

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES



**LA REVOLUCION, EL NACIONALISMO Y EL
MURALISMO EN MEXICO**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN SOCIOLOGIA
P R E S E N T A :
ROSANA ISUNZA MANRIQUE**

MEXICO, D. F.

7009

7023
T 23

1979



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

Pág.

CAPITULO 1

ANTECEDENTES DE LA REVOLUCION MEXICANA

1.1. La intervención imperialista en México	3
1.2. Gobiernos Preporfirianos	11
1.3. El Porfiriato	19

CAPITULO 2

LA REVOLUCION Y SUS EFECTOS SOBRE EL ESTADO MEXICANO

2.1. La Revolución Mexicana	28
2.2. El Sistema Político Mexicano	37

CAPITULO 3

ANTECEDENTES PICTORICOS DEL MURALISMO

3.1. José Guadalupe Posada	49
3.2. Francisco Goitia	55

CAPITULO 4

JOSE CLIMENTE OROZCO

4.1. Datos biográficos	62
4.2. El Muralismo de Orozco	67
4.2.1. "La Maternidad"	67
4.2.2. "La Trinchera"	68
4.2.3. "La Destrucción del Viejo Orden"	70
4.2.4. "Catarsis"	71
4.2.5. "La Justicia"	73
4.2.6. "El Trabajo Inhumano"	74
4.2.7. "La alegría de vivir"	75
4.2.8. "Juárez"	77
4.3. La temática social en la pintura de Orozco	78

	Pág.
CAPITULO 5	
DIEGO RIVERA	
5.1. Datos Biográficos	84
5.2. El Muralismo de Rivera	84
5.2.1. "La Creación"	89
5.2.2. "Feria del Día de Muertos"	89
5.2.3. "Salida de la Mina"	91
5.2.4. "Reparto de Tierras"	93
5.2.5. "El Hombre domina al universo mediante la técnica"	95
5.2.6. "México de Ayer"	97
5.2.7. "Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central"	100
5.3. La temática social en la pintura de Rivera	102
	105
CAPITULO 6	
DAVID ALFARO SIQUEIROS	
6.1. Datos biográficos	112
6.2. El Muralismo de Siqueiros	112
6.2.1. "Los Elementos"	126
6.2.2. "La Nueva Democracia"	126
6.2.3. "Por una seguridad social y completa pa- ra todos los trabajadores"	127
6.2.4. "La revolución contra la dictadura porfi- riana"	130
6.2.5. "Apología del futuro triunfo de la cien- cia sobre el cáncer"	132
6.2.6. "La marcha de la humanidad en la tierra- y hacia el cosmos"	134
6.3. La temática social en la pintura de Siqueiros	136
	139
CAPITULO 7	
CONCLUSIONES GENERALES	
	147
BIBLIOGRAFIA GENERAL	
	166
ANEXO:	
FOTOGRAFIAS DE LOS MURALES ESTUDIADOS	

INTRODUCCION

El arte se halla condicionado,
desde sus orígenes, por la vida
social.

Lucio Mendieta y Núñez.

Si la historia de la humanidad es la historia de la lucha de clases, la historia del arte es, en última instancia, la historia del reflejo de esa lucha de clases en el artista. La pintura mural mexicana confirma esta regla: no ha habido, quizá, corriente artística en México más directamente determinada por el contexto político y social que el muralismo.

El muralismo mexicano es el arte de la revolución, el arte que expresa y sintetiza las últimas consecuencias de los postulados revolucionarios de 1910. Como tal, no sólo es un arte nacionalista, sino que es el nacionalismo en su más acabada y desarrollada expresión: el nacionalismo, como "ideología" oficial del Estado post-revolucionario, sólo se expresa libre y totalmente en los murales de Orozco, Rivera y Siqueiros. Y es evidente por qué: el nacionalismo llevado hasta sus últimas consecuencias en un país semicolonial y dependiente como México, desemboca en el socialismo.

La revolución mexicana hizo posible el surgimiento del arte muralista. Sin ella, es obvio que la pintura mexicana se hubiera desenvuelto por otros cauces. El nacionalismo, presente en México desde el juarismo y antes aún como una reacción elemental a la colonización cultural del imperialismo, se transforma en la "ideología", en el "programa", de la revolución. El muralismo nace bajo el irresistible influjo de esa vaga y confusa "ideología", pero su asimilación y desarrollo de la misma es tal que transforma de nuevo al nacionalismo y

lo convierte, en el plano artístico, en una auténtica ideología: el socialismo, pese a todas las deformaciones estalinistas que padeció el arte mural.

El muralismo hizo posible la consagración del nacionalismo como ideología oficial. El Estado dejó que se plasmara en los muros todo el proceso revolucionario que él ya no podía dirigir; la revolución quedó enclaustrada en la pared. Por ello, el fin del muralismo señala irremediamente el fin del nacionalismo como "ideología" oficial, de la misma manera que el fin de la revolución - o mejor aún, su interrupción indefinida - y el final de las movilizaciones de masas de la época cardenista, auguraron en su momento el fin del muralismo.

¿Cómo ocurrió este proceso? ¿Cómo se expresaron en sus diferentes etapas esas oblicuas relaciones entre la revolución, el nacionalismo y el muralismo? ¿Cómo se expresaron en cada uno de los muralistas?. A estas y otras interrogantes pretendo responder, sumariamente -de más está decirlo-, en el presente trabajo.

CAPITULO 1

ANTECEDENTES DE LA REVOLUCION MEXICANA

Uno de los rasgos predominantes que marcará la situación del país a principios de siglo - y de entonces a la fecha-, es la intervención del imperialismo en la vida política y económica de México. De hecho, las características de México -al igual que las del resto de América Latina-, como nación que "llega tarde", por así decirlo, al desarrollo capitalista le impondrán sus rasgos de país dependiente o semicolonial y propiciarán al propio tiempo el rol fundamental que ha de jugar - la penetración imperialista.

1.1.- La intervención imperialista en México.

Por ello, como factor importante en el desarrollo mexicano la participación del imperialismo, especialmente norteamericano, es un elemento que hay que destacar para entender los rasgos predominantes en la situación de México a principios de siglo. Gastón García Cantú (1) ha sistematizado esa intervención desde 1800 hasta bien entrado el siglo XX. Para ofrecer una somera idea de tal intervención, basten los ejemplos siguientes:

- En octubre de 1800, Thomas Jefferson, a la sazón presidente de E.U.A., manifiesta que los límites de la Louisiana debían llegar hasta el Río Bravo del Norte.
- En 1806 diversos grupos armados por The Mexican Asso-

(1) García Cantú Gastón, Las invasiones norteamericanas en México, 1971, Ed. Era, México. p. 125 y ss.

- ciation intentan ocupar la Florida e invadir las provincias Internas para "independizar" a México. El plan contaba con la autorización de Jefferson, según los propios conspiradores.
- En agosto de 1806 en carta a su ministro en España, James Bowdoin, Jefferson plantea su objetivo de adueñarse de México en seis semanas.
 - El 2 de abril de 1808, tropas norteamericanas invaden la Florida occidental.
 - En febrero de 1810 se proclama el Estado "libre e independiente" de Florida oriental.
 - El 26 de septiembre de 1810, James Madison, presidente norteamericano, ordena al gobernador de Louisiana ocupar la Florida occidental.
 - El 20 de abril de 1818 James Long, al mando de 300 hombres toma Nacogdoches y proclama a Texas como una "república libre e independiente".
 - En 1819 el territorio comprendido entre los ríos Sabinas y Mexicano, es "cedido" a EUA mediante el Tratado de Límites Onís-Adams.
 - En 1821 los periódicos norteamericanos hablaban de preparar una invasión a Texas y de invadir México, esto último so pretexto de apoyar a los adversarios republicanos de Iturbide.
 - Desde 1829 las invasiones de "milicianos" a Texas se vuelven más y más frecuentes, más aún después de que los diferentes gobiernos mexicanos declinan las constantes propuestas de los norteamericanos para la venta de ese territorio.

