



Centro de Estudios Internacionales

El muralismo mexicano y la imagen del Estado  
posrevolucionario. Una perspectiva desde San  
Ildefonso.

TESIS

para obtener el grado de

Maestro en Ciencia Política

que presenta:

Mauricio Jiménez Hernández

Director de tesis: Ilán Bizberg

Ciudad de México, Diciembre 2019

*Agradezco a mi familia por su apoyo inconmensurable, por su amor y tiempo:  
a mi madre Adriana y a mi hermano Diego por su luz que da sentido al esfuerzo*

*Agradezco a mis amigos, casi hermanos, por los momentos inolvidables, por  
construir colectivamente conocimiento y compartir sonoras sonrisas y música:  
a Fer, Alex, Clau, Vilchis, Alberto, Eder*

*Agradezco a amigos y amigas del Colegio con quienes tuve el privilegio de  
estudiar y compartir buenos y malos momentos. Por sus vivificantes charlas, por  
la brillantez de su pensamiento que motiva, por el aprendizaje, por los abrazos y  
las diversiones que bailamos y cantamos, por las emociones regaladas y ahora  
atesoradas. Siempre tendrán un amigo en mí.*

*Agradezco al profesor Ilán Bizberg por la invaluable confianza que ha tenido en  
mí y por su estimulante y gratificante guía en este proceso de investigación.*

*Agradezco a la profesora Irene Herner por su inmensa generosidad y  
compromiso universitario para discutir, cuestionar y comentar este trabajo.*

*Agradezco a mis profesores que están presentes en este texto con sus lúcidas  
clases, lecturas, consejos y comentarios.*

*Agradezco a El Colegio de México por el privilegio de participar en sus aulas y  
sumergirme sin restricción en su maravillosa biblioteca. Por brindarme la  
oportunidad de realizar una estancia en la Universidad Libre de Berlín donde  
pude estudiar temas sin los cuales este trabajo de tesis no sería el mismo.*

*Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por la beca otorgada y a  
la cual cumplo con esta investigación que espero coadyuve a la comprensión y  
mejoramiento de este agotado México.*



## Índice

Introducción .....	5
<b>I. Conceptos para murales: marco teórico .....</b>	<b>11</b>
1.1 Muralismo: esclarecimiento u oficialismo .....	12
1.2 La política cultural y la historia cultural .....	15
1.3 Capital cultural: hacia un modelo de evocación .....	19
1.4 El Estado .....	24
1.5 La imagen del Estado .....	28
<b>II. Si muros, rifles y lienzos hablarán... antecedentes históricos .....</b>	<b>31</b>
2.1 Raíces culturales del muralismo y el arte mexicano .....	33
2.1.1 La pintura antes de México: prehispánicos y la colonia .....	34
2.1.2 Independencia política, pero no artística .....	43
2.1.3 El debate de la identidad: de Europa y lo popular .....	46
2.1.4 El centenario de la Independencia: de la huelga al aire libre y la Revolución .....	51
2.2 La Revolución Mexicana .....	60
<b>III. Por eso son clásicos los clásicos... el proyecto de Vasconcelos .....</b>	<b>75</b>
3.1 El camino hacia el edén: trayectoria intelectual de Vasconcelos .....	77
3.2 La política cultural de Vasconcelos .....	89
3.3 De lo exótico a lo mexicano: la configuración del arte nacional .....	97
3.4 El intersticio: murales calmos previo a la tormenta estética .....	109
<b>IV. De los muros de la Preparatoria Nacional a la imagen del Estado .....</b>	<b>115</b>
4.1 Un mural sobre el universo .....	116
4.2 La tragedia de la historia: quiénes fuimos, quiénes somos, quiénes son .....	119
4.3 Nos dieron la cruz, pero mantuvimos la luz .....	124
4.4 ¡Plástica del mundo, universalizar! .....	126
4.5 Destruirán cinco muros, pintaré diez más .....	128

4.6 ¿Infancia es destino? Los progenitores del mestizaje .....	136
4.7 La epopeya que fue, la epopeya que falta: el sindicato .....	146
4.8 El palacio de la educación y el fin de la utopía mestiza .....	158
4.9 De las categorías del muralismo y la imagen del Estado .....	166
Conclusiones .....	183
Bibliografía .....	190
Laminas .....	205

## Introducción

*talmente llovió sangre/  
sangre llovió por mi país  
de las venas que el verdugo cortó/  
del corazón que las recuerda/*

*hermanos en la sangre a navegar  
cada día cada día cada día/  
este viajar no nos conduce  
al paraíso ni al infierno/*

*no vamos al paraíso/  
no vamos al infierno/  
¿a dónde vamos/sangre/  
que cantas amada en la noche?*

Juan Gelman

A casi cien años de que el movimiento muralista comenzara a formarse y su obra a adquirir vida, seguimos redactando páginas y reflexionando sobre la influencia que tuvo este movimiento en la cultura mexicana y universal. Además, el surgimiento del muralismo bajo el mecenazgo de instituciones estatales ha dado pie a diversas polémicas artísticas y provocado diversos debates académicos. Sin embargo, esto no ha sido nada nuevo en la historia del muralismo, pues la polémica fue constante en este movimiento, ya sea con otros artistas e, incluso, entre sus miembros. Por eso es posible decir que el debate ha estado presente en el centro de su historia. Lo anterior abre la puerta a la duda y a la posibilidad de encontrar nuevas rutas para la comprensión de este momento apasionante en la historia mexicana del siglo XX.

Y es que el fenómeno de lo político, donde las motivaciones y emociones se conjuntan con lo intelectual y racional de las decisiones, así como el fenómeno del arte que usa como componente a los sentimientos y las pasiones para materializarse intelectualmente en una expresión concreta y abierta a la interpretación, no serán jamás temas agotados. Ambas actividades son fundamentales en diversos campos de la vida humana y, algunas veces, como el caso que nos ocupa aquí, se entrecruzan para promover hitos excepcionales en la historia.

Este trabajo tiene como objetivo analizar, por medio del marco conceptual propuesto más adelante, el proceso histórico que formó e involucró al movimiento

muralista con la política cultural posrevolucionaria y los resultados que tuvo a largo plazo en la conformación del Estado mexicano y, en específico, de su imagen. De esta manera, argumento que el muralismo, por medio de sus obras y praxis política, expresó diversas interpretaciones sobre su concepción de la cultura y la política en México tras la experiencia revolucionaria. Estas obras, al ser públicas, dotaron al Estado y sus dirigentes de un capital simbólico que asimiló y ayudó a la legitimidad de estos. Sin embargo, argumento, este no fue el objetivo propio del arte muralista, sino sólo una consecuencia de su potencia inventiva y significativa.

Por ello, decidí enfocar el origen del movimiento muralista, a inicios de los años veinte del siglo pasado, pues es su momento más prolífico y de mayor homogeneidad. Sin embargo, como notará el lector más adelante, esto sólo es cierto parcialmente, pues fue una conjunción de actores en un contexto histórico con puntos de partida en común que, enmarcados en un proyecto, se desarrollarán independientemente. Por esta razón, en este trabajo también trato textos recientes sobre el muralismo que han establecido grandes categorías para explicar este arte. Estas categorías han sido conflictivas y son razón de debate. Este trabajo se inscribe en esta discusión esperando aportar elementos para la reflexión teórica e histórica que enriquezcan el diálogo interdisciplinario.

Cabe aclarar al lector que, cuando refiero al Estado posrevolucionario, contemplé a la Revolución mexicana estrictamente como el periodo de lucha armada en la segunda década del siglo XX. Por lo que este término, posrevolucionario, refiere al periodo posterior al conflicto armado. Lo sostengo así porque el proceso violento-traumático colectivo da pauta a los objetivos del caso aquí estudiado. En cierta medida retomó un lugar común en la periodización de la historia mexicana. Esta idea, reconozco, es debatible, pues la Revolución mexicana abarca un proceso más amplio de consolidación, reformas sociales y conflictos políticos provocados por el contingente devenir revolucionario. Ante este argumento, consideré necesario aclarar al lector lo anterior.

En el primer capítulo de este trabajo planteé el marco teórico y conceptual que va a guiar el análisis histórico. Por ello, a la par que presento los conceptos, introduzco el debate contemporáneo sobre lo que llamo las categorías del muralismo. De esta manera justifico la elección y conjunción de autores y teorías que serán al final

fundamentales para proveer argumentos que suporten el objetivo de esta tesis. Aquí propongo algunas ideas respecto a las políticas culturales y al capital cultural.

Además, configuró el modelo de evocación que, considero, es sumamente adecuado para comprender la interacción artistas-obra-espectador. Finalmente, planteó cuestiones fundamentales sobre el Estado y rescato algunas obras que han profundizado en el estudio de esta organización política. Un ejemplo es la concepción de la imagen del Estado, la cual planteo como posible explicación de las consecuencias de la colaboración de los artistas con el Estado en el contexto histórico analizado.

El segundo capítulo está dedicado a los antecedentes históricos a la implementación de la política cultural de José Vasconcelos y a la aparición del muralismo en San Ildefonso. Este capítulo está, en lo general, dividido en dos partes. La primera es un recorrido en la historia cultural del territorio mexicano, pero observada desde la producción artística pictórica. Además, intento reflejar, al menos someramente, los cambios sociales y políticos a lo largo de la historia de México y su relación con la creación artística. Así es posible ubicar las influencias históricas y culturales que los muralistas explícitamente retomaron para realizar sus obras, pues considero que esta búsqueda en la historia y la cultura permitió a este movimiento ser poderoso simbólicamente y llenar sus obras de significado para este país.

La segunda parte de este capítulo se dirige a recorrer brevemente la década armada de la Revolución, pues se afirma habitualmente que el muralismo fue un producto directo de este complejo y difícil fenómeno histórico. Sin embargo, como argumento en este capítulo, la Revolución fue un catalizador para la organización política de los artistas y abrió la ventana de oportunidad para la política cultural que enmarcó al muralismo.

El tercer capítulo está dedicado a la figura de José Vasconcelos y su política cultural. Ahí comienzo por construir una breve semblanza de su trayectoria biográfica e intelectual con el afán de comprender el proceso por el cual este personaje modeló y cimentó su política educativa y cultural. Posteriormente, analizo propiamente los elementos que conformaron su política cultural y los objetivos de su implementación. Con este punto, el lector puede comprender que el movimiento



muralista desatado por la política de Vasconcelos, sólo fue un elemento más de un proyecto ambicioso en alcance y metas.

Además, delinee la configuración del arte nacional que culmina en este periodo y que forma la base para el futuro movimiento mural. Sostengo que el llamado arte nacional fue diferente en objetivos y formas al trabajo de los muralistas. Concluyo refiriendo a los primeros murales comisionados por Vasconcelos en el Antiguo Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo que fueron antesala a los famosos murales en San Ildefonso.

Es en el cuarto capítulo donde concentro mi atención en la Escuela Preparatoria Nacional, actual Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso. Es este lugar el corazón de este trabajo, pues es aquí donde el muralismo adquiere forma y configura los temas que caracterizarán a lo largo del siglo XX a este arte. También presento los vínculos de los primeros murales con la política cultural de Vasconcelos. Cada mural de este edificio tiene espacio en este capítulo y me sumerjo en ellos desde la posición de espectador. De esta manera, transparente al lector mis impresiones e interpretaciones complementando con la información recabada documentalmente.

En la siguiente parte de este capítulo, con base en el mural de Orozco, *Cortés y la Malinche*, realizo un análisis sobre el mestizaje como uno de los mitos angulares que, aunada a la labor de Vasconcelos, forman el imaginario nacional. Este punto es polémico, pues distingo al mestizaje como una categoría analítica de la historia cultural y como ideología. Esta reflexión conlleva el plantear nuevas formas de identificarnos que rompan con los términos raciales.

Posteriormente dedico varias páginas en comprender el proceso que lleva a los artistas a organizarse como Sindicato. Esta organización se vuelve fundamental, pues determina la radicalización de diversos artistas y conforma un modelo de artista-militante organizado sumamente influyente en los años posteriores. El sindicato significó que el artista dejara de ser solamente un bohemio para convertirse en un actor político con intenciones de actuar y trastocar el contexto en que vivían.

Finalmente, este capítulo cierra con el análisis conceptual de esta narrativa. Con el panorama pintado y completo, ya es posible establecer los términos teóricos que planteo en el primer capítulo al proceso que dio origen al movimiento muralista y su desenvolvimiento. Ya en este punto considero válido establecer este análisis y

contrastarlo con el debate sobre las categorías del muralismo mexicano y cómo la concepción de la imagen del Estado puede aportar en la complicada y a veces paradójica colaboración de los artistas con entidades estatales. Desde esta perspectiva puedo enmarcar a los muralistas en un conjunto de producciones culturales sobre los que opera, en diversos momentos, el Estado para instrumentar una narrativa que sostiene su legitimidad y, sin duda, su imagen como unidad.

Hay varias motivaciones para este trabajo y algunas de ellas son personales. Para ello, vale recordar el primer encuentro que tuve con este arte. Tenía ocho años, tal vez nueve, y había acompañado a mi abuela al Centro Histórico de la Ciudad de México para comprar diversos enseres que ella necesitaba. En aquellos tiempos, no me gustaba ir a aquella zona de la ciudad porque, siendo pequeño, la gran cantidad de gente me abrumaba y había que caminar por horas. Sin embargo, aquella vez decidí ir y caminamos frente a Palacio Nacional. Mi abuela de repente dobló en una de las puertas, casi como reflejo, y entramos al museo que ahí se encuentra.

Recuerdo que recorrimos varias salas con objetos de épocas pasadas y el jardín botánico. Hasta que llegamos al cubo principal de las escaleras donde se encuentra el mural *Epopéya del pueblo mexicano* que fue pintado por Diego Rivera del 29 al 35 del siglo pasado. Todas esas figuras arremolinadas y en movimiento me dejaron perplejo. Además, rápidamente reconocí varias imágenes que había en mis libros de texto de educación primaria y a diversos personajes. Si bien, no recuerdo que hayamos apreciado por mucho tiempo el mural, la impresión fue suficiente como para permanecer en mi recuerdo. Y así, podría relatar encuentros posteriores que tuve con estas obras monumentales que marcaron la historia cultural de México.

Además de estar motivado por los recuerdos que, a pesar de la distancia temporal, siguen siendo luminosos, presento este trabajo a partir de un convencimiento de que el arte puede transformar la vida de cualquier persona, tanto creadores como contempladores. En lo personal, encontré en la música un camino de expresión que me dio lugar a una serie de cambios sobre mi percepción del mundo y de mí mismo. Por esta razón, me encuentro convencido de que el arte tiene un potencial enorme para alentar en los sujetos cambios en la forma de pensar y sentir el mundo que nos rodea. Es un vehículo valiosísimo para transmitir aquello que, a veces, a las palabras no les alcanza.

El arte se despliega para imaginarnos; la plástica nos representa, pero siempre es algo más que la simple replica. Es invención, creación, síntesis de sensibilidades y, por lo tanto, resguardo de profundas evocaciones y significaciones que construyen saberes e imágenes sobre lo que duele y emociona, sobre lo que fuimos, somos y seremos, sobre la identidad. Por esto el arte puede representar los mitos que forman nuestro imaginario. Y considero que pensar los momentos históricos en que se configuró tal imaginación, brinda la oportunidad de la repensarnos, reimaginarnos y actualizarnos ante los problemas actuales.

En el caso aquí estudiado, el imaginario social constituido nacionalmente a partir de una ruptura histórica, la Revolución mexicana. Es la expresión del conflicto político en el campo del mito, del origen. El muralismo hizo arte, pero también de sus obras realizó praxis. Por ello, partieron de la tradición cultural para comunicar con los grandes grupos sociales que emergieron en el panorama nacional. Para algunos la cercanía de los artistas con el Estado demerita, para otros, lo valoriza, lo cierto es que apasiona.

En lo general, argumento que el muralismo no fue un instrumento del Estado, sino resultado de proyectos, personajes y contextos que, inmersos en el drama político posterior a un largo y agotador conflicto armado, posibilitaron la imaginación de una nación y, por lo tanto, moldearon la imagen del Estado. Y es que el Estado, al ser nacional, subsume, en ciertos momentos, las facultades infraestructurales a su necesidad de definirse legítimo. Para ello requiere constituir una serie de valores culturales que asimilen a un grupo amplio de personas bajo una tutela unitaria. Y los artistas, en su afán de crear y actuar, produjeron con su genialidad obras evocativas trabajadas con maestría. Con ellas, crearon una síntesis cultural necesaria para el momento posrevolucionario y volvieron a su obra, una propiedad pública.

## I. Conceptos para murales: marco teórico

*De otro fue la palabra antes que mía  
que es el espejo de esta sombra, y siente  
su ruido, a este silencio, transparente,  
su realidad, a esta fantasía.*

Jorge Cuesta

El muralismo fue un importante movimiento artístico que surgió en México justo después de la Revolución mexicana. Este movimiento fue fundado por diversos artistas en un contexto convulso y de poca claridad para el país. La violencia desatada por el conflicto armado provocó, aproximadamente, más de un millón de pérdidas humanas. Además, la elite política del país estaba fragmentada por los diversos generales que habían dirigido tropas durante la revolución.<sup>1</sup> Es en este contexto donde se configura el contenido común de la primer etapa de la creación artística mural.

En este primer capítulo, establezco la guía conceptual a partir de la cual estudiaré al muralismo mexicano como resultado de la política cultural posrevolucionaria basada en un proyecto de reconstitución social a través de la educación y la difusión de las artes. Este proyecto tuvo su impulso fundamental durante la administración de José Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación Pública; ésta fue creada justamente con el fin de organizar tal proyecto cultural. Ante el declinar de esta política cultural y el cambio de poder en el gobierno, los muralistas fueron quedando aislados en sus creaciones y se distanciaron entre sí, pero ya habían legado un valioso capital cultural objetivado. Esto permitió al Estado mexicano<sup>2</sup> asimilarlo como

---

<sup>1</sup> Roger D. Hansen, *The Politics of Mexican Development*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974, p.29

<sup>2</sup> La asimilación en este texto debe entenderse como una metáfora explicativa, ya que no se pretende establecer al Estado como un sujeto consciente y unívoco, sino como un producto histórico lleno de contradicciones atravesado por diversos procesos políticos y sociales. Por esto argumento que las narrativas del muralismo permitieron representar una idea unitaria del Estado mexicano posrevolucionario en una imagen abstracta sobre sí. En este capítulo se exponen los conceptos que se usarán para entender este proceso de 'asimilación'.

propio y, por ende, como una imagen abstracta y narrativa que representaba la razón de su ser como régimen después de la Revolución mexicana.

Aquí me propongo explicar los conceptos que estructurarán el análisis sobre el fenómeno del muralismo, de la política cultural posrevolucionaria y de la asimilación del arte mural como imagen del Estado. Por lo tanto, este primer apartado está estructurado de la siguiente manera y en torno a los siguientes conceptos: política cultural, Estado, capital cultural e imagen del Estado. Con el fin de resaltar la importancia de este cuerpo conceptual, estableceré un diálogo entre éste y los objetivos de esta investigación. De este modo, delinearé la relación de las definiciones propuestas con el muralismo y su influencia en el México del siglo XX.

Antes de entrar en esta materia teórica, considero necesario revisar las líneas fundamentales sobre el debate entablado recientemente en el campo de la historia y crítica de arte sobre el muralismo mexicano y por qué considero que este trabajo de investigación abonará en tal debate. De esta manera puedo explicar por qué conceptos de la ciencia política como son la política cultural y la imagen del Estado pueden contribuir a la discusión entre estas posturas. Aun así, este trabajo no busca cerrar la discusión, sino abrir espacios interdisciplinarios para la comprensión de la profunda relación que puede existir, particularmente en el caso del muralismo mexicano, entre el arte y la política.

### *1.1 Muralismo: esclarecimiento u oficialismo*

El hecho de que sigan apareciendo constantemente páginas sobre el movimiento artístico del muralismo denota su relevancia como hito dentro de la historia del arte universal. Recientemente, ha surgido un debate en torno al lugar del muralismo dentro de esta historia, ubicando y definiendo el papel que tuvo el movimiento en tanto novedad estética, así como una discusión en torno a su polémica relación con el gobierno mexicano en diversos momentos y grados.

Por un lado, encontramos la obra del filósofo y crítico de arte Eduardo Subirats. Este autor, en su libro *El muralismo mexicano. Mito y esclarecimiento*, lamenta el error de curadores y expertos latinoamericanistas al analizar obras artísticas a partir de establecer categorías herméticas y estancos descriptivos que sellan a las obras en un soliloquio, privándolas “de cualquier dimensión lírica y reflexiva sobre una

realidad nacional, social e individual cruzada por revoluciones, crisis, guerras y desastres sin par.”<sup>3</sup> Tal actitud epistemológica ha terminado por “deshistorizar, dessemantizar, desmitologizar y despolitizar”<sup>4</sup> a las obras, condenándolas a un vacío en el que flotan sin vínculo temporal.

Subirats se opone principalmente al texto de Mary K. Coffey, *How a Revolutionary Art Became Official Culture*, quien parte de las siguientes preguntas: “¿pudo el arte pintado en ministerios gubernamentales, museos federales, hoteles corporativos, y demás, politizar al espectador? O ¿querían las significaciones ideológicas de la institución (autoritarismo político, liberalismo burgués, capitalismo antisocialista, etc.) sobre determinar la recepción de lo expresado en la obra de arte?”<sup>5</sup> Para esta autora, el muralismo no logra librarse de las ataduras que la colaboración con el gobierno le imponía deviniendo simplemente en un arte oficial.<sup>6</sup>

En una línea similar a la de Coffey, Leonard Folgarait plantea al muralismo como una producción artística ideológica atravesada transversalmente por la cooperación con las entidades educativas y culturales de diversos gobiernos.<sup>7</sup> Folgarait, por lo tanto, concibe al muralismo como un ejercicio propagandístico del régimen político en nacimiento tras la Revolución mexicana. A pesar de que este autor reconoce el contexto histórico como fundamental para dar avance a la narrativa general del muralismo, su visión muestra un desarrollo homogéneo en las representaciones

---

<sup>3</sup> Eduardo Subirats, *El muralismo mexicano. Mito y esclarecimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 2018, p.11

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.13

<sup>5</sup> Mary K. Coffey, *How a Revolutionary Art Became Official Culture*, Estados Unidos, Duke University Press, 2012, p.2 Los libros aquí citados de Subirats y de Coffey serán la base que utilizaré mas adelante para discutir este debate más adelante.

\*Todas las traducciones al español fueron realizadas por el autor de este trabajo de investigación

<sup>6</sup> Coffey realiza esta crítica de la mano de Octavio Paz, quien anteriormente ya había señalado al muralismo como tal categoría de arte oficial: “En la esfera de la pintura el resultado fue un el arte público, un arte que fue al mismo tiempo oficial y revolucionario.” Octavio Paz, “Visión e ideología”, *Vuelta*, 121, diciembre, 1986, p.20 Véase Octavio Paz, *Los privilegios de la vista. Arte moderno universal*, t. IV: *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994

<sup>7</sup> Leonard Folgarait, *Mural Painting and Social Revolution in México, 1920-1940: Art of the New Order*, Estados Unidos, Cambridge University Press, 1998

murales, incluso frente al pesimismo que diversos artistas expresaron sobre el destino que estaba tomando la dirección gubernamental posrevolucionaria.<sup>8</sup>

Posteriormente, Folgarait editó junto a Alejandro Anreus y Robin Adèle Greeley un libro colaborativo que junta la visión de diversos autores.<sup>9</sup> Estos textos son sumamente enriquecedores pues agregan, desde una mirada internacional, la influencia que tuvo el muralismo en otras fronteras, principalmente latinoamericanas, como en los textos presentados por Alejandro Anreus, Gabriel Peluffo Linari y Anna Indyck-López. Sin embargo, persiste, aunque matizada, la posición que reduce a propaganda ideológica al muralismo.

La homogeneización ideológica del muralismo mexicano queda reflejada en la categoría estética con la que Coffey designa al muralismo: realismo social.<sup>10</sup> Para Eduardo Subirats esta categoría estética es sumamente reduccionista del trabajo de los muralistas, ya que no sólo los reduce a meros realistas, sino que ignora las particularidades estéticas de la creación de cada artista dentro del movimiento.

Eduardo Subirats considera que la categoría de ‘realismo social’ surge de una reivindicación a la idea de que el arte se sostiene por sí mismo, es decir, el arte por el arte. Para Subirats tal noción no es más que una imposición colonial de los estándares artísticos desarrollados en el siglo XX desde Nueva York y París. En este sentido, Subirats concluye tajantemente que los textos de Coffey y Folgarait buscan reducir a los muralistas a meros brazos legitimadores del Estado.<sup>11</sup> Después de casi un siglo, este tema sigue alentando discusión, por lo que será necesario profundizar más adelante en este punto.

Por su parte, Irene Herner plantea en sus estudios del arte muralista una línea de articulación y de continuidad basada en la idea del Paraíso. Esta idea, evidentemente, no es planteada como un topos, sino como utopía, “como una estructura simbólica, un mito de origen que siempre se actualiza [...] Inventiones

---

<sup>8</sup> Véase José Clemente Orozco, *Autobiografía*, México, Planeta/Joaquín Mortiz, 2002 y David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo (Memorias)*, México, Grijalbo, 1987 (en adelante: *Me llamaban el coronelazo*)

<sup>9</sup> Alejandro Anreus et.al., *Mexican Muralism. A Critical History*, Estados Unidos, University of California Press, 2012

<sup>10</sup> Mary K. Coffey, *op. cit.*, p.1

<sup>11</sup> Eduardo Subirats, *op. cit.*, p.122 y 123

nostálgicas, propuestas para conquistar la felicidad, la salud, el amor, la justicia.”<sup>12</sup> Por ello, complementando con el trabajo de M. Eliade, el mito explica cómo “una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una ‘creación’.”<sup>13</sup> Esta idea será una guía que permitirá acceder a motivaciones y pasiones propias del arte, las cuales no están para nada ausentes en la época que sucedió a la Revolución armada. Aquella época cuando todo parecía estar por hacerse.

Debates de este tipo encuentran puntos de convergencia y distancia en los que la interdisciplina puede fungir como catalizador para nuevas reflexiones dentro de la historia. Esto con el fin de abrir puertas y tender puentes que revitalicen la comprensión del arte en tiempos convulsos. El arte y la política, como elementos inmanentes al quehacer humano, han de pensarse a la luz de la historia y las herramientas teóricas que, desde diversas perspectivas, sean humanidades o ciencias sociales, pueden brindar a la comprensión de fenómenos tan trascendentales. Frente a lo anterior, propongo el siguiente esquema conceptual para pensar al muralismo mexicano como fenómeno histórico y, por lo tanto, único en la historia del arte.

### *1.2 La política cultural y la historia cultural*

La cultura es un elemento fundamental sin el cual no es posible comprender a la sociedad. Así como lo político, lo cultural tiene un lugar primordial en el desenvolvimiento de las relaciones sociales en diversos niveles, desde lo micro a lo macrosociológico. Si bien, en este trabajo no propongo un concepto de cultura, aquí incluiré definiciones de política cultural y capital cultural que, implícitamente, contienen una noción de la cultura.

Los gobiernos reconocen la relevancia de incidir en la sociedad a un nivel cultural, aunque lo hagan de manera transversal y contingente, ya que afectaciones en la política económica, por ejemplo, pueden cambiar las prácticas y creaciones

---

<sup>12</sup> Irene Herner, *Siqueiros, del paraíso a la utopía*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004, pp.27-28

<sup>13</sup> Mircea Eliade, *Mito y realidad*, trad. Luis Gil, Barcelona, Editorial Kairós, 2013, p.14



culturales dentro de una sociedad. Sin embargo, la política cultural es la herramienta a través la cual el gobierno actúa deliberadamente en el nivel cultural de la sociedad. Estas políticas, por lo tanto, están inscritas dentro del estudio de las políticas públicas.<sup>14</sup>

En este texto retomamos la definición de política cultural establecida por Néstor García Canclini, quien parte de una visión latinoamericanista. Para él, la política cultural es aquella política pública realizada con el “fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población, y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social.”<sup>15</sup> Aquí planteó que el muralismo debe entenderse desde la política cultural, ya que permitió conjuntar el genio artístico de diversos artistas en torno a un proyecto particular. Esto no significa que el proyecto ató a los muralistas a un programa, sino que establecieron un diálogo con el plan establecido utilizando su praxis política y las obras con las que expresaron artísticamente su concepción cultural y política del país.

Frente a la definición de política cultural y los objetivos de este proyecto de investigación surgen las siguientes preguntas: ¿cuáles son aquellas necesidades culturales? ¿cómo reconocer las necesidades simbólicas particulares de una sociedad en un contexto histórico? Antes de intentar dar respuesta a estas preguntas, continuemos desarrollando la concepción de política cultural.

Héctor Ariel Olmos establece con fuerza la necesidad de comprender a la cultura como algo esencial dentro de la política social, sin dejar de lado la especificidad de los objetivos de una política cultural. Para este autor, la clasificación de la política cultural es la siguiente: “1.- Patrimonialista (que pone acento en la preservación) 2.- Difusionista (atiende a la difusión del arte y sus valores) [...] 3.- Democrática (que privilegia la participación creativa).”<sup>16</sup> La política cultural posrevolucionaria, como señalo más adelante, tuvo la virtud de rescatar fuerzas culturales y creativas vivas,

---

<sup>14</sup> El estudio de las políticas públicas fue propuesto por H. Laswell en los años 50 como una disciplina que busca comprender, en su conjunto, el proceso de elaboración de las políticas y agregar en éstas, los conocimientos interdisciplinarios que las beneficien en el alcance de sus objetivos dentro de las sociedades democráticas-liberales. Harold D. Lasswell, “La Orientación hacia las Políticas”, en Luis F. Aguilar (ed.), *El Estudio de las Políticas Públicas*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1992, pp. 79–83

<sup>15</sup> Néstor García Canclini, *Políticas culturales en América Latina*, México, Grijalbo, 1987, p. 26

<sup>16</sup> Héctor Ariel Olmos, *Cultura: el sentido del desarrollo*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 2004, p. 35

integrándolas en un proyecto cultural que respetó la creatividad del creador y, a la vez, difundió el resultado de tal integración.

Ante tal resumen, propongo hacer énfasis en dos momentos dentro del proceso de política pública.<sup>17</sup> James E. Anderson describe dos fases fundamentales dentro de este proceso: la formulación de alternativas y la selección de una entre éstas, lo cual implica el inicio de la implementación de dicha selección.<sup>18</sup> Son estas dos fases en las cuales haremos énfasis en este trabajo.

Primero, la formulación de la política cultural posrevolucionaria lidió con un contexto incierto, pero con cierta libertad, ya que la fragmentación del poder estaba minimizada por los asesinatos de diversos líderes revolucionarios que aspiraron al ejercicio del poder como Francisco Villa y, principalmente, Venustiano Carranza. Álvaro Obregón, siendo la cabeza del gobierno durante este periodo, había logrado cierto consenso y liderazgo frente a los generales revolucionarios restantes que continuaban disputando el poder a partir del pragmatismo político y reputación militar.<sup>19</sup> Esto abrió para la figura de José Vasconcelos, artífice de la política cultural posrevolucionaria, la complicada tarea de lidiar con la fragmentación del poder, es decir, de construir y negociar alianzas o bien, comprometer con diversos intereses el destino de acción de la política pública.<sup>20</sup> En este sentido, la condición política de México fue una ventana de oportunidad para la formulación de una política cultural.<sup>21</sup>

Aunado a esto, Obregón tuvo la virtud de haberse acercado a una importante elite ilustrada.<sup>22</sup> Vasconcelos, por lo tanto, fue una pieza elemental, ya que su trabajo

---

<sup>17</sup> Como bien señala Charles E. Lindblom, definir el proceso de políticas públicas es complicado, ya que las etapas del proceso no siempre se encuentran bien definidas. Charles E. Lindblom, *The Policymaking Process*, Nueva Jersey, Prentice-Hall, 1980, p.5 Por lo que estudiar alguna etapa del proceso de política pública es una decisión analítica.

<sup>18</sup> "Conforme el proceso de políticas opera, un problema es reconocido, definido y localizado en la agenda gubernamental; alternativas son desarrolladas y presentadas; una alternativa (la política pública) es oficialmente adoptada; la implementación comienza..." James E. Anderson, *Public Policymaking; an Introduction*, Nueva Jersey, Houghton Mifflin, 1994, p. 281

<sup>19</sup> Rogelio Hernández, *Historia mínima del PRI*, México, El Colegio de México, 2016, p. 21-22

<sup>20</sup> James E. Anderson, *op. cit.*, p. 282

<sup>21</sup> Véase John Kingdon, "The Policy Window and Joining the Streams", en John Kingdon, *Alternatives and Public Policies*, Nueva York, Haddison-Wesley, 1995

<sup>22</sup> Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social, 1910-1945*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p.39

como filósofo, literato, ensayista y poeta lo vinculó con una serie de intelectuales de la época que se comprometieron en la implementación de la política cultural diseñada. Entre ellos se encontraban: Jaime Torres Bodet, Julián Carrillo, Ezequiel Chávez, Roberto Medellín, Francisco Figueroa, Francisco Morales, Adolfo Best, Pedro Henríquez Ureña y Gabriela Mistral.<sup>23</sup> Varios de ellos conformaron el grupo intelectual, Ateneo de la Juventud, el cual se opuso a la visión positivista de la realidad mexicana desarrollada durante el porfirismo.

Por esta razón, considero importante revisar la historia recorrida por Vasconcelos para poder explicar el proceso de formulación que realizó. En este momento del proceso de políticas públicas, las decisiones son tomadas conforme a una serie de herramientas particulares.<sup>24</sup> Guy Peters y Stephen Linder plantean que el tomador de decisiones es quien debe dirigir el análisis de política pública y no el analista, pues es la percepción del diseñador de política aquella que delinea los sesgos y posibilidades de la misma.<sup>25</sup> Por esta razón formulo que la comprensión de la política cultural posrevolucionaria debe partir de la concepción histórica de su artífice, J. Vasconcelos.

Ante esta propuesta de análisis, me es imposible ignorar la historia cultural del país. Este aspecto del estudio de la historia pone en el centro la composición de los “pensamientos de los individuos y su particular expresión de los valores y creencias” basado en las mentalidades que varían de una época a otra.”<sup>26</sup> A partir de esta concepción retomo la pregunta anteriormente planteada: ¿cómo reconocer las necesidades simbólicas particulares de una sociedad en un contexto histórico? Esta vía de reconocimiento la ubico en la historia cultural.

---

<sup>23</sup> Javier Ocampo López, “Vasconcelos y la Educación Mexicana”, *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, vol. 7, 2005, p. 147

<sup>24</sup> La formulación de políticas debe “...elegir herramientas particulares basado en factores políticos, sociales y económicos de factibilidad, en la capacidad gubernamental, en la estructura del grupo social objetivo, y calibrar los componentes de la herramienta elegida tomando en cuenta factores como la automaticidad, costos, intrusividad, visibilidad y precisión hacia el grupo objetivo [...] estos factores cambian durante el tiempo conforme el contexto de la hechura de la política cambia...” Michael Howlett, *Designing Public Policies*, Londres, Routledge, 2011, pp.128 y 129 Por ello, el movimiento es ineludible al analizar la implementación de una política pública del pasado.

<sup>25</sup> Stephen Linder y B. Guy Peters, “Instruments of Government: Perceptions and Contexts”, *Journal of Public Policy*, vol. 9, núm. 1, 1988, pp. 53-56

<sup>26</sup> Susana Guijarro, “La historia cultural: tendencias y nuevas propuestas de la historiografía angloamericana”, *Signo. Revista de historia de la cultura escrita*, 3, 1996, p. 167

José Vasconcelos estableció en diversos textos una concepción particular de la historia de México. En ella, el mestizaje es el eje con el cual articula una visión teleológica del papel de Latinoamérica dentro de la historia universal.<sup>27</sup> El centro se encuentra en la idea del mestizaje y esta visión motiva, en gran medida, su formulación de política pública. Como señalé con la lectura de Linder y Peters, esta narrativa histórica establece los sesgos del tomador de decisiones. Por ello, concluyo que esta interpretación particular hace de la historia “una representación de la realidad. No es la realidad misma; para decir la verdad, es una lastimosa aproximación” que, al vincularse con el camino de la política cultural, tiene consecuencias en el quehacer gubernamental y, por lo tanto, en los senderos que el poder político plantea a la sociedad en un contexto histórico determinado.<sup>28</sup>

Por esta razón resalto la importancia de la historia cultural de un país para la elaboración de su política cultural, ya que es con esta vía a través de la cual se construye, interpreta y definen las necesidades simbólicas de la sociedad que la política se plantea satisfacer. No es posible dejar de lado la historia cultural, más aún cuando en el caso que estudiamos hay una relación muy clara entre una interpretación histórica del país con la formulación de la política cultural. A continuación, propongo una revisión al concepto de capital cultural, el cual considero un punto de partida importante para entender la trascendencia de las creaciones artísticas del muralismo mexicano.

### *1.3 Capital cultural: hacia un modelo de evocación*

Para entender el valor de las creaciones murales contextualizadas dentro del espacio social, planteo que las obras murales, resultado de la política cultural posrevolucionaria y de la creatividad de los muralistas, han de comprenderse como una forma de capital, en este sentido, como capital cultural. Para este fin, revisaré las líneas escritas por Pierre Bourdieu quien señaló que el “capital cultural es un principio de diferenciación casi tan poderoso como el capital económico. Hay toda

---

<sup>27</sup> Véase José Vasconcelos, *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana*, París, Agencia Mundial de Librería, 1925 (en adelante: *La raza cósmica*) y Fernando Vizcaíno, “Repensando el nacionalismo en Vasconcelos” *Argumentos. UAM Xochimilco*, Mayo – Agosto, 2013, pp. 193-216

<sup>28</sup> John Lewis Gaddis, *El paisaje de la historia*, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 177

una nueva lógica de la lucha política que no puede comprenderse si no se tiene en mente la distribución del capital cultural y su evolución.”<sup>29</sup>

Al resaltar la importancia del capital cultural, Bourdieu traza la construcción de una estructura del capital que define en gran medida cómo se distribuyen los sujetos dentro del espacio social.<sup>30</sup> Bourdieu define al espacio como “un conjunto de posiciones distintas y coexistentes, exteriores las unas respecto a las otras, definidas las unas en relación a las otras por vínculos de proximidad, de vecindad, o de alejamiento, y también por relaciones de orden como debajo, encima y entre.”<sup>31</sup> Tal espacio es construido por principios de diferenciación sostenidos en los pesos relativos aducidos a cada capital dentro de los diversos grupos sociales.

En este sentido, la posesión de un mayor capital cultural permite al sujeto una mayor familiaridad con los códigos culturales dominantes en un contexto históricamente localizado. Por esto, al actuar el sujeto dentro de un espacio social en que el reconocimiento de estos códigos es valorado como positivo, el individuo adquiere una mejor posición dentro del espacio social y, por lo tanto, mayor posibilidad de traducir tal capital cultural en capital económico.<sup>32</sup>

Bourdieu clasifica al capital cultural en tres diferentes estadios: 1) personalizado; 2) objetivado; e 3) institucionalizado. El primero refiere al capital cultural expresado en conocimiento cultural, competencias lingüísticas, modales sociales, etc. El segundo refiere a los bienes culturales en general, por ejemplo, las pinturas o los libros y finalmente, el institucionalizado que se encuentra en los títulos escolares y en las credenciales académicas.<sup>33</sup>

Para los fines de este trabajo de investigación, haré énfasis en la constitución del capital cultural objetivado, ya que los murales forman parte de este nivel. Sin embargo, para Bourdieu, la principal función del capital cultural, en cualquiera de sus formas, está en la reproducción de ciertas relaciones sociales entre grupos

---

<sup>29</sup> Pierre Bourdieu, *Capital cultural, escuela y espacio social*, trad. Isabel Jiménez, México, Siglo XXI, 1997, pp. 69 y 70

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.103

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.28

<sup>32</sup> Ida Gran Andersen y Mads Meier Jäger, “Cultural capital in context: Heterogeneous returns to cultural capital across schooling environments”, *Social Science Research*, vol. 50, Marzo, 2015, p. 179

<sup>33</sup> Pierre Bourdieu, “The forms of capital” En Richardson, J.G. ed., *Handbook of Theory and Research in the Sociology of Education*, Greenwood Press, New York, 1986, pp. 241–258

sociales específicos, por ejemplo, la familia. Tales relaciones sociales en las que es posible heredar este capital cultural, otorgan a ciertos sujetos privilegios dentro del sistema escolar y, por lo tanto, dentro del espacio social.<sup>34</sup> Este mecanismo será importante para comprender el proceso de ‘asimilación’ estatal del muralismo que mencioné anteriormente.

La particularidad de la producción artística del muralismo es que ésta paso a ser directamente un capital para el Estado y, por ello, un capital cultural público objetivado. Los propios muralistas declararon que la producción mural era la búsqueda de construir un arte público.<sup>35</sup> Como bien señala García Canclini, “las claves sociológicas del objeto estético y de su significación en el conjunto de una cultura no se encuentran en la relación aislada de la obra con el contexto social; cada obra es resultado del *campo artístico*, el complejo de personas e instituciones que condicionan la producción de los artistas y median entre la sociedad y la obra, entre la obra y la sociedad.”<sup>36</sup> Por ello, insisto en la imposibilidad de comprender el movimiento mural de manera aislada, sino es a partir de la mediación que la política cultural tuvo en su difusión y proyección, aún a pesar de las contradicciones que se desarrollaron entre los artistas del movimiento.

Sin embargo, el concepto de capital cultural no es suficiente para explicar cómo se establecen los procesos de mediación simbólica entre obra y sociedad. Si bien, el concepto nos ayuda para captar la mediación material de su realización a través de las instituciones culturales posrevolucionarias, necesito establecer teóricamente el puente que la obra establece con el espectador.

Recientemente, la sociología de la cultura ha encontrado puntos de encuentro con las ciencias de la cognición, de modo que se ha avanzado en comprender cómo es que los sujetos interactúan con la cultura y cómo es establecido este vínculo entre lo micro (individuo) con lo macrosocial (fenómeno de la cultura). Este campo ha cuestionado las visiones clásicas de la cultura como un proceso de socialización que

---

<sup>34</sup> Vale la pena no perder de vista la complejidad de tal reproducción escolar, ya que, como señala Bourdieu, “la estructura del espacio social se ha encontrado reducida a la tesis simple según la cual el sistema escolar reproduciría la estructura social sin deformación ni transformación.” Pierre Bourdieu, *op.cit.*, p.108

<sup>35</sup> David Alfaro Siqueiros, “El sindicato” en Héctor Jaimes (comp.), *Fundación del muralismo mexicano. Textos inéditos de David Alfaro Siqueiros*, México, Siglo XXI, 2012 (en adelante: “El sindicato”)

<sup>36</sup> Néstor García Canclini, *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, México, Siglo XXI, 2017, p.37 (en adelante: *La producción simbólica*)

es internalizado por los agentes, ya que, cognitivamente, el ser humano no es capaz de mantener presente en su vida cotidiana, de manera coherente, automática y sistemática, las complejas estructuras simbólicas que componen a la cultura.<sup>37</sup>

Por ello, plantean al ser humano como un improvisador que se vale de una serie de habilidades prácticas y simbólicas para actuar en la realidad. De esta manera, su acción es contingente y muchas veces, inconsciente. Incluso plantean la interesante hipótesis de que la cultura es una realidad objetivada que conduce y da pistas para decidir nuestra acción frente a diversos contextos, instituciones y estructuras externas.<sup>38</sup> Dentro de este campo, surge la teoría de esquemas y *framing* o encuadre, la cual sugiere un modelo de evocación. Este modelo teórico permite reflexionar la relación entre elaboración de la obra artística y la interacción con los sujetos.

Primero, esta teoría concibe un nivel personal de la cultura, la cual se divide a su vez en dos: 1) no declarativa, donde se encuentran los hábitos, las habilidades, juicios y; 2) declarativa, que contiene lo recolectado explícitamente como hechos memorizados, canciones, frases y expresiones. Segundo, así como concibe un nivel personal, también lo hace en un nivel público. Este nivel es estrictamente material, sensorial y tangible, encontrándose en objetos, sonidos, otras personas, cuerpos y textos.<sup>39</sup>

Por lo tanto, el nivel personal se conforma de esquemas de imágenes y de esquemas fundacionales. Los primeros son la base para la construcción de significados que se aprenden en la repetición de la experiencia cotidiana. Son referencias sencillas que ayudan a la estructuración de significados dentro de procesos sociales complejos y conceptos abstractos.<sup>40</sup> Mientras que los segundos son resultado de principios organizativos de tiempo, lugares y subgrupos de personas.

---

<sup>37</sup> Omar Lizardo y Michael Strand, "Skills, Toolkits, Contexts and Institutions: Clarifying the Relationship Between Different Approaches to Cognition in Cultural Sociology" *Poetics*, 38, 2010, pp. 205-208

<sup>38</sup> La propuesta metodológica de Pierre Bourdieu ha encontrado eco en este campo interdisciplinario sobre el estudio de la cultura. Un ejemplo es la propuesta de estudio del *habitus* de Andreas Pickel, quien divide a la sociedad de manera sistémica y de manera anidada hasta plantear la existencia de un *habitus nacional* que interactúa con los *habitus* particulares de diversos grupos. Andreas Pickel, "The Habitus Process: A Biopsychosocial Conception", *Journal for the Theory of Social Behaviour*, vol.35, núm.4, 2005, pp. 437-461

<sup>39</sup> Michael L. Wood, Dustin S. Stoltz, Justin Van Ness y Marshall A. Taylor, "Schemas and Frames", *Sociological Theory*, vol.36, núm.3, 2018, p.244

<sup>40</sup> Un ejemplo sencillo es la relación que damos a categorías espaciales como *arriba* y *abajo* con connotaciones abstractas de moral o poder. Por ejemplo, al decir la clase baja no nos referimos a una posición física, sino a

Estos esquemas se encuentran a nivel personal interactuando con la cultura pública, la cual se encuentra organizada por *frames* o encuadres. Un encuadre es una definición compartida que emerge de la interacción social como objeto público constituido de elementos ordenados en un ‘paquete interpretativo’, es decir, una serie de herramientas para la interpretación.<sup>41</sup> Tal proceso de encuadre puede ser no deliberado o deliberado, pero el encuadre deliberado posee la particularidad de ser modelado a través del conocimiento o habilidad de sujetos para realizar tal encuadre con el objetivo de despertar y activar en los esquemas o nivel personal, ciertas respuestas. Por esta razón, un modelo de evocación es el proceso de encuadre realizado por diversos sujetos a través de un arreglo material particular que busca encontrar y causar ciertas respuestas dentro de los esquemas de una audiencia.<sup>42</sup>

El movimiento muralista fungió como un modelador de encuadres, ya que propuso diversas narrativas históricas y estéticas a partir de utilizar sus habilidades y técnicas pictóricas. Tales obras, al ser un arte público, buscaban el encuentro con las mayorías, de modo que activaran y evocaran ciertos elementos de reflexión sobre el lugar del país en la historia o sobre su condición particular subjetiva tras la Revolución. Sin embargo, tal modelo de evocación no asegura obtener la respuesta esperada en los esquemas individuales, por lo que es natural que haya divergencia en el intersticio existente entre el encuadre y el esquema. Desde esta postura, la motivación de la creación artística está en la respuesta que la obra de arte obtiene del sujeto, sea o no la esperada.

Los artistas muralistas partieron de técnicas pictóricas academicistas y, por lo tanto, provenientes de Europa. Fue con estas técnicas que los artistas del muralismo fueron desarrollando un estilo y una estética propia que, abrevando de la historia particular del arte en México y la tradición popular, lograron constituir lo que algunos llamaran el renacimiento artístico de México. Esto les valió el reconocimiento internacional, pues lograron conectar su obra en los anales del arte universal a partir de su expresión artística particular.

---

una condición material. De igual manera, cuando la iglesia se refiere a valores altos, se refiere al cielo, mientras que la debilidad moral se encuentra abajo, en el infierno.

<sup>41</sup> Michael L. Wood, Dustin S. Stoltz, Justin Van Ness y Marshall A. Taylor, *op. cit.*, p.249

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp.252 y 253



#### 1.4 El Estado

Un concepto fundamental para la ciencia política es el Estado. Gracias al desarrollo de esta ciencia y a la aportación de diversos teóricos, la idea de Estado se ha ido complejizando. Esto ha brindado nuevas áreas y perspectivas para su estudio. A continuación, retomaré algunas de estas teorías para comprender el tema de investigación.

Probablemente, la definición que más éxito ha tenido para explicar al Estado es aquella escrita por Max Weber en los albores del siglo pasado. Para este autor, el Estado es aquella organización política que ha logrado con éxito el monopolio de la violencia legítima.<sup>43</sup> por esto, la condición ontológica del Estado es “la centralización y concentración, en manos de un solo organismo, de la fuerza material suprema, de los medios materiales y de los cuerpos sociales capaces de aplicar efectivamente la violencia.”<sup>44</sup>

El Estado moderno, por lo tanto, aparece cuando el poder “y su ejercicio efectivo se reveló como algo enteramente humano, producto de la organización económica y social; fruto independiente de otras realidades como la moral o la religiosa.”<sup>45</sup> Esto implicó autonomía del poder político de otras estructuras de poder dentro de la sociedad y lo mostró como un poder específico, sostenido por sí mismo. Lo anterior conllevó a “la formación y aceptación de un orden jurídico unitario, objetivo, uniforme y de obligatoriedad general para todos.”<sup>46</sup>

Sin embargo, esta noción no puede ser aceptada en términos absolutos. Nombrar al Estado de esta manera es asumir que todos los Estados cumplen con estas condiciones a cabalidad. No es posible olvidar que el concepto de Max Weber, acorde a su teoría sociológica, es un tipo ideal. Ante esto, Joel S. Migdal escribe que esta definición “tiene al Estado trabajando a toda máquina y, aunque por supuesto no pretendía que se tomara el tipo ideal como normal [...] ningún Estado puede hacer

---

<sup>43</sup> Max Weber, *Economía y sociedad*, trad. José Medina Echavarría et. al., México, Fondo de Cultura Económica, 1944, p. 1056

<sup>44</sup> Patricio E. Marcos, *El Estado*, México, EDICOL, 1977, p. 94

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 36

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 94

todo lo que puede un Estado ideal.”<sup>47</sup> Por otra parte, Ashis Nandy considera que esta definición tiene un carácter mítico que aplasta las posibilidades analíticas de comprender el fenómeno en el contexto de diversas sociedades.<sup>48</sup>

“El peligro en tomar el Estado por garantizado es que empezamos a asumir que los Estados en todos los tiempos y lugares han tenido el mismo potencial o habilidad para lograr las intenciones de sus líderes; los variados roles que los Estados han jugado en diferentes sociedades pueden perderse.”<sup>49</sup> Ante este peligro, surge la necesidad de complejizar el concepto de Estado de modo que permita asir con mayor éxito el desarrollo específico de este fenómeno en el periodo a trabajar, en este caso, el Estado mexicano posrevolucionario.

Por esta razón, no es posible eludir el carácter histórico del Estado. Continuamente se habla de él como una entidad perenne, pero, así como surgió en algún punto de la historia de la humanidad, cabe la posibilidad de su desaparición. De igual manera, el Estado no apareció de manera homogénea en todas las latitudes del planeta, lo que convierte a cada Estado en un producto particular de la historia en contextos políticos disimiles y diferentes. El caso mexicano y la Revolución de 1910 no es la excepción, ya que trastocó los pilares del Estado anterior a esta fecha y cambió radicalmente el escenario político y la dinámica del poder político en su interior. En momentos revolucionarios, diversas fuerzas políticas organizadas<sup>50</sup> se disputan violentamente el control del aparato estatal conllevando así a su fragmentación y debilitamiento.

Robert I. Rotberg detalla este proceso por el cual un Estado se debilita y pierde su capacidad de dominación. Para este autor, el Estado existe para proveer bienes

---

<sup>47</sup> Joel S. Migdal, *Estado débiles, Estados fuertes*, trad. Liliana Andrade Llanas y Victoria Schussheim, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 32

<sup>48</sup> Ashis Nandy, *Imágenes del Estado. Cultura, violencia y desarrollo*, trad. Guillermina Cuevas, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 25

<sup>49</sup> Joel S. Migdal, *Strong Societies and Weak States*, New Jersey, Princeton University Press, 1988, p. 17

<sup>50</sup> Con este me refiero al clásico supuesto marxista de la revolución proletaria, en la cual esta clase combate a la clase dominante burguesa adueñándose de los pilares esenciales del ejercicio de la violencia de Estado: la policía, el ejército y el aparato burocrático. Lenin, Vladimir I., *El estado y la revolución: la doctrina marxista del Estado y las tareas del proletariado en la revolución*, Moscú, Progreso, s.a. Si bien, el caso mexicano no es un modelo de revolución proletaria, sí fue evidente la fragmentación del poder entre diversas fuerzas armadas que debilitaron con la guerra el poder efectivo del Estado.

públicos a personas que viven dentro de límites designados.<sup>51</sup> En consonancia con lo escrito aquí, este autor señala que uno de los bienes básicos solicitados por la sociedad es la seguridad provista por el empoderamiento de la ley y su cumplimiento por medio de las fuerzas violentas del Estado. Cuando este bien básico está garantizado, surgen dentro de la sociedad demandas por otros tipos de bienes, ya sea seguridad social o, principalmente, derechos políticos de participación política y de expresión.<sup>52</sup>

Dentro de esta misma lógica, cuando un Estado incapaz de satisfacer la necesidad básica de la sociedad, es decir, mantener el control de la violencia en su seno, está debilitado. Esto se debe a diversos factores como son cuestiones geopolíticas o problemas económicos, pero principalmente, como ya anotamos, a las disputas violentas en su interior por el ejercicio del poder. Por ello, Rotberg apunta que, así como un Estado se puede debilitar hasta el punto de ser un Estado fallido o colapsado, también puede fortalecerse. Tal degradación o fortalecimiento de la estructura estatal no es un azar, sino que se vincula con las decisiones de quienes dirigen aquella estructura. Al final, es la mano del ser humano<sup>53</sup> aquella que determina el destino de esta entidad abstracta y poderosa que es el Estado.

Michael Mann desarrolló un intensivo estudio sobre las fuentes del poder en la sociedad hasta devenir en lo que ahora reconocemos como el poder estatal.<sup>54</sup> Para Mann, la sociedad establece relaciones dialécticas con los Estados de los cuales ambos salen beneficiados. Mientras que el Estado aprovecha los desarrollos tecnológicos que realiza la sociedad, la sociedad se beneficia de los bienes que provee el Estado. El Estado, entonces, ejerce dos tipos de poderes: el despótico y el infraestructural.

---

<sup>51</sup> Robert I. Rotberg, "Failed states, collapsed states, weak states: causes and indicators", en Robert I. Rotberg (ed.), *State Failure and State Weakness in a Time of Terror*, Cambridge, World Peace Foundation, 2003, p. 2

<sup>52</sup> *Ibíd.*, p. 3

<sup>53</sup> *Ibíd.*, p. 22-24

<sup>54</sup> Michael Mann, "The autonomous power of the state: its origins, mechanisms and results", *European Journal of Sociology*, vol.25, núm.2, pp. 188-194. Véase Michael Mann, *The Sources of Social Power: Volume 1, A History of Power from the Beginning to AD 1760*, Reino Unido, Cambridge University Press, 1986; Michael Mann, *The Sources of Social Power: Volume 2, The Rise of Classes and Nation-States 1760-1914*, Reino Unido, Cambridge University Press, 2012; Michael Mann, *The Sources of Social Power: Volume 3, Global Empires and Revolutions*, Reino Unido, Cambridge University Press, 2012

El poder despótico corresponde aquel que se ejerce a través de la amenaza del uso de la fuerza, y el segundo, al poder que utiliza el Estado para penetrar en la sociedad e implementar decisiones políticas en todo el territorio.<sup>55</sup> Este par de poderes autónomos del Estado son sus herramientas. Por lo tanto, las políticas públicas son un despliegue del Estado en el ejercicio del poder infraestructural. Las políticas culturales no se encuentran fuera de esto.

A partir del trabajo de Michel Foucault sobre gubernamentalidad es posible aterrizar un poco más esta cuestión. Este autor distingue históricamente entre el ejercicio de la soberanía, como obediencia a la ley por medio de la coacción, de la idea de gobernar, la cual consiste en la disposición táctica de cosas (recursos y sujetos), en vez de la imposición.<sup>56</sup> En este sentido, el fin de la soberanía está desplegada sobre sí misma, mientras que la gubernamentalidad “debe encontrar los principios de su racionalidad en la cual se constituye la realidad específica del Estado.”<sup>57</sup>

Por esta razón, el objetivo de gobernar no es el gobierno en sí, sino, por ejemplo, el bienestar de la población, la mejorías de sus condiciones de vida, el aumento de su riqueza, salud, etc. La aparición de la población, sobre el territorio, como objetivo para los Estados soberanos configura la nueva dimensión de gobierno. Sin embargo, lo anterior no significa que desaparece el principio de soberanía ni tampoco las instituciones de la sociedad disciplinaria. Lo que hay es una complementariedad. Aún así, en la actualidad, la función de gobierno concentra el espacio real para el conflicto político, pues es en su seno donde se realiza la continua definición y redefinición de las competencias del Estado.<sup>58</sup>

Para los fines de este trabajo, defino al Estado como una organización política gubernamentalizada producto de contextos históricos específicos que busca la apropiación absoluta del ejercicio exclusivo de la violencia legítima en una sociedad y que actúa en ella, a través del ejercicio del poder despótico y del poder infraestructural. Pero para que el uso de la violencia sea legítimo, es decir, aceptado

---

<sup>55</sup> Michael Mann, *op. cit.*, pp. 188-194

<sup>56</sup> Michel Foucault, “Governmentality”, en Graham Burchell *et. al.* (ed.), *The Foucault Effect. Studies in Governmentality*, Gran Bretaña, The University of Chicago Press, 1991, pp.94-95

<sup>57</sup> *Ibid.*, p.97

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.103

por la población, necesita de una justificación que se inserte en su origen y razón de ser. En este sentido, la consecución de las demandas sociales de la Revolución, la Revolución en sí y el mestizaje como origen y destino de la política cultural posrevolucionaria, serán fundamentales en la legitimidad del régimen.

### *1.5 La imagen del Estado*

He definido al Estado, pero he dejado al final esta dimensión que es finalmente el objetivo de esta investigación. La imagen, señala la sabiduría popular, vale más que mil palabras, pero ¿esto es igual para la organización política más poderosa de las sociedades contemporáneas? Para explicar esto, usaremos la propuesta teórica para estudiar al Estado de Joel S. Migdal.

Para Migdal, el Estado “es un campo de poder marcado para el uso y la amenaza de violencia conformado por 1) la *imagen* de una organización dominante coherente en un territorio, que es una representación de las personas que pertenecen a ese territorio y 2) las prácticas reales de sus múltiples partes.”<sup>59</sup> Las prácticas del Estado están encarnadas en sus diversos componentes y dirigentes, por lo tanto, éstas no son unívocas y pueden incluso actuar en contra del Estado. Por esto las prácticas del Estado pueden apoyar o entrar en abierta contradicción entre sus partes. Esta definición abre el panorama sobre cómo se entiende al Estado, ya que observa los conflictos que pueden suceder dentro de los componentes de su estructura.

Sin embargo, existe un espacio en el que el Estado sí es unívoco y se muestra a sí mismo como una entidad única, la imagen. “La imagen implica percepción. Aquí la percepción del Estado es la que tienen quienes están dentro y fuera del territorio que consideran suyo como principal y más adecuado creador de reglas dentro de sus límites territoriales [...] la percepción asume una entidad única que es bastante autónoma, unificada y centralizada.”<sup>60</sup> La imagen es, por tanto, una representación externalizada que sirve como referente para sus componentes, para el exterior del Estado y, naturalmente, para los habitantes del territorio.

En este punto vale la pena diferenciar la imagen de la noción de nación ya que estas “naciones no necesitan ser, de hecho, raramente lo son, coextensivos con un Estado.

---

<sup>59</sup> Joel S. Migdal, *op.cit.*, p. 34

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 35

En muchos casos, muchas naciones viven dentro de un conjunto de fronteras, y muchas naciones viven a través de las fronteras.”<sup>61</sup> Por esta razón, no he tomado la idea de nación como un eje explicativo central de la investigación, aunque va a estar ineludiblemente presente.

Bourdieu observa que “hacer de la acumulación del capital físico el primer motor de la construcción del Estado revela una lógica monocausal muy ingenua. No hay, pues, ninguna acumulación de capital físico sin acumulación simultánea o previa de capital simbólico.”<sup>62</sup> El capital simbólico se inscribe a la necesidad del Estado de construir una imagen que represente la totalidad que no posee en la práctica. Cuando el Estado ejerce el capital simbólico a su disposición, evita el uso de la coacción, y cuando lo logra, no sólo domina, sino que dirige. En resumen, el capital simbólico lo legítima.

Sin embargo, como señala la teoría de esquemas y encuadres, el ser humano al interactuar socialmente no mantiene presente la coherencia ni la lógica de una complejidad cultural, en este caso nacional, sino que accede a partir de esquemas sencillos que se relacionan con procesos de encuadre que contienen el soporte para la comprensión de la realidad, culturalmente hablando. Esto se relaciona profundamente con el pensamiento del ya clásico filósofo Ernst Cassirer quien describió que “razón es un término verdaderamente inadecuado para abarcar las formas de la vida cultural humana en toda su riqueza y diversidad, pero todas estas formas son formas simbólicas. Por lo tanto, en lugar de definir al hombre como un animal racional lo definiremos como un animal simbólico.”<sup>63</sup>

El capital cultural objetivado de las obras murales construyó una imagen que, debido a la cercanía con la política cultural y, por ende, con los componentes del Estado, se fue asimilando de manera contingente a partir de la reproducción y difusión de estas obras. Lo anterior no significa que éste haya sido su objetivo inicial ni su función como elemento legitimador del régimen en nacimiento, ya que, como

---

<sup>61</sup> Hastings Donnan y Thomas M. Wilson, “An anthropology of frontiers” en Hastings Donnan y Thomas M. Wilson (eds.), *Boarder Approaches. Anthropological Perspectives on Frontiers*, Estados Unidos, University Press of America, 1994, p.12

<sup>62</sup> Pierre Bourdieu, *Sobre el Estado. Cursos en el Collège de France (1989-1992)*, España, Anagrama, 2014, p. 278

<sup>63</sup> Ernst Cassirer, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, trad. Eugenio Ímaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1963, p.49

veremos, tanto los muralistas como los formuladores de la política cultural plantearon objetivos distintos. Sin embargo, partieron de un punto en común. En esta primer etapa de creación mural, “tenían claro que debían pintar el lugar de la utopía. Esta decisión de política cultural implicó la propuesta de plasmar un nuevo México, no había tal lugar, había que re-inventarlo desde la subjetividad y la sapiencia técnica de artistas y gobernantes para producir una nueva unidad ideal.”<sup>64</sup>

Por el contexto histórico aunado a un ejercicio de poder infraestructural, es decir, la política cultural, fue posible que los murales fungieran como soporte materializado para el ejercicio interpretativo de la población; proceso reflejado en una imagen del Estado mexicano durante el siglo XX. Habremos de entrar en materia histórica para explicar a detalle como sucedió este proceso.

