 de *La sonata de los espectros* de Augusto Strindberg, que sólo se presentó en la inauguración pues fue cancelada por funcionarios de Gobernación; o *Fando y Lis* de Fernando Arrabal, también censurada y, sobre todo, el musical *La ópera del orden* (1962), clausurada en el ensayo general. En tanto la intención de ‘montar efímeros’ implicaba de hecho que se llevaran a cabo una sola vez, la censura se integraba al carácter transgresor de las puestas en escena. No había un guion previo y su principal característica era la improvisación entre todos los participantes. En estos eventos ‘pánicos’, pintores como Lilia Carrillo, Alberto Gironella, Fernando García Ponce, Vicente Rojo y Manuel Felguérez (Cherem, 2004, p. 158) realizaron escenografías experimentales y vestuarios vanguardistas, así como esculturas de cartón y papel que, debido a su carácter efímero, han desaparecido. Estos actos pueden ser considerados como las primeras prácticas performáticas colectivas en México.

El *Mural efímero* (1968) quedó abandonado y como un acto de censura fue cubierto por una capa de pintura gris, la cual fue retirada en 1972. Afortunadamente, la permanencia del mural y su memoria se encuentra en los registros visuales: además de las fotografías de Héctor García y de Ethel Villanueva, quien entonces fungía como trabajadora universitaria, se conservan dos documentales –el *Mural efímero* (1968) de Raúl Kampfer⁹ y *El grito, México 1968* (1968-1976) de Leobardo López Arretche¹⁰ que han permitido detectar la acción colectiva y la experiencia afectiva de los participantes.

7. José Luis Cuevas (1934-2019), pintor, dibujante, escritor, grabador, escultor e ilustrador mexicano

8. Alejandro Jodorowsky (1929) Artista chileno de ascendencia judío-ucraniana y naturalizado francés.

9. *Mural Efímero*, Dir. Raúl Kampfer, Prod. Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, (1968-1973), Raúl Kampfer (1929-1987) fue un cineasta mexicano, y formó parte de la primera generación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC).

10. Leobardo López Arretche (1942-1970) fue un cineasta mexicano del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) donde dirigió los cortometrajes *Lapso* (1965), *Panteón / No 45* (1966), *El jinete del cubo* (1966), *S.O.S / Catársis* (1968), *El Hijo* (1968), *Leobardo Barrabás / Parto sin temor* (1969) y el largometraje *El Grito, México 1968* (1968-1976), que es uno de los pocos testimonios cinematográficos del movimiento estudiantil que sobrevivió a la censura del gobierno mexicano en la década de los setenta. Posteriormente, López Arretche se suicidó durante la preparación de su primer largometraje de ficción, *El canto del ruiseñor*.

Otro gesto político y artístico previo a la represión, tuvo lugar durante la primera semana de septiembre en la exposición *Obra 68* realizada en el Salón de la Plástica Mexicana en el que, artistas que tenían sus obras expuestas –entre los que se encontraban Aceves Navarro, Hernández Urbán, Muñoz Medina, Lorenzo Guerrero, Carlos Olachea, Artemio Sepúlveda, Susana Campos, Roberto Berdecio y Fanny Rabel– reconfiguraron su trabajo en carteles que apoyaban a los estudiantes tras los eventos del 26 de julio de 1968. Raquel Tibol reproduce las consignas plasmadas en el reverso de los lienzos de distintos artistas:

Agresión ¡no!” Mario Orozco Rivera puso: “estoy en contra de la agresión a la inteligencia, por eso volteo mi cuadro ¡Vivan los estudiantes revolucionarios!” Fanny Rabel tomó la frase del presidente Gustavo Díaz Ordaz: “la cultura es el fruto magnífico de la libertad”, y agregó: “apoyamos las demandas justas de los estudiantes” La protesta de Aceves Navarro decía: “donde hay represión no me puedo expresar Cuando hay agresión, no me puedo callar” Alfredo Falfán puso: “¡protesto por las agresiones del gobierno! ¡Viva el pueblo! ¡Vivan los estudiantes!” Byron Gálvez reclamó: “¡respeto a la libertad de expresión!” Hernández Delgadillo dijo: “mi solidaridad con las mejores actitudes revolucionarias ¡Viva la libertad de expresión, de opinión, de reunión!” Las frases de Carlos Olachea fueron: “viva la lucha por la democracia! ¡Viva México libre! ¡Cultura sí!” Antonio Ramírez inscribió en su letrero: “mi solidaridad al movimiento estudiantil” (Tibol, 1992, p. 151).