- En diciembre de 1831 se inicia la rebelión de los colonos norteamericanos en Texas, auspiciada por Esteban Austin e impulsada por Sam Houston -enviado del presidente Jackson-, que culminaría - gracias a la colaboración de Lorenzo de Savala, ex-embajador de México en Francia- el 20 de diciembre de 1835 con la declaración de "independencia" de Texas, independencia que sería reconocida en 1837 por el Senado norteamericano.
- En noviembre de 1840 los texanos, "independientes" aún, ponen su flota al servicio de Yucatán, para fortalecer la separación política exigida por los latifundistas yucatecos.
- El 28 de mayo de 1845 se anexa Texas a EUA.
- El 13 de enero de 1846, con la invasión de Sn. Francisco, California, se inician las agresiones armadas contra México que serán formalizadas el 16 de febrero de ese año con la declaración de guerra, por la fijación de límites en el paralelo 50°40'.
- El 27 de marzo de 1847 desembarcan las tropas norteamericanas en Veracruz. La armada y el ejército de EUA - habían disparado sobre la población del puerto el equivalente a 200 toneladas de bombas.
- El 30 de junio de 1847 la tropa invasora ocupa la capital. El 14 de septiembre "conquista" el Colegio Militar, entonces en Chapultepec.
- Después de la firma del tratado de paz, en 1848 se presentan invasiones sucesivas en diversas poblaciones fronterizas (y no tanto) de México, tales como: Nuri y Cieneguillas, Sonora; Matamoros y El Paso, Tamaulipas; Piedras Negras, Coahuila; etc.

En 1851 y 52, tienen lugar diversas invasiones seguidas de despojo y saqueo contra Nuevo León, Sonora, Baja California, Tamaulipas, etc.

- En 1853 los EUA compran el territorio de La Mesilla.
- En 1858, se condiciona el reconocimiento del gobierno de Juárez a cambio de Baja California y el derecho de tránsito en el Istmo de Tehuantepec.
- El 22 de noviembre de 1864 la marina y el ejército norteamericano transportan por el Istmo de Panamá a las tropas francesas que invadirían las costas mexicanas por el Pacífico. EUA había declarado su "neutralidad" en la guerra franco-mexicana.
- En 1866 los EUA se apropian del territorio conocido como El Chamizal. Hay una reclamación inmediata del gobierno de Juárez. Como se sabe, ese territorio sería devuelto a México después de casi un siglo de reclamaciones.
- El 17 de diciembre de 1874 tropas norteamericanas invaden poblados cercanos a Matamoros.
- En 1876 Nuevo Laredo es cañoneado por baterías norteamericanas.
- El 29 de noviembre de 1877, 1500 soldados norteamericanos invaden, saquean y destruyen sembradíos en Múzquiz, Chihuahua.
- En mayo de 1881, tropas norteamericanas invaden Sonora.

Las actividades anteriores, son apenas una muestra de las invasiones armadas de EUA en territorio mexicano y de la constante intervención de los diversos gobiernos de la Unión Americana en los asuntos de la vida interna de México. Todos-

ellos revelan, como dice García Cantú (2), que "Jefferson había constituido moralmente a los norteamericanos un afán de dominio territorial. Para lograrlo, el contrabando, el saqueo, y el asesinato serían los medios adecuados. Una imagen doble se había forjado: la de los principios democráticos y la de la vida real; la de la ficción jurídica y la de las conquistas".

En general, todas esas agresiones armadas constituyen la primera etapa de la expansión norteamericana hacia México y, más extensamente, hacia América Latina. Esa primera etapa corresponde a la acumulación primitiva del capital, teniendo como base de lanzamiento la extensión territorial, la agresión armada, la conquista violenta. Una etapa posterior, será la invasión económica y corresponderá con la fase del capital monopolista en el desarrollo interno de EUA. El límite aproximado entre ambas etapas, viene a ser la guerra civil; en este sentido, la Guerra de Secesión, es el preludio de la expansión económica de la burguesía norteamericana. Es, ante todo y más allá del problema de la esclavitud, la confrontación entre dos corrientes políticas de la burguesía, que representan dos tipos de explotación capitalista diferentes (o mejor aún, dos fases del desarrollo capitalista): la explotación agraria terrateniente, basada en la tenencia de la tierra, en virtual decadencia, y la pujante explotación industrial. Por ello, más que en otra cosa, la causa de Lincoln tenía de su lado la razón histórica que empujaba hacia adelante. El resultado favorable a la burguesía industrial nortea, fue simplemente el triunfo del progreso sobre el conservatismo.

De ahí que el cambio en la política exterior norteamericana, sobrevenga más o menos a fines del siglo pasado y a prin

(2) García Cantú Gastón, op. cit., pág. 21.

cipios de éste, es decir, una vez que la fracción industrial de la burguesía norteamericana, más lúcida y progresista, se ha afirmado en el Estado. Ciertamente es que el lapso de acumulación capitalista primitivo es sumamente corto, comparado con los períodos de otras burguesías europeas; "de 1850 a fines de la guerra civil, los Estados Unidos habían pasado, de la extensión territorial y la acumulación primitiva de capital, a los principios del capital monopolista. Ninguna otra burguesía logró, en tan breve tiempo, acumular riquezas como la norteamericana". (3) Este extraordinario desarrollo del capitalismo de EUA que lo llevó en menos de 200 años a convertirse en la primera potencia mundial, se explica porque la sociedad norteamericana se apoyó en formas de producción atrasadas ya en su tiempo (la esclavitud, por ejemplo), combinadas con relaciones de producción capitalistas altamente avanzadas. George Novack historiador norteamericano, explica así el fenómeno apoyándose en la Ley del Desarrollo Desigual y Combinado formulada por Trotsky: "Desde el punto de vista de la historia mundial, la esclavitud fue un anacronismo desde su nacimiento en este continente. Como modo de producción pertenecía a la infancia de la sociedad de clases; había desaparecido prácticamente de la Europa occidental, de materias primas como el azúcar, indigo y tabaco, combinada con la carencia de trabajadores para llevar a cabo operaciones agrícolas a gran escala, obligaron a implantar la esclavitud en Norteamérica. La esclavitud colonial creció como un brazo del capitalismo comercial... la formación combinada de lo viejo y de lo nuevo, de lo más bajo y de lo más alto, de la esclavitud y el capitalismo... funcionó como equipo... (pero) demostró no ser permanente ni indisoluble..."

(4)

(3) García Cantú Gastón, Op. cit. pp. 184.

(4) Novack George, La ley del desarrollo desigual y combinado, 1973, Ediciones Pluma, Argentina.

De tal manera, el cambio de la política exterior norteamericana, causada por su entrada a la fase del capital monopólico y su consecuente exportación de capitales, concidiría con la llegada al poder de Porfirio Díaz y con el establecimiento del primer proyecto de alcance nacional por constituir un Estado. La burguesía industrial norteamericana, triunfadora en la guerra civil, veía así la nueva etapa: "Las fábricas norteamericanas están produciendo más de lo que el pueblo norteamericano puede consumir. El suelo norteamericano está produciendo más de lo que el pueblo norteamericano puede consumir. El destino ha escrito la política a seguir: el comercio mundial debe ser y será nuestro". (5) Con esa mentalidad, Ulises S. Grant (dos veces presidente de EUA y fuerte empresario) viaja a México para convencer a la clase dominante activa de que era mucho más conveniente para ambos la "conquista pacífica" por medio del capital, que la violenta por medio del fusil. Igualmente el general Sheridan le explicó a Porfirio Díaz: "Cuestan demasiado las importaciones y las exportaciones. Se necesitan más ferrocarriles. En nuestra nación hay abundancia de capital que espera solamente que los acerquéis para que se destine a favor de tales empresas". (6)

El gobierno de Díaz, comprometido en la tarea de integrar un auténtico Estado Nacional, abrió de par en par las puertas para esta "conquista pacífica". Los considerandos del gobierno para esta actitud, son claramente explicados por Justo Sierra: "la virtud política del presidente Díaz consistió en comprender esta situación (el cambio en la política de EUA-RIM) y, convencido de que nuestra historia y nuestras condicio

(5) Palabras de Albert J. Beveridge en abril de 1898; cit. por García Cantú Gastón, op. cit. pp. 220.