---

<sup>64</sup> Irene Herner, *op. cit.*, pp.101-102

## II. Si muros, rifles y lienzos hablarán... antecedentes históricos

*El presente y el futuro  
los inventaron  
para que no lloráramos...*

Xavier Villaurrutia

Pensar y comprender un acontecimiento del pasado nos ata invariablemente al estudio histórico. La historia es el marco social, político y económico dentro del cual el ser humano actuó. Estructuras culturales, políticas y económicas, decisiones políticas, conquistas, desastres naturales, revoluciones y demás sucesos relevantes para grandes grupos sociales imponen condiciones particulares a la posible acción de los sujetos y grupos inmersos en el acontecer. Por esta razón, desligar los actos del pasado a estas condiciones es imposible.

El muralismo mexicano, por lo tanto, está muy lejos de estar exento a su condición histórica que, incluso, diversos artistas asumían y discutían. Por ello, es necesario discutir las condiciones históricas como un elemento transversal a esta investigación, ya que la compleja situación de la Revolución Mexicana y su proceso posterior son el entorno que envuelve y alimenta al movimiento muralista.

No podemos olvidar que “el pasado es algo que nunca podemos capturar. Pues en el momento en que nos damos cuenta de lo que ha ocurrido, ya esto nos es inaccesible.”<sup>65</sup> Entonces, la tarea del análisis histórico y la presentación del hecho histórico es compleja, ya que la historia no está dada en los elementos que se conocen del pasado, sino que atraviesa un proceso de construcción narrativa a través del trabajo de investigación de historiadores quienes seleccionan las fuentes históricas para presentarlas como hechos cognoscibles del pasado, es decir, históricos.

E.H. Carr señaló que “no todos los hechos del pasado son hechos históricos, o son tratados como tales por los historiadores.”<sup>66</sup> De esta manera, el historiador selecciona y conforma la interpretación del fenómeno que le interesa explicar. Carr

---

<sup>65</sup> John Lewis Gaddis, *op. cit.*, p.19

<sup>66</sup> E.H. Carr, *What is History?*, Reading, Penguin Books, 1986, p. 10



continua: “su estado como un hecho histórico se convertirá en una cuestión de interpretación. Este elemento de interpretación aparece en cada hecho de la historia.”<sup>67</sup> Lo ineludible de lo anterior, me conduce a explicitar este asunto de interpretación dentro de la redacción de los antecedentes históricos de este trabajo. Aunque, si bien la interpretación es inevitable al escribir sobre la historia, son las fuentes y la investigación aquellos que sustentan el desarrollo de la construcción narrativa y otorgan sentido a la subjetividad inherente a la misma.

A partir de estas anotaciones sobre el quehacer histórico, me propongo desarrollar los antecedentes históricos y culturales que permitan comprender al muralismo como un movimiento artístico que abrevó explícitamente del pasado para configurar su creación. Primero, relataré los antecedentes artísticos del movimiento mural que se hallan previo al estallido revolucionario. Para lograr este primer punto, planteo desarrollar brevemente la historia cultural de lo que hoy es México de modo que los artistas y las representaciones artísticas y pictóricas sean las guías de este recorrido.

En el segundo punto de este capítulo, decidí agregar algunas páginas para hablar de la Revolución en sí y de los movimientos que dentro de ella sucedieron. Y es que, al final, es el movimiento social y político que da origen al Estado mexicano del siglo XX. En este período se modelan los símbolos de su legitimidad. Sin delinear brevemente los motivos y las demandas de los grupos sociales movilizados y el panorama político de los caudillos que lideraron estos movimientos, el panorama histórico que planteo estaría trunco.

De esta manera, presento dos líneas históricas que influyeron directamente en el primer momento mural. Estas dos líneas, la artística-cultural y la política, confluirán hasta encontrarse, en el tercer capítulo de este trabajo, con el ascenso de Obregón al poder y con el inicio del proyecto de Vasconcelos. El cuarto capítulo estará dedicado a los murales de la Preparatoria Nacional o San Ildefonso, como es conocido en la actualidad, y a los sucesos fundamentales que contextualizaron su creación. Finalmente, terminaré con el análisis conceptual propuesto para esta narrativa y cómo abona a la comprensión actual del muralismo.

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 13

## 2.1 Raíces culturales del muralismo y el arte mexicano

En el texto de *Las categorías de la cultura mexicana*, la Dra. Frost escribe que “si bien no es posible hablar de una cultura mexicana, sí hay un arte mexicano.”<sup>68</sup> Tal aseveración muestra la complejidad que existe en precisar los elementos definitorios en la identidad del pueblo mexicano, los cuales son, para cualquier pueblo, más bien dinámicos y contingentes, pero en la dimensión artística y pictórica aparecieron con tal claridad y proyección internacional que fue posible definir a una forma de arte como mexicano. Si bien los muralistas fueron importantes para apuntalar tal concepción, la construcción del arte mexicano es algo que se había formado paulatinamente desde antes de la Revolución.

Una frase muy citada de la *Autobiografía* de José Clemente Orozco es la siguiente: “La pintura mural se encontró en 1922 la mesa puesta. La idea misma de pintar muros y todas las ideas que iban a constituir la nueva etapa artística, las que iban a dar vida, ya existían en México y se desarrollaron y definieron de 1900 a 1920, o sea veinte años.”<sup>69</sup> Sin embargo, habría que matizar tal sentencia, ya que, si bien el muralismo abreva de una larga tradición pictórica en México, los temas e intenciones políticas de los creadores parecen imposibles en otro contexto que no sea el posrevolucionario. En dado caso, y siguiendo la metáfora de Orozco, el muralismo comió en una mesa puesta donde los platillos y temas fueron servidos por las condiciones estructurales e ideológicas de la Revolución.

En este capítulo pretendo delinear brevemente los antecedentes del muralismo a partir de revisar la historia del arte en México, ya que, como he señalado, conforman una tradición histórica y artística que. Inevitablemente, estuvo intrincada al vigoroso contexto histórico en que surgió. Los énfasis que intentaré establecer serán, en lo general, los objetivos de las obras, su relación con el medio institucional que posibilita su creación y la relación de la obra con su contexto histórico. De esta manera, reconociendo características y particularidades, así como continuidades y rupturas dentro del recorrido histórico a continuación propuesto, será posible

---

<sup>68</sup> Elsa Cecilia Frost, *Las categorías de la cultura mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 200

<sup>69</sup> José Clemente Orozco, *op. cit.*, p.59

discernir, con conocimiento de causa, el lugar del muralismo y la relevancia de éste dentro de esta historia.

### 2.1.1 *La pintura antes de México: prehispánicos y la colonia*

La pintura mural, en sus términos más generales, ha sido, desde la antigüedad, una constante en los más diversos territorios del orbe y el territorio que después será México no es excepción. Es tan remota esta expresión que algunos muros naturales fueron pintados hace 10,000 años aproximadamente.<sup>70</sup> La pintura rupestre es para muchos un acontecimiento sumamente importante para la historia del ser humano, pues delinea una brutal declaración primigenia de conciencia de los antepasados nómadas.<sup>71</sup> Tal declaración implica la ruptura de la unidad primordial, la duda y la contemplación de lo externo como algo radicalmente distinto al ser que pintaba.

A la par, estas representaciones arcaicas son “un dialogo con aquello que las rodea. Aún más, es inevitable entender –sentir, que en este caso es lo mismo–, que las imágenes son parte de lo circundante y están unidas al paisaje, al aire, al cielo, la temperatura, los cerros, del mismo modo que están unidas, enraizadas en la piedra.”<sup>72</sup> En este sentido, la pintura rupestre buscaba esclarecer y captar el ambiente a través de su representación y, en cierto modo, buscar la unión extática por medio del ritual.<sup>73</sup> Por esta razón, a la luz de estas expresiones primigenias, la pintura en muro está radicalmente identificada con el espacio en que se realiza y está alimentada por el ambiente que le rodea.

Sin embargo, un antecedente explícito para muchos de los muralistas fue la pintura precolombina. Las antiguas culturas mesoamericanas fueron sociedades rígidas y ordenadas bajo principios teocráticos. Por esta razón, su arte estaba profundamente motivada y relacionada con aspectos religiosos. Cabe recordar que las culturas precolombinas tuvieron un desarrollo único debido a su posición

---

<sup>70</sup> Edgar Liñán Ávila, *El rastro de los dioses. Un viaje a las pinturas rupestres de Baja California Sur*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2010, p.9

<sup>71</sup> Francisco Mendiola Galván, “El arte rupestre: una realidad gráfica del pasado en el presente”, en Carlos Viramontes Anzures y Ana María Crespo Oviedo (coords.), *Expresión y memoria. Pintura rupestre y petrograbado en las sociedades del norte de México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999, p.19

<sup>72</sup> Edgar Liñán Ávila, *op.cit.*, p.38

<sup>73</sup> *Ibid.*, p.66

geográfica, por lo que deben ser comprendidas fuera de los estándares occidentales. Esta particularidad los convirtió en una fuerza de inspiración vital para el desarrollo del arte posterior en nuestro país. Por esta razón, “la pintura mural, el medio plástico que usaba esta generación rebelde de intelectuales, no era nueva ni como técnica ni como lenguaje formal. Para Mesoamérica significaba el renacimiento de las pinturas y bajorrelieves mayas y aztecas en sus periodos clásicos.”<sup>74</sup> Sin embargo, las motivaciones fueron diferentes y acordes al contexto social en que se crearon.

En la visión de Justino Fernández, el arte indígena antiguo es prueba fehaciente “de que a través de quince siglos desarrollaron unos modos de vida que nada tienen que envidiar a las culturas clásicas del Oriente y mucho de original que ofrecer a la cultura occidental.”<sup>75</sup> Por esta razón, cuando se inserta la escultura monumental mexicana, por tomar un ejemplo, en la concepción histórica del arte universal—evidentemente eurocéntrico—, ésta ocupa una de sus cumbres creativas y estéticas.

Un texto que me parece fundamental para comprender el muralismo es el libro *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*. Este libro desarrolla la visión particular de Jean Charlot quien, como artista participante del movimiento, recogió valiosas reflexiones que sólo el observador interno puede recolectar. En su esbozo sobre las influencias del muralismo, Charlot rescata del arte precolombino las representaciones de muerte y dolor físico radicalmente diferente a las occidentales. Estos elementos lo contrastan del arte clásico occidental, en específico del griego, quienes valoraban la sensualidad y la belleza como insumo fundamental de su arte.<sup>76</sup> Lo anterior es reflejo de aquello que el arte prehispánico podía aportar a la pintura occidental.

Lamentablemente, gran parte de aquel patrimonio valioso se ha perdido. Sin embargo, quedan algunos ejemplos que por su maestría y espectacularidad demuestran la valía histórica y estética de sus obras. Entre ellos, los muros teotihuacanos destacan por su conservación y el colorido que tienen, entre ellos destacan los frescos de los palacios de ‘las mariposas’, los de Zacuala y los de Tepantitla. Estos últimos contienen una dinámica espectacular, la experiencia de

---

<sup>74</sup> Eduardo Subirats, *op. cit.*, p.57

<sup>75</sup> Justino Fernández, *La pintura moderna mexicana*, México, Editorial Pormaca, 1964, p.6

<sup>76</sup> Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, México, Editorial Domés, 1985, p.14

movimiento y gozo que despiertan todos los sujetos representados en estos murales es casi único.<sup>77</sup> También en el centro de México encontramos los intimidantes frescos de Cacaxtla, reflejo de la voluntad guerrera del pueblo olmeca-xicallanca.

El sureste mexicano fue el terreno que vio surgir a una de las civilizaciones antiguas más célebres del mundo. Al igual que las civilizaciones del centro, los mayas desarrollaron una estética particular de las cuales destaca su pintura mural. En Chichen Itzá se conserva algunos fragmentos murales en el Templo de los Tigres. Ahí se representa una batalla en que los diversos componentes conforman en conjunto un basamento piramidal. Para Jean Charlot, tal mural tiene un papel importante en el periodo formativo del muralismo, ya que Diego Rivera, tras regresar de Europa en 1921, recorre Yucatán junto a José Vasconcelos y en su visita a esta zona arqueológica exclamó estar profundamente impresionado por estos murales.<sup>78</sup>

Sin embargo, son los frescos de Bonampak aquellos que, por su magnitud y conservación, despiertan un interés particular. Son tres cámaras totalmente pintadas que retratan armónicamente la vida cotidiana de aquella ciudad maya y deja ver aspectos como la vestimenta y ciertas costumbres de la nobleza maya del periodo. Su “sentido de composición rítmica, la precisión y elegancia del diseño, el armónico colorido, así como el orden que dieron a todas las composiciones”<sup>79</sup> son dignas de admiración. De hecho, Rina Lazo, una de las últimas muralistas –en el sentido clásico que aquí estudió y en el que se suele estudiar el muralismo—, reprodujo las pinturas de Bonampak en el Museo de Antropología e Historia.<sup>80</sup> Abrazar elementos del arte precolombino fue para el muralismo un elemento que exploraron y explotaron en su búsqueda de construir una plástica particular sin dejar de lado el aporte subjetivo.

El desarrollo de este arte y, en general, de las civilizaciones mesoamericanas que, a la luz de las investigaciones arqueológicas y antropológicas, ha demostrado se bastante, fue roto abruptamente por el colonialismo. Aun así, la técnica del fresco

---

<sup>77</sup> Justino Fernández, *op. cit.*, p.6

<sup>78</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.18 Dentro de la comitiva también estaban los pintores Adolfo Best Maugard y Roberto Montenegro.

<sup>79</sup> Justino Fernández, *op. cit.*, p.7

<sup>80</sup> Dina Comisarenco Mirkin, “Paredes olvidadas: el Muralismo femenino (1930-1970)”, en *Libros pintados. Murales de la Ciudad de México*, México, Artes de México, 2015, p.158 y Mary K. Coffey, *op. cit.*, *passim*

practicada por los prehispánicos, como técnica pictórica, fue rescatado por los muralistas. Rivera y Siqueiros estudiaron la pintura monumental en Italia, intentando seguir el procedimiento del siglo XV y XVI, con la intención de alimentarla con los temas e influencias de México, tanto culturales como políticos.<sup>81</sup>

“La Conquista no pudo suprimir la estética indígena. La Iglesia Católica pronto adquirió en México un sabor nativo: rosetas de papel, danzas sagradas y torturas autoinfligidas treparon cual hiedra pagana sobre el dogma, tan antiguo como la roca.”<sup>82</sup> Si bien las culturas precolombinas fueron despojadas de sus formas religiosas y culturales, también fueron muy hábiles en trasladar ciertas prácticas al imaginario católico impuesto primero y asimilado posteriormente.

Es en el siglo XVI cuando son construidos los primeros conventos y es en ellos donde la técnica del fresco se mantiene en uso. Estos murales fueron pintados sin el colorido que caracterizó a los frescos precolombinos, pero fueron “indispensables para ornamentar pórticos, corredores, celdas, escaleras monumentales y los muros de las iglesias.”<sup>83</sup> Por su arquitectura, los edificios coloniales son espacios perfectos para los murales, ya que los corredores extensos y la altura de los techos permiten contemplar las grandes superficies pintadas. Por ello, estos edificios serán el espacio perfecto para los murales del siglo XX.

A partir del dominio cultural de la Iglesia Católica, el arte en la Nueva España— como en el resto de las colonias— queda, en su mayoría, en manos de esta institución religiosa. Al inicio de la colonia, principalmente durante el siglo XVI, el arte sacro estuvo motivado por el sincretismo necesario para la conversión de los indígenas. “La religión y el arte en sus múltiples manifestaciones tuvieron funciones insustituibles y representaron el principal elemento de identidad del grupo conquistador en su proceso de dominio.”<sup>84</sup>

Las órdenes religiosas comprendieron muy bien que, si querían cumplir con su misión evangelizadora, debían aprender la lengua y escritura ideográfica de los

---

<sup>81</sup> Claudia Mandel, “La descentralización vanguardista: modernismo brasileño y muralismo mexicano”, *Revista Escena*, año 32, núm.64, 2009, p.13 y Orlando S. Suarez, “Techniques of Muralism”, en *The Mexican Muralists*, s.l., Europalia, 1993, p.45

<sup>82</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.20

<sup>83</sup> Justino Fernández, *op. cit.*, p.9

<sup>84</sup> José de Santiago Silva, *Atotonilco*, México, Ediciones La Rana, 1996, p.21

indígenas. Esto se reflejó en la aparición dramática de representaciones de Jesús flagelado, prácticamente desollado y el explícito sufrimiento carnal de las almas purgadas que recuerdan al dios mexica, Xipe Tótec, quien se descarna para alimentar a la humanidad. “De dios a Dios, los parentescos plásticos facilitaban la transición religiosa.”<sup>85</sup>

La mezcla de estilos que hay en los templos coloniales fue resultado de un largo proceso de asimilación y restauración que deja un legado artístico y espiritual único y propio. La iglesia de la Nueva España difundió el culto y el dogma “en buena medida mediante las obras de arte aglutinadas en un estilo integral y unitario, en donde la arquitectura, la escultura, la pintura y la suntuaria en general se combinan logrando fenómenos de integración plástica ejemplares”.<sup>86</sup>

A finales del siglo XVII surge con “cierto carácter original y una espiritualidad propia”<sup>87</sup> el arte barroco novohispano con sus variantes abarcando la arquitectura, la escultura y la pintura. Es importante entender que en este momento la posición del conquistador ha sido cambiada por la del colonizador. Por ello, el colonizador ya no busca establecer dominio, sino asegurar y reforzar su mantenimiento. Estando los grandes grupos sociales bautizados, el arte eclesial podía girar hacia la suntuosidad del barroco. Emilio Orozco considera que el barroco conmueve “no por una inmediata y directa comunicación, ni menos aún por los medios y caminos de lo racional, sino impresionando sensorialmente, incluso asombrando y deslumbrando. Superficialidad, recargamiento ornamental y decorativismo junto a la profundidad, gravedad y trascendencia.”<sup>88</sup>

En la Nueva España, el barroco legó un sinnúmero de obras destacando en arquitectura y en los impactantes retablos labrados y bañados de oro y plata.<sup>89</sup> En este sentido, el barroco mostró sin reparo la riqueza de la Iglesia y de los grupos sociales dominantes por medio de la proyección del lujo y la impresión que

---

<sup>85</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.29

<sup>86</sup> José de Santiago Silva, *op. cit.*, p.23

<sup>87</sup> Justino Fernández, *op. cit.*, p.11

<sup>88</sup> Emilio Orozco Díaz, *Manierismo y barroco*, España, Ediciones Anaya, 1970, p.22

<sup>89</sup> Entre los más importantes se encuentran los del Ex Colegio de San Francisco—actual Museo del Virreinato—en Tepotzotlán, Estado de México, la Capilla de los Reyes en la Catedral de México y el Altar de los Reyes en la Catedral de Puebla.

provocaba la técnica artística y los materiales de las obras.<sup>90</sup> En la pintura destacaron Alonso López Herrera, Sebastián López Arteaga, Baltasar de Echave, Juan Correa y Cristóbal de Villalpando. Posteriormente, en la primera mitad del siglo XVIII, aparece la figura de Miguel Cabrera.

Pese a este gran desarrollo del arte barroco, para finales del diecisiete, los cánones artísticos virarían, contrastantemente, hacia la sobriedad y elegancia del neoclásico. “Cierto es que se trataba de un movimiento internacional para restaurar la pureza de las formas clásicas y que, si en la Nueva España en un principio fue impuesto por la recién fundada Academia de San Carlos, acabó por ser popular.”<sup>91</sup> Esta Academia será fundamental para el arte en México desde su fundación en 1785 hasta la aparición de la vanguardia mexicana del siglo XX y la diversificación de la enseñanza artística.

En sus inicios, “San Carlos trató de someter las artes al control real, en concordancia con la nobleza de Carlos III; por otro, trató de cubrir algunas de las aspiraciones de la Ilustración, estimulando el esfuerzo artístico, haciendo más científica la educación en las artes y proporcionando al público instrucción técnica gratuita.”<sup>92</sup> No sorprende que haya sido en la Nueva España donde se funda la primer Academia de Arte en Hispanoamérica, pues, según estimaciones de Alexander de Humboldt, a inicios del siglo XIX, la Ciudad de México contaba con 8,157 artesanos y artistas de un total de 30,000 habitantes empleados.<sup>93</sup>

En su breve periodo durante la colonia y, posteriormente, en el México independiente, la Academia de San Carlos fue la institución encargada de la reglamentación de la producción artística y la homogeneización de su enseñanza. Además de la concentración de artistas en la capital, en el siglo XVII la mayoría de ellos eran inmigrantes españoles o bien, criollos de primera generación, por lo que sus estilos eran sumamente fieles a la producción artística en España. Sin embargo,

---

<sup>90</sup> El barroco, en Europa, fue una respuesta directa a la Reforma protestante, mientras que en la Nueva España no tuvo este papel de oposición. Lo anterior, en cierta medida, explica el florecimiento de un estilo particular novohispano diferente al barroco europeo. Véase Werner Weisbach, *El barroco, arte de la contrareforma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1948

<sup>91</sup> Justino Fernández, *op. cit.*, p.12

<sup>92</sup> Thomas A. Brown, *La Academia de San Carlos de la Nueva España. I. Fundación y organización*, México, Secretaría de Educación Pública, 1976, p.11

<sup>93</sup> *Ibíd.*, p.16



es con la segunda generación de criollos que la cultura colonial, naturalmente, diverge de la española para abrirse camino con la originalidad del ‘churrigueresco’ o del barroco de la Nueva España, lo cual incluía tanto a la pintura monumental como de templete.<sup>94</sup>

Por lo tanto, la Academia<sup>95</sup> fue una respuesta real a la independencia que los artistas coloniales habían desarrollado, pero, como señala Jean Charlot, tal objetivo no se completó. “A su vez, el persuasivo medio mexicano asimiló o expulsó a los españoles enviados como capataces de la Corona para domar, refrenar, o disciplinar a una tumultuosa muchedumbre de artistas criollos, indígenas y mestizos.”<sup>96</sup> Con la intención de cumplir con los lineamientos reales de educación artística, arribaron a la Nueva España diversos profesores reconocidos en España.

Jerónimo Gil, grabador reconocido por la corona española, llega a la ciudad de México en 1778 para trabajar como el grabador oficial de la Casa de Moneda en la Nueva España. Pronto, apoyándose en diversos artistas criollos, establecería una Escuela de Grabado que sería el antecedente a la Academia de San Carlos. Sin embargo, consideraba a sus ayudantes incapaces de enseñar con el profesionalismo deseado, por lo que era necesario importar artistas y arquitectos expertos en el arte consagrado de los grandes maestros italianos y griegos. Además, necesitaban modelos, moldes, grabados y libros necesarios para tal tarea.<sup>97</sup> Es evidente que, desde su fundación, la Academia se propuso la rígida importación de modelos estéticos a la colonia, cortando el desarrollo estético que venía sucediendo en, al menos, el último siglo.

---

<sup>94</sup> Este estilo también es conocido como el “ultra barroco mexicano” que rompió con las proporciones y distribuciones del barroco clásico. *Ibid.*, p.19

<sup>95</sup> Vale la pena destacar que este periodo estaba imbuido por la esperanza de la Ilustración. Por eso se aprecia una gran aparición de academias alrededor del mundo como las Academias de Artes en Bolonia (1709), Estocolmo (1735) o Dresde (1750). En España se habían fundado Academias en Madrid y Valencia (1752 y 1768). De igual manera en este periodo, la Nueva España fue testigo de la aparición de diversas academias de diversa índole como el Colegio Real de Leyes (1760), la Academia de Anatomía Práctica (1764) o las academias jesuitas en matemáticas, física, historia y lenguaje en sus diversos colegios alrededor de la colonia. *Ibid.*, p.35

<sup>96</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.59-60 Lo cierto es que tal intento de control real al campo artístico no era nuevo. Desde 1589 se buscó la regulación de artistas a través de exámenes realizados por el ayuntamiento de la Ciudad de México, lo cual no fue ni extensivo o exitoso. En 1686 se estipularon multas a los artistas sin licencia y se buscó excluir a los indígenas; ambos intentos no fueron efectivos. Thomas A. Brown, *op. cit.*, p.21

<sup>97</sup> *Ibid.*, pp.65-92

Un elemento que resaltó en esta época entusiasta por las Academias reales fue la visión utilitaria del arte. “Ellos creían que una academia de arte serviría tanto a la estética como al Estado. [...] Lo que preveían era la unión de los conocimientos teóricos con la aplicación práctica, todo para beneficio del imperio español.”<sup>98</sup> Por esta razón, no es de sorprender las enormes expectativas en torno a la fundación de la Academia de San Carlos.

A pesar de lo complicada que fue la relación entre el severo Jerónimo Gil y los peninsulares que llegaron a México para impartir clases a la Academia, la llegada de Manuel Tolsá a la cátedra de Arquitectura y de Rafael Ximeno y Planes a la de pintura revitalizó el prestigio de la Academia, ya que estos artistas destacaron por sus obras públicas y extracurriculares a su labor educativa. Por ejemplo, Rafael Ximeno y Planes, sucesor de Gil en la dirección de la academia, pintó la cúpula de la Catedral Metropolitana<sup>99</sup>, siendo el representante en la pintura del neoclásico novohispano. “Así, el neoclásico vino a reestablecer la pintura mural al fresco, cuya tradición se había interrumpido, como casi sucedió en Europa.”<sup>100</sup>

Una característica de los murales en esta época era el gran fervor que provocaban entre los feligreses. Es de resaltar la profunda relación que existió entre la producción artística de la época y la búsqueda y consolidación del sentimiento religioso católico. Un ejemplo claro es el trabajo del arquitecto, escultor y pintor criollo<sup>101</sup> Francisco Eduardo Tres Guerras quien legó su obra maestra en el Templo del Carmen localizado en Celaya, Guanajuato. Al respecto de esta obra y, en específico, de los murales pintados por este artista, Jean Charlot los señaló como “prueba de la eficacia de los murales que se rehúsan hasta hoy a ser mero atractivo turístico, el friso de cráneos y huesos muestra el desgaste de más de un siglo de roce diario con cuerpos de iletrados, sedientos de imágenes.”<sup>102</sup>

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p.94

<sup>99</sup> Cabe destacar que la cúpula fue diseñada y añadida por Manuel Tolsá, quien finalizó la construcción de la Catedral. Lamentablemente los frescos en la cúpula principal de Rafel Ximeno y Planes se perdieron en el incendio de la Catedral Metropolitana en 1967.

<sup>100</sup> Justino Fernández, *op. cit.*, p.12

<sup>101</sup> Tresguerras, por su origen criollo, estaba excluido de la elite peninsular que conformaba la Academia de San Carlos. Sin embargo, esta obra demuestra dos elementos: primero, la calidad del arte producido bajo los cánones desarrollados en la colonia y; segundo, el desprecio a la cultura criolla por parte de los peninsulares.

<sup>102</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.37

La educación de los estudiantes en las artes fue prolífica en cantidad y método, “cada paso en la educación de los jóvenes artistas estaba planeado de antemano y admitía muy pocas desviaciones. Una imponente jerarquía de oficiales vigilaba cuidadosamente los progresos del estudiante.”<sup>103</sup> El hecho de que los directores artísticos de cada disciplina fuesen estrictamente españoles reflejaba la profunda desconfianza que tenían con la cultura criolla.<sup>104</sup> Así pues, es posible discernir que la academia catalizó el sentimiento de relego entre los artistas criollos.

Tal fenómeno no estaba restringido a esta área de la actividad humana y, en cierta medida, fue causa de la próxima gesta por la independencia de la Nueva España. Benedict Anderson establece la radicalidad de tal distinción: “Incluso si nació después de una semana de la migración de sus padres, el accidente de nacer en América lo consignaba a la subordinación—a pesar de que, en términos de lenguaje, religión, ascendencia o modales, era prácticamente indistinguible del español nacido en España. No había nada que hacer al respecto: era *irremediabilmente* un criollo.”<sup>105</sup>

La llegada de la Independencia terminó con este primer momento de la Academia. Las presiones financieras que la corona española y el virrey sufrieron a causa de la guerra fueron mermando la condición económica de la institución. Para su mantenimiento, la Academia se valió de recursos ahorrados, pero a partir de 1814, “la institución se vio reducida a la impotencia financiera. Después de aquel día la historia de San Carlos es la de una decadencia constante.”<sup>106</sup>

Como apunta Justino Fernández, “con la guerra de Independencia y las altas y bajas de nuestra historia política y social en las primeras décadas del siglo XIX el arte padece una ofuscación pasajera.”<sup>107</sup> La condición de la Academia era claro reflejo de tal situación. El drama acrecentó cuando los profesores peninsulares, de avanzada edad, caían enfermos por la falta de ingresos y su mala manutención

---

<sup>103</sup> Thomas A. Brown, *op.cit.*, p.107

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.141

<sup>105</sup> Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1983, p.59 Las cursivas son de Anderson.

<sup>106</sup> Thomas A. Brown, *La Academia de San Carlos de la Nueva España. II. La Academia de 1792 a 1810*, México, Secretaría de Educación Pública, 1976, p.124 (en adelante: *La Academia de 1792 a 1810*)

<sup>107</sup> Justino Fernández, *op. cit.*, p.13

consecuente.<sup>108</sup> Sólo así, viejos alumnos criollos de la Academia pudieron integrarse a la planta docente, aunque casi no hubiera estudiantes a quien enseñar. En diciembre de 1820 se cancelan las clases y termina el periodo colonial productivo.<sup>109</sup> Es evidente, “el sonido del cañón siempre es ofensivo a las artes.”<sup>110</sup>

### *2.1.2 Independencia política, pero no artística*

A lo largo de las diferentes etapas de la dinámica historia del territorio que sería conocido como México, diferentes expresiones artísticas se desarrollaron, particularmente la pintura en diversos formatos, desde los frescos murales precolombinos y los preciados códices hasta la tradición novohispana del retrato y la pintura sacra. “Tenemos, pues, en nuestros pasados grandes obras de pintura mural. Se trata de una larga tradición, de un prolongado proceso creador que muestra el interés y la capacidad para producir obras de pintura en todos los órdenes y en variedad de estilos y expresiones.”<sup>111</sup>

Con la llegada de la independencia, el breve periodo del imperio mexicano y el posterior establecimiento de la República, el panorama para la institución no mejoró. La Real Academia cambió su título por “el prometedor nombre de Academia Nacional; pero perdió la anualidad de doce mil pesos del rey de España.”<sup>112</sup> Tras la muerte de Ximeno y Planes en 1825, un escultor nacido en México, quien fuera asistente de Manuel Tolsá, fue designado director de la Academia. Este periodo es interesante, ya que este artista fue de los primeros en esculpir a un líder independentista como lo fue Morelos y Pavón comenzando a delinear un arte nacionalista consecuente a la nueva situación política.<sup>113</sup> Sin embargo, esta época fue mucho menos prolífica en producción que su antecesora y, como veremos más abajo, que a su sucesora.

---

<sup>108</sup> La Academia dependía principalmente de la corona española, pero también recibía donaciones de diversas organizaciones religiosas y civiles de la capital y las provincias. Otros benefactores importantes de esa época fueron los Tribunales de Minería y Comercio.

<sup>109</sup> *La Academia de 1792 a 1810, op. cit.*, p.133

<sup>110</sup> *Ibid.*, p.127

<sup>111</sup> Justino Fernández, *op. cit.*, p.13

<sup>112</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.60

<sup>113</sup> Jean Charlot, *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915*, Estados Unidos, University of Texas Press, 1962, p.71 (en adelante: *Mexican Art and the Academy of San Carlos*)

El siglo XIX está llenos turbulencias políticas y sociales; guerras y sucesiones presidenciales poco claras, mantuvieron la condición paupérrima de la producción artística en México. Es hasta 1845, con la controvertida figura de Antonio de Santa Anna, que se reestablece el funcionamiento normal de la Academia.<sup>114</sup> Intuitivamente se podría pensar que el restablecimiento de la Academia en el México independiente significó la apertura a los incipientes grupos artísticos mexicanos, pero no fue así. Con la organización de una lotería realizada con el fin de reordenar la Academia se obtuvieron los recursos suficientes para traer a México al afamado pintor, Pelegrín Clavé. Este personaje fue “por más de treinta años, el zar de las bellas artes en México.”<sup>115</sup>

Con la llegada del pintor español fueron contratados una serie de maestros italianos para impartir cátedra en las diferentes disciplinas como los italianos Santiago Bagally, Eugenio Landesio y Javier Cavallary, el inglés Agustín Periam y finalmente, otro español, Manuel Vilar.<sup>116</sup> Clavé impulsó vehementemente el clasicismo inspirado en el romanticismo alemán<sup>117</sup>, pues había sido discípulo de Johann Friedrich Overbeck. Pero, gracias a la diversidad en los orígenes de los artistas profesores, los estudiantes conectaron con diversos estilos desarrollados en Europa.

A mediados del siglo XIX, dos pintores fueron clave para comprender el desenvolvimiento posterior de la Academia y la pintura en México: el ya mencionado Pelegrín Clavé y Juan Cordero. Aunque los “dos eran clasicistas, sus personalidades eran diferentes.” Mientras que Clavé se atenía al estilo clásico con sumo profesionalismo<sup>118</sup>, “Cordero introdujo ciertos ‘mexicanismos’ en la pintura clásica académica, que más bien eran originalidades personales en la manera de concebir y

---

<sup>114</sup> . Eduardo Báez Macías, *Fundación e historia de la Academia de San Carlos*, México, Departamento del Distrito Federal, 1974, p.57

<sup>115</sup> *Loc. cit.*

<sup>116</sup> Laura González Matute, *Escuelas de Pintura al Aire y Centros Populares de Pintura*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987, p.18

<sup>117</sup> Justino Fernández, *op. cit.*, p.14

<sup>118</sup> Incluso, es posible decir que la búsqueda artística de Clavé se remontaba al medievalismo, pues formó parte del grupo de artistas, los nazarenos. Entre ellos se encontraba su maestro Overbeck. El nombre del grupo fue así porque buscaban eliminar los elementos profanos que el renacimiento había introducido al arte sacro. Proclamaban el regreso de la estética sacra medieval. Eduardo Báez Macías, *op. cit.*, p.65

en el colorido, demasiado fuerte y rico para ser clásico.”<sup>119</sup> Probablemente este elemento fue el que le ganó mucha apreciación entre los críticos de la época.<sup>120</sup>

Ambos pintores se formaron en la Academia de San Lucas en Roma y ambos fueron reconocidos en el medio artístico global de la época. La rivalidad apareció cuando el ya afamado Cordero regresó a México, pues se le ofreció la subdirección de la Academia de Bellas Artes, la cual rechazó con las siguientes palabras: “Debo admitir que no sacrifiqué los mejores años de mi vida en países extranjeros para volver a mi patria y servir bajo las órdenes del señor Clavé.”<sup>121</sup>

Juan Cordero fue de los primeros en volver a pintar murales, pues, bajo la dirección artística de Clavé, se había privilegiado a la pintura de caballete. Cordero realizó coloridos murales en los Templos de Santa Teresa y San Fernando.<sup>122</sup> “Los logros y casi éxito de Cordero fueron demasiado para Clavé, quien hasta entonces había tomado su puesto como la mejor forma de supremacía.”<sup>123</sup> Esto lo llevo a aventurarse en la pintura mural con una obra en la cúpula de la iglesia de la Profesa. Sin embargo, las turbulencias políticas y bélicas que sucedieron y se extendieron de 1858 a mediados de la década de 1860, es decir, las Guerra de Reforma y el Segundo Imperio Mexicano, impidieron que tal obra tuviese revuelo como las realizadas por Cordero.<sup>124</sup>

Es evidente que ambos artistas aún se encontraban reproduciendo el modelo colonial, implantado por la Real Academia, por los temas religiosos y el estilo academicista clásico. Sin embargo, la obra de Juan Cordero, por más contradictorio que parezca, “une la teología del siglo XVIII y el positivismo comtiano; sus murales enlazan, en una proeza realizada casi por sí mismo, la abundante cosecha de la decoración colonial con la riqueza del nuevo mural.”<sup>125</sup>

Antes de hablar del mural de Juan Cordero que provocó este comentario es necesario remontarnos al edificio fundamental de este estudio, el Antiguo Colegio de

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, p.15

<sup>120</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.39 y 40

<sup>121</sup> Manuel G. Revilla, *Obras*, t. 1, México, Imp. de V. Agüeros, 1908, p.260

<sup>122</sup> Justino Fernández, *op. cit.*, p.15

<sup>123</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.40

<sup>124</sup> *Loc. cit.*

<sup>125</sup> Jean Charlot, “Juan Cordero: A Nineteenth-Century Mexican Muralist”, *The Art Bulletin*, vol. 28, num. 4, diciembre, 1946, p.248

San Ildefonso. El actual edificio, construido en 1740, fue lugar de grandes lienzos coloniales colocados en sus muros. Pintados por José Ibarra y Antonio Vallejo, estos murales que corresponden a la transición del barroco al clasicismo ataron a este edificio a la pintura monumental. Es decir, “los murales nacían con el edificio.”<sup>126</sup>

Es justo aquí donde Juan Cordero elabora el primer mural que abandona la temática colonial. Este pintor era un amigo cercano del importador e impulsor de la filosofía positivista de Augusto Comte en México, Gabino Barreda. Este filósofo y escritor, director en aquel momento de la Escuela Nacional Preparatoria<sup>127</sup>, invitó a Cordero a pintar el mural *Triunfos de la Ciencia y el Trabajo sobre la Envidia y la Ignorancia*. Como el título de la obra lo indica, el tema del mural era el progreso con la industria, el comercio y la ciencia como protagonista. El nuevo sentido de este mural, perdido apenas 25 años después, lo hace el primer antecedente de la pintura mural moderna.<sup>128</sup>

### *2.1.3 El debate de la identidad: de Europa y lo popular*

Hasta este punto es posible detectar algunas características que conectan las diversas etapas del desarrollo histórico cultural de México a partir de observarlas desde el arte pictórico creados en ellas. En este sentido, el mural surge como vehículo de comunicación y expresión con el medio, es decir, hay un vínculo entre el contenido del mural con el espacio en el cual es pintado y, por lo tanto, con lo que busca evocar. Como he mencionado anteriormente, el campo artístico y, por lo tanto, también el arte, siempre están relacionados al momento histórico, político y social en que es construido y creado. Tal proceso se revela con mucha claridad en este breve recorrido. El arte en México ha estado íntimamente ligado a las instituciones no solo artísticas, sino también a las estructuras políticas y sociales que lo engloban.

En este sentido, los últimas décadas del siglo XIX no fueron la excepción. Con el fin del segundo imperio, el gobierno juarista cambió el nombre de Academia de San Carlos por el de Escuela Nacional de Bellas Artes. Aunado a este cambio, “con el viaje

---

<sup>126</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, pp.134-135

<sup>127</sup> En 1867, el edificio del Colegio Jesuita de San Ildefonso pasa a ser la Escuela Preparatoria Nacional.

<sup>128</sup> Justino Fernández, *op. cit.*, p.15

de Pelegrín Clavé en febrero de 1868, de regreso a Europa, concluyó una época”<sup>129</sup> en la historia de esta institución.

Para este momento, los estudiantes de esta generación de profesores europeos habían alcanzado gran calidad de ejecución y expresión. Entre ellos, destaca José María Velasco, el discípulo predilecto del paisajista italiano Eugenio Landesio. La obra de Velasco es “lo más importante que se produjo en el arte de pintar en el siglo XIX mexicano y por su calidad y novedad se encuentra en el nivel de las mejores europeas del tiempo.”<sup>130</sup> Por ello, esta generación de estudiantes sí pudo suceder a sus maestros dentro de la Academia.

José María Velasco destacó por su enorme técnica y sensibilidad. Tras aprender las técnicas clásicas a partir de los paisajes modelo europeos, José María Velasco comienza a escalar las cumbres del Valle de México para recrear con vivacidad las posibilidades de su naturaleza.<sup>131</sup> Este simple ejercicio, valorizó el territorio mexicano como un espacio bello, digno de ser inmortalizado por algún pincel talentoso.

Posteriormente, con la llegada de Porfirio Díaz al poder ejecutivo, el lema “Libertad, orden y progreso” fue reflejo de los ideales de la filosofía positivista que buscaba implantar en su gobierno. Por ello, el clasicismo permanece como base oficial para la producción artística, aunque la autenticidad de lo creado comienza a dar destellos en la exploración de nuevas imágenes y temas fuera de la tradición colonial, como en el caso de los paisajes de Velasco.

Hay varios ejemplos dentro de la pintura histórica como lo es la obra de Félix Parra. Este pintor michoacano, formado por Pelegrín Clavé, representó temas históricos a través de su técnica clásica. Entre sus obras destaca *Fray Bartolomé de las Casas* y *La matanza de Cholula*. En estas pinturas comienza a reflejarse la dimensión indígena de la historia cultural mexicana y el trágico drama de la conquista como en el caso del segundo cuadro referido. Por ejemplo, la pintura de Fray Bartolomé lo muestra elevando sus ojos al cielo implorando clemencia por el alma de un indígena muerto. A sus pies, una mujer llora y sufre profundamente la

---

<sup>129</sup> Eduardo Báez Macías, *op. cit.*, p.89

<sup>130</sup> Justino Fernández, *op. cit.*, p.16

<sup>131</sup> Eduardo Báez Macías, *op. cit.*, p.72



muerte de, quizá, su compañero. Este cuadro refleja la simpatía creciente por el indigenismo dentro de la pintura mexicana. Este pintor es considerado “un apóstol del indigenismo del siglo XIX.”<sup>132</sup>

Dentro de esta generación también encontramos a José Obregón, quien es mayormente recordado por su obra *El descubrimiento del pulque*. Leandro Izaguirre pintó el famoso episodio, *El suplicio de Cuauhtémoc*, representando la supuesta indolencia del tlatoani mexica ante la tortura de los españoles que buscaban el gran tesoro de Moctezuma. Este pintor será más adelante profesor de pintura de Diego Rivera y de José Clemente Orozco.<sup>133</sup> Este periodo se caracteriza porque “el mundo novohispano y el pasado indígena se enfrentaron en los lienzos y las esculturas para crear los rituales que alumbrarían lo mexicano.”<sup>134</sup> Pero el indio que se representaba en aquellas pinturas tenía, en realidad, “poco que ver con las comunidades indígenas de sobrevivientes oprimidos y explotados”<sup>135</sup>, ya que eran, más bien, una mera idealización del pasado precolombino.

Lo cierto es que el siglo XIX en México fue un campo de batalla político que se sustentaba en el debate cultural sobre qué era o debía ser el rasgo definitorio de la mexicanidad. Entonces sucedía la “peculiar identificación entre hispanistas y los conservadores, por un lado, y los indigenistas y liberales por otro.”<sup>136</sup> Para finales de este siglo, con la victoria definitiva del grupo liberal al mando de Juárez y, posteriormente, en el gobierno de Díaz, el indigenismo ya no era una afrenta a la tradición conservadora que se defendía desde la postura hispanista-católica y era posible explorar abiertamente estos temas. Evidentemente esta actitud indigenista-histórica, no tenía reflejo en las condiciones sociales de los indígenas durante aquel gobierno.

Sin embargo, “el largo reinado del General Porfirio Díaz como presidente agregó muy poco al concepto de nacionalismo en el arte. Mientras que el emperador Habsburgo había respetado lo mexicano, el indio Díaz buscó exclusivamente en

---

<sup>132</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.62

<sup>133</sup> *Mexican art and the Academy of San Carlos, op. cit.*, P.132

<sup>134</sup> José Luis Trueba Lara, “Fulgor y muerte de la Atlántida morena” en *Libros pintados. Murales de la Ciudad de México*, México, Artes de México, 2015, p.31

<sup>135</sup> Irene Herner, *op. cit.*, p.56

<sup>136</sup> Elsa Cecilia Frost, *op. cit.*, p.84

Europa por cultura.”<sup>137</sup> Roman S. de Lascuráin, quien fue director de la Academia durante el porfiriato, siguió sin problema la tendencia eurocéntrica de Díaz. La arquitectura restante del periodo es el más digno reflejo de tales aspiraciones.

“Pero tanta belleza era superficial; por dentro era otra la situación, y pronto serían pintadas el hambre y la calamidad, mejor dicho, ya se estaban pintando, pero no en la academia, sino por un gran artista popular: Posada.”<sup>138</sup> José Guadalupe Posada fue un grabador y artista fundamental para la generación de pintores porvenir. Este artista colaboró en al menos veinticinco periódicos diferentes y cinco revistas, además de ilustrar libros y carteles<sup>139</sup>, principalmente formando parte del equipo de reporteros, poetas y artistas dirigido por el editor Antonio Vanegas Arroyo.

Este equipo conformado, en las palabras de Cardoza y Aragón, tenían “la imaginación, el sentido de su fabulación, el genio o la inteligencia de objetivar, de darle forma con las ilustraciones, las palabras, el tono, el ritmo de los cantadores populares. Es decir, estos hombres no se acercaban al pueblo, no eran populares: eran pueblo.”<sup>140</sup> Esta idealización de Posada y el gran reconocimiento de su obra posterior a su muerte serán inspiración explícita de diversos muralistas.

La particular obra de Posada sería desconocida a nuestros ojos si no fuese por sus descubridores y elogiadores, los artistas Diego Rivera, José Clemente Orozco, Francisco Díaz de León, Jean Charlot y Leopoldo Méndez.<sup>141</sup> Orozco y Rivera, particularmente, quienes asistían a las clases de dibujo en la Academia, vieron desde pequeños a Posada trabajar en vivo a través de un cristal, ya que el taller de Vanegas Arroyo estaba a escasas calles de la Academia.<sup>142</sup>

Los grabados de Posada eran incisivos retratos de la época porfiriana, una crítica que cuestionó la supuesta paz de este periodo. “Frente al arte de su tiempo el de Posada tiene un vigor, una originalidad y una excelencia que lo distingue de todo cuanto entonces se hizo”<sup>143</sup>; desgarrado drama con contenido político donde las

---

<sup>137</sup> *Mexican art and the Academy of San Carlos, op. cit.*, p.134

<sup>138</sup> Justino Fernández, *El arte del siglo XIX en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1967, p.209 (en adelante: *El arte del siglo XIX en México*)

<sup>139</sup> Luis Cardoza y Aragón, *José Guadalupe Posada*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963, p.9

<sup>140</sup> *Loc. cit.*

<sup>141</sup> *Ibid.*, p.8

<sup>142</sup> José Clemente Orozco, *op. cit.*, p.12 y Jean Charlot, *op. cit.*, p.52

<sup>143</sup> *El arte del siglo XIX en México, op. cit.*, p.195

representaciones tradicionales y naturales estaban rebasadas por la libertad de personajes imposibles que, paradójicamente, retrataban con espléndida crudeza la realidad de la época.

Mientras que en la Escuela de Bellas Artes llegaba el catalán Antonio Fabrés para dirigir la cátedra en pintura bajo los insistentes y estrictos términos del realismo europeo, en las calles de la Ciudad de México Posada abría el panorama del dibujo hacia el siglo XX desde la perspectiva popular emanada de un contexto social y político muy específico. “La Revolución fue ensayada, antes de que comenzara, en aquella cabeza calva y morena [la de Posada], y su retrato fue trazado por aquella hábil mano bronceada. En realidad, cuando vino, mostró ser un cuadro fijo de Posada que cobraba vida.”<sup>144</sup> La gran admiración de diversos pintores muralistas por Posada se debía a su sentido crítico y fantasía que corresponden ya al siglo XX; un pionero expresionista.<sup>145</sup>

El trabajo de Posada será solo la superficie de una serie de elementos populares que entrarán con vigor al desarrollo artístico porvenir. Un ejemplo son los curiosos retablos (exvotos) que adornan los templos católicos desde la colonia. Aquellas plegarias o agradecimientos a santos y vírgenes son pintados coloridamente en madera u hojalata conteniendo texto y figuras humanas y divinas en las más diversas situaciones que, posteriormente, serán colocados en torno a la figura de devoción en cuestión.<sup>146</sup> Aunada a esta pintura religiosa, también estaba la pintura de pulquería, con la cual se adornaban las paredes de estos lugares tan característicos de la Ciudad de México al inicio del siglo XX.

Si bien aquí hemos referido, principalmente, a los artistas consagrados (lamentablemente la historia muestra registro solo de hombres), los artesanos también han formado una parte fundamental de la historia cultural de nuestro país. “Mucho del arte popular que probablemente no pase la prueba de un comprador de arte o de un museo, sigue siendo, sin embargo, una fuente de belleza.”<sup>147</sup> La infinidad creativa que hay en las artesanías de cada región de México ocupará un espacio importante dentro la producción artística del arte mexicano. Charlot afirmaba al

---

<sup>144</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, pp.53-54

<sup>145</sup> Justino Fernández, *op. cit.*, p.18

<sup>146</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, pp.50-51

<sup>147</sup> *Ibid.*, p.47

respecto: “El arte, como lo entiende el mexicano, llena todas las actividades de la vida diaria.”<sup>148</sup>

Hasta ahora he intentado delinear brevemente el andar de la historia cultural mexicana a través de su pintura y las relaciones de estas creaciones con el contexto político y social de cada etapa. La intención es hacer consciente al lector de ciertos elementos culturales que permearon, con diversa intensidad según el momento, el devenir del arte en México y la vitalidad que la ha caracterizado como objeto y reflejo de las disputas políticas y sociales que han dado forma a este país. Sin recalcar al lector este entramado de personajes y etapas dentro de esta historia cultural y artística, será difícil comprender la propuesta desarrollada para comprender al movimiento muralista y su relación con el Estado posrevolucionario.

#### *2.1.4 El centenario de la Independencia: de la huelga al aire libre y la Revolución*

Salimos por breves instantes a la calle para reconocer el valor que tendrá la expresión popular en el movimiento que nos ocupa, pero hemos de volver a las frías aulas de la Academia, pues es ahí donde se romperán los viejos modelos para dar pauta a nuevas producciones artísticas. Es ahí también donde la centralización generalizada del porfirismo agravó la pugna entre profesores que se inclinaban por el modelo academicista y estudiantes que proponían la modernización de la enseñanza del arte y, por lo tanto, de su producción.<sup>149</sup>

Como mencioné más arriba, llegó a México el pintor catalán Antonio Fabrés traído por instrucciones del Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Justo Sierra. El bienintencionado objetivo de Sierra era, además de suavizar la pugna interna en la institución, modernizar la instrucción a partir de nuevas técnicas y representaciones; Fabrés era un pintor realista y orientalista afamado en Europa y, por sus servicios, se desembolsó una buena cantidad de dinero.<sup>150</sup> A pesar de que esta modernización aletargó la polémica referida, varios pintores continuaron divergiendo. A la par,

---

<sup>148</sup> *Ibíd.*, p.46

<sup>149</sup> Laura González Matute, *op. cit.*, p.21

<sup>150</sup> *Mexican art and the Academy of San Carlos, op. cit.*, p.144

Antonio Rivas Mercado<sup>151</sup>, un arquitecto muy cercano a Díaz es nombrado nuevo director de la Escuela continuando las tendencias académicas decimonónicas.

Es en este ambiente en que Diego Rivera, a sus apenas doce años, estudia en la Escuela de Bellas Artes. Ahí tiene contacto con los grandes pintores de la época como Santiago Rebull, José María Velasco y Félix Parra. Aquí el niño Rivera pudo estudiar tanto las técnicas clásicas desarrolladas durante los finales del siglo XX, así como a las vanguardias artísticas que se gestaban en Europa como el impresionismo, a las cuales le introdujo José María Velasco.<sup>152</sup> No cabe duda, “desde su creación, la Academia de San Carlos contó, entre sus estudiantes y maestros, con todos los artistas mexicanos de importancia.”<sup>153</sup>

Entretanto, Antonio Fabrés “falló totalmente en entender el respeto logrado por los artistas nativos de nacimiento que eran sin duda sus mejores artistas, y que además significaban un vínculo insustituible a la tradición nacional.”<sup>154</sup> No es difícil atisbar la arrogancia de Fabrés, misma que lo llevo a disputar constantemente con el director Rivas Mercado. Sin embargo, José Clemente Orozco, quien ingresa a la Academia seis meses antes de que Fabrés vuelva a Europa, agradecerá posteriormente el método del español consistente en dibujar con disciplina y exactitud de fotografía a los modelos presentados, ya que, con este método, “los futuros artistas aprendían a dibujar, a dibujar de veras, sin lugar a dudas.”<sup>155</sup>

Mientras que Diego Rivera emprendía su viaje a Europa para internarse en las vanguardias artísticas de la época, la administración porfiriana preparaba las pomposas celebraciones del centenario de la independencia. Contra toda intuición y dando lugar a una paradoja histórica casi inverosímil, Díaz manda construir un edificio especial para albergar una exposición con las pinturas de los grandes maestros españoles. Para este evento, el gobierno destinó 35,000 pesos.<sup>156</sup> La reacción de los artistas mexicanos no podía esperar.

---

<sup>151</sup> Este arquitecto es recordado por edificar el famoso Ángel de la Independencia en la Avenida Reforma en la Ciudad de México.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p.142

<sup>153</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.62

<sup>154</sup> *Mexican art and the Academy of San Carlos, op. cit.*, p.144

<sup>155</sup> José Clemente Orozco, *op. cit.*, p.16

<sup>156</sup> *Mexican art and the Academy of San Carlos, op. cit.*, p.154

Para este momento, diversos artistas destacaban o habían destacado dentro de la academia, entre ellos: Gerardo Murillo (Dr. Atl), Julio Ruelas, Saturnino Herrán, Roberto Montenegro, Joaquín Clausell, Francisco Romano Guillemín, Gonzalo Argüelles y Alfredo Ramos Martínez. “Estos pintores propusieron nuevas formas de producción en la plástica de ese momento, al apartarse del academicismo formal, mediante la creación de una obra de influencia simbolista e impresionista.”<sup>157</sup> Este sería el fin del academicismo, del “almacén de momias y fósiles”<sup>158</sup> en que se había convertido la academia.

Gerardo Murillo, pintor explorador que regresó de Europa en 1904, entró a la academia y comenzó a hablar “con mucho fuego” a los jóvenes estudiantes sobre “la Capilla Sixtina y de Leonardo. ¡Las grandes pinturas murales! [...] cuya técnica se había perdido por 400 años.”<sup>159</sup> Este pintor los invitó a “la libertad de los grandes maestros; de como Miguel Ángel creó músculos en lugar de copiarlos.”<sup>160</sup> De igual manera, instó a los jóvenes a exigir al gobierno recursos para realizar una exposición de arte nacional. Tras convencer al ministro Justo Sierra y de obtener 3000 pesos, la exhibición de arte nacional fue un éxito. En retrospectiva, tal exposición opacó a la del pabellón español, ya que en ella “la conciencia racial anticipó la creación de un verdadero estilo mexicano.”<sup>161</sup>

Aquí se revela contundentemente la influencia del Dr. Atl, pues, en palabras de Orozco, fue él quien dio “confianza en nosotros mismos, conciencia de nuestro propio ser y de nuestro destino. Fue entonces cuando los pintores se dieron cuenta cabal del país en donde vivían.”<sup>162</sup> El camino se abrió en dos direcciones: 1) la estética, pues las vanguardias hacían mella en la creación a partir de temas populares e históricos, y; 2) la política, pues la conciencia artística también despertó aspiraciones políticas traducidas en la organización de artistas. Es así como la

---

<sup>157</sup> Laura González Matute, *op. cit.*, p.23

<sup>158</sup> José Clemente Orozco, *op. cit.*, p.24

<sup>159</sup> *Ibid.*, pp.18-20

<sup>160</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p. 67 Dr. Atl fue una influencia directa para el muralismo. Su espíritu enérgico y su constante búsqueda de la innovación lo llevó incluso a inventar los ‘Atl-colors’. Estos consistían en un material de resina que se aplicaba en seco al pintar sin mezclar sus colores dando efectos interesantes para aquel tiempo.

<sup>161</sup> *Mexican art and the Academy of San Carlos*, *op. cit.*, p.154 Entre estas obras se destacan *Anáhuac* de Jorge Enciso y *La leyenda de los volcanes* de Saturnino Herrán.

<sup>162</sup> José Clemente Orozco, *op. cit.*, p.20

Sociedad Mexicana de Pintores y Escultores agradecía por los recursos para realizar una exposición mexicana en los corredores del edificio de la Academia.<sup>163</sup>

Tal Sociedad se convertiría en el organizado, aunque efímero, Centro Artístico, compuesto, principalmente, por los jóvenes pintores que habían expuesto sus obras por primera vez en septiembre de 1910. De tal éxito, Dr. Atl obtuvo influencia suficiente para que, junto a sus discípulos, entre ellos José Clemente Orozco, solicitara al gobierno porfirista los muros de los edificios públicos para pintar en ellos. El Ministerio de Instrucción les concedió el anfiteatro de la Escuela Preparatoria Nacional para pintar sus muros. Se hicieron bocetos, se alzaron andamios, empezaron “a hacer preparativos en noviembre siguiente. El día 20 estallaba la revolución.”<sup>164</sup>

El muralismo mexicano pudo surgir más de una década antes en el mismo recinto en que posteriormente lo haría. La Revolución cortó de tajo aquella posibilidad. Vale la pena preguntar si este primer intento fallido de pintar arte monumental hubiese tenido el mismo efecto al posterior de los años veinte. Contra factualmente, puedo argüir que, en consonancia a la hipótesis que aquí discuto, este primer intento pudo ser relevante artísticamente, pero sin el mismo grado de influencia que tuvo cultural y políticamente el muralismo de los veinte.

El muralismo mexicano que sí sucedió abrevó directamente de la experiencia revolucionaria, de su trayecto y contexto histórico como insumo creativo y político. Lo anterior, aunado a la madurez artística y técnica que sus principales exponentes habían acumulado, dan pistas para comprender porque se siguen escribiendo páginas al respecto. Aún así, es innegable la gran relevancia que el Dr. Atl tuvo en la formación y proyección de un arte mexicano y monumental entre estudiantes y artistas contemporáneos a él.

El estallido de la Revolución hizo muy poca mella en el funcionamiento de la Escuela de Bellas Artes. La relativamente pacífica dimisión de Díaz al poder y el ascenso natural de Madero al ejecutivo provocó cambios mínimos en la burocracia;

---

<sup>163</sup> *Mexican art and the Academy of San Carlos, op. cit.*, p.154

<sup>164</sup> José Clemente Orozco, *op. cit.*, p.26 El espacio que alberga el Anfiteatro de la Escuela Preparatoria Nacional fue construido en la última década del porfirismo manteniendo armonía con el resto de la edificación por su estilo neocolonial. El anfiteatro consta de tres naves y un proscenio detrás del cual se proyectó el mural. Es decir, cuando se proyectó el mural, esta parte del edificio tenía muy poco tiempo de haber sido inaugurada.

ejemplo de ello, Rivas Mercado permaneció en la dirección de la Escuela y con él, su rutina conservadora. Pero los estudiantes, testigos del cambio político, no permanecerían inermes ante la inconformidad que tenían y el 28 de julio de 1911 establecerían una huelga general<sup>165</sup>, “la huelga contra la pintura académica, la huelga contra cierto concepto de belleza.”<sup>166</sup>

La Huelga se prolongó por dos años. De este periodo destaco dos fenómenos. Primero, cuando el director dispuso a entrar a la Academia fue recibido por los estudiantes inconformes con pedradas y huevazos, la policía retuvo a varios estudiantes y significó la primer estancia en la cárcel de David Alfaro Siqueiros a sus quince años.<sup>167</sup> En segundo lugar, los estudiantes, al no poder usar los espacios de la Escuela, continuaron su instrucción artística en las calles de la Ciudad de México, tomando como modelo la vida cotidiana y los reflejos de la luz natural sobre los parques y las avenidas de su entorno.<sup>168</sup>

“Paradójicamente, la libertad artística tuvo que esperar hasta la dictadura militar de Victoriano Huerta, cuando, en septiembre de 1913, el pintor Ramos Martínez fue nombrado director.”<sup>169</sup> Este pintor impresionista<sup>170</sup>, predilecto entre los estudiantes disidentes, tuvo un papel fundamental en la formación del arte mexicano, ya que promovió la democracia no sólo de temas, sino también de creadores. Para ello, consolidó lo que los huelguistas comenzaron por necesidad: pintar al aire libre.

A poco tiempo de tomar la Dirección de la Escuela de Bellas Artes, Ramos Martínez fundó la primera Escuela de Pintura al Aire Libre en Santa Anita. Llamada el “Barbizón” aludiendo a la villa a las afueras de París donde se reunían los artistas

---

<sup>165</sup> Laura González Matute, *op. cit.*, p.34

<sup>166</sup> Olivier Debroye, *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*, España, Océano, 1983, p.17 Entre otras causas se encuentra la predilección de Rivas Mercado por los estudiantes de arquitectura, pues estos contaban con diversos privilegios. Incluso se plantea, por parte de los huelguistas, la posibilidad de dividir la escuela. Francisco Romano Guillemín, José Clemente Orozco, *et.al.*, “La Escuela de Bellas Artes debe ser dividida en dos, una para arquitectos y otra para pintores”, *El Demócrata Mexicano*, México, 1 de Julio de 1911 Cita en: *Loc. cit.* Algunos pintores presentes en la huelga: Raziél Cabildo, Ignacio Asúnsolo, José de Jesús Ibarra, Luis G. Serrano, Ramón López, David Alfaro Siqueiros, Francisco Romano Guillemín, entre otros.

