

Olivia C. Díaz Pérez

La representación del muralismo y la Revolución mexicana en la obra de los escritores del exilio de habla alemana en México

Si en México un gobierno fascista quisiera destruir cada aspiración por un mejor porvenir para sus habitantes y cada recuerdo de un esfuerzo por salir adelante, entonces no hubiera organizado una quema de libros, como lo ha hecho Hitler en Alemania. Tendría que mandar rasgar todos los frescos de los muros de los edificios públicos. Porque los pintores mexicanos han pintado en estos frescos todo lo que juega un papel en la historia revolucionaria de su pueblo, en su sentir y en su pensar (Seghers 1971b: 85).¹

Con estas palabras y a solamente un año de su regreso a Europa del exilio en México, en 1947, la escritora alemana Anna Seghers destaca la impresión que el muralismo mexicano causó en ella y en el resto del exilio de habla alemana en México.

En el presente ensayo me gustaría abordar el tratamiento del muralismo en la obra de algunos autores representativos del exilio de habla alemana en México, los cuales nos muestran, a través de textos literarios y ensayos, una determinada representación e interpretación del muralismo mexicano, siempre en su indisoluble relación con la Revolución mexicana, tal y como lo constata el mismo Octavio Paz:

Sin la Revolución –observa Octavio Paz– esos artistas no se habrían expresado o sus creaciones habrían adoptado otras formas; sin la obra de los muralistas, la Revolución no habría sido lo que fue. El movimiento muralista fue ante todo un descubrimiento del presente y el pasado de México, algo que el sacudimiento revolucionario había puesto a la vista: la verdadera realidad de nuestro país no era lo que veían los liberales y los porfiristas del siglo pasado sino otra, sepultada y no obstante viva [...] Todos tenemos nostalgia y envidia de un momento maravilloso que no hemos podido vivir. Uno de ellos es ese momento en el que, recién llegado de Europa, Diego Rivera vuelve a ver, como si nunca la hubiese visto, la realidad mexicana (Monsiváis 2000: 990).

1 Las citas de los textos que en la bibliografía aparecen en alemán son traducciones mías.

1. Muralismo y Revolución

El muralismo mexicano constituye, sin lugar a dudas, una de las aportaciones más valiosas y originales de México a la cultura del siglo XX. Y una particularidad común en la recepción que tuvo este movimiento artístico desde sus inicios, ya sea por parte de autores nacionales como extranjeros, ha sido el que se “percibieran como un movimiento único el renacimiento artístico y la revolución de 1910” (Azuela de la Cueva 2005: 17). Uno de los principales factores que llevó a que se consolidara el binomio “renacimiento artístico – Revolución mexicana” fue precisamente el carácter de arte público financiado por el Estado que desde sus inicios tuvo el muralismo mexicano. Como parte del programa educativo puesto en marcha por el Secretario de Educación del presidente Álvaro Obregón, el escritor José Vasconcelos, forma parte entonces de un programa educativo y cultural de un Estado que buscaba a toda costa la institucionalidad y al mismo tiempo el reconocimiento del exterior.

El muralismo mexicano se convierte, por consiguiente, “en la expresión más congruente de un designio: otorgarle forma significativa al movimiento armado y/o constitucional que logró conocer y reconocer a México” (Monsiváis 2000: 989). Y en este contexto el muralismo se une a la tarea de conformar una identidad nacional a través de la exaltación de un orgullo mexicano por su pasado prehispánico y en lo artístico a través del deseo de alcanzar lo genuino mexicano –Diego Rivera, por ejemplo, afirmaba que su técnica provenía de fuentes precolombinas– (Monsiváis 2000: 990). Como herederos y rescatadores del gran pasado mexicano los muralistas se atribuyen el rescate de valores propios. Sin embargo, el muralismo no solamente pretende dar forma a un arte monumental que recordara y concientizara sobre el gran pasado mexicano, sino que también era considerado como un arte democratizador, un arte público, para las masas, que facilitaba su tarea didáctica, un elemento que sería reiterativo y de especial atractivo para los autores del exilio de habla alemana en México.

De esta manera el muralismo mexicano adopta desde sus inicios una tarea pedagógica fuertemente vinculada con un populismo enraizado en la concepción marxista de la lucha de clases y de resistencia contra el imperialismo. A fines de 1922, Rivera, Siqueiros, Orozco y

los demás muralistas conforman su propio sindicato, el Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores, “para defender los intereses de una nueva vanguardia artística” (Carr 1996: 49), considerándose simples trabajadores que defendían sus derechos laborales. Los muralistas reconocen así en su obra, especialmente en sus inicios, una “intención social revolucionaria” (Siqueiros 1977: 215), tal y como lo proclaman en 1923 en el “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores” (firmado por David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas y Carlos Mérida), publicado en el *El Machete*, periódico quincenal fundado por este sindicato que posteriormente se convertiría en el órgano oficial del Partido Comunista Mexicano y en el cual invitaban a unirse a su “lucha social y estético-educativa”:

El arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas. Y es grande precisamente porque siendo popular es colectiva, y es por eso que nuestro objetivo fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo burgués. Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo arte de cenáculo ultra intelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades (Tíbol 1996: 24).

El muralismo, en su necesidad de ver a la realidad mexicana con nuevos ojos, rescatar la riqueza de la cultura precolombina, concientizar y enseñar su propia historia a los campesinos y trabajadores mexicanos, así como también crear un arte para el pueblo, se practicó junto con la firme convicción de ser heredero de un proceso revolucionario único en el mundo. A pesar de haberse constituido como un arte que apoyaba una concreta función del Estado, la de consolidarse como nación, el muralismo sí concretó magníficas obras de arte por artistas que creyeron firmemente y de manera utópica en las grandes posibilidades de México, y al mismo tiempo “consiguió la impresión que de la grandeza de México, de las posibilidades del arte, de la energía y el impulso visionario propios tuvo toda una generación” (Monsiváis 2000: 992).

El “re-descubrimiento” de México a través del muralismo y la Revolución mexicana, así como también su papel como país refugio gracias al gobierno del presidente Lázaro Cárdenas, marcó decisivamente

la recepción que tuvo el muralismo mexicano en la obra del exilio alemán en México. A pesar de que todos estos intelectuales y artistas tuvieron un encuentro forzado con la cultura de su país de exilio, “ningún otro grupo de intelectuales, literatos y artistas alemanes, austriacos y suizos ha vivido, estudiado y captado a México con tanta intensidad como los exiliados de los años treinta y cuarenta” (Rall/Rall 2003: 30).

2. México: país refugio

En comparación con otros países latinoamericanos como Argentina, Chile o Brasil,² en México se reunió, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, si bien un pequeño grupo de emigrantes de lengua alemana –se habla de aproximadamente cien refugiados políticos–, lo especial de éste era el gran número de intelectuales de tendencia de izquierda o de filiación comunista que lo conformaban.³ Aunque en un principio la mayoría buscaba exiliarse en Estados Unidos –pretensión que se les niega debido a su identificación con el partido comunista–, en México encontraron las mejores condiciones políticas para la conformación del centro de exilio más importante del Partido Comunista Alemán (KPD) en occidente.

Entre los representantes de este exilio en México destacan prominentes escritores, artistas y periodistas como Anna Seghers, Egon Erwin Kisch, Ludwig Renn, Bodo Uhse, Leo Katz, Alexander Abusch, Otto Katz, Paul Merker, Paul Mayer, Theodor Balk, Steffi Spira, Lenka Reinerova, Gertrude Düby, Paul Westheim, Walter Janka, Kurt Stavenhagen y Hans Marum, entre otros. Escritores como Gustav Regler, que a su llegada a México se separa del Partido Comunista, y los esposos Otto Rühle y Alice Gerstel-Rühle, declarados anti-estalinistas, se mantienen distanciados de este grupo. Al término de la guerra algunos de ellos permanecen en México y la mayoría se

2 A Argentina llegaron, por ejemplo, aproximadamente 31.000, a Brasil 16.000 emigrantes de lengua alemana (Zur Mühlen 1988: 45-49).