(6) Citado por García Cantú Gastón, op. cit. pp. 223.

nes sociales nos ponían en el caso de dejarnos enganchar por - la formidable locomotora yanquee y partir rumbo al porvenir, - en preferir hacerlo bajo los auspicios, la vigilancia, la poli cía y la acción del gobierno mexicano, para que así fuésemos - unos asociados libres obligados al orden y a la paz y para ha- cernos respetar y para mantener nuestra nacionalidad íntegra y realizar el progreso". (7)

Las consecuencias de esta política de puertas abiertas - al capital imperialista y de garantías para salvaguardar las - inversiones, no se hicieron esperar: de 202 200 000 dólares -- que EUA tenía invertidos en México, se pasa a casi 1,100 millo nes de dólares en menos de trece años. Con el descubrimiento- de los primeros mantos petroleros en 1906 las inversiones - no sólo norteamericanas- se multiplican varias veces. Las utili- dades de tales inversiones son inauditas, llegando a la cifra- récord del 287.6% de utilidad neta anual, utilidad promedio -- que pagó la Compañía Minera Peñoles a sus accionista. durante- los diez mejores años de producción minera. En pocas palabras, podemos concluir con Kenneth Turner en que: "Al erigirse en -- factor indispensable para la continuación de Díaz en el poder, por medio de la asociación en los negocios, de la conspiración periodística y de la alianza política y militar, los EU han -- convertido virtualmente a Díaz en un vasallo político y en con secuencia, han transformado a México en una colonia esclava de los Estados Unidos" (Subrayado en el original). (8)

Esta situación de dependencia económica de México hacia- el imperialismo norteamericano, que fue solo la continuación - de la etapa de agresiones armadas que culminaron con la apro-

(7) Citado por García Cantú Gastón. op. cit. pp. 226.

(8) Kenneth Turner, John., México Bárbaro, 1974, Ed. Costa- - Amic, Méx. pp. 230.

piación de la mitad del territorio nacional, tuvo repercusiones no meramente económicas en nuestro país. También se reflejó en los terrenos cultural y político, donde empezó a gestarse una corriente de rechazo a los valores, que se manifestaría en el reforzamiento del nacionalismo vigente desde los primeros años de vida independiente. Es decir, la penetración imperialista en México -tanto militar como económica, tanto española como francesa y, fundamentalmente, norteamericana-, fue la base material para la consolidación de la tradición nacionalista, que más tarde habría de constituirse en el eje "ideológico" de la revolución de 1910 y de los gobiernos emanados de ella. Así, también sería la base ideológica del nacionalismo postulado por los muralistas mexicanos.

1.2.- Los Gobiernos Pre-Porfirianos.

Después de doce años de vida independiente, el Gral. Antonio López de Santa-Anna fue electo presidente de la República, con Valentín Gómez Farías como vicepresidente. Poco seguro de cuál debía ser su política, Santa-Anna dejó prácticamente en manos de Gómez Farías el gobierno de la nación (9). Este último, junto con José María Luis Mora -el ideólogo más preclaro de la burguesía liberal mexicana-, llevaron a cabo la serie de reformas que servían de plataforma al Partido Progresista. Estas reformas, realizadas con la aquiescencia de Santa-

(9, Roeder comenta al respecto: "La buenaventura (de Santa-Anna) le valió la presidencia de la República, por primera vez, en 1833; pero sabedor de su inexperiencia política, se retiró temporalmente a su finca en Jalapa, dejando las riendas del gobierno en manos de su vicepresidente...el presidente electo demostró su sagacidad al confiarle las responsabilidades del gobierno, quedando, por su parte, en actitud de observación, listo para aprovechar sus aciertos o sus errores." Roeder Ralph, Juárez y su México, 1972. Ed. FCE, México.pp.82-83.

Anna, consistieron en: liberación del pago del diezmo a la iglesia; secularización de las misiones en California; abolición de los fueros militares; medidas tendientes a cesar la bancarrota de la propiedad y para aumentar el número de propietarios de la tierra; destrucción del monopolio clerical en materia educativa, etc.

Sin embargo, todas las leyes progresistas dictadas por el Congreso y ejecutadas por Gómez Farfías, no pasaron de ser meros espejismos democráticos en un desierto conservador. El liberalismo no tenía una clase social definida en la cual apoyarse para hacer realidad sus proyectos; su base de apoyo era una aún dispersa y confusa burguesía agraria que empezaba a deslindarse de la propiedad territorial. Las clases dominantes seguían siendo la semifeudal burguesía terrateniente con aspiraciones monárquicas y el clero. A estas clases dominantes, las reformas liberales les parecieron demasiado. Encontraron en Santa-Anna a un posible representante.

Santa-Anna tiene muchas de las características que años-después presentaría Luis Bonaparte en Francia. Sin identificarse con ningún bando y dispuesto a servir a quien mejor le garantizara su poder absolutista, su política fue siempre una serie de bruscos virajes, no entre la burguesía y las masas -- como en el caso del régimen caracterizado por Marx como bonapartismo (10) sino entre las dos fracciones burguesas, los liberales y los conservadores. Su actuación fue, asimismo, una serie de contradicciones que iban desde hazañas excepcionales que demuestran su genio organizador (por ejemplo, al organizar y movilizar un ejército, casi sin recursos y ponerlo en marcha casi sin preparación en la expedición contra los colonos de Te

(10) Marx, Karl, El 18 Brumario de Luis Bonaparte, en Obras Escogidas, tomo I, 1970. Ed. Progreso, Moscú.

xas), hasta acciones tragicómicas en las que queda al descubierto su impreparación, su pusilanimidad y su naturaleza mezquina y egocéntrica (por ejemplo, al ser hecho prisionero después de ser vencido por un enemigo militarmente derrotado, en la misma campaña contra Texas).

Santa-Anna aprovecha el descontento de los conservadores ante el proyecto liberalista, y los conservadores aprovechan las ambiciones de Santa-Anna. El resultado es que éste asume el mando con poderes absolutos, anula las leyes progresistas, disuelve las dos cámaras parlamentarias - dominadas por los liberales-, desarma las milicias, expulsa a Mora y a Gómez Farías y levanta el destierro a los jefes conservadores. El viraje es total. El propio Santa-Anna se encarga de reprimir militarmente a Juan Alvarez en Guerrero y a Francisco García en Zacatecas, que se levantan contra el golpe de Estado efectuado por el propio presidente -que presenta otra similitud con el golpe del 2 de diciembre de 1851 que, siendo presidente, realiza Luis Bonaparte.

En estas condiciones, y como parte de la política expansionista de EUA, viene la guerra contra Texas, en la que Santa Anna cambia ese territorio por su vida. Caído en desgracia, se retira temporalmente del Poder para volver a él cinco años después, en 1843, nuevamente impulsado por los conservadores, mediante el Plan de Tacubaya. Un año después es derrocado por la tendencia liberal. Viene entonces una tregua durante la invasión militar de EUA, que termina con la pérdida de cerca de dos millones de kilómetros cuadrados del territorio nacional a cambio de 15 millones de pesos (Tratado de Guadalupe-Hidalgo).

Después de la invasión norteamericana, se instaura un gobierno compuesto por conservadores y liberales - presidido por José Joaquín Herrera-, que se sostenía en un equilibrio obvia-

mente precario, que se rompe bajo la presidencia de Mariano Arista. Una serie de rebeliones armadas impulsadas por los conservadores, vuelve a llevar al poder a Santa-Anna, con una pierna menos pero con más proyectos y ambiciones. La nueva dictadura santa-annista duró dos años, tiempo muy corto para adquirir características más propias, pero suficiente para esbozar los primeros rasgos bonapartistas en lo que se refiere a su independencia y autonomía de la clase dominante la burguesía terrateniente conservadora y el clero.