<sup>167</sup> Irene Herner, *op. cit.*, p.39

<sup>168</sup> Laura González Matute, *op. cit.*, p.38

<sup>169</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.66

<sup>170</sup> Ramos Martínez “...tenía a Claude Monet como un dios y hablaba con entusiasmo de aquel movimiento republicano, intransigente y lleno de probidad, que asestó golpe tan rudo a la academia tradicional.” Fernando Leal, “Origen y evolución de las Escuelas de Pintura al Aire Libre”, *El Nacional*, México, 13 de abril de 1933 Cita en: Laura González Matute, *op. cit.*, p.45



antecedentes del impresionismo<sup>171</sup>, esta escuela dotaba de materiales a los curiosos y curiosas que querían pintar y estimulaba pedagógicamente la espontaneidad. Por esta razón, “atrajo a un grupo de entusiastas del culto a la naturaleza: Emilio García Cahero, Fernando Leal, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, David Alfaro Siqueiros, para sólo mencionar a los futuros muralistas.”<sup>172</sup>

Aunado a la búsqueda de luz natural y de mayor libertad creativa, Ramos Martínez aclamaba la belleza de los paisajes mexicanos, de sus personajes y vidas cotidianas, es decir, su perspectiva estimulaba constantemente en estos pintores la idea de un arte volcado a lo nacional a partir de ponerlos en contacto con estos temas.<sup>173</sup> En palabras del propio Ramos Martínez: “El objetivo es despertar el entusiasmo de los estudiantes por la belleza de su propia tierra, y dar nacimiento a un arte digno de ser verdaderamente llamado arte nacional.”<sup>174</sup>

Sin embargo, esta escuela y su método no fueron disfrutados por todos los próximos muralistas. Orozco, quien valoraba el método clásico de enseñanza, declaró posteriormente que tanto aire libre no era de su agrado y terminó por separarse de aquel grupo. Además agregó que prefería los colores oscuros y las decadentes escenas de borrachos y prostitutas que acostumbraba pintar en esa época, en vez de los luminosos paisajes folclóricos.<sup>175</sup>

Aun así, la primer Escuela de Pintura al Aire Libre marcó el final de “toda una etapa de enseñanza académica, que brindó la posibilidad de crear un arte inscrito dentro de la tendencia modernista del postimpresionismo y, finalmente, permitió al alumno realizar su obra con mayor libertad.”<sup>176</sup> Pero tal experimento, catalizador de los movimientos artísticos de la posrevolución, duraría poco. La Escuela cerró al año siguiente con el exilio de Victoriano Huerta y la salida de Ramos Martínez de la dirección. Curiosamente, el Barbizon se había convertido en un centro de conspiración contra Huerta. Todo esto en medio del fulgor de las batallas que los pintores observaban en la lejanía, pero a las cuales poco a poco se acercarían.

---

<sup>171</sup> Olivier Debroise, *op. cit.*, p.17

<sup>172</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, pp.66-67

<sup>173</sup> *Mexican art and the Academy of San Carlos, op. cit.*, p.159

<sup>174</sup> *Ibid.*, p.160

<sup>175</sup> José Clemente Orozco, *op. cit.*, pp.32-33

<sup>176</sup> Laura González Matute, *op. cit.*, p.52

Al iniciar la Revolución, el Dr. Atl volvió a Europa donde permaneció los primeros tres años, pero, tras el exilio de Victoriano Huerta, regresa a México bajo el amparo de Venustiano Carranza. En 1914, Carranza lo designa director de la Escuela de Bellas Artes por sus servicios en París, ya que el Dr. Atl había impreso y distribuido folletos sobre la Revolución mexicana en círculos financieros con el fin de evitar que Huerta obtuviese un préstamo de la Bolsa francesa que hubiese dificultado su derrota.<sup>177</sup>

El Dr. Atl tenía diversas diferencias con su antecesor Ramos Martínez. Si bien compartían la idea de que la libertad artística se encuentra por encima de la formación academicista, el Dr. Atl concebía al arte como elemento del movimiento revolucionario, es decir, como vehículo para la política; no por nada su labor carrancista en París. Por ello, llegó a plantear que “la escuela sea destruida, o que sea convertida en un taller adaptado para la producción, como cualquier taller industrial de hoy”<sup>178</sup>, sobreponiendo el contacto con el trabajo a la formación meramente universitaria. El Dr. Atl estaba convencido de que los cambios políticos y sociales que se vivían debían ser acompañados de un trastocamiento del campo artístico.

Las ambiciosas reformas del Dr. Atl fueron frustradas por el implacable paso de Pancho Villa hacia la ciudad de México. Siendo este pintor un activo carrancista, tuvo que huir a la ciudad de Orizaba, Veracruz, llevando consigo a varios pintores de notable talento, entre ellos los futuros muralistas. En esta ciudad fundan el periódico *La Vanguardia*, caracterizado por su sagaz crítica social, su anarquismo y anticlericalismo.<sup>179</sup> De este periódico destacan las mordaces caricaturas de Orozco.

Esta breve mudanza es de suma importancia, pues el paso por Orizaba significó para los pintores dejar los fríos salones de la academia y los placidos paisajes del Barbizon para dar lugar a la violencia desparramada alrededor del país. En ese estado de exilio y labor política, “donde para García Cahero, Alva, Orozco y Siqueiros, los cadáveres remplazaron como modelos a los moldes de yeso, en la medida en que la clase cambiaba del aula al campo de batalla.”<sup>180</sup> El periódico *La Vanguardia* fue clausurado en junio de 1915 por Carranza con el fin de afianzar su creciente control

---

<sup>177</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.69

<sup>178</sup> *Ibid.*, p.70

<sup>179</sup> Laura González Matute, *op. cit.*, p.61

<sup>180</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.71

político.<sup>181</sup> Evidentemente, el líder revolucionario era mucho más moderado que los editores e ilustradores que pregonaban desde una crítica afín al anarquismo y al socialismo.

EL Dr. Atl se volvió en estos años un actor fundamental para las fuerzas constitucionales. “Intenso, austero y carismático, impresionó a los líderes de la Casa del Obrero Mundial como un profeta del cambio social y como hombre de todas las confianzas de Carranza y de su principal general, Álvaro Obregón.”<sup>182</sup> Esta cercanía con líderes revolucionarios tan importantes, aunado a una ardua labor política de organización, replanteó totalmente el papel de los artistas frente a la lucha armada y, a la vez, promovió la organización entre artistas fructificando en relaciones duraderas con otras organizaciones obreras y campesinas.

El contacto directo con las batallas revolucionarias fue, para estos pintores, tan avasallante que terminaron dejando sus labores artísticas para sumarse a los batallones constitucionalistas bajo el mando del General Manuel M. Diéguez.<sup>183</sup> Tal lapso se extiende de 1914 a 1917. Mientras tanto, la Escuela de Bellas Artes padece, como hemos demostrado, los altibajos de la gesta revolucionaria. Pero ahora sucede algo diferente respecto a sus crisis pasadas, algunos estudiantes artistas decidieron no padecer en calidad de testigos, sino participar de los hechos en calidad de guerrilleros.

“Las intervenciones de Atl hicieron posible la incorporación de grupos clave de artistas y trabajadores a la causa constitucionalista.”<sup>184</sup> Sin embargo, la actitud conservadora de Carranza fue creciendo cuando controló el gobierno provisional desde la Ciudad de México. En 1916, las demandas de la Casa del obrero Mundial los llevó a una huelga general que Carranza diluyó a través de una ley marcial, encarcelando a líderes obreros y usando el ejército en labores de electricidad y transporte. Cuando Atl protestó, tras seguir su labor editorial desde la revista *Acción mundial*, Carranza lo encarceló para después salir al exilio en Estados Unidos.<sup>185</sup> A

---

<sup>181</sup> John Lear, *Imaginar el proletariado. Artistas y trabajadores en el México revolucionario, 1908-1940*, México, Grano de Sal, 2019, p.84

<sup>182</sup> *Ibid.*, p.80

<sup>183</sup> Irene Herner, *op. cit.*, p.35

<sup>184</sup> John Lear, *op. cit.*, p.81

<sup>185</sup> *Ibid.*, p.89

su regreso en 1919, Atl ya no contaba con los mismos vínculos de la clase obrera y su liderazgo entre artistas se deslizó a sus sucesores y discípulos.

“Las condiciones de inestabilidad económica y política por las que atravesaba México propiciaron el surgimiento de un arte de transición.”<sup>186</sup> Posada reflejó en sus grabados la política y la vida cotidiana desde sus ojos críticos. Mientras que, en la Academia, aguzados por el Dr. Atl, Roberto Montenegro y Saturnino Herrán pintan cuadros que convertirán a la clase obrera en un tema digno del arte.<sup>187</sup>

Pinturas de Herrán como *Alegoría de la construcción* y *Alegoría del trabajo* son muestra de una mayor conciencia social apoderándose de los artistas en esta transición y consolidación del arte mexicano. Para Justino Fernández, es con Herrán que la pintura en México “deja de ser *representación de cosas* para ser *expresión de sentimientos e ideas*. Así puede expresar el carácter del pueblo mexicano, de su vida, costumbres y belleza sin necesidad de disfrazarlos de idealismos a la griega.”<sup>188</sup> Aun así, como señala Lear, “la clase y la raza están determinadas en parte por su formación académica, revelada en la figuración de poses clásicas, cuerpos semidesnudos y piel más clara, contraste con los proletarios presumiblemente mestizos.”<sup>189</sup>

Saturnino Herrán no pudo concretar su pintura mural *Nuestros dioses* que estaba esbozada para decorar el Teatro Nacional (actual Palacio de Bellas Artes) pero, sin duda, dejó su marca en el desarrollo pictórico monumental que pronto llegaría a tal institución. El sentido de apreciación particular de su entorno traducido con su calidad de pintor universal fueron síntesis de un arte en gestación.<sup>190</sup> Sin embargo, su muerte prematura (1887-1918) no le permitió participar de lleno en el renacimiento del arte mural en México.

De igual manera, Romano Guillemín anticipa a los muralistas posrevolucionarios reformulando la enseñanza clásica presentando, en un formato poco usual, el tríptico *Industria Nacional*. Romano Guillemín celebra el rápido crecimiento de un sector fabril y obrero en la época. Por ello, su pintura es elogio de la fábrica y no una crítica

---

<sup>186</sup> Laura González Matute, *op. cit.*, p.67

<sup>187</sup> John Lear, *op. cit.*, p.41

<sup>188</sup> Justino Fernández, *op. cit.*, p.35 *Cursivas del autor de Fernández.*

<sup>189</sup> John Lear, *op. cit.*, p.45

<sup>190</sup> *Ibid.*, pp.35-36

de las condiciones de trabajo. A diferencia de un cuadro posterior, *Martir eterno*, donde un trabajador asesinado, uno más hecho prisionero y una madre viuda son protagonistas de una escena de clara protesta.<sup>191</sup> Al estilo más de Posada quien constantemente explicitó en sus grabados el conflicto de clase entre explotados y explotadores.

Finalizada la Revolución, o al menos con sus aguas cada vez más calmas, los artistas se inmiscuirán de lleno en la reconstrucción social y cultural del país. El arte mural será una herramienta fundamental para esta labor, pero el proceso no será sencillo: faltaba sortear la tensión latente que es remanente a toda revolución y atravesar las discusiones ideológicas de aquellos al frente de tal misión. Pero en este periodo, el arte no estará más al margen de lo político y lo social.

Concluida esta primer línea histórica propuesta, llego el momento de hablar sobre la Revolución, cuando las bases del orden social y político de México fueron fragmentadas por los movimientos armados. De esta manera, será más sencillo analizar al muralismo dentro del ambiente político y social posterior a estos movimientos. Además, identificando los sectores sociales movilizados y sus demandas, así como los objetivos políticos de los caudillos, podré argumentar acerca de las necesidades simbólicas para la legitimidad del Estado y en qué medida el muralismo es importante para ello. Justo aquí considero que el concepto de Imagen del Estado puede apoyar en tal explicación, pero volveré a ello en su momento.

## 2.2 *La Revolución Mexicana*

“La Revolución demostró una notable eficacia para derrumbar el poder, pero no pudo construir un mando único, capaz de unificar los grupos armados, diseñar una nueva organización política para el país y, por encima de todo, determinar civilizadamente los mecanismos para gobernar y elegir a los gobernantes.”<sup>192</sup> Durante los diez años de la gesta revolucionaria, el poder estaba fragmentado entre las localidades y sus caudillos. También, los diversos intentos de centralización fueron frustrados y muchos consensos que se lograron en el periodo fueron

---

<sup>191</sup> *Ibid.*, p.46

<sup>192</sup> Rogelio Hernández, *Historia mínima del PRI*, México, El Colegio de México, 2016, p.20

esporádicos, si bien la redacción y aprobación de una Constitución aún vigente fue sumamente importante.

El movimiento revolucionario es comenzado por Francisco I. Madero cuando decidió oponerse a la reelección de Porfirio Díaz en 1910, tras 36 años al frente del poder ejecutivo en México. Este periodo de gobierno conocido como el porfiriato dio la mayor estabilidad política que había visto el país desde que fue lograda la independencia. Aquel primer siglo del México independiente avanzó con pies de barro entre guerras civiles (la disputas entre liberales y conservadores), guerras exteriores (contra Estados Unidos y Francia) y sucesiones irregulares que impidieron cualquier desarrollo efectivo del país.

Como bien señala François-Xavier Guerra, Díaz logró unificar a una elite liberal y terminar con el grave problema de los cacicazgos locales a través de “impedir que sean gobernadores, y ofrecerles en cambio a estos caciques una libertad total para enriquecerse.”<sup>193</sup> De esta manera, Díaz tuvo total libertad de designar a personas de su plena confianza en los puestos ejecutivos dentro de la federación. La construcción del poder de Díaz no fue “más que una inmensa pirámide de lazos personales”<sup>194</sup> que atendía los problemas regionales bajo el mandato constante de mantener la paz a partir de cualquier método.

Por esta razón, “el Porfiriato, periodo de auge económico y demográfico, termina con el largo estancamiento de la agricultura comercial de los primeros dos tercios del siglo XIX.”<sup>195</sup> Aunado al desarrollo demográfico, el desarrollo de las vías ferroviarias conectó diversas regiones del país posibilitando tal movimiento de productos agrícolas. Dentro de este desarrollo destacan los estados del norte, cuyos personajes y huestes serían sumamente importante dentro de la Revolución, pues “duplicaron su población y extendieron mucho el campo de sus actividades económicas. Las únicas áreas que mostraron un dinamismo semejante fueron el estado costero de

---

<sup>193</sup> François-Xavier Guerra, “El Porfiriato. Su construcción 1876-1895”, en François-Xavier Guerra y Mariano E. Torres Bautista, *Estado y sociedad en México 1876-1929*, México, El Colegio de Puebla, 1988, p.79

<sup>194</sup> *Ibid.*, p.89

<sup>195</sup> Jean Meyer, *De una revolución a otra. México en la historia*, México, El Colegio de México, 2013, p.95

Veracruz, y el Distrito Federal incluyendo la Ciudad de México, que en víspera de la Revolución tenía unos 750,000 habitantes.”<sup>196</sup>

Además del trabajo campesino, el periodo porfirista provocó transformaciones en los entornos urbanos con la aparición de conglomerados obreros en torno a ciertas industrias como fueron los mineros de Cananea, los petroleros de Tampico, los acereros en Monterrey, trabajadores textiles en Orizaba y los ferrocarrileros.<sup>197</sup> También la Ciudad de México sería centro de este desarrollo urbano y, consecuentemente, del trabajo obrero, pues en 1910, “más de 10 mil obreros trabajaban en 22 fábricas textiles y cigarreras en la ciudad, y la tercera parte eran mujeres.”<sup>198</sup>

Volviendo al campo mexicano de la época, la libertad que tuvieron los caciques para enriquecerse recrudesció la vida de muchos campesinos, además alentó el despojo de tierras fértiles que se encontraban en manos de comunidades indígenas. Un claro ejemplo fueron las violentas luchas entabladas en Sonora contra los pueblos Yaqui y Mayo, quienes poseían amplias tierras en la ribera de los ríos que llevan los nombres de estos pueblos. La fiereza y brutalidad del ejército federal y de líderes regionales fue evidente, pues incluso llegaron a plantear la erradicación y exterminio de dichos pueblos.<sup>199</sup>

Las haciendas fueron aquel factor de crecimiento acelerado donde se comenzó a delinear un modelo capitalista agrícola que no establecía la relación laboral con los peones en los mismos términos, es decir, una relación plenamente asalariada. Los trabajadores realizaban todas sus actividades dentro de la hacienda, lo que daba al ‘amo’ amplio margen en la explotación de la mano de obra. El confinamiento, la deuda por la compra de víveres y enseres, así como la división entre los peones provocada por los hacendados que daban a algunos recompensas o espacios de vida mejores al del resto de trabajadores, permitía un control casi absoluto de ellos.<sup>200</sup>

---

<sup>196</sup> David Brading, “Introducción: La política nacional y la tradición populista”, en David Brading, *Caudillos y campesinos en la Revolución mexicana*, trad. Carlos Valdés, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p.15

<sup>197</sup> John Lear, *op. cit.*, p.37

<sup>198</sup> *Ibid.*, p.38

<sup>199</sup> Nicolas Cárdenas García, “Lo que queremos es que salgan los blancos y las tropas: yaquis y mexicanos en tiempos de Revolución (1910-1920)”, *Historia Mexicana*, vol.66, núm. 4 (264), abril-junio, 2017, pp. 1863-1921

<sup>200</sup> Allan D. Meyers, “Material Expressions of Social Inequality on a Porfirian Sugar Hacienda in Yucatán”, *Historical Archaeology*, vol. 39, núm. 4, 2005, pp.112-137

Sin embargo, Jean Meyer rescata un estudio de François X. Guerra que desmitifica textos clásicos sobre la Revolución Mexicana como aquellos escritos por Frank Tannenbaum y Georg McCutchen McBride.<sup>201</sup> Ellos publicaron cifras enormes sobre la cantidad de población rural viviendo dentro de haciendas. Por ejemplo, para Morelos estimaron que, del total de la población agrícola activa, 95.79 por ciento vivían en condición de peones, pero las cifras de Guerra demuestran que el 51 por ciento de la población rural vivía en pueblos con tenencia de tierra.<sup>202</sup>

Aun así, apunta Jean Meyer, “aunque futuros estudios logren establecer que sí es correcta la hipótesis de que en la hacienda vivía entre 10 y 20 por ciento de la población rural, eso no pondría en duda la marca decisiva de la hacienda sobre la vida rural.”<sup>203</sup> En torno a estas unidades se organizaba el trabajo rural debido a los intercambios de productos y capitales, a la mano de obra alquilada y las relaciones de arrendo con pequeños productores. “En cualquier caso, es la transferencia (usualmente por completo legal) de la tierra de la aldea a los hacendados y a los caciques, estimulada por la legislación porfiriana y el desarrollo económico, la que se encuentra en el corazón de la revolución rural.”<sup>204</sup>

La caída de este desarrollo surge en la primer década del siglo XX cuando “los salarios reales en la agricultura y en la industria disminuyeron precipitadamente, y, hacia fines de esa década, la combinación de la depresión económica, el desempleo y las malas cosechas contribuyó a fomentar el descontento popular.”<sup>205</sup> Aunado a lo anterior, la elite porfiriana tenía ya más de 20 años en el poder y tomando en cuenta que la mayoría rebasaba los 60 años, los nuevos elementos dentro de la clase política no encontraban espacios de acción en las altas esferas.

El desarrollo porfiriano, si bien logró lo que ningún gobierno había hecho antes en nuestro país, fue quedando preso del entramado político de extremo corte personal que había promovido. Además, los beneficios que trajo el ferrocarril facilitaron la

---

<sup>201</sup> Véase Frank Tannenbaum, “La revolución agraria mexicana”, *Problemas Agrícolas e Industriales en México*, vol. IV, núm. 2, abril-junio, 1952, pp. 9-169 y Georg McCutchen McBride, “Los sistemas de propiedad rural en México”, *Problemas Agrícolas e Industriales de México*, vol. III, núm.3, julio-septiembre, 1951, pp.11-114

<sup>202</sup> François-Xavier Guerra, *Le Mexique de l’Ancien Régime a la Révolution*, 2 vols., París, Éditions L’Harmattan (Publication de la Sorbonne), 1985 Cita en: Jean Meyer, *op.cit.*, p.108

<sup>203</sup> *Ibid.*, p.117

<sup>204</sup> Alan Knight, “Caudillos y campesinos en el México Revolucionario, 1910-1917”, en David Brading, *Caudillos y campesinos en la Revolución mexicana*, trad. Carlos Valdés, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p.38

<sup>205</sup> *Ibid.*, p.33



centralización de la federación y, por lo tanto, la cooperación y la represión. “Díaz consigue con este sistema una especie de paradoja. Es decir, que mantiene todo el lenguaje de la política moderna, todos los principios modernos y al mismo tiempo los unifica con redes de vínculos que son extremadamente tradicionales.”<sup>206</sup>

Para este momento, “México era un país abrumadoramente agrario, con un enorme campesinado y una pequeña clase obrera urbana. Con limitados mercados para las bellas artes, los artistas profesionales eran un grupo minúsculo”<sup>207</sup> que venían, en su mayoría, de clases altas y medias. Además, recordemos la rigidez de la enseñanza artística en este momento.

El punto de inflexión fue la elección federal de 1910 cuando Francisco I. Madero disputó contra Porfirio Díaz la presidencia de la República. Madero bajo el lema “Sufragio efectivo, no reelección” y liderando la candidatura del Partido Nacional Antirreeleccionista emprendió una exitosa campaña que abrevó del descontento que se venía gestando ante el gobierno de Díaz. Fue en este momento cuando se reveló con claridad que “el poder político aún no se había institucionalizado plenamente, y no había un mecanismo disponible para conseguir una transferencia pacífica al poder.”<sup>208</sup> La elección seguía a merced de las decisiones personales de Díaz quien, ante el éxito de la campaña de Madero, lo arrestó en junio de 1910.<sup>209</sup>

Madero, quien fuese miembro de una acaudalada familia coahuilense poseedora de haciendas y minas, estaba convencido en la viabilidad de México para la vida democrática como está expreso en su libro *La sucesión presidencial en 1910*.<sup>210</sup> Sin embargo, su arresto demostró que Díaz estaba lejos de pensar verdaderamente en establecer contiendas limpias, lo que obliga a Madero a promulgar, desde la cárcel, el “Plan de San Luis” convocando a un alzamiento armado contra el gobierno de Díaz, el 20 de noviembre de 1910, justo después de las seis de la tarde.

“Así pues, en su origen, la Revolución no fue más que un levantamiento en favor de la democracia liberal, cuyo espíritu había sido sistemáticamente violado por el

---

<sup>206</sup> François-Xavier Guerra, *op. cit.*, p.93

<sup>207</sup> John Lear, *op. cit.*, p.19

<sup>208</sup> David Brading, *op. cit.*, p.20

<sup>209</sup> José C. Valadés, *La Revolución y los revolucionarios*, T. I, 2, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2006, pp.395-396

<sup>210</sup> Francisco I. Madero, *La sucesión presidencial en 1910*, pp.270-276

antiguo régimen y cuya práctica realmente se desconocía en México.”<sup>211</sup> El levantamiento al que se unieron Pascual Orozco y Francisco Villa, ejerció fuerte presión al régimen, derrumbando la escasa legitimidad con la que contaba. Cuando cae la red que “integraba cada uno de estos actores colectivos, vuelve a ser lo que era el siglo XIX, un extraordinario factor de desintegración por las fidelidades locales que lleva consigo.”<sup>212</sup>

“El maderismo fue un movimiento con repercusiones desiguales [...] A pesar de la heterogeneidad de su impacto, fue, por lo menos, un período de concientización del pueblo que formó la base de los movimientos de los años siguientes.”<sup>213</sup> Madero no creía en la ruptura absoluta, por eso cuando asciende al poder electoralmente el 6 de noviembre del año siguiente al levantamiento armado, mantiene las mismas estructuras burocráticas y militares del antiguo régimen. Por ejemplo, cuatro miembros del porfirismo formaron parte del gabinete maderista. Cuando Madero obtuvo el poder, consideró la transformación política consumada, pero olvidó los profundos motivos y anhelos que llevaron a amplios sectores sociales a apoyarlo en su lucha.<sup>214</sup>

Emiliano Zapata, quien se sumaría al levantamiento maderista el 10 de marzo de 1910, dejó las armas cuando Madero obtuvo el poder. Sin embargo, las armas morelenses reposarían por muy poco tiempo. Womack Jr. relata un encuentro entre Zapata y Madero, donde Zapata le plantea lo siguiente: “Lo que a nosotros nos interesa –dijo, hablando en nombre de sí mismo y sus partidarios– es que, desde luego, sean devueltas las tierras a los pueblos, y que se cumplan las promesas que hizo la revolución.”<sup>215</sup> Lo cierto es que las tensiones entre hacendados y las rebeliones agrarias en Morelos no cesaron, alejando aún más a Madero y Zapata. Punto culminante fue cuando el porfiriano General de Brigada, Victoriano Huerta, comenzó a arremeter contra diversos pueblos en Morelos.

---

<sup>211</sup> Lorenzo Meyer, “La Revolución Mexicana y sus elecciones presidenciales: una interpretación, 1911-1940”, *Historia Mexicana*, vol.32, núm.2, 126, octubre-diciembre, 1982, p.147

<sup>212</sup> François-Xavier Guerra, *op.cit.*, p.93

<sup>213</sup> David G. Lafrance, “Las raíces y el desarrollo de los maderistas de Puebla en un contexto historiográfico nacional”, en François-Xavier Guerra y Mariano E. Torres Bautista (coords.), *Estado y sociedad en México 1876-1929*, México, El Colegio de Puebla, 1988, p.232

<sup>214</sup> John Womack Jr., *Zapata y la Revolución Mexicana*, México, Fondo de Cultura Académica, 2017, p.135

<sup>215</sup> *Ibid.*, p.140

“¿Cuándo habría triunfado la revolución? Para Zapata, el provinciano sureño, el exasperado jefe de su pueblo, la respuesta era directa y sencilla: cuando la disputa agraria se hubiese resuelto equitativamente en su estado, o, por lo menos, cuando se iniciase una acción deliberada con ese objeto.”<sup>216</sup> Madero no comprendió la urgencia de atender las demandas agrarias de los sectores revolucionarios que lo apoyaron e, incluso, hizo todo lo contrario, pues apoyó a las clases más altas de manera tendenciosa.<sup>217</sup> Por esta razón, por medio del Plan de Ayala, Zapata desconoce a Madero y, complementando el Plan de San Luis, agrega como fundamental sus demandas agrarias y la restitución de tierras despojadas a los pueblos. “La incapacidad de Madero para comprender la naturaleza de las fuerzas que había desatado produjo posteriormente la desintegración del Estado mexicano.”<sup>218</sup>

Mientras tanto, en la capital se gestaba la contrarrevolución porfiriana del oportunista Victoriano Huerta, quien también traicionó a Félix Díaz en el intento conjunto de reestablecer el antiguo régimen. El delicado orden que había mantenido Madero durante su corto mandato cayó vertiginosamente con el cuartelazo de Huerta.

El asesinato de Madero y del vicepresidente Pino Suarez desató rebeliones por todo el país dando arranque a las enormes y famosas movilizaciones revolucionarias. Huerta no tendría nada fácil su ejercicio de gobierno, pues no sólo se enfrentaría al ejército reorganizado de Emiliano Zapata, sino también contra el ejército ‘constitucionalista’ que, retomando la bandera de la legalidad ondeada por Madero, fue liderado por el gobernador de Coahuila, Venustiano Carranza.<sup>219</sup>

No es posible argumentar que Huerta gobernó. Sin el apoyo de los Estados Unidos que habían tomado el puerto de Veracruz y luchando contra dos frentes internos, Huerta perdió todo reconocimiento y abandonó el país tras constantes derrotas militares y un año y medio al frente del ejecutivo. “Con la derrota de Huerta, el Estado mexicano se disolvió, y las bandas armadas y sus caudillos controlaron el poder político.”<sup>220</sup>

---

<sup>216</sup> *Ibid.*, p.171

<sup>217</sup> David G. LaFrance, *op. cit.*, p.249

<sup>218</sup> Alan Knight, *op. cit.*, p.20

<sup>219</sup> Lorenzo Meyer, *op. cit.*, p.154

<sup>220</sup> David Brading, *op. cit.*, p.21

La derrota de Huerta también dejó en claro que la paz no iba a ser sencilla. “Nuevamente, los dirigentes revolucionarios de México fueron incapaces de sumar fuerzas para el bien de su causa común popular.”<sup>221</sup> Los ejércitos del norte y los del sur tenían características particulares. Carranza era “un político porfiriano –es decir, de los tiempos del porfiriato– que no se distinguió por buscar la transformación revolucionaria de la sociedad o del Sistema Político en México.”<sup>222</sup> Por otro lado, Villa y Zapata tuvieron más similitudes, ya que ambos tuvieron una sólida base campesina y no surgieron de antiguas elites políticas y, por lo tanto, tenían mayor popularidad entre las masas.

Estas similitudes provocaron la simpatía entre los líderes del ejército del norte y el sur. Zapata instó a Villa a suscribirse abiertamente al plan de Ayala expresándole: “tengo fe en usted, de que será quizás en el Norte, el único que se preocupe más por el progreso del pueblo, y que se empeñe por llevar a cabo en aquellas regiones la repartición de tierras y el fraccionamiento de los grandes monopolios de terrenos.”<sup>223</sup>

A la vez, Zapata desconfiaba de Carranza debido a la experiencia que había tenido con Madero, quien incumplió sus promesas. “El primer jefe, Carranza, no despertaba la menor simpatía entre los agricultores y los trabajadores del campo de Morelos.”<sup>224</sup> En cambio Villa buscaba a Carranza, pues, reconociéndolo como el Primer Jefe de la Revolución, esperaba obtener el pleno control de sus territorios y de su ejército. Sin embargo, Carranza proyectaba el control del poder ejecutivo y, si buscaba consolidar su posición como primer jefe, no podía permitir que el afamado general Villa se fortaleciera avanzando con la División del Norte hacia la Ciudad de México.<sup>225</sup>

Carranza era un líder intransigente al mando de un grupo nacionalista consciente de las condiciones del país. El objetivo de permanecer en la primera fila de la Revolución era claro. En cambio, Villa estaba altamente preocupado por sus huestes y la organización de éstas. Al final, esto era aquello que lo mantenía cercano a Carranza, pero, a pesar de apenas vencer en conjunto a Huerta en la crucial batalla

---

<sup>221</sup> John Womack Jr., *op. cit.*, p.235

<sup>222</sup> Luis Barrón, *Carranza. El último reformista porfiriano*, México, Tusquets Editores, 2009, p. 14

<sup>223</sup> Friedrich Katz, *Pancho Villa*, México, Ediciones Era, 1998, p.389

<sup>224</sup> John Womack Jr., *op. cit.*, p.253

<sup>225</sup> Friedrich Katz, *op. cit.*, p.393

de Zacatecas, la obstaculización mutua llevó la alianza a su punto crítico. Carranza intentará hasta el final mantener la influencia de Villa en el norte.<sup>226</sup> Pero para este momento, otro general del norte resaltaría entre las batallas, Álvaro Obregón.

Posteriormente, hubo dos intentos por solucionar las diferencias entre los líderes revolucionarios, la Convención de México y la de Aguascalientes. La primera fracasó, pues no hubo representantes de la parte zapatista ni villista hasta que se trasladó la discusión a la ciudad neutral de Aguascalientes. La convención, a pesar de la presencia de la representación de diversas fuerzas, fracasó. Las diferencias entre los grupos recrudecieron y la División del Norte entró a Aguascalientes. La mayoría de villistas declaró como traidor a Venustiano Carranza.<sup>227</sup>

Tras este desencuentro, el villismo tomó el control de la Convención y el zapatismo logró que la asamblea adoptara “como propio el Plan de Ayala. Así, quedó asentado que la Convención favorecía el plan de redistribución de la tierra más radical que México había conocido.”<sup>228</sup> El 6 de diciembre de 1914, Villa y Zapata se encontrarían en la Ciudad de México. “Sin embargo, para fines de este mes, la tan cantada coalición Villa-Zapata era un fracaso a la vista de todos. Aunque la Convención siguió funcionando como un cuerpo político, Zapata abandonó prácticamente el cumplimiento de sus deberes militares para con ella”<sup>229</sup> y se retiró a Morelos. La razón fue el asesinato de un importante delegado zapatista, Paulino Martínez, por oficiales villistas.

Los carrancistas señalaron en Villa a su principal rival. Este conflicto “produjo el mayor baño de sangre de todo el periodo revolucionario.”<sup>230</sup> Sin embargo, no es posible decir que tal pugna sólo fue resultado de una simple rivalidad de caudillos, sino que fue reproducción de un conflicto no resuelto, la disputa entre centralismo y el federalismo, entre la consolidación de un Estado nacional y la autonomía a la que aspiraban diversas regiones del país.<sup>231</sup>

---

<sup>226</sup> Joseph Charles O'Dell, Jr., *Prelude to Fratricide: the Carranza-Villa Split and Factionalism in the Mexican Revolution, 1913-1914*, tesis, University of Montana, 1984, p.124

<sup>227</sup> Francisco Vela González, “Recuerdos de la Convención de Aguascalientes”, *Historia Mexicana*, vol. 12, núm. 1, julio-septiembre, 1962, pp.123-142

<sup>228</sup> Friedrich Katz, *op. cit.*, p.435

<sup>229</sup> John Womack Jr., *op. cit.*, p.265

<sup>230</sup> Friedrich Katz, *op. cit.*, p.441

<sup>231</sup> *Ibid.*, p.443

Mientras que Carranza proyectaba el restablecimiento del orden a través de un gobierno nacional, Villa esperaba repartir tierras a sus soldados y mantener control sobre los territorios de dónde provenían. Por eso cuando el restante de la División del Norte regresó a Chihuahua, ya “no eran un ejército victorioso, sino vencido, y Villa había perdido el poder para otorgarles tierras.”<sup>232</sup> Por ello, después de este conflicto, Obregón obtiene una notoriedad construida desde la Convención al intentar mediar entre partes, pero será la victoria ante el poderoso ejército de Villa en las batallas de Celaya, aquella que lo encumbra como gran estratega militar revolucionario.

Al tener a raya a los dos ejércitos más poderosos, Carranza tomó la dirección del país. Obregón había detectado pertinazmente la relevancia de trabajar en la materia agraria cuanto antes, por lo que instó a Carranza a legislar cuanto antes en la materia.<sup>233</sup> Así fue y el 6 de enero de 1916 se promulga por decreto una ley agraria que determina como nulas todas las enajenaciones, invasiones y ocupaciones de terreno que se hayan realizado a rancharías, comunidades o congregaciones bajo la ley de 1856. Además, todas las ventas y concesiones de tierras realizadas desde el gobierno federal que violarán la propiedad ejidal y comunal después de 1876 serán revertidas y devueltas a sus dueños originarios. Además, y muy importante, se comprometía a otorgar tierras a los pueblos desposeídos según las necesidades que tuvieran tales comunidades.<sup>234</sup>

Hacia finales de aquel año, Carranza convoca a un Congreso que se encargaría de redactar una nueva constitución. “Está claro que los hombres que se encontraron en Querétaro en diciembre de 1916 formaban un grupo selecto políticamente, ya que todos ellos pertenecían al movimiento ‘constitucionalista’ de Venustiano

---

<sup>232</sup> Friedrich Katz, “Pancho Villa, los movimientos campesinos y la reforma agraria en el norte de México”, en David Brading, *Caudillos y campesinos en la Revolución mexicana*, trad. Carlos Valdés, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p.105

<sup>233</sup> Alan Knight, *op. cit.*, p. 168

<sup>234</sup> Ley Agraria del 6 de enero de 1916, en Isidro Fabela (comp.), *Documentos de la Revolución Mexicana*, I, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, pp.517-521 “Él [Obregón] y Villa reiteraron sus demandas más tarde, y después de la Convención de Aguascalientes, Obregón hizo una presión directa sobre Carranza para que formulara una declaración coherente de principios sobre el problema agrario haciendo hincapié en la urgencia de distribuir tierras.” Linda B. Hall, “Álvaro Obregón y el movimiento agrario: 1912-1920”, en David Brading, *Caudillos y campesinos en la Revolución mexicana*, trad. Carlos Valdés, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p.168

Carranza.”<sup>235</sup> Sin embargo, esta mayoría estaba lejos de estar exenta de presiones, pues el villismo se mantenía en Chihuahua y atacó el pueblo estadounidense de Columbus en represalia al reconocimiento de Estados Unidos a Carranza. También, el zapatismo mantenía control en amplias zonas del sur, Félix Díaz estaba en rebelión en la zona central de Veracruz y diversos bandoleros asediaban diversas regiones del país.<sup>236</sup>

El constituyente fue compuesto, principalmente, por miembros de la clase media que habían visto mermadas sus aspiraciones ante una elite política vetusta, por lo que hubo divisiones dentro de las sesiones.<sup>237</sup> Sin embargo, para el momento de la promulgación de la nueva Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos el 5 de febrero de 1917, diversos consensos se habían logrado. Esta constitución que aún rige al país, a pesar de las modificaciones, alcanzó fama mundial por ser sumamente progresista respecto a temas como la tenencia de la tierra (art.27), los derechos laborales (art.123) y la educación pública (art.3).<sup>238</sup> Estos tres elementos son fundamentales para lograr acuerdos y encauzar la desmovilización social. Aquí Obregón logró acercarse a los delegados más radicales y ofreció su apoyo para la resolución de los artículos que apoyaba esta facción, en especial el 27 y el 123.<sup>239</sup>

Las fuerzas revolucionarias ahora seguirían expectantes la labor de Venustiano Carranza. Aquello plasmado en la nueva Constitución habría de ser llevado a la práctica por Carranza, quien ya había sido elegido constitucionalmente en el puesto del ejecutivo. Lo anterior era una tarea enorme tomando en cuenta lo mermado de las cuentas públicas y las condiciones sociales.

Carranza no era el líder más popular entre las masas, las figuras de Zapata, Villa y Obregón perseguían su sombra. Había que abrir espacio. Pablo González, general sumamente leal a Carranza, tramó el fin de Zapata, quien seguía controlando territorios en Morelos y tenía ya ‘las proporciones de un mito’. Para ello, utilizó a su subordinado Jesús Guajardo para que fuera con Zapata y le propusiera unirse a su

---

<sup>235</sup> Peter H. Smith, “La política dentro de la Revolución: el Congreso Constituyente de 1916-1917”, *Historia Mexicana*, vol. 22, núm.3, enero-marzo, 1973, p.364

<sup>236</sup> Javier Garcíadiago y Sandra Kuntz Ficker, “La Revolución Mexicana”, en Erik Velásquez García *et.al.*, *Nueva Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2010, p.561

<sup>237</sup> Peter H. Smith, *op. cit.*, p.365

<sup>238</sup> *Ibid.*, p.363

<sup>239</sup> Linda B. Hall, *op. cit.*, p.172

lucha con municiones y artillería. En esa reunión realizada en la Hacienda de Chinameca, Zapata fue traicionado a quemarropa.<sup>240</sup> “La ruina de la revolución originaria de Morelos, por lo tanto, no fue un derrumbamiento, sino un confuso, amargo y desgarrador ir cediendo.”<sup>241</sup>

“El agrarismo zapatista, aunque derrotado en el campo de batalla, dejó su huella en Morelos, y, en forma más general, en México; el movimiento serrano en el norte dejó poco tras de sí, excepto el mito deslumbrador de Pancho Villa.”<sup>242</sup> La aseveración de Knight es muy cierta, ya que es común la reivindicación de la figura de Zapata por diversos movimientos campesinos como el caso del Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

Sin embargo, la muerte de Zapata no sería el alivio que necesitaba Carranza. Diversos grupos sociales consideraban a Carranza inepto o reticente en llevar a cabo el programa revolucionario. Por ello, su imagen se fue mermando y la de otros como Obregón, ascendió. “Cuando, ante la represión de Carranza a los movimientos laborales y su resistencia a realizar la reforma agraria, Obregón renunció al gabinete para regresar a la vida privada, se salvó políticamente con las masas y otros jefes de las facciones.”<sup>243</sup>

El incipiente sector estudiantil se manifestó de igual manera contra Carranza, recriminándole el recorte presupuestal al programa de becas y al Instituto Nacional de Estudios de Preparatoria y también a la falta de inversión en infraestructura para este elemental fin.<sup>244</sup> Ante esta inmovilidad, Carranza se fue aislando cada vez más, pero sería la sucesión presidencial la que determinaría su futuro. “La crisis electoral se convirtió en el catalizador que finalmente prendió fuego a la rebelión contra Carranza. Aunque este prometió que la elección presidencial sería abierta y justa, había decidido imponer un sucesor.”<sup>245</sup>

Carranza al tener frente a sí la sucesión decidió elegir como candidato oficial al civil y diplomático Ignacio Bonillas. Tal decisión acarreó el descontento pleno de

---

<sup>240</sup> John Womack Jr., *op. cit.*, pp.363-371

<sup>241</sup> *Ibid.*, p.289

<sup>242</sup> Alan Knight, *op. cit.*, p.55

<sup>243</sup> Linda B. Hall, *op. cit.*, p.172

<sup>244</sup> Douglas W. Richmond, *La lucha nacionalista de Venustiano Carranza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 297

<sup>245</sup> *Ibid.* p. 309



todos los generales e intelectuales que habían luchado en la Revolución interpretando esta elección como una traición a la causa. José Vasconcelos, un personaje fundamental para esta investigación y que retomaremos más tarde, escribió que Carranza intentó “poner de presidente a uno de sus empleados para seguir siendo el presidente ‘de facto’, el poder en las sombras.”<sup>246</sup>

Alan Knight señala al respecto:

“Razón y *realpolitik* demandaban que el presidente, también, diera su bendición a la candidatura de Obregón, así aseguraba la paz y la continuidad. Pero como Díaz, confrontado por Reyes diez años antes, Carranza no tuvo simpatía al prospecto de una figura militar popular sucediendo la presidencia y optó por encontrar alguien más dócil, agradable, un candidato civil.”<sup>247</sup>

El sentimiento generalizado frente a Carranza fue el de recordar las últimas acciones de Díaz frente al poder. Después “de gobernar por tres años, le había sido imposible conseguir la pacificación [...] no había podido controlar el proceso político [...] y el proceso sucesorio, que había iniciado casi un año antes, estaba completamente fuera de control.”<sup>248</sup> Por eso, al presentarse la candidatura del popular Obregón, Carranza utilizó todos los medios posibles para reprimir el éxito del caudillo. Esto sólo recrudesció las relaciones entre ambos hasta que Obregón declaró el Plan de Agua Prieta desconociendo la Presidencia de Carranza.

Para este momento, Carranza tuvo que huir de la ciudad, pues los generales del ejército federal lo abandonaron para apoyar a Obregón, quien se mostraba como líder militar fuerte, mientras que Carranza no logró salir del aislamiento de su intransigencia. Carranza, en su huida hacia Veracruz, fue emboscado en Tlaxcalaltongo, Puebla.

“Si bien los elementos del carisma podían ser inherentes, quizá en el caso de Obregón, pero sin duda no en Carranza, éstos no fueron la base de la autoridad del régimen; en vez de esto, dependía de la evolución de un poder racional-legal, que culminó en la burocracia del moderno Estado mexicano.”<sup>249</sup> En el momento en que

---

<sup>246</sup> José Vasconcelos, “No permanezcamos neutrales”, en José Vasconcelos (ed.), *La caída de Carranza: de la dictadura a la libertad*, México, s/e, 1920, p. 61 (en adelante: *La caída de Carranza*)

<sup>247</sup> Alan Knight, *The Mexican Revolution*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1990, p. 490

<sup>248</sup> Luis Barrón, *Op. cit.*, p. 211

<sup>249</sup> Alan Knight, *op. cit.*, p.78

dejó ese pacto, Carranza perdió legitimidad. Por el contrario, Obregón poseía las cualidades del estratega militar, además comprendió pronto que gran parte de la motivación de la movilización revolucionaria provenía por la tierra. Y es que, cuando se retiró del gabinete Carrancista, laboró en la agricultura e incluso, fungió como mediador entre los pueblos mayo y yaqui<sup>250</sup> y los agricultores y terratenientes.

“El encumbramiento de Obregón en Sonora provino de su poder nacional, y no a la inversa. Su poder nacional aumentó por dos factores: el apoyo popular y su habilidad para hacer alianzas con los caudillos y los caciques locales.”<sup>251</sup> Y no sólo supo aliarse con el sector militar y terrateniente, también se rodeó de una elite ilustrada que, como él, había defendido ciertos valores de la Revolución.<sup>252</sup> Tras el interinato de Adolfo de la Huerta, Obregón llega electoralmente a la presidencia y con él, el primer periodo prolongado de paz tras más de diez años en guerra.

Alan Knight presenta una división del movimiento sumamente sugerente: “a) el viejo régimen (Díaz, Huerta), b) los civiles liberales (Madero); c) el movimiento popular (Villa, Zapata), y d) la síntesis nacional (Carranza, Obregón, Calles).”<sup>253</sup> Sin embargo, como he relatado, esto no significó que los movimientos fueron homogéneos. Esta ha sido una constante dentro del imaginario colectivo de la Revolución, es decir, construir un panteón de héroes negando la complejidad de sus relaciones entre ellos y con los sectores sociales que los siguieron.<sup>254</sup> Estas interpretaciones teleológicas que justifican al Estado moderno mexicano continúan siendo muy relevantes, pero es necesario e inevitable desmitificar.

En esta breve revisión sobre la Revolución Mexicana intenté poner énfasis en elemento rural de la movilización y con él, a la dimensión del trabajo agrícola. “Muchas de las haciendas de México tienen su origen en las extensas donaciones de tierras hechas en los primeros años de la Conquista española, y a menudo han permanecido en posesión de la misma familia.”<sup>255</sup> Aun así se vuelve fundamental comprender que las manifestaciones y afectaciones de la Revolución mexicana

---

<sup>250</sup> Obregón sabía hablar las lenguas de estos dos pueblos. Linda B. Hall, *op. cit.*, p.163

<sup>251</sup> *Ibid.*, p.162

<sup>252</sup> Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social, 1910-1945*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p.39

<sup>253</sup> Alan Knight, *op. cit.*, p.59

<sup>254</sup> David Brading, *op. cit.*, p.7

<sup>255</sup> Georg McCutchen McBride, *op. cit.*, p.36

fueron diferentes en las regiones y que cada una, aún siendo campesina, representó aspiraciones diversas y plurales.<sup>256</sup>

Como apunta lucidamente Brading, la lucha revolucionaria fue “una lucha por la tierra entre las grandes propiedades y las aldeas indígenas, Pero también expresó la profunda oposición de las ciudades conservadoras y del campo radical, oposición que a su vez reflejó la rivalidad histórica de los herederos de los conquistadores españoles y de los campesinos indígenas.”<sup>257</sup> Y es que es sumamente importante resaltar que, si bien las condiciones propiciadas durante el porfiriato provocaron la revolución, la cuestión del campo y el indígena como mano de obra había sido un tema no resuelto del México independiente y que surge inherentemente de la colonia.

La Revolución marca la aparición de sujetos políticos relegados en la historia de este territorio desde la conquista, el campesino y el indígena. Si bien los campesinos participaron con mayor vigor en la lucha armada, “la Revolución empoderó a sectores significativos de obreros urbanos”<sup>258</sup> sin los cuales es imposible comprender el México posrevolucionario y la producción de arte mural en el periodo. De hecho, el sector obrero se expande y consolida tras el final de la Revolución. Vale recordar la cercanía del Dr. Atl con organizaciones obreras como la Casa del Obrero Mundial.

La irrupción en el plano histórico, si bien estuvo marcada por las figuras del caudillo, sería imposible pensar en la Revolución Mexicana sin la movilización masiva de las mayorías que habitaban y trabajaban las zonas rurales. Por lo tanto, el régimen resultante de la revolución no podía ya ignorar a los millones que habían trastocado todo el orden político y social una vez que sus demandas por tierra y reconocimiento resonaron.

---

<sup>256</sup> Álvaro Matute, *La historia de la Revolución Mexicana, 1917-1924: Las dificultades del nuevo Estado*, México, El Colegio de México, 1995, p.5 Siguiendo la referencia de Álvaro Matute es necesario recalcar que el discurso unitario es “un discurso impuesto desde la cúspide del poder y es producto de la ideología, no de la realidad.”

<sup>257</sup> David Brading, *op. cit.*, p.23

<sup>258</sup> John Lear, *op. cit.*, p.20

### III. Por eso son clásicos los clásicos... el proyecto de Vasconcelos

*¿Y si la historia no la hiciese el reloj?  
Ni el de la cocina ni el del parlamento...  
Si la Historia, señor Profesor...  
no la hiciese el tiempo.*

León Felipe

El sendero de desarrollo del arte *mexicano*, surgido desde diversas nociones en disputa sobre la identidad nacional, tuvo claros cruces con los sucesos políticos que lo enmarcaron. Si bien, la relativa autonomía histórica de lo artístico es innegable, muchas veces suceden escenarios donde la interacción social y política del arte, principalmente sus creadores, promueve alternativas de acción dentro de algún conflicto social y político en cuestión; el arte, en tanto objeto de expresión, y artista, como sujeto político, participan activamente dentro de un contexto histórico particular.

Uno de estos escenarios, excepcionales en la historia, fue el México posrevolucionario. Conforme las diversas acciones del movimiento revolucionario causaron sus efectos, tanto sociales y políticos alrededor del país, los actores del campo de producción artística y, en particular, los artistas tuvieron que tomar diversas decisiones políticas. “El arte y la realidad histórica se percibieron desde entonces como un binomio inseparable, aunque hayan sido diversas las maneras en que se estableció esta relación.”<sup>259</sup> Por ello, el lustro siguiente al final de la revolución armada fue un escenario de dinámico ambiente político, intelectual y artístico en el cual se disputó el futuro del país.

Y es que, como hemos visto, los momentos de ruptura política han acompasado a la historia general del arte en México, pero solo será previo y posterior al periodo revolucionario donde el arte se vuelve un elemento importante dentro del conflicto social. Esto sienta precedente sobre las formas de organización y praxis política divergentes que se desarrollaran entre artistas. Por esta razón es necesario vislumbrar al muralismo como un movimiento y herramienta que no estuvo exento

---

<sup>259</sup> Alicia Azuela de la Cueva, *op. cit.*, p.46

de la disputa política, pues fue resultado de la conjunción del camino del arte y de la ideología que los artistas promovieron en un contexto específico. Estos artistas frenaron o disputaron el papel del arte en la conformación y consolidación de la nación posrevolucionaria.

Antes de explicar las partes que componen a este capítulo, considero necesario delinear ciertos aspectos estructurales del país, al finalizar la Revolución, que contribuirán al análisis posterior. Primero, en 1921, el sector agropecuario representaba el 71.4 por ciento de la población económicamente activa, siendo el porcentaje de trabajadores en el sector industrial apenas 11.5 y 17.1 en los servicios.<sup>260</sup> Lo anterior es congruente, en proporción, con la masa movilizada durante la Revolución, es decir, rural. Después del establecimiento de la Constitución política de 1917, las expectativas eran amplias en el sector agrario y obrero por la aplicación de los artículos 27 y 123.<sup>261</sup>

Durante la Revolución, contra toda intuición, la economía no colapsó totalmente. Fue en los años de mayor combate (1912-1916) que el Producto Interno Bruto tuvo una fuerte caída, pero se recuperó paulatinamente y, para 1920, se logra la misma cifra de 1910. Esto implicó cierto aumento del ingreso por cabeza, ya que las bajas humanas de las batallas fueron demasiadas.<sup>262</sup>

El aparato estatal, por lo tanto, estaba limitado en su capacidad de actuar en la sociedad. Por ello, tras el asesinato de Carranza, era prioridad pacificar y reconstruir económicamente al país. Durante el breve interinato de Adolfo de la Huerta, Villa acuerda deponer las armas, se controló la rebelión de Pablo González y se derrotó el movimiento contrarevolucionario de Félix Díaz.

Con la elección de Obregón y el amplio consenso ideológico que encarnó su figura<sup>263</sup>, comenzaba el proceso de reconstrucción del país enfrentando grandes

---

<sup>260</sup> Victor L. Urquidi (coord.), *Dinámica de la población de México*, México, El Colegio de México, 1970, p.240

<sup>261</sup> Álvaro Matute, *op. cit.*, p.234

<sup>262</sup> “La población pasó de 15.1 millones de personas en 1910 a 14.3 millones en 1921...” Carlos Tello, *Estado y desarrollo económico: México 1920-2006*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p.32

<sup>263</sup> “Obregón concilió a los grupos e ideológicamente pudo manifestarse ‘maderista’ (aunque acabó con la no reelección; zapatista (incorporó al gobierno a los hombres de Morelos); villista (aunque la presencia de Villa era peligrosa a la hora de la sucesión presidencial); y ¿por qué no?, carrancista (si según los suyos quien traicionó la lucha carrancista fue Carranza). Obregón participó de todo y dio a todo un giro personal.” Álvaro Matute, *La Revolución mexicana: actores, escenarios y acciones. Vida cultural y política, 1901-1929*, México,

retos. Además de la mencionada pacificación: 1) primero, dar cabida a la nueva relación entre las masas campesinas y obreras con el Estado basado en la legislación social de la nueva Constitución; 2) restablecer las relaciones con las potencias imperiales, Estados Unidos principalmente; 3) por último, consolidar el Estado capitalista respetando los derechos laborales y de tierra logrados por la Revolución.<sup>264</sup>

Una de las grandes carencias en el país era en el sector educativo, ya que la gran mayoría de mexicanos era analfabeta. Sin la posibilidad de transmitir una historia escrita en español sobre el país, sería imposible promover un imaginario nacional sobre el cual entronizar al Estado.<sup>265</sup> Sería necesario enfrentar tal problema y para atenderlo, Obregón da plena confianza y facultades al abogado e intelectual, José Vasconcelos. Es así como, en palabras de Álvaro Matute, se da inicio “al único proyecto educativo original, congruente y ambicioso que se ha elaborado en México.”<sup>266</sup>

### *3.1 El camino hacia el edén: trayectoria intelectual de Vasconcelos*

El 27 de febrero de 1882 nace en la ciudad de Oaxaca José Vasconcelos. Su infancia, a pesar de haber nacido al sur del país, transcurre en la frontera con Estados Unidos, en los estados de Sonora y Coahuila, debido a que su padre era un funcionario aduanal.<sup>267</sup> Por lo tanto, su posición social dentro de la pequeñísima clase media mexicana le permitió acceder a estudios y a aprender a leer y escribir. Incluso cruzaba todos los días la frontera para tomar clases en una escuela de Eagle Pass, Texas. Ahí se enfrentó a juicios como “Mexicans are a semi-civilized people”<sup>268</sup> que,

---

Instituto Nacional de Estudios de la Revolución Mexicana, 2002, p.212 (en adelante: *La Revolución mexicana: actores, escenarios y acciones.*)

<sup>264</sup> Francisco González Gómez y Marco Antonio González Gómez, *Del porfirismo al neoliberalismo*, México, Ediciones Quinto Sol, 2016, pp.73-74

<sup>265</sup> Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1983, p.47

<sup>266</sup> *La Revolución mexicana: actores, escenarios y acciones.*, op. cit., p.80

<sup>267</sup> José Joaquín Blanco, *Se llamaba Vasconcelos. Una evocación crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, p.13

<sup>268</sup> José Vasconcelos, *Ulises criollo*, México, Ediciones Botas, 1945, p.31 Traducción: “Los mexicanos son un pueblo semi-civilizado”

aunado al nacionalismo férreo de su padre, al cual Vasconcelos calificó de cegador<sup>269</sup>, promovieron su particular visión de nación a la que volveremos más adelante.

La experiencia de su infancia en la frontera de México le permitió contrastar dos formas particulares de vida; una cultura secular de novedades constantes como el ferrocarril frente a una cultura de procesiones y voces de coros antiquísimos. Él mismo señala que “con avidez retornaba a la zona en que comienza nuestra cultura criolla.”<sup>270</sup> Aunado a esto, Estados Unidos se adjudicó el campamento fronterizo de Sásabe en Sonora, y con la anuencia de Porfirio Díaz, la familia de Vasconcelos fue obligada a retroceder dentro del territorio mexicano. “La nacionalidad fue para el niño algo imaginario e idealizante, extremadamente frágil y siempre a punto de verse asaltado y finalmente anulado por indios y norteamericanos.”<sup>271</sup>

Cabe reconocer que la autobiografía es un recurso histórico complicado, pues esconde mucho de literario y aún más en el caso de Vasconcelos que escribió extensamente sobre su vida, pero nos da miras a como los actores asimilaron y justificaron su propio andar en las complejas tramas de la historia. Vasconcelos escribió su épica con gran lucidez y atendemos a ella de manera ilustrativa.

Si bien la perspectiva de Vasconcelos por él mismo es insuficiente, sí se vuelve importante comprender la biografía o historia personal como una condición que atraviesa a todo sujeto y, por lo tanto, puede explicar su actuar en determinados momentos. Aún más incisiva es la necesidad de comprender, en la medida de lo posible, la historia personal del sujeto cuando éste toma decisiones políticas. Al final, es la política el campo donde decisiones, pasiones y motivaciones pueden justificar la legitimidad de un poder o bien, explicar su declinar.

Después de su andar en la frontera, tanto en Sonora como en Coahuila, Vasconcelos fue protegido por su familia del “peligro de lo protestante”<sup>272</sup> regresando al centro del país por un breve periodo y finalmente, terminar en Campeche. La experiencia en Campeche de nueva cuenta es de contrastes. Comparado al pequeño, pero prospero pueblo fronterizo y comerciante de Piedras

---

<sup>269</sup> *Ibid.*, p.43

<sup>270</sup> *Ibid.*, p.53

<sup>271</sup> José Joaquín Blanco, *op. cit.*, p.14 Su poblado también fue atacado por los apaches, comunidad indígena del norte de México. En la actualidad es muy reducida en población.

<sup>272</sup> José Vasconcelos, *op. cit.*, p.43

Negras, Campeche sufre profundamente las diferencias de clase y raza. Éstas eran sumamente evidentes y rígidas. Aunque su vida ahí fue tranquila y de poco sobresaltos, de aquella época, surge su voracidad por la lectura que había sido alimentada por sus padres con las fabulas de *Las mil y una noches* y la lectura de *México a través de los siglos* de Vicente Riva Palacio.<sup>273</sup>

Con la llegada de la juventud, Vasconcelos arriba a la Ciudad de México para estudiar en la Escuela Nacional Preparatoria, lugar que será después sede del renacimiento del muralismo mexicano. De igual manera, esta escuela era el centro de la filosofía positivista en México. Esta filosofía, según uno de sus principales representantes, John Stuart Mill, busca conocer los fenómenos a través de las relaciones que se establecen entre ellos. Mill continúa: “Esas relaciones son constantes; es decir, siempre son las mismas bajo las mismas circunstancias. Las semejanzas constantes que enlazan juntos los fenómenos, y las constantes secuencias que los unen como antecedente y consecuente se llaman sus leyes.”<sup>274</sup> Estas leyes, por lo tanto, son ajenas a la metafísica o cualquier especulación sobre la esencia.

Tal filosofía importada por el grupo de los científicos, el círculo rojo de Porfirio Díaz, era mandato que acompasaba con el famoso lema de su régimen, “orden y progreso”.<sup>275</sup> Siguiendo a Leopoldo Zea, “la importación del positivismo a México no tiene su explicación por mera curiosidad cultural o erudita, sino en un plan de alta política nacional.”<sup>276</sup> Por ello, afirma Zea, la educación positivista estaba designada para formar a la nueva burguesía mexicana que lideraría al país tras la victoria de la facción liberal ya entrada la segunda mitad del siglo XIX. “El positivismo, aunque de origen ajeno a las circunstancias mexicanas, fue adaptado a ellas y utilizado para

---

<sup>273</sup> Guadalupe Gómez-Aguado de Alba, “El México de Vasconcelos. Los primeros años”, en Ligia Fernández Flores (coord.), *José Vasconcelos. Proyectos, ideas y contribuciones*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, pp.27-31

<sup>274</sup> John Stuart Mill, *Comte y el positivismo*, trad. Dalmacio Negro Pavón, Buenos Aires, Aguilar Argentina, 1977, p.41

<sup>275</sup> Tal lema aún puede leerse en uno de los grandes portales que dan salida al patio principal del Antiguo Colegio de San Ildefonso, como se conoce actualmente al edificio que albergó a la Escuela Nacional Preparatoria. En este mismo patio se posan los bustos de los grandes representantes de la filosofía positivista en México, Gabino Barreda y Justo Sierra.

<sup>276</sup> Leopoldo Zea, *El positivismo y la circunstancia mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p.47



imponer un nuevo orden.”<sup>277</sup> En resumen, el positivismo fue la expresión ideológica que prevaleció durante el porfiriato.

Es en este ambiente intelectual en que Vasconcelos decide inscribirse en la Facultad de Jurisprudencia para estudiar derecho<sup>278</sup>, pues no existía en México algún programa para estudiar filosofía. El ambiente intelectual era áspero, de alta formalidad y poco espacio para asuntos humanísticos. Sin embargo, Vasconcelos no sería el único estudiante en padecer la rigidez del método implantado y será su pasión honda por el humanismo la que acompañara su paulatino involucramiento en la política nacional.<sup>279</sup> Fue así como surge un grupo de jóvenes intelectuales apasionados de la lectura llamado el Ateneo de la Juventud.

Antes de nombrarse como tal, este grupo de estudiantes se reunió en 1906 para la edición de una revista llamada *Savia Moderna* que, en realidad, duró muy poco. Los siguientes dos años funcionaron como un grupo de conferencias y discusiones sobre diversos temas, pero será el 26 de octubre de 1909 en que el Ateneo de la Juventud se establece como una asociación civil. Es posible afirmar que la historia intelectual de México en siglo XX comienza con esta asociación.<sup>280</sup>

A lo largo de su existencia, la membresía al grupo varió y para algunos de estos miembros, su participación fue más bien esporádica. Sin embargo, de entre la lista que nos ofrece Álvaro Matute, destacan, además de sus ‘cuatro grandes’ (José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña y Antonio Caso), los escritores Julio Torri, Martín Luis Guzmán, Enrique González Martínez, Ricardo Gómez Robelo, el músico Manuel M. Ponce, y los artistas plásticos Saturnino Herrán, Diego Rivera, Ángel Zárraga, Jorge Enciso y Francisco de la Torre.<sup>281</sup> Aquí sucedió el primer y breve acercamiento entre Vasconcelos y Rivera.