3 El número de los refugiados comunistas-estalinistas de lengua alemana en México asciende, según Kießling, a aproximadamente 100 (Kießling 1974: 17, 53). Pohle señala que Kießling calcula apenas aproximadamente en 300 el número de miembros del Partido Comunista Alemán (KPD) en toda Latinoamérica, pero que sin embargo no indica si entre éstos considera también a los austriacos (Pohle 1986: 69).

instala finalmente en la República Democrática Alemana (RDA), un aspecto decisivo en el posterior tratamiento de México en su obra.

La emigración alemana en México se consolidó rápido, principalmente a través de la fundación de varias publicaciones: en noviembre de 1941 se funda la revista *Alemania Libre (Freies Deutschland)*, en 1943 el periódico *El Correo Democrático (Die demokratische Post)* y junto a éstos también el “Club Heinrich Heine” y la editorial “El Libro Libre” –“Editorial de literatura anti-nazi en lengua alemana”–, uno de los principales logros del exilio de habla alemana en México.

Durante la estancia en México este grupo de exiliados se concentró en gran parte en publicar y realizar, con el apoyo de algunas instituciones e intelectuales de México, eventos enfocados a informar y denunciar sobre los acontecimientos en Europa. Dos ejemplos representativos de ello fueron, primero, la serie de conferencias que organizó la “Liga Pro-Cultura Alemana” (1938-1942), la primera organización del exilio alemán en México, en contra del fascismo y para la cual contaron con una importante serie de pósters elaborados por el “Taller de Gráfica Popular” (TGP), cuyos miembros entablaron una importante relación con los exiliados de habla alemana.⁴ Y un segundo ejemplo lo constituye, también con ilustraciones del “Taller de Gráfica Popular”, la publicación en 1943 de *El libro negro del terror nazi en Europa* en la editorial “El Libro Libre” (con gráficos de Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins, Francisco Mora, Alfredo Zalce y Ángel Bracho, entre otros), el cual no solo pretendió informar sobre el fascismo en todo Latinoamérica, sino que también representó un especial gesto de colaboración entre intelectuales mexicanos y europeos (Díaz Pérez 2004: 156-179).

Otro elemento que caracterizó el contenido de las publicaciones de este grupo de exiliados era la discusión sobre el porqué del nacional-socialismo, así como también sobre el rostro que adoptaría una Alemania liberada de la dictadura nazi (Zur Mühlen 1988: 167-180). Sin embargo, y aunque sus intereses estaban puestos en Europa, en sus publicaciones y eventos también se encuentra un marcado interés en

4 El arquitecto suizo Hannes Meyer y Georg Stibi jugaron un importante papel dentro del TGP, especialmente Meyer, quien posteriormente llegaría a dirigir el Taller y a fundar la editorial “La Estampa Mexicana”. Para un detallado estudio de la relación entre el “Taller de Gráfica Popular” y el exilio de habla alemana en México, cf. Prignitz-Poda (1981) y Hanffstengel (1999).

México: el club “Heinrich Heine” organizó conferencias dedicadas a la pintura mexicana y a la Revolución mexicana; la revista *Alemania Libre* dedicó un número especial a México (junio de 1943) con una portada elaborada por Leopoldo Mendez, en el que tanto autores mexicanos como de habla alemana publicaron diversos ensayos sobre México, entre éstos un ensayo del muralista Xavier Guerrero sobre el muralismo mexicano;⁵ la editorial “El Libro Libre” publicó en 1945 *Descubrimientos en México* del autor checoslovaco Egon Erwin Kisch, “una de las pocas obras en alemán que hacen justicia a la diversidad cultural y al desarrollo político de México en el siglo XX” (Schmidt 1995: 80); en la revista *Alemania Libre* y en el periódico *El Correo Democrático* se encuentran, por ejemplo, algunos ensayos del crítico de arte Paul Westheim⁶ sobre arte mexicano o semblanzas de los muralistas (José Clemente Orozco, Alfaro Siqueiros, etc.) o de Gertrude Düby⁷ sobre la selva lacandona, entre otros, dos de los exiliados que después del exilio encontraron un nuevo hogar en México.

A pesar de que todos los exiliados de habla alemana en México seguramente reconocían las insuficiencias del proyecto de la Revolución mexicana, prefirieron inclinarse por una actitud hasta cierto punto paternalista al destacar mejor los beneficios del movimiento armado, siempre en relación con su convicción socialista en contra de la explotación de los pobres. Y en el caso concreto de México, un país colonizado, harían siempre hincapié en la repartición de la riqueza a través de la liberación de los oprimidos.

La Revolución mexicana, además, había resultado ser, ya desde los años veinte, una especial atracción para muchos intelectuales extranjeros que creían ver en ella una alternativa frente al mundo occi-

5 En su ensayo titulado “Frescos mexicanos” (“*Mexikanische Fresken*”), Xavier Guerrero se une a los postulados expresados por los muralistas en su búsqueda por un arte con una clara función política: “Nos levantamos contra los enemigos de nuestro movimiento, los académicos y puristas. Exigimos un arte político con la máxima posibilidad de utilización” (Guerrero 1943: 24).

6 Paul Westheim, uno de los exiliados de habla alemana que a su llegada a México ya formaba parte importante del mundo intelectual europeo, publicaría importantes estudios sobre México: *Arte antiguo de México*, *La Calavera*, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, entre otros.

7 Gertrude Düby, quien a partir de 1942 y por encargo del gobierno mexicano empieza a participar en excursiones por Chiapas, publica en 1944, junto con Frans Blom, el estudio editado por la Secretaría de Educación Pública, *Los lacandones, su pasado y su presente*.

dental considerado en crisis. Al término de la guerra y su regreso a Alemania algunos de estos intelectuales presentarían una postura un tanto crítica como utópica frente a la Revolución mexicana, aunque en gran parte como un reflejo de la situación política de la República Democrática Alemana (RDA). El tratamiento de México en la obra de los escritores de lengua alemana en México tomaría un nuevo giro en su obra posterior al exilio, lo cual me gustaría ejemplificar en el caso concreto de los escritores Anna Seghers y Bodo Uhse, los cuales retomaron en sus ensayos y textos literarios la obra de los muralistas mexicanos.

3. Diego Rivera y la recepción inicial del muralismo mexicano en Alemania

El muralismo mexicano consiguió rápidamente el reconocimiento internacional, e incluso en Alemania, a mediados de los años veinte, se tuvieron ya las primeras noticias sobre este nuevo arte mexicano, especialmente gracias a los numerosos relatos de viajeros o textos de intelectuales que hacían referencia al denominado *Renacimiento mexicano*. La breve estancia que hizo Rivera en Alemania en su viaje hacia la Unión Soviética (1927/1928) y su visita de los frescos de Heinrich Vogeler en Bremen contribuyó a que se conociera al ya considerado como el más popular de los muralistas mexicanos (Münzberg/Nungesser 1984: 133). Al mismo tiempo, Rivera también se convierte en una especie de mediador entre México y la izquierda internacional, especialmente al dar a conocer el lejano y extraño país llamado México entre muchos intelectuales estadounidenses y europeos, los cuales se acercan al país a través de los ojos del pintor.

No es, por consiguiente, casualidad el que muchos escritores extranjeros le hayan dedicado un lugar en sus relatos de viajes, obra narrativa, biografías, etc., y el que hayan considerado sus murales como máxima expresión de la historia de su país (Badenberg 1992: 17-42). En Alemania se publicaron también varios estudios sobre el muralismo y Rivera, tales como el libro de 1928 *Das Werk des Malers Diego Rivera* (La obra del pintor Diego Rivera). En la revista *Das Kunstblatt*, editada por Paul Westheim, se hace igualmente referencia, en 1929, a su figura artística; y en la revista *Kunst der Zeit* se publica

también un artículo casi apologético de Rivera (Münzberg/Nungesser 1984: 134).