El proyecto bonapartista que representó Santa-Anna no pudo concluirse por varias razones, que podrían resumirse en que, a diferencia de Francia donde el bonapartismo se instala al final de un período revolucionario que termina con el agotamiento de todas las fuerzas sociales contendientes, en México ese período de lucha no se presenta como un fenómeno global, sino muy parcializado en el tiempo y en el espacio, y ni las fuerzas conservadoras estaban acabadas ni las liberales eran tan débiles. No obstante, Santa-Anna con sus métodos lumpenescon-política (que habían llegado a arreglar secretamente con EUA la cesión de los territorios del norte desde antes de la invasión y a sugerir cómo realizar ésta, todo con tal de regresar al país desde su destierro en Cuba (11), con su caudillaje carismático, con su disposición a servir intereses que no le

(11) A este respecto, Gastón García Cantú (op. cit. pp. 114 y ss.) dice: "Como Zavala junto a los texanos, Santa-Anna recomienda a Polk (entonces presidente norteamericano) la estrategia que debían seguir Scott y Taylor (los generales encargados de la invasión). No era, la de Santa-Anna, prueba alguna de sus conocimientos militares sino la exposición de una estrategia política de quien estaba enterado de las condiciones del país..."

Ralph Roeder (op. cit. pp. 98-99) escribe: "Santa-Anna... mandó un emisario a Washington con la proposición de vender todo el territorio al norte del río Grande (Bravo) y

son propios a condición de tener las manos libres, sienta el primer precedente del futuro gobierno bonapartista en México.

Por supuesto, si Santa-Anna puede maniobrar con la invasión norteamericana para regresar al poder, ceder más de la mitad del territorio y posteriormente vender la Mesilla, se debe a la situación de las clases sociales en México. Al sector burgués predominante -los terratenientes-, demasiado comprometido con el proyecto centralista, no le interesaba mayormente la pérdida de las lejanas y desconocidas tierras en cuestión; los intereses materiales que promueven la resistencia al invasor no existían. De hecho, el objetivo de la invasión no eran las propiedades (los norteamericanos, al contrario, se preocuparon por ofrecer garantías a los propietarios y terratenientes), sino, como está demostrado, establecer una excusa para que el gobierno mexicano -encabezado por Santa-Anna- realizara la venta de los territorios norteaños. Por su parte, la burguesía liberal era una ínfima parte de los poseedores y a lo más que llegó fue a abstenerse en la intervención imperialista. Era una reacción muy diferente a la que ocasionó, años después, la invasión francesa.

En 1858, Juárez, como presidente de la Suprema Corte de Justicia, asume la presidencia del país al ser derrocado el titular, Ignacio Comonfort. Gobernando desde Guanajuato y más tarde desde Veracruz - debido al avance del ejército conservador -, Benito Juárez se convierte en el máximo representante -

... del Colorado del oeste por 30 millones de dólares...el comisionado propuso que lo más conveniente sería, según su patrón, que los Estados Unidos mandasen una flota suficiente al río Grande y una flotilla a Veracruz antes de descubrirse el pastel. Sobre esta base se llegó a un entendimiento preliminar. Santa-Anna convino en negociar a cambio del apoyo norteamericano, comunicó a Washington algunas indicaciones específicas para la maniobra..."

de la burguesía liberal, en contraposición al gobierno conservador encabezado por Miramón.

La ideología liberal de la época, quedó comprendida en las que se conocen como Leyes de Reforma, de las cuales, como se sabe, las principales son las siguientes: -la nacionalización de todos los bienes del clero regular y secular, suprimiendo las comunidades religiosas masculinas y prohibiendo el establecimiento de nuevos convenios; -el establecimiento del matrimonio como un contrato civil y el establecimiento del registro civil; -la secularización de los cementerios;- el establecimiento de la libertad de cultos. Como se ve, la esencia de la reforma juarista está dirigida contra la influencia política y económica del clero; parte esencial de la clase dominante de entonces.

Después de casi tres años de guerra civil entre los reformadores juaristas y los conservadores, la contienda se resolvió militarmente a favor de los primeros. Al triunfo de Juárez sobrevino una depresión económica general, reforzada por la deuda externa que ascendía a la entonces respetable suma de 82 millones de pesos. El gobierno decide desconocer una parte de la deuda. Esto le sirve como pretexto a Luis Bonaparte -en tanto que Francia era una de las naciones afectadas por la medida-, que necesitaba encauzar la inquietud y descontentos internos en Francia hacia las conquistas exteriores, y apoyado por los conservadores- que ante el fracaso de sus ejércitos internos buscan el apoyo de los extranjeros-, manda tropas a México, consumándose así la segunda invasión armada en nuestro país.

La intervención francesa trajo a México el imperio como forma de gobierno. Sin embargo, la política de Maximiliano resulta contraria a la que los conservadores esperaban, y los choques entre éstos y aquél pronto empezaron. Esto, aunado a-

los enfrentamientos que también tuvo Maximiliano con Bonaparte y a la resistencia popular -personificada en Juárez- que generó la intervención y que volvía muy inestable al gobierno monárquico, hizo que poco a poco las fuerzas republicanas terminaran por imponerse. El episodio termina con el fusilamiento de Maximiliano y sus generales en Querétaro.

Sobre la intervención francesa, caben destacar dos aspectos. Por un lado, la actitud de los EUA, presididos a la sazón por Lincoln, quienes demostrando que su famosa doctrina -- Monroe (América para los americanos) no pasaba del plano declarativo, no sólo se escudaron en la "neutralidad" ante la agresión imperialista de Francia, sino que incluso la favorecieron de varias maneras. Para decirlo con las palabras de Francisco Zarco: "Los Estados Unidos, que tanto alarde habían hecho de la doctrina de Monroe, que declararon por boca de Mr. Seward (jefe del departamento de Estado, durante la administración de Lincoln) que considerarían como agrasiva la intervención europea en México, llegada la hora suprema del conflicto, olvidaron todas sus declaraciones y llevaron este olvido hasta el grado de no permitir en sus costas la exportación de armas para México y de consentir que Forey se proveyera de todos sus medios de transporte". (12) Por otro lado, es importante el cambio de actitud de la burguesía liberal. Si en 1847 adoptó, junto con los conservadores, una actitud pasiva, ahora en 1862-67 promueve la más amplia resistencia. Este cambio es motivado, porque ahora sí hay intereses materiales que defender, ante la eventual supeditación política y económica hacia Luis-Bonaparte.

(12) Citado por García Cantú Gastón. op. cit. pp. 195.

El gobierno de Juárez expresa y sintetiza las ambiciones desarrollistas de la burguesía liberal de su época; en este sentido, Juárez representa la conciencia revolucionaria de una incipiente y confusa burguesía que desea la unidad nacional a toda costa, como requisito indispensable para desarrollar una industria y un mercado interno fuertes.

Pero Juárez se enfrentaba a dos conjuntos de obstáculos insuperables en su tiempo: Por un lado, la desintegración del poder político nacional, fragmentado en miles de poderes caciquiles locales; de hecho, Juárez se pasó más tiempo soportando rebeliones, reprimiendo levantamientos populares y combatiendo contra conservadores e imperialistas, que dirigiendo un proyecto de integración nacional. Además, "...La tendencia al regionalismo fue agravada por la desconcertante geografía del país. ..El escenario físico era como para desafiar la autoridad de cualquier gobierno central. Las rebeliones locales eran fáciles, y dondequiera que los rebeldes obtenían autonomía, usualmente imponían la única clase de ley que conocían: sistemas de monopolios y privilegios personales". (13) Por otro lado, en términos económicos también se expresaba esa terrible fragmentación del territorio nacional: "algunas veces las autoridades locales también imponían alcabalas a los productos que trataban de salir de sus áreas... Lo que las dificultades de transporte y las grandes distancias ya habían logrado en parte, fue completado por la ayuda de la ley local; y México fue dividido en un número infinito de mercados minúsculos". (14)

En lo que toca al campo, donde más lejos llegó el gobierno juarista en su constitución de 1857, que pretendía crear

(13) Vernon Raymond, El dilema del desarrollo económico de México, 1963, Ed. Diana, México, pp. 50.