---

<sup>277</sup> *Ibid.*, p.49

<sup>278</sup> Guadalupe Gómez-Aguado de Alba, *op. cit.*, p.32

<sup>279</sup> En los años previos a su ingreso a la preparatoria, Vasconcelos rememora una ocasión en que llamó a Díaz asesino frente a su madre y reconoce que “quizás el odio lo absorbía del ambiente. Jamás se le atacaba en público, pero se respiraba en el aire la antipatía violenta. Sin embargo, la cosa política no entraba todavía en mi sensación; ni siquiera en mi léxico.” José Vasconcelos, *op. cit.*, p.130 Posteriormente, José Joaquín Blanco, en la célebre evocación que realiza de Vasconcelos, delinea que, probablemente, el odio de Vasconcelos a Díaz provenía de la “opresión tiránica a los individuos, sobre todo a los individuos excepcionalmente dotados.” José Joaquín Blanco, *op. cit.*, p.34

<sup>280</sup> *La Revolución mexicana: actores, escenarios y acciones.*, *op. cit.*, pp. 47-51

<sup>281</sup> *Ibid.*, pp.60-63 En realidad, la lista de personajes mencionados en este texto es muy corta y no hace justicia a diversos representantes. Vale la pena agregar al destacado carrancista Luis Cabrera, a quien sería rector de

El principal objetivo del Ateneo era la difusión del arte y la discusión cultural por medio de foros y círculos de debate que abonarían al desarrollo intelectual de la sociedad. Es decir, su objetivo estaba acorde a las ideas en boga sobre el ‘progreso’ de la sociedad.<sup>282</sup> Aunado a este sentimiento, los ateneístas compartían una gran afición por Grecia y la cultura helénica. “Buscaban en los grandes mitos griegos una alegoría de sus situaciones personales: Vasconcelos escribió *Prometeo vencedor*, Reyes *Ifigenia cruel*, Henríquez Ureña *El nacimiento de Dionisio*, etcétera.”<sup>283</sup>

El libro es, por lo tanto, el punto neurálgico de la asociación, aquel instrumento capaz de convertir a todo sujeto en el ciudadano ejemplar y letrado de la polis iberoamericana. “La lectura los llevó a la creación y a la política. No sólo enseñaron y divulgaron, sino que también se expresaron en obra escrita y en el ágora revolucionaria.”<sup>284</sup> Tal sería causa de muchas acciones futuras del Ateneo cuando pasaron a formar parte del aparato estatal. Este sería uno de los rasgos por los cuales serían recordados, el segundo es su antipositivismo.

“Vasconcelos planteó la lucha contra el positivismo como a) Una recuperación del libre albedrío y b) De la individualidad, contra determinismos sociológicos; y c) La reivindicación del espíritu contra el uso casi bursátil que ‘los científicos’ hacían de la cultura.”<sup>285</sup> Por ello, cuando Vasconcelos comienza a observar respuestas satisfactorias respecto a las ideas del Ateneo, expresa que el positivismo no podría contener sus aspiraciones. Posteriormente, sin el positivismo “parece que nos libertamos de un peso en la conciencia y que la vida se ha ampliado.”<sup>286</sup> A pesar de que en las postrimerías del porfiriismo, el notable Justo Sierra apoyó al grupo del

---

la Universidad Nacional, Alfonso Pruneda, al futuro secretario de hacienda durante el gobierno de los sonorenses. Alberto J. Pani. Además, los notables Isidro Fabela, Luis G. Urbina y Antonio Mediz Bolio. También hay que recordar que la pintura de Saturnino Herrán fungió como transición hacia la época posrevolucionaria. Ángel Zárraga, por su parte, vive y realiza gran parte de su obra en Europa. También incursionó en el muralismo, principalmente, por medio de la pintura sacra, además de realizar un mural en la embajada mexicana en París.

<sup>282</sup> Guadalupe Gómez-Aguado de Alba, *op. cit.*, p.35 Evidentemente, tal progreso se propugnaba por dos vías distintas: 1) el porfiriato y el positivismo mexicano basado en el crecimiento económico y en una pequeña oligarquía gobernante y; 2) el Ateneo, basados en un desarrollo moral de la sociedad a partir de la vía cultural e intelectual.

<sup>283</sup> José Joaquín Blanco, *op. cit.*, p.44

<sup>284</sup> *La Revolución mexicana: actores, escenarios y acciones.*, *op. cit.*, p.54

<sup>285</sup> José Joaquín Blanco, *op. cit.*, p.47

<sup>286</sup> José Vasconcelos, “Don Gabino Barrera y las ideas contemporáneas”, en *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, México, Imprenta Lacaud, 1910 Cita en: Leopoldo Zea, *op. cit.*, pp.29-30

Ateneo, ellos no dejan de ser expresión de un sentimiento generalizado inconforme con el orden social y cultural del porfirismo; ellos participaron plenamente, tanto en el campo político como del intelectual, en la Revolución mexicana.<sup>287</sup>

Me parece sumamente importante enfatizar cierto paralelismo histórico entre el campo intelectual y el artístico que se halla en México durante 1911. Mientras que en la Academia de San Carlos los estudiantes de arte realizaban una huelga contra el concepto formalista y academicista de la belleza, el Ateneo de la Juventud terminaba con un sistema filosófico e ideológico consolidado en las instituciones educativas más importantes del país. Hay una lucha clara contra la homogeneidad que el orden porfiriano había impuesto de manera exitosa, tanto en el nivel estructural y supraestructural. En términos de Michael Mann, contrapoderes al poder infraestructural del Estado en el régimen de Díaz. El arte y la intelectualidad habrían de reconstituir culturalmente lo que la Revolución, oleada por oleada, vino a trastocar hasta los cimientos.

Previo al estallido revolucionario, Madero llega a la Ciudad de México con la intención de publicar y promover su libro *La sucesión presidencial de 1910*. Es en aquel periodo que, por un conocido en común, Madero y Vasconcelos sostienen un breve reunión. De ahí surge una alianza que llevaría a Vasconcelos de vivir holgadamente trabajando para el *International Bank* al irregular periódico de oposición al régimen porfirista, *El Antirreeleccionista*. Con su labor en la redacción del periódico, así como escritor, Vasconcelos gana la simpatía de Madero. A la par, junto a su compañero ateneísta Luis Cabrera y otros personajes, fundan el Centro Antirreeleccionista de México.<sup>288</sup>

---

<sup>287</sup> Leopoldo Zea, *op. cit.*, p.32 Me refiero *imprudentemente* al grupo como ‘ellos’ en masculino, ya que, lamentablemente, en la lista de sesenta y nueve miembros que registra Álvaro Matute sólo aparecen dos mujeres: la pianista virtuosa Alba Herrera y Ogazón y la escritora y también pianista, María Enriqueta Camarillo. Es curioso que ambas se desempeñarán en las artes a diferencia de la abrumadora mayoría de hombres abogados. Cabe destacar que, para 1910, fueron entregados ciento dieciséis títulos universitarios de los cuales sólo ocho fueron para mujeres. Inevitable reflejo de una profunda desigualdad de género que, con sus avances y matices, se mantiene. Dulce Carolina Montero Moguel y Landy Adelaida Esquivel Alcocer, “La mujer mexicana y su desarrollo educativo: breve historia y perspectiva”, *Nueva Época*, vol. 4, núm. 8 (22), julio-diciembre, 2000, p.55

<sup>288</sup> Susana Quintanilla, <<Nosotros>> *La juventud del Ateneo de México*, México, Tusquets Editores, 2008, pp.181-182

El periódico creció en recursos y en carga de trabajo, por lo que Vasconcelos tuvo que dejar su puesto. Sin embargo, se sumaría Pedro Henríquez Ureña para hacerse cargo de la sección cultural. De igual manera, Alfonso Reyes publicó en el periódico varias veces bajo seudónimo; probablemente para protegerse del impedimento de inmiscuirse en política, ya que su padre fue el general Bernardo Reyes, un allegado al régimen de Díaz.<sup>289</sup>

Será el 28 de septiembre de 1909, justo un mes antes de la inauguración oficial del Ateneo, cuando un grupo de policías irrumpió en la redacción de *El Antirreeleccionista*, arrestando a quienes ahí laboraban y clausurando la publicación argumentando una injuria contra el primer magistrado de la nación.<sup>290</sup> Todos los colaboradores fueron amenazados por el fantasma del aprisionamiento y algunos viajaron a San Luis Potosí para protegerse. Aquí comienza el largo peregrinar de Vasconcelos. Éste queda totalmente dependiente de los resultados de las batallas y las alianzas contraídas, ya sea haciendo labor política en el extranjero o bien, en exilio.

Al anunciarle a Madero su retirada del Centro Antirreeleccionista, Vasconcelos le advirtió que “si no se preparaba una rebelión me separaba del partido, porque no quería ser víctima de un movimiento democrático dirigido contra rufianes que sólo a la coacción y al castigo se rinden.”<sup>291</sup> Entonces viaja a Nueva York a buscar mejor suerte, la cual no encontró. Allá se entera de la victoria electoral de Díaz y Corral que no podría ser obra sino de un fraude mayúsculo. Cuando la rebelión fue ineludible, Madero pidió a Vasconcelos la organización de una embajada de la Revolución junto a Francisco Gómez Vázquez. Pronto, Vasconcelos quedaría a cargo de la difusión de propaganda anti porfirista y de atender entrevistas con la prensa liberal de los Estados Unidos.<sup>292</sup>

Tras los Tratados de Ciudad Juárez y el autoexilio de Díaz, Madero tenía puerta abierta a la presidencia. Con ello, Vasconcelos volvió lleno de prestigio a continuar

---

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 185

<sup>290</sup> *Ibid.*, p.191

<sup>291</sup> Para este momento ya hay algunas divisiones por afinidades políticas dentro del grupo del Ateneo, ya que muchos se alinearon con la posible candidatura de Bernardo Reyes, la cual no prosperó. José Vasconcelos, *op. cit.*, pp.325-327

<sup>292</sup> José Joaquín Blanco, *op. cit.*, p.54

con su cómodo trabajo de abogado. Al siguiente año, en 1912, Vasconcelos es nombrado presidente del Ateneo, el cual dejaría de ser de la 'Juventud' para ser ahora el Ateneo de México.

El cambio de nombre de la asociación estuvo aparejado con un cambio en su función. De ser una interfase de discusión literaria, filosófica y cultural, "Vasconcelos hizo que el Ateneo de México funcionara como un ministerio de cultura extraoficial."<sup>293</sup> El propio Vasconcelos rememora su influencia en el gobierno maderista que le permitió incorporar a sus compañeros ateneístas a las filas de la administración pública. El Ateneo "ya no era el cenáculo de amantes de la cultura, sino el círculo de amigos con vistas a la acción política."<sup>294</sup> Y no sólo eso, el Ateneo triplicó sus socios, tendió puentes con el gobierno central y, a opinión de Susana Quintanilla, sin Vasconcelos, el Ateneo "hubiera sobrevivido mucho menos de los tres años de vida que le quedaban."<sup>295</sup>

Con el favor del gobierno, los ateneístas fundan un antecedente de lo que sería el proyecto vasconcelista en la Secretaría de Educación Pública, la Universidad Popular Mexicana.<sup>296</sup> Este espacio, según su acta constitutiva, tenía el propósito de "fomentar y desarrollar la cultura del pueblo de México, especialmente de los gremios obreros."<sup>297</sup> Esta institución se valdría de lo siguiente para lograr su cometido: "conferencias aisladas, cursos, lecturas comentadas, visitas a museos y galerías de arte, excursiones a lugares históricos, arqueológicos, artísticos o pintorescos."<sup>298</sup>

La labor de tal Universidad se concentró, principalmente, en dos categorías: 1) cursos de naturaleza práctica y técnica, diseñados para la aplicación inmediata como lecciones sobre el español, higiene, taquigrafía, etc., y 2) cursos sumamente profundos sobre el ser humano y su civilización, acordes a la formación humanista de la mayoría de los ateneístas. Sin embargo, los temas de las conferencias abarcaron

---

<sup>293</sup> *Ibid.*, p.56

<sup>294</sup> José Vasconcelos, *op. cit.*, p.390

<sup>295</sup> Susana Quintanilla, *op. cit.*, p.275

<sup>296</sup> Para José Joaquín Blanco, la Universidad Popular Mexicana "sirvió de poco: débil anticipo del ministerio vasconcelista, organización filantrópica. Pero fundó la mística de la educación para el pueblo..." José Joaquín Blanco, *op. cit.*, p.57

<sup>297</sup> "Acta Constitutiva de la Universidad Popular Mexicana", en *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, México, Imprenta Lacaud, 1910 Cita en: Morelos Torres Aguilar, *Cultura y Revolución. La Universidad Popular Mexicana (ciudad de México, 1912-1920)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, p.147

<sup>298</sup> *Ibid.*, p.148

una infinidad de tópicos, desde las bellas artes hasta la zoología.<sup>299</sup> No era para nada una institución sólida, ya que los vaivenes revolucionarios la obligaron a ser muchas veces itinerante y austera, aunque no perdió de vista sus objetivos educativos abiertos y populares.

La Universidad Popular duraría más que el Ateneo, aunque jamás dejaría de estar dirigida por miembros del Ateneo. El primer rector fue Alberto J. Pani y el secretario general fue Martín Luis Guzmán. Posteriormente, la Universidad Popular fue reconocida por gobiernos contrarrevolucionarios como el de Huerta, siendo Alfonso Pruneda rector la mayor parte del tiempo. Vicente Lombardo Toledano fue secretario general en sus últimos años, hasta que, con la consolidación de la Universidad Nacional y la extensión de sus actividades a sectores populares, este proyecto privado desapareció en 1920.<sup>300</sup>

El breve periodo maderista fue el de mayor actividad e intensidad para los miembros del Ateneo; por ello, atado al destino de Madero, el Ateneo desaparecería al ser asesinado este presidente. Tras el golpe de Estado de Huerta en 1913, el Ateneo se dispersa debido a que unos eran cercanos a la Revolución como Vasconcelos, Fabela y Guzmán, mientras que otros se quedan a colaborar con Huerta. Un ejemplo es que la Universidad Popular sigue funcionando al amparo del gobierno huertista.<sup>301</sup>

Vasconcelos cayó preso por su cercanía a Madero. Huerta no podía dejar cabos sueltos tras consumado el golpe de Estado, pero tampoco convenía apresar personas reputadas en la sociedad sobre la que buscaba legitimarse. Al final, le otorgó el indulto a condición de un férreo seguimiento. Esto dio oportunidad a Vasconcelos de tramar su huida rumbo a La Habana, después a Nueva York y Londres, donde estará bajo las órdenes de Carranza.<sup>302</sup> Posteriormente, su estancia en Europa fue inútil y regresó a México como carrancista.

Sin embargo, Vasconcelos siempre vio con desconfianza a Carranza. Por ello, cuando el constitucionalismo venció sobre Huerta, Vasconcelos no se pronunció en

---

<sup>299</sup> John S. Inner, "The Universidad Popular Mexicana", *The Americas*, vol. XXX, núm. 1, julio, 1973, p.115 Cita en: Morelos Torres Aguilar, *op. cit.*, p.209

<sup>300</sup> *Ibid.*, pp.559-570

<sup>301</sup> *La Revolución mexicana: actores, escenarios y acciones.*, *op. cit.*, p.52

<sup>302</sup> José Vasconcelos, *La tormenta*, México, Ediciones Botas, 1936, pp.26-33 (en adelante: *La tormenta*)

contra de Villa ni de Zapata, pues ellos estaban haciendo la Revolución y Carranza solo desfilaba después. A pesar de haber sido nombrado director de la Escuela Nacional Preparatoria, Carranza sospechaba de su desconfianza y lo encarceló. Vasconcelos, haciendo uso del cliché, escapó a través de una ventana con la táctica de las sábanas anudadas.<sup>303</sup> Huyendo del primer jefe de la Revolución, Vasconcelos debía buscar quien le diera cierta protección, por eso decidió moverse al único contrapeso de Carranza, la declarada soberana Convención de Aguascalientes dirigida por villistas que desconocían a Carranza.

La Convención acordó formar un nuevo gobierno dirigido por alguien que no fuese caudillo; la elección fue por Eulalio Gutiérrez. Vasconcelos se acercó a Gutiérrez y, probablemente, motivado por un apasionado texto que Vasconcelos escribió sobre el deber de la Convención, lo invitó a despachar en la Secretaría que más le gustara.<sup>304</sup> Aquí, Vasconcelos decide hacerse cargo del Ministerio que fundó en las postrimerías del porfirismo Justo Sierra, el de Instrucción Pública y Bellas Artes. En los escasos dos meses en que ocupó el puesto, Vasconcelos se propuso federalizar la educación y dotar de autonomía a la Universidad Nacional, pero apenas logró nombrar a algunos ilustres cercanos a él, como Antonio Caso al frente de la Escuela Nacional Preparatoria.<sup>305</sup>

Sin embargo, el movimiento revolucionario desquebrajó la endeble alianza de la Convención con Vasconcelos. Por ello, fue asediado por los zapatistas quienes querían que Otilio Montaña, redactor del Plan de Ayala, fuese Ministro de Instrucción Pública.<sup>306</sup> Vasconcelos huyó a un largo exilio en Nueva York. “Esta carrera, entrelazada geográfica y orgánicamente con la vida del vecino del Norte, se convirtió en el cimiento contrastante sobre el cual Vasconcelos construirá mucho después, como un ejercicio de escape, su apremiante doctrina del hispanismo.”<sup>307</sup>

---

<sup>303</sup> José Joaquín Blanco, *op. cit.*, p.64 y *La tormenta, op. cit.*, pp.157-159

<sup>304</sup> *La tormenta, op. cit.*, p.196 El texto de Vasconcelos que apareció en las actas de la Convención fue reproducido en este mismo libro auto biográfico. *Ibid.*, pp.168-185

<sup>305</sup> John Skirius, “Vasconcelos: el político y el educador”, en Álvaro Matute y Martha Donís (comps.), *José Vasconcelos: de su vida y su obra. Textos selectos de las Jornadas Vasconcelianas de 1982*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, p.72

<sup>306</sup> *La tormenta, op. cit.*, p.215 y Jean Charlot, *op. cit.*, p.110

<sup>307</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.107

De aquellos años en los Estados Unidos, de 1915 a 1919, Vasconcelos declaró: “Expulsado de mi país por las balas de Carranza y por el asco de la situación que triunfaba, me encerré en la Biblioteca de Nueva York y allí tuve por patria a la filosofía griega.”<sup>308</sup> En esta época, Vasconcelos publica cuatro libros que serán base para su idea anticolonialista sobre Latinoamérica: *Pitágoras, una teoría del ritmo*, *El monismo estético*, *Prometeo vencedor* y *Estudios Indostánicos*.<sup>309</sup>

La enemistad de Vasconcelos con Carranza permaneció. Desde el extranjero escribió diversos artículos contra Carranza, principalmente en las vísperas de las elecciones federales cuando Obregón rompe relación con Carranza. Vasconcelos compiló un libro con todos sus textos en contra de Carranza y lo nombró *La caída de Carranza: de la dictadura a la libertad*. En este libro señala, no sin sorna, que Carranza, el “más nefasto, el más corrompido, el último de nuestros dictadores”, murió de causas naturales porque “es natural que el tirano perezca sacrificado con las mismas armas que acostumbraba a emplear contra sus enemigos.”<sup>310</sup> Obregón era ahora la figura maderista que Vasconcelos esperaba para volver a México.

Para esta etapa, Vasconcelos modeló su ideal de filósofo como un vitalista, irracional, poeta, entendedor de lo científico y lo mítico; arquetipo inalcanzable de filósofo individualista.<sup>311</sup> Para este momento, Vasconcelos tenía definidos los principales elementos de su pensamiento y carácter que lo acompañarán y limitarán por el resto de su vida.<sup>312</sup> Por ello, no es de sorprender que Vasconcelos concebía a la Revolución como propiedad de Madero que personajes apasionados le arrebataron; movidos por el honor, la valentía, el patriotismo y también por la codicia, el odio y la barbarie. En su visión, las masas movilizadas y sus demandas sólo fueron el telón de fondo para el drama revolucionario.<sup>313</sup>

Como he señalado arriba, el endeble nacionalismo de Vasconcelos es producto de su vivencia y contacto con diversas formas de vida. Sumado al amplio bagaje que ya

---

<sup>308</sup> *La tormenta*, *op. cit.*, p.328

<sup>309</sup> José Joaquín Blanco, *op. cit.*, p.68

<sup>310</sup> José Vasconcelos, “Prefacio”, en *La caída de Carranza: de la dictadura a la libertad*, *op. cit.*, p. VI y José Vasconcelos, “Epílogo”, en *La caída de Carranza: de la dictadura a la libertad*, *op. cit.*, p. 245

<sup>311</sup> Margarita Vera Cuspinera, “El pensamiento filosófico de José Vasconcelos”, en Álvaro Matute y Martha Donis (comps.), *op. cit.*, p.100

<sup>312</sup> José Joaquín Blanco, *op. cit.*, p.57

<sup>313</sup> *Ibid.*, p.63



había acumulado al momento de volver a México en 1920, su visión del nacionalismo asemeja un hilo del que cuelga él mismo, pendiendo entre la supuesta barbarie del indio y el pragmatismo calculador del anglosajón. Por ello, el nacionalismo que pregonó fue sumamente crítico de la historia mexicana y sus personajes. De hecho, es limitado explicar su idea de la nación mexicana desde su exclusiva experiencia en la Revolución, sino tomamos en cuenta su historia de vida que lo llevo desde la juventud a experimentar diversas formas de la cotidianidad; en resumen, las experiencias de la cultura.<sup>314</sup>

Vasconcelos publica su polémico texto, *La raza cósmica*, en 1925, es decir, un año después de dejar la Secretaría de Educación Pública. En este texto plantea sus ideas en torno a la historia universal desde una perspectiva racial-cultural, representando la síntesis del pensamiento que fue modelando anteriormente. Ahí proclama: “Pugna de latinidad contra sajonismo ha llegado a ser, sigue siendo nuestra época; pugna de instituciones, de propósitos y de ideales.”<sup>315</sup> Esta es la supuesta disputa de su tiempo. Por eso explica que la sucesión de hechos históricos ‘universales’ está regido por fases en que ciertos rasgos culturales destacan debido a la características de la raza que predomina dentro de la civilización occidental.

Desde este perspectiva, los sajones eran en aquel tiempo los dominadores del mundo y regían, en gran medida, los destinos de las culturas. El iberoamericanismo tiene el deber de ser contrapeso de la corriente cultural anglosajona, ya que sus rasgos son opuestos al pragmatismo sajón, pues representa la herencia clásica del espíritu y la belleza. Por lo tanto, si el nacionalismo del mexicano, en tanto heredero de la cultura latina por medio de los españoles, no se concibe como universal, no pasará de un regionalismo y la misión iberoamericana estará truncada.<sup>316</sup>

Es ahí, Iberoamérica, donde los clásicos volverán, en espíritu y arte, a realizar el renacimiento definitivo. A pesar de haber formado parte del grupo intelectual que hizo mella al positivismo en México, Vasconcelos no abandonó la idea positivista del progreso, pues creía en una acumulación paulatina de saberes (A. Comte) y un

---

<sup>314</sup> Fernando Vizcaíno, *op. cit.*, p.196

<sup>315</sup> *La raza cósmica, op. cit.*, p.5

<sup>316</sup> *Ibid.*, p.7 Complementando esta idea con palabras del propio Vasconcelos: “En la Historia no hay retornos, porque toda ella es transformación y novedad. Ninguna raza vuelve; cada una plantea su misión, la cumple y se va.” *Ibid.*, p.13

evolucionismo interpretado como un proceso de perfeccionamiento social (H. Spencer).

Entonces, los rasgos nacionalistas de Vasconcelos están lejos de tener a México en su centro, porque éstos se concentran en la misión universal de los herederos latinos del nuevo mundo. La misión de ser crisol de las viejas culturas y crear la síntesis de una raza ‘cósmica’ guiada por la belleza y la virtud. En efecto, la raza ‘cósmica’ no es la mexicana, sino la futura que surgirá en Iberoamérica.<sup>317</sup> Es este el fin y objetivo de la historia, su ideal, el paraíso, la utopía que eligió como aspiración José Vasconcelos. Como veremos más adelante, las implicaciones de estas ideas en su práctica como ministro fueron fundamentales.

Después de este breve esbozo de los ideales declarados de Vasconcelos, no es de sorprender el siguiente párrafo en donde critica un mito elemental de la historia mexicana oficial: “Y el más grave daño moral que nos han hecho los imperialistas nuevos es el habernos habituado a ver en Cortés un extraño. ¡A pesar de que Cortés es nuestro, en grado mayor de lo que puede serlo Cuauhtemoc!”<sup>318</sup> El hispanismo sobre el mito precolombino, Cortés, el civilizador y no el conquistador. Es este el personaje que, tras la victoria de Obregón, se volverá fundador de instituciones y ‘maestro de América Latina.’

### *3.2 La política cultural de Vasconcelos*

En julio de 1920, durante el interinato de Adolfo de la Huerta, José Vasconcelos tomó la rectoría de la Universidad Nacional. Comenzó su discurso diciendo: “Llego con tristeza a este montón de ruinas de lo que antes fuera un Ministerio que comenzaba a encauzar la educación pública por los senderos de la cultura moderna [...] ya sólo queda al frente de la educación nacional esta mezquina jefatura de Departamento que ahora vengo a desempeñar.”<sup>319</sup> Y es que, en efecto, durante la presidencia de Carranza se suprimió el Ministerio de Instrucción Pública, el mismo que creó Justo Sierra y Vasconcelos dirigió cinco años antes por un breve periodo.

---

<sup>317</sup> Fernando Vizcaíno, *op. cit.*, p. 203

<sup>318</sup> José Vasconcelos, “Prólogo” en *Breve historia de México*, México, Compañía Editorial Continental, 1956, pp.7-26 Cita en Fernando Vizcaíno, *op. cit.*, p.209

<sup>319</sup> José Vasconcelos, “Discurso con motivo de la toma de posesión del cargo de rector de la Universidad Nacional de México (1920)”, en *Discursos 1920-1950*, México, Ediciones Botas, 1950, p.7

Además, “el problema básico de la educación fue la penuria.” No había elementos materiales para la educación a un nivel federal. Es decir, el artículo 3 era impracticable.<sup>320</sup>

La intención carrancista impresa en la constitución de 1917 era regionalizar la educación, partiendo de que cada municipio conocía mejor las necesidades educativas de su población y, por lo tanto, debían proveer educación de acuerdo con estas necesidades. Sin embargo, los años de lucha fueron intensos y el presupuesto en los ayuntamientos apenas existía. Durante los tres años en que gobernó constitucionalmente Carranza, la educación avanzó poco o nada.<sup>321</sup> La idea de la descentralización era técnicamente inviable, por lo que no sería posible impulsar mayores esfuerzos educativos sino es desde de un proyecto federal. Vasconcelos estaba convencido de lo anterior. De hecho, él pensaba que las instituciones de cultura se encontraban “en el período simiesco de sola imitación sin objeto, puesto que, sin consultar nuestras necesidades, los malos gobiernos las organizan como piezas de un muestrario para que el extranjero se engañe mirándolas y no para que sirvan.”<sup>322</sup>

Desde su llegada a la administración de Obregón, Vasconcelos pugnó por la restitución del viejo ministerio de educación, pero la espera por la reforma constitucional le obligó a emplear a la Universidad Nacional como su equivalente. Desde ahí, la influencia de su pensamiento es plasmada en el escudo que actualmente tiene la Universidad Nacional, estando en su centro la silueta de Latinoamérica para que “los mexicanos tengan presente la necesidad de fundir su propia patria con la gran patria hispanoamericana que representará una nueva expresión de los destinos humanos.”<sup>323</sup>

El discurso en la toma de posesión de Vasconcelos contenía el uso de términos cristianos-católicos que serían característicos de su mandato como Ministro de

---

<sup>320</sup> Álvaro Matute, *op. cit.*, p.234

<sup>321</sup> *La Revolución mexicana: actores, escenarios y acciones.*, *op. cit.*, p.166

<sup>322</sup> “Discurso con motivo de la toma de posesión del cargo de rector de la Universidad Nacional de México (1920)”, en *Discursos 1920-1950*, *op. cit.*, p.8

<sup>323</sup> José Vasconcelos, “El nuevo escudo de la Universidad Nacional”, en *Discursos 1920-1950*, *op. cit.*, p.13 En la misma nota del boletín de la Universidad se anuncia el lema “Por mi raza hablará el espíritu” que refleja la “convicción de que la raza nuestra elaborará una cultura de tendencias nuevas, de esencia espiritual y libérrima.” El escudo fue diseñado por el pintor Roberto Montenegro. Olivier Debrouse, *op. cit.*, p.39

Educación. Al final, su labor educativa buscaba “la redención nacional”; él no trabajaba para la Universidad, “sino a pedir a la Universidad que trabaje por el pueblo.”<sup>324</sup> Para ello, Vasconcelos reúne a sus viejos compañeros del Ateneo<sup>325</sup>, aquellos más cercanos a él y alejados del carrancismo, como Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Roberto Gómez Róbelo, Julio Torri, Daniel Cosío Villegas, además se suman Carlos Pellicer, Gabriela Mistral, entre otros. Desde ahí pudo organizar su proyecto educativo.

El proyecto educativo, sin el cual no es posible explicar la política cultural modelada en aquellos años, estaba influenciado por dos pilares que, eclécticamente, mezcló Vasconcelos: 1) los programas culturales y educativos socialistas como los de Liebknecht en Alemania y Lucharnasky en la Unión soviética<sup>326</sup> y; 2) conforme a sus ideas sincréticas, la labor admirada por Vasconcelos de los misioneros coloniales que, con una profunda escasez de recursos, recorrieron todo el país para la evangelización.<sup>327</sup> De esta combinación es posible discernir la diferencia del proyecto educativo mexicano del de los socialistas, pues la idea de la educación popular era para Vasconcelos una necesidad espiritual; nada tenía que ver con la formación de una clase proletaria dirigente ni militante. Ya como ministro, “quedará clara su total hostilidad a cualquier ‘politización’ de las tareas culturales y educativas.”<sup>328</sup> Por ello, algunos muralistas terminarían por ser un problema durante su gestión.

En octubre de 1920 se presenta el proyecto de ley para la creación de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y a inicios del siguiente año comienza a operar

---

<sup>324</sup>“Discurso con motivo de la toma de posesión del cargo de rector de la Universidad Nacional de México (1920)”, en *Discursos 1920-1950*, op. cit., p.9 Claude Fell rescata otros ejemplos de diversos discursos: “‘sacrificio’, ‘prójimo’, ‘cruzada’, ‘humildad’, ‘rectitud’, ‘fervor apostólico’, ‘ardor evangélico’, ‘misión’, ‘misionero’, ‘fe’, ‘caridad’, ‘abnegación’, ‘veneración’ son términos que aparecen una y otra vez en sus alocuciones a los profesores, los estudiantes, los intelectuales.” Claude Fell, *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925)*, México, UNAM, 1989, p.20

<sup>325</sup> *La Revolución mexicana: actores, escenarios y acciones.*, op. cit., p.68

<sup>326</sup> Claude Fell, op. cit., pp.21-23 Vale la pena agregar lo siguiente: “Hacia 1922, cuando Vasconcelos era secretario de Educación, llegó a México una delegación comercial soviética, a cuyo frente venía David Dubrowsky, que entre otros asuntos le traía a José Vasconcelos un informe oficial sobre la *Proletkult*.” Irene Herner, op. cit., p.97 El *Proletkult* fue una institución soviética conformada por artistas de vanguardia que buscaban trastocar la tradición de las formas artísticas para dar pie a una estética proletaria y revolucionaria. El proyecto de la *Proletkult* sólo duró quince años debido a problemas con la dirección del Partido Comunista de la Unión Soviética.

<sup>327</sup> José Joaquín Blanco, op. cit., p.83

<sup>328</sup> Claude Fell, op. cit., p.22

formalmente. Con el fin de promover el proyecto de ley en el resto de las entidades federativas del país, Vasconcelos se convierte en el ‘ministro a caballo’. Acompañado siempre por diversos intelectuales, tiene la oportunidad de consolidar su proyecto educativo y, a la vez, tener un contacto directo con la realidad y los severos problemas existentes en diversas partes del país.<sup>329</sup>

La política educativa diseñada “estableció un Ministerio con atribuciones en todo el país y dividido para su funcionamiento en tres grandes departamentos que abarcan todos los institutos de cultura; a saber: Escuelas, Bibliotecas y Bellas Artes.”<sup>330</sup> Estos tres ejes constituyeron la base de su programa. Aun así, Vasconcelos no podía restringirse a establecer un sistema educativo, lo cual era una obligación, sino que, ante las precarias condiciones sociales, comenzó por una campaña de higiene y alimentación, pues ningún estudiante puede aprender si sufre carencias básicas.<sup>331</sup>

El rubro de Escuelas comprendía la enseñanza científica y artística, práctica y teórica dentro de la educación básica. El esfuerzo mayor se concentró en la campaña de alfabetización. Lamentablemente, la ausencia de la estadística en esos años evita conocer las cifras concretas del analfabetismo en México, pero en 1920 es evidente un consenso sobre lo preocupante de esta situación.<sup>332</sup> Aquí es donde entraron en labor los misioneros culturales que simulaban a los evangelizadores de la colonia. No había distinciones aquí, tanto reconocidos intelectuales, maestros rurales y voluntarios fungieron en estas misiones.

Además de buscar la alfabetización de aquellos que ya hablaban español, para él era muy importante que sus misioneros, así como los de las órdenes religiosas, llegarán a los pueblos indígenas, solo que, en vez de ser mensajeros de Cristo, son los mensajeros latinos de la civilización occidental. Para ello, funda el transitorio Departamento de enseñanza indígena con la intención de castellanizar al indígena. A continuación, una sentencia de Vasconcelos, polémica y mordaz, para sintetizar lo anterior: “El indio no tiene otra puerta hacia el porvenir que la puerta de la cultura

---

<sup>329</sup> *Ibid.*, p.50

<sup>330</sup> José Vasconcelos, *El desastre*, México, Editorial Trillas, 1998, p.61 (en adelante: *El desastre*)

<sup>331</sup> *Ibid.*, p.90

<sup>332</sup> Claude Fell, *op. cit.*, p.24

moderna, ni otro camino que el camino ya desbrozado de la civilización latina.”<sup>333</sup> Más adelante entraremos al debate del indígena y el mestizaje en el México posrevolucionario y cómo sucedió ese diálogo con el movimiento muralista.

El siguiente punto de la política de Vasconcelos fue el de bibliotecas. Probablemente fue este proyecto el que más le entusiasmó y aquel en que mayores esfuerzos realizó. Por ello, editar tirajes enormes de sus lecturas juveniles como las de Platón, Aristóteles, Homero, Tolstoi, Virgilio, Goethe, Cervantes, entre muchos otros, debió ser sumamente gratificante. Todos estos tirajes, inspirados por sus noches ateneístas de discusión, buscaban formar ciudadanos dispuestos a crear y actuar, construir una *polis* iberoamericana establecida sobre las raíces clásicas occidentales llegadas a estas tierras.<sup>334</sup>

Todos estos libros estaban destinados a la apertura de bibliotecas urbanas y rurales alrededor del país. Los datos más concisos y coherentes sobre la cantidad de bibliotecas creadas y de libros distribuidos son los reportados mes con mes por el Departamento de Bibliotecas a cargo del joven poeta Torres Bodet: para 1920, había en el país setenta bibliotecas y, para 1924, mil novecientas dieciséis más fueron creadas con casi trescientos mil libros distribuidos.<sup>335</sup> Es evidente el enorme esfuerzo presupuestario y logístico invertido en este programa.

La orientación de la política era popular y su objetivo era lograr la redención. La lógica subyacente era que del “conocimiento objetivo debía surgir una visión ética del mundo y de uno mismo que se resolviera en una acción estética.”<sup>336</sup> Por eso, el arte era fundamental en el proyecto de Vasconcelos, pues sería la cumbre expresiva en la consolidación del nuevo sujeto mexicano, mestizo y universal. Por ello, “el artista y el pensador habrán de trabajar sin tener que adular al poder y enajenar su libertad, y pondrán su talento al servicio de una ‘cruzada cultural y educativa’ que movilice a la totalidad del país.”<sup>337</sup>

---

<sup>333</sup> *La raza cósmica, op. cit.*, p. 13

<sup>334</sup> *La Revolución Mexicana: actores, escenarios y acciones, op. cit.*, p.54

<sup>335</sup> Claude Fell, *op. cit.*, p.520

<sup>336</sup> José Joaquín Blanco, *op. cit.*, p.86 El énfasis popular del proyecto educativo provocó críticas al mismo, pues se hablaba de la soviétización de la educación pública y Vasconcelos fue acusado de bolchevique.

<sup>337</sup> Claude Fell, *op. cit.*, p. 19

El Departamento de Bellas Artes fue la tercer columna del proyecto educativo vasconcelista. Este departamento culminaba el esfuerzo educativo de los anteriores. Para ello, dividió al departamento en dos ramas: la primera se encargaría de la catalogación y preservación de la producción artística nacional, incluyendo por primera vez a las artes populares y; la segunda, la más original, buscaba alcanzar a la población, tanto escolar como adulta, a la política estética propuesta en el proyecto.<sup>338</sup>

Para ilustrar, la música fue un arte que se promovió intensamente, casi a la par de la plástica. Los músicos Manuel M. Ponce, Julián Carrillo y Alba Herrera y Ogazón establecieron la educación musical obligatoria en primarias y secundarias y restablecieron la Orquesta Sinfónica Nacional.<sup>339</sup> De nueva cuenta, educación y arte se mezclan con el objetivo de “educar y desarrollar las facultades emotivas del pueblo con el fin de abrirlo a lo sublime y al absoluto.”<sup>340</sup>

Además, estos compositores, así como más adelante lo harán Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, hermano del muralista Fermín Revueltas, exploraron la música popular como elemento de inspiración para la creación de un arte musical nacional. Esta música, bajo el impulso de Vasconcelos, era presentada en festivales al aire libre y conciertos gratuitos en teatros y espacios cerrados.<sup>341</sup> Muchas veces fueron alumnos quienes se presentaron en estas actividades. Este marco general respecto a la política artística estará presente, desde las bases ideológicas de su formulación, interactúo e influyó en el desarrollo particular de la pintura en México y su devenir en el movimiento mural.

Como he referido, Vasconcelos establece una idea de educación que sale del reducido termino escolar, lo cual no es común en la actualidad. Hay una clara intención de trastocar la cultura mexicana a través de un proyecto integral de

---

<sup>338</sup> *Ibid.*, p.395 Respecto a la preservación del patrimonio, vale la pena destacar que el Departamento de Arqueología, en aquella época, formaba parte del Ministerio de Agricultura. Esto es reflejo de lo poco que se trabajaba en este aspecto. José Vasconcelos intentó integrarlo a la SEP, pero denunció influencias en el legislativo que no le permitieron hacer efectiva tal mudanza. *El desastre, op. cit.*, p.132

<sup>339</sup> *La Revolución mexicana: actores, escenarios y acciones.*, *op. cit.*, p.170

<sup>340</sup> Claude Fell, *op. cit.*, p.416

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 414 y 416 Sobre el proceso nacionalista en la música mexicana Véase Cristina Cruz Carvajal, “El desarrollo del nacionalismo mexicano a través de su música”, en Miguel Ángel Burgos Gómez *et. al.*, *Formas del discurso nacionalista en la cultura mexicana del siglo XX*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015, pp.27-44

conjugación intelectual y artística. Es decir, la política educativa de Vasconcelos no se explica sin la política cultural que ató a ella de manera sintética. En la actualidad, con el surgimiento de un campo especializado en el estudio de la acción de gobierno bajo el concepto de política pública es posible distinguir, de manera institucionalizada, entre la política educativa y la cultural. Sin embargo, para Vasconcelos tal distinción no sólo hubiese sido impensable, sino, incluso, poco deseable, pues el objetivo era la consolidación de un sujeto nuevo, un sujeto estético.<sup>342</sup> “No sólo debía lograrse una nueva nación, sino una nueva humanidad.”<sup>343</sup>

“Vasconcelos fue el único intelectual de su generación que asumió la cultura como una función esencialmente descolonizadora, y como no había instrumentos para realizarla tuvo que improvisarlos e inventarlos.”<sup>344</sup> Esa improvisación e invención que implementó con convicción fue su proyecto educativo y cultural. Consideraba la decadencia de Occidente<sup>345</sup> como algo real, por lo que había de renovarse a través de la tradición propia. A partir de lo que no es occidental y nos diferencia de ellos podría surgir una cultura original e independiente que renovara el cauce de Occidente. Esto le acarreo gran reconocimiento y fama en Latinoamérica, como lo demuestran sus viajes oficiales a Argentina y Brasil.<sup>346</sup>

A partir de la categorización de las políticas culturales en patrimonialista, difusionista y democrática, es posible entender la analogía del proyecto de Vasconcelos con los misioneros católicos españoles. Anteriormente, el patrimonio sólo era resguardado según los cánones de pequeñas elites ilustradas; con Vasconcelos, el margen es ampliado a lo popular. Su principio de difusión se sostuvo en la retórica revolucionaria de las masas, lo cultural y, en específico, lo artístico era merecedor de las multitudes. El objetivo difusionista era llegar a más personas y

---

<sup>342</sup> Claude Fell, *op. cit.*, p.365

<sup>343</sup> José Joaquín Blanco, *op. cit.*, p.9

<sup>344</sup> José Joaquín Blanco, *op. cit.*, p.41

<sup>345</sup> Oswald Spengler fue un filósofo alemán que, en lo general, describió a las culturas como seres orgánicos que cumplen diversos estadios en su desarrollo hasta perecer. Esto explica por qué el occidente está en decadencia, pues ha cumplido sus ciclos vitales. Véase Oswald Spengler, *La decadencia de Occidente: bosquejo de una morfología de la historia universal*, Madrid, Espasa Calpe, 1958

<sup>346</sup> Los relatos de estos viajes fueron editados junto al ensayo de *La raza cósmica*.



facilitar el acceso a bienes culturales y artísticos, aun en un contexto desfavorable, con recursos escasos y sin la infraestructura suficiente.<sup>347</sup>

La cuestión democrática de su política es la más cuestionable. Si bien, el proyecto estatal de Vasconcelos estaba dirigido a las multitudes, no las consideraba como interlocutores. Lo cierto es que supo convencer y agregar a su proyecto a los artistas, científicos, ingenieros y filósofos, pues sólo ellos podrían “construir el intelecto de la sociedad, hombres como los músicos, poetas y pintores ya se encontraban en el plano estético, hacia el cual el educador aspiraría para llegar a la gloriosa consumación.”<sup>348</sup> Por ello, Vasconcelos los buscaba y se rodeaba de ellos y ellas encomendándoles las más diversas tareas. Él mismo expresaría con agradecimiento: “Los pintores que me han dado los consejos más útiles, lo han hecho sin recompensa [...] los utilicé constantemente, rogando e implorando su ayuda de tal forma que, en todos los casos, yo era el que pedía y ellos los que otorgaban.”<sup>349</sup>

En este sentido fue muy exitoso el proyecto de Vasconcelos, ya que tuvo la capacidad de agrupar a los elementos vivos de la cultura en México, organizarlos e introducirlos a los objetivos de su política cultural. “El mérito de Vasconcelos es haber dado vida y coherencia a lo que hasta entonces no había sido sino veleidades imprecisas, creaciones efímeras y oportunistas, política elitista y vuelta hacia el pasado.”<sup>350</sup>

Ignorar las ideas de Vasconcelos al estudiar su política cultural reduce su trabajo a un ápice de instituciones y programas específicos, pero oculta el trasfondo de una reflexión filosófica resuelta a trastocar elementos fundamentales de una cultura. La formulación de su política proviene de las herramientas intelectuales que construyó, a veces en colectivo y muchas otras en solitario, a lo largo de la trashumante vida que tuvo antes de formar la SEP. Si la política cultural busca actuar sobre el desarrollo simbólico y las necesidades culturales de alguna población, Vasconcelos fue quien

---

<sup>347</sup> El apoyo de Obregón fue fundamental. Además, le proveyó, con lo poco que había, de recursos suficientes para que la política prosperará. En promedio, el gasto del gobierno en desarrollo social era del 2% del PIB con Carranza y aumentó a 10% del PIB durante el gobierno de Obregón. Carlos Tello, *op. cit.*, p.40 Los datos son recuperados por C. Tello de James W. Wilkie, *The Mexican Revolution: Federal Expenditure and Social Change*, Estados Unidos, University of California Press, s/a

<sup>348</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.119

<sup>349</sup> “Los pintores y la arquitectura”, *El Universal*, 3 de mayo de 1924 Cita en: Jean Charlot, *op. cit.*, pp.114-115

<sup>350</sup> Claude Fell, *op. cit.*, p.395

definió tales necesidades y el camino del devenir simbólico tras la Revolución. El objetivo fue claro: coadyuvar al nuevo orden paradisiaco de lo estético.

La percepción que desarrolló de México durante su vida y el excepcional contexto posrevolucionario abrieron la oportunidad a una política igualmente excepcional<sup>351</sup>, ambiciosa y por demás, idealizada, pero que, en su marcha, legó la base para la estructura institucional educativa y cultural con la cual contamos actualmente y, sin duda, fue el posibilitador del renacimiento mexicano.<sup>352</sup>

### *3.3 De lo exótico a lo mexicano: la configuración del arte nacional*

El medio artístico mexicano, principalmente el pictórico, estuvo mucho tiempo alejado de su medio inmediato. Evidentemente, el proceso de colonización importó e impuso formas de representación diferentes al cuerpo de creencias religiosas precolombino. Conforme el tiempo paso, las obras adquirieron cierta personalidad propia, pero su base ya estaba consolidada en los términos del colonizador. Sin embargo, como ya he señalado en el capítulo anterior, desde la institucionalización de la enseñanza artística por la fundación de la Real Academia de San Carlos, el canon exterior arreció su vigilancia colonizadora obligando a los artistas a volver a las 'buenas formas' del mundo civilizado con centro en Europa.

Como vimos, la independencia del país no significó la exploración de nuevas formas artísticas acordes al surgimiento de una nación independiente que necesita justificar culturalmente su razón de ser. La pugna entre facciones políticas imposibilitó un consenso sobre la nación mexicana que facilitara en las artes propuestas de elementos culturales auténticos. Es hasta la consolidación del poder de los liberales que comienza una exploración de costumbres, paisajes e historias mexicanas. El claro ejemplo fue la idealización del pasado indígena y su historia a partir de la representación normada por la pintura académica y clásica que dominaba la producción artística del tiempo.

---

<sup>351</sup> Stephen Linder y B. Guy Peters, *op. cit.*, p.56

<sup>352</sup> Véase Mauricio Jiménez Hernández, *La cultura y el Estado Mexicano: el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes durante la alternancia democrática (2000-2012)*, tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, pp. 54-77 En este trabajo historizo brevemente la fundación del aparato institucional cultural del Estado mexicano y la influencia que dejó el proyecto vasconcelista en este proceso de institucionalización de la política cultural y educativa.

Cuando llega el siglo XX y, junto a ella la decadencia del régimen porfirista, los artistas comienzan a propugnar por mayor libertad creativa y autenticidad de los temas representados. Como apunté, esta serie de pugnas dentro de las bellas artes que tienen lugar en estas décadas dan como resultado un arte nacional, sin el cual, en palabras de Charlot, “el Renacimiento mexicano difícilmente habría florecido.”<sup>353</sup>

Comprender la historia del arte en México me ha permitido establecer tanto la relación de diversas instituciones sociopolíticas con la producción simbólica del arte, así como la autonomía relativa de ciertos planteamientos estéticos que influyeron en el devenir de la creación artística en la pintura. Por ello, cuando llega el momento de incursionar en el mural, los pintores no lo conciben como un trabajo, sino como “el reconocimiento de una convicción profundamente asentada, y lentamente madurada, que justifica los rápidos frutos nacidos de nuestro contacto con los muros.”<sup>354</sup>

Anteriormente he presentado a Saturnino Herrán como un importante impulsor en la construcción del arte nacional. Sin embargo, su muerte prematura en 1918 le impidió participar plenamente del arte posrevolucionario. En cambio, el pintor ateneísta, Jorge Enciso fue un inquieto explorador de lo mexicano. Mientras Antonio Fabrés reforzaba el formalismo en la enseñanza artística, él pintaba con diversas técnicas paisajes y personajes que enfatizaban el espacio como algo local. “Enciso también pintó los primeros murales del siglo XX con contenido amerindio” en dos escuelas de 1910 a 1911, pero fueron destruidos posteriormente.<sup>355</sup>

No es de sorprender que, ante tal escasez de pintores innovadores en un ambiente tan formal (justamente la excepcionalidad de estos pocos los vuelve posteriormente muy reconocidos), Manuel Gamio sentenciara en 1916 que México “no produce obra de arte legítimo, porque el legítimo tendría que ser el propio, el nacional.”<sup>356</sup> , Este

---

<sup>353</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.76 Hay que señalar a dos litógrafos costumbristas que no abordé en el capítulo anterior: Hesiquio Irtarte y Casimiro Castro. Ellos dejaron un amplio legado enciclopédico sobre el México que habitaron, pero que en su tiempo fueron poco conocidos. Su obra gráfica documental fue revisada por Charlot como una fuente de análisis e inspiración posterior. *Loc. cit.*

<sup>354</sup> *Ibid.*, p.105

<sup>355</sup> *Ibid.*, p.79

<sup>356</sup> Manuel Gamio, *Forjando Patria*, México, Editorial Porrúa, 1960, p.52 Cabe destacar que este texto de 1916 fue importantísimo para constituir la idea del mestizaje como elemento racial de la nación y establece la necesidad de integrar a los indígenas al universo mestizo. *Ibid.*, pp.171-181 Por ello, Gamio fue una influencia sensibilísima a la ideas más radicales al respecto que Vasconcelos desarrollará posteriormente.

reconocido antropólogo y arqueólogo publicó el libro *Forjando patria*, el cual fue obra fundamental del nacionalismo mexicano a inicios del siglo XX.

El proyecto de Vasconcelos no fue ajeno a esta preocupación de su contemporáneo. Por ello, una de las primeras acciones que tomó el ministro al llegar a la rectoría fue designar a Alfredo Ramos Martínez, el pintor impresionista fundador de la Escuela de Pintura al Aire Libre del Barbizon en 1913, como director de la Academia de Bellas Artes y, por consiguiente, de este departamento. Por ello, el proyecto de enseñanza artística popular y no academicista de las Escuelas al Aire Libre resurgió en 1920 en Chimalistac, Coyoacán. A pesar de la enseñanza y práctica libre de la pintura por los estudiantes, la influencia del fundador fue muy evidente, ya que las obras poseían un marcado sentido impresionista.<sup>357</sup>

El proyecto educativo y artístico de Ramos Martínez acompañó muy bien con la idea del despertar popular y estético sostenida por Vasconcelos. Sin embargo, hay una tensión ideológica entre Ramos y Vasconcelos. Para Ramos, el indígena debía ser privilegiado en la educación artística porque, según el pintor, “mientras más pura es la raza, mayor fuerza tiene su producción; es en ella donde se marca más originalidad y pureza.”<sup>358</sup> Esto queda en contradicción con la confianza de Vasconcelos en el desarrollo inherente de la creatividad a partir del mestizaje.

En opinión de Olivier Debrouse, el método de Ramos Martínez con los niños pintores que formaban parte de pueblos originarios “revela la mentalidad paternalista, el eurocentrismo espiritual (no carente de racismo)”<sup>359</sup> y hace evidente la ruptura y falta de comprensión, tan común en la época, del intelectual europeizado sobre los pueblos indígenas.

Aun así, la importancia de Ramos Martínez está en la institucionalización de la libertad creativa como formación. Ramón Alva de la Canal, discípulo de este pintor y futuro muralista, declaró mucho tiempo después que “el verdadero impulsor de la pintura mexicana contemporánea no fue Diego Rivera, sino Alfredo Ramos Martínez”<sup>360</sup>, pues fue quien realmente animó a diversos artistas a explorar más en

---

<sup>357</sup> Laura González Matute, *op. cit.*, p.75

<sup>358</sup> Claude Fell, *op. cit.*, p.397

<sup>359</sup> Olivier Debrouse, *op. cit.*, p.33

<sup>360</sup> Laura González Matute, *op. cit.*, p.91

sus trabajos plásticos. Esto ya da cuenta de las distancias que llegó a haber entre artistas muralistas.

El 3 de diciembre de 1920 es inaugurada una exposición de pintura con los cuadros trabajados en los primeros meses de funcionamiento de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Chimalistac. Aquí se demostró un interés generalizado en los resultados del experimento pedagógico resucitado por Vasconcelos. De alguna manera, esta exposición relega el papel del academicismo y enarbola las nuevas corrientes, pues fue descrita como un elogio a la luz, el color y la vida que anunciaba “la primera etapa de un gran renacimiento.”<sup>361</sup>

El resurgimiento de la Escuela de Pintura al Aire Libre no solo sirvió para reafirmar la convicción en la búsqueda de nuevos cánones estéticos de carácter nacional, también fue fundamental para el agrupamiento de diversos exestudiantes de la Academia y fundadores de la primer Escuela al Aire Libre. Entre ellos, Fernando Leal, el ya mencionado Ramón Alva de la Canal, Emilio González Cahero, Gabriel Fernández Ledesma, Francisco Díaz de León, Fermín Revueltas y Leopoldo Méndez.<sup>362</sup> Varios de ellos serán fundamentales para la formación del muralismo.

Otro nombramiento de Vasconcelos, que fue muy importante para la conformación de este arte nacionalista, fue el de Adolfo Best Maugard como director del Departamento de Dibujo y Trabajos Manuales de la SEP en 1921. Este pintor de familia adinerada pasa la primer década del siglo XX en Europa donde observa el despliegue de las vanguardias artísticas, desde el impresionismo al cubismo. En París conoce a Diego Rivera y después regresa en pleno movimiento revolucionario a México para participar activamente en la Escuela de Pintura al Aire Libre en 1913.

Este hombre cosmopolita vuelve los ojos hacia México a raíz de un trabajo: la ilustración de una obra etnológica del antropólogo Franz Boas. “A medida que Best trabajaba aquellos dibujos, que pasaron de dos mil, iban definiéndose ante sus ojos los motivos o elementos lineales que constituían la decoración indígena”<sup>363</sup> pudiendo

---

<sup>361</sup> Ada Iledin, “La exposición en la Escuela de Bellas Artes”, *El Monitor Republicano*, México, 7 de diciembre de 1920 Cita en: *Ibid.*, p.79

<sup>362</sup> *Ibid.*, p.75

<sup>363</sup> Pedro Henríquez Ureña, “Epílogo”, en Adolfo Best Maugard, *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, México, Ediciones La Rana, 2002, p.217 Franz Boas fue un antropólogo fundamental para desechar las ideas raciales científicas del siglo XIX. Para agregar, Manuel Gamio estudia

estudiar y rescatar los patrones que consideraba fundamentales del arte y la artesanía precolombina y, principalmente, el arte popular.

Best Maugard, al tener en su encargo la educación artística, convierte esta experiencia en un método de dibujo basado en la tradición y transmisión de un estilo moderno nacional. De esta manera busca enseñar a pintar obra que “en todos y cada uno de sus insignificantes detalles se reconocen siempre algunos de los motivos fundamentales que nos hacen sentir, que constituyen la propia y genuina expresión mexicana.”<sup>364</sup> Tal método influyó en las épocas tempranas de próximos pintores prominentes como Rufino Tamayo, Leopoldo Méndez y Miguel Covarrubias.<sup>365</sup> Vale destacar que fue el primer pintor en concebirse parte de una escuela mexicana de pintura.<sup>366</sup>

“Una tarea importante de los nacionalistas resultó ser la revaloración del arte popular.”<sup>367</sup> La culminación de este esfuerzo de revaloración sucede con el festejo del centenario de la consumación de la Independencia de México en 1921, pues se realizó la Exposición de Artes Populares organizada por Jorge Enciso, Best Maugard, Francisco Cornejo y Roberto Montenegro. Además, ese mismo año el Dr. Atl edita, por encargo del ex ateneísta y secretario de Relaciones Internacionales Alberto J. Pani, el libro de *Las artes populares de México*.<sup>368</sup>

Después de mucho tiempo, las inquietudes de los artistas encuentran cauce logrando consolidar proyectos al cobijo de la política cultural posrevolucionaria. La plástica comienza a ser dinámica porque tanto la Escuela al Aire Libre y la Academia continuaban con sus clases. El gusto clásico de Vasconcelos daba oídos a las recomendaciones de los pintores, pues ellos habían experimentado el ambiente artístico más vigoroso de la época y conocían muy bien las vanguardias de la época.

---

bajo su tutela en la Universidad de Columbia en Estados Unidos. Éste último fue una figura admirada por el presidente Obregón. Irene Herner, *op. cit.*, p.69

<sup>364</sup> Adolfo Best Maugard, *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, México, Ediciones La Rana, 2002, pp.67-68 El método de dibujo de Maugard fue publicado en 1923, pero el método fue adoptado en 1922 para la educación artística.

<sup>365</sup> *Ibid.*, p.9

<sup>366</sup> Olivier Debroise, *op. cit.*, p.30

<sup>367</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.87

<sup>368</sup> Raquel Tibol, “Panorama de las artes”, en Álvaro Matute y Martha Donís (comps.), *José Vasconcelos: de su vida y su obra. Textos selectos de las Jornadas Vasconcelianas de 1982*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, p.218

Más aún, como los artistas en sí representaban el estado estético, Vasconcelos debía, naturalmente, rodearse de ellos.<sup>369</sup>

Otro pintor fundamental para este estilo fue Roberto Montenegro. Igualmente, cercano a Vasconcelos, tras su paso exitoso por la academia, Montenegro pasa varios años en Francia prácticamente junto a Diego Rivera. Tras una breve estancia en México en 1910, vuelve a Europa de donde regresara casi una década después.<sup>370</sup> En Europa, el joven Montenegro se vuelve “un discípulo espontáneo y entusiasta de las nuevas tendencias decadentes”<sup>371</sup> y a partir estas posturas, descubre a México desde su posición privilegiada europea.

Montenegro es un modernista que, tras pintar varias obras y un mural desaparecido en Mallorca, donde se refugió de la Primera Guerra Mundial, regresa a México con bastante renombre. “La formación muralista anterior y los temas mexicanos, hicieron que el artista fuera el candidato idóneo para recibir, llegado el momento, la primera comisión gubernamental para pintar un mural.” Por su parte, Best Maugard decide no participar del muralismo probablemente por su poca predilección a la idea de arte público y su declarada preferencia por un arte exclusivo.<sup>372</sup>

Estos pintores, así como los estudiantes y profesores de la Escuela de Pintura al Aire Libre, acompañan en un primer momento la empresa cultural de Vasconcelos. Sin embargo, estas dos corrientes, el postimpresionismo de Ramos y el nacionalismo de Best y Montenegro, encontraron pronta oposición de otros aliados del campo artístico promovido por Vasconcelos, los futuros grandes del muralismo mexicano.

Rivera llega a México a inicios de 1921. Best Maugard convence a Vasconcelos de financiar el viaje de Rivera de vuelta a México para participar en el proyecto artístico de la SEP.<sup>373</sup> Pero antes de volver, en 1920, el Departamento de la Universidad y Bellas Artes autoriza a Rivera, por medio del Consulado de México en París, un presupuesto de dos mil pesos oro para realizar una “misión que tiene por fin

---

<sup>369</sup> Irene Herner, *op. cit.*, p.96

<sup>370</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.122

<sup>371</sup> Silvio Lago, “Roberto Montenegro”, *El Universal Ilustrado*, 31 de enero de 1919, cita en: *Ibid.*, p.82

<sup>372</sup> *Ibid.*, pp.83-86 Por exclusivo me refiero a la búsqueda de la forma primordial divina en las artes plásticas. El pensamiento metafísico de Best Maugard sobre el arte explica su lejanía a la idea del arte público y, quizá, su cercanía a Vasconcelos.

<sup>373</sup> Olivier Debroise, *op. cit.*, p.47

relacionar nuestra Escuela Nacional de Bellas Artes con instituciones similares en aquel país y con sus mejores artistas”; el lugar de la misión de Rivera fue Italia.<sup>374</sup>

El agradecimiento de Rivera con Vasconcelos, ante tal comisión, quedó expreso en una carta enviada al ministro. En esta misiva, Rivera escribe la profunda impresión que el arte monumental, medieval y renacentista, le causó: “Aquí uno siente, ve toca y comprende cómo los diversos materiales manipulados por las distintas artes se unen colaborando, penetrando y exaltando una a la otra.” Concluye poniendo su talento a disposición del ministro: “Por más pequeña que sea la contribución que pueda aportar, le juro que, no por eso, será la menos ardiente...”<sup>375</sup>

Por ello, no es de sorprender que Rivera, al llegar a México, viese con cierto anacronismo los esfuerzos de las Escuelas al Aire Libre de Pintura. El impresionismo ahí desarrollado era algo que en París había dejado de ser punta de la vanguardia desde inicio del siglo XX. Si bien, Rivera reconoce “el frescor de la inspiración popular y de la producción infantil” que acabó con la “mugre académica”, sí señala el “riesgo de caer en la pintura meramente repetitiva y decorativa.”<sup>376</sup> Aunada a esta crítica, Siqueiros y Charlot concluyen en un artículo publicado en conjunto que el impresionismo en México no creo alguna obra sobresaliente.<sup>377</sup>

A partir de estas críticas, Ramos Martínez responde polemizando en las principales revistas de la época. En uno de estos artículos publicados en la *Revista de revistas*, Ramos Martínez, apunta que el “arte de Diego Rivera no ha sido ni podrá ser genuinamente nacional porque está impregnado de múltiples prejuicios, de visiones de las que nunca podrá desprenderse.”<sup>378</sup> Según Ramos Martínez, las modas son la guía de Rivera. Esto inicia el dinámico debate sobre lo estético de aquellos años.

---

<sup>374</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.156

<sup>375</sup> *Ibid.*, pp.157-158

<sup>376</sup> Claude Fell, *op. cit.*, p.398 De igual manera, Rivera advierte de la necesidad de distinguir entre pintura y fotografía, objetivo que no se lograba plenamente en las Escuelas de Pintura al Aire Libre. Raquel Tíbol, *op. cit.*, p.223

<sup>377</sup> Claude Fell, *op. cit.*, p.399 Fue una serie de artículos escritos en conjunto por estos dos muralistas y publicados bajo el seudónimo de Juan Hernández Araujo. Vale destacar la obra impresionista de Joaquín Clausell, la cual recibió pleitesía por estos pintores en este artículo.

<sup>378</sup> Raquel Tíbol, *op. cit.*, p.231 “Esta controversia acerca de un academicismo que había perdido su verdadero poder paralizante demuestra que entre el postimpresionismo, el estilo *Art Nouveau* y el movimiento muralista las relaciones eran tensas y la coexistencia difícil.” Claude Fell, *op. cit.*, p.401



Pero, probablemente, la crítica más mordaz al proyecto de Ramos Martínez fue la escrita por José Clemente Orozco en su breve *Autobiografía* publicada por primera vez en 1945. Ahí califica de infantilismo al desarrollo de esta escuela mientras que, sarcásticamente, alardea de este método para exclamar: “¡Bienaventurados los ignorantes y los imbéciles, pues de ellos es la gloria suprema del arte!”<sup>379</sup> Si bien esta crítica apareció casi 20 años después del debate de la época, sí revela la posición que este muralista tenía al respecto.