Uno de los autores que definitivamente da a conocer a Rivera entre los autores del exilio de habla alemana fue el economista Alfons Goldschmidt, quien después de dos estancias en México publica sus dos libros sobre el país: *Mexiko* en 1923, y *Auf den Spuren der Azteken* (Tras las huellas de los Aztecas) en 1927. Ya durante su primera estancia en el país, al que llegó por invitación de José Vasconcelos para impartir clases en la Universidad Nacional Autónoma de México, conoce a Rivera, quien se encarga de la ilustración de su primer libro. Y es precisamente en este texto en el que dedica especial atención a Rivera, a quien describe como sigue:

Diego Rivera, el pintor más grande de América, el Michelangelo del proletariado moreno [...]. Rivera es la mejor mente de México [...]. Él es lo mejor de México [...]. Rivera es el piso, el sol, la buena sangre morena de este maravilloso país (Goldschmidt 1985: 272).

Como consecuencia del nacionalsocialismo se interrumpieron en Alemania los trabajos sobre el muralismo en los años treinta, tema que retomarían los exiliados de habla alemana en el contexto del sector soviético de Berlín y de la constitución de la República Democrática Alemana (RDA).

4. El muralismo en la obra del exilio de habla alemana en México

Así como el gobierno de Lázaro Cárdenas estableció una política de asilo que permitió a los miembros del exilio de habla alemana refugiarse en México, también y gracias a la intervención de Diego Rivera, hizo posible la única visa que se le otorgaría a León Trotsky y que lo salvaría de una segura muerte en Europa. Este suceso acercaría a Rivera, en un primer lugar, a los exiliados de habla alemana declarados anti-estalinistas (Patka 1999: 54-62), los cuales habían marcado una clara distancia del grupo del exilio comunista, tales como Otto Rühle y su esposa Alicia Rühle-Gerstel,⁸ Gustav Regler, Marie Luise

⁸ En el libro autobiográfico *Kein Gedicht für Trotzki* (Ningún poema para Trotsky), publicado con las notas autobiográficas que al momento de su suicidio –en 1943 en la ciudad de México– dejó Alice Rühle-Gerstel, se mencionan los viajes

Vogeler y el representante del surrealismo de habla alemana en México, el austriaco Wolfgang Paalen (Kröhnke 1985: 359-373).

El exilio comunista de habla alemana en México se relacionaría principalmente con el muralista –también estalinista y responsable del primer intento de asesinar a Trotsky– David Alfaro Siqueiros, a quien varios de ellos habían conocido durante su participación en las Brigadas Internacionales de los años treinta en España. El contacto con Diego Rivera, por lo tanto, se establecería hasta el término de su exilio en México,⁹ con quien, por ejemplo, Anna Seghers estableció contacto personal a partir de 1946, a un año de su regreso a Alemania.¹⁰ Y como la mayoría de los autores extranjeros que en los años veinte ensalzan el papel de Diego Rivera como representante del muralismo mexicano (siempre en su relación con la influencia europea y su función a favor de la lucha de clases), varios de los miembros del exilio comunista alemán en México dedican, ya en la República Democrática Alemana (RDA), especial atención a la obra y figura de Diego Rivera.

El escritor Ludwig Renn, por ejemplo, lo considera el principal representante, en todo el mundo, de “la pintura socialista y realista moderna”, y a México orgulloso por ser “el hogar de la nueva pintura” (Renn 1979: 89). Asimismo lo compara con el caricaturista José Guadalupe Posada, artista considerado precursor del arte del muralismo, al cual le atribuye ya la gran posibilidad de recepción frente al pueblo analfabeto de México (Renn 1979: 86), uno de los principales logros atribuidos al muralismo y a la obra histórica y monumental de Rivera:

que ella y su esposo realizaban por algunas regiones de México junto con Trotsky, su esposa Natasha, Rivera y Frida Kahlo (Rühle-Gerstel 1979).

9 El historiador del exilio en México en la RDA, Wolfgang Kießling, comenta en el contexto de la fundación del “Comité Pro-Intercambio Cultural Mexicano-Alemán” en 1946 que en ese momento ya no había ningún motivo para evitar la colaboración con Rivera, pero que mientras tuvo la fama de trotskista ninguno de los alemanes comunistas en México buscó el contacto personal con él (Kießling 1989: 408).

10 De esta fecha es la famosa foto que existe de Seghers y Rivera juntos en el museo Anahuacalli del mismo Rivera. Su relación continuó posteriormente a través de correspondencia: en 1952 Rivera le envió a Seghers desde Viena una foto de su polémico mural “Pesadilla de guerra, sueño y paz”, que le hizo llegar junto con una carta en la que le solicitaba apoyarlo como intermediaria para conseguir un tratamiento médico en la Unión Soviética para su esposa Frida Kahlo (Rivera 2003: 272).

Él quería convencer al hombre de la calle, especialmente a los analfabetos, de la necesidad de la lucha contra los capitalistas y latifundistas. Estos tipos odiados por él eran de sangre española. Él quería conseguir derechos para los indios esclavizados desde la colonización (Renn 1979: 87).

Y al igual que los intelectuales de los años veinte, hace hincapié en la influencia del arte europeo (italiano) en su obra, aunque de acuerdo a Renn, Rivera exageraba

las características de la raza indígena, la piel morena, el pelo negro, los grandes y expresivos ojos negros, las manos y pies cortos. Así empezaron a interesarse los maestros rurales en los murales, y también miré a trabajadores y campesinos en su ropa de trabajo pasar mucho tiempo frente a tales pinturas. ¡Esa era su vida! (Renn 1979: 88).

Renn idealiza, por consiguiente, la tarea y recepción de los murales de Rivera en su posibilidad de educar y concientizar a la población analfabeta de México, una constante en la recepción del muralismo en los textos de los exiliados, tal y como también lo expresaría Bodo Uhse sobre Diego Rivera varios años después de su regreso del exilio:

El amor a los pueblos indígenas y su odio en contra de sus represores, el amor a los pobres y el odio contra sus explotadores se perciben en sus cuadros, en los que los campesinos indígenas que no saben leer ni escribir conocen la historia de su país, sus pasiones y luchas, y son conscientes –como frente a un espejo– de la propia dignidad y gracia (Uhse 1983: 610).

La escritora Anna Seghers incluso compara reiteradamente, en sus dos ensayos sobre el muralismo, a los libros en Europa con el muralismo en México. Sin embargo, en su afán por atribuirle a este nuevo arte, al denominado *Renacimiento mexicano*, una tarea social y política que coincidiera con los preceptos del realismo socialista, deja de lado la verdadera e inicial recepción que el muralismo tuvo en México, ya que su primer gran público fue el turismo que influiría en la apreciación y el reconocimiento de los espectadores mexicanos frente al muralismo (Monsiváis 1982: 20).

Al muralismo se le atribuye así la tarea de narrar y contarle al pueblo sobre su pasado, su presente y su futuro, por lo que destacan con especial interés la posibilidad narrativa de los murales al presentar hechos históricos en un mismo plano temporal y espacial. Uno de los murales que concentraría esta forma de narrativa lo encuentran precisamente en el famoso mural de Rivera, *Sueño de una tarde dominical*

en la Alameda Central. Por un lado les resulta de gran valentía por parte de Rivera el atreverse a desafiar a la propia burguesía que había financiado el mural, y por otro lado, les fascina la forma en que, a través de un representativo número de personajes históricos y conocidos del mismo Rivera, presenta la historia de México.