(14) Vernon Raymond, op. cit. pp. 50.

una sociedad de agricultores libres en un mercado nacional abierto, el fracaso de las reformas fue todavía peor. Los bienes intervenidos del clero sólo pudieron ser comprados por latifundistas no eclesiásticos: "En todo México grandes propiedades fueron adquiridas a precios ínfimos, frustrando la intención de Juárez y sus seguidores". (15) Así, las leyes de reforma no dieron por resultado el surgimiento de una nueva clase de pequeños propietarios agrícolas, sino una nueva distribución y concentración latifundista de la tierra, de manos de la iglesia a manos de los terratenientes. El proyecto juarista no cambia sustancialmente la estructura económica de la sociedad, aunque sí abre y posibilita el camino para el desarrollo capitalista en México, al impulsar el proceso de industrialización, permitiendo la importación de la primera maquinaria más o menos docente y otorgando concesiones y subsidios para continuar la construcción del ferrocarril.

Fue así como el gobierno de Juárez, el gobierno de la burguesía liberal, a pesar de sus planes y reformas no pudo cumplir su cometido histórico de desarrollar el capitalismo mexicano: sus proyectos dan resultados opuestos a los esperados. Su tarea habrá de ser llevada a cabo con ideales y políticas menos teorizadas, más pragmáticas y, sobre todo, llevando hasta sus últimas consecuencias lo que Juárez tímidamente intentó: abrir las puertas al capital imperialista, al menos en parte, por la dictadura porfirista.

1.3.- El Porfiriato.

En noviembre de 1876, Porfirio Díaz ocupa el poder tras derrocar a Sebastián Lerdo de Tejada, presidente a la muerte de

(15) Vernon Raymond, op. cit. pp. 55.

Juárez y durante el período 1872-76. El gobierno de Díaz es - la continuación lógica y natural del de Juárez. Es Díaz quien culminará el proceso de integración nacional que iniciaron Juárez y Lerdo: integró la fuerza militar y política en su persona, disolvió los ejércitos estatales y creó un poderoso ejército federal, cuya cabeza era él, y una bien equipada policía rural, cuyos objetivos eran mantener la paz en el campo.

Como vemos, hablar de México como una nación, no pasaba de ser en 1876 un mero eufemismo, dividido como estaba el país, en una multitud de pequeños mercados locales. La economía mexicana seguía siendo básicamente agraria, pese a que ya existían algunas fábricas textiles y de vidrio, ingenios azucareros y numerosos talleres de artesanía. Esa economía agraria comprendía básicamente tres tipos de propiedad: la hacienda terrateniente, el rancho y la propiedad comunal indígena. De los tres, el más importante era, de lejos, la forma de propiedad terrateniente, pues los ranchos no pasaban nunca de las cien hectáreas, (16) eran trabajados por el dueño y su familia - eventualmente aparceros y jornaleros-, y constituían una economía de autoconsumo. La propiedad indígena por su parte, fue sistemáticamente destruida por la política agraria del régimen en beneficio de la hacienda, como veremos adelante.

Según Hansen (17), los rasgos particulares de la hacienda, en tanto forma de tenencia de la tierra se resume así:

- Grandes extensiones de tierra (cientos de miles de hectáreas a veces) bajo un sólo dueño.
- Relativa autosuficiencia (alimentación, instrumentos y materiales de construcción solían provenir de la misma hacienda).

(16) Hansen, Roger D, La política del desarrollo mexicano, 1975, Ed. Siglo XXI, México, pp. 36.

(17) Hansen Roger, D. op. cit. pp. 34-36.

- La fuerza de trabajo tenía una residencia permanente en la hacienda, atada por la tienda de raya, lo que -- constituía una semiesclavitud o una esclavitud descarada (Valle Nacional y Yucatán).
- La ausencia del dueño de la hacienda, que pasaba más tiempo en Europa o la capital que en su propiedad.
- La administración de la hacienda era timorata y cautelosa.
- Los métodos de producción eran sumamente atrasados.

La política agraria del porfirismo se dirigió al fortalecimiento de la hacienda a costa de las comunidades indígenas. De hecho, en este, como en otros sentidos, el gobierno porfirista sólo habría de aplicar hasta sus últimas consecuencias los lineamientos usados por Juárez. Y si ya las leyes de reforma se habían encargado de destruir el precario equilibrio entre haciendas y comunidades, las leyes de colonización, emitidas por Díaz en 1883 y 84, terminaron de arruinar las comunidades indígenas en favor de los terratenientes (18). Como se sabe, las leyes tenían el objetivo oficial de explorar, deslindar y colonizar las tierras públicas; a raíz de ellas se crearon las compañías deslindadoras, cuyo pago era conservar el 33% de la "tierra deslindada". Los resultados fueron lógicos: en sólo diez años, el 20% de "toda el área geográfica de la república había pasado a poder de las compañías deslindadoras" (19); además, en todo el régimen porfirista "más de 800 mil hectáreas de tierras comunales fueron asignadas en forma privada... literalmente todas ellas terminaron, tarde o temprano, en manos de las compañías deslindadoras o de los latifundistas",

(18) Hansen (op.cit., pp.39) dice al respecto: Las leyes de reforma y la subsecuente legislación de Díaz se sumaron para ejercer un profundo efecto sobre la estructura de la tierra en México".

(19) Hansen Roger, D. op. cit. pp. 38.

según estima Nathan L. Whetten (20). Así, en 1910, "más del - 80% de las familias rurales de México no poseían tierras y el sistema agrícola prevaleciente era el de una hacienda gigantesca". (21)

Ya hemos revisado rápidamente cómo creció la inversión extranjera -fundamentalmente la norteamericana- a partir del período porfirista. Baste señalar por ahora que, para 1910 -según cifras bien conocidas-, el capital total invertido en México, exceptuando las grandes haciendas de propiedad familiar e individual, era de 1650 millones de pesos. De esa cantidad, el 77% era extranjero (1042 millones de pesos). Ese 77% se dividía aproximadamente así: 44% para el imperialismo yanqui, 24% para el inglés y 15% para Francia. Del restante 23% correspondiente al capital nacional, el 14% era del Estado y el 9% para el sector privado. Por último, conviene destacar que los 726 millones de pesos invertidos por EUA en nuestro país, representaba la tercera parte de la inversión norteamericana total en todo el mundo.

La extrema penetración imperialista propiciada por la política de puertas abiertas de Porfirio Díaz, ha llevado a autores como Vernon, que aceptan los resultados "benéficos" de la inversión extranjera en los países que la sufren, a concluir que: "al barrer con la red de restricciones que habían inhibido al capital extranjero en el pasado, y al garantizar la paz y la seguridad para ese capital, Díaz asignó a los extranjeros un papel en la economía interna mexicana, que tiene pocos paralelos en la historia de los Estados modernos." (22) No sólo eso, el mismo Vernon afirma también que: "Un México próspero -

(20) Citado por Hansen Roger D., op. cit. pp. 37

(21) Vernon Raymond, op. cit. pp. 67

(22) Ibid, p. 61.

necesitaba probablemente de grandes inversiones extranjeras, - dado el carácter incipiente de sus inversionistas nacionales y los recursos humanos y económicos limitados del Estado; pero - no hay razón para suponer que dichas inversiones exigían el envilecimiento de los valores mexicanos y la elevación de los intereses extranjeros hasta el grado que propició Porfirio Díaz". (23)

Un elemento determinante que contribuyó a la integración nacional, a la consolidación del desarrollo capitalista en México y a la invasión económica extranjera, fue el desarrollo - del ferrocarril. Es bien conocido el hecho de que la estructura ferroviaria del país se levantó durante el porfiriato: cifras más, cifras menos, diversos autores coinciden en que en - 1875, un año antes de la llegada de Díaz al poder, había en to do México unos 600 kms. de vías férreas, para 1910, gracias a las enormes concesiones a compañías norteamericanas e inglesas, ya se habían construido unos 20 mil kms., un promedio de casi-450 kms. de vías anuales. Actualmente la red ferroviaria nacional apenas rebasa los 26 mil kms.