Por otra parte, el estilo de la escuela nacionalista de pintura era una alternativa tanto al impresionismo del aire libre como al academicismo. Montenegro y Best Maugard son excelentes ejemplos de esta corriente que dejara influencia dentro de la creación de caballete de futuros pintores. Su intención al invocar lo precolombino, lo colonial, lo indígena y lo folclórico de manera indistinta y, a la vez, mezclarlo con el simbolismo y lo pintoresco<sup>380</sup> era atraer a la pintura moderna a una especie de síntesis nacional que diera a sus obras autenticidad.

Y es que este proceso no era nuevo. A finales del XIX e inicios del XX, la escultura y gráfica de diversos pueblos de África, así como de Asia, habían impactado el imaginario de diversos pintores vanguardistas, pues hallaron en ellas posibilidades de exploración estética ausentes en Europa. Evidentemente, tal contacto e intercambio sólo fue posible cuando el imperialismo decimonónico enraizó sus intercambios materiales y comerciales con los lejanos territorios dominados, provocando los enormes monopolios característicos de la época.<sup>381</sup> Estas influencias rompieron con “la imposición del modelo grecolatino en tanto único mito de origen y punto de llegada.”<sup>382</sup>

De igual manera, estos artistas mexicanos modernos observaron en las viejas tradiciones artísticas de nuestro territorio la posibilidad de expandir su subjetividad a una escala nacional; proponer un arte nacional que redefiniera, en estos términos, la producción artística de México con el fin de ocupar un lugar en el panorama

---

<sup>379</sup> José Clemente Orozco, *op. cit.*, p.56

<sup>380</sup> Robin Adèle Greeley, “Testimoniando la Revolución, forjando patria”, en Matthew Affron *et. al* (eds.), *Pintar la revolución: arte moderno mexicano 1910-1950*, España, Museo Nacional de Bellas Artes/Philadelphia Museum of Art, 2016, p.266

<sup>381</sup> Eric Hobsbawn, *La era del imperio 1875-1914*, México, Editorial Planeta, 2015, p.61

<sup>382</sup> Irene Herner, *op. cit.*, p.47

artístico global. Sin embargo, tal objetivo encontraría el mismo sesgo que encontraron sus pares europeos, el estereotipo y el exotismo.<sup>383</sup> No por nada Claude Fell señala a esta corriente como una prolongación del *Art Nouveau*.<sup>384</sup> “Por esa semejanza, las personas cultas recibieron con entusiasmo las obras de Best y Montenegro.”<sup>385</sup>

Sin embargo, como bien observó Olivier Debrouse, no es posible comprender plenamente el arte nacionalista mexicano de este periodo como arte exotista, pues hay en el concepto mucha ambigüedad geográfica y estilística debido la inmensidad de obras e influencias que engloba. En este sentido, la nación como ente imaginario, particular y homogéneo es totalmente contrario a lo exótico. “Pero, siendo la práctica de la pintura en sí una aportación europea, y por haber estudiado en la academia, o por haber viajado o, más sencillamente, por asumirse como profesionales del arte, los pintores buscan aprehender el exotismo como un ‘realismo’ para comprobar su mexicanidad.”<sup>386</sup>

Tal movimiento está en concordancia a la idea vasconceliana de atraer, por medio de la educación y la escolarización, al indígena a la corriente cultural de lo latino, sólo que los pintores concibieron la manera de atraer lo folclórico en el México de su tiempo a la corriente cultural de la pintura occidental. Quizá pretendiendo cumplir la siguiente sentencia del nacionalista Manuel Gamio: “Cuando la clase media y la indígena tengan el mismo criterio en materia de arte, estaremos culturalmente redimidos, existirá el arte nacional que es una de las grandes bases del nacionalismo.”<sup>387</sup> Sin embargo, este primer paso, anterior al arte monumental, terminó por descontextualizar sus fuentes de inspiración mostrando veladamente su propuesta de arte nacional como pintura exótica dentro de la propia Ciudad de México.

---

<sup>383</sup> “El término exótico es ambiguo, significa la diferencia cultural y estética desde el solo punto de vista europeo [...] Mediante el exotismo ciertos objetos, ciertas formas, ciertos patrones pueden ser importados sin resquebrajar la unicidad de la civilización occidental y de la burguesía triunfante.” Olivier Debrouse, *op. cit.*, p.195

<sup>384</sup> Claude Fell, *op. cit.*, p.399

<sup>385</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.88

<sup>386</sup> Olivier Debrouse, *op. cit.*, p.200

<sup>387</sup> Manuel Gamio, *op. cit.*, pp.39-40

Por esta razón, las críticas no esperaron mucho en suceder. Tal expresión nacionalista mantenía “un respeto fetichista de las modas extranjeras, que confinaba al arte mexicano a un papel puramente transcriptivo o decorativo, que no afectaba sino la superficie de las cosas, sin profundizar en las estructuras íntimas de los objetos, de la sociedad...”<sup>388</sup> Tal proceso de desvinculación es análogo a ignorar las configuraciones de poder que escondió el exotismo y orientalismo europeo donde también existió (persiste) un proceso de definición, construcción y representación del otro como signo de poder.<sup>389</sup> Lo indígena era aquí lo definido y folclorizado.

Irene Herner expone con lucidez la exotización desde la perspectiva descolonizadora de Franz Fanon. Desde la teoría sobre las tres etapas evolutivas de la concepción racista, es posible agregar que, en el comienzo de la colonia, el colonizado se vio despojado de la cosmogonía y de los medios materiales a partir de los cuales estructuraba su vida. Este desamparo promueve con el tiempo una autodevaluación provocada por la imposición racial de inferioridad que hace el colonizador del colonizado, es decir, hay una negación de sí para imitar aquello valorado por el colonizador.

La segunda etapa es la antítesis histórica con el fin de revalorizar y dignificar lo despojado por la dominación sostenida. Así, el trabajador intelectual de un país dominado explora y observa su pasado tal como lo hace el colonizador, desde lo exótico, es decir, con ojos ajenos y sin relacionarse en cierta medida con su pasado. Sin embargo, la revelación sucede y el pasado que fue arrancado comienza a adquirir sentido para el colonizado. Lo negado por el colonizador es ahora el objeto por redescubrir. “Apasionado por esta hazaña, se entrega a una empresa nacionalista encargada de reponer al oprimido su ‘rostro’ y su ‘corazón’.”<sup>390</sup>

Continuando con esta línea, la exploración y redescubrimiento del pasado del sujeto colonizado enraíza y enlaza el proceso de formación del arte mexicano a una adquisición de conciencia sobre las profundas consecuencias de la conquista de

---

<sup>388</sup> Claude Fell, *op. cit.*, p.400 Aquí omito las comillas que hay en el texto de Fell. El párrafo aquí citado corresponde a una paráfrasis de Fell a: Jean Paulhan, *La peinture cubiste*, s/l, Denöel-Gonthier, 1970, p.188

<sup>389</sup> Edward W. Said, *Orientalismo*, España, Random House Mondadori, 2010, pp.24-26

<sup>390</sup> Irene Herner, *Diego Rivera. Paraíso perdido en Rockefeller Center*, México, UNAM-EDICUPES, 1986, pp.27-28 (en adelante: *Diego Rivera. Paraíso perdido en Rockefeller Center*) Véase Franz Fanon, *Towards The African Revolution*, Nueva York, Grove Press, 1969

México. Al final, la posición cultural occidental está introyectada en el colonizado y lo nuevo, resulta ser un pasado íntimo y lejano. Esta exploración augura un esclarecimiento definiendo la nueva posición que el colonizado adquirirá respecto a su historia, es decir, cómo contará la historia propia; la exploración histórica y cultural de algún país. Esto será relevante cuando discuta algunas categorías planteadas en crónicas contemporáneas del muralismo. Mientras tanto, en palabras de Jean Charlot, el arte nacionalista fue como “los dolores del parto de un nuevo estilo.”<sup>391</sup>

Alfaro Siqueiros parte en 1919 a Europa para continuar sus interrumpidos estudios de arte. Antes de zarpar, Siqueiros permaneció una temporada con José Clemente Orozco en Nueva York. Sus gastos fueron pagados por el Ministerio de Guerra, por lo que alternó formación artística con lecciones en guerra y estrategia.<sup>392</sup> Al llegar a París busca a Diego Rivera con quien entabla una gran amistad. Para ello, “la Revolución Mexicana era para Rivera y Siqueiros tema de cada mañana, de cada tarde, de cada noche.” Entre los temas de sus charlas sobre México estaban la abundancia que hay en los mercados, la delicadeza del trabajo artesanal, la enorme diversidad de ambientes, los colores de los dulces y el pan. “Entre cuatro paredes descubrían a México.”<sup>393</sup> Sin embargo, este encanto por México que, indudablemente, les envolvió en el extranjero, no los llevó a seguir el mismo camino que sus colegas en México.

Siqueiros emprende el viaje a Italia un poco después que Rivera por cuestiones de presupuesto y deberes con el Ministerio de Guerra. Tras haber buscado y estudiado juntos algunos murales que Dominique Ingres y sus seguidores habían pintado en París, pensaban aquel viaje a Italia como un objetivo conjunto. Pues, según sus charlas, sus ojos “deberían fijarse a los muros policromos, a los grandes lienzos y llenarse con las formas concebidas por artistas de gran aliento.”<sup>394</sup>

---

<sup>391</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.89

<sup>392</sup> Irene Herner, *op. cit.*, p.75

<sup>393</sup> Julio Scherer Garcia, *La piel y la entraña. Siqueiros*, México, Promotora de ediciones y publicaciones, 1974, p.73 Una cita de esta misma página apunta algunos comentarios de Rivera y Siqueiros después de visitar los murales de Ingres y la reflexión consecuente al arte mural: “...su trabajo colectivo ha demostrado a lo largo de los siglos su extraordinario valor para los fines de la creación y su insustituible eficacia como instrumento pedagógico del arte.”

<sup>394</sup> *Ibid.*, p.135

Antes de llegar a México, Siqueiros pasa un tiempo en Barcelona. Ahí publica una revista de un solo número llamada *Vida Americana* donde aparecen sus “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana.” Este fue un manifiesto importantísimo que nos permite entender la postura estética de este artista frente al ambiente plástico que le esperaba en México. Sin duda, este texto del joven Siqueiros estaba alimentado por las largas charlas con Rivera.

En el primer llamamiento de tal manifiesto, Siqueiros pretende advertir de los peligros y la decadencia del *Art Nouveau* que había encontrado un amplio mercado en España. Justo como en México comenzaba a hacerlo (considerando las paupérrimas condiciones materiales que dejó la Revolución para el mercado artístico). En el segundo llamamiento plantea su propuesta plástica propugnando por una “Preponderancia del espíritu constructivo sobre el espíritu decorativo o analítico.” Ahí señala que, así como el arte “negro” y “primitivo” modificó el arte en Europa, los artistas americanos deben acercarse al arte antiguo de los mayas, aztecas, incas, etc.,<sup>395</sup> con el objetivo de consolidar una energía sintética “sin llegar, naturalmente, a las lamentables reconstrucciones arqueológicas (“indianismo”, “primitivismo”, “americanismo”), tan que de moda entre nosotros y que no están llevando a estilizaciones de la vida efímera.”

Finalmente, el tercer llamamiento se titula “Abandonemos los motivos literarios ¡hagamos plástica pura!” Aquí Siqueiros vierte su crítica a la pintura en México al pedir eliminar la relatividad que esconde la idea del arte nacional. En vez de nacionalizar, el objetivo es universalizar. Ahí también advierte que las escuelas al aire libre son tan peligrosas como la academia (donde al menos se aprenden los clásicos), pues hay maestros que hacen negocio y reducen el criterio.<sup>396</sup> Su idea era que el arte debía ser ascendente y dinámico, lo cual explica su inclinación universal, espiritual y metafísica de los primeros muros que pintó en la Escuela Nacional

---

<sup>395</sup> Raquel Tibol, *op. cit.*, p.220

<sup>396</sup> David Alfaro Siqueiros, ““Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, *Vida Americana*, núm.1, Barcelona, mayo, 1921

Preparatoria.<sup>397</sup> Aun así, queda clara la distancia que marcan estos pintores llegados de Europa con aquellos colegas pintores encargados de llevar arte a los sectores populares y rurales; protagonistas de la década anterior.

Sin embargo, existe cierto consenso sobre las artes precolombinas y populares como un elemento digno de apreciación estética y, por ello, insumo válido para la creación pictórica. Evidentemente la aplicación de éste y su papel dentro del proceso creativo o de formulación de política varía entre cada pintor, intelectual y actor estatal, pero estaban “de acuerdo Siqueiros, Tamayo, Rivera, Mérida, Best Maugard, Ramos Martínez y Salvador Novo, al igual que burócratas e intelectuales. Tal vez José Clemente Orozco era el único que disentía.”<sup>398</sup> Y lo hizo con mucha convicción y vehemencia.

El arte nacionalista fue aquella pintura que acompañó el arranque de la política cultural de Vasconcelos. Este arte recorrió el hilo que conectó la mengua de la academia con el surgimiento del muralismo. “Fue un movimiento a la vez valiente, en el sentido en que destacó los elementos locales despreciados en el régimen de Díaz, y tímido, en cuanto a que cernió estos elementos populares a través de una malla de decoro y elegancia que los dejó blanqueados, esterilizados y sin fibra.”<sup>399</sup> Sin embargo, esta corriente dialogará estilísticamente con el muralismo cuando las primeras comisiones murales se designen a Roberto Montenegro.

### *3.4 El intersticio: murales calmos previo a la tormenta estética*

Vasconcelos pensaba en los murales como decoraciones o, al menos, eso dejaba leer entre líneas cuando se refería a ellos como los ‘grandes lienzos’.<sup>400</sup> Esto revela la distancia que tendrían en sus objetivos Vasconcelos con el movimiento muralista que se conformaría a partir de sus comisiones. Pero, para este momento, Vasconcelos

---

<sup>397</sup> Ana Torres, “Una postura estético-política: los murales de Siqueiros en el patio chico de la Escuela Nacional Preparatoria”, en Ana Torres (coord.), *Huellas en los muros. Primeros murales posrevolucionarios*, México, Universidad Iberoamericana, 2018, p.53

<sup>398</sup> Renato González Mello, *José Clemente Orozco*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997, p.23

<sup>399</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.89

<sup>400</sup> Olivier Debrouse, *op. cit.*, p.35 y *Discursos 1920-1950, op. cit.*, p.90 Para Jean Charlot, Vasconcelos no concebía a los murales como ‘decoraciones superfluas’, sino como un vehículo para acelerar la llegada de la era estética que, en el pensamiento de Vasconcelos, es un ‘milenio pitagórico.’ Jean Charlot, *op. cit.*, p.120 Aun así, permanecen las diferencias entre las expectativas del ministro de educación y los muralistas.

tenía claro que tales decorados tendrían que representar su visión particular de la nación, es decir, “presentarnos los mexicanos ante nosotros y ante los otros como pueblo con un pasado heroico y generador de un refinamiento artístico diverso, pero tan lustroso como el europeo y mucho más que el estadounidense.”<sup>401</sup> Es así que, con el pleno objetivo de avanzar en la política artística, Vasconcelos comisiona los primeros murales al designado ‘embajador de la pintura’, Roberto Montenegro.

Desde un inicio, y quizá por cierto apego a este edificio, Vasconcelos proyectó decorar el antiguo edificio de la Escuela Nacional Preparatoria. Además, el ministro había logrado obtener presupuesto para construir un edificio que será la sede de la SEP. Inspirado por la arquitectura colonial, Vasconcelos visualiza, sobre los restos de las arcadas de lo que había sido el convento de Santa Terea, un verdadero palacio.<sup>402</sup> Pero para ordenar la decoración debía esperar la construcción, por lo que debía buscar otro espacio adecuado.

Para ello, negoció con el ministro de Guerra la cesión del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo de la Compañía de Jesús en favor de la SEP, pues, desde la Guerra de Reforma del siglo pasado, estaba siendo utilizado como cuartel militar.<sup>403</sup> Este complejo arquitectónico se convirtió en el edificio anexo de la Escuela Nacional Preparatoria, pues está a un cruce de calle, y en el templo se proyectó una sala de debates y de proyección cinematográfica para las clases pobres sin acceso a estos espacios.<sup>404</sup> Será en el ábside de esta iglesia donde la odisea muralista comenzó.

Quizá por el objetivo de utilizar el espacio para albergar reuniones y discusiones, Vasconcelos proyectó no sólo el mural con el que culmina tal edificación, sino todo un conjunto integral de trabajo artístico plástico y artesanal.<sup>405</sup> Además de Roberto Montenegro, quien diseñó el conjunto decorativo, participan, tanto en el templo como en otros espacios del Colegio, los pintores Gabriel Fernández Ledesma (diseñó una serie de mosaicos que adornan la base y laterales bajos del mural principal), Dr.

---

<sup>401</sup> Irene Herner, *op. cit.*, p.100

<sup>402</sup> *El desastre, op. cit.*, p.64

<sup>403</sup> *Ibid.*, p.65 Se calcula que este edificio fue construido entre 1576 y 1603.

<sup>404</sup> Julio Torri, “San Pablo y San Pedro”, en Julio Torri, *Obra completa*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, p.307 Originalmente publicado en: *Azulejos*, mayo de 1923, pp.20-22 Jean Charlot duda de que se haya utilizado esta sala con el fin aquí descrito.

<sup>405</sup> Dina Comisarenco, “Un Bosque de símbolos: El árbol de la vida”, en Ana Torres (coord.), *Huellas en los muros. Primeros murales posrevolucionarios*, México, Universidad Iberoamericana, 2018, pp.12-13 (en adelante: Un bosque de símbolos)

Atl (a quien volveremos un poco más adelante), Xavier Guerrero (pintó los signos zodiacales en la cúpula y apoyó en pintar los domos, jambas y pilastras) y Jorge Enciso (de igual manera decoro el resto de la nave y la entrada) <sup>406</sup>, y el artesano Eduardo Villaseñor.

Las decoraciones de las arcadas y las columnas provocan una sensación de inmersión a un espacio atemporal de abundancia y color. La altura de la nave convierte el trabajo del pincel en enredaderas que pierden su detalle entre pájaros y flores “a inspiración de los alfareros de Tonalá y los sorprendentes artífices de Michoacán.”<sup>407</sup> Es evidente la influencia del método de Best Maugard; trazos progresivos que apenas cruzan entre sí. El trabajo artesanal de la talavera poblana es la base sobre la cual brota el ornamento vivo. Al fondo de la nave se encuentra el mural de varios nombres *La danza de las horas*, *El árbol de la vida* o *El árbol de la ciencia* (Lamina 1).

Pintado con la técnica de la encáustica, este mural contiene motivos alegóricos y simbólicos. El conjunto es ejemplo del arte nacionalista por la particular mescolanza de alusiones modernas y tropicales que contiene el conjunto decorado. En la parte baja, cuatro conjuntos de tres mujeres rodean a un hombre en armadura negra erguido en perfecta alineación con el tronco del árbol erigido a sus espaldas. Originalmente, el hombre en el centro del mural estaba desnudo, pero Vasconcelos pidió que no fuese así.<sup>408</sup> Las mujeres representan a las míticas Horas, las cuales, en la mitología griega, protegían el Olimpo y promovían la fertilidad de la tierra. Sus trajes, orígenes y posturas son diversos.<sup>409</sup>

La parte superior del mural representa el árbol de la vida. Su figura armoniza con el resto de los motivos decorativos. Jaguares y aves recorren las arremolinadas ramas que en el centro sostienen la cita del poeta clásico alemán Goethe: “¡Acción supera al destino: vence!” Esta frase aislada sólo adquiere sentido al pensarla en conjugación al hombre debajo del cartel. Ese sujeto simboliza “el control del hombre sobre su destino gracias a su entereza, a sus energía y a su fortaleza, virtudes que

---

<sup>406</sup> Alicia Azuela de la Cueva, *op. cit.*, p.133-134

<sup>407</sup> Julio Torri, *op. cit.*, p.307

<sup>408</sup> Un bosque de símbolos, *op. cit.*, p.15

<sup>409</sup> *Loc. cit.*



eran supuestamente esenciales al líder.”<sup>410</sup> Está ahí postrado el individuo vasconceliano, el superhombre nietzscheano, el civilizador.

La influencia directa y no mediada del arte popular en este proyecto pictórico-nacionalista queda enfatizada con un par de vitrales que, en lo alto de los laterales de la nave, rescatan dos escenas exaltantes del folklor: *El jarabe tapatío* y *La vendedora de pericos*. Dibujados por Montenegro y llevados a cabo por el artesano vidriero Eduardo Villaseñor, estos vitrales suman al esfuerzo de crear un espacio artístico integrado que, en concordancia con el origen religioso del espacio arquitectónico, equipara el paraíso católico, origen del espacio arquitectónico, con el paraíso estético del nuevo sujeto cósmico. Unos años después Orozco escribirá: “Somos nosotros los primeros responsables de haber permitido que se haya creado y robustecido la idea de que el ridículo ‘charro’ y la insulsa ‘china poblana’ representan el llamado ‘mexicanismo’ [...] ¿De quién? ¿Por qué lo más cursi y lo más ridículo que tiene una clase social ha de pertenecer a todo un país?”<sup>411</sup>

A pesar de reflejar, en lo general, la postura plástica de los participantes y la filosofía detrás de la política cultural de Vasconcelos, el ministro escribió posteriormente que la obra “adolece de pobreza del asunto. No hallábamos qué representar, y di al pintor como tema una tontería goethiana...”<sup>412</sup> Vasconcelos deja ver su influencia en este primer proyecto que pretende evocar la belleza y la abundancia, pero que permanece críptico a los ojos de los no iniciados en la mitología y la simbología. “La obra fue concebida en la suave calma estética que precedió a la inminente tormenta plástica.”<sup>413</sup>

El inquieto impulsor de la pintura mural previo a la Revolución, el Dr. Atl, también formó parte de esta primera comisión artística, pero trabajó en el edificio contiguo fuera de la iglesia. Ahí colaboró con las pinturas *El Sol*, *La Luna*, *El Viento*, *La Lluvia* y *El Titan*. A la par que el edificio era reconstruido, Atl pintaba en los muros. Lamentablemente, estas obras fueron muy mal recibidas por la crítica y los estudiantes no tardaron en maltratarlas. Algo que sucedería con el resto de las obras

---

<sup>410</sup> Alicia Azuela de la Cueva, *op. cit.*, p.134

<sup>411</sup> José Clemente Orozco, *El artista en Nueva York (cartas a Jean Charlot, 1925-1929, y tres textos inéditos)*, México, Siglo XXI, 1993, p.137 (en adelante: *El artista en Nueva York*)

<sup>412</sup> *El desastre*, *op. cit.*, p.67

<sup>413</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.126

dentro de la Preparatoria. Como señala Jean Charlot, “las paredes fueron las primeras de una larga serie de nuestros murales que fueron apedreadas y mutiladas.”<sup>414</sup> La merma llevó a su total destrucción, la cual fue ordenada por el Secretario de Educación durante el periodo del Maximato (1931-1934), Narciso Bassols.<sup>415</sup>

Alicia Azuela sugiere que el Dr. Atl se aleja del movimiento muralista a causa de José Vasconcelos.<sup>416</sup> Así como en la obra de Montenegro, en la que Vasconcelos pidió vestir al hombre desnudo con una impenetrable armadura negra, la obra de Dr. Atl contaba con desnudos que tuvo que cubrir por señalamiento del ministro. Sin duda, la intervención del ministro fue una razón para que Atl no participara más en el proyecto. En su relación con el movimiento mural posterior, se debe considerar el giro ideológico del Dr. Atl a la extrema derecha y su simpatía por fascismo, lo cual era totalmente incompatible con la izquierda militante de algunos pintores muralistas.<sup>417</sup>

Otro gran muro, el amplio cubo de la escalera del edificio contiguo de San Pedro y San Pablo, también fue designado a los pinceles de Montenegro. En este mural, *La fiesta de la Santa Cruz*, Montenegro continúa su exploración de motivos populares y folclóricos a partir del misticismo católico, pero, a decir de Jean Charlot, atiende a la proclama por lo constructivo sobre lo decorativo del joven Siqueiros en Barcelona. Esto es evidente, ya que, a diferencia de *La danza de las horas* donde la composición es bidimensional, aquí Montenegro proyecta los andamios que utilizó para realizar el mural pintándolos en la obra con algunos trabajadores laborando. Esto establece un efecto de profundidad en la perspectiva que se conjuga al espacio arquitectónico.<sup>418</sup>

En la escena, diversos personajes se enfrascan en sus actividades y un sujeto en sombrero montando una mula gira su torso y su mirada hacia el espectador integrándolo a la fiesta. Bajo un enorme arco colonial en el lado derecho del conjunto

---

<sup>414</sup> *Ibíd.*, p.130

<sup>415</sup> Alicia Azuela de la Cueva, *op. cit.*, p.134

<sup>416</sup> *Loc. cit.*

<sup>417</sup> Arturo Casado Navarro, *Gerardo Murillo. El Dr. Atl*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, p.139 e Irene Herner, *op. cit.*, p.59

<sup>418</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.131

están un grupo de mujeres que representan alegorías. La mujer principal lleva un estandarte con el escudo de la Universidad Nacional, imagen que colinda con una virgen de Guadalupe enclavada en la esquina superior izquierda del arco. La diversidad de colores de piel y de ropas representa la etapa en que la Universidad trabaja para el pueblo y reconstruye al país en unidad. Esto explica a los trabajadores construyendo en los andamios. Originalmente, Vasconcelos mismo fue pintado por Montenegro para sostener el escudo de la Universidad, pero en una restauración posterior fue sustituido por la mujer.<sup>419</sup>

Que el ministro esté al centro de un mural en esta primer etapa es clara muestra de las intenciones meramente decorativas que usualmente tienen los mecenas al financiar una obra. Pero, como ya atisbamos brevemente, estas intenciones cambiarán totalmente por iniciativa de los artistas. Cuando Vasconcelos pidió eliminar desnudos fue el único momento en que perturbó propiamente el proceso de creación, pues posteriormente su entusiasmo se reduciría a seguir con plena atención las necesidades de los artistas y el progreso de su trabajo.<sup>420</sup>

Estos murales que representan la primera etapa de la búsqueda plástica monumental posrevolucionaria, no fueron bien recibidos<sup>421</sup>, así como tampoco lo iban a ser los de la Preparatoria Nacional, pero son reflejo de la construcción colectiva hecha por el diálogo entre disímiles voces de la plástica y una política cultural definida en términos idealistas. En cierto sentido, el mexicanismo folklorista, decorativo y exotizado que caracteriza a los murales de San Pedro y San Pablo devino en el modelo hegemónico dentro de las representaciones de la pintura mexicana y, por lo tanto, permanecerá latente como modelo para los próximos murales.<sup>422</sup> Aunque los objetivos e intenciones habrán de cambiar profundamente.

---

<sup>419</sup> Olivier Debroise, *op. cit.*, pp.39-40

<sup>420</sup> Raquel Tibol, *op. cit.*, p.224

<sup>421</sup> "Han dejado a San Pedro y San Pablo convertido en un museo de mediocridades" Sóstenes Ortega, "Diego Rivera íntimo", *El Universal Ilustrado*, 10 de enero de 1924 Cita en: Jean Charlot, *op. cit.*, p.133

<sup>422</sup> Alicia Azuela de la Cueva, *op. cit.*, p.138

#### IV. De los muros de la Preparatoria Nacional a la imagen del Estado

*La utopía está en el horizonte.  
Camino dos pasos, ella se aleja dos pasos  
y el horizonte se corre diez pasos más allá.  
¿Entonces para qué sirve la utopía?  
Para eso, sirve para caminar.*

Eduardo Galeano

Diego Rivera comentaba en una entrevista: “Ojalá y no tuviera que regresar a París; ojalá me pudiera quedar aquí, pintando para siempre, pero es imposible.” La razón: “Porque no gano aquí lo que gano allá.”<sup>423</sup> Y es que los salarios que ofreció Vasconcelos a los pintores estaban encubiertos bajo el término anodino de burócratas de la SEP y, por lo tanto, eran muy bajos.<sup>424</sup> Innegable es la voluntad por pintar, si bien las opciones eran sumamente reducidas. Y eso no era todo, la manda del ministro era: “superficie y velocidad es lo que exijo [...] Deseo que pinten bien y de prisa, porque el día que yo me vaya no pintarán los artistas o pintarán arte de propaganda.”<sup>425</sup> Al final, la creación mural iría más allá de sus designios y la mera propaganda que muchos comentaristas le han aducido a la producción mural es cuestión de debate. Sin embargo, estas fueron las condiciones de los pintores en esta primer etapa.

El trabajo colectivo que caracterizó al muralismo y que, sin duda, también lo complejizó, comenzó en el Antiguo Colegio de San Ildefonso. Mientras Montenegro trabajaba en el edificio contiguo, Rivera comenzaría a pintar un espacio casi destinado a ser mural, pues recordemos que previó a la Revolución, el gobierno porfirista autorizó a un grupo de pintores, liderados por Atl, trabajar en el Anfiteatro de San Ildefonso. Tal proyecto no se consumó, pero 12 años después sucedería.

---

<sup>423</sup> Juan del Sena, “Diego Rivera en el Anfiteatro de la Preparatoria”, *El Universal Ilustrado*, 6 de abril de 1922  
Cita en: Jean Charlot, *op cit.*, p.170

<sup>424</sup> *Ibid.*, p.171

<sup>425</sup> *El desastre, op. cit.*, p.263 Es interesante pensar que, para Vasconcelos, la creación artística mural no era la prioridad. Más creía el ministro en el poder de la música y, sin duda, en la edición y distribución de enormes tirajes de libros clásicos a la cual empeñó gran cantidad de recursos.

Diego Rivera, al llegar a México, estaba consciente de que las condiciones para el arte en México no eran óptimas. Tenía claro que no sería posible sobrevivir comerciando sus obras de caballete tal como lo había hecho, precariamente, en Francia.<sup>426</sup> “No hay mercado del arte; no existen galerías y tampoco críticos que divulguen las obras.”<sup>427</sup> El arte, como hemos visto, no podía sostenerse por sí mismo y eran las instituciones culturales las que podían mantener la producción artística.

Retrospectivamente, Siqueiros rememora los tiempos y charlas con Rivera en París y recuerda un punto que ambos tenían claro al respecto: “no contaban en el país con mercado para la adquisición de la más pequeña obra de arte ni vislumbraban posibilidades de que se formara durante los próximos años. En esas condiciones, el género primordial de actividad tendría que ser el muralismo.”<sup>428</sup> Después del viaje que realizan a Italia, el querer crear arte monumental deja de ser una vaga idea y se vuelve convicción. Es decir, debido a la inexistencia de un mercado de arte, a su regreso a México, solo podían pensar en ejercer su arte desde el muralismo, pero esta única posibilidad se convirtió en lo que deseaban crear como artistas. Vasconcelos, dispuesto a fungir como mecenas, brindó las condiciones materiales para su ejecución.

#### *4.1 Un mural sobre el universo*

*La creación* es el título del primer mural que pintó Rivera en el anfiteatro. Es aquí donde pone en práctica los estudios técnicos sobre el espacio arquitectónico y su relación con la obra plástica realizados en Italia.<sup>429</sup> Por ello, no es de sorprender que, rápidamente, diversos pintores de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán buscarán a Rivera para aprender lo que tenía por ofrecer, tanto de las vanguardias europeas como del arte monumental que tantos comentarios estaba levantando. En este mural participan como ayudantes, en diversos momentos, Xavier Guerrero, Amado de la Cueva (quien regresa de Europa junto a Siqueiros), Fermín Revueltas,

---

<sup>426</sup>“Rivera estaba demasiado familiarizado con el mercado del arte de París, donde los cuadros de caballete (“la mercancía”, como el parisiense Degas los llamaba cínicamente) se compran al mayoreo por metros cuadrados, y se venden por centímetros cuadrados.” Jean Charlot, *op. cit.*, pp.158-159

<sup>427</sup> Olivier Debroise, *op. cit.*, p.48

<sup>428</sup> Julio Scherer García, *op. cit.*, p.134

<sup>429</sup> Alicia Azuela de la Cueva, *op. cit.*, p.213

Fernando Leal, Carlos Mérida, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal y Emilio García Cahero.<sup>430</sup> Varios de ellos serán muralistas por sí mismos y otros renegarán del movimiento.<sup>431</sup>

El mural, pintado con la técnica de la encáustica, está meticulosamente planeado y adecuado al espacio del anfiteatro. En él es evidente una marcada influencia renacentista y bizantina.<sup>432</sup> Las aureolas que rodean las cabezas de algunos personajes en ascensión recuerdan al arte que caracteriza los recintos de la iglesia ortodoxa. La composición de las figuras surge desde el centro donde un pantocrátor (el salvador o nuevo hombre) extiende sus brazos mientras que, desde su pecho, despunta hacia el suelo un follaje intenso que rodea a tres figuras zoológicas y una antropomórfica que representan a los cuatro evangelistas. El mural puede ser leído en espiral desde este centro.<sup>433</sup>

*La creación* (Lamina 2) es, sin duda, el mural en que la visión vasconceliana se consume.<sup>434</sup> Sobre el Pantocrátor, un semicírculo simula un manto estelar que representa la energía vital, primaria o cósmica. Del arcoíris, que delimita las estrellas de la energía creadora, surgen tres manos que señalan con dedos índice y medio las tres áreas que componen al mural. A los lados del semicírculo, dos ángeles representan a la ciencia y la sabiduría. En los costados de cada parte inferior del mural, dos sujetos mestizos, un hombre y una mujer, reposan desnudos ante la mirada de diversas alegorías a las artes. El mural se compone de opuestos que, a

---

<sup>430</sup>Ana Torres, "El camino hacia el absoluto: La creación", en Ana Torres (coord.), *Huellas en los muros. Primeros murales posrevolucionarios*, México, Universidad Iberoamericana, 2018, p.19 (en adelante: El camino hacia el absoluto) También este grupo de jóvenes comienza una prolífica producción de grabados y xilografía asociada profundamente con su corriente estridentista. Jean Charlot es el introductor a esta técnica de producción artística. Fue considerada como un "medio artístico más democrático, que no requiriera materiales costosos y que en cambio permitiera una distribución más amplia y se asociará a la cultura popular urbana." John Lear, *op. cit.*, p.102 El grabado será, posteriormente al primer momento de creación mural, el medio favorito de expresión en periódicos sindicales y aquellos gestionados por el movimiento.

<sup>431</sup> Un ejemplo es Carlos Mérida que, en una entrevista, opina sobre el proyecto de pintura mural durante Vasconcelos: "Desgraciadamente el experimento no siempre fue muy acertado y muchos de aquellos genios indiscutibles, en vez de pintar, sólo ensuciaron las paredes [...] porque la arquitectura colonial no necesita pintura en las paredes." Cristina Pacheco, "Carlos Mérida: un pintor de todo el siglo", en *La luz de México. Entrevista con pintores y fotógrafos.*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, pp.399-400

<sup>432</sup> Desmond Rochfort, *Mexican Muralists*, Singapore, Laurence King, 1993, p.33

<sup>433</sup> El camino hacia el absoluto, *op. cit.*, p.22

<sup>434</sup> Alicia Azuela de la Cueva, *op. cit.*, p.213

través del saber, el arte y la religión, elevan al sujeto hasta la consumación de la eternidad, a la era estética; la tarea de la raza cósmica.

Sin embargo, Vasconcelos no se sentía plenamente satisfecho con los resultados que mostraba Rivera, pues era demasiado europeizante y carecía de la autenticidad que Vasconcelos buscaba. Por eso, Rivera fue enviado a Tehuantepec en una especie de viaje etnológico que trastocó su estilo en el nicho y friso del mural que aún estaban inconclusos. “La dualidad estilística de *La Creación* puede constituir una falla estética, pero, en la medida en que cuenta la historia del cambio de opinión del artista, sigue siendo valiosa como un índice de la evolución mexicana de Rivera.”<sup>435</sup>

Los comentaristas de su tiempo ligaron este mural con la búsqueda de la identidad a través del arte nacionalista.<sup>436</sup> Lo cierto es que su complejidad proyecta profundas ligas con lo universal, es decir, con el paso de Rivera en Europa. Y es que justo antes de su regreso, el ambiente artístico europeo se encontraba imbuido en la exploración historicista de la tradición renacentista, tanto en Francia como en Italia. Fue un paso del cubismo que, tras rescatar las formas básicas de la representación, buscaba un nuevo orden creativo a partir de los antiguos.<sup>437</sup> “Rivera emergió cautelosamente del cubismo a la pintura didáctica.”<sup>438</sup>

La densidad simbólica del mural y las enormes proporciones de la obra causaron expresiones en la prensa que llamaban a sus alegorías “¡Monstruos con ojos de vaca!”<sup>439</sup> Y es que es este un mural complejo, casi críptico, sumamente diferente a los siguientes murales de Rivera. Lo cierto es que la adecuación de la composición al espacio arquitectónico es tremendamente excepcional. “En verdad es una síntesis que abarca desde la pintura bizantina y la renacentista hasta conceptos del arte del

---

<sup>435</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, pp.174-176

<sup>436</sup> Véase José Juan Tablada, “Diego Rivera. Mexican Painter”, *The Arts*, vol. IV, núm. 4, Octubre, 1923 y Gabriel García Maroto, “La obra de Diego Rivera”, *Contemporáneos*, núm. 1, pp.43-75 Citas en: Luis-Martín Lozano, “Reinterpretaciones en torno a *La creación* de Diego Rivera: recuento historiográfico”, en Dolores Béistegui de Robles (dir.), *Memoria. Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999, pp.75-88 Vale la pena tener en mente que esta etapa de exploración historicista se da al final de la Primera Guerra Mundial.

<sup>437</sup> *Ibid.*, pp.86-88

<sup>438</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.166

<sup>439</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.79

siglo XX y si en un principio desconcertó la obra por ecléctica, ahora puede decirse que es de primer orden...”<sup>440</sup>

#### 4.2 *La tragedia de la historia: quiénes fuimos, quiénes somos, quiénes son*

El pintor francés Jean Charlot llega a México en 1921 justo al iniciar la aventura mural. De abuelo mexicano, Charlot tuvo un contacto cercano con la cultura mexicana y las artes precolombinas. Cuando visita la Escuela de Pintura al Aire Libre conoce a Fernando Leal y se vincula con el grupo que ayudaría a Rivera a pintar *La creación*.<sup>441</sup> Este grupo de pintores era sumamente joven, por lo que el público en general no daba crédito a sus creaciones cuando comenzaron sus murales. Charlot menciona: “Muy pronto nos apodaron los *Dieguitos*, y fuimos blanco de chistes y críticas adversas.” A Rivera no le molestaría e incluso intentara mostrarse como el maestro de todos estos jóvenes.<sup>442</sup>

Cuando Jean Charlot comenzó a pintar el trascendental mural *La Masacre del Templo Mayor* (Lamina 3) tan sólo tenía 24 años. Su interés por las culturas indígenas y prehispánicas se manifiesta con fuerza en este mural. Lo trascendente de la obra está en dos aspectos (lo cual no significa demeritar la profunda belleza dramática de la obra): 1) introdujo los temas históricos al muralismo mexicano, cuestión que posteriormente definirá a diversos artistas en sus intentos de esclarecimiento historiográfico<sup>443</sup> y; 2) la técnica empleada en su elaboración: el fresco.

Y es que como se puede leer en un escudo de la esquina inferior izquierda de la obra: “este es el primer fresco pintado en México desde la época colonial.” Aunque esta aseveración ha causado controversia, sí es indudable que trajo al movimiento esta técnica tan antigua y dejada de lado por los modernos. De hecho, Charlot estaba fascinado por esta técnica y la estudia mucho antes de siquiera utilizarla, por lo que,

---

<sup>440</sup> Justino Fernández, *op. cit.*, p.55

<sup>441</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, pp.212-213

<sup>442</sup> *Ibid.*, p.183

<sup>443</sup> John Charlot, “El primer fresco de Jean Charlot: *La Masacre en el Templo Mayor*”, en Dolores Béistegui de Robles (dir.), *Memoria. Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999 p.275 El autor de esta ponencia es hijo del pintor de la obra que comenta. Respecto a la introducción de los temas históricos en las representaciones murales también hay que reconocer la obra de Ramón Alva de la Canal dentro de este mismo recinto.



cuando pinta el mural, experimenta lo aprendido en libros y, junto al maestro albañil Luis Escobar, crean una superficie excelente para trabajar.

Charlot señalaba que el pintor “establece una relación afectiva y de colaboración con el muro en que trabaja, cada muro tiene una personalidad diferente.”<sup>444</sup> Cada preparado del fresco adquiere una textura que cambia la experiencia del pintor. Por eso no es de sorprender que es él, junto a Xavier Guerrero, quien introduce a Rivera en esta técnica. De hecho, Xavier Guerrero, proveniente de una familia tarahumara de pintores con mucha experiencia en pintura aplicada, compartió con sus colegas conocimientos elementales sobre esta práctica en poblaciones indígenas que decoran sus iglesias. Sin embargo, Siqueiros lamentó el que no se haya investigado a mayor profundidad las técnicas precolombinas de la preparación del fresco y que se haya arriesgado tan poco en la experimentación de nuevos materiales.<sup>445</sup>

Volviendo al mural de Jean Charlot, el tema trata aquel terrible episodio de la Conquista de México cuando los mexicas, desarmados, festejaban la fiesta dedicada a las deidades Huitzilopochtli y Tezcatlipoca. Durante la celebración, dentro del espacio sagrado de Tenochtitlan, fueron arrinconados por el ejército de españoles comandados por el salvaje Pedro de Alvarado provocando un inhumano baño de sangre.<sup>446</sup> La representación del tema es simbólica y no formal.<sup>447</sup> Por ello, utilizó la disposición del espacio, el muro lateral del cubo de una escalera, para posicionar en la parte superior a los sangrientos españoles y su lanzas abalanzándose sobre mexicas arremolinados en la parte baja.

Charlot decide no utilizar la mirada del etnólogo para pintar, es decir, buscar una representación lo más fiel posible a la escena, sino que, con la intención de armonizar con el edificio, buscó representarlos con la indumentaria indígena atribuida a los

---

<sup>444</sup> *Ibíd.*, p.249 Aun así el mural cuenta con diversas técnicas. Por ejemplo, incrustó corcholatas en la indumentaria de los mexicas y las lanzas rojas de los españoles fueron pintadas a la encáustica provocando ese brillo característico de esta técnica.

<sup>445</sup> “El sindicato”, *op. cit.*, p.78-81 También Guerrero afirmó viajar a Teotihuacan varias veces para comparar sus resultados con los frescos que se encuentran en este sitio arqueológico. Jean Charlot, *op. cit.*, p.293

<sup>446</sup> Miguel León-Portilla, *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*, México, Universidad Nacional Autónoma, 2011, pp.96-107

<sup>447</sup> Ana Torres, “La masacre del Templo Mayor”, en Ana Torres, Ana Torres (coord.), *Huellas en los muros. Primeros murales posrevolucionarios*, México, Universidad Iberoamericana, 2018, p.43 (en adelante: La masacre del Templo Mayor)

mexicas durante la colonia.<sup>448</sup> De esta manera vinculaba al sangriento conquistador con la imagen del peninsular virreinal y al mexica con los grupos indígenas dispersos. De igual manera, la representación histórica deja de lado la diversidad de culturas mesoamericanas que, de hecho, se aliaron con los españoles para vencer el dominio de Tenochtitlan.

Como mencioné anteriormente, el dramatismo de la obra es profunda. Las caras figuran mascararas sumamente expresivas. Los rostros dolorosos, los de los mexicas, muestran sorpresa, azoro y desamparo, a la par que los españoles penetran sus cuerpos con largas lanzas. Es evidente que Charlot semeja y pinta estas armas inspirado en las características lanzas de la obra del pintor del Quattrocento, Paolo Ucello. En el centro de la composición, una mujer (Lamina 4), que es solo un rostro sin ojos, surge del eje central de la obra mientras observa una familia de hongos, la carne de Dios (Teonanacatl), a los que parece implorarles algo o, acaso, piedad. Los caballos, ordenados caóticamente entre las armaduras y las lanzas, muestran un movimiento de avanzada dispuesto a arrollar a los nativos.

Además, Charlot cuida de integrar dentro de la obra, pero sin interferir en ella, a cuatro personajes: Jean Charlot, Diego Rivera, Fernando Leal y un niño. Rivera observa la obra mural. Leal dirige la mirada al niño. Mientras que Charlot señala didácticamente la tremenda escena. Charlot plantea la vigencia del tema; la conquista como una herida sin sanar que merece reflexión.<sup>449</sup> Es la entrada de la interpretación histórica al mural. Al añadir a personajes que observan el mural desde el interior de la obra tiene la intención de fungir como un espejo para sus espectadores. La gran influencia de Charlot en el muralismo mexicano fue la de mostrar sin imponer, sin aducirse el papel del supuesto saber.

En el descanso de la escalera, al centro, se encuentra un vitral de una Minerva que sustituyó al ya mencionado mural de Juan Cordero, *Triunfos de la Ciencia y el Trabajo sobre la Envidia y la Ignorancia*. Rodean al vitral algunos murales de diversa proporción: *Escudo de la Universidad Nacional Autónoma de México*, *Cuauhtemoc, último emperador mexicano*, *San Cristóbal y Águila y Serpiente*. John

---

<sup>448</sup> John Charlot, *op. cit.*, p.272

<sup>449</sup> La masacre del Templo Mayor, *op. cit.*, p.44

Charlot apunta que estos paneles son obra de su padre<sup>450</sup>, pero en el museo del Antiguo Colegio, el *San Cristobal* lo atribuyen a Emilio García Cahero.

Fernando Leal y Jean Charlot planearon una secuencia temática en el cubo superior de las escaleras, la cual se conforma así: “la atrocidad de la conquista, el asesinato de Cuauhtemoc, la introducción del cristianismo a México y el sincretismo religioso desarrollado en México y el sincretismo religioso desarrollado en México.”<sup>451</sup> El último elemento en esta secuencia es el mural de Fernando Leal, *Los danzantes de Chalma* (Lamina 6).

Leal pintó su mural utilizando la encáustica, lo que rompe un poco con la armonía cromática de la secuencia. Tal decisión de pintar usando la encáustica lo lamenta Leal, pues en su momento lo “llevó a distanciarse de [su] gran amigo Charlot”, volviendo ríspido el trato entre ellos. Él mismo recuerda que algo similar pasó con los murales de Fermín Revueltas y Alva de la Canal que, pintando frente a frente, cada uno usó técnicas diferentes.<sup>452</sup>

Este mural se aleja de los planteamientos de Vasconcelos sobre la homogenización de las culturas originarias por medio del mestizaje. Y es que hay que recordar que Fernando Leal fue un pintor entusiasta que desarrolla su habilidad pintando bajo los esquemas de las Escuelas de Pintura al Aire Libre. Como Vasconcelos visitaba constantemente estas Escuelas, miró una pintura de Zapata que estaba haciendo Leal y lo invitó a pintar en la Preparatoria.<sup>453</sup> Posteriormente, es él quien abre la puerta de la Preparatoria a sus jóvenes compañeros como Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal y Emilio García Cahero. Estos murales se pintaban simultáneamente y los pintores pudieron convivir, con complicaciones y convicciones, entre los andamios y la pintura.

Fernando Leal tuvo un acercamiento profundo con la vida cotidiana y las vestimentas de modelos provenientes de diversos pueblos originarios. Aun así, Leal emprendió una documentación sobre el ritual de danza que aún se realiza en el Real Convento y Santuario de Nuestro Señor Jesucristo y San Miguel de las Cuevas de

---

<sup>450</sup> John Charlot, *op. cit.*, p.274

<sup>451</sup> *Loc. cit.*

<sup>452</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.205 Fernando Leal escribe por sí mismo sus reminiscencias y Charlot las agrega íntegras a su libro. Lo mismo hizo con Ramón Alva de la Canal.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p.199

Chalma. En esta documentación pudo acercarse aún más a su formas de vida despertando “verdadero interés, por no decir cariño, que pudiera parecer demagógico, y me propuse darles monumentalidad a sus tipos raciales, sin occidentalizarlos.”<sup>454</sup> (Lamina 5)

He aquí la diferencia con Vasconcelos. Leal creía en la merecida autonomía que deben tener los pueblos originarios y la validez de su razón de ser. Por ello, cada uno de los personajes, valga la redundancia, contienen en su expresión una formidable personalidad. Sus posturas e interacciones reflejan una poderosa individualidad de la cual habían carecido muchos obras del arte nacionalista, las cuales estaban más interesadas por los ornamentos que por los sujetos.

La danza que representa Leal es dedicada a un Cristo negro que domina el mural en la esquina superior izquierda, es decir, la parte superior de la escalera. Remite a la leyenda de la aparición de tal Cristo en 1539 en una cueva dedicada al dios Oztoteótl (dios de las cuevas y el pecado), figura del Tezcatlipoca negro. A este lugar peregrinaban los antiguos mexicanos para realizar una danza ritual. El Cristo negro es la cristianización de Tezcatlipoca y ahora es a él a quien danzan y ofrendan, manteniendo su antigua tradición.<sup>455</sup> “En algunos de los lugares en que en la actualidad se venera a los cristos negros, existe la coincidencia, con Chalma, de que los pueblos prehispánicos adoraban a una deidad de color negro.”<sup>456</sup>

Fernando Leal “crea una obra de arte épica que sintetiza diferentes periodos y culturas aterrizando en una experiencia contemporánea.”<sup>457</sup> Es la pervivencia de lo antiguo ante el embate del “progreso”. Esta obra tiene casi en su centro a un personaje fundamental, la encarnación del Tezcatlipoca negro. Este hombre de facciones toscas, entre las que destacan una mandíbula desproporcionada y la boca semiabierta mostrando los dientes, observa hacia fuera del mural interpelando al

---

<sup>454</sup> *Ibid.*, p.201

<sup>455</sup> Esta tradición continua actualmente viva. Personalmente, crecí en una familia con creencias católicas. Por esta razón, cuando nací (1992) mi familia me llevó bailar a este templo con la finalidad de pedir al Cristo negro por mi salud.

<sup>456</sup> Mauricio César Ramírez Sánchez, “La fiesta del señor de Chalma y su contribución a la iconografía del muralismo mexicano”, *Artelogie*, núm.12, Septiembre 2018, p.5 (disponible en línea: <https://journals.openedition.org/artelogie/1929>)

<sup>457</sup> Tatiana Flores, “Murales Estridentes. Tensions and Affinities between Estridentismo and Early Muralism”, en Alejandro Anreus *et. al.*, *Mexican Muralism. A Critical History*, Estados Unidos, University of California Press, 2012, p.116

espectador o bien, contemplando, en pleno trance, el mural de Charlot. Algunos elementos culturales prehispánicos permanecen, a pesar de la Conquista y la Colonia.<sup>458</sup>

#### *4.3 Nos dieron la cruz, pero mantuvimos la luz*

Ramón Alva de la Canal y Fermín Revueltas eligieron los muros más grandes. Justo en el vestíbulo de la Preparatoria. Alva de la Canal, quien ya ilustraba las ediciones de los ‘Clásicos’ por encargo de Vasconcelos<sup>459</sup>, recuerda que no se les brindó tema, pero quizá conociendo las propuestas de Vasconcelos o tras ver los temas que ya pintaban Charlot y Leal, decidieron inclinarse por ejecutar dos temas sobre la Conquista de los españoles.<sup>460</sup> De la Canal eligió la imposición religiosa y ejecutó el mural *El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas*. (Lamina 8)

El mural, pintado al fresco, está dividido por la cruz que es sostenida oblicuamente por diversos personajes. El movimiento que sugiere es el de la cruz ascendiendo para ser empotrada al centro de la composición. La parte superior es dominada por una gran carabela. Sus velas extendidas anuncian el inicio de otra odisea histórica, la del cristianismo en el nuevo mundo. En este sentido, la cruz es el augurio del viaje que emprenderá la carabela. Los personajes que rodean a la cruz muestran diversos gestos y posturas que van desde la profunda devoción hasta la plena indiferencia. Por esta razón, el mural evoca la evangelización como un proceso heterogéneo que no permea en todos los estratos sociales.

Alva de la Canal rememora que, al inicio de su labor, fue asignado con dos años para terminar el mural, pero, tras largos intentos por preparar una mezcla adecuada para aplicar el fresco, fue apresurado por Hacienda para terminar el mural en solo un mes. La presión lo hizo caer enfermo perdiendo aún más tiempo para atender el mandato. Al final, dejó a un lado su boceto y pintó a las figuras conforme los proyectaba en la pared. Sólo así logró terminar a tiempo.<sup>461</sup>

---

<sup>458</sup> Mauricio César Ramírez Sánchez, *op. cit.*, pp.7-8

<sup>459</sup> Librado Basilio, *Ramón Alva de la Canal*, México, Universidad Veracruzana, 1992, p.29

<sup>460</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.209 Este mural es conocido por un nombre más corto: *El desembarco de la cruz*

<sup>461</sup> *Ibid*, p.211 Fermín Revueltas pasó por el mismo mandato de Haciendo. Cuando alegaron por el tiempo, Hacienda respondió que, “como el gobierno era menor de edad, no tenía palabra.” Recuerda Alva de la Canal

Justo frente al *El desembarco de la cruz* está el mural de Fermín Revueltas, *Alegoría de la Virgen de Guadalupe*. (Lamina 7) Cuando empezó a pintar, Revueltas tenía solo 21 años y su ayudante, Máximo Pacheco, apenas 16. Es con este mural que aparecen las “figuras hieráticas del indígena vestido de blanco y las mujeres envueltas en rebozos estilizados, que pronto se convirtieron en los signos aceptados de un alfabeto mural mexicano.”<sup>462</sup>

Este colorido y brillante mural aprovecha la forma arqueada de la parte superior del muro para presentar los elementos de la composición en forma piramidal, la cual siempre asegura un punto de atención claro y un sentimiento de ascensión. Las formas sólidas agregan potencia al colorido de la composición. En la base, diversos personajes, principalmente mujeres, realizan diversas actividades. Destacan las labores de maternidad que armonizan con el tema de la madre virgen. Todas ellas presentan un ropaje colorido que, aunado a su tez morena, enfatizan la procedencia de algún pueblo originario.

“Pareciera decirnos que en el mito sucede externamente lo que se fragua en el interior de la psique colectiva, y que por ello el mito está latente, figurándose a todas horas en innúmeras encarnaciones de valores.”<sup>463</sup> Por esta razón, la virgen de Guadalupe está vestida con su atavío habitual, pero sin los detalles bañados en oro, lo que la acerca a sus fieles. Ella, en lo más alto de la composición, está rodeada por dos ángeles que veneran e invitan a la veneración. Y es que la Virgen, encontrada con la Cruz de Alva de la Canal, remite a una espiritualidad popular y llana, a la idolatría que permanece transformada después del ascenso de la cruz como símbolo del dominio; de nueva cuenta, la ídolo-madre es Tonantzin.

---

su ignorancia de lo ‘politiqueado’ que estaba el ambiente durante la creación de los murales de la Preparatoria. Él mismo acepta que estaba inmerso en las dificultades que tuvo para resolver la técnica del fresco, la cual no la conocía y tuvo que investigar y probar demasiado.

<sup>462</sup> *Ibid.*, p.185

<sup>463</sup> Alberto Espinosa, *Fermín Revueltas: Opacidad y transparencia geográfica*, Durango, Instituto de Cultura del Estado de Durango, 2003, p.12

#### 4.4 *¡Plástica del mundo, universalizar!*

David Alfaro Siqueiros, en cuanto desembarcó de Europa casi obligado por Vasconcelos<sup>464</sup>, montó sus andamios en el par de cubos de escalera del patio chico de la Preparatoria. Este joven pintor, admirador de Rivera y Orozco, marxista romántico que “atrae terremotos y catástrofes como el papalote de Franklin a los relámpagos”<sup>465</sup>, anhelaba observar lo que pintaban sus admirados en la Preparatoria, pero le decepcionó ver sus imágenes tan castas, casi Boticellis. Sin embargo, Siqueiros no haría algo radicalmente diferente: “Pintó en el techo la figura escultórica de un *ángel revolucionario* dentro del ciclo: *Los elementos*, tema más humanista y sacro imposible.”<sup>466</sup>

El carácter de este ángel andrógino es, al estilo del primer mural de Rivera, renacentista, simbolista y universal. La figura tiene tonos ocres dinámicos por su distribución geométrica. Alrededor del ángel están agrupados los símbolos que representan a los cuatro elementos. Sin duda, su experiencia europea hizo más mella que sus intenciones de trastocar la plástica americana. Él mismo lo reconoció en su autobiografía: “no podía expresarme aun pintando.”<sup>467</sup> Esta figura sería la primera de ocho murales, varios incompletos, que pintó a lo largo de toda la escalera. Gracias al gran espacio que obtuvo, a pesar de su mala iluminación, es posible observar su giro hacia temas cada vez más sociales; “de Florencia a Teotihuacan.”<sup>468</sup>

La relación de Vasconcelos con Siqueiros desde un inicio fue complicada. Además de los retrasos del pintor a quien gestionó con avidez su regreso, Siqueiros corregía constantemente lo que pintaba. Vasconcelos, relata en sus colosales memorias, había tenido paciencia con el pintor durante dos años, pues “nunca terminaba unos

---

<sup>464</sup> Desde abril, Vasconcelos ordenó el pago de mil pesos a Siqueiros como viáticos para volver a México. En julio, Siqueiros estaba en Roma realizando el viaje que había pensado hacer con Rivera. El pintor se excusó argumentando la compra de material para pintar. Vasconcelos ordenó el pago de los dos meses consiguientes de beca y la cancelación de los pagos posteriores. Siqueiros tuvo que volver. Jean Charlot, *op. cit.*, p.234

<sup>465</sup> *Ibid.*, p.224

<sup>466</sup> Irene Herner, *op. cit.*, p.121

<sup>467</sup> *Me llamaban el Coronelazo*, *op. cit.*, p.183 Cita en: *Ibid.*, p.121

<sup>468</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.241 Creo que vale la pena destacar la genialidad de los jóvenes Siqueiros y Charlot que, en un intento por demostrar lo anacrónico de la crítica de su tiempo, crearon un seudónimo con el cual publicaron cuatro artículos. Este engaño literario de nombre *Ingeniero* Juan Hernández Araujo “no salvaba a nuestros [sus] amigos ni se inhibía para proclamar nuestro valor.” *Ibid.*, p.240

caracoles misteriosos en la escalera del patio chico...”<sup>469</sup> Posteriormente, dejó la encáustica para continuar con el fresco que sus compañeros usaron por primera vez después de mucho tiempo, para ‘pintar’ o, al menos, bocetar diversas figuras.

El segundo panel, *El espíritu de Occidente* (Lamina 9), fue pintado sobre el techo de la escalera. En él, un personaje alado desciende con la mirada petrificada, sin color, sobre el espectador. Su descenso es inevitable. Sostiene un rebozo de un azul suave con la mano izquierda sobre el hombro y la derecha en su cadera. La rodean motivos decorativos y un par de caracoles que recuerdan el llamado ritual de los antiguos mexicanos. Según Jean Charlot, este fresco no fue pintado por Siqueiros, sino por Xavier Guerrero quien, ante la ausencia de Siqueiros, no soportó derramar color sobre el fresco recién aplicado al muro. La contribución de Siqueiros fue la decoración en torno al personaje que dio continuidad al panel anterior.<sup>470</sup>

Esta figura corresponde al ciclo *Los mitos caídos*. Siguiendo este ciclo pinta a un hombre cargando a un bebe, probablemente su hijo. El rostro del quizá padre es difícil de distinguir. Herner señala que este hombre es un san Cristóbal, en representación de Cristóbal Colón, que lleva en sus brazos al primer niño mestizo.<sup>471</sup> Es destacable de este conjunto la visión de Siqueiros integradora y constructiva. Separados, cada panel resulta complicado en su apreciación, pero, al recorrer la escalera, conforman una unidad temática y armónica que vuelve una lástima lo inconcluso del conjunto.

En la parte superior, pinta a cuatro personajes los cuales se identifican con Dios y Satanás y, bajo ellos, la democracia y la monarquía. Esta representación incompleta deja un sabor maniqueísta, pero, por las condiciones del mural, es muy complicado discernir. Un panel que vale la pena recalcar es *El entierro del obrero*. En él cuatro indígenas cargan un llamativo féretro color azul que está marcado con la hoz y el martillo. Charlot apunta que tal panel está dedicado a Felipe Carrillo Puerto, exgobernador radical de Yucatán asesinado en enero de 1924. Detrás de la argamasa, emparedado, hay una botella con el nombre de Carrillo Puerto dentro.<sup>472</sup>

---

<sup>469</sup> *El desastre, op. cit.*, p.263

<sup>470</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, pp.240-241

<sup>471</sup> Irene Herner, *op. cit.*, p.122

<sup>472</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.241 Más abajo retomo brevemente el contexto que provocó este asesinato.



La condición de estos murales está muy lejos de la preservación si se comparan con los otros conjuntos murales del edificio.<sup>473</sup> Los estudiantes, el paso del tiempo y lo inconcluso de los mismos han mermado su condición óptima. Aquí, tal vez por única vez, Siqueiros se muestra inseguro. Es su primer intento de acompasar la influencia precolombina con la universal. Es, al final, el primer paso hacia sus avasallantes innovaciones posteriores. Esta obra, el propio Siqueiros declara, es “la más anacrónica de todas [...] arcaico, cabezas colosales como mascararas aztecas.”<sup>474</sup>

#### 4.5 *Destruirán cinco muros, pintaré diez más*

José Clemente Orozco fue el último en llegar a pintar los muros de la preparatoria. Aquel pintor, “que sufría el tormento de una hipersensibilidad”<sup>475</sup>, obtuvo comisiones en diversos paneles del patio principal de la Preparatoria. Orozco entra a la Preparatoria y tatuará con su pincel numerosos conjuntos murales. José Juan Tablada es quien recomienda a Vasconcelos sumar a Orozco a la producción mural de la Preparatoria.<sup>476</sup> Vale recordar que Orozco había ganado cierta fama por sus incisivas caricaturas en la prensa, por lo que no era para nada un desconocido.