5. **Tiempo pintado: Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central**

Durante su estancia en México la escritora Anna Seghers (1900-1983)¹¹ llegó a afirmar que le resultaba difícil el tener algún día la posibilidad de escribir algo sobre México, especialmente porque decía conocerlo muy poco. Un par de años después, todavía en el exilio, consideraría la posibilidad de escribir algo sobre México cuando se encontrara “de nuevo en casa, algo bueno, algo hermoso” (Stephan 1990: 508). Y ya en 1947, a solamente un año de su regreso del exilio y después de instalarse en el sector soviético de Berlín, publica dos ensayos, uno titulado “Tiempo pintado. Frescos mexicanos” y otro sobre “Dolores del Río”, y en 1949 el ensayo “Diego Rivera”.

En los tres ensayos destaca una reflexión sobre la tarea del arte y en concreto sobre el papel que juegan manifestaciones artísticas como el muralismo –al que compara con el cine– en virtud del amplio público al que tienen acceso, lo que por un lado democratiza al arte y por el otro lo convierte en el medio ideal para la educación del pueblo. Y a este precepto, al de un arte enraizado en las masas, le atribuye Anna Seghers el significado universal del muralismo, comparado por ella con la pintura del Renacimiento. En su ensayo, “Tiempo pintado. Frescos mexicanos”, el cual ya en su título hace alusión a la forma narrativa del muralismo mexicano, Seghers realiza un análisis de este movimiento artístico, en donde menciona a Rivera, Siqueiros, Orozco y Guerrero, destacando principalmente los trabajos de Rivera: su mural de la Casa de Cortés en Cuernavaca y su casa del pedregal, una

11 Anna Seghers permanece en México de 1941 a 1946, a donde llega junto con su esposo, su hija y su hijo. Seghers se convirtió en una de las figuras representativas del exilio alemán en México y alcanzó reconocimiento internacional con la publicación –por la editorial “El Libro Libre”– de su novela *Das siebte Kreuz* (La séptima cruz), publicada luego en inglés y filmada inmediatamente después.

casa construida con lava volcánica, a la que describe como “una iglesia de Satán” (Seghers 1971a: 73).

También hace mención de la obra mural de Orozco en Guadalajara, considerándola más complicada de descifrar que la de Rivera: “Mientras Rivera narra para que lo entienda quien pueda verlo, aunque no sepa leer, Orozco lanza colores casi salvajes e intrépidos, como de bramido [...]” (Seghers 1971a: 72). Al muralista Xavier Guerrero lo menciona a un lado de los tres principales representantes del muralismo, especialmente por haber sido uno de los artistas de México con el que estableció, junto a su mujer, Clarita Porset, una estrecha relación de amistad que sobrevivió al término del exilio a través de una intensa correspondencia. Sin embargo, los ejemplos que menciona le parecen insuficientes e injustos para el resto de los pintores a los que ha dejado de lado —“Siqueiros”, por ejemplo, “quien a través de sus murales y pinturas ha dejado un testimonio para su pueblo” (Seghers 1971a: 73), por lo que pide disculpas a todos los que, por su incompetencia, no encuentran lugar en su texto—.

Con su disculpa se ocupa, además, del proceso de recepción e interpretación de una cultura ajena a la propia, es decir, que reconoce el reto y los obstáculos a los que se enfrenta al interpretar o intentar entender lo que en este proceso resulta obligadamente extraño: “Así como siempre sentimos la imperiosa necesidad de disculparnos por todo lo que no percibimos o entendemos con insuficiencia” (Seghers 1971a: 73). Esto no impidió que al igual que muchos otros intelectuales extranjeros utilizara estereotipos y lugares comunes para analizar y describir la historia y esencia de México, por ejemplo, al considerarlo como un país todavía en formación, un pueblo cuyo desarrollo compara con el de volcanes, “siempre a punto de hacer erupción” (Seghers 1971a: 70), una de las actitudes comunes en la percepción del Otro, que impregnadas de superioridad tienden a minimizarlo en el momento en el que se coloca en un mismo plano el desarrollo histórico de una cultura con el de hechos naturales, espontáneos. Gustav Regler, por ejemplo, publica en 1947 la colección de cuentos *Tierra volcánica*, en la que describe a México como el “país de las contradicciones, de las inesperadas erupciones” (Regler 1987: 9), aunque sin referirse a sus volcanes, sino a sus “imprevistos” acontecimientos históricos.

Estas caracterizaciones de México en los escritores del exilio resultan particularmente paradójicas si se considera lo que significó el

nacionalsocialismo para toda la cultura occidental. En este tenor Anna Seghers atribuye al pueblo de México “un profundo talento artístico” y “un instinto inquebrantable” para la recepción del muralismo y del arte en general (Seghers 1971a: 70), con lo cual adopta un paternalismo muy marcado frente a México, otro elemento común en la perspectiva extranjera sobre el país. En general, en repetidas ocasiones Seghers manifestó incluso un sentimiento de impotencia e incapacidad para describir a su país de asilo, tomando cierta distancia, discreción y cuidado en sus expresiones sobre México, al mismo tiempo que también confirmaba su estatus como europea. En una carta de diciembre de 1947 expresa:

No solamente Rodi, yo misma le había tomado cariño al país que se había convertido en una especie de madre adoptiva. No se puede describir. Es como otra estrella, no tiene nada que ver con lo de aquí, menos con Europa (Seghers 2000: 186).

Por otro lado, en este primer ensayo sobre el muralismo, Anna Seghers hace referencia a sus impresiones de la Alemania de posguerra, así como también a la tarea del arte, un tema que la ocupó durante el exilio y el cual retoma en el caso de los muralistas: “Este tiempo pintado se encuentra tan libre de errores, de ambición y de incompetencia que es un arte puro” (Seghers 1971a: 72). Para Seghers el muralismo, un arte sin comparación desde el Renacimiento y al que en parte también reconoce como heredero del arte mural precolombino, tiene como función la “reeducación” de su pueblo. México es, así, descrito como una nación “por llegar a ser”, en la que todavía “nada está concluido”, motivo por el que cree encontrar en ella la posibilidad de conocer “cómo se constituye un pueblo, un Estado [...]” (Seghers 1971a: 70), lo que remite a un claro paralelo con el desarrollo que entonces tenía el proceso de gestación del nuevo Estado alemán, la RDA. El tratamiento del muralismo en su ensayo, por consiguiente, está estrechamente ligado a la situación que en ese entonces imperaba en el territorio de Alemania a punto de convertirse en un Estado socialista.

En el ensayo “Dolores del Río”, escrito también en 1947, pero publicado apenas en el año 2003, Seghers destaca la fuerza de representación de la actriz, la cual compara con la del arte del muralismo. En el cine observa la misma posibilidad del muralismo de hacer accesible el arte a las masas, antes reservado solamente para la burguesía. Anna Seghers acentúa —como ya lo había hecho Walter Benjamin en los

años treinta— la diferencia entre el cine y otras formas artísticas al destacar cómo el cine puso en marcha una nueva forma de recepción de la obra artística. Y al igual que en los ensayos sobre el muralismo, también en éste confiesa escribir sobre Dolores del Río para sobrellevar la desolación de su ciudad en ruinas (Seghers 2003: 55-59).

En general, en sus tres ensayos con tema mexicano se encuentra un marcado sentimiento de confusión, decepción y duelo que la embargaba a su regreso y reencuentro con Alemania. La gran nostalgia que sentía durante el exilio por Alemania se transformó en sentimientos contradictorios frente a su país encontrado en ruinas, tal y como se lo menciona en una carta de junio de 1947 a una de sus mejores amigas en México, Clara Porset, la esposa del muralista Xavier Guerrero:

Tengo mucha vergüenza decir que ya estoy encantada (solamente estéticamente como artista) de las ruinas de la ciudad y pienso siempre como van Gogh las hubiera pintado. Pienso siempre que tú y Javier tendrían llegar para pintar unos murales locos. Pero por favor que no digas a nadie estas locuras mías y que olvides después lo que hayas leído mi carta. Yo misma no digo a nadie que cada noche me encantan esas fantasmas de calles, primero porque los rusos tenían tanto éxito y segundo dan una impresión profundamente perversa e irreal o surreal estas estrellas que van en el cielo como la escalera de jacob en la Biblia y estas fachadas completamente vacías, es decir quemadas donde los fantasmas quedan los únicos habitantes [...] Tenemos nostalgia de vuestro calor y de vuestra pasión y de vuestro amor y de vuestra humanidad aquí en el pueblo de “los corazones fríos” como un escritor alemán les ha llamado (Seghers 1947).