Así, la política económica del régimen porfirista estuvo basada en un solo eje: apoyarse en el capital imperialista para la construcción del México moderno; para ello, no vaciló en adoptar cualquier medida que garantizara la paz social y la fa cilidad requerida por el capital extranjero para la inversión. Vernon resume así la política económica de Díaz: "...el concepto porfiriano de la economía mexicana era una tricotomía: estaban (1) el gobierno, encargado de mantener las condiciones que atraerían capital extranjero; (2) el sector privado, extranjero, que promovería el crecimiento del país por medio de la in-

(23) Ibid, p. 75.

versión, y (3) el sector privado, nacional, algunas partes selectas del cual se beneficiarían con las actividades creativas (sic) de los extranjeros". (24)

En pocas palabras, el régimen porfirista estaba basado - en dos puntales sociales: los terratenientes y el imperialismo. Era un gobierno tan comprometido con éste que, como hemos anotado, Kenneth Turner comparaba a México con una colonia de-EUA. En estas condiciones, el dictador oaxaqueño dejaba fuera de sus proyectos a dos sectores sociales de relevante importancia, cuya combinación, a la postre, sería vital en la revolución de 1910: el campesinado, en particular, y las masas trabajadoras en general, por un lado; por el otro, a la aún difusa - burguesía industrial en general, y a la pequeña burguesía urbana en particular.

La situación de las masas trabajadoras era ya, a principios de siglo, desesperada. En el campo, morían como moscas - los 750 000 esclavos (Valle Nacional, Yucatán) y los 5 millones de peones (el promedio de vida de los esclavos en Valle Nacional era de ocho meses; en Yucatán de año y medio (25)). - En la ciudad, jornadas de trabajo entre 12 y 16 horas diarias, salarios entre 50 y 60 centavos diarios y pagados en muchos casos en especie en las tiendas de raya, superexplotación de la mujer y los menores, carencia del descanso dominical, falta de la menor seguridad social, etc. En cuanto a la habitación, se ha calculado que en la capital, la más "urbanizada" de las ciudades de México, el 40% de la población dormía en los nauseabundos 'mesones' de la época sobre petates y en habitaciones - malolientes con más de 100 personas de compañía, o en las afueras de la ciudad a la intemperie. (26)

(24) *Ibid.*, p. 57.

(25) Kenneth, Turner John, op. cit. p. 59 y ss.

(26) *Ibid.*, p. 100.

La situación de los trabajadores se agravó en el período 1900-1910, período en el cual la demanda de exportaciones mexicanas disminuyó notoriamente en relación con los últimos años del siglo pasado. Ello originó que la tasa de crecimiento de la fuerza de trabajo total disminuyera del 1.6 anual, durante el período 1895-1900, a 0.9. En relación a la población total, la fuerza de trabajo se redujo del 35.4% en 1900 a 34.8% en 1910. El porcentaje de la fuerza de trabajo absorbida por la industria, que se había elevado de 15.6 a 16.6 entre 1895 y 1900, fue de 15.1% para 1910. En este mismo año, la industria mexicana ocupaba a 3000 personas menos que en 1900, pese a que la fuerza de trabajo había crecido globalmente en casi medio millón de personas. En cuanto a los salarios reales, baste señalar que el salario mínimo promedio en 1898 era de 39 centavos diarios y en 1911 era de 30 centavos. Hansen concluye: "En ciertas épocas, en ciertos países, la baja de los salarios impide que se realicen consumos ostentosos; en otros casos, -- los placeres perdidos se acercan al mismo límite de la vida. -- Desgraciadamente para la gran mayoría de los mexicanos, esto -- último es lo que ocurría en las postrimerías de la etapa porfirista..." (27). Kenneth Turner, no menos dramático, concluye que: "México es un pueblo muerto de hambre; una nación postrada". (28)

Por lo que toca al otro gran ausente de los planes y proyectos de Díaz, la burguesía industrial nacional, es conveniente resaltar que uno de los productos de la consolidación capitalista durante el porfiriato fue precisamente la aparición -- con caracteres más nítidamente definidos de la burguesía industrial mexicana. Aparentemente, el proceso que más contribuyó

(27) Hansen, Roger D., op. cit., pp. 32.

(28) Kenneth Turner, John, op. cit., pp. 102.

a la conformación de dicho sector, fue la ampliación de las exportaciones mexicanas, cuyo volumen en el período 1905-1910, - fue dos veces y media mayor que en el período 1888-1894). Al respecto, Vernon señala, que "... (en) el desenvolvimiento de México durante la época porfiriana, se presenta como acontecimiento de la mayor importancia la aparición de una nativa clase industrial con ideas modernas". (29) En general, se ha estimado que entre 1896 y 1910 los empresarios mexicanos destinaron unos 86 millones de pesos a la inversión en el sector manufacturero; esta cifra, que comprende únicamente la inversión inicial de las industrias que aparecían por primera vez en ese lapso de tiempo, era relativamente importante comparada con la inversión total extranjera en el mismo sector que para 1911 era de 131 millones de pesos. (30)

¿ í las cosas, es posible hablar a principios de siglo de una más o menos bien definida burguesía industrial que ha crecido a la sombra del imperialismo, asociada o impulsada por las inversiones de éste, que empieza a tratar de disputarle al mismo las principales tajadas de la plusvalía arrancada a los trabajadores mexicanos. Pero el primer obstáculo en su desigual lucha contra el capital extranjero, lo tiene en casa, representado por la figura del dictador oaxaqueño, cuyo gobierno está bien definido por la defensa de los intereses de los terratenientes y el imperialismo. Los primeros pasos de este sector burgués se dirigen, entonces, a convencer al dictador de la necesidad de limitar y regular la inversión extranjera.

Sus protestas son recogidas por José Ives Limantour, a la sazón secretario de Hacienda, quien en 1908 plantea que el Estado debe organizar los ferrocarriles e impedir que dos mono

(29) Vernon Raymond, op. cit., pp. 63.

(30) Cit. por Hansen Roger D., op. cit., pp. 31.

polios extranjeros --la Standard Oil y el Banco Speyer-- ad-
quieran las vías férreas del Ferrocarril Central y del Nacio-
nal. (31) Pero Limantour no podía ir más allá. El contexto -
de la actuación del régimen porfirista, que tenía como uno de
sus pilares a la inversión extranjera, se oponía objetivamente
a los intentos de la burguesía nacional por restarle fuerzas y
canonjías a ésta. Por si fuera poco, el prestigio de Liman-
tour había decaído, después de que el propio Díaz se encargara
de sugerirlo como posible sucesor en las elecciones de 1888 pa-
ra después hacerlo simplemente a un lado. (32)

Y si no era posible convencer a Don Porfirio, la burgue-
sía industrial dará su segundo paso tratando de hacer a un la-
do legalmente al dictador, a través de la democracia constitu-
cional y siguiendo todas las reglas de juego. El sector bur-
gués de oposición descubrirá entonces que el dictador no reco-
noce sus propias leyes y que los caminos constitucionales es-
tán bloqueados. Se da cuenta de que el origen de sus proble-
mas -y los del país en su conjunto- es la falta de democracia-
del régimen y de que, en suma, el porfirismo es antidemocráti-
co. No sólo eso, entiende que para restaurar la democracia --
hay que recurrir a los caminos extralegales y apoyarse en la -
población que -en las condiciones en que vive- está totalmente
dispuesta a secundarla. Ante esa carencia de democracia en el
país, surgirá entonces la consigna central del movimiento en -
su primera etapa: el sufragio efectivo y la no reelección. Dos
demandas esencialmente políticas, superestructurales.