La primera serie de Orozco en la Preparatoria tenía por temática general *Los dones que recibe el hombre de la naturaleza*. Compuesto por diversos paneles, las partes serían *La virginidad, La adolescencia, La juventud, La gracia, La belleza, El genio, La inteligencia y La fuerza*.<sup>477</sup> “Sus primeros frescos fueron explosivos, temperados en rojo, arrancados del concepto de Miguel Ángel y trasladados al de la vacilada.”<sup>478</sup> Orozco buscaba el clasicismo para armonizar la solemnidad de los corredores coloniales con el movimiento de su pincel. Sin embargo, este movimiento clásico que pretendía no se completó en la Preparatoria, sino en el muro de un famoso restaurante del centro de la Ciudad con su obra *Omnisciencia*.<sup>479</sup>

---

<sup>473</sup> Actualmente, los murales, incluyendo los de Orozco que trato a continuación, están separados de los de Siqueiros por cuestiones museísticas, ya que los primeros están en el Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso, mientras que el trabajo de Siqueiros está dentro del Museo de la Luz.

<sup>474</sup> Irene Herner, *op. cit.*, p.123

<sup>475</sup> Alma Reed, *Orozco*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p.7

<sup>476</sup> Raquel Tibol, *José Clemente Orozco: una vida para el arte. Breve historia monumental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p.71 (en adelante: *José Clemente Orozco: una vida para el arte.*)

<sup>477</sup> *El artista en Nueva York*, *op. cit.*, p.133 y 134

<sup>478</sup> Anita Brenner, *Ídolos tras los altares*, trad. Sergio Mondragón, México, Editorial Domes, 1983, p.316

<sup>479</sup> Alma Reed, *op. cit.*, pp.12 y 13

Aun así, este conjunto mural fue modificado por el pintor conforme se fue realizando. *La juventud* terminó por ser *La primavera*, para volver, destruirlo y pintar encima *Tzontemoc*.<sup>480</sup> *Cristo destruye su cruz* es un mural que posteriormente Orozco llevará al caballete y del cual quedó sólo el rostro de Jesús en la parte superior del muro.

De aquella primera serie de obra monumental de Orozco, sólo permanece un panel, *Maternidad* (Lamina 10). Sin duda, el mural más italiano, el más clásico que hay en San Ildefonso. Sobre un fondo rojo de poderosa expresividad, cuatro mujeres de cabello rubio levitan como ángeles en torno a una madre que carga a su hijo. Sus ropas rojas, son apenas distinguibles del fondo por los pliegues que el movimiento del viento provoca. Sus rostros son demasiado calmos, armoniosos, aumentando la sensación de suave desplazamiento. La madre, desnuda y voluptuosa, besa la sien izquierda de su hijo y sus ojos, también cerrados, revelan amor. Debajo de la madre, otra mujer se encuentra de espaldas a punto de morder un racimo de uvas moradas. El niño, moreno como su madre, es el único que muestra sus ojos abiertos; un par de canicas grises que clavan la mirada al mundo por reconstruir, que él va a reconstruir.<sup>481</sup>

En el segundo piso del patio principal y en el último panel del primero (derecha a izquierda), Orozco retorna a la influencia de Posada y a su estilo caricaturesco. En el primer piso pintó el *El banquete de los ricos*. Este mural muestra a seis personajes divididos horizontalmente por el color y su contraste. Debajo, tres obreros en su característico overol pelean entre sí, usando sus herramientas para hacerse daño. Sus rostros son furibundos. El personaje del centro da un puñetazo al tercer trabajador que cae. La hoz del que golpea y el martillo del golpeado están separados por el sólido brazo que atesta el golpe; el socialismo es imposible si la clase obrera pelea.

---

<sup>480</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.268

<sup>481</sup> Es innegable las referencias espirituales de este primer conjunto mural. El niño simboliza “el renacimiento del adepto a una nueva vida espiritualmente superior.” Renato González Mello, “José Clemente Orozco. Frescos en el Antiguo Colegio de San Ildefonso”, en Ida Rodríguez Prampolini (coord.), *Muralismo mexicano 1920-1924. Catálogo Razonado I*, México, Fondo de Cultura Económica/Universidad Veracruzana/Instituto Nacional de Bellas Artes/Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, p.78 (en adelante: “José Clemente Orozco. Frescos en el Antiguo Colegio de San Ildefonso”)

Mientras tanto, en la parte superior, en torno a una mesa con frutas y vino, hay tres burgueses. Uno de ellos, gordo y grotesco, señala hacia la pelea con su dedo índice lanzando una risotada burlona. Tras la mesa, otros dos sujetos, evidentemente intoxicados, están abrazados. La mujer, quizá prostituta, tiene la mirada pérdida y el hombre clava sus ojos en la mirada. El exceso y el cinismo definen a estos tres sujetos que disfrutan mientras los trabajadores pelean entre ellos.

En el segundo piso se encuentra la serie de murales que Justino Fernández denominó *Falsedades sociales*.<sup>482</sup> El primer mural, *La aristócratas*, lo pinta en sátira después de una agresión al mural *Maternidad*. Tras haber pintado este mural, Orozco fue increpado por algunos representantes de la Sociedad de Damas Católicas que querían que quitara su ‘indecente obra’ con desnudos, a lo cual Orozco se negó rotundamente. Días después, en una fiesta de beneficencia para la Cruz Roja (o Verde), un grupo de mujeres de dicha sociedad, con la ayuda de estudiantes, clavaron en el mural sabanas, telas y hojas de palma hasta cubrirlo en su totalidad.<sup>483</sup>

El mural, *Las aristócratas*, está compuesto por una fila de mujeres malencaradas vestidas con colores llamativos que siguen a un sujeto de bombín, lentes y bastón. Caminan sobre una masa de cuerpos apenas distinguibles entre sí. De ella sobresalen un bebe y una mano pidiendo limosna. Las mujeres, en actitud de desdén a la pobreza que pisotean, caminan con dirección al resto de las falsedades murales del corredor.

*Basura social* (Lamina 11) es un mural bastante transparente. Ahí, Orozco representa una pila de objetos, símbolos y huesos merodeada por aves carroñeras. Armas para la guerra, una flamante corona, hojas de olivo, un gorro frigio, una suástica, un pergamino, cruces y botellas de alcohol forman parte de los objetos discernibles. Hacia esta pila de basura caminan las indiferentes mujeres del mural anterior. El pesimismo de Orozco es interesante a la luz de su pintura. Un ejemplo es el uso del gorro frigio que fue asimilado con la libertad durante la Revolución Francesa y la Independencia de Estados Unidos. Este símbolo se consolida en la pintura como tal tras la famosa obra *La libertad guiando al pueblo*, donde Eugène

---

<sup>482</sup> Esther Acevedo, et. al., *Guía de murales del Centro Histórico de la Ciudad de México*, México, Universidad Iberoamericana, 1984, p.40

<sup>483</sup> Alma Reed, *op. cit.*, p.16

Delacroix viste a la libertad con este gorro. Orozco estaba muy alejado de este romanticismo, pero lo utilizó para aumentar la potencia expresiva y crítica de su obra.

En el siguiente mural, *El acecho*, el gorro frigio vuelve a aparecer. Ahora se encuentra en la mano de un sujeto exageradamente gordo, de gran barba, que representa al líder sindical Luis Morones.<sup>484</sup> En la mano derecha sostiene la bandera rojinegra y señala al gorro. Detrás está un trabajador vestido en manta que, con una expresión ostensiblemente infantil, ondea otra bandera rojinegra siguiendo, absorto e ingenuo, al líder sindical hacia la 'libertad'. Y aún detrás de él, un sujeto de trazos afilados, vestido en negro y con la cara cubierta, levanta un cuchillo que prepara para asesinar al trabajador. Es una crítica muy fuerte a los líderes sindicales que, utilizando a los obreros a su beneficio, los dirigen a la traición y la muerte.

A continuación, Orozco pintó en el corto espacio de muro sobre la ventana *La Libertad*. De nueva cuenta, el gorro frigio es portado por un ángel de alas marchitas y ropas maltrechas. Apenas vuela sostenida por las cuerdas que sostienen el telón que enmarca el siguiente mural. Sus brazos muestran las cadenas rotas, pero su mirada y rostro están perdidos, envejecidos; una libertad que ya no guía ni vuela por su propia fuerza. Por esta razón, la libertad observa de reojo el asesinato del trabajador.

En *Jehová entre los pobres y los ricos*, Orozco plantea el anticlericalismo que marcará su obra. Un Dios, totalmente ajustado y exagerado a la representación judeocristiana, sostiene en su mano un orbe oscuro y, con semblante enfurecido, dirige su mirada al frente. A su lado izquierdo, hombres y mujeres burgueses alzan sus ojos con comodidad y veneración. A la derecha, dos diablos enanos usan sus tridentes para castigar a un grupo de gente que, vestida con sombreros de palma y ropa de manta, corre despavorida de la escena.

Por último, en el corredor del segundo piso, está el incisivo mural *La ley y la justicia* (Lamina 12). Por un lado, la ley es representada por un hombre vestido a lo burgués que sostiene en la mano derecha una espada corta de aspecto casi inofensivo. Con la mano izquierda abraza a la mujer-justicia con su característica

---

<sup>484</sup> John Lear, *op. cit.*, p.111

toga blanca, pero ésta tiene una mancha de sangre hecha con una mano sobre su seno izquierdo. Con la mano izquierda sostiene la balanza por un extremo y el equilibrio de los platos es roto por el movimiento irregular de su andar. La apariencia de ambos es la de un par de borrachos saliendo de una cantina ajenos a la realidad, apoyándose el uno al otro para no caer.

La transparencia de los murales del segundo piso es tremenda. No es raro que las personas de su tiempo hablaran sobre las caricaturas de Orozco con cierto heroísmo: “han derrocado presidentes y hundido gabinetes.” Su pintura “vibrante como alambre eléctrico conectado al horror y la belleza humanos”<sup>485</sup> sufrió críticas fuertes. Una muy famosa es la realizada por D.H. Lawrence en su visita a México: “Para todo aquel que conservase un pequeño resto de buen sentido, la cosa era un insulto.”<sup>486</sup> Rivera comentaría que “José Clemente no nació para ser un pintor de burócratas.”<sup>487</sup> Los murales de Orozco no pasaron ni pasan desapercibidos.

“Cuando Orozco empezó a pintar, a mediados de 1923, nadie sabía aún que la evolución hacia un estilo nacional llevaría, con el tiempo, a una síntesis drásticamente simple: un hombre moreno vestido de blanco.”<sup>488</sup> Esta síntesis, libre de idealizaciones, pesimista y crítica, fue posible en la segunda serie de murales que realizó de 1924 a 1926, ya sin Vasconcelos al frente de la SEP. Orozco escribió que iba a hacer “una pintura agresiva y violenta, una verdadera pintura de combate como debe ser en nuestra época.”<sup>489</sup> Y es que mucho de su obra anterior fue mutilada, apedreada y rayada con frases y figuras pornográficas por parte de los estudiantes de la Preparatoria. De hecho, actualmente es posible observar rayones marcados sobre algunos frescos que dan patente de la historia de disgusto que llegaron a despertar los artistas murales.

Alfonso Pruneda, el ateneísta exrector de la Universidad Popular, fue un gran admirador de la obra de Orozco. Por ello, al tomar el cargo de rector de la

---

<sup>485</sup> Anita Brenner, *op. cit.*, p.310

<sup>486</sup> D.H. Lawrence, *La serpiente emplumada*, España, Editorial Montesinos, 2000 Cita en: Jean Charlot, *op. cit.*, p.275

<sup>487</sup> *Ibíd.*, p.274

<sup>488</sup> *Ibíd.*, p.263

<sup>489</sup> Justino Fernández, *Textos de Orozco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, p.54 Cita en: Renato González Mello, *Orozco ¿un pintor revolucionario?*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p.52 (en adelante: *Orozco ¿un pintor revolucionario?*) Más abajo refiero a los hechos que provocaron el despido de Orozco.

Universidad Nacional (1924-1928), Pruneda llama a Orozco para pintar en los muros, lo que quisiera y cómo quisiera. “Durante ese período el artista restauró los entrepaños estropeados en el piso bajo y en el segundo, y decoró el hueco de la escalera y el tercer piso con frescos de rara belleza y de gran significación.”<sup>490</sup>

Orozco vuelve a pintar y junto al fresco *Maternidad* ejecuta la *Destrucción del viejo orden* y *La trinchera*. En el primer panel, Orozco pinta a dos hombres que, vestidos en manta como característica de este pintor, giran su torso y su rostro hacia un cumulo de estructuras superpuestas, el orden que la Revolución trastocó. Uno de ellos levanta su mano para comunicar a su compañero su visión de este pasado que se aleja lentamente.

Este panel conecta con *La trinchera* (Lamina 13). En este fragmento de una batalla hay tres sujetos sin rostro visible que se arremolinan sobre la irregular superficie de una roca. La roca surge de las estructuras destruidas del viejo orden. Los tres sujetos muestran posturas que reflejan dolor, quizá agonía. Tienen el torso descubierto y son distinguibles las cananas y la punta de un rifle que surge de entre sus cuerpos. El de la izquierda cae con su cuerpo pesado bocabajo sobre la roca y apoya el brazo derecho sobre el personaje en el centro. El hombre de la derecha, por su parte, dobla su torso hacia enfrente mientras cubre su rostro con un brazo, afligido por el llanto evidente en su posición.

En el centro, el hombre recostado en la piedra despierta la sensación de haber caído como peso muerto, asesinado, pero su cuerpo está limpio de heridas. Su brazo izquierdo se extiende sobre el sollozo de su compañero. Es el campesino, el revolucionario sacrificado, crucificado en la lucha por un horizonte social distinto. No son los incólumes héroes de la Revolución, sino sujetos sufrientes atrapados en la guerra, muertos en ella. El fondo rojo da potencia al trazo ocre de las figuras y aumenta el dramatismo tremendo de la composición.

Posteriormente está el mural bastante solemne de *La Huelga*. En él, Orozco pone en primer plano a tres trabajadores (imposible distinguir su oficio específico) con el torso descubierto y con pantalón de manta. Los tres observan una cavidad, quizá la entrada a una mina u oficina, que cierran con la bandera huelguista rojinegra. Sobre

---

<sup>490</sup> Alma Reed, *op. cit.* p.17

la entrada, levita el rostro de Jesucristo que es resto del mural anterior sobre el que se pintó *La Huelga*. Esta escena de huelga sería muy influyente para la enorme producción de grabados y xilografías populares y revolucionarias que los artistas gráficos emprenderán principalmente en los treinta.<sup>491</sup>

El siguiente panel, *La trinidad revolucionaria*, forma parte de la primera etapa de murales de Orozco hecho en 1924. Decidí agregarlo en esta parte porque forma parte del imaginario revolucionario modelado por Orozco. La figura de la trinidad revolucionaria se volverá posteriormente una constante en la producción de grabado como representación de la unión de los grupos sociales durante la época de los Frentes antifascistas de los treinta. Por lo regular, un militar, un campesino y un obrero caminan hacia la idealizada liberación proletaria. Pero el mural de Orozco sugiere incertidumbre, violencia y desconfianza.<sup>492</sup>

La composición piramidal muestra en el centro a un hombre con el rostro tapado por una bandera roja mientras sostiene con fuerza un rifle. A sus lados, dos hombres hincados expresan dolor y cierto desamparo. A la izquierda, uno lleva sus manos al rostro pidiendo clemencia; puede percibirse que el personaje central dirige la cacha del rifle con violencia hacia éste. Por último, a la derecha, el otro personaje hincado observa la escena a su costado. Sus manos están mutiladas, no hay nada que pueda hacer.

Ahora llego el momento de subir dos pisos en el edificio. Orozco pintó muros y muros con total libertad después de las facilidades que Alfonso Pruneda le brindó. Así como en el primer piso Orozco extendió el fondo rojo intenso desde *Maternidad* hacia el resto de los murales para aumentar la tensión, la continuidad y el dramatismo de las escenas, en el tercer piso Orozco utiliza el azul para provocar un sentimiento más calmo y melancólico que contrasta con los tonos grises que se encuentran en los primeros planos.

Y es que el primer mural, *Revolucionarios*, tres hombres con sombrero y canas caminan hacia el interior del muro, mientras dos mujeres los siguen. Se van y la incertidumbre sobre su regreso es penetrante. No hay rostros en el mural; anónimos

---

<sup>491</sup> John Lear, *op. cit.*, p.166 El Taller de Gráfica Popular es un ejemplo muy importante de la relevancia del grabado como método de comunicación política.

<sup>492</sup> *Ibid.*, pp.121-126

como miles de víctimas de aquel millón que dejaron las armas de la Revolución. Separados por un maguey pintado bajo el arco del corredor está *La familia*. Frente a una estructura de ladrillos, entre colonial y precolombina, un hombre reposa su cabeza en el regazo de una mujer que lo acaricia. Junto a ella, una mujer en rebozo abraza a su pequeño bebé e inmediatamente, una pareja abrazada se dirige caminando hacia la estructura.

*La despedida* muestra dos hombres con cuchillo al cinturón inclinados para abrazar y besar la mano de dos mujeres, sus madres, antes de partir. En *Los trabajadores* un grupo de hombres y mujeres cargan sus herramientas de trabajo y caminan hacia el interior del muro, en dirección a *La despedida*. En *La bendición*, Orozco muestra, en segundo plano, a una mujer en rebozo sentada en el suelo levantando su mirada y su mano hacia un hombre que nos da la espalda. Se encuentran dentro de una estructura roja semi arqueada que contrasta con el fondo azul. En el primer plano, un gran azadón sugiere que la jornada laboral está por comenzar.

Los siguientes dos paneles, *Sepulturero* y *Mujeres* son una conjunción del panorama social durante la rebelión armada. En el primer mural, un hombre se recuesta junto a la fosa que acaba de excavar con los pies dentro de ella. En el segundo, un grupo de mujeres con ropa de luto observan el hoyo cavado. Una de ellas tiene las manos en su cara y solloza. El sepulturero es analogía a la situación de cualquier hombre joven durante la Revolución; estar con los pies en la tumba es estar en espera de la leva. Las mujeres en duelo del segundo panel son las que esperan y sufren la pérdida. Esta serie mural es mucho más sentimental y refiere a una Revolución que separa y fragmenta grupos sociales. Muchas veces el revolucionario no lo fue por convicción, sino por obligación.

En opinión de Renato González Mello, el giro hacia las temáticas revolucionarias de Orozco se debe más a una rivalidad con Rivera, quien, tras haber pintado el palacio de la SEP, había despejado su estilo hacia una temática didáctica mucho más formal con intenciones de provocar identificación y sentimientos revolucionarios. Por ello, el retorno de Orozco a San Ildefonso fue plasmar sus diferencias con



Rivera.<sup>493</sup> En este sentido, la crítica a la ideología que desarrolla Rivera es, como veremos más adelante, una crítica al movimiento muralista.<sup>494</sup>

En la entrada de las escaleras que conducen al primer piso del edificio, Orozco pintó sobre un panel realizado anteriormente por García Cahero, quien le dio permiso para realizar esto.<sup>495</sup> Ahí pintó *Los ingenieros* y en el otro lado de la entrada *Hombres sedientos*. En la primer representación están un grupo de trabajadores técnicos trabajando en un plano con escuadra y reglas. Recuerda a los murales de Rivera en el patio del trabajo de la SEP. El segundo muestra a dos hombres que se aferran a una roca para beber del nacimiento de un manantial.

Los frescos de Orozco no son idealizantes ni heroicos y recuerdan mucho los funestos, pero sublimes oleos de Francisco Goitia. “Orozco exacerbó el sentimiento dramático de la lucha y dotó a sus composiciones de un aliento trágico que trasciende las convenciones propias de la pintura de historia, aunque sin duda emplea a fondo el protocolo de ese género académico.”<sup>496</sup> El énfasis de su expresividad está en el sentimiento humano íntimo. “Orozco se encontraba en una búsqueda estética más que una búsqueda política; por ello, las escenas políticas deben interpretarse desde la estética y no al revés.”<sup>497</sup> Eso no evito que pintara en la parte superior de los arcos del corredor dos manos que, con una hoz y un martillo de cada lado, se estrechan en un sólido saludo.

#### 4.6 *¿Infancia es destino? Los progenitores del mestizaje*

He dejado para este punto los interesantísimos murales de la escalera que llevan al primer nivel de la Preparatoria, ya que darán pauta para discutir el encuadre del mestizaje como mito fundante que hunde su razón de ser en la historia cultural de México. Sin embargo, también será importante no olvidar la dimensión ideológica del mestizaje y sus diversas implicaciones.

---

<sup>493</sup> Orozco *¿un pintor revolucionario?*, op. cit., p.87

<sup>494</sup> Héctor Jaimes, *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*, México, Plaza y Valdés Editores, 2012, p.81

<sup>495</sup> Jean Charlot, op. cit., p.189

<sup>496</sup> “José Clemente Orozco. Frescos en el Antiguo Colegio de San Ildefonso”, op. cit., p.79

<sup>497</sup> Héctor Jaimes, op. cit., p.77

En los dos muros más amplios se encuentran *Los Franciscanos*. Compuesto por diversos paneles, este conjunto muestra que la destrucción del pasado y la imposición cultural no fue lo único que pervivió durante la colonia. A partir del siglo XVI también hubo “encuentro de los cuerpos y los afectos, las interacciones de lenguajes y formas estéticas y también la absorción activa de modelos y la adopción de linajes simbólicos.”<sup>498</sup>

Hay en estos murales de Orozco una ternura profunda. Los rostros de los franciscanos expresan empatía y misericordia. El indígena que había sufrido la ruptura de su cosmogonía y orden social, la masacre inmisericorde y el violento efecto epidémico de las enfermedades importadas, por fin, encuentra una mano que lo apoya. Esa mano fue la que tendieron las órdenes religiosas y sus misioneros que recorrieron el territorio evangelizando y educando. Aquellos mismos tan admirados por Vasconcelos y que intentó emular con su proyecto cultural.

Dos de los paneles son escenas similares. En el primero, Orozco aprovecha la curva del techo para colocar la columna vertebral del monje paralela a esta forma. El monje, con su hábito y tonsura, inclina su cuerpo y rodea con sus brazos la cabeza de un famélico hombre para besarla en la boca. Su rostro evoca comprensión y un sentimiento paternal natural. Los trazos de Orozco en el cuerpo enfatizan el estado deplorable que, prácticamente en los huesos, tiene el necesitado hombre.

En el segundo panel, el monje envuelve la espalda alta de otro hombre en las mismas condiciones que el anterior. La sensación es que, sin ese abrazo, el sujeto no podría siquiera mantenerse en pie. El tercer panel aprovecha la inclinación de la escalera para mostrar, en su parte superior, a un monje que se sujeta del borde del mural para lograr alcanzar una jícara con agua a un hombre vestido con estropajos y una mirada sufriente y perdida; la mano del hombre en la parte inferior denota una gran debilidad. Tras la rotura violenta expresada en el mural de Jean Charlot, siguió un proceso más complejo de asimilación y adaptación en el cual los pueblos originarios hicieron propias figuras del panteón cristiano y de los hábitos de vida enseñados por los misioneros.

---

<sup>498</sup> Alfonso Alfaro Barreto, “Selenopolitanos. Los hijos de la malinche...”, *Afluente. Revista estudiantil de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales*, Febrero, 2015, p.72

De este conjunto, que Justino Fernández nombra temáticamente como *El origen del mundo hispanoamericano*<sup>499</sup>, destaca un muro en específico por su potencia simbólica, *Cortés y la Malinche* (Lamina 14). He aquí la postura de Orozco respecto a los padres de lo mexicano. Cortés y la Malinche (Malinalli) están desnudos porque se han unido carnal y simbólicamente. Están sentados uno junto al otro sobre una roca. Sus cuerpos estilizados, sensuales, son un contraste vivo, tajante. El Cortés es un trozo de acero inoxidable, grisáceo y brillante, impenetrable y sólido que, aun así, conserva sus cualidades corpóreas. La Malinche es conmovedora. El largo pelo negro, el pecho descubierto y lo radiante de su tez son magnéticos.

La frialdad del Cortés es implacable, es el polo opuesto al de su pareja. El Cortés toma fuertemente la mano derecha de la Malinche para atraerla hacia sí y posar ambas manos sobre la pierna izquierda del conquistador. Mientras tanto, el Cortés mira imperturbable el rostro de la Malinche, el cual evidentemente se muestra perturbado. La mirada de la Malinche se dirige al suelo con un aire de indignación y tristeza. Y es que debajo, el Cortés pisa con su pie derecho la humanidad de un coterráneo de la Malinche.

Arrojado boca abajo sobre la fría piedra, el sujeto está desvalido. Su último atisbo de fuerza lo usó para alcanzar el cuerpo de La Malinche que lo observa, pero su mano solo logra reposar en la roca superior. La Malinche estiró su brazo izquierdo buscando el encuentro de su coterráneo, pero el Cortés cruza su brazo como espada sobre el torso de La Malinche y detiene el movimiento solidario de su mano. Esa ayuda tendría que esperar a la llegada de los misioneros. El mural es impresionante.

Desde esta perspectiva del mestizaje es mucho más sencillo afirmar las herencias fundacionales de los progenitores míticos de la mexicanidad. “De su padre español, heredaron la virilidad, la pujanza, el espíritu aventurero, la racionalidad, la ‘brillante’ cultura occidental [...] de su madre indígena, recibieron apenas la sensibilidad artística, el amor a la tierra, la resistencia al dolor y al sufrimiento.”<sup>500</sup> En cierta medida, estas características se traslapan con la descripción aquí presentada del tremendo mural de Orozco

---

<sup>499</sup> Justino Fernández, *op. cit.*, p.79

<sup>500</sup> Federico Navarrete, *México racista, una denuncia*, México, Penguin Random House, 2016, p.98

De igual manera, el mural *Constructores* muestra una relación de subordinación. En el centro se encuentra un hombre blanco de barba rojiza sosteniendo un plano con una mano y en la otra un par de escuadras. Lleno de fortaleza, dirige su mirada hacia el lado derecho, quizá el porvenir. Debajo de él, se encuentra hincado sobre el piso otro hombre, el indio que trabaja siguiendo los diseños del arquitecto. Pica una piedra y su rostro no se ve. El tono ocre y las suaves líneas aumentan la sensación de insignificancia de aquel que está trabajando. Esta dupla representa a los reconstructores del nuevo mundo tras la Conquista.

Como he señalado, el mestizaje se vuelve la piedra angular del proyecto cultural de Vasconcelos. Este encuadre es retomado por los artistas para explorar plásticamente el mestizaje. Sin embargo, el encuadrar al mestizaje como origen de la nación mexicana y como destino universal, surge de un proceso histórico particular de México. Es decir, la concepción del mestizaje como un proceso explícito de integración tiene bases en la historia cultural del país.

La vinculación cultural del proceso colonial, por medio del mestizaje, es más compleja y extensiva de lo que se suele creer. ‘El nuevo mundo’ como espacio abierto y nuevo dentro de la concepción occidental complementó la unión de mesoamericanos y europeos con la llegada de personas provenientes de África y Asia.<sup>501</sup> La apertura de nuevas rutas comerciales creadas por los puestos españoles dentro del imperio intensificó el intercambio cultural con zonas más remotas. Sin embargo, la dimensión racial prevaleció en rígidas estructuras sociales.<sup>502</sup>

“En los siglos XVI y XVII, lo cívico, en su modalidad monárquica, lo religioso, lo privado y lo público están estrechamente ligados. [...] Es una sociabilidad integradora, no tanto de sectores sociales, sino de niveles religiosos, públicos y privados.”<sup>503</sup> Estos momentos de integración cultural sostuvieron el orden social virreinal a pesar de la profunda desigualdad y estratificación de éste. Por ello, estos

---

<sup>501</sup> Aunado a este período del imperio español, vale la pena recordar lo que Christian Duverger nombró el *primer mestizaje* y consistió en las relaciones culturales establecidas entre las comunidades sedentarias y las nómadas en el territorio americano previo a la llegada de los españoles. Alfonso Alfaro parte de esta noción que retoma de Christian Duverger. Véase Christian Duverger, *El primer mestizaje: la clave para entender el pasado mesoamericano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007

<sup>502</sup> Federico Navarrete, *op. cit.*, pp.105-106

<sup>503</sup> Solange Aberro, “Criollismo y barroco en América Latina”, en Bolívar Echeverría, *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, P.107

momentos son los que configuran el proceso de mestizaje y no, como planteó Vasconcelos, el trasfondo de la cuestión racial. Aun así, el mestizaje de Vasconcelos equipara lo racial con la predominancia de ciertos valores u ejes culturales, como él apuntó al señalar la racionalidad de los anglosajones y la espiritualidad estética de los latinos. Esta noción cargada de supuestos configura el encuadre de su política cultural.

Alfonso Alfaro ofrece un poderoso argumento sobre la historia cultural mexicana y el lugar del mestizaje dentro de esta narrativa. Para él, la noción del mestizaje surge de la necesidad de “un imaginario ampliamente difundido que permitiera a todos los miembros de las castas, etnias y subgrupos construir referencias comunes, un relato de origen que hiciera de esa pertenencia compartida un elemento dignificante y distintivo, capaz de situar a sus miembros como una realidad no solo diferente sino también valiosa frente a las sociedades del mundo exterior.”<sup>504</sup>

A la par de este proceso de integración interna y distinción externa, europeos nacidos en América comienzan a hacer consciente las diferencias que tienen como americanos respecto al centro colonizador. Surge el patriotismo criollo que es origen de la concepción de México (lo mexicana en el centro) como definitorio del enorme conjunto territorial que actualmente somos. Es así como se consolida esta segunda etapa del mestizaje: “la occidentalización del indígena y la americanización de los criollos.”<sup>505</sup> Lo cierto es que el mestizaje no ha sido, en su noción habitual, un proceso de simple mezcla, sino que está atravesado por el proceso de la Conquista y desde entonces, la condición colonial ha primado al establecer como superiores e ideales los valores del colonizador.<sup>506</sup>

Sin embargo, en la narrativa cultural presentada por Alfaro, el mestizaje significa “poner en primer término, las filiaciones simbólicas, más flexibles y menos excluyentes, [...] y la extensión de su puesta en práctica es uno de los indicios de la eficacia del proyecto común.”<sup>507</sup> Por esta razón, las rupturas de estos procesos de

---

<sup>504</sup> Alfonso Alfaro Barreto, *op. cit.*, p.73

<sup>505</sup> *Ibid.*, p.74 Para profundizar en este proceso de formación del nacionalismo criollo durante la colonia, revisar el primer capítulo del libro: David Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, trad. Soledad Loaeza Grave, México, Secretaría de Educación Pública, 1973

<sup>506</sup> Federico Navarrete, *op. cit.*, p.101

<sup>507</sup> Alfonso Alfaro Barreto, *op. cit.*, p.75

mestizaje han provocado transformaciones en las sociedades mexicanas, pues los elementos simbólicos integradores desaparecen del panorama aumentando las tensiones que provocan las profundas desigualdades de estas sociedades. En este sentido, el mestizaje dio viabilidad a sociedades fragmentadas y divididas.

Durante el siglo XIX con la independización promovida por el patriotismo criollo se contrajeron diversas contradicciones. Una fue que el aztequismo centralista implícito en el nombre del territorio independiente, México, dignificaba el gran legado de los indios muertos junto con el orden de sus civilizaciones, pero no encontraba ninguna relación con los indígenas como poseedores legítimos de tal herencia.

“Desde los primeros años de la Independencia comenzó el asalto ideológico y real a las tierras comunales de los pueblos, y a otras instituciones de la comunidad indígena tales como los hospitales, los puestos públicos, las escuelas y los manejos de cajas de comunidad.<sup>508</sup> Y todos estos bienes eran herencias de la asimilación y enseñanza de misioneros que restablecieron el funcionamiento de las comunidades indígenas.

Es así como dos visiones sobre el indígena se disputan tras la Independencia, a partir de las nociones de plurinacionalidad o el de redención o posible ascensión social. El primero representado en la visión del diputado postindependentista Rodríguez Puebla quien consideraba imposible la homogenización de hábitos y bienes de las comunidades indígenas. Por lo que era necesario mantener los espacios independientes de comunidad indígena. Y el segundo, representado más adelante por Juárez, donde se sostiene que el indígena es capaz de ‘ascender’ socialmente al nivel cultural de los europeos.<sup>509</sup> Al final, esta segunda idea prevaleció dentro de la visión profundamente racial de Vasconcelos, debido a la inspiración misionera de la redención indígena por medio de la fe cristiana.

Lo cierto es que con la Revolución mexicana sucede un parteaguas respecto a la a nacionalidad mexicana: “la revaloración del mestizo y de lo mestizo como la quintaesencia de lo nacional, y la redefinición de los bienes inalienables de la

---

<sup>508</sup> Claudio Lomnitz, “Hacia una antropología de la nacionalidad mexicana”, *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 55, núm. 2, Abril-Junio, 1993, p.184

<sup>509</sup> Claudio Lomnitz, *op. cit.*, p.187

nación.”<sup>510</sup> Vasconcelos lleva aquella noción de su pensamiento filosófico idealista a su proyecto de política cultural, pero anteriormente personas como, el ya mencionado, Manuel Gamio o Andrés Molina Enríquez defendieron al mestizo como esencial para la nación. Sin embargo, como cualquier impulso nacionalista, la homogeneización implica exclusión y el indígena, al ser objeto explícito de las intenciones de integración mestiza, a causa de su ‘retraso’ respecto a lo Occidental, resulta ser el afectado.<sup>511</sup>

Además, la noción del mestizo, después de la Revolución, rompe lazos con el liberalismo universalista de Juárez, y vuelca la carga social del movimiento revolucionario al Estado.<sup>512</sup> Lo anterior en respuesta a las aspiraciones y derechos plasmados en la Constitución de 1917 que, en lo ideal, definirán la organización y distribución política durante el siglo XX en pro de amplios grupos sociales disímiles.

En este sentido, el mestizo abre su camino como ideología política para ser la unificación de la diversidad social, económica y política de los grupos sociales. Considerando lo nebuloso del nacionalismo en etapas anteriores de México, la propuesta de tomar seriamente al mestizo y mestiza como los mexicanos legítimos no deja de ser innovadora por el contexto excepcional en que se plantea. Por ello, la ideología del mestizo no se explica por sí misma, sino por el largo proceso histórico y contencioso que prosiguió al régimen posrevolucionario que halló en este mito un camino para consolidarse ideológicamente.

Volviendo a la narrativa de la historia cultural desde el mestizaje, Alfonso Barreto ubica en *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz, la obra cultural cumbre que define el nivel simbólico de integración de la posrevolución. A partir de su excelente pluma, Paz construye un sujeto literario: ‘el mexicano’. Este sujeto es una figura arquetípica que, al insertarse en la cultura popular, modela la visión que las y los mexicanos tienen sobre sí mismos.<sup>513</sup> Y al ser el texto parte de lo que planteo como

---

<sup>510</sup> *Ibid.*, p.188

<sup>511</sup> Irene Herner, *op. cit.*, p.70 Aun así, considero importantísimo que el lector no pierda de vista que los textos de estos autores, incluyendo a Vasconcelos, son textos normativos y no descriptivos. Gamio defendió un mestizaje que priorizaba el papel indígena y Vasconcelos priorizó el papel del occidental. Alicia Azuela de la Cueva, *op. cit.*, p.90

<sup>512</sup> Irene Herner, *op. cit.*, p.189

<sup>513</sup> Alfonso Alfaro Barreto, *op. cit.*, p.79 Cabe destacar que Paz abreva de diversos estudios sobre el mexicanismo. Principalmente el siguiente: Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Editorial Planeta Mexicana, 1987. Este autor retoma al psicoanalista Alfred Adler, quien escribió sobre el

cultura declarativa, el mensaje es mucho más claro, hay menor posibilidad interpretativa y, por lo tanto, consolida marcos de referencia culturales poderosos. Lo anterior, aunado al tremendo talento de Paz al escribir, explica la gran influencia de este libro. Por ello, no es casualidad que Paz se remonte a Cortés y Malinche como dos figuras fundamentales a los cuales les atribuye ciertas características.

Malinche representa a la india violada por el conquistador, “encarna lo abierto, lo chingado”. Por ello, Cortés es el chingón, el violador.<sup>514</sup> Esta herida fundamental que se asimila en sentido al mural de Orozco, configura los espacios irracionales y contradictorios de la socialización mexicana de su época. Octavio Paz ofrece una épica que “inscribía los aspectos sórdidos de la realidad social en una esfera trágica, y hacer llevadera la impotencia ante el cúmulo de frustraciones que los mexicanos experimentaban al constatar la brecha abierta de sus ambiciones y la desarticulación de una sociedad con tan pocos cauces de dialogo y concordia.”<sup>515</sup>

Para el antropólogo Roger Bartra, “los libros de Paz, Ramos y Vasconcelos constituirán el *corpus* filosófico y literario del nuevo mexicano.”<sup>516</sup> Además, señala los estudios sociológicos y psicológicos que siguieron el estudio de lo mexicano como aquellos realizados por Aniceto Aramori, Raul Béjar, Rogelio Díaz-Guerrero y Santiago Ramírez. Al final, Bartra concluye rotundamente al respecto: “son una traducción y una reducción –y con frecuencia una caricatura grotesca– de una infinidad de obras artísticas, literarias, musicales y cinematográficas.”<sup>517</sup>

El crítico del concepto del mestizaje, Federico Navarrete, también ubica en Paz la consolidación del mestizaje como ideología. Incluso considera que la posición de Paz es misógina, pues destina fatídicamente a la mujer a la pasividad y a la violación como origen de su ser nacional, es decir, su ser imaginado colectivamente.<sup>518</sup> A la vez es de resaltar que Paz, siendo autor de aquella obra configuradora del mestizaje

---

famoso complejo de inferioridad. Con esto se refuerza el carácter literario y arquetípico del mexicano en el libro de Paz, pues es imposible sentar al diván a toda una sociedad.

<sup>514</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970, pp.77-78

<sup>515</sup> Alfonso Alfaro Barreto, *op. cit.*, p.80

<sup>516</sup> Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Penguin Random House, 2018, p.19

<sup>517</sup> *Ibid.*, pp.19-20

<sup>518</sup> Federico Navarrete, *op. cit.*, p.114 Creo inevitable relacionar la épica del mexicano literario de Paz y su calado cultural ante la violencia actual que sufren las mujeres ¿la normalización y justificación de la violación a causa un mito fundante de la nación? Puede ser trabajo de reflexión para otro espacio.



como ideología, haya sido un gran crítico del muralismo. Como veremos más abajo, Paz ha sido retomado por la historia del arte para configurar la categoría de arte oficial para designar al arte muralista. Esto nos dará pauta para discutir más adelante al respecto.

Federico Navarrete establece que una mejor definición para este proceso durante el siglo XX es el de confluencia; explicado por este par de elementos: 1) un producto del desarrollo de la economía capitalista y la integración al mercado laboral de amplios sectores sociales fuera de esta lógica y; 2) la centralización del poder político en el Estado moderno mexicano bajo las premisas liberales. “Los nuevos mestizos mexicanos, por lo tanto, no fueron producto de una mezcla ‘racial’ y tampoco ‘cultural’, sino de un cambio político y social que creó una nueva identidad.”<sup>519</sup> Por esta razón, este autor propone dejar de utilizar el concepto. Y es que, al analizar al mestizaje como proceso de integración a partir de una configuración simbólica común, se superpone a las condiciones de profunda desigualdad social, económica y racial que prevalecieron en las diversas etapas de este supuesto proceso.

Guillermo Zermeño ubica, dentro de la historia conceptual del mestizaje, un salto que va del mestizo como categoría racial a “mito fundador de la nación que sobrevuela a sus mismos creadores y operadores.”<sup>520</sup> En este sentido, no es posible hablar de mestizaje sino es hasta este periodo posrevolucionario. Pues es justamente Vasconcelos quien logra “transformar el termino *mestizo* en el genérico de *mestizaje*. Convirtió una noción singular sociológica en un concepto universal de carácter filosófico.”<sup>521</sup>

El muralismo, al estar envuelto en este proceso de exploración nacional, cimentó la imagen del mestizo con la maestría de los pinceles y la originalidad creadora. Aunque no se debe olvidar que los indígenas también conformaron una parte fundamental de su universo simbólico e inventivo. Sin embargo, la conversión del mestizaje a una “identidad nacional moderna tuvo un efecto negativo (en el nivel de las representaciones) en relación con la población indígena (denominada así a partir

---

<sup>519</sup> *Ibid.*, p.130

<sup>520</sup> Guillermo Zermeño, “Del mestizo al mestizaje: arqueología de un concepto”, en Nikolaus Böttcher, Bernd Hausberger y Max S. Hering Torres, *El peso de la sangre. Limpios, mestizos y nobles en el mundo hispánico*, México, El Colegio de México, 2011, p.293

<sup>521</sup> *Ibid.*, p.288

del siglo XIX).”<sup>522</sup> Y aquí podemos comenzar a reflexionar sobre los usos simbólicos del mural.

Sin embargo, es posible argumentar que, en el período aquí enfocado, la ideología del mestizaje era apenas el encuadre de un proyecto cultural inacabado. La aparición del texto parteaguas de Paz, la posterior reproducción de este ideario dentro del sistema escolar y medios de comunicación<sup>523</sup>, así como la descontextualización de la noción del mestizo, configuran la verdad con el truco de la repetición. Aun así, la imagen queda como puerta fundamental a la construcción de la identidad y del imaginario colectivo. Por ello, permanece como un elemento muy importante dentro de este contexto posrevolucionario.

En este punto he de aclarar las dos visiones que se usan aquí sobre el mestizaje: primero, como concepto analítico e interpretativo de la historia cultural en México (incluyendo aquellas sociedades previas a la aparición estricta del Estado independiente) y, segundo, como una ideología del régimen posrevolucionario y su respectiva crítica. La intención es abonar al debate y comprender la complejidad que recae en este concepto, pues al ser una cuestión histórica y política, necesita ser revisada desde diversos ángulos y posturas. Además, continúa siendo fundamental dentro del imaginario del mexicano, ya que no ha habido una alternativa para este último.<sup>524</sup>

En San Ildefonso podemos observar plásticamente al menos dos dimensiones del mestizaje: *La creación* como el nacimiento del sujeto ideal destinado a la altura del conocimiento estético y, por ello, cósmico, y, *Cortés y la Malinche*, como el mito desgarrado y trágico de los padres simbólicos que retomará Paz para dar su interpretación sobre el mexicano. Lo cierto es que este primer muralismo, desde las diversas interpretaciones y creaciones, dignifica y configura la imagen ambigua del mestizo. Estos murales permanecen ahí como testigos de este debate inacabado y necesario en aras de una redefinición que evite la exclusión de los pueblos originarios

---

<sup>522</sup> *Ibid.*, p.285 Justo esta es la hipótesis que desarrolla Zermeño en su texto.

<sup>523</sup> Federico Navarrete, *op. cit.*, p.97

<sup>524</sup> El Proyecto sobre etnicidad y raza en América Latina (PERLA por sus siglas en inglés) realizó una encuesta en la que demostró que la gran mayoría de los mexicanos afirman ser mestizos cuando, al proponerles diversas categorías raciales, responden sobre su origen racial. Véase Edward Telles *et. al.*, *Pigmentocracies. Ethnicity, Race and Color in Latin America*, Estados Unidos, The University of North Carolina Press, 2014.

y los inserte efectivamente en el imaginario colectivo del país. Esto podría promover el reconocimiento pleno de sus derechos y voz, así como una agenda pública que actúe vigorosamente por el bienestar de las comunidades.

El diálogo entre lo universal y lo local es distintivo en esta primer etapa mural, la más prolífica. Fue la confrontación de un país roto con un mundo complejo. Fue la adquisición de conciencia de ser parte de ese mundo y, a la vez, asimilarse independientes del mismo. Al final, el dolor de la violencia revolucionaria deja en la pintura la necesidad de saberse constructores del centro, del eje en torno al cual había que imaginarse colectivamente la nación, de abonar al mito fundante que acomoda lo sacudido, pero evitando el aislamiento y la vacuidad.

El mestizaje era el eje del encuadre propuesto por Vasconcelos, pero, como mencioné anteriormente, los muralistas se organizarían y propondrán un encuadre paralelo y propio. La organización de los artistas cambia sus objetivos y actividades. Todo estaba por hacerse. Para ello, era mejor seguir profundizando la creatividad en los ecos de un pasado no resuelto y que, muchas veces, por su condición plástica y evocativa, sólo el arte mural fue capaz de explorar. La constante era buscar el mundo ideal, el sujeto ideal en el pasado, en la tradición. Sólo así podrían lanzar su relato al futuro como un anzuelo que espera pescar al enorme pez de la utopía. Y aunque no se pesque al pez gordo, algo debía morder el anzuelo.

#### *4.7 La epopeya que fue, la epopeya que falta: el sindicato*

Una tarde, Fermín Revueltas, pasado de copas y de mal humor por los pagos retrasados, colgó de su andamio una bandera rojinegra, desalojó la Preparatoria pistola en mano y la clausuró. Había decidido realizar una huelga él solo para exigir su salario.<sup>525</sup> Al final, logró su objetivo, pero da cuenta de lo complicado que debió ser la relación con Vasconcelos, quien exigía superficie y velocidad a cambio de salarios muy bajos.

Si bien, este incidente fue sólo una razón más para alentar la voluntad de organización de los pintores, el huelguista solitario fue expresión de un ambiente

---

<sup>525</sup> Maricela González Cruz, "Fermín Revueltas: creador moderno y marginal", *Revista de la Universidad de México*, Noviembre, 1995, p.31 Al igual que sus hermanos, José y Silvestre, Fermín sostuvo, durante su corta vida, convicciones políticas de izquierda.

complicado en el trabajo dentro de la Preparatoria. Además de esta razón, el momento posrevolucionario había movilizadado a las masas campesinas y obreras y, por ello, había abierto la puerta para la formación de diversas organizaciones sociales. Aunado a esto, hubo una rápida recuperación industrial y la Ciudad de México creció mucho<sup>526</sup>, es decir, había campo fértil para la conformación de nuevas organizaciones sindicales y colectivas.

Sin embargo, tal ímpetu no era nuevo para los pintores, pues como he señalado anteriormente, durante la época revolucionaria, el Dr. Atl lideró la Sociedad de pintores y escultores. También él fue fundamental durante el periodo en que fue publicado el periódico *La Vanguardia*. De igual manera, Siqueiros, tras el fin de las batallas, realizó en 1919 un Congreso de artistas-soldados en Guadalajara.<sup>527</sup>

Además, en aquellos años, el influyente líder sindical, Vicente Lombardo Toledano, fungía como director de la Preparatoria Nacional. “Tal era su reputación que el venerable Antonio Caso lo recomendó con José Vasconcelos para el puesto [...] Vasconcelos estaría arrepentido de ese nombramiento para el resto de su vida.”<sup>528</sup> Lombardo Toledano logró reclutar a diversos intelectuales y muralistas que pintaban en la Preparatoria para conformar el Grupo Solidario. Tal organización colectiva buscaba difundir, concientizar y apoyar las preocupaciones de las organizaciones de la clase obrera.<sup>529</sup> Vale recalcar que, “a excepción del ejército, la clase obrera era el único sector social que disponía de una organización a nivel nacional, desde las últimas décadas del siglo XIX.”<sup>530</sup>

“Por supuesto que la solidaridad del grupo era más con la CROM que con el movimiento obrero en su conjunto.”<sup>531</sup> Y es que Lombardo Toledano era, en ese

---

<sup>526</sup> John Lear, *op. cit.*, p.95 “La manufactura creció 70% entre 1921 y 1923...”

<sup>527</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, pp.279-280

<sup>528</sup> Daniela Spenser, *En combate. La vida de Lombardo Toledano*, México, Penguin Random House, 2018, p.45

<sup>529</sup> Siqueiros rememora a su ‘padrino ideológico’, un tal Camarada Canario quien, con paciencia, les daba lecciones de teoría marxista a los jóvenes pintores. Él complementó su admiración por los trabajadores, aquellos con quienes habían luchado la Revolución, con sus “formas de organización y sobre todo su doctrina científica, la doctrina científica del proletariado como clase.” “El sindicato”, *op. cit.*, p.76 No encontré referencias sobre este hombre nombrado ‘camarada canario’, excepto una sobre un español llegado desde joven a México que provenía de las Islas Canarias, lo que definió su mote. Aurora Mónica Alcayaga Sasso, *Librado Rivera y los Hermanos Rojos en el movimiento social y cultural anarquista en Villa Cecilia y Tampico, Tamaulipas, 1915-1931*, tesis, México, Universidad Latinoamericana, 2006

<sup>530</sup> Ilan Bizberg, *Estado y sindicalismo en México*, México, El Colegio de México, 1990, p.110

<sup>531</sup> John Lear, *op. cit.*, p.98 CROM = Confederación Regional Obrera Mexicana

momento, muy influyente en esta organización dirigida por Luis N. Morones. Por lo que el desencanto de los pintores con la CROM no tardaría en llegar cuando notaron la corrupción, el conservadurismo y su creciente centralización. De hecho, se considera que Orozco fue despedido de la Preparatoria en 1924 por el mural donde satirizó a Morones. “Los estudiantes eran lombardistas, y por lo tanto afines a la CROM.”<sup>532</sup>

Para algunos pintores, como Diego Rivera, la experiencia de la organización política era algo nuevo. John Lear, por ejemplo, ubica los primeros dibujos explícitamente políticos de Rivera en algunos panfletos escritos por Lombardo Toledano.<sup>533</sup> Es decir, la organización del sindicato tiene también que relacionarse con la presencia de un personaje tremendamente importante del periodo posrevolucionario.

Aunado a este ambiente, los pintores enfrentaban problemas particulares a su labor artística y su relación con el aparato gubernamental. Comprendiendo la efervescencia social del momento, la conformación de un Sindicato para atender estos problemas fue muy natural. Muchos señalan a Siqueiros como el principal alentador de esta idea, pues es cuando recién regresa a México que el Sindicato se organiza.<sup>534</sup>

El Sindicato de Obreros Técnico, Pintores y Escultores (SOTPE) fue fundado en diciembre de 1922. Siqueiros rememora la reunión constitutiva: “Diego María Rivera afirmó que nosotros no podíamos ser considerados como intelectuales; sostuvo que éramos ‘obreros manuales, simple y sencillamente. En última instancia –dijo–, somos obreros técnicos y nada más. Tenemos que defender nuestros jornales en particular y los intereses de nuestro gremio en lo general.”<sup>535</sup> La decisión de asumirse como obrero y no como artistas fue una decisión política y estratégica que justificaba la existencia del sindicato. Además, cabe recordar la influencia del Dr. Atl que, 8 años antes, había proclamado convertir a la Academia de San Carlos en un taller.

Charlot argumenta que la propia pintura mural promueve mucho menos el egocentrismo de los artistas y obliga al pintor a trabajar con y como albañiles, es

---

<sup>532</sup> Orozco *¿un pintor revolucionario?*, op. cit., p.57

<sup>533</sup> John Lear, op. cit., p.98

<sup>534</sup> Jean Charlot, op. cit., p.280

<sup>535</sup> *Me llaman el Coronelazo*, op. cit., p.213 Cita en Jean Charlot, op. cit., pp.280-281

decir, promueve un trabajo colaborativo. Además, enfatiza las responsabilidades sociales que todo pintor debe tener al deslizar el pincel sobre el muro.<sup>536</sup> Aquí surge algo que marcará la producción gráfica de los años subsiguientes: la imagen del “artista revolucionario, ataviado con overol y conduciendo a los trabajadores que retrata en su obra.” Pues, “el overol de mezclilla reducía simbólicamente la brecha entre los intelectuales y los obreros.”<sup>537</sup>

Desde la revisión intelectual que realice de Vasconcelos, el lector puede comprender la poca simpatía que despertó en él la idea de un sindicato y, aun menos, siendo organizado por los pintores que eligió vehículos para transmitir su mítica y universalista visión del mestizaje. Vasconcelos rememora: “Y eso que me divertí con ellos cuando se organizaron en sindicato. Siqueiros me comunicó la creación del sindicato. Lo acompañaban tres ayudantes; vestían los tres de *overol*. Durante dos años le había estado teniendo paciencia a Siqueiros, que nunca terminaba unos caracoles misteriosos en la escalera del patio chico de la Preparatoria.”<sup>538</sup> Siqueiros, sumamente joven, tartamudeó su mensaje.<sup>539</sup> Dentro del proyecto del Sindicato también se fundó la Cooperativa Tresguerras, en honor al pintor y escultor mexicano que referimos en el segundo capítulo, con el fin de administrar las finanzas y los contratos de los pintores.<sup>540</sup>

Vasconcelos, desde su visión mesiánica e individualista, calificó la organización de los pintores como un signo de debilidad. Sentenció: “El arte es individual, y únicamente los mediocres se amparan en el gregarismo de asociaciones que están muy bien para defender el salario del obrero que puede ser fácilmente remplazado, nunca para la obra insustituible del artista.”<sup>541</sup> Pero ya estaba hecho, los artistas

---

<sup>536</sup> *Loc. cit.*

<sup>537</sup> John Lear, *op. cit.*, pp.17-18 El libro de este autor es sumamente interesante, pues estudia la relación de los trabajadores y los artistas a partir de historizar la producción visual y artística de los años posrevolucionarios.

<sup>538</sup> *El desastre, op. cit.*, p.263 Aquí nos enfrentamos de nueva cuenta a la dificultad de usar fuentes autobiográficas, pues, si el sindicato se formó apenas al regreso de Siqueiros, no podía llevar dos años pintando. Algo que es indudable fue la poca simpatía de Vasconcelos por el militante Siqueiros.

<sup>539</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.282

<sup>540</sup> *Loc. cit.*

<sup>541</sup> *El desastre, op. cit.*, p.263

dejan el modelo de la bohemia parisina para enfilarse hacia la performativa imagen del obrero calificado<sup>542</sup>, aquellos que darán avante a las promesas revolucionarias.

La afamada crítica de arte, cercana a los pintores muralistas, Raquel Tibol, escribió que la versión de Vasconcelos sobre el anuncio de la fundación del Sindicato no fue como él lo relata. Ella señala que este anuncio sucedió en un convivio realizado por Charlot, Xavier Guerrero, Carlos Mérida y Amado de la Cueva en honor a Vasconcelos y Lombardo Toledano por el apoyo que dieron en la resurrección de la pintura monumental. Tal convivio se habría realizado el 20 de marzo de 1923.<sup>543</sup> Quizá Lombardo Toledano sonrió y Vasconcelos mostró una mueca en desaprobación.

También es necesario recordar los ataques que sufrieron los murales y las fuertes críticas que recibieron tanto Vasconcelos como los pintores. Rivera relató en 1922 que “empleados, profesores y personas más o menos letradas al ver los muros decorados se morían de risa o les daba asco e indignación. [...] Se molestaban con Rivera, sí, pero el tiro iba dirigido al animador del renacimiento, a Vasconcelos.”<sup>544</sup>

Y es que, a pesar de la poca simpatía, Vasconcelos los apoyaba, pues los pintores conformaban una parte importante de su proyecto: “Entre tanto, los diarios me abrumaban con la acusación de que mantenía a zánganos con pretexto de murales que no se terminaban nunca o eran un adefesio cuando se concluían. Resistí todas las críticas mientras creía contar con la lealtad de los favorecidos...”<sup>545</sup> Esto habría de cambiar, pues el movimiento decidió tomar otro camino al cual volveremos más adelante.

Además, los constantes ataques y burlas de los jóvenes estudiantes a los jóvenes pintores provocaron una necesidad de proteger su obra, al punto que pintaban con un revolver en la bolsa trasera del overol. Por ejemplo, Alva de la Canal relata que estaba pintando una prueba en un fresco recién preparado sobre el que pinto una cabeza. Preparar el fresco y pintar le llevó casi todo el día. Por la tarde, de un grupo de estudiantes curiosos que lo veía pintar, salió un huevo que arruinó su trabajo.<sup>546</sup>

---

<sup>542</sup> Irene Herner, *op. cit.*, p.195

<sup>543</sup> Raquel Tibol, *op. cit.*, p.229

<sup>544</sup> *Ibid.*, p.227

<sup>545</sup> *El desastre*, *op. cit.*, p.263

<sup>546</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, pp.209-210

Mientras tanto en la prensa se publicaban textos que demeritaban la obra que se realizaba en la Preparatoria. El importantísimo poeta y acérrimo rival de Rivera, Salvador Novo, publicó en 1924 al respecto: “Pinturas repulsivas [...] Ya que una obra de arte, cuando no es bella, difiere de una caricatura en la medida en que lo eleva a uno, mientras que la última lo arrastra a uno hacia abajo.”<sup>547</sup> Los ‘monotes’ era el mote que, con sorna, repetían los estudiantes sobre las obras. Tales calificativos encontraron eco en la prensa.

Los ataques aumentaron, pero los muralistas ya estaban organizados, ya eran un movimiento a causa de ello. El 22 de junio de 1923 publican un manifiesto con la firma de los muralistas y de un amplio grupo de intelectuales cercanos a Vasconcelos en donde denuncian “la campaña contra el movimiento de pintura de México.” Apelaban a las buenas críticas de su obra en Estados Unidos y Europa y consideran que sus “enemigos mezquinos, deben, a nombre del desarrollo de nuestro país y del buen gusto universal, ser tratados como retardatarios ignorantes y perjudiciales.” Son burgueses incomprensivos “que quieren normar los derechos de la obra de arte por su propia bajeza.”<sup>548</sup>

Aquí comienza ya la retórica revolucionaria que caracterizará al movimiento muralista mexicano. Y es que hay que considerarlo un movimiento y no una escuela, pues éste fue abierto y las escuelas son mucho más restrictivas en su producción.<sup>549</sup> Aunado a lo anterior, una escuela concluye su formación a partir del itinerario consolidado. En cambio, el movimiento plantea objetivos aún no alcanzados y se mueve hacia ellos de manera más contingente. Por esto no sorprende las controversias que se suscitaron dentro del grupo, así como con su empleador, Vasconcelos. “Los artistas se confrontaban, sí, pero la agresión a su trabajo los unía.”<sup>550</sup>

Siqueiros apunta que “las resoluciones ideológicas, políticas y estéticas, etc., del Sindicato no fueron jamás publicadas ni impresas, pues se consideró entonces que

---

<sup>547</sup> Salvador Novo, “Diego Rivera”, *EL Universal Ilustrado*, 3 de julio de 1924 Cita en Jean Charlot, *op. cit.*, p.268

<sup>548</sup> Raquel Tibol, *op. cit.*, pp.229-230

<sup>549</sup> Luis Cardoza y Aragón, *La pintura contemporánea de México*, México, Ediciones Era, 1978, p.97 “El sujeto de la producción artística, de un nuevo estilo o una organización inédita del lenguaje, suele ser un movimiento o una escuela.” *La producción simbólica*, *op. cit.*, p.141

<sup>550</sup> José Clemente Orozco: *una vida para el arte*, *op. cit.*, p.74



eran un material íntimo de la Organización.”<sup>551</sup> Esta decisión la atribuye a la inexperiencia del grupo. Por ello, el documento más importante que legaron fue el *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*. “El 20 de julio de 1923 es asesinado Francisco Villa y el 5 de diciembre se produce la gran insurrección de Adolfo de la Huerta para protestar por la imposición de Calles.”<sup>552</sup> El 9 de diciembre, el Sindicato lanza un manifiesto en contra de los sublevados.

El Manifiesto comienza por convocar a los destinatarios de éste: “A la raza indígena humillada durante siglos; a los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos; a los intelectuales que no estén envilecidos por la burguesía.”<sup>553</sup> El texto está firmado por Siqueiros, quien redactó el texto y fue secretario general, el primer vocal es Rivera, el segundo es Xavier Guerrero, además de Revueltas, Orozco, Carlos Mérida, Germán Cueto y Ramón Alva Guadarrama.

El texto se puede leer en dos direcciones: 1) como manifiesto de las posturas estéticas y sociales del Sindicato y; 2) como instrumento político en contra de la rebelión delahuertista y así, alinearse con Obregón. Considero que no es posible señalar alguna de estas dos razones como la fundamental, pues ambas revelan el giro político de los artistas. Reducir la importancia de este texto a alguna de las dos interpretaciones lo empobrece. Primero, porque establecen un programa estético definido en torno al lugar del arte en la transformación social y, segundo, porque los artistas se asumen como actores políticos con plena capacidad de incidir en los procesos políticos y sociales posrevolucionarios.

El manifiesto contiene cierta carga de retórica marxista. Comienza por denunciar la rebelión militar de Enrique Estrada y Guadalupe Sánchez que secundaban a Adolfo de la Huerta. Según el manifiesto hay dos bandos: “De un lado la revolución social más ideológicamente organizada que nunca, y del otro lado la burguesía armada.” La burguesía son los rebelados. Posteriormente congracian a los

---

<sup>551</sup> “El sindicato”, *op. cit.*, p.91

<sup>552</sup> Raquel Tibol, *op. cit.*, p.232

<sup>553</sup> “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores” en Alberto Híjar Serrano (comp.), *Frentes, coaliciones y talleres*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Casa Juan Pablos, 2007, pp.51-54 El Manifiesto apareció en diciembre de 1923, pero fue publicado en 1924 en el periódico y órgano informativo del SOTPE: *El Machete*. Las subsiguientes citas del Manifiesto fueron consultadas del texto citado de Alberto Híjar.

campesinos, obreros del campo, como aquellos a quienes los burgueses roban su trabajo y mandan a la guerra.

Posteriormente, recuperan la convicción sobre la potencia creadora de belleza del pueblo de México, “la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo...”, para proclamar sus convicciones estéticas. Por ello, plantean que su objetivo es “la socialización de las manifestaciones artísticas hacia la desaparición absoluta del individualismo burgués”; así repudian la obra de caballete por su origen burgués y, en cambio, exaltan “las manifestaciones de *arte monumental* por ser de utilidad pública.”

Ellos se conciben en un “momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo” en que los creadores tienen un papel importante. Es interesante la idea de la transición, porque entonces, no asumían la victoria definitiva de la Revolución. El triunfo definitivo de las clases populares, entonces, “traerá consigo un florecimiento, no solamente en el orden social, sino un florecimiento unánime de *arte étnica*, cosmogónica e históricamente trascendental en la vida de nuestra raza...” Aquí ya explicitan su apoyo a Calles como la mejor opción para continuar con las causas revolucionarias. Por último, invitan a los soldados e intelectuales a luchar contra el enemigo común y sumarse en su “lucha social y estético-educativa” que realizan.

De nueva cuenta, los muralistas se expresaron por la apreciación del trabajo artístico popular, “por su señalada voluntad de revalorizar el pasado indio, de descubrir de nuevo, en lo que este pasado tiene de más generoso y eficiente.”<sup>554</sup> Posteriormente, reafirman la convicción sobre el potencial del arte mural como una vía de comunicación válida con las masas. “Desde el punto de vista de la práctica estética, la pintura mural es una estética liberadora, pues libera el espacio convencional de la pintura y su mensaje es, tomando en cuenta el contenido, liberador.”<sup>555</sup> Por ello, la pintura mural no puede ser entendida simplemente como un mero ejercicio plástico con fines estéticos, sino también como una praxis política y estética.