Estas impresiones de un Berlín destrozado las relacionaría con frecuencia con su país de exilio, mencionando, por ejemplo, que en una de sus noches en Berlín posteriores a su regreso había soñado que “las ruinas de la ciudad” se mezclaban “con el recuerdo de las antiguas ciudades en ruinas de Monte Albán en Oaxaca” (Roos 1977: 158). Desconcierto, decepción e isolación parecen haber marcado su reencuentro con Alemania, tal y como se lo hace saber a Georg Lukács en una carta de junio de 1948: “A pesar de que muchos o toda la gente aquí es cariñosa conmigo, a veces tengo la impresión de que estoy de viaje. Tengo la impresión de haber llegado a la era de hielo, tan frío me parece todo” (Seghers 1979: 154).

El ensayo “Diego Rivera” de 1949 es escrito en este contexto y tiene como punto de partida el mural del pintor del este alemán, Horst

Stempel, que Anna Seghers encuentra durante un paseo por la estación de trenes de la Friedrichstraße, el cual según ella no alcanzaba a animar un poco el paisaje en ruinas de Berlín y la llevó a “pensar con fresca nostalgia en los colores de aquel país, los colores de su aire y de sus muros, frente a este color café, gris y pardo rojizo del mundo de los escombros a mi alrededor [...]” (Seghers 1971b: 87). Anna Seghers manifiesta entonces nostalgia por su país de exilio, y en este marco rememora el mural que en 1948 Diego Rivera presenta en el Hotel del Prado, *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*. La representación de la historia en este mural, y en general la forma narrativa del muralismo mexicano, es resumido por Seghers en el título mismo de su ensayo, “Tiempo pintado”.

El mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* es realizado por Diego Rivera para el comedor del Hotel del Prado de la ciudad de México, al que concibe como el relato de un sueño y en el que representa tanto a personas que conoció durante su infancia y juventud como también una síntesis de la historia de México a través de sus personajes más significativos. Como lo afirma el propio Rivera:

La composición son recuerdos de mi vida, de mi niñez y de mi juventud y cubre de 1895 a 1910. Los personajes del paseo sueñan todos, unos durmiendo en los bancos y otros, andando y conversando. Los más viejos, recuerdan lo más pretérito o hablan soñando de ello también y los más jóvenes, sueñan en el futuro. Es decir: el tiempo actual (Ugalde 1997: 19).

Llevado a cabo en tres secciones principales, Diego Rivera presenta el pasado y el presente de México a través de varios planos, iniciando el recorrido de la historia del país de izquierda a derecha: en el primer plano se representa la conquista y el periodo colonial; después reconstruye acontecimientos del siglo XIX, como por ejemplo la independencia, la invasión de Estados Unidos y el periodo presidencial de Santa Anna, la intervención francesa y la Reforma (Ugalde 1997: 16). El carácter autobiográfico del mural se manifiesta en la parte central del mismo (en el segundo plano), compuesta por tres figuras imprescindibles: Diego Rivera, quien se autorretrata como un niño de nueve años, la “Catrina” y el grabador José Guadalupe Posada.

Es significativo para el mural que el Rivera niño tome de la mano a la misma Catrina. En esta sección se hace referencia al Porfiriato a través de importantes figuras en la vida de Rivera, como Frida Kahlo

o el mismo Posada. Detrás de este grupo de primer plano se representa a Ricardo Flores Magón, una importante figura de la Revolución mexicana. En el tercer plano se encuentran las luchas populares y de campesinos que llevaron al movimiento revolucionario de 1910, así como también el periodo posrevolucionario representado por la “figura de la familia campesina, el joven obrero y el obrero revolucionario” (Ugalde 1997: 28), así como también el México contemporáneo, la burguesía naciente, fábricas y una arquitectura moderna. En el plano superior del mural destacan, por último y también por su tamaño, tres figuras importantes de tres momentos históricos decisivos en la historia de México: Benito Juárez, Porfirio Díaz y Francisco I. Madero.

Rivera termina el mural en septiembre de 1947, en el cual aparecen más de 140 figuras diferentes. Sin embargo, no solamente la monumentalidad del mural sería lo que lo convertiría en uno de los murales más representativos de la obra de Rivera, sino que también influiría la polémica que surge a su alrededor en el momento mismo de su inauguración: sin autorización de los dueños del hotel Rivera incluye en el pergamino que sostiene el gran heterodoxo de la Reforma Liberal, Ignacio Ramírez, mejor conocido como el Nigromante, su polémica frase “Dios no existe”, lo que provoca que antes de la inauguración del hotel, a principios de 1948, el arzobispo se negara a bendecirlo y a que la derecha mexicana se enfureciera. Esto provocó que estudiantes conservadores y enardecidos por la frase maltrataran el mural y tacharan el “Dios no existe”. En un principio mutilan la cara de Rivera niño y el lugar en el que se encontraba la frase; posteriormente borran de nuevo la frase, lo que originó que el mural fuera cubierto con un biombo móvil durante nueve años hasta que en abril de 1956, un año antes de morir, Rivera cambiara la frase por “Conferencia en la Academia de Letrán, el año de 1836” (Ugalde 1997: 21).

Anna Seghers alaba el valor de Rivera y establece una serie de preguntas dirigidas a los artistas de México, ya que de acuerdo a Seghers los temas de sus obras deben de estar comprometidos con la historia de su pueblo, especialmente por tratarse de un pueblo en el que casi ninguna generación se ha escapado de alguna lucha en contra del opresor externo e interno: “[...] no hay ningún pedazo de tierra y ningún rostro que no muestre huellas de estas luchas” (Seghers 1971b: 87). Según Seghers el artista se convierte entonces en “activista”, “porque hace consciente de su país al espectador de su país y su pue-

blo”, y a través de ello implica en la historia “al esquivo e ignorante espectador” (Seghers 1971b: 87). Esta interpretación del muralismo es en gran parte reflejo de la concepción y las aspiraciones que el mismo Rivera tenía en su labor como pintor:

Me propuse ser [...] un condensador de las luchas y aspiraciones de las masas y a la vez transmitir a esas mismas masas una síntesis de sus deseos que les sirviera para organizar su conciencia y ayudar a su organización social (Monsiváis 2000: 990).

Algunos años después de escribir los ensayos de tema mexicano y ya constituida la República Democrática Alemana, Anna Seghers dedica varios relatos a México: *Crisanta* (1951), *El primer paso* (1952), *El regreso del pueblo perdido* (1965), *El azul verdadero* (1967).¹² Y precisamente en una de las partes que conforman al texto *El primer paso*, titulado “Miguel, un pintor de Morelia”, Seghers retoma el tema del muralismo. En el texto nos encontramos con un narrador que relata cómo se convierte de artesano en muralista. Destaca así un viaje a la ciudad de México, en donde conoce a Rivera, Siqueiros y los artistas del muralismo, cómo éste lo fascina y cómo posteriormente se integra a él. Sin embargo, en sus reflexiones finales aparece cierta decepción frente a este arte, al mencionar que la “pintura revolucionaria” ha perdido influencia en el transcurso de los años, y se queja de que algunos de los mejores pintores mexicanos ahora dibujen a “imperialistas” (Seghers 1953: 367-457). La figura que inspira a Seghers en este relato es sin duda la del muralista Xavier Guerrero, personaje que en el relato experimenta una transformación artística y política, otra de las coincidencias con los principios artísticos y políticos iniciales del muralismo.