(31) Cit. por García Cantú, Gastón, op. cit. pp. 246.

(32) Vid. Las Cartas de Rosendo Pineda a Ives Limantour en -
Trimestre Político. No. 2, oct.-dic. 1975, Ed. FCE, pp. -
135-145.

CAPITULO 2

LA REVOLUCION Y SUS EFECTOS SOBRE EL ESTADO MEXICANO.

2.1. La Revolución Mexicana

A estas alturas, el país era un polvorín a la espera de la chispa que lo hiciera explotar. Los pueblos indios, aferrándose a su tradición comunal, habían resistido tenazmente los atracos de las compañías deslindadoras porfirianas. Sus rebeliones masivas llenaron toda una época de la lucha de clases mexicana: los yaquis de Sonora, a quienes se les arrebataron las feracísimas tierras del Valle del Yaqui y, encabezados por Cajeme y Tetabiate, presentaron una larga guerra; los mayas, de Yucatán, quienes, despojados de sus terrenos -en ese entonces primeros y únicos productores mundiales de henequén, materia prima básica de la industria textil de la época-, hubieron de protagonizar diversos enfrentamientos armados aplastados sanguinariamente; y tantas y tantas luchas cuya historia se pierde en la memoria de los pueblos.

Por su parte, el movimiento obrero empieza a dar señales de vida. Aparece "El Socialista" quien publica en su primer número El Manifiesto del Partido Comunista; surge el Gran Círculo de Obreros, primer intento de central obrera y antecedente directo de la Casa del Obrero Mundial. Estalla la primera huelga en 1877 en una fábrica de hilados y a partir de entonces se sucederán hasta 1900: 75 huelgas en la industria textil, 60 en los ferrocarriles, 35 en la industria tabaquera, 13 en la minería y unas 10 en panaderías.

De tal manera, la burguesía opositora a Díaz tenía dos objetivos centrales al buscar el apoyo de las masas: por un lado, garantizar la consecución de sus reformas económicas y, --

por otro, encauzar, canalizar, el descontento del país para -- evitar un estallido revolucionario popular que sería negativo-para todos. Díaz por su parte, se opone a la menor reforma política y/o social, no solo por la enorme cantidad de intereses en juego y el precario equilibrio con sus aliados locales, sino también porque teme que las reformas en lugar de contener -accleren el estallido social. En esta pugna interburguesa ambas facciones tenían razón.. en parte. En efecto, el grado de descontento popular exigía cambios que sirvieran como válvula-de escape; pero el descontento estaba ya tan avanzado que no -había reforma posible que actuara como válvula: irremediable-mente, las masas irrumpían ante el menor resquicio que se --abriera y terminarían por agrandarlo hasta donde quisieran. Y ni Díaz podía ya evitar el proceso, ni Madero estaba preparado para controlarlo.

En junio de 1910, Porfirio Díaz volvió a reelegirse como presidente; Madero había terminado en la cárcel su intento de-respetar las reglas del juego electoral implantadas y manipula-das por el propio Díaz. Desde Estados Unidos, Madero lanza el Plan de San Luis, síntesis de la política liberal burguesa que encarna el político coahuilense, que plantea el desconocimien-to del dictador y de las elecciones recién celebradas y proclama a Madero como presidente provisional; además, el plan rea-firmaba el principio de la no reelección y exigía la restitu-ción de las tierras a sus primitivos propietarios. Esta últi-ma reivindicación -artículo 3o. del plan- fue el anzuelo que -la burguesía disidente lanzó a los campesinos; y éstos no sólo se lo tragaron, sino que tiraron con tanta fuerza que termina-ron remolcando a Madero y a su fracción burguesa.

No es necesario incluir los avatares del movimiento de -masas armado más importante que ha vivido el país en lo que va

del siglo. Centrémonos entonces en su definición, porque de ella dependerá la comprensión de los rasgos más importantes -- del movimiento mural mexicano.

La definición que mejor parece encajar con el proceso revolucionario en México, es la que se desprende de la aplicación de la llamada teoría de la revolución permanente, postulada por Trotsky: "la Revolución Permanente, en el sentido que Marx daba a este concepto, quiere decir una revolución que no se aviene a ninguna de las formas de predominio de clase, que no se detiene en la etapa democrática y pasa a las reivindicaciones de carácter socialista, abriendo la guerra franca, contra la reacción, una revolución en la que cada etapa se basa en la anterior y que no puede terminar más que con la liquidación completa de la sociedad de clases". (33) (Subrayados de RIM). Más adelante, Trotsky explica que: "los objetivos democráticos de las naciones burguesas atrasadas directamente conducían en nuestra época (1930, nota de RIM), a la dictadura del proletariado, y que ésta ponía a la orden del día las reivindicaciones socialistas". (34)

Recuérdese que México es un país que llega al capitalismo comercial tarde: cuando en Estados Unidos se empezaba a convertir en una potencia imperial, México apenas comenzaba a tratarse y organizarse como nación. Es decir, mientras EUA entraba a la fase superior del capitalismo (35), México se consolidaba en la primera, a partir de la política de Porfirio --

(33) Trotsky, León. "La teoría de la revolución permanente", en La Era de la Revolución Permanente, Ed. Juan Pablos. México, 1973, pp. 63-64.

(34) Ibid, pp. 65.

(35) Cfr. Lenin V.I., El Imperialismo, Fase Superior del Capitalismo. Obras Escogidas, Moscú, 1969, pp.177 y ss. de la edición en español.

Díaz. Las causas que explican todo ello, pueden sintetizarse en la ley del desarrollo desigual y combinado de la que se ha hablado anteriormente, y cuyos orígenes deben buscarse desde las diferencias en el proceso de colonización de lo que hoy es América Latina y EUA por España y Portugal e Inglaterra, respectivamente, así como en las importantes divergencias y situaciones de ambos imperios. Pero dejando de lado esas causas, el hecho incuestionable es la desventaja en el desarrollo de México frente al de EUA. Esa desventaja es la que dio a nuestro país su carácter semicolonial a raíz de la escandalosa penetración económica del imperialismo de la que también ya se ha hablado.

De tal manera, el carácter semicolonial de México, es lo que explicará las características aparentemente contradictorias de la revolución de 1910 y sustentará la aplicación de la teoría de la revolución permanente para definirla. El movimiento revolucionario demandó casi exclusivamente reivindicaciones democráticas que difícilmente cuestionaban la estructura capitalista del país o la existencia de la propiedad privada. La reivindicación enarbolada por las masas campesinas - principalmente actoras de la lucha - y plasmada en el artículo tercero del Plan de San Luis, primero, en el Plan de Ayala, -- después, y finalmente en el artículo 27 de la Constitución -- aunque con naturales distorsiones-, se sintetizó en el lema de "la tierra para quien la trabaja". Esta era una demanda -- que si bien chocaba frontalmente con la principal forma de tenencia de la tierra en la época -la hacienda-, no rebasa, sin embargo, los límites del capitalismo: tan sólo se plantea un cambio en la forma de la propiedad privada sobre la tierra. Por otro lado, la otra reivindicación que movió a algunos sectores burgueses y a toda la pequeña burguesía urbana, fue esencialmente política: el respeto al voto, el respeto a las elec-

ciones, el respeto a las reglas del juego del propio sistema capitalista. Esta fue la reivindicación central del Plan de San Luis, primero, del Plan de Guadalupe, después, y de la Constitución en su conjunto, y se sintetizó en el lema maderista del sufragio efectivo y la no reelección.

Así, los móviles de la revolución eran perfectamente asimilables por el capitalismo. Sin embargo chocaban de frente contra el régimen capitalista del momento, el porfiriato, sustentado en dos pilares: los terratenientes y el clero, ambos con grandes intereses sobre la tierra, y el imperialismo. Por eso la natural oposición de Díaz a las reformas demandadas tuvo que provocar su derrocamiento.