---

<sup>554</sup> Elsa Cecilia Frost, *op. cit.*, p.201

<sup>555</sup> Hector Jaimes, *op. cit.*, p.17

Es muy interesante plantear esta idea a la luz de un texto posterior de Siqueiros sobre esta organización: “el sindicato aceptaba el ‘arte puro’ como *supremo ideal estético*, pero que no podrá florecer mas que dentro de una sociedad comunista [...] la plástica debería desempeñar importante tarea como factor de propaganda doctrinal, destinado a arrancar de la conciencia de las masas los prejuicios heredados de la clase capitalista.”<sup>556</sup> En este sentido, principalmente desde la perspectiva de Siqueiros, el más teórico de los muralistas, el arte monumental como arte político era una labor propia dentro de la lucha de clases.

Crear arte proletario era necesario mientras que las clases no desaparecieran. Pero Siqueiros no se detenía ahí, pues la plástica no sólo debía contener un mensaje revolucionario, sino ser en sí misma revolucionaria. Esto explica la constante búsqueda innovadora de los pintores. El compromiso es social, pero también es artístico. “En concreto: el Sindicato Revolucionario de Pintores y Escultores de México pretendía realizar una producción útil al proletariado en su lucha de clase, pero al mismo tiempo grande estética y técnicamente.”<sup>557</sup>

Cuando contextualizamos el momento de transición al que hacen referencia con el levantamiento delahuertista y el giro de los pintores al marxismo encuentro en mi análisis dos posibles interpretaciones. La primera recorre su apuesta política por Calles, la cual me parece consecuente a su previa adhesión a Obregón y al apoyo que les brindó Vasconcelos (aunque, como veremos, esto cambiará radicalmente). Por lo que esta sería, pragmáticamente, una decisión en aras de su futuro trabajo.

La segunda refiere a la emergente impresión de una Revolución incompleta. En este sentido, la revolución armada nacional es la antesala de un desarrollo posterior para la gran revolución internacional proletaria. Reiterando la explícita consciencia que tuvieron de lo nacional dentro de un contexto global, la revolución mexicana debía seguir avanzando hacia objetivos más socializantes y radicales. “De ahí que los muralistas intentaran radicalizar la revolución a través de sus murales, los cuales mostrarían los conflictos sociales de la sociedad mexicana.”<sup>558</sup>

---

<sup>556</sup> “El sindicato”, *op. cit.*, p.55

<sup>557</sup> *Ibid.*, p.56

<sup>558</sup> Hector Jaimes, *op. cit.*, p.23

A la par, los pintores se relacionaban cada vez más con el Partido Comunista Mexicano (PCM). “A fines de 1923, Rivera, Siqueiros y Guerrero ocupaban tres de los cuatro cargos en el comité ejecutivo del partido. En palabras del cuarto miembro del comité, Bertram Wolfe, ‘de ser un partido de políticos revolucionarios pasó a ser un partido de pintores revolucionarios.’”<sup>559</sup> De esta manera, el paso de los pintores al marxismo se consolidaba a través de estas dos instituciones: el sindicato y el PCM. Esto también explica el alineamiento de los pintores con Obregón y Calles, pues esa línea fue planteada desde el propio Partido Comunista.<sup>560</sup>

Para este momento, los pintores muralistas se habían aventurado a una nueva travesía gráfica: la xilografía y el grabado. Jean Charlot había llegado a México con sus modelos para grabado y empezó a enseñar a sus colegas sobre las posibilidades de esta técnica. Por ello, “atraía a una nueva generación de artistas en busca de un medio artístico más democrático, que no requiriera de materiales costosos y que en cambio permitiera una distribución más amplia y se asociara a la cultura urbana popular.”<sup>561</sup>

Por ello, en marzo de 1924, los pintores sindicalistas deciden publicar el periódico de su organización: *El Machete*. Esta publicación fue realizada como un periódico-mural, pues podía ser desplegado y pegado como un cartel.<sup>562</sup> Los dibujos y grabados “no ilustraban los artículos, estos últimos eran la explicación concreta de nuestra gráfica.”<sup>563</sup> Aquí volverían a la carga los incisivos dibujos de Orozco, quien nunca se afilió al PCM, pero colaboró con sus colegas. Además, Guerrero y Siqueiros continuarían su labor como ilustradores.

El periódico buscaba a las bases obreras “combinando las tradiciones de la prensa popular con el universo ideológico y los temas del radicalismo posrevolucionario [...] el uso de imágenes prominentes que podían ir solas o acompañar los textos; el

---

<sup>559</sup> John Lear, *op. cit.*, p.101

<sup>560</sup> Orozco *¿un pintor revolucionario?*, *op. cit.*, p.49

<sup>561</sup> John Lear, *op. cit.*, p.102 Durante este aprendizaje paralelo a la pintura monumental se reúnen y distribuyen las olvidadas obras del grabador y caricaturista José Guadalupe Posada. Además, Charlot Revueltas, Leal y Alva de la Canal aportaron con esta técnica la parte visual del proyecto del *Estridentismo* liderado por el poeta Manuel Maples Arce en 1921. *Ibid.*, p.103

<sup>562</sup> *Ibid.*, p.113

<sup>563</sup> “El sindicato”, *op. cit.*, p.90

recurso a relatos breves, poemas y corridos, y, por último, la sátira.”<sup>564</sup> Además es posible rastrear la influencia de la previa aventura mural en este periódico, pues aparecen constantemente la trinidad revolucionaria obrero-campesino-soldado como centro de la lucha comunista, como los que pintó Rivera en la SEP. *El Machete* se vuelve muy importante, pues se convierte en el modelo de las publicaciones sindicalistas y revolucionarias de las siguientes décadas, implantando a la gráfica y al cartel como medio fundamental para la comunicación política.

Una de las grandes críticas que podemos plantear a este periódico fue la exaltación de la “masculinidad que asociaban con los trabajadores, y por extensión con la política radical, excluía a las mujeres y feminizaba a los defensores de proyectos artísticos alternativos.” Un ejemplo es la caricatura de Orozco llamada *Los rorros fascistas* en la que retrata al círculo de artistas que rodeaban a Jaime Torres Bodet y Salvador Novo representándolos como homosexuales. Lo anterior a causa de haber ido en comisión a recibir una delegación cultural proveniente de la Italia fascista.<sup>565</sup>

El teórico que era Siqueiros concibió al Sindicato como el elemento “que nos faltaba para encontrar el camino de una verdadera expresión de plástica dialéctico-subversiva. Nuestra anterior experiencia nos había dado solamente un material humano y geográfico. La segunda nos iba a dar ciencia política.”<sup>566</sup> La idea de la plástica dialéctico-subversiva acompañara a este pintor por el resto de sus días. Él se empeñará en exacerbar contradicciones sociales a través de la política y su plástica con el fin de hacerlas evidentes y, en cierta medida, provocar conciencia subversiva.

A pesar de las dificultades financieras que tenía el periódico del Sindicato, en su primer etapa de marzo del 24 a mayo del 25, publicaron 35 números quincenales.<sup>567</sup> En este período, los artículos van de un apoyo a Obregón y Calles a una radicalización cada vez mayor de sus demandas. Finalmente, en el número 22, publican un

---

<sup>564</sup> John Lear, *op. cit.*, p.117 Vale la pena recordar el ingenioso lema escrito por Graciela Amador, administradora y escritora del periódico: “El machete sirve para cortar la caña, para abrir las veredas en los bosques umbríos, decapitar culebras, tronchar toda cizaña y humillar la soberbia de los ricos impíos”

<sup>565</sup> *Ibid.*, p.134-135

<sup>566</sup> “El sindicato”, *op. cit.*, p.93

<sup>567</sup> Fabio Sousa, “El Machete: prensa obrera y comunismo en México”, *Fuentes Humanísticas*, año 28, núm. 49, 2014, p.172

fragmento del programa del PCM, el cual asumen como propio.<sup>568</sup> A partir del número 36, *El Machete* pasa a ser el órgano oficial de este partido. En 1927, ninguno de los artistas que comenzaron el periódico permanece en el mismo. Rivera ya se encontraba pintando otras comisiones murales, Siqueiros estaba en Jalisco apoyando la organización sindical de los mineros, Orozco emigra a Nueva York y Xavier Guerrero a la Unión Soviética.<sup>569</sup>

John Lear concluye sobre la primer etapa de *El Machete* lo siguiente: “los artistas del sindicato, en diálogo con el muralismo y el estridentismo, crearon los símbolos y la narrativa del trabajador –varón y mestizo–, victima del capital y de los políticos y de los líderes sindicales corruptos que, sin embargo, es poderosos en su labor y en su solidaridad con otros trabajadores.”<sup>570</sup> El periódico del sindicato consolida el giro social de los artistas, pero también los hace recular en los intentos por continuar en la exploración monumental del arte. Además, el gobierno callista, ya sin el proyecto propio de Vasconcelos, no puede darse el lujo de apoyar a estos artistas totalmente volcados a la crítica y a la radicalización de la Revolución. Aún incluso después de recibir su apoyo en la campaña presidencial.

El cambio que provocó el Sindicato dentro de los muralistas es sumamente consecuente a las propuestas estéticas que adoptaron de los *Tres llamamientos* de Siqueiros. Partieron de la intención creativa de retomar elementos particulares de las culturas precolombinas y del arte popular, pero no para decorar, sino para transformar los espacios a través de un proceso constructivo y creativo que se insertara en un discurso universal sobre el arte.

En este sentido, el arte muralista comenzó por la abstracta exploración de una identidad cultural adecuada a la fragmentada nación. “Se trataba de construir un arte público que catalizara las emociones, que fungiera como espejo identitario de la nación”<sup>571</sup>, del pueblo. Pero los muralistas no podían quedarse con esta localidad, había que construir hacia afuera, insertarse en lo universal creativa y socialmente.

---

<sup>568</sup> *Ibid.*, p.173 Reproduzco un fragmento de la publicación aludida: “Es así como el Gobierno se declara “socialista” y “amigo de los trabajadores” y, sin embargo, los asesinatos de éstos ocurridos en todos los estados de la República no sólo permanecen sin castigo, sino hasta son recompensados.”

<sup>569</sup> John Lear, *op. cit.*, p.136 Posteriormente se integraron al periódico jóvenes pintores como Leopoldo Méndez y Máximo Pacheco, además de la fotógrafa Tina Modotti.

<sup>570</sup> *Loc. cit.*

<sup>571</sup> Irene Herner, *op. cit.*, p.126

Por ello, buscaron compartir la emoción que despertaba la reciente revolución socialista que dio origen a la Unión Soviética, había que actuar también, había que hacer política. Un Sindicato de izquierda fue un comienzo que, entre la coyuntura y sus ideales, configuró un nuevo modelo de artista, el artista-militante.

#### *4.8 El palacio de la educación y el fin de la utopía mestiza*

Después de terminar los muros en la Preparatoria Nacional, Diego Rivera, Jean Charlot, Xavier Guerrero y Amado de la Cueva son comisionados para pintar los muros del recién inaugurado Palacio de la Secretaría de Educación Pública. Este edificio neocolonial, construido por iniciativa de Vasconcelos<sup>572</sup>, será donde Rivera definirá su estilo monumental tan característico. El proyecto comenzó el 23 de marzo de 1923 con la titánica tarea de pintar 760 metros cuadrados. El inicio de esta labor fue complicado para Rivera debido a su inexperiencia en el fresco, pero sus ayudantes y grandes investigadores sobre el fresco, Guerrero y Charlot, lo ayudaron.<sup>573</sup>

Las críticas de nueva cuenta aparecerían. Alfonso Pruneda, futuro rector de la Universidad que abriría los muros de la Preparatoria a su admirado Orozco, exclamó sobre los murales de Rivera: “Rivera está obsesionado por los desnudos femeninos. Parece que ha escogido las líneas y los tonos más repulsivos entre una multitud de mujeres horribles, y que en buena medida se limitó a las posturas menos sugestivas y más tiesas.”<sup>574</sup> Ante estos ataques que se reproducían por la prensa y los visitantes a la SEP, el SOTPE lanzó una protesta contra el maltrato que sufrían sus murales en la preparatoria y también los que pintaba Rivera en la SEP. Decían que Vasconcelos no había sabido “cumplir con su deber protegiendo una labor estética que pertenece a la masa proletaria de México y que fue pagada con dinero del pueblo.” Rivera, a pesar de que el Sindicato defendía su obra, está en desacuerdo con el tono del folleto

---

<sup>572</sup> En el discurso inaugural que Vasconcelos dio con motivo de la inauguración del edificio, el ministro aceptó haber roto una ley que prohibía a cualquier dependencia federal realizar obras, siendo la Secretaría de Comunicación la única autorizada para hacerlo. José Vasconcelos, “Discurso inaugural del edificio de la Secretaría”, en Luis Cardoza y Aragón, *Diego Rivera. Los murales en la Secretaría de Educación Pública*, México, Secretaría de Educación Pública, 1986, p.20 (en adelante: *Los murales en la Secretaría de Educación Pública*)

<sup>573</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.294-297 El propio Rivera relató que fue Guerrero quien le proporcionó la forma para realizar un preparado al fresco según la tradición mexicana. Diego Rivera y Juan O’Gorman, *Sobre la encáustica y el fresco*, México, El Colegio Nacional, 1987, p.26

<sup>574</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.304

y renunciará al Sindicato. Este será otro momento de ruptura entre los pintores y también con Vasconcelos, a quien no se acercarán ni siquiera en su campaña presidencial de 1929.<sup>575</sup>

Además de las frescos que realizaría Rivera, sus ayudantes, Charlot, Guerrero y de la Cueva obtuvieron el segundo patio de la SEP para pintar. Sin embargo, ninguno de ellos tenía un contrato firmado por esta comisión. Por esta razón, los pintores tuvieron que trabajar bajo el mando de Rivera quien fungió como jefe del Departamento de Artes Plásticas de la Secretaría de Educación.<sup>576</sup> Esto acarrió problemas con Rivera, pues exigía más espacios para pintar sin respetar el plan de los otros tres pintores.

Tras tres paneles terminados por Charlot, dos por de la Cueva y dos más de Guerrero, Rivera los despide. Siqueiros y Revueltas encaran a Rivera como miembros del Sindicato y lo compelen a recular en su decisión. Así fue, pero los pintores fueron relegados a solo pintar los escudos de los estados federados de la República. Cuando sale Vasconcelos y Rivera gana la venía del nuevo ministro, el Doctor Puig Cassauranc, Rivera decide replantear la decoración del segundo patio y destruye el mural de Charlot, *Danza de los listones*.<sup>577</sup> Tras esto, Charlot es relegado de las comisiones, de la Cueva va a Guadalajara con su amigo pintor y gobernador de Jalisco, José Guadalupe Zuno, y Guerrero se vuelca a la militancia gráfica. Amargo trago para los pintores que acompañaron fervientemente a Rivera en sus primeros trabajos murales.

Debo reconocer que en este trabajo no detallaré, como sí lo hice con los murales de San Ildefonso, la obra mural de la SEP. Sin embargo, es ineludible no hablar de ellos por su importancia en la formación del movimiento mural y sus posteriores conflictos. Quedo en deuda narrativa con la magistral obra de Rivera en los patios del palacio de la SEP, pero los incluyo como un momento neurálgico del movimiento mural en torno al contexto político, a la política cultural de Vasconcelos y el devenir artístico de los primeros muralistas.

---

<sup>575</sup> Raquel Tibol, *op. cit.*, p.234

<sup>576</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.311

<sup>577</sup> *Ibid.*, pp.310-318 También hay que destacar los murales realizados por Carlos Mérida y Emilio Amero en la biblioteca pública anexa a la SEP. Mérida logró terminar su trabajo, pero Amero fue despedido por Vasconcelos por sólo seguir pintando "indios."



En los murales de la SEP, Rivera da un giro enorme en su estilo. Va del simbolismo geométrico y universalista del Anfiteatro de la Preparatoria a su estilo formal, minucioso y etnológico que caracterizará sus geniales épicas murales posteriores. Tal cambio es acompañado por la creación del Sindicato y su adhesión al programa del Partido Comunista Mexicano. Por ello, Rivera combina una descripción parsimoniosa de costumbres populares con símbolos y escenas que exaltan los valores revolucionarios. Las mantas con consignas, corridos revolucionarios, las arengas populares y la hoz junto al martillo terminarán por dar un sentido militante a su construcción pictórica y poética de la tradición.

Para Debroise, Rivera logra una ‘idea literaria del pueblo’, a partir de “exaltar al sector de la población tradicionalmente reducido a condiciones de vida infrahumanas y a quien no reconocían como digno representante de una nación, atribuyéndole valores sociales, morales y culturales.”<sup>578</sup> Dotando a los personajes de seguridad y conciencia política, Rivera es capaz de construir arquetipos heroicos de las masas movilizadas por la Revolución, dignos representantes de la nación resultante.

Siqueiros señalaría a Rivera como un zapatista místico, un campesinista. Sostenía que como México era un país de campesinos, debían ser ellos quienes lideraran la revolución. Además, alardeaba de la potencia creadora de la raza india.<sup>579</sup> Rivera será uno de los responsables de construir lo que Bartra llama: el mito del edén subvertido. Éste consiste en la imaginación de un lugar antiguo donde la felicidad es norma y ahora sólo ha dejado una emoción melancólica. Rivera idealiza al pasado mesoamericano y lo hace su edén, por lo que los indígenas de los pueblos colonizados son el remanso de aquel momento idílico. “Así, los mexicanos que han resultado de la inmensa tragedia –que se inició en la Conquista y terminó en la Revolución– son habitantes imaginarios y míticos de un limbo violentado.”<sup>580</sup>

“En la Secretaría de Educación Pública, pese a las ingratas condiciones arquitectónicas para ser decorada, desplegó varia invención que lo armonizaba con militantes lecciones sociales, explícitas y concretas.”<sup>581</sup> De esta manera, Rivera

---

<sup>578</sup> Olivier Debroise, *op. cit.*, pp.57 y 58

<sup>579</sup> “El sindicato”, *op. cit.*, p.84

<sup>580</sup> Roger Bartra, *op. cit.*, p.36

<sup>581</sup> *Los murales en la Secretaría de Educación Pública, op. cit.*, p.16

sintetiza lo logrado por los jóvenes pintores en la Preparatoria por medio de una obra mural narrativa, didáctica, ideológicamente revolucionaria y popular. En cierta medida, los mal nombrados *Dieguitos* iluminaron ciertos temas y técnicas que allanaron el titánico sendero mural que recorrerá Rivera durante su vida.

Desde la perspectiva de Vasconcelos, el marxismo no podía triunfar por “su repudio de la libertad y la democracia en favor de la dictadura del proletariado, y su amoralismo, su desdén de los valores tradicionales que la humanidad ha considerado como conquista definitiva del espíritu.”<sup>582</sup> No es difícil imaginar la expresión con la cual recibió Vasconcelos el manifiesto en el cual sus aliados artistas decidían apoyar a Calles, dejándolo sin apoyo.

Y es que su renuncia de la SEP estuvo atravesada por diversos fenómenos. Vasconcelos decidió luchar en diversos frentes que van desde los conflictos de la Preparatoria hasta la sucesión presidencial. La relación entre Vasconcelos y el director de la Preparatoria, Lombardo Toledano, era muy tensa. Desde la llegada de Lombardo Toledano, las actividades políticas de los estudiantes se intensificaron. Por eso Vasconcelos sospechaba un agitador en Lombardo Toledano por su cercanía a Morones y, evidentemente, de su apoyo a Calles.<sup>583</sup>

Un asunto aparentemente nimio desencadenó una huelga: “Y me había propuesto desterrar la baja costumbre de mantener las paredes cubiertas de letreros obscenos o simplemente rayadas por la impertinencia de muchachos malcriados.”<sup>584</sup> Vasconcelos estaba empeñado en alejar la política de las cuestiones educativas, pero con la CROM activa, eso sería muy complicado. Un día andando en el edificio anexo de la Preparatoria observó un folleto pegado en diversos muros, incluso en algunos que tenían fresco recién preparado. Tomó la resolución de expulsar a los firmantes, según él, por ocho días y envió la orden a Lombardo Toledano. Esta acción enardeció a los estudiantes, quienes fueron convocados por el Director para transmitir la orden del ministro.

En la versión que presenta Daniela Spenser, el afiche hacía alusión a la cátedra de Lombardo Toledano y no era en gran medida ofensiva, pero ya corría la prohibición

---

<sup>582</sup> José Vasconcelos, *Obras completas, IV: Historia del pensamiento filosófico*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1961, p.361

<sup>583</sup> *El desastre, op. cit.*, p.165

<sup>584</sup> *Ibid.*, pp.166-167

de pegar carteles en los muros de la Escuela. Además, diversos profesores apoyaron a los estudiantes y también fueron cesados. Entre los expulsados estaba Alfonso Caso, hermano del rector de la Universidad, Antonio Caso.<sup>585</sup> Lombardo Toledano se ausentó, pero pronto los diarios informaron de una gran manifestación estudiantil contra el ministro que partiría de la Preparatoria. Vasconcelos decidió ir del Ministerio a la Preparatoria para apaciguar los ánimos, pero acabo refugiado en la oficina del director. Los bomberos no pudieron disuadir a los manifestantes y, aparentemente, algunos miembros de la CROM accionaron sus armas.<sup>586</sup> El zafarrancho había hecho volar piedras e insultos contra el ministro y sus colaboradores.

Obregón apoyó incondicionalmente al ministro y dispuso de un grupo de militares que disuadieron a los estudiantes hasta reestablecer el orden, pero el incendio aún no cesaba<sup>587</sup> En agosto del 23, Lombardo Toledano presenta su renuncia. Vasconcelos confiaba en la mediación que podría tener el rector, Antonio Caso, pero a los días también presentó su renuncia irrevocable por el cese de su hermano Alfonso. De igual manera, Pedro Henríquez Ureña era muy cercano a Lombardo Toledano. Esta misma situación mermó totalmente las relaciones con Vasconcelos y hubo otra ruptura. Sus incondicionales ateneístas se alejaban y Vasconcelos quedaba sin sus aliados intelectuales y políticos.<sup>588</sup>

Vasconcelos afirmaría rotundamente: “Mientras yo esté aquí no entrará el callismo.”<sup>589</sup> Pero de este enfrentamiento salió muy mermado. Sus posturas idealistas eran, posiblemente, anacrónicos en la efervescencia política que sucedía. Al final solía repetir que “no era político ni me importaba un bledo esa ciencia, y que si andaba en aventuras rebeldes era porque la circunstancias extraordinarias exigían también un acción fuera de lo común.”<sup>590</sup>

Adolfo de la Huerta se levanta en armas en diciembre del 23 ante la posible imposición de Calles como sucesor de Obregón. Recordemos que es de la Huerta

---

<sup>585</sup> Daniela Spenser, *op. cit.*, p.48

<sup>586</sup> *El desastre, op. cit.*, p.171

<sup>587</sup> *Ibid.*, p.173

<sup>588</sup> Daniela Spenser, *op. cit.*, pp.49-50

<sup>589</sup> *El desastre, op. cit.*, p.174

<sup>590</sup> *Ibid.*, p.30

quien gobierna interinamente cuando Vasconcelos llega a la rectoría de la Universidad marcando el inicio de su labor ‘misionera’ y educativa. Por lo que Vasconcelos tenía simpatía por de la Huerta y, definitivamente, una gran repulsión por Calles. Las razones de la primer renuncia de Vasconcelos se daría tras el asesinato del gobernador de Yucatán, Felipe Carrillo Puerto, realizado presuntamente por los rebeldes.<sup>591</sup>

Unos días después, el 14 de enero, Morones, líder de la CROM, dijo frente al senado que el Partido Laborista tomaría “medidas directas en contra de ellos”, los rebeldes. Una semana después, el senador Field Jurado, simpatizante de De la Huerta, es asesinado en la calle.<sup>592</sup> Es así como el 28 de enero, en protesta al asesinato perpetrado desde la esfera gubernamental, Vasconcelos presenta su renuncia.<sup>593</sup> Sin embargo, Obregón se negó a aceptar la renuncia y Vasconcelos reculó cuando éste le ofreció castigo a los implicados en el asesinato del senador.<sup>594</sup>

Vasconcelos se encontraba sumamente debilitado, pues tenía a la CROM y al callismo intrigando a sus espaldas y, su renuncia, despertó en Obregón la sospecha de su simpatía por los rebeldes. El levantamiento de Adolfo de la Huerta fue grande y vigoroso, pues alcanzó a aglutinar a dos terceras partes del ejército, pero será el gobierno norteamericano el que incline la balanza al cortar suministros militares a los sublevados y reconociendo su apoyo al gobierno en turno.<sup>595</sup> Mientras tanto, Vasconcelos esperaba el cumplimiento de la promesa de Obregón de castigar al culpable del asesinato del senador Feld, cuyo principal sospechoso era Luis N. Morones.<sup>596</sup>

Por aquellos tiempos ya era evidente que “los muralistas dependían del Secretario, de la misma forma que los pintores del Renacimiento eran escogidos y protegidos por los papas, príncipes o condotieros dominantes [...] el público daba por hecho que, una vez que Vasconcelos cayera, el impopular género de arte que había patrocinado sería rápidamente demolido.<sup>597</sup> Sin embargo, Vasconcelos había

---

<sup>591</sup> *Ibíd.*, p.231 El asesinato fue el 3 de enero de 1924

<sup>592</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.319

<sup>593</sup> *El desastre, op. cit.*, p.239

<sup>594</sup> *Ibíd.*, p.241

<sup>595</sup> Rafael Loyola Díaz, *La crisis Obregón-Calles y el Estado Mexicano*, México, Siglo XXI, 1980, p.15

<sup>596</sup> *El desastre, op. cit.*, p.250

<sup>597</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.320

formado, sin quererlo, un movimiento que se escapaba de su control y aunque fugaz, consolidó y sintetizó una nueva expresión artística. Es de esta manera que, de nueva cuenta, la Preparatoria será escenario de los cambios porvenir.

Para lo estudiantes, el ministro ya no tenía autoridad. Ezequiel Chávez, quien había pronunciado que los murales no eran bellos, sucedió a Antonio Caso en la rectoría. Los estudiantes tenían a un aliado, así que la acción directa tan común de esos años aprestó su agenda al ataque de los murales que Siqueiros y Orozco aún pintaban en la Preparatoria. Raspones y pedradas fueron vertidos sobre las obras incompletas.

*El Universal*, ninguneando al resto de pintores, publicó un artículo donde señalaba el atentado contra los murales de Rivera, siendo que el único mural de él en la Preparatoria estaba resguardado en el anfiteatro. En aquel tiempo era creencia popular la autoría de Rivera sobre todas las pinturas del recinto.<sup>598</sup> Los estudiantes presionaron así a Vasconcelos quien, debilitado, optó por despedir a Orozco y a Siqueiros. Así, los pintores abandonaron la Preparatoria. Siqueiros acompaña a Amado de la Cueva a Guadalajara para reunirse con el gobernador Zuno. Orozco comienza a colaborar con Julio Torri y dos años después puede volver a pintar y extender su obra en la Preparatoria.

Pero este difícil episodio también promovió que, por primera vez, las pinturas fueran reconocidas desde el extranjero. En una carta, escrita por Anita Brenner y Carleton Beals, publicada en *El demócrata* se afirma que “el tema artístico del momento es la nueva escuela mexicana de pintura, una de las cosas más admiradas provenientes de México...”<sup>599</sup> Esto sería el inicio de una amplia promoción de la pintura mural en Estados Unidos donde, la siguiente década, Orozco, Rivera y Siqueiros pintaran diversas obras murales de gran controversia y atención mediática.

La renuncia definitiva de Vasconcelos fue presentada el 3 de julio de 1924, a escasos días del incidente referido en la Preparatoria. Vasconcelos iría a Oaxaca para contender por la gubernatura de su estado natal. Curiosamente, *El Machete* apoya su candidatura. Este gesto para Vasconcelos fue tan sólo cómico “¿Creyeron los

---

<sup>598</sup> “Las obras de Diego Rivera censuradas”, *El Universal*, 26 de junio de 1924. Cita en: *Ibid.*, p.323

<sup>599</sup> *Ibid.*, p.325

ingenuos que yo iba a ganar?”<sup>600</sup> Perdió ante un declarado callista y optó, de nueva cuenta, por el exilio. Desde la labor de periodista escribió acérrimos artículos contra el callismo. Así, Vasconcelos termina esta etapa en la política posrevolucionaria. En conflicto con sus antiguos aliados y defendiendo una serie de murales que, al final, jamás le terminaron de agradar.<sup>601</sup>

Analizando la salida de Vasconcelos es posible discernir el complejo ambiente político. Como vimos, Vasconcelos terminó en una paradoja tremenda que, en palabras de Debroise, se resume así: “los pintores que se confiesan socialistas se pronuncian en contra de la huelga por defender su arte; Vasconcelos, que condena la afiliación de ciertos alumnos a la CROM de Luis Napoleón Morones, solapa las excentricidades ‘bolcheviques’ de sus pintores, así como la revista del Sindicato, *El Machete*.”<sup>602</sup>

A pesar de que los pintores apoyaron a Calles, éste ya no los apoya: “¿Por qué se quedaron los artistas colgados de la brocha? Porque el poder público no tenía ningún interés en apoyar sus proyectos, no tenía interés en apoyar los proyectos de grupo.”<sup>603</sup> En lugar de la pintura mural, el gobierno de Calles promovió extensivamente las inofensivas Escuelas de Pintura al Aire Libre, pues era más útil la visión romántica del indígena creador que la del artista militante. Primero, la sede de Coyoacán se movió a Churubusco. Además, en 1925 se abrieron tres nuevas escuelas: 1) Xochimilco dirigida por Rafael Vera de Córdoba; 2) Tlalpan, dirigida por Francisco Díaz de León y; 3) Guadalupe Hidalgo, dirigida por Fermín Revueltas.<sup>604</sup>

Así, diversos muralistas, incluyendo a Fernando Leal se incluyen a la nomina de profesores. En 1927 se amplía el enfoque de las Escuelas al Aire Libre hacia una orientación más urbana e industrial. Por ello fueron inauguradas la Escuela de Escultura y Talla Directa (idea de Fernando Leal y Gabriel Fernández Ledesma) y dos Centros Populares de Enseñanza Artística Urbana en San Antonio Abad y Nonoalco.<sup>605</sup>

---

<sup>600</sup> *El desastre, op. cit.*, pp.261-264

<sup>601</sup> “Asombroso que el hombre que hizo posible la aparición del material de nuestra obra pictórica sintió desprecio por ella” *Me llamaban el coronelazo, op. cit.*, p.103 Cita en: Irene Herner, *op. cit.*, p.103

<sup>602</sup> Olivier Debroise, *op. cit.*, pp.50 y 51

<sup>603</sup> Raquel Tibol, *op. cit.*, p.242

<sup>604</sup> Laura González Matute, *op. cit.*, p.87

<sup>605</sup> *Ibid.*, pp.130 y 131

“Los únicos dos pintores que habían cruzado a salvo el puente del cambio de régimen fueron Montenegro y Rivera.”<sup>606</sup> El primero modificó su mural *La fiesta de la Santa Cruz* quitando a Vasconcelos del centro para agregar a una neutral damisela. Mientras que Rivera retrata en un panel de la SEP a un empequeñecido Vasconcelos sentado sobre una pequeña estatua de un elefante blanco remojando su pluma en una escupidera. Esta pintura es la representación gráfica de un romance breve, pero fructífero. Partieron de mismos puntos y acabaron en polos radicalmente opuestos. “Diego Rivera es el caudillo de los pintores. A partir de 1925 –y hasta 1936– él es el movimiento muralista.”<sup>607</sup>

#### 4.9 De las categorías del muralismo y la imagen del Estado

La conjunción del proyecto vasconcelista y los pintores muralistas duró apenas dos años. La Preparatoria se volvió en un laboratorio plástico desde el cual los artistas dialogaron con su tiempo:

“Allí se fraguaron una diversidad de estrategias para reformular la pintura de alegoría y de historia, a partir de una concepción del arte como ‘actor’ social, como agente de cambio, pero sin un ideario ni un recetario fijo. El resultado fue una gran efervescencia y libertad pictórica, que posteriormente se fue codificando y jerarquizando, a partir de las ‘invenciones’ historiográficas, y los procesos sociales y estéticos que ‘colonizaron’ esta producción.”<sup>608</sup>

La propuesta de este trabajo es comprender al muralismo como un movimiento artístico configurado por una política cultural contextualizada históricamente en un proceso político y social excepcional que reconoce la relativa autonomía del desarrollo de la pintura en México. Sin embargo, esta propuesta es una más entre muchas que han tratado el tema del muralismo desde una diversidad de perspectivas y opiniones. San Ildefonso es el punto desde el cual observo y sostengo mi análisis sobre el muralismo. Como señala Karen Cordero, las invenciones historiográficas en

---

<sup>606</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p.342

<sup>607</sup> Olivier Debroise, *op. cit.*, p.62

<sup>608</sup> Karen Cordero Reiman, “La invención del muralismo mexicano. Bosquejo para un acercamiento analítico”, en Dolores Béistegui de Robles (dir.), *Memoria. Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999 p.233 [231-240]

torno a este tema y las pasiones que, por su naturaleza artística, sigue despertando lo convierten en una trama que atraviesa la historia mexicana del siglo XX.

En el primer capítulo introduje dos interpretaciones sobre el fenómeno del muralismo que enfatizan en dos puntos diferentes del mismo: el oficialismo y el esclarecimiento. En este punto compaginare la narrativa que he propuesto desde San Ildefonso con los conceptos propuestos desde el primer capítulo y cómo esta articulación teórica puede beneficiar en comprender mejor estas categorías del muralismo mexicano.

Decidí dejar este punto hasta el final del trabajo con el objetivo de que la frialdad conceptual no congelará la vitalidad artística y evocativa de las obras. De esta manera, evito generalizar con categorías conceptuales la diversidad de estilos y temas que configuraron ciertos elementos característicos del desarrollo del muralismo en México. He intentado matizar el panorama por la red de relaciones y situaciones que promovieron o conflictuaron la producción mural y los objetivos de la política cultural que lo enmarcó. Con esto en mente, considero mucho más plausible la tarea de analizar la narrativa crítica ya presentada con la propuesta conceptual aquí desarrollada. Al final, retomando al historiador John Lewis Gaddis, siempre es necesario tomar el pasado en sus propios términos y solo posteriormente imponer los propios.<sup>609</sup>

La política cultural de Vasconcelos, en el conjunto de sus objetivos, propuso un encuadre, entendido como ensamble material y situacional que busca activar e interactuar con los esquemas de los destinatarios del encuadre<sup>610</sup>, sostenido por la utopía del estadio estético de la humanidad. Vasconcelos, al establecer la educación y la distribución de capitales culturales objetivados (libros clásicos, difusión de música de orquesta y popular, los murales), procuraba desterrar los restos de barbarie precolombina para que el proceso de mestizaje pudiera sumergir a los sujetos en el destino superior de las culturas latinas; crisol de las virtudes clásicas y modernas.

Los jóvenes muralistas, al ser contratados, sintieron cierto compromiso con su nuevo mecenas y siguieron, desde su estilo, el encuadre vasconceliano. *La creación*

---

<sup>609</sup> John Lewis Gaddis, *op. cit.*, p.182

<sup>610</sup> Michael L. Wood, Dustin S. Stoltz, Justin Van Ness y Marshall A. Taylor, *op.cit.*, p.250



de Rivera es probablemente la máxima expresión de tal ideal, en tanto contenido y formas. En un interesante texto, José Luis Trueba Lara intenta compaginar el desarrollo plástico en lienzos y muros con la aspiración del mestizaje como ideología utilizando la metáfora de la búsqueda de una Atlántida morena. En su opinión, el muralismo “formó parte del esfuerzo propagandístico que emprendió el gobierno para dar a conocer y fortalecer la nueva religión política.”<sup>611</sup> Sin embargo, como deja ver en la idea de la Atlántida morena como hilo conductor, lleva lo histórico del fenómeno a un plano teleológico y reduce las complejidades que hemos señalado en este trabajo.

Sin embargo, los pintores comenzaron a discutir entre sí y proponer posturas tangenciales a las de su mecenas. Conformaron un movimiento y propusieron un encuadre que se desenvolverá en paralelo al de la política cultural de la cual eran partícipes. Los *Tres llamamientos* escritos por Siqueiros para los artistas de la América fue un manifiesto ampliamente discutido y asumido que marca la primera distancia de los pintores con Vasconcelos. El manifiesto de corte estético comienza por desestimar las decoraciones meramente primitivistas y folkloristas, pues abreviar de las tradiciones no implica reproducirlas, sino reconstruirlas. Vasconcelos quería arte ajustada a su encuadre, pero los muralistas buscaban el encuadre propio.

Por esta razón, considero que el movimiento mural no sólo surge de una búsqueda de autenticidad nacionalista en la representación pictórica, sino que planta sus raíces en una intención decolonialista contra las viejas estructuras hegemónicas implantadas y consolidadas, principalmente, en el porfiriato. Recuérdese la amalgama del positivismo y el academicismo artístico. No sólo es recuperar el pasado histórico y la tradición para explorar nuevos horizontes expresivos, sino construir un nuevo sentido en la plástica. Coincido con Subirats en que “la revolución de los muralistas no fue en primer lugar política, sino estética. Fue una transformación de los lenguajes, de la función comunicativa y la forma plástica de la

---

<sup>611</sup> José Luis Trueba Lara, *op. cit.*, p.67 Este autor constantemente hace énfasis en la idea de que el motivo del muralismo fue la creación de una religión política. Lo anterior lo da por hecho imponiendo una interpretación aventurada que proyecta una homogeneidad entre los personajes implicados. Considero que este autor parte de la evocación que provoca en sus esquemas los encuadres de los muralistas. Sin embargo, atina a mostrar ciertas contradicciones posteriores del movimiento que ya no son tratadas aquí con profundidad.

nueva obra de arte. Una transformación política de la estética de los pioneros del siglo XX y una transformación estética de la política revolucionaria.”<sup>612</sup>

Ante este argumento es inevitable traer a colación a algunos pensadores de la teoría decolonial como el ya citado Frantz Fanon y a Aimé Césaire. Éste último, en su *Discurso sobre el colonialismo*, establece que “el problema no es realizar el intento estéril y utópico de repetir el pasado, sino ir más allá. No es una sociedad muerta lo que queremos revivir. Dejemos esto a aquellos que buscan en el exotismo. [...] Es una nueva sociedad la que debemos crear...”<sup>613</sup> No será difícil para el lector pensar este fragmento a la luz del contexto artístico mexicano posrevolucionario que sugería la necesidad de romper con los viejos esquemas de manera constructiva por medio de la particularidad cultural e histórica del país alguna vez colonizado. Este punto me parece esclarecedor en el arte mural, pues representó en su contexto el sentido de una lucha armada y depositó en las masas la autoría de la historia mexicana. De nueva cuenta, la historia pertenece a las y los relegados tras la Conquista.

Sin embargo, este tono progresista que, desde posturas radicalmente diferentes, sostenían los encuadres culturales posrevolucionarios, se enfrentaba a un contexto de consolidación de la hegemonía imperialista de los Estados Unidos. Aunado a esto, las finanzas públicas eran reducidas y el capital privado insuficiente para promover un desarrollo económico independiente a la gran potencia norteamericana. Además, el reparto agrario era aún un tema pendiente de las demandas revolucionarias por resolver. “Por lo tanto, la única salida posible para el país fue la del crecimiento económico por medio de la subordinación, la cual se dio al ser promovidas las inversiones extranjeras, que fortalecieron a la burguesía mexicana.”<sup>614</sup> En este

---

<sup>612</sup> Eduardo Subirats, *op. cit.*, p.115

<sup>613</sup> Aimé Césaire, *Discourse on Colonialism*, Nueva York, Monthly Review Press, 2001, p.52 Rivera en sus murales de la SEP sí pinta el mito del edén subvertido, donde el pasado indígena es sumamente idealizado. Es la visión del buen salvaje proyectada en el pasado prehispánico. Sin embargo, la politización que introduce con símbolos, alegorías y texto también implica una postura reflexiva sobre tal idealización. Aunque el mito del edén servirá como base para poder “...condensar dogmáticamente la Conquista con la Revolución” en los murales de Palacio Nacional pintados en los treintas. Jean Charlot, *op. cit.*, p.186

<sup>614</sup> Laura González Matute, *op. cit.*, p.72

sentido, “Estados Unidos logró cortar las alas a la legislación revolucionaria nacionalista.”<sup>615</sup>

Fanon consideraría que, a causa de esta subordinación económica y política, el proceso de decolonización no es pleno, ya que no sucede paralelamente a un proceso de liberación de las masas colonizadas. Cuando se da un proceso revolucionario, principalmente de independencia, los líderes suelen ser personas que ya han asimilado el pensamiento burgués del colonizador, por lo que, al vencer en la lucha y tomar el poder, sólo terminan nacionalizando a los ejecutores del robo de la nación.<sup>616</sup>

En este sentido, el proceso de consolidación imperialista posterior a la Revolución configuró a las nuevas elites posrevolucionarias, a pesar de la inclusión al gobierno de nuevos sectores populares, obreros y campesinos. Sin embargo, Fanon establece una dimensión en la idea de nación que permite aglutinar los ímpetus emancipadores de los grandes grupos sociales que se reconocen e identifican como objetivo de la explotación.<sup>617</sup>

El giro del encuadre muralista está en la formación de su sindicato y en la afiliación de diversos pintores al PCM. Ahora el arte monumental abandonaba sus meras aspiraciones plásticas para adquirir explícitamente la dimensión política del arte público. En su célebre manifiesto, el Sindicato encuadra su arte a la lucha de clases y comienzan a señalar una revolución incompleta, pero, a la vez, se asumen como actores políticos dentro del difícil proceso electoral de 1924. Además, sientan las

---

<sup>615</sup> Josefina Zoraida Vázquez y Lorenzo Meyer, *México frente a Estados Unidos. Un ensayo históricos, 1776-2000*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p.155 También hay que recordar el papel que tuvo Estados Unidos en la rebelión delahuertista de 1923, pues negó el reconocimiento a De la Huerta y aprovisionó militarmente al ejército federal bajo Obregón. Para profundizar, revisar en este libro el Capítulo VII, pp.148-176

<sup>616</sup> Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, Estados Unidos, Penguin Books, 1978, pp.33-51 Fanon plantea y explica la violencia inherente a la relación entre colonizado y colonizador, por lo que afirma que la decolonización es siempre un evento violento. También es interesante como identifica la idea de nación como un momento de articulación de sentimientos populares que es apropiada por los líderes nacionalistas que utilizan tales sentimientos para detener la marejada violenta de todo proceso decolonizador. Aunque, Fanon, distingue diversos niveles en los que actúa la violencia, es decir, la violencia va más allá del conflicto armado.

<sup>617</sup> *Ibid.*, p.39 En este sentido, la nación como imaginario tiene una dimensión liberadora que suele ser apropiada por los aparatos estatales al servicio de sectores poderosos económicamente. Recomiendo revisar el siguiente texto que establece ciertas pautas en la complejidad que encuentra todo autor al tratar con la obra de Frantz Fanon: Alejandro José de Oto, *Frantz Fanon: política y poética del sujeto poscolonial*, México, El Colegio de México, 2003

bases para un historial posterior de organizaciones políticas de artistas como el grupo ¡30-30! o la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. Estas dos dimensiones, la política y la plástica, marcarán el quehacer del movimiento mural y posteriormente, de diversos miembros que actuarán de manera independiente.

La categoría de arte oficial que algunos historiadores del arte utilizan para referirse al muralismo, parte del argumento de que, al trabajar los pintores bajo el mecenazgo del régimen, asumen un mero papel propagandístico a su servicio. Sin embargo, esta categoría ignora esta dualidad que proviene de su naturaleza como movimiento. Primero, porque plantea un encuadre que busca continuar y profundizar la Revolución mexicana por medio del arte y las bases de la teoría marxista de la emancipación y; segundo, les permite insertarse como actores autónomos en el escenario político. Tanto así que sus insidias desde *El Machete* provocaron su relegamiento del régimen callista, a pesar del apoyo que le brindaron en campaña.

En este punto, la idea del político que realiza Max Weber puede ayudar a clarificar porque es totalmente viable esta interpretación. Primero es necesario entender que “parcialidad, lucha y pasión constituyen el elemento del político.”<sup>618</sup> La administración de estos elementos constituyen el quehacer del político. Sin embargo, la administración de estos elementos pende de la responsabilidad que el político tiene para adecuar su acción. “La pasión no convierte a un hombre en político si no está al servicio de una <<causa>> y no hace de la *responsabilidad* para con esa causa la estrella que oriente la acción”<sup>619</sup>

Por esta razón, el equilibrio se establece a partir de dos éticas: la ética de la convicción y la de la responsabilidad. La primera corresponde al campo de las causas últimas, es decir, el fin ideal que motiva la acción del político. La segunda corresponde a la elección que realiza el político de los medios para lograr tal fin. Cuando el político actúa solamente conforme a su convicción, santifica su quehacer y queda totalmente ingenuo ante la violencia inherente de las relaciones políticas.

---

<sup>618</sup> Max Weber, *El político y el científico*, España, Alianza Editorial, 1979, p.115 (en adelante: *El político y el científico*) Weber se refiere a los políticos *profesionales* cuando realiza el análisis del político como vocación. Sin embargo, me parece absolutamente válido extender esta idea a los muralistas, debido al peso que adquirieron culturalmente, el papel de vanguardia proletaria que asumieron y su explícita labor militante y polémica por medio de sus obras y el PCM. En esto justifico esta posibilidad de análisis.

<sup>619</sup> *Ibid.*, p.177

Los medios santos, es decir, no violentos de la política no existen.<sup>620</sup> Por ello, Weber contraponen la ética de la responsabilidad como aquella que lleva al político a actuar conforme al cálculo relativo de las consecuencias posibles a su acción.

Sin profundizar demasiado en la postura particular de Max Weber, esta noción teórica sobre el político brinda mucha luz sobre la complejidad que habita en las decisiones políticas. Es decir, el político ha de tener presente las consecuencias de sus acciones que, a la vez, están motivadas por sus convicciones. Por ello, el político no puede ser un sujeto unívoco que siempre actúa consecuentemente. “Desde este punto de vista la ética de la responsabilidad y la ética de la convicción no son términos absolutamente opuestos, sino elementos complementarios que han de concurrir para formar al hombre auténtico, al hombre que *puede* tener <<vocación política>>.”<sup>621</sup>

Dentro de las aseveraciones que surgen a partir de nombrar al muralismo como un arte oficial está la siguiente: “El hecho de que el arte mexicano haya sido un arte oficial, un arte de Estado, atenúa bastante el radicalismo que pudiera conceder el historiador a las actitudes de vanguardia y al socialismo de los pintores.”<sup>622</sup> Estas aseveraciones despojan de toda agencia y voluntad a los pintores y los define en estricto sentido a su relación con el Estado, ignorando las condiciones históricas que hemos descrito. Además de negar las declaraciones explícitas de los pintores sobre sus intenciones, el arte es comprimido a un “trabajo enajenado de sentimientos y sensaciones”, donde no hay espacio para una dimensión estética consistente en proyectos abiertos y constantes que se valgan de diversos repertorios y recursos.<sup>623</sup>

Volviendo al cristal que ofrece Max Weber para tratar la cuestión, el muralista, en tanto sujeto político de un movimiento, establece en sus fines la renovación plástica y política. El artista busca crear, pero en aquel momento las condiciones del mercado del arte no le permiten llevar a cabo sus proyectos murales. Sólo el Estado tiene los

---

<sup>620</sup> “Todo aquello que se persigue a través de la acción *política*, que se sirve de medios violentos y opera con arreglo a la ética de la responsabilidad, pone en peligro la <<salvación del alma.>>” *Ibíd.*, p.174

<sup>621</sup> *Ibíd.*, p.176 En un interesante texto, Daniel Bell dialoga con Weber y plantea ejemplos de algunos políticos que actuaron absolutamente bajo sus convicciones y que no previeron el costo de sus decisiones. Daniel Bell, “El gran inquisidor y Lukács”, trad. Tomas Segovia, *Vuelta*, núm.57, agosto, 1981, pp.4-13

<sup>622</sup> Renato González Mello, *op. cit.*, p.19

<sup>623</sup> Alberto Híjar, “Los torcidos caminos de la utopía estética”, en Alberto Híjar (coord.), *Arte y utopía en América Latina*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000, pp.27-41

muros y los recursos; el muralista ha de negociar para llevar a cabo su propuesta. Y es que, si solo observamos sus convicciones, evidentemente vamos a localizar profundas contradicciones con su acción política. Por ello, es importante enfocar la primer etapa del muralismo, residente en San Ildefonso, para comprender al conjunto de pintores como un movimiento, ya que, posteriormente, no todos los pintores se relacionaron con el Estado de la misma manera y, no solo eso, sino que su creación artística buscará diversos senderos. Por esta razón no sorprende los intensos debates sostenidos por diversos pintores posteriormente.

Al final, señalará el propio Weber que “en este mundo no se consigue nunca lo posible si no se intenta lo imposible una y otra vez.”<sup>624</sup> Por eso es imposible pedir pureza de acción a sujetos que se asumieron como sujetos políticos en un ambiente convulso. Los murales fueron resultado de un proceso de negociación que partía de sus convicciones, pero que necesitaba establecer relaciones con entidades estatales de diversos órdenes para avanzar en la lógica de su lucha o resistencia. Es decir, la acción se basaba en un “doble proceso de transformación de la política por el arte y del arte por la política.”<sup>625</sup>

Incluso, si consideramos un periodo posterior para ejemplificar, podemos retomar el caso de Siqueiros cuyo fanatismo y convicción con el régimen soviético lo llevo a liderar un comando que disparó más de doscientos tiros contra la casa del exiliado líder comunista Leon Trotsky.<sup>626</sup> En este sentido, Siqueiros no tenía miedo de ensuciarse las manos en pro de sus convicciones.<sup>627</sup>

La narrativa del arte oficial, además de negar la voluntad de los artistas y reducirlos al pragmatismo, hace suya la narrativa acrítica y oficial que terminó por hacer una unidad de la Revolución y del Estado que produjo. Designar el muralismo como arte oficial es también alimentar el discurso hegemónico autoritario que el Partido Revolucionario Institucional construyó sobre sí, pues le otorga un poder

---

<sup>624</sup> *El político y el científico, op. cit.*, p.178

<sup>625</sup> Eduardo Subirats, *op. cit.*, p.117

<sup>626</sup> Irene Herner, *op. cit.*, p.264 “...para Siqueiros, como misionero de una utopía de la justicia social, el arte se pintaba a imagen de las luchas sociales, era un arma pública para confrontar a la gente con la realidad.” *Ibid.*, p.392 Y como queda asentado, no sólo su arte estaría enfocada a este destino, sino también su acción política.

<sup>627</sup> Esta expresión surge de la siguiente obra de teatro donde se trata el tema de las convicciones y la política: Jean Paul Sartre, “Las manos sucias”, en *Teatro I*, trad. Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Losada, 1971, pp.211-321

unilateral y envolvente al régimen sobre los artistas y sus obras y lo redime en tanto mecenas. “Es una operación semejante a la que se realiza sobre la llamada Revolución Mexicana: antes de 1920, año en que por primera vez se celebra el 20 de noviembre y se le empieza a nombrar con esos términos, se hablaba de revolución maderista, de revolución del sur, de revolución constitucionalista.”<sup>628</sup>

Como apunta Esther Cimet respecto a la crítica del mecenazgo de entidades estatales a la obra mural: se realiza “una operación de fetichización del vehículo mural, esta pintura, el uso de este vehículo, se convierte en sinónimo de ‘arte de Estado’, al margen de las relaciones que le hayan dado existencia.”<sup>629</sup> Y es que esta categoría ignora que, posteriormente, la financiación mural vino de otras entidades como privados y sindicatos.

Por su parte, Mary Coffey realiza un análisis empatando la construcción de nuevos museos con las comisiones murales que se desenvuelven al interior de estos nuevos edificios. Sin embargo, su análisis lo realiza a partir de 1934 con la apertura del Palacio de Bellas Artes donde los tres grandes, además de Rufino Tamayo, Roberto Montenegro y Jorge González Camarena, pintaron icónicos paneles murales. Esta autora considera que en estos museos “un fenómeno diverso, contencioso y experimental fue moldeado en un movimiento coherente con un canon de los grandes dando una inflexión ideológica homogenizada.”<sup>630</sup> Para esta autora, esta inflexión permitió que el muralismo se convirtiera en un canon más de la cultura nacional oficial, es decir, ser instrumento del Estado mexicano.<sup>631</sup>

A pesar de que Mary K. Coffey recorre con minuciosidad el proceso en que los murales entran a Bellas Artes, así como al Museo Nacional de Historia y al Museo Nacional de Antropología, termina por “rebajar a los muralistas a meros apéndices de la burocracia mexicana de Estado y eliminar con esa clase de argumentos cualquier intención reflexiva y polémica en sus obras.”<sup>632</sup> Además, como señalé en el primer capítulo, Mary K. Coffey realiza su análisis partiendo de Octavio Paz e,

---

<sup>628</sup> Esther Cimet, “El mural: nudo de contradicciones, espacio de significaciones”, en Dolores Béistegui de Robles (dir.), *Memoria. Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999, pp. 45-46

<sup>629</sup> *Ibid.*, pp.46-47

<sup>630</sup> Mary K. Coffey, *op. cit.*, p.24

<sup>631</sup> *Ibid.*, p.192

<sup>632</sup> Eduardo Subirats, *op. cit.*, pp.122-123

incluso, usa fragmentos de sus textos como epígrafes de sus capítulos. Como hemos visto, este autor fue uno de los artífices literarios del mexicano como sujeto literario y, por lo tanto, un canon generalizador y apabullante de la cultura mexicana. Un problema fundamental de la idea de arte oficial es que categoriza conforme a las consecuencias últimas de un fenómeno histórico. Arte oficial sugiere que toda obra mural tiene como fin legitimar al Estado.

Otra de las categorías con las que se suele englobar al muralismo es la del realismo social. Lo cierto es que, como observamos en los murales tan sólo de San Ildefonso, la diversidad de estilos es evidente. Esta categoría también es usada para nombrar al arte creado en la Unión Soviética. Sin embargo, ahí sí es posible notar como los artistas vanguardistas y entusiastas de la Revolución de octubre fueron marginados y algunos autoexiliados debido a las restricciones de los comisarios de cultura. Lo anterior a causa de estar experimentando radicalmente la abstracción por medio de posturas religiosas.<sup>633</sup>

Para Subirats, la categoría de realismo social es una negación al muralismo de su “expresionismo plástico, de su experimentación material, técnica y formal pionera, y de su compromiso con el destino de los obreros y los campesinos de México, los Estados Unidos, España o la Unión Soviética.”<sup>634</sup> Continuando su argumento, no podría designarse como realismo al muralismo porque “no concibieron la obra de arte como representación positivista de la realidad, sino como medio de comunicación e interacción humana, y como experiencia esclarecedora y transformadora en un sentido tanto individual como social.”<sup>635</sup>

Y es que, como enfatizo más arriba, al remitirse a la historia del arte en México, o lo que sería México posteriormente, los muralistas acceden a la tradición, pero no solo en un intento de conservación sino a partir de concebirlo y reformularlo de nueva cuenta.<sup>636</sup> Por ejemplo, Charlot explica el profundo impacto del arte colonial en el encuadre muralista: “La forma indígena, autocontenida y autosuficiente, no nos

---

<sup>633</sup> Olivier Debrouse, *op. cit.*, pp.40 y 41 El ejemplo citado es el pintor Kasimir Malevich, pero hay que agregar a otros artistas de este periodo como Mark Chagall, Wasily Kandinsky, Alexander Rodchenko, entre otros.

<sup>634</sup> Eduardo Subirats, *op. cit.*, p.123

<sup>635</sup> *Ibid.*, p.125

<sup>636</sup> Hans-Georg Gadamer, *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós, 1998, p.116 Cita en: Guillermo Zermeño, “Introducción: la historia, ¿en el umbral de un nuevo siglo?”, en Guillermo Zermeño Padilla, *Historia/fin de siglo*, México, El Colegio de México, 2016, p.11



podía ayudar a pintar los murales que hablaran al pueblo. Al contrario, el arte colonial era sinónimo de la elocución plástica. Resolvía los problemas de predicar desde paredes y techos, que eran también nuestros problemas.”<sup>637</sup>

Conforme profundizamos en las categorías es posible discernir la dimensión política que contienen. Y es que “la disputa por las imágenes y por la significación no ha sido objeto de la historia del muralismo”<sup>638</sup>, pero las categorías formuladas sí lo hacen, lo cual constituye también una disputa, un debate. Por ejemplo, Coffey plantea que la reflexión sobre el legado del arte mexicano debe sostenerse por medio de estrategias curatoriales que planteen críticas a su institucionalización<sup>639</sup>, mientras que Subirats se inclina por los proyectos de arte público que sobreviven como “testimonios públicos de nuestra existencia dañada.”<sup>640</sup> Por ello, planteo la siguiente interpretación conceptual que nos ayuda a pensar, comprender y profundizar en esta disputa por la significación histórica del muralismo.

Los murales resultantes de esta colaboración artistas-Estado constituyen, bajo los términos propuestos en el marco teórico de esta investigación, un capital cultural objetivado. En tanto capital cultural, los murales configuran el espacio social según la preminencia de ciertos códigos culturales en un contexto determinado. Lo particular es que este capital no es privado, sino público, ya que se encuentran en edificios que forman parte de la infraestructura del Estado mexicano. Si afirmamos que “por primera vez en la historia del arte, [...] la pintura mural mexicana hizo héroe del arte monumental a la masa”<sup>641</sup>, el muralismo intentó un nuevo espacio social cultural que, desde un espacio público, dignifica el papel de grandes grupos como actores sociales y productores culturales.

Los murales, al ser resultado de un proceso de encuadre, contienen una serie de información declarativa y simbólica que busca interactuar y provocar respuestas en los esquemas de aquellos que los observan. Sin embargo, este proceso no es mecánico ni unidireccional. Un encuadre interactúa con los esquemas particulares

---

<sup>637</sup> Jean Charlot, *op. cit.* p.43

<sup>638</sup> Esther Cimet, *op. cit.*, p.47 En cierta medida este trabajo responde a la necesidad de historizar al muralismo como una disputa. Así, podemos explorar las significaciones que despierta, según el punto de partida.

<sup>639</sup> Mary K. Coffey, *op. cit.*, p.177

<sup>640</sup> Eduardo Subirats, *op. cit.*, p.151

<sup>641</sup> *Los murales en la Secretaría de Educación Pública, op. cit.*, p.13

del sujeto, por lo tanto, cada respuesta del esquema ante el encuadre es diferente.<sup>642</sup> Estas variaciones de respuestas se deben a un proceso de evocación y no a uno de mera transmisión, internalización o de imposición.<sup>643</sup>

Por ello es de esperar que un encuadre tenga una respuesta contraria, de resistencia y que, incluso, configure un proceso de encuadre que se oponga al primero. Es importante recalcar la libertad o las cadenas que tiene el espectador y sus esquemas al observar cualquier obra de arte, ya que hay un salto, muy difícil de asir, entre la obra y el espectador; ese es el momento que corresponde a la evocación.<sup>644</sup>

Creo que esto podría promover una reflexión, o más bien especulación, sobre qué evocaciones despertaban los murales en los ojos de los jóvenes estudiantes que vandalizaban las obras en la Preparatoria Nacional. ¿Qué tanto de esta repulsión o maravilla está vinculada al contenido simbólico o al contexto intelectual tras la Revolución? Quizá esto nos permitiera ver cómo se vieron los murales cuando fueron pintados, pero aquí no puedo proponer una respuesta.

Pero entonces, ¿cómo este capital cultural objetivado se inserta en la narrativa del Estado posrevolucionario? Aquí propongo a la imagen del Estado, aquella mencionada dimensión de esta organización política, como el punto confundido que ha provocado el interpretar al arte muralista como un arte de Estado. Por esta razón es necesario dejar de concebir al Estado como ese ente omnisciente y unitario que atraviesa la historia. En el contexto posrevolucionario, el Estado era débil y la estabilidad de sus partes dependía del consenso estimulado por el liderazgo de Obregón. Por ello, la construcción del Estado estuvo condicionada a los sujetos y facciones que, a veces, se enfrentaron o cooperaron, incluidos los pintores.

Aquellos que explican al muralismo como arte de Estado asumen lo que Ernst Cassirer explicó como la idea del mito del Estado. Esta supuesta omnipotencia que

---

<sup>642</sup> Michael L. Wood, Dustin S. Stoltz, Justin Van Ness y Marshall A. Taylor, *op.cit.*, p.252

<sup>643</sup> *Loc. cit.*

<sup>644</sup> Ya se han planteado algunos estudios para comprender a los públicos por medio de encuestas extensivas realizadas en museos. Estos se han hecho con el fin de evaluar las políticas culturales y el modo en que son recibidas, significadas y aprovechadas. Véase Martha Dujovne *et. al.*, *El público como propuesta. Cuatro estudios sociológicos en museos de arte*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 1987 Sin embargo, el salto que menciono me parece prácticamente imposible de asir y reflexionar unitariamente, a menos que una innovación teórica aparezca en el horizonte y refute este escepticismo.

se le brinda al Estado como mito, hace olvidar que el Estado no posee un poder ilimitado, ya que no hay “ningún acto de sumisión por el cual el hombre pueda renunciar a su condición de agente libre y esclavizarse a sí mismo. Pues, con semejante acto de renuncia, el hombre perdería [...] su humanidad.”<sup>645</sup> Es decir, nunca ha habido una organización política que inhiba totalmente la posibilidad de la libertad humana.

Pierre Bourdieu plantea que toda “especie de capital (económico, cultural, social) tiende en diferentes grados a funcionar como capital simbólico cuando obtiene un reconocimiento explícito o práctico.”<sup>646</sup> El valor implícito en las obras murales les otorgo este reconocimiento como capital simbólico. Además, las interpretaciones historiográficas que brinda, el reconocimiento que hacen de los sectores populares, la mitificación y dignificación del nuevo sujeto revolucionario y su conexión con lo universal, hicieron de estos murales un acervo de material simbólico invaluable para aquel débil Estado.

“La dominación, incluso cuando se basa en la fuerza más cruda, la de las armas o el dinero, tiene siempre una dimensión simbólica, y los actos de sumisión, de obediencia, son actos de conocimiento y reconocimiento.”<sup>647</sup> Este proceso, de acumular no sólo los elementos para el ejercicio de la violencia física, sino también para la dominación simbólica, es más lento y pende de las transformaciones del contexto que derivan a nuevos reconocimientos sociales y nuevas disposiciones dentro del espacio social. El punto es que esta dimensión simbólica es fundamental para el fortalecimiento de un Estado.