El episodio del polémico mural de Rivera es retomado posteriormente (en 1961) por el escritor Bodo Uhse en su novela del mismo nombre, *Sonntagsträumerei in der Alameda* (Sueño de una tarde dominical en la Alameda), en la que Bodo Uhse coloca el mural en el

12 En un estudio sobre el muralismo en la obra de Anna Seghers, Sigrid Bock hace especial hincapié en la forma y posibilidad de representación de la historia en los murales mexicanos, encontrando entonces una marcada relación entre esta expresión artística y la novela de Seghers, publicada en 1949, *Die Toten bleiben jung* (Los muertos permanecen jóvenes), en la que se aborda el periodo de 1918-1945 de la historia de Alemania. Para una lectura detallada de esta hipótesis cf. Bock (1990: 15-27).

centro del relato, a través de lo cual crea en cierta medida una imagen satírica de la Revolución mexicana y de sus protagonistas.

Bodo Uhse ya se había ocupado del muralismo durante el exilio, especialmente a través de sus artículos que publicó sobre tres de los principales artistas del arte mexicano del siglo XX, José Guadalupe Posada, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. En la mencionada edición de junio de 1943 de la revista *Alemania Libre* Uhse publica, bajo su seudónimo Ernst Tademacher, un ensayo sobre el dibujante y caricaturista José Guadalupe Posada (1853-1913), quien publicó trabajos satíricos enfocados principalmente a criticar la dictadura de Porfirio Díaz y a la clase alta de México (Uhse 1983: 509-511). Posada es considerado por Uhse como un artista del pueblo, como “precursor del actual y excelente arte gráfico del país” (Uhse 1983: 610), quien a través de sus caricaturas y sátiras hacía una fuerte crítica a la vida política y social de México bajo el régimen de Porfirio Díaz. De acuerdo a Uhse, Posada expresa a través de su obra el despertar del pueblo mexicano después de muchos años de opresión (Uhse 1983: 509) y significa una gran influencia para el muralismo mexicano. El arte de Posada y del muralismo son considerados por Uhse como un arte para “los campesinos indios de México que no saben leer y escribir” (Uhse 1983: 610) y que a través de su ayuda pueden conocer la historia de su país.

Con motivo de la muerte de Rivera en 1957 Uhse publica un breve artículo en el que cuestiona si con la muerte de Diego Rivera en México se está llegando al final de un determinado periodo artístico. Y a pesar de la gran decepción que en ese entonces manifiesta frente a los resultados de la Revolución mexicana (y al mismo tiempo también de la RDA), Uhse expresa cierto optimismo al citar al caricaturista Posada y confiarle a “los trabajadores y campesinos de México” (Uhse 1983: 608) la realización de una revolución de verdad.

La famosa figura de “La Catrina” creada por Posada fue muy popular durante el periodo de la Revolución y tras su muerte ganó reconocimiento internacional, pero su gran debut lo hizo precisamente en el ya mencionado mural de Rivera, *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, en donde aparece como la figura principal. Bodo Uhse retoma así el nombre del mural para su relato publicado en 1961, en el cual se aborda la historia del mural y al mismo tiempo una histo-

ria de amor, la de Rivera con una bailarina de ballet estadounidense llamada Lavinia Smith.

En general, el hecho de la creación del mural y la polémica y los conflictos surgidos desde el momento de su inauguración por la frase de “Dios no existe” es reconstruido con gran apego a la realidad, lo que al mismo tiempo sirve de plataforma para una reflexión sobre la creación artística. El relato reconstruye de manera fiel la evolución artística de Rivera, y su gran compromiso político y social, teniendo como fondo la relación entre Rivera y Lavinia. En el texto se tratan, por lo tanto, las ideas revolucionarias de Rivera, su pretensión de conseguir una pintura monumental e histórica, su concepción estética comprometida con el pueblo, su antiimperialismo y, por supuesto, su relación con las mujeres.

Su compromiso social y cercanía al pueblo se ejemplifica en su intención de apoyar una huelga de trabajadores ferroviarios con el dinero obtenido por el mural, así como también ofrecer un apoyo económico para el regreso de emigrantes enfermos, sin importarle que en ambos casos el dinero recibido proviniese de encargos de la burguesía. Rivera aparece también como un intelectual que lucha por su autonomía frente al Estado y la policía secreta, sufriendo incluso un atentado durante una persecución en auto, al que responde y enfrenta también a balazos.

El relato inicia, a través de un narrador omnisciente, con la descripción del hotel y sus alrededores, así como de la Alameda. Se menciona con especial atención la enorme y costosa construcción del hotel, financiado por la clase alta de la sociedad, así como también por generales que participaron en la Revolución. Un gran contraste se percibe en la mención de los vendedores de la calle que lo rodean. El ostentoso hotel, construido “para los huéspedes de Estados Unidos que pagan con dólares” (Uhse 1961: 9), es descrito todavía vacío, a la espera de que el único huésped hasta ese momento, el pintor Diego Rivera, termine de dar la última pincelada al mural llevado a cabo por encargo del consejo administrativo del hotel, representado por el general Calderón de la A.

Para su inauguración se ha preparado la bendición del hotel por parte del obispo, así como un banquete al término de ésta. El director del hotel, Enrique González, aguarda con gran expectativa frente a la puerta del comedor, el lugar destinado para el mural, en donde el pin-

tor terminaba, con un encontrado sentimiento de satisfacción y tristeza, su gran obra maestra. Pero el pintor no permitía el ingreso hasta que su querida Lavinia, a quien Rivera conoció precisamente en el momento en que el concepto y proyecto del mural había madurado y tomado forma, llegara para observarlo. Lavinia, quien en ese momento pasaba sus vacaciones en México y se dedicaba a estudiar danza folclórica indígena, llega con cierto retraso, alegre con su presencia a Rivera y se convierte en la primera espectadora del mural. Cuando González le pregunta a Rivera qué obra seguiría después del mural recién terminado, el lector se entera de la intención de Rivera de pintar a Lavinia. Sin embargo, el cuadro que inicia de ella queda inconcluso, un aspecto representativo de la relación de ambos, especialmente cuando Lavinia abandona la ciudad de México sin avisarle ni dejarle una dirección para localizarla (Uhse 1961: 187).

La narración omnisciente del relato termina precisamente en el momento en que se describe el abandono de Lavinia, para pasar a una especie de epílogo en el que el narrador se dirige al lector y recapitula toda la historia anterior, lo que da la impresión, aunado a que la pintura inconclusa de Lavinia nunca es encontrada en el legado de Rivera, de que todo había sido un sueño, al igual que el título del mural: “Si el cuadro no existe –de esta manera escucho razonar al decepcionado lector– ¿qué pasa entonces con la modelo? ¿A final de cuentas esta Lavinia Smith no existió?” (Uhse 1961: 194).

El relato *Sueño de una tarde dominical en la Alameda* también constituye una fuerte crítica al supuesto triunfo de la Revolución mexicana, representada ésta principalmente por la figura del general Calderón de la A. Mientras que en algún momento del periodo revolucionario había luchado a favor de los desamparados y en contra de la clase social privilegiada de México, en el relato se convierte, después de toda una carrera de oportunismo, corrupción y traición, en el adinerado director del consejo administrativo del hotel. La crítica en contra del general, sin embargo, se convierte frecuentemente en sátira, al caricaturizarlo con gran sarcasmo como una figura ridícula: “[...] con sus cortas y torcidas piernas escenifica una especie de danza de la alegría” (Hanffstengel 1995a: 87).

La represión brutal de huelgas por el gobierno heredero de la Revolución es otro factor que en este contexto destaca en el relato, y al igual que el general Calderón de la A, también se critica al clero a

través de la figura del Obispo invitado a inaugurar el mural, quien también tiene tras de sí una carrera de conveniencia y corrupción. En realidad, la parodia del relato abarca también al mismo Rivera, quien por un lado es la figura principal del relato y un artista de gran peso y reconocimiento en el mundo intelectual, pero por otro lado su descripción física raya en lo caricaturesco: “[...] su amplio rostro plano, gordo y arrugado” (Uhse 1961: 16).