Estas acciones políticamente abiertas desde el sector artístico aparecieron antes de la represión estudiantil del 2 de octubre. La destrucción de la memoria instituida y el surgimiento de memorias subjetivas y, al mismo tiempo colectivas, removieron el sistema artístico, provocaron una crisis en las políticas culturales e iniciaron transformaciones importantes en los significados estéticos y políticos del arte. Estas capas de la memorialización se entrecruzan, yuxtaponen y chocan. Las memorias y sus representaciones colocan en tensión los discursos críticos y los simulados; el antagonismo binario del discurso oficial, denunciado por Chantal Mouffe, se contraponen al agonismo que colapsa al régimen instituido (Mouffe, 2008).

El estatismo y permanencia del monumento se enfrentó con el acto performático y creativo –artistas trepando entre los andamios, negociando los espacios, estableciendo diálogos entre las partes y el todo–, generando un dinamismo creativo y participativo que transgredió el espacio pasivo de la memoria estatal. En este sentido, es importante considerar lo efímero ligado a lo performático que será utilizado en futuras prácticas artísticas y formará parte de las estrategias experimentales que provocaron el colapso institucional y la transformación de políticas culturales obsoletas, así como la construcción de un modo político alternativo, sobre la base del diálogo democrático, opuesto tanto a la política gubernamental autoritaria como a la imposición de monumentos que representan el poder político.

Por último, hay que reflexionar sobre la relación dialéctica entre lo permanente y lo efímero, pensando en la destrucción y el estatismo de la monumental escultura de Miguel Alemán, ligada a la permanencia y, por definición, a lo teóricamente sólido, y que terminó convirtiéndose en efímero (Albero, 2018, p. 175); mientras que el *Mural efímero* se realizó a partir de la improvisación, pero permaneció en la memoria a través de registros fotográficos y filmicos.

Referencias bibliográficas

- Albero, M. (2018). *Esto se acaba. Cartografía de lo efímero*. Madrid: Abada editores.
- Cherem, S. (2004). *Trazos y revelaciones. Entrevistas a diez artistas mexicanos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, E. y Langland, V. (2003). *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid: Siglo XXI.
- Mandoky, K. (2007). *La construcción estética del Estado y de la Identidad Nacional*, México. México: Siglo XXI, FONCA.
- Medina, C. (2018). El arte es actualmente la oposición. Del “Salón de los independientes” al “Salón Independiente”. En García, P. y Medina, C. (Ed.) (2018), *Un arte sin tutela: Salón independiente en México 1968-1971*. México: MUAC-UNAM.
- Monsiváis, Carlos (2010), *Democracia. Primera llamada. El movimiento estudiantil de 1968, Colima, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Etcétera*.
- Mouffe, C. (2008). Which Public Space for Critical Artistic Practice? En Joyce T. y Steiner, S. (eds), *Cork Caucus: on art, possibility and democracy*. Dublin: Berlín.
- Mouffe, C. (2007). *Prácticas artísticas y democracia agonista*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Tibol, R. (1992). *Confrontaciones*. México: Ediciones Sámara.
- Tibol, R. (2 de octubre de 1993). 1968 y el Salón Independiente. La historia del mural que los artistas pintaron e CU en apoyo de los estudiantes. *Revista Proceso*.
- Torres, A. (2016). Políticas culturales en tiempos de desplazamientos estéticos y políticos: arte mexicano 1950-1970. En De Pedro, A. (ed.), *El arte latinoamericano durante la Guerra Fría: Figurativos vs abstractos*. Tunja-Colombia: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.