Sin embargo, a diferencia de la acumulación de instrumentos para el ejercicio de la violencia, la acumulación de poder simbólico del capital cultural recae en la contradicción de que el Estado no puede crearlos por sí mismo, sino es a partir de un proceso de asimilación y reproducción. Es decir, la imagen del Estado, en tanto percepción, necesita de representaciones aglutinadoras que tengan eco en la población interna y externa. Esta paradoja explica porque las políticas de

---

<sup>645</sup> Ernst Cassirer, *El mito del Estado*, trad. Eduardo Nicol, México, Fondo de Cultura Económica, 1968, p.208

<sup>646</sup> Pierre Bourdieu, *Meditaciones pascalianas*, España, Editorial Anagrama, 1999, p.319 (en adelante: *Meditaciones pascalianas*)

<sup>647</sup> *Ibid.*, p.227

construcción de nación inculcan sistemáticamente la ideología nacionalista mediante los medios de comunicación masivos, el sistema educativo y regulaciones administrativas, a la vez que están acompañadas por movimientos nacionalistas, genuinos y populares.<sup>648</sup>

La imagen del Estado es una percepción social y colectiva construida simbólicamente por medio de linealizar y descontextualizar un conjunto de representaciones culturales que son difundidas en diversos momentos por partes del Estado para justificar y consolidar su razón de ser. En este sentido, el muralismo es un engranaje cultural más en la construcción de esta percepción, pero uno fundamental por su condición conflictiva, política, declarativa y, en algunos casos, teórica, desarrollada por sus protagonistas.<sup>649</sup>

Por esta razón, no ignoró las implicaciones que el muralismo tuvo como elemento legitimador en la infraestructura del poder simbólico del Estado, sin embargo, planteo necesario localizar este fenómeno en su contexto histórico conjuntándolo con la agencia de los pintores. La categoría de arte oficial o arte de Estado oscurece las intenciones del movimiento muralista y sus contradicciones definiéndolo en función a su relación con el Estado. Por ello, establezco aquí dos encuadres diferenciados que delimitan la acción de los actores implicados en el surgimiento del movimiento muralista. Estos encuadres adquieren sentido al ubicarlos en la contingencia y, en cierta medida, inconciencia de su papel en la construcción del poder infraestructural del débil Estado mexicano de la época.

Tras los movimientos armados de la segunda década del siglo pasado, grupos sociales invisibilizados durante el porfiriato adquieren protagonismo social. La nueva constitución del 17 configuró el Estado que tenemos actualmente y también definió los deberes de la función de gobierno para la población mexicana. Podríamos señalar esto como un giro que va, en términos de Foucault, de la dominación meramente soberana hacia la introducción plena de la función de gobierno como

---

<sup>648</sup> Benedict Anderson, *op. cit.*, p.104

<sup>649</sup> Carlos Monsiváis, "Notas sobre cultura popular en México", *Latin American Perspectives*, vol. 5, núm. 1, 1978, pp. 98-118 Este texto de Monsiváis permite englobar una serie de producciones culturales que contextualizan la construcción de la idea de nación. Un ejemplo es el cine al cual nombra Monsiváis como "...el Frankenstein de la clase en el poder." Al final, "crear un país es teatralizarlo", es decir, representarlo. *Ibid.*, p.106

responsabilidad estatal. La política educativa y cultural idealista de Vasconcelos ayudó a instrumentar la infraestructura táctica de la gubernamentalidad.<sup>650</sup> Por ello, satisfacer demandas simbólicas de la población se convirtió también en una función de gobierno.

Sin embargo, la construcción del Estado no fue sólo estructural, sino también mítica. Si partimos de reconocer que la sociedad occidental se ha caracterizado por buscar el origen de las cosas<sup>651</sup>, atribuimos al Estado mexicano el mito de su origen en torno a este fenómeno. Por esto sostengo que los sujetos de los murales adquieren esta dimensión mítica, pues, aunque no son seres sobrenaturales, a partir de su capacidad creadora del fenómeno histórico fueron los artífices de la nación mexicana justo después de una ruptura violenta y traumática. El Estado que, estructuralmente fue fundado, ahora tiene a quien reconocer como sus razones de ser; no son los dioses, sino los caudillos y las personas que los siguieron en las diversas etapas de la gesta.

La pintura moderna adquiere una vitalidad particular para la representación mítica, pues, al romperse “la antigua unidad de lo ideal y lo material”, del culto y la representación, el arte accede a un espacio abierto para reconfigurar la unidad desde diversas perspectivas. Así, el arte puede irrumpir en la realidad no solo en su apariencia, sino también “hacerla resplandecer con una luz superior.”<sup>652</sup> El muralismo retoma la historia cultural y política para envolverla en este halo que exalta esta antigua unidad sujeto-objeto; retoma el tiempo histórico para devolverlo al sujeto, las masas de la Revolución, e inventar este tiempo mítico donde el mexicano retorna a voluntad a su paraíso robado por el conquistador, el hacendado o el capitalista. Además, su condición de arte público y la explícita intención de alcanzar la mayor cantidad de personas hace del mural un arte sumamente didáctico y, en algunos casos, formal. Sin embargo, no abandona esta dimensión mítica, incluso aumenta su alcance por lo accesible de la representación.

---

<sup>650</sup> Michel Foucault, *op. cit.*, p.96 Como anoté más arriba, el objetivo de Vasconcelos no era instrumental, pero el legado institucional y programático fue base para proyectos culturales posteriores, aunque mucho menos vigorosos.

<sup>651</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, p.78

<sup>652</sup> Kurt Hübner, *La verdad del mito*, México, Siglo XXI Editores, 1996, p.287 Por ejemplo, el impresionismo une el sujeto y el objeto por medio de la absorción y asimilación visual y subjetiva. *Ibid.*, pp.89-91

El muralismo creó pictóricamente reconocimiento para los grandes grupos sociales como sujetos y como actores históricos de la realidad política del país. Y es justo este reconocimiento social lo que configura la valía del capital simbólico en las obras.<sup>653</sup> Si partimos de aceptar que los componentes infraestructurales del Estado mexicano surgen de la Revolución, estos componentes se han de reconocer en los murales. Esto resulta en poder simbólico que permite la dominación y promueve la proyección imaginaria de la unidad estatal. A partir del valor que tienen las imágenes, los intereses estatales pueden aprovechar el poder simbólico por medio de la selección y la descontextualización. “La selección de imágenes, el cómo esta resignificación –reciclamiento– se produce, nos remite igualmente al peso, a las posibilidades significativas de las imágenes desde intereses distintos.”<sup>654</sup>

Hay que recalcar que esta reproducción no se ajusta a un único interés superior y unívoco, sino a la diversidad de intereses particulares que tienen los sujetos dirigiendo algún componente del Estado. De este proceso, el Estado va adquiriendo paulatinamente una forma, una imagen, una idea que se proyecta en su unidad, lo cual sólo puede ser plenamente cierto en la imagen construida, pero no en su quehacer cotidiano. Por eso observamos tensiones a lo largo de la historia, pues el Estado puede fortalecerse o debilitarse y aun así mantener en cierta medida su imagen unitaria. Aunque como vimos, esta también puede ser modificada y modelada por voluntades dentro de coyunturas históricas.

El muralismo fue muy efectivo al integrarse en este proceso porque configuró estéticamente la identidad nacional. Las obras son entonces alimento para la comunidad imaginaria que forma la idea abstracta de la nación y, a la vez, son material invaluable para la asimilación de una imagen estatal, pues es el Estado la encarnación política de la nación y de las estructuras que permiten su gobierno. Algunas vertientes de esta reflexión sobre lo popular y lo nacional, se incorporan al discurso nacionalista del Estado, quedando a tal punto integrados al mismo, que hoy es ya un lugar común la asociación del arte popular con la esencia de ‘lo

---

<sup>653</sup> “De todas las distribuciones, una de las más desiguales y, sin duda, en cualquier caso, la más cruel, es la del capital simbólico, es decir, de la importancia social y las razones para vivir.” *Meditaciones pascalianas, op.cit.*, p.317 Esto refuerza más la idea utópica que alimentaba la creación de los muralistas. Creaban el edén para todos, donde todos merecen el reconocimiento social.

<sup>654</sup> Esther Cimet, *op. cit.*, p. 51

mexicano’.”<sup>655</sup> Además, fungieron como referente externo, pues también proyectaron internacionalmente esta construcción de lo mexicano por medio de su arte. Como apunta John Lear, “en las décadas de 1920 y 1930 México ocupó las primeras líneas del escenario de la cultura internacional como nunca antes.”<sup>656</sup>

Irene Herner establece que esto se debe al intenso ambiente intelectual y cultural que sucede en esta época:

“Se llama renacimiento porque es un punto en el que confluyen pensadores, artistas y políticos desde diferentes partes y lo enfrentan desde diversos ángulos. Se trata, en su conjunto, de un movimiento intelectual que busca lo característico del ser de México, a partir y después del Movimiento de la Revolución Armada y de la Promulgación de la nueva Constitución Política que se entrega a la Nación en 1917. Es pues, al mismo tiempo que una exploración de lo que México es y ha sido, una reinención de México.”<sup>657</sup>

Tras la Revolución, el ambiente intelectual y artístico era intenso, pues todo estaba por hacerse. La Revolución había pasado para trastocar todo, pero los cambios debían ser configurados en torno a un cauce común. Finalmente, los intelectuales y artistas obtenían la posibilidad de ejecutar ciertos planes que venían elaborando anteriormente. Así, el renacimiento y su pintura mural dotó de una poética estética al pueblo mexicano, le dio un rostro que lo reconoció en el mundo, pero también afinó las herramientas de la dominación simbólica del Estado y el régimen hegemónico que caracterizó la historia de México en el siglo XX.

---

<sup>655</sup> Karen Cordero Reiman, “La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México”, en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, p.70

<sup>656</sup> John Lear, *op. cit.*, p.26

<sup>657</sup> Irene Herner, *Diego Rivera. Paraíso perdido en Rockefeller Center*, México, UNAM-EDICUPES, 1986, p.26

## Conclusiones

El arte es un espacio abierto a posibilidades que otras áreas del ser humano no pretenden ni pueden abarcar; la irracionalidad, la expresión de emociones y crear objetos a partir de sentimientos son características del arte. Sin embargo, esta ‘irracionalidad’ o lógica propia del arte no deja al arte en el dominio exclusivo del individuo, sino que lo arroja inevitablemente a la interacción social y, por lo tanto, al plano de lo colectivo. Además, estructuralmente, el arte requiere del campo artístico para su producción, el cual está compuesto por diversos actores e instituciones que hacen del arte una experiencia tangible y posible para otros. Por medio de sus espacios, posibilita la producción, difusión y distribución de las obras. Este campo no es estático, sino que es configurado por el contexto social y cultural.

El muralismo surge después de que el país experimentó una década de guerra civil e incertidumbre política. La sociedad se encontraba mermada en recursos físicos y simbólicos. El poder político estaba a merced de caudillos y el Estado se veía reducido en su posibilidad de centralizar el ejercicio de la violencia legítima. A lo más que aspiraba era a la negociación y a la construcción de consensos que permitieran el gobierno. Obregón fue exitoso en lograr esto último, al menos por los primeros tres años de su gobierno. Este equilibrio abrió una ventana de oportunidad para la implementación de políticas que durante el gobierno de Carranza fueron retrasadas. Principalmente las concernientes a la cuestión agraria y educativa.

Es así como, tras su largo peregrinar durante la gesta revolucionaria, Vasconcelos puede modelar, sin muchas trabas y con cierta libertad, el proyecto educativo y cultural que había reflexionado durante su juventud. Ante un ambiente intelectual que había pregonado la superioridad del positivismo y, en general, de la cultura europea, tanto Vasconcelos como los muralistas comienzan a pensar y proponer alternativas desde sus campos para romper tal sesgo.

El proyecto de Vasconcelos concebía conjuntamente una política cultural y una educativa, ya que el desarrollo de los individuos debía asimilar como cumbre el valor de la apreciación estética. Su proyecto, latinoamericanista y universal, partía de su convicción en una teleología histórica que, por medio del mestizaje paulatino, lograría conjuntar las virtudes de diversas razas y culturas en un nuevo sujeto histórico. Por esta razón, dentro de su pensamiento, lo nacional era un estadio del



cual había que rescatar las muestras valiosas de lo espiritual y estético para aportar al cauce de virtudes acumuladas por este proceso; encuadre de su proyecto.

Como discuto más arriba, el mestizaje ha sido usado como categoría analítica y como discurso ideológico. En tanto categoría, el mestizaje dio herramientas a diversos pensadores sobre la historia cultural mexicana para explicar los procesos de integración y disgregación en sus diversas etapas. Como ideología, el mestizaje ha legitimado la idea de una nación homogénea que, al final, termina por relegar a los pueblos originarios manteniéndolos al margen del mestizaje y, por lo tanto, de la pertenencia a la comunidad imaginaria. Al final, el mestizaje es una categoría racial que, configurada como eje importante del nacionalismo revolucionario, debe ser revisada y discutida seriamente a la luz de toda la producción intelectual y cultural en torno a su mito fundante, el encuentro entre Cortés y Malintzin. Un debate ineludible ante la situación actual de los pueblos originarios de nuestro país y el racismo persistente.

Uno de los éxitos de la política cultural de Vasconcelos fue que atrajo a sujetos activos del plano cultural mexicano del momento y los incluyó como actores fundamentales en la implementación. Así, experimentados y jóvenes pintores fueron convocados para pintar muros. Abrevando de las corrientes universales del arte y, a la vez, de la historia artística y popular en el territorio mexicano, los pintores claman con sus creaciones una nueva interpretación para la historia cultural de México. Por esta razón, hice énfasis en las influencias artísticas presentes en México que los muralistas explícitamente retomaron.

No es de sorprender que la creación de sus murales estuvo rodeada de conflictos que iban de los estudiantiles hasta los políticos de corte nacional. Ni siquiera entre los artistas hubo ausencia de conflicto, lo que nos habla de un movimiento que parte de premisas comunes, pero que las desarrolla particularmente. El antiguo Colegio de San Ildefonso es testigo de este entramado artístico, político y social y, en la actualidad, resguarda las obras de este hito en la historia del arte. En este edificio se ubican y suceden los elementos que caracterizaran la producción mural a lo largo del siglo XX. Por esta razón, lo retomó como eje físico para inferir y argumentar en el debate entre oficialismo y esclarecimiento.

Vasconcelos escribió: “No hago historia; intento crear un mito.”<sup>658</sup> Sin embargo, fueron los pintores que, estéticamente, crearon, actualizaron y plasmaron los mitos fundantes de la nación mexicana. Tal situación conlleva a comentar al arte muralista como un arte nacionalista. Esto suele interpretarse en su sentido meramente funcional para la consolidación del Estado nación, pero, como argumento más arriba y en palabras de Alberto Híjar, “esta poética no parte de un deber ser político sino del complejo popular y nacional donde coexisten formas y modos contradictorios de practicar las relaciones históricas y sociales.”<sup>659</sup> Pues, ante la admiración dominante de lo extranjero durante el siglo XIX, el muralismo atiende lo nacional-popular desde una posición poscolonial y humanista con la intención de difundir la conciencia de la autenticidad propia y la renovación cultural. Por medio del arte mural, introducen lo particular de su interpretación sobre la historia mexicana en los anales internacionales del arte.

Sin embargo, esto no sería suficiente, las inquietudes plásticas se sumaron a las inquietudes sociales que la Revolución había dejado. Es así como deciden organizarse en un sindicato con dos objetivos: 1) establecer un proyecto político y; 2) asumirse y tratarse como trabajadores técnicos. Al afiliarse al Partido Comunista Mexicano, los muralistas configuran el modelo del artista militante y comprometido. Pero, al actuar como políticos, deben enfrentarse a las contradicciones de esta condición, tomando en cuenta que son artistas que buscan muros para pintar y expresar sus diversas perspectivas.

La historización de este proceso ha construido grandes categorías para explicarlo y debatirlo. El debate actual gira en torno a dos polos principales: el esclarecimiento y el oficialismo. El primer polo, el esclarecedor, valora el muralismo como un arte que se comprometió con las condiciones sociales y brinda una explicación estética sobre la historia mexicana que, en aquella época, había sufrido la violencia de la Revolución. La segunda, el oficialismo, acepta el papel revolucionario del arte muralista, pero argumenta que terminó por convertirse en instrumento para la legitimidad estatal. En este trabajo propuse la articulación de un marco teórico y conceptual que permita aportar en el debate y promover la reflexión desde las

---

<sup>658</sup> José Joaquín Blanco, *op. cit.*, p.97

<sup>659</sup> Alberto Híjar, *op. cit.*, pp.40-41

herramientas que la ciencia política puede brindar. Sin embargo, a partir de lo presentado, sostengo que el muralismo mexicano no puede ser categorizado en función a su relación con el Estado y más bien, propongo evidenciar las contradicciones que, muchas veces, sólo son observables desde cierta distancia histórica.

Primero, los Estados no cumplen a plenitud el tipo ideal planteado por Weber. El éxito en el monopolio de la violencia legítima para cada Estado está determinado por los elementos encargados de su dirección y la condición histórica en que se ubican. El Estado no es homogéneo, sino que está compuesto por diversas estructuras que interactúan activamente con la sociedad. Así, la única parte del Estado que se muestra como unitaria y homogénea es su imagen.

En este trabajo muestro que el muralismo, por medio de su producción artística, brindó al Estado de un capital simbólico sumamente valioso. Al ser las obras de arte un capital cultural objetivado disponible en los edificios públicos, el Estado, según sus intereses, usó la asimilación y reproducción paulatina de dicho capital configurando su imagen, es decir, su fuente de origen y unidad. El Estado con una imagen establecida consigue material simbólico para articular con mayor facilidad su legitimidad.

Lo más interesante es el funcionamiento del muralismo en los dos sentidos necesarios para la imagen del Estado, es decir, funciona hacia el interior y hacia el exterior. Al intentar dignificar y reconocer a los grupos sociales movilizados de la Revolución y enraizar sus influencias en la historia cultural de México, el muralismo constituyó un espejo en el cual podía identificarse y reflejarse la sociedad posrevolucionaria. Al exterior, elaboro un discurso de la nacionalidad que, ordenado estéticamente, causó el reconocimiento del arte en México y su autenticidad.

Sin embargo, mi argumento se distancia de la postura oficialista, pues, al contrario de ésta, exalto los motivos y aspiraciones artísticas y sociales del movimiento muralista al analizar específicamente su encuadre. Por esto, puedo decir que el objetivo del muralismo no fue buscar legitimar a un Estado, sino que se inscribió en los objetivos de un proyecto cultural específico de los cuales se desprende el proyecto propio del sindicato y su complicada radicalización.

De esta manera señalo dos procesos de encuadre en este periodo. A partir de explicar este proceso con un modelo de evocación intento mantener la vitalidad creativa y estética de las obras y las posibilidades que ellas pueden tener en la interacción con los esquemas de cada sujeto. Y es que las obras se actualizan cada vez que interactúan con sujetos de contextos y temporalidades diferente a los de la creación artística. Por ello, decidí transparentar mi interacción, apreciación y descripción de las obras como un elemento más para el análisis del lector.

Una limitación importante de este trabajo se encuentra en su periodización, ya que establezco dialogo con trabajos que parten de otros momentos históricos de la producción artística mural. Este será un reto de todos los trabajos por venir sobre este fenómeno, pues la producción artística mural fue variada en objetivos y corrientes, así como los artistas actuaron de manera diferente según el contexto. Como plantea Esther Cimet, ahora es necesario “el análisis histórico-político de las condiciones específicas que permiten la existencia de cada mural concreto, así como el de sus significaciones en su coyuntura histórica.”<sup>660</sup> De esta manera, queda abierta la posibilidad de profundizar en cada mural creado y rastrear la reproducción que tuvo y el uso político que pudo tener en ciertos contextos sociales y políticos específicos.

Al trabajar con comentadores tanto clásicos como contemporáneos, no puedo eludir los sesgos sociales y políticos que cada trabajo interpretativo puede tener. Aunado a esto, está la selección que yo mismo hice de los textos, pues evidentemente, por más que haya intentado ampliar el espectro, implican una posición política respecto al arte que no puedo eludir. La neutralidad, como en todo tema de las ciencias sociales, es improbable, pues tratamos con un tema apasionante como es el muralismo y, en lo general, el arte. Sin embargo, esto no implicó tratar las fuentes con total parcialidad y sin las precauciones necesarias del historiador. Por ello, intenté construir la narrativa del movimiento muralista con aquellos hechos referidos en más de una fuente y sólo, al final, involucrar de lleno mi interpretación.

Otra limitación es la formación académica desde la que construyo este trabajo. Si bien intenté aportar desde el campo abierto de la interdisciplina, la ciencia política

---

<sup>660</sup> Esther Cimet, *op. cit.*, pp.44-45

es aquella que brinda los grandes conceptos de esta tesis. Al ser el tema de este trabajo ajeno al corpus habitual del rango de estudios de la ciencia política, este trabajo puede carecer de ciertas consideraciones propias del crítico o historiador del arte. Aun así, espero que este texto pueda interactuar con las perspectivas de otras disciplinas y establecer un diálogo fructífero en la comprensión del muralismo mexicano.

Sin embargo, considero que el marco teórico conceptual aquí planteado puede ser usado para comprender otros procesos históricos donde un Estado en emergencia se relaciona con el arte. Más aún, brinda ciertos parámetros para ligar obras de arte específicas con lo individual, es decir, el espectador y el artista, con lo macro de la sociedad y el Estado. Esto no exime a este cuerpo conceptual de ser discutido y relacionado a la luz de otros grandes conceptos con los cuales los pensadores de la política han estudiado el fenómeno de la dominación. Un ejemplo, el cual sería bastante productivo desarrollar después dentro de este marco teórico, son los trabajos de Antonio Gramsci sobre la hegemonía política y la superestructura en la sociedad.<sup>661</sup> Con este trabajo espero aportar a la construcción de nuevos marcos metodológicos que vinculen al arte con la política, pues, al final, ambas pueden ser consideradas como actividades trascendentales para el ser humano.

Los obras del muralismo son ahora patrimonio artístico de la nación que debe ser protegido y difundido. Sin embargo, el legado de estos artistas sigue vivo. Una de las líneas legadas fue la aparición del muralismo callejero en Estados Unidos en un taller dictado por Siqueiros. Tal idea sugirió el combatir los afiches publicitarios que inundan las grandes ciudades con arte mural.<sup>662</sup> Esta influencia ha alcanzado diversas latitudes y diversos movimientos reivindican el arte público mural como un vehículo excelente para la comunicación estética y social.<sup>663</sup>

---

<sup>661</sup> Véase Antonio Gramsci, *Escritos políticos (1917-1933)*, México, Siglo XXI Editores, 1977 y Antonio Gramsci, *La política y el Estado moderno*, Barcelona, Diario Público, 2009 Hay que recordar que Michael Mann sólo distingue dentro del Estado entre el uso del poder despótico y el infraestructural. Por esta razón, no se trabaja la dimensión superestructural en los términos planteados por Gramsci, pero, sin duda, será benéfico explorar esta dimensión.

<sup>662</sup> Irene Herner, *op. cit.*, pp.179-181

<sup>663</sup> Véase Leonard Folgarait, "Murals and marginality in México City", en Alejandro Anreus *et. al.*, *Mexican Muralism. A Critical History*, Estados Unidos, University of California Press, 2012, pp.229-242 y Edgar Corzo Sosa (coord.), *Murales, no muros*, México, Comisión Nacional de Derechos Humanos, 2018

Solo por mencionar un ejemplo, a parte de los referidos al pie, encontramos al colectivo de artistas Cherani de la comunidad de Cherán en Michoacán. Este colectivo ha pintado cerca de 120 murales en este municipio con el objetivo de “no olvidar” las razones y las personas que motivaron la búsqueda del autogobierno y la autonomía de esta comunidad.<sup>664</sup> Vale recalcar que Cherán es un municipio con una mayoría de población purépecha que se gobierna bajo usos y costumbres sin la intervención de los partidos políticos tradicionales. Así, bajo la autonomía, lograron sanear a la comunidad del crimen organizado y de los ‘talamontes’ que devastaban los bosques.

En estos tiempos convulsos para México, donde la violencia es una lamentable tragedia cotidiana, donde los espacios públicos son desplazados por espacios privados, comerciales y virtuales, el muralismo y el arte tienen algo que ofrecer. A la luz de la importancia que el muralismo tuvo para México en el siglo pasado, invito a reflexionar en las posibilidades de reconfigurar al espacio público como un lugar de expresión estética, histórica y cultural. Por medio del arte, quizá, será posible brindar espacios para la memoria y la interacción social que construyan el material simbólico necesario para reimaginarnos, resignificarnos y reinventarnos colectivamente.

---

<sup>664</sup> Francisco Morales V., “Cheran pinta su historia”, *El Reforma*, 20 de octubre del 2019, (disponible en: <https://www.reforma.com/cheran-pinta-su-historia/ar1794995>)

## Bibliografía

- Abrams, Philip, "Notas sobre la dificultad de estudiar el estado" en Philip Abrams *et.al.*, *Antropología del Estado*, México, Fondo de Cultura Económica, 2015
- Acevedo, Esther *et. al.*, *Guía de murales del Centro Histórico de la Ciudad de México*, México, Universidad Iberoamericana, 1984
- Affron, Matthew *et.al* (eds.), *Pintar la revolución: arte moderno mexicano 1910-1950*, España, Museo Nacional de Bellas Artes/Philadelphia Museum of Art, 2016
- Aguilar Villanueva, Luis F, "Estudio Introductorio", en Luis F. Aguilar (ed.), *La implementación de las políticas*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1993, pp.15-91
- Alanís, Judith, *Fermín Revueltas*, México, Celanese mexicana, 1984
- Alcayaga Sasso, Aurora Mónica, *Librado Rivera y los Hermanos Rojos en el movimiento social y cultural anarquista en Villa Cecilia y Tampico, Tamaulipas, 1915-1931*, tesis, México, Universidad Latinoamericana, 2006
- Alfaro Barreto, Alfonso, "Selenopolitanos. Los hijos de la malinche...", *Afluente. Revista estudiantil de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales*, Febrero, 2015, pp. 69-87
- Alfaro Siqueiros, David, "El sindicato" en Héctor Jaimes (comp.), *Fundación del muralismo mexicano. Textos inéditos de David Alfaro Siqueiros*, México, Siglo XXI, 2012, pp.54-108
- Me llamaban el Coronelazo (Memorias)*, México, Grijalbo, 1987
- "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana", *Vida Americana*, núm.1, Barcelona, mayo, 1921
- No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna*, México, s/e, 1945
- Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1983
- Anderson, James E., *Public Policymaking; an Introduction*, Nueva Jersey, Houghton Mifflin, 1994
- Anderson, James, "The Modernity of Modern States", en James Anderson (ed.), *The Rise of Modern Nations*, Liverpool, The Harvester Press Group, 1986
- Anreus, Alejandro *et. al.*, *Mexican Muralism. A Critical History*, Estados Unidos, University of California Press, 2012
- Ariel Olmos, Héctor, *Cultura: el sentido del desarrollo*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 2004

- Axelrod, Robert. "Schema Theory: An Information Processing Model of Perception and Cognition.", *American Political Science Review*, vol. 67, núm.4, 1973, pp. 48-66.
- Azuela de la Cueva, Alicia, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social, 1910-1945*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005
- Bachmann-Medick, Doris, *The Trans/National Study of Culture. A Translational Perspective*, Berlín, De Gruyter, 2016
- Badie, Bertrand y Pierre Birnbaum, *The Sociology of the State*, Chicago, Chicago University Press, 1992
- Báez Macías, Eduardo, *Fundación e historia de la Academia de San Carlos*, México, Departamento del Distrito Federal, 1974
- Barrón, Luis, *Carranza. El último reformista porfiriano*, México, Tusquets Editores, 2009
- Bartra, Roger, *Oficio mexicano*, México, Random House Mondadori, 2013
- *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Penguin Random House, 2018
- Basilio, Librado, *Ramón Alva de la Canal*, México, Universidad Veracruzana, 1992
- Béistegui de Robles, Dolores (dir.), *Memoria. Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999
- Bell, Daniel, "El gran inquisidor y Lukács", trad. Tomas Segovia, *Vuelta*, núm.57, agosto, 1981, pp.4-13
- Best Maugard, Adolfo, *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, México, Ediciones La Rana, 2002
- Bizberg, Ilan, *Estado y sindicalismo en México*, México, El Colegio de México, 1990
- Blanco, José Joaquín, *Se llamaba Vasconcelos. Una evocación crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977
- Bourdieu, Pierre, *Sobre el Estado. Cursos en el Collège de France (1989-1992)*, España, Anagrama, 2014
- "The forms of capital" en Richardson, J.G. ed., *Handbook of Theory and Research in the Sociology of Education*, Greenwood Press, New York, 1986, pp. 241-258
- *Capital cultural, escuela y espacio social*, trad. Isabel Jiménez, México, Siglo XXI, 1997
- *Meditaciones pascalianas*, España, Editorial Anagrama, 1999



- Brading, David, "Introducción: La política nacional y la tradición populista", en David Brading, *Caudillos y campesinos en la Revolución mexicana*, trad. Carlos Valdés, México, Fondo de Cultura Económica, 1985
- Los orígenes del nacionalismo mexicano*, trad. Soledad Loaeza Grave, México, Secretaría de Educación Pública, 1973
- Brenner, Anita, *Ídolos tras los altares*, trad. Sergio Mondragón, México, Editorial Domes, 1983
- Brown, Thomas A., *La Academia de San Carlos de la Nueva España. Fundación y organización*, México, Secretaría de Educación Pública, 1976
- La Academia de San Carlos de la Nueva España. II. La Academia de 1792 a 1810*, México, Secretaría de Educación Pública, 1976
- Cárdenas García, Nicolas, "Lo que queremos es que salgan los blancos y las tropas: yaquis y mexicanos en tiempos de Revolución (1910-1920)", *Historia Mexicana*, vol.66, núm. 4 (264), abril-junio, 2017, pp. 1863-1921
- Cardoza y Aragón, Luis, *La pintura contemporánea de México*, México, Ediciones Era, 1978
- José Guadalupe Posada*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963
- Diego Rivera. Los murales en la Secretaría de Educación Pública*, México, Secretaría de Educación Pública, 1986
- Carr, E.H., *What is History?*, Reading, Penguin Books, 1986
- Casado Navarro, Arturo, *Gerardo Murillo. El Dr. Atl*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984
- Castellanos, Armando y Paco Ignacio Taibo II, "El Dr. Atl, político", en *Dr. Atl, conciencia y paisaje 1875/1964*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985, pp.57-70
- Cassirer, Ernst, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, trad. Eugenio Ímaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1963
- El mito del Estado*, trad. Eduardo Nicol, México, Fondo de Cultura Económica, 1968
- Cesaire, Aimé, *Discourse on Colonialism*, Nueva York, Monthly Review Press, 2001
- Cerulo, Karen A., "Cognition and Cultural Sociology: The Inside and Outside of Thought" En D. Inglis (Ed.), *The Sage Handbook of Cultural Sociology*, London, Sage, 2016, pp. 116-130
- Charlot, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, México, Editorial Domés, 1985

- “Juan Cordero: A Nineteenth-Century Mexican Muralist”, *The Art Bulletin*, vol. 28, num. 4, diciembre, 1946, pp. 248-265
- Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915*, Estados Unidos, University of Texas Press, 1962
- Cimet, Esther, “El mural: nudo de contradicciones, espacio de significaciones”, en Dolores Béistegui de Robles (dir.), *Memoria. Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999, pp.41-53
- Coffey, Mary K., *How a Revolutionary Art Became Official Culture*, Estados Unidos, Duke University Press, 2012
- Comisarenco Mirkin, Dina, “Paredes olvidadas: el Muralismo femenino (1930-1970)”, en *Libros pintados. Murales de la Ciudad de México*, México, Artes de México, 2015
- “Un Bosque de símbolos: El árbol de la vida”, en Ana Torres (coord.), *Huellas en los muros. Primeros murales posrevolucionarios*, México, Universidad Iberoamericana, 2018, pp. 8-17
- Cordero Reiman, Karen, “La invención del muralismo mexicano. Bosquejo para un acercamiento analítico”, en Dolores Béistegui de Robles (dir.), *Memoria. Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999, pp.231-240
- “La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México”, en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, pp.67-90
- Corzo Sosa, Edgar (coord.), *Murales, no muros*, México, Comisión Nacional de Derechos Humanos, 2018
- Cruz Carvajal, Cristina, “El desarrollo del nacionalismo mexicano a través de su música”, en Miguel Ángel Burgos Gómez *et. al.*, *Formas del discurso nacionalista en la cultura mexicana del siglo XX*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015, pp.27-44
- Debroise, Olivier, *Figuras en el trópico. Plástica mexicana 1920-1940*, España, Océano, 1984
- DiMaggio, Paul, “Culture and cognition”, *Annual Review of Sociology*, 23, 1997, pp. 263–287
- Donnan, Hastings y Thomas M. Wilson, “An anthropology of frontiers” en Hastings Donnan y Thomas M. Wilson (eds.), *Boarder Approaches. Anthropological Perspectives on Frontiers*, Estados Unidos, University Press of America, 1994

- Dujovne, Martha *et. al.*, *El público como propuesta. Cuatro estudios sociológicos en museos de arte*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 1987
- Duverger, Cristian, *El primer mestizaje*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007
- Echeverría, Bolívar, *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994
- Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, trad. Luis Gil, Barcelona, Editorial Kairós, 2013
- Espinosa, Alberto, *Fermín Revueltas: Opacidad y transparencia geográfica*, México, Instituto de Cultura del Estado de Durango, 2003
- Fabela, Isidro (comp.), *Documentos de la Revolución Mexicana*, I, México, Fondo de Cultura Económica, 1960
- Fanon, Franz, *Towards The African Revolution*, Nueva York, Grove Press, 1969  
 -*The Wretched of the Earth*, Estados Unidos, Penguin Books, 1978
- Fell, Claude, *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925)*, México, UNAM, 1989
- Fernández, Justino, *La pintura moderna mexicana*, México, Editorial Pormaca, 1964  
 -*El arte del siglo XIX en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1967  
 -*Textos de Orozco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983
- Flores, Tatiana, “Murales Estridentes. Tensions and Affinities between Estridentismo and Early Muralism”, en Alejandro Anreus *et. al.*, *Mexican Muralism. A Critical History*, Estados Unidos, University of California Press, 2012, pp.108-124
- Folgarait, Leonard, *Mural painting and Social Revolution in Mexico, 1920-1940. Art of the New Order*, Estados Unidos, Cambridge University Press, 1990  
 -*So far from heaven: Siqueiros “The March of Humanity” and Mexican Revolutionary Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987  
 -“Murals and marginality in México City”, en Alejandro Anreus *et. al.*, *Mexican Muralism. A Critical History*, Estados Unidos, University of California Press, 2012, pp.229-242
- Foucault, Michel, “Governmentality”, en Graham Burchell *et. al.* (ed.), *The Foucault Effect. Studies in Governmentality*, Gran Bretaña, The University of Chicago Press, 1991, pp.87-104
- Frost, Elsa Cecilia, *Las categorías de la cultura mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009

- Gadamer, Hans-Georg, *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós, 1998
- Gaddis, John Lewis, *El paisaje de la historia*, Barcelona, Anagrama, 2004
- Gamio, Manuel, *Forjando Patria*, México, Editorial Porrúa, 1960
- Garciadiego, Javier y Sandra Kuntz Ficker, “La Revolución Mexicana”, en Erik Velásquez García *et.al.*, *Nueva Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2010, pp.537-594
- García Canclini, Néstor, *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, México, Siglo XXI, 2017
- Culturas híbridas. Estrategas para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989
- “Culturas híbridas y estrategias comunicacionales.”, *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Colima, vol. III, 1997, pp.109-128
- Políticas culturales en América Latina*, México, Grijalbo, 1987
- García Maroto, Gabriel “La obra de Diego Rivera”, *Contemporáneos*, México, núm. 1, pp.43-75
- Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, trad. Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 2003
- Gómez-Aguado de Alba, Guadalupe, “El México de Vasconcelos. Los primeros años”, en Ligia Fernández Flores (coord.), *José Vasconcelos. Proyectos, ideas y contribuciones*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, pp.21-44
- González Cruz, Maricela, “Fermín Revueltas: creador moderno y marginal”, *Revista de la Universidad de México*, Noviembre, 1995
- González Gómez, Francisco y Marco Antonio González Gómez, *Del porfirismo al neoliberalismo*, México, Ediciones Quinto Sol, 2016
- González Matute, Laura, *Escuelas de Pintura al Aire y Centros Populares de Pintura*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987
- González Mello, Renato, *José Clemente Orozco*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997
- Orozco ¿un pintor revolucionario?*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995
- Gramsci, Antonio, *Escritos políticos (1917-1933)*, México, Siglo XXI Editores, 1977
- La política y el Estado moderno*, Barcelona, Diario Público, 2009
- Gran Andersen, Ida y Mads Meier Jäger, “Cultural capital in context: Heterogeneous returns to cultural capital across schooling environments”, *Social Science Research*, vol. 50, Marzo, 2015, pp. 177-188

- Greeley, Robin Adèle, “Testimoniando la Revolución, forjando patria”, en Matthew Affron *et.al* (eds.), *Pintar la revolución: arte moderno mexicano 1910-1950*, España, Museo Nacional de Bellas Artes/Philadelphia Museum of Art, 2016, pp. 263-269
- Gruzinski, Sergei, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990
- Guerra, François-Xavier, “El Porfiriato. Su construcción 1876-1895”, en François-Xavier Guerra y Mariano E. Torres Bautista (coords.), *Estado y sociedad en México 1876-1929*, México, El Colegio de Puebla, 1988, pp. 69-118
- Le Mexique de l’Ancien Régime a la Révolution*, 2 vols., París, Éditions L’Harmattan (Publication de la Sorbonne), 1985
- Guijarro, Susana, “La historia cultural: tendencias y nuevas propuestas de la historiografía angloamericana”, *Signo. Revista de historia de la cultura escrita*, núm.3, 1996, pp. 163-191
- Hall, Linda B., “Álvaro Obregón y el movimiento agrario: 1912-1920”, en David Brading, *Caudillos y campesinos en la Revolución mexicana*, trad. Carlos Valdés, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 161-179
- Hansen, Roger D., *The Politics of Mexican Development*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974
- Henríquez Ureña, Pedro, “Epílogo”, en Adolfo Best Maugard, *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, México, Ediciones La Rana, 2002, pp.217-221
- Hernández, Rogelio, *Historia mínima del PRI*, México, El Colegio de México, 2016
- Herner, Irene, *Siqueiros: del paraíso a la utopía*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018
- Diego Rivera. Paraíso perdido en Rockefeller Center*, México, UNAM-EDICUPES, 1986
- Híjar Serrano, Alberto (comp.), *Frentes, coaliciones y talleres*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Casa Juan Pablos, 2007
- “Los torcidos caminos de la utopía estética”, en Alberto Híjar (coord.), *Arte y utopía en América Latina*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000, pp.13-41
- Hobsbawn, Eric, *La era del imperio 1875-1914*, México, Editorial Planeta, 2015
- Howlett, Michael, *Designing Public Policies*, Londres, Routledge, 2011
- Hübner, Kurt, *La verdad del mito*, México, Siglo XXI Editores, 1996
- Iber, Patrick, *Neither Peace nor Freedom. The Cultural Cold War in Latin America*, Estados Unidos, Harvard University Press, 2015

- Inner, John S., "The Universidad Popular Mexicana", en *The Americas*, vol. XXX, núm. 1, julio 1973
- Jaimés, Héctor, *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*, México, Plaza y Valdés Editores, 2012
- (comp.), *Fundación del muralismo mexicano. Textos inéditos de David Alfaro Siqueiros*, México, Siglo XXI Editores, 2012
- Jiménez Hernández, Mauricio, *La cultura y el Estado Mexicano: el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes durante la alternancia democrática (2000-2012)*, tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016
- Kaplan, Marcos, *Aspectos del Estado en América Latina*, México, UNAM, 1989
- Katz, Friedrich, *Pancho Villa*, México, Ediciones Era, 1998
- "Pancho Villa, los movimientos campesinos y la reforma agraria en el norte de México", en David Brading, *Caudillos y campesinos en la Revolución mexicana*, trad. Carlos Valdés, México, Fondo de Cultura Económica, 1985
- Kingdon, John, "The Policy Window and Joining the Streams", en John Kingdon, *Alternatives and Public Policies*, Nueva York, Haddison-Wesley, 1995
- Knight, Alan, "Caudillos y campesinos en el México Revolucionario, 1910-1917", en David Brading, *Caudillos y campesinos en la Revolución mexicana*, trad. Carlos Valdés, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 32-85
- "La revolución mexicana: ¿burguesa, nacionalista, o simplemente "gran rebelión"?", *Cuadernos Políticos*, no. 40, octubre-diciembre, 1986, pp.5-32
- *The Mexican Revolution*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1990
- Lafrance, David G., "Las raíces y el desarrollo de los maderistas de Puebla en un contexto historiográfico nacional", en François-Xavier Guerra y Mariano E. Torres Bautista (coords.), *Estado y sociedad en México 1876-1929*, México, El Colegio de Puebla, 1988, pp.229-271
- Lasswell, Harold D., "La Orientación hacia las Políticas", en Luis F. Aguilar (ed.), *El Estudio de las Políticas Públicas*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1992, pp. 79-103
- "The Decision Process: Seven Categories of Functional Analysis", en Nelson Polsby, Robert Dentler y Paul Smith, *Politics and Social Life. An Introduction to Political Behavior*, Boston, Houghton Mifflin, 1963, pp. 93-105
- Leal, Fernando, *El arte y los monstruos*, México, Instituto Politécnico Nacional, 1990
- Lear, John, *Imaginar el proletariado. Artistas y trabajadores en el México revolucionario, 1908-1940*, México, Grano de Sal, 2019

- Lenin, Vladimir I., *El estado y la revolución: la doctrina marxista del Estado y las tareas del proletariado en la revolución*, Moscú, Progreso, s.a.
- León-Portilla, Miguel, *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*, México, Universidad Nacional Autónoma, 2011
- Lindblom, Charles E., *The Policymaking Process*, Nueva Jersey, Prentice-Hall, 1980
- Linder, Stephen y B. Guy Peters, "Instruments of Government: Perceptions and Contexts", *Journal of Public Policy*, Vol. 9, Núm. 1, 1988, pp. 35-58
- Liñán Ávila, Edgar, *El rastro de los dioses. Un viaje a las pinturas rupestres de Baja California Sur*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2010
- Lizardo, Omar y Michael Strand, "Skills, Toolkits, Contexts and Institutions: Clarifying the Relationship Between Different Approaches to Cognition in Cultural Sociology" *Poetics*, 38, 2010, pp. 205-228
- Lomnitz, Claudio, "Hacia una antropología de la nacionalidad mexicana", *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 55, núm. 2, Abril-Junio, 1993, pp.169-195
- Loyola Díaz, Rafael, *La crisis Obregón-Calles y el Estado Mexicano*, México, Siglo XXI, 1980
- Lumbreras, Ernesto, *La mano siniestra de José Clemente Orozco. Desviaciones, transbordos y fugas*, México, Siglo XXI Editores/Universidad Autónoma de Sinaloa, 2015
- Mandel, Claudia, "La descentralización vanguardista: modernismo brasileño y muralismo mexicano", *Revista Escena*, año 32, núm.64, 2009, pp.7-17
- Mann, Michael, "The autonomous power of the state: its origins, mechanisms and results", *European Journal of Sociology*, vol.25, núm.2, pp. 185-213
- The Sources of Social Power: Volume 1, A History of Power from the Beginning to AD 1760*, Reino Unido, Cambridge University Press, 1986
- The Sources of Social Power: Volume 2, The Rise of Classes and Nation-States 1760-1914*, Reino Unido, Cambridge University Press, 2012
- The Sources of Social Power: Volume 3, Global Empires and Revolutions 1890-1945*, Reino Unido, Cambridge University Press, 2012
- Marcos, Patricio E., *El Estado*, México, EDICOL, 1977
- Martínez, Eduardo, *La Política cultural de México*, Paris, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1977
- Martínez Gorriarán, Carlos, "Los orígenes estéticos de las identidades modernas", *Claves de la razón práctica*, Madrid, núm.80, 1998, pp.6-13
- Matute, Álvaro, *La historia de la Revolución Mexicana, 1917-1924: Las dificultades del nuevo Estado*, México, El Colegio de México, 1995

- La Revolución mexicana: actores, escenarios y acciones. Vida cultural y política, 1901-1929*, México, Instituto Nacional de Estudios de la Revolución Mexicana, 2002
- Matute, Álvaro y Martha Donís (comps.), *José Vasconcelos: de su vida y su obra. Textos selectos de las Jornadas Vasconcelianas de 1982*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984
- McCutchen McBride, Georg, “Los sistemas de propiedad rural en México”, En *Problemas Agrícolas e Industriales de México*, vol. III, núm. 3, julio-septiembre, 1951, pp.11-114
- Medellín Torres, Pedro, *La política de las políticas públicas: propuesta teórica y metodológica para el estudio de las políticas públicas en países de frágil institucionalidad*, Santiago de Chile, Naciones Unidas, 2004
- Ménard, Béatrice, “Mythes et héros de la Révolution mexicaine dans El laberinto de la soledad de Octavio Paz et le muralisme mexicain: un imaginaire collectif”, *L'Âge d'or*, 8, 2015, disponible en línea en: <http://journals.openedition.org/agedor/328>
- Mendiola Galván, Francisco, “El arte rupestre: una realidad gráfica del pasado en el presente”, en Carlos Viramontes Anzures y Ana María Crespo Oviedo (coords.), *Expresión y memoria. Pintura rupestre y petrograbado en las sociedades del norte de México*, México, INAH, 1999
- Meyer, Jean, *De una revolución a otra. México en la historia*, México, El Colegio de México, 2013
- Meyer, Lorenzo, “La Revolución Mexicana y sus elecciones presidenciales: una interpretación, 1911-1940”, *Historia Mexicana*, vol.32, núm.2, 126, octubre-diciembre, 1982, pp.143-197
- Meyers, Allan D., “Material Expressions of Social Inequality on a Porfirian Sugar Hacienda in Yucatán”, *Historical Archaeology*, vol. 39, núm. 4, 2005, pp.112-137
- Migdal, Joel S., *Strong Societies and Weak States*, New Jersey, Princeton University Press, 1988
- Estado débiles, Estados fuertes*, trad. Liliana Andrade Llanas y Victoria Schussheim, México, Fondo de Cultura Económica, 2011
- Mill, John Stuart, *Comte y el positivismo*, trad. Dalmacio Negro Pavón, Buenos Aires, Aguilar Argentina, 1977
- Monsiváis, Carlos, “El muralismo: la reinención de México” en Ilán Semo (coord.), *La memoria dividida. La nación: iconos, metáforas, rituales*, México, Fractal-Conaculta, 2006
- “Notas sobre cultura popular en México”, *Latin American Perspectives*, vol. 5, núm. 1, 1978, pp. 98-118



- Montero Moguel, Dulce Carolina y Landy Adelaida Esquivel Alcocer, “La mujer mexicana y su desarrollo educativo: breve historia y perspectiva”, *Nueva Época*, vol. 4, núm. 8 (22), julio-diciembre, 2000, pp. 51-59
- Morales, Dionicio, *Diego Rivera. Luz de Guanajuato*, México, Ediciones La Rana, 2000
- Nandy, Ashis, *Imágenes del Estado. Cultura, violencia y desarrollo*, trad. Guillermina Cuevas, México, Fondo de Cultura Económica, 2011
- Navarrete, Federico, *México racista, una denuncia*, México, Penguin Random House, 2016
- Nivón Bolán, Eduardo. *La política cultural. Temas, problemas y oportunidades*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006
- Oles, James, *Las hermanas Greenwood en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000
- Ocampo López, Javier, “Vasconcelos y la educación mexicana”, *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, Vol. 7, 2005, pp. 139-159
- O'Dell Jr., Joseph Charles, *Prelude to Fratricide: the Carranza-Villa Split and Factionalism in the Mexican Revolution, 1913-1914*, tesis, University of Montana, 1984
- O'Malley, Ilene V., *The Myth of the Revolution. Hero Cults and the Institutionalization of the Mexican State*, Connecticut, Greenwood Press, 1986
- Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, México, Planeta/Joaquín Mortiz, 2002
- El artista en Nueva York (cartas a Jean Charlot, 1925-1929, y tres textos inéditos)*, México, Siglo XXI, 1993
- Orozco Díaz, Emilio, *Manierismo y barroco*, España, Ediciones Anaya, 1970
- Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1983
- Oto, Alejandro José de, *Frantz Fanon: política y poética del sujeto poscolonial*, México, El Colegio de México, 2003
- Pacheco, Cristina, *La luz de México. Entrevistas con pintores y fotógrafos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995
- Pani, Alberto J., *Una encuesta sobre educación popular*, México, Dirección de Talleres Gráficos, 1918
- Paz, Octavio, *Los privilegios de la vista. Arte moderno universal*, t. IV: *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994
- “Visión e ideología”, *Vuelta*, núm.121, diciembre, 1986
- El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970

- Pickel, Andreas, "The Habitus Process: A Biopsychosocial Conception", *Journal for the Theory of Social Behaviour*, Vol. 35, núm. 4, 2005, pp. 437-461
- Quintanilla, Susana, <<Nosotros>> *La juventud del Ateneo de México*, México, Tusquets Editores, 2008
- Ramírez Sánchez, Mauricio César, "La fiesta del señor de Chalma y su contribución a la iconografía del muralismo mexicano", *Artelogie* (en línea), núm.12, Septiembre 2018 URL: <https://journals.openedition.org/artelogie/1929>
- Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Editorial Planeta Mexicana, 1987
- Reed, Alma, *Orozco*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983
- Revilla, Manuel G., *Obras*, t.1, México, Imp. de V. Agüeros, 1908
- Richmond, Douglas W., *La lucha nacionalista de Venustiano Carranza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986
- Rivera, Diego y Juan O'Gorman, *Sobre la encáustica y el fresco*, México, El Colegio Nacional, 1987
- Rochfort, Desmond, *Mexican Muralists*, Singapore, Laurence King, 1993
- Pintura mural mexicana: Orozco, Rivera, Siqueiros*, México, Limusa, 1993
- Rodríguez Lozano, Manuel, *Pensamiento y pintura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1960
- Rodríguez Prampolini, Ida (coord.), *Muralismo mexicano 1920-1924. Catálogo Razonado I*, México, Fondo de Cultura Económica/Universidad Veracruzana/Instituto Nacional de Bellas Artes/Universidad Nacional Autónoma de México, 2012
- Rotberg, Robert I, "Failed states, collapsed states, weak states: causes and indicators", en Robert I. Rotberg (ed.), *State Failure and State Weakness in a Time of Terror*, Cambridge, World Peace Foundation, 2003, pp. 1-28
- Said, Edward W., *Orientalismo*, España, Random House Mondadori, 2010
- Sartre, Jean Paul, "Las manos sucias", en *Teatro I*, trad. Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Losada, 1971
- Scherer García, Julio, *La piel y la entraña. Siqueiros*, México, Promotora de ediciones y publicaciones, 1974
- Silva, José de Santiago, *Atotonilco*, México, Ediciones La Rana, 1996
- Skirius, John, "Vasconcelos: el político y el educador", Álvaro Matute y Martha Donis (comps.), *José Vasconcelos: de su vida y su obra. Textos selectos de las Jornadas Vasconceliana de 1982*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, pp.50-79

- Smith, Peter H., “La política dentro de la Revolución: el Congreso Constituyente de 1916-1917”, *Historia Mexicana*, vol. 22, núm.3, enero-marzo, 1973, pp. 363-395
- Sousa, Fabio, “El Machete: prensa obrera y comunismo en México”, *Fuentes Humanísticas*, año 28, núm. 49, 2014, pp.171-180
- Spengler, Oswald, *La decadencia de Occidente: bosquejo de una morfología de la historia universal*, Madrid, Espasa Calpe, 1958
- Spenser, Daniela, *En combate. La vida de Lombardo Toledano*, México, Penguin Random House, 2018
- Suarez, Orlando S., “Techniques of Muralism”, en *The Mexican Muralists*, s.l., Europalia, 1993
- Subirats, Eduardo, *El muralismo mexicano. Mito y esclarecimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 2018
- Tablada, José Juan, “Diego Rivera. Mexican Painter”, *The Arts*, vol. IV, núm. 4, Octubre, 1923
- Tannenbaum, Frank, “La revolución agraria mexicana”, en *Problemas Agrícolas e Industriales en México*, vol. IV, núm. 2, abril-junio, 1952, pp. 9-169
- Telles, Edward *et. al.*, *Pigmentocracies. Ethnicity, Race and Color in Latin America*, Estados Unidos, The University of North Carolina Press, 2014
- Tello, Carlos, *Estado y desarrollo económico: México 1920-2006*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007
- Tibol, Raquel, “Panorama de las artes”, en Álvaro Matute y Martha Donís (comps.), *José Vasconcelos: de su vida y su obra. Textos selectos de las Jornadas Vasconcelianas de 1982*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, pp.212-234
- José Clemente Orozco: una vida para el arte. Breve historia monumental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996
- (comp.), *Documentación sobre el arte mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974
- Torres Aguilar, Morelos, *Cultura y Revolución. La Universidad Popular Mexicana (ciudad de México, 1912-1920)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009
- Torres, Ana (coord.), *Huellas en los muros. Primeros murales posrevolucionarios*, México, Universidad Iberoamericana, 2018
- Torri, Julio, *Obra completa*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011

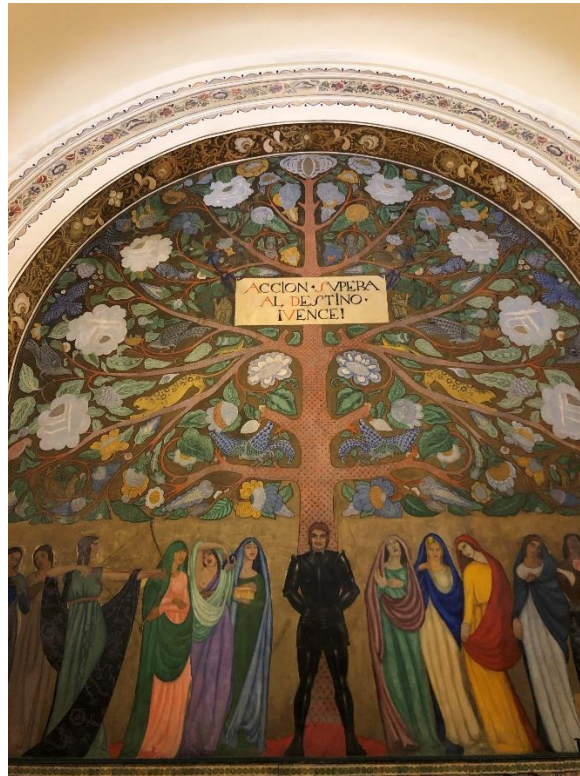
- Trueba Lara, José Luis, “Fulgor y muerte de la Atlántida morena” en *Libros pintados. Murales de la Ciudad de México*, México, Artes de México, 2015, pp.31-134
- Urquidi, Victor L. (coord.), *Dinámica de la población de México*, México, El Colegio de México, 1970
- Valadés José C., *La Revolución y los revolucionarios*, t. I, 2, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2006
- Vasconcelos, José, *Ulises criollo*, México, Ediciones Botas, 1945
- El desastre*, México, Editorial Trillas, 1998
  - La tormenta*, México, Ediciones Botas, 1936
  - *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana*, París, Agencia Mundial de Librería, 1925
  - Estética*, México, Ediciones Botas, 1945
  - Breve historia de México*, México, Compañía Editorial Continental, 1956
  - La creación de la Secretaría de Educación Pública*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2011
  - (ed.), *La caída de Carranza: de la dictadura a la libertad*, México, s/e, 1920
  - Discursos 1920-1950*, México, Ediciones Botas, 1950
  - Obras completas, IV: Historia del pensamiento filosófico*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1961, pp.93-492
- Vela González, Francisco, “Recuerdos de la Convención de Aguascalientes”, *Historia Mexicana*, vol. 12, núm. 1, julio-septiembre, 1962, pp.123-142
- Vera Cuspina, Margarita, “El pensamiento filosófico de José Vasconcelos”, en Álvaro Matute y Martha Donis (comps.), *José Vasconcelos: de su vida y su obra. Textos selectos de las Jornadas Vasconceliana de 1982*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, pp.94-101
- Vizcaíno, Fernando, “Repensando el nacionalismo en Vasconcelos” *Argumentos. UAM Xochimilco*, año 26, núm. 72, Mayo – Agosto, 2013, pp. 193-216
- Weber, Max, *Economía y sociedad*, trad. José Medina Echavarría et. al., México, Fondo de Cultura Económica, 1944
- Weisbach, Werner, *El barroco, arte de la contrareforma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1948

- Womack Jr., John, *Zapata y la Revolución Mexicana*, México, Fondo de Cultura Académica, 2017
- Wood, Michael L., Dustin S. Stoltz, Justin Van Ness y Marshall A. Taylor, “Schemas and Frames”, *Sociological Theory*, Vol.36, Núm.3, 2018, pp. 244-261.
- Zea, Leopoldo, *El positivismo y la circunstancia mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985
- Zermeño, Guillermo “Del mestizo al mestizaje: arqueología de un concepto”, en Nikolaus Böttcher, Bernd Hausberger y Max S. Hering Torres, *El peso de la sangre. Limpios, mestizos y nobles en el mundo hispánico*, México, El Colegio de México, 2011, pp.283-318
- “Introducción: la historia, ¿en el umbral de un nuevo siglo?”, en Guillermo Zermeño Padilla, *Historia/fin de siglo*, México, El Colegio de México, 2016
- “Revolución: entre el tiempo histórico y el tiempo mítico”, *Historia y Gráfica*, Universidad Iberoamericana, año 22, núm. 45, julio-diciembre, 2015, pp.57-94
- Zoraida Vázquez, Josefina y Lorenzo Meyer, *México frente a Estados Unidos. Un ensayo históricos, 1776-2000*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001

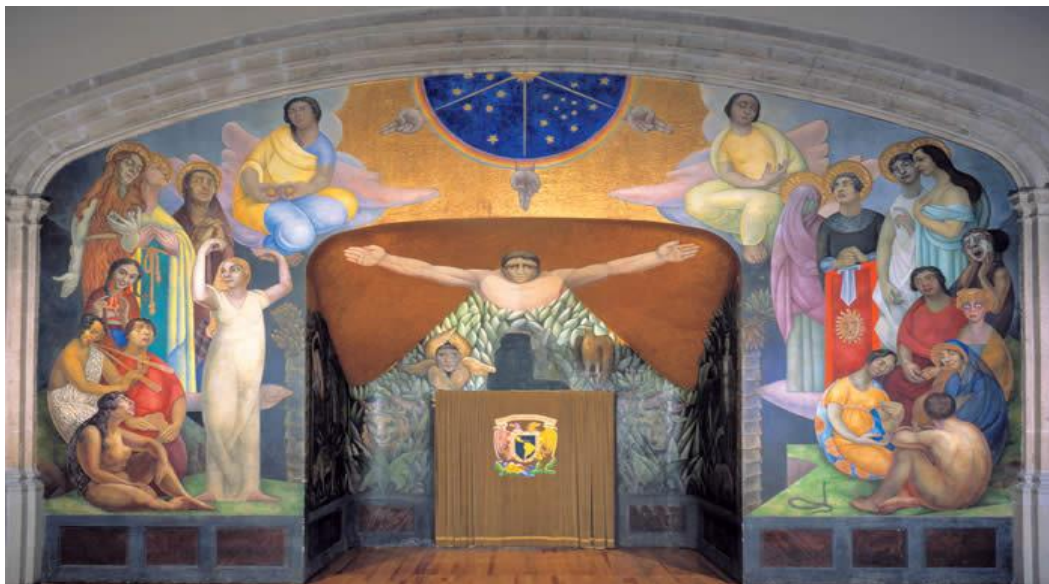
### **Fuentes multimedia**

- Herner, Irene y Taller Creativo Tepoztlán, *¿Quién era David Alfaro Siqueiros?*, serie documental, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012

## Laminas\*



Lamina 1. *La danza de las horas, El árbol de la vida o El árbol de la ciencia.* (1922) Roberto Montenegro



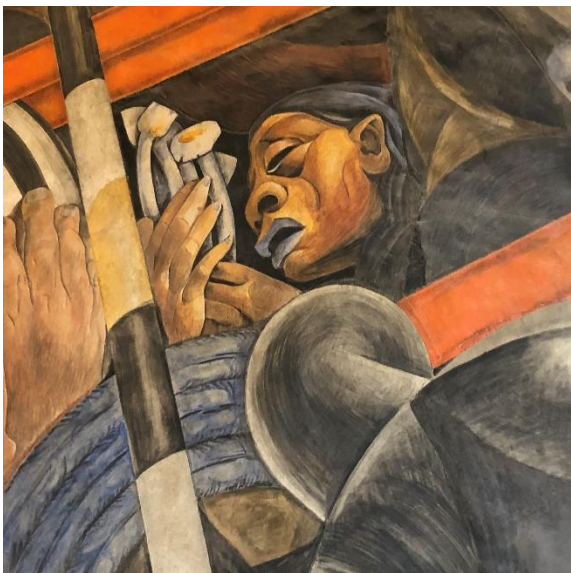
Lamina 2. *La creación.* (1922-1923) Diego Rivera

---

\*Las imágenes aquí mostradas cuentan con el permiso de reproducción legal de bienes expresado en el oficio No. DGPU/DA/3589/2019 emitido el 6 de diciembre del 2019 por la Dirección General del Patrimonio Universitario de la Universidad Nacional Autónoma de México.



Lamina 3. *La masacre del Templo Mayor*. (1922-1923) Jean Charlot



Lamina 4. Detalle. *La masacre del Templo Mayor*.



Lamina 5. Detalle. *Los danzantes de Chalma*



Lamina 6. *Los danzantes de Chalma*. (1923-1924) Fernando Leal



Lamina 7. *Alegoría de la Virgen*. (1922-1923) Fermín Revueltas





Lamina 8. *El desembarco de la cruz.* (1922-1923) Ramón Alva de la Canal



Lamina 9. *El espíritu de Occidente.* (1924) David Alfaro Siqueiros



Lamina 10. *Maternidad*. (1923-1924) José Clemente Orozco



Lamina 11. Detalle. *Basura social*. (1923-1924)  
José Clemente Orozco



Lamina 12. *La ley y la justicia*. (1923-1924)  
José Clemente Orozco



Lamina 13. *La trinchera*. (1926) José Clemente Orozco



Lamina 15. *Cortés y La Malinche*. (1926) José Clemente Orozco