¿Qué tipo de persona era este hombre? Descomunal y deforme, los tristes ojos de sapo en el rostro flácido, con la ancha y sensual nariz y la triste boca de sátiro; repugnante y al mismo tiempo fascinante en su monstruosa fealdad [...] (Uhse 1961: 25).

El tratamiento de la Revolución mexicana en el relato refleja en general la manifestación de esperanzas frustradas frente al anhelo de un cambio radical a favor del beneficio social de un pueblo, considerado entonces el relato como el tratamiento de “una revolución traicionada” (Hanffstengel 1995a: 87), lo que obliga a considerarlo como una proyección de la situación que entonces se vivía en la República Democrática Alemana. El texto de Uhse fue publicado el mismo año en que se construyó el muro de Berlín, motivo por el que no se puede evitar encontrar paralelos entre la sociedad mexicana descrita en el relato y la situación social y política de esos años en el este de Alemania: la Revolución se ha convertido en un mito y los políticos ya no están al lado de los trabajadores y la lucha de clases, sino que se han convertido en represores.¹³ La reflexión del mismo Rivera, después del asesinato de dos líderes sindicales, es más que representativa: “¡En qué país vivimos! ¿Debo avergonzarme de la tierra que me vio nacer y que

13 Estudios históricos recientes acentúan que la represión de la rebelión del 17 de junio de 1953 en Berlín Oriental (en contra de las manifestaciones y críticas al sistema político del Estado socialista alemán) y el regreso de la humillante política estalinista de la IV. Convención del Partido Socialista Unificado de Alemania (SED) significaron la primera etapa fundacional al interior de la República Democrática Alemana. La segunda etapa fundacional de este Estado estaría constituida por la construcción del Muro de Berlín en 1961 (Emmerich 1996: 125). A esto se sumaría la ola de vigilancia, persecución y represión que tuvo lugar en la RDA como consecuencia de los procesos políticos estalinistas del este de Europa (Budapest 1949, Praga 1952 y Hungría 1956) y que afectarían, entre otros muchos intelectuales que habían encontrado exilio en occidente, a los denominados “mexicanos”, por su contacto, durante el exilio, con intelectuales judíos (Kießling 1994: 240-250).

pronto volverá a acogerme? ¿Tengo que avergonzarme de la época en la que vivo?” (Uhse 1961: 141).

A través de la figura de Rivera y de su obra se lleva a cabo en el relato una reflexión sobre el arte, principalmente sobre la tarea y función de éste. Y aunque se destaca al muralismo, como en los ensayos del resto del exilio alemán en México y en los postulados de los mismos muralistas, como un arte para que los campesinos analfabetas lean de “sus murales como de libros de historia, [...] reconozcan sus propias tareas” (Uhse 1961: 27) y tomen consejos que les ayuden en la construcción de un futuro mejor, en el texto se pone en tela de juicio la posibilidad del pueblo de acercarse realmente al arte, una de las principales tareas que el Estado socialista alemán le había impuesto a sus artistas:

A la gente sencilla le resulta difícil ver tales cosas. Ahí viene algún analfabeta, se coloca [...] frente a los cuadros y deletrea –entrecortado, sin poderlo hacer de otra forma, pero sin dudar en la verdad que ahí se manifiesta. ¿Arte? ¿Qué tanto se tiene que ver con él en realidad? En todo caso esa gente no sabe nada de eso, casi no tienen idea de lo que trata. Pero ellos sienten: ahí está. Se dejan llevar por el color y el correr de los diseños. [...] Y con eso termina todo. Toman a la ilusión por un hecho, la creación artística por realidad. Lamentable y de la más envidiable primitividad (Uhse 1961: 75).

En el relato se manifiestan, en suma, claras dudas sobre la función del arte, premisa que alcanza su máxima expresión en el postulado que en una de las discusiones sobre el tema se hace del arte como un “secreto”, lo que definitivamente cuestiona su función al atribuirle algo difícil de descifrar y que se aleja completamente de los postulados impuestos en la República Democrática Alemana. Al final del relato, el cuestionamiento que se hace de la veracidad del retrato de Lavinia es significativo para la concepción del arte como un enigma por resolver: “Siempre se habló de la verdad y la realidad – y ahora resulta que todo fue un engaño” (Uhse 1961: 193).

6. Conclusiones

En la obra de los escritores del exilio de habla alemana en México aquí analizada impera un discurso apegado al que ya en los años veinte hizo del muralismo un especial representante del nacionalismo cul-

tural, especialmente por considerársele la máxima expresión artística de la Revolución mexicana.

En su relato *Sueño de una tarde dominical en la Alameda*, Bodo Uhse se ocupa –muchos años después de su regreso a Alemania– de su país de exilio de una manera pesimista y al mismo tiempo sarcástica, en donde a través de la obra de Diego Rivera pone en tela de juicio el éxito de la Revolución mexicana, así como también la tarea del arte, una de las principales discusiones del exilio durante su estancia en México, y también de los intelectuales en el marco de su relación con el Estado y la constitución de la República Democrática Alemana. El relato es publicado dos años antes de la muerte de Uhse, en una etapa de su vida en la que había dejado de creer en la humanidad, en la revolución y en la posibilidad de conseguir un futuro mejor a través de la lucha de clases, motivo por el que tanto la Revolución mexicana como el arte del muralismo le sirven como proyección de su gran desilusión política y social frente a la RDA.

Uno de los principales atractivos que Anna Seghers reconoce en el muralismo es el papel pedagógico o de concientización que se le atribuye a este arte (al que compara con la función del libro en Europa), no sólo por parte de los exiliados, sino también por los mismos muralistas, especialmente por su especial y gran posibilidad de recepción entre las masas –lo que Seghers también compara con el cine–. Es decir, gran parte de su discurso sobre el muralismo se apoya en los mismos conceptos en los que este movimiento artístico –como heredero de la Revolución mexicana– había sustentado su proceso de gestación. Y aunque considera al muralismo como un arte específicamente “mexicano” con clara influencia del arte precolombino, no deja de destacar la influencia europea en éste al situarlo como parte o herencia de la pintura del Renacimiento.

Seghers, además, manifiesta las limitaciones con las que se enfrenta al describir una cultura tan lejana y extraña a la suya, es decir, reconoce, a pesar de su estancia en México, lo difícil que es superar las diferencias culturales. Sin embargo, casi treinta años después de su regreso del exilio expresa que el muralismo mexicano es de las pocas manifestaciones artísticas que por su originalidad habían marcado su vida (Seghers 1983: 55). Seghers retoma así al muralismo como un arte para el pueblo, como un arte pedagógico, concientizador y exaltador de la lucha de clases, como un arte que contribuía a la conforma-

ción de un nuevo Estado, una nueva identidad nacional. Un factor importante a considerar en sus textos escritos al regreso del exilio o de la conformación de la RDA es el hecho de que también esta república intentaba legitimarse a través de la consolidación de un determinado discurso de identidad y de nación cultural que trajo consigo la creación de un mito intelectual que finalmente hizo de la RDA una “dictadura educativa” (Emmerich 1996: 40).

Tanto en el caso de Anna Seghers como de Bodo Uhse se observa un conocimiento muy cercano de la situación política, social y cultural de México; sin embargo, el papel de su país de exilio en sus textos les sirve principalmente de plataforma para el tratamiento de su propia situación en el proceso de constitución y consolidación de la RDA.

Bibliografía

- Azuela de la Cueva, Alicia (2005): *Arte y poder, renacimiento artístico y revolución social. México, 1910-1945*. Zamora: El Colegio de Michoacán/Fondo de Cultura Económica.
- Badenberg, Nana (1992): “Wandbilder – Bilderwandel. Diego Rivera im Blick seiner europäischen Betrachter”. En: Schmidt, Friedhelm (ed.): *Wildes Paradies – Rote Hölle. Das Bild Mexikos in Literatur und Film der Moderne*. Bielefeld: Aisthesis, pp. 130-159.
- Bock, Sigrid (1990): “Anna Seghers: Begegnung mit mexikanischer Wandmalerei”. En: Stephan, Alexander (ed.): *Exil – Literatur und die Künste nach 1933*. Bonn: Bouvier, pp. 15-27.
- Carr, Barry (1996): *La izquierda mexicana a través del siglo XX*. México, D.F.: Era.
- Díaz Pérez, Olivia (2004): “Der Exilverlag El Libro Libre in Mexiko”. En: Krohn, Claus-Dieter et al. (eds.): *Bücher, Verlage, Medien. Ein Internationales Jahrbuch*. Vol. 22. München: text + kritik, pp. 156-179.
- Emmerich, Wolfgang (1996): *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Ed. aumentada y revisada. Leipzig: Kiepenheuer.
- Goldschmidt, Alfons (1985): *Mexiko. Auf den Spuren der Azteken*. Leipzig: Reclam.
- Guerrero, Xavier (1943): “Mexikanische Fresken”. En: *Freies Deutschland. Alemania Libre*, 7, 2, pp. 23-24.
- Hanffstengel, Renate von (1995a): “La imagen de la Revolución Mexicana en la obra de Bodo Uhse Sonntagsträumerei in der Alameda y en sus cuentos mexicanos”. En: Hanffstengel, Renata von/Tercero Vasconcelos, Cecilia (eds.): *México, el exilio bien temperado*. México, D.F.: Instituto de Investigaciones Interculturales Germano-Mexicanas/Goethe-Institut, pp. 83-87.
- (1995b): *Mexiko im Werk von Bodo Uhse. Das nie verlassene Exil*. New York: Peter Lang.

- (1999): *Encuentros gráficos 1938-1948*. México, D.F.: Instituto de Investigaciones Interculturales Germano-Mexicanas.
- Kießling, Wolfgang (1974): *Alemania libre in Mexiko. Ein Beitrag zur Geschichte des antifaschistischen Exils 1941-1946*. 2 vols. Berlin: Akademie.
- (1989): *Brücken nach Mexiko. Traditionen einer Freundschaft*. Berlin: Dietz.
- (1994): “Er hoffte vergeblich auf Vergeltung von Treue: André Simone”. En: “Partner im Narrenparadies”. *Der Freundeskreis um Noël Field und Paul Merker*. Berlin: Dietz, pp. 240-250.
- Kröhnke, Friedrich (1985): “Surrealismus und deutsches Exil. Eine mexikanische Episode”. En: *Exilforschung*, 3, 1, pp. 359-373.
- Monsiváis, Carlos (1982): “Der Muralismo und sein Publikum”. En: Kurnitzky, Horst (ed.): *Wand, Bild, Mexico*. Berlin: Fröhlich & Kaufmann, pp. 11-26.
- (2000): “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”. En: *Historia General de México*. México, D.F.: El Colegio de México, pp. 957-1076.
- Münzberg, Olaf/Nungesser, Michael (1984): *Geburt der mexikanischen Wandmalerbewegung in den frühen zwanziger Jahren. Vom Schöpfungsmythos zur revolutionären Dreieinigkeit*. Berlin: Richard Seitz.
- (eds.) (1987): *Diego Rivera 1886-1957. Retrospektive*. Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst.
- Patka, Marcus G. (1999): “Der Kreis um Leo Trotzki und Diego Rivera – Otto Rühle und André Breton”. En: *Zu nahe der Sonne. Deutsche Schriftsteller im Exil in Mexiko*. Berlin: Aufbau Taschenbuch, pp. 54-62.
- Pohle, Fritz (1986): *Das mexikanische Exil. Ein Beitrag zur Geschichte der politisch-kulturellen Emigration aus Deutschland (1937-1946)*. Stuttgart: Metzler.
- Prignitz-Poda, Helga (1981): *TGP: ein Grafiker-Kollektiv in Mexico von 1937-1977*. Berlin: Seitz.
- Rall, Dieter/Rall, Marlene (2003): *Mira que si nos miran. Imágenes de México en la literatura de lengua alemana del siglo XX*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Regler, Gustav (1987): *Vulkanisches Land*. Göttingen: Steidl.
- Renn, Ludwig (1979): *In Mexiko*. Berlin: Aufbau.
- Rivera, Diego (2003): “Carta a Anna Seghers de 1952”. En: *Argonautenschiff 12. Jahrbuch der Anna Seghers Gesellschaft*. Berlin: Aufbau, p. 272.
- Roos, Peter (ed.) (1977): *Anna Seghers, Materialienbuch*. Darmstadt: Luchterhand.
- Rühle-Gerstel, Alice (1979): *Kein Gedicht für Trotzki. Tagebuchaufzeichnungen aus Mexiko*. Frankfurt am Main: Neue Kritik.
- Schmidt, Friedhelm (1995): “Reportajes literarios de ‘otros tiempos y lugares’. Los Descubrimientos en México de Egon Erwin Kisch”. En: Hanffstengel, Renata von/Tercero Vasconcelos, Cecilia (eds.): *México, el exilio bien temperado*. México, D.F.: Instituto de Investigaciones Interculturales Germano-Mexicanas/Goethe-Institut, pp. 72-81.
- Seghers, Anna (1947): “Carta a Clara Porset”. En: *Archiv der Akademie der Künste, Anna Seghers Archiv*, Sig. 1391, 1. Mappe.

- (1953): “Der erste Schritt”. En: *Der Bienenstock. Ausgewählte Erzählungen in zwei Bänden*. Vol. 2. Berlin: Aufbau, pp. 367-457.
 - (1971a): “Die gemalte Zeit. Mexikanische Fresken”. En: *Über Kunstwerk und Wirklichkeit*. Vol. 2. Berlin: Akademie, pp. 69-73.
 - (1971b): “Diego Rivera (1949)”. En: *Über Kunstwerk und Wirklichkeit*. Vol. 2. Berlin: Akademie, pp. 85-88.
 - (1979): “Brief an Georg Lukács vom 28.06.1948”. En: *Über Kunstwerk und Wirklichkeit*. Vol. 4. Berlin: Akademie, p. 154.
 - (1983): “Wirklichkeit und Phantasie. Fragen an Anna Seghers”. En: Roscher, Achim: *Also fragen Sie mich! Gespräche*. Halle/Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, pp. 51-58.
 - (2000): *Hier im Volk der kalten Herzen. Briefwechsel 1947*. Berlin: Aufbau Taschenbuch.
 - (2003): “Dolores del Río”. En: *Argonautenschiff 12. Jahrbuch der Anna Seghers Gesellschaft*. Berlin: Aufbau, pp. 255-259.
- Siqueiros, David Alfaro (1977): *Me llamaban el Coronelazo. Memorias*. México, D.F.: Grijalbo.
- Stephan, Alexander (1990): “Die FBI-Akte von Anna Seghers”. En: *Sinn und Form*, 42, 3, p. 508.
- Tibol, Raquel (ed.) (1996): *Palabras de Siqueiros*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Ugalde, Nadia (1997): “Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central”. En: Instituto Nacional de Bellas Artes: *Mural. 50 años 1947-1997. Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*. México, D.F.: Conaculta/INBA/Museo Mural Diego Rivera, pp. 15-33.
- Uhse, Bodo (1961): *Sonntagsträumerei in der Alameda*. Berlin: Henschel.
- (1983): *Versuche, Berichte, Erinnerungen*. Berlin/Weimar: Aufbau.
- Zur Mühlen, Patrick von (1988): *Fluchtziel Lateinamerika. Die deutsche Emigration 1933-1945: politische Aktivitäten und soziokulturelle Integration*. Bonn: Neue Gesellschaft.