Ahora bien, ante la inexistencia de una burguesía nacional fuerte que hubiera podido substituir al régimen de Díaz -- por uno propio, la caída del dictador significó no sólo el fin de su régimen capitalista, sino que estuvo a punto de significar el fin del capitalismo. Aun las reivindicaciones democráticas planteadas, en un país copado en su desarrollo por el imperialismo, no podían cumplirse más que con el fin del capitalismo y la instauración de un nuevo modo de producción. Este fue el dilema en el que se encontraron los ejércitos campesinos de Villa y Zapata cuando tomaron la capital y eran, prácticamente, los vencedores de la Revolución; sabían que estaba en sus manos resolver en ese momento el problema central que había motivado el movimiento, pero no sabían cómo hacerlo. Es decir, no tenían un proyecto nacional, un programa alternativo que oponer al proyecto burgués carrancista. No pudieron formar un nuevo Estado porque, como clase, no tenían un programa diferente al burgués. Y esa fue su derrota política, cuya transformación en derrota militar fue sólo cuestión de meses. Y esa fue también la derrota de las aspiraciones campesinas a-

la tierra, porque los regímenes posteriores no fueron capaces de satisfacer la demanda del reparto agrario, problemas que -- aún en nuestros días sigue siendo el central del agro mexicano. Otro tanto pasó con la democracia política, donde hasta la fecha el sufragio efectivo sigue siendo la principal reivindicación del más importante partido político de oposición.

Ese proyecto alternativo al programa carrancista sólo podía venir del proletariado, la otra clase fundamental del sistema capitalista. Pero si la burguesía nacional era aún endeble y poco definida, la clase obrera estaba en condiciones todavía peores. No sólo era numéricamente minoritaria, sino que carecía de la menor organización política de clase, y por tanto no desempeñó el rol dirigente del proceso. No estaba preparada ni política ni organizativa ni ideológicamente para ello. El floresmagonismo que era la única corriente obrera y anticapitalista al mismo tiempo, había integrado la primera oposición armada contra la dictadura. Pero desde 1913, con la aparición masiva de los campesinos en armas, las limitaciones políticas de esta corriente se hicieron evidentes y la marginaron prácticamente del combate revolucionario decisivo. Esas limitaciones, en última instancia relacionadas a la debilidad social de la clase obrera y al abrumador predominio del campesinado en la población, se vinculan en forma más directa a la visión anarquista de Ricardo y Enrique Flores Magón.

Por eso, porque las demandas revolucionarias sólo se hubieran cumplido si la revolución hubiese concluido con el Estado obrero que iniciara la construcción de un nuevo modo de producción --y, a su vez, esto sólo pudo haber ocurrido si hubiera existido un partido obrero fuerte y un proletariado más desarrollado en todos los sentidos-- la revolución mexicana fue un proceso de revolución permanente incompleto, detenido a punto-

de culminar, interrumpido en su tránsito hacia el socialismo, - precisamente por la ausencia del actor principal: el partido proletario. Esta es la base que ha llevado a otros autores a calificar a la revolución mexicana como una revolución interrumpida o incompleta.

Al respecto, Gilly dice lo siguiente: "La concepción marxista afirma que la revolución mexicana es una revolución interrumpida en su curso hacia su conclusión socialista. Es la aplicación de la teoría de la revolución permanente a todo el ciclo revolucionario de México desde 1910, como parte del ciclo mundial de la revolución proletaria abierto definitivamente con la victoria de la revolución rusa y el establecimiento del Estado obrero soviético... No pudo llegar a desarrollar plenamente un carácter socialista, pero tampoco pudo liquidar la burguesía una vez establecida en el poder. Estalló en la confluencia mundial de dos épocas: demasiado temprano para que pudiera encontrar una dirección proletaria, demasiado tarde para que la burguesía pudiera someterlo totalmente a sus fines". (36) En otra parte, Gilly explica el "destino singular" de la revolución mexicana: "Por dos veces se alzó antes el alba. En diciembre de 1914, cuando la División del Norte y el Ejército Libertador del Sur entraban en México y marcaban el punto más alto de la primera revolución, el mundo estaba sumido en la matanza imperialista y nada anunciaba en Europa la claridad de octubre de 1917. En marzo de 1938, cuando el México de Cárdenas nacionalizaba el petróleo y enfrentaba solo a los imperialismos anglosajones, marcando así el punto más elevado de la segunda revolución, en Europa el fascismo crecía vigoroso, la revolución española agonizaba, el ejército de Mao -

(36) Gilly, Adolfo., La revolución interrumpida. Ed. El Caballito, 1972, México, p. 402 y sigs.

no parecía más que una pequeña banda de rebeldes campesinos re fugiada en el norte de China y en los procesos de Moscú Stalin terminaba de asesinar a toda la generación que había hecho la revolución de Lenin... La revolución mexicana ha sido siempre, pues, una revolución de la madrugada, una anunciadora, como el viento nuevo que se alza detrás del horizonte cuando aún es no che cerrada y trae el tenue olor del alba que se acerca". (37)

La revolución mexicana expresó siempre una dualidad fundamental en su dinámica y naturaleza. Se insertó en la época del principio de las revoluciones proletarias. Sus tareas han sido democráticas y socialistas, como han sido las de todas -- las revoluciones habidas en este siglo XX, pero no combinó en la práctica política estos elementos tal y como lo hicieron -- ellas. La revolución mexicana confirmó las leyes objetivas de los procesos de la revolución permanente que rigen a los movimientos revolucionarios de los países coloniales y semicoloniales. No culminó en la auténtica liberación nacional por la ausencia de la alternativa proletaria, pero esta culminación que no cuajó no significa que el proceso no se desarrolló a lo largo de los cursos objetivos de la revolución en los países atrasados sometidos al yugo imperialista.

Esta es, entonces, la definición más precisa del proceso revolucionario de 1910-1917: una revolución permanente interrumpida, incompleta, inacabada, cuyas reivindicaciones y postulados --incluso los que, deformados y tergiversados, se estipularon en la Constitución-- no pudieron concretarse más allá -- del papel en que fueron escritos. Una revolución que, por -- eso, también puede catalogarse como una revolución política, --

(37) Gilly Adolfo. "La Revolución de la Madrugada", en Nueva -- Política, No. 2. abril-junio de 1976 Ed. FCE. p.54-55.

según el modelo de la teoría política clásica - que la diferencia estrictamente de la revolución social-, en tanto que "una-revolución política no implica una transformación revolucionaria de las relaciones de propiedad sino únicamente su reforma" y, al contrario, la revolución social "no sólo significa la destrucción del orden político, existente, sino además la eliminación de la propiedad misma". Además, la "revolución política se plantea la destrucción de este orden público y la reforma de la propiedad, eliminando su esencia privilegiada y transformándola en propiedad simplemente privada". (38) Es decir, una revolución que empezó siendo política -en el sentido definido-, en tanto que su dirección primigenia, la maderista, tenía exclusivamente ese proyecto, que, sin embargo, en su desarrollo lo trascendió totalmente, adquiriendo características de revolución social -con la etapa de la dirección villa-zapatista-, pero que finalmente debido al fracaso político de esa dirección campesina debió culminar como revolución política -con otra dirección, la obregonista-, aplazándose, deteniéndose, interrumpiéndose el proceso de revolución social.

Una revolución cuya ideología aparece sapic de los más opuestos extremos: desde el reformismo maderista hasta el reformismo floresmagonista, pasando por los tintes socialistas de su ala pequeño burguesa jacobina, los proyectos comunistas del zapatismo y el programa burgués de Carranza. Una ideología híbrida, confusa, contradictoria, que lo mismo cobijó la expropiación petrolera y el reparto agrario cardenistas que la oprobiosa penetración imperialista en el período de "Mr. Amigo", Miguel Alemán. Que igual justifica la represión terrocarrilera o la de Tlatelolco, como la afectación de cien mil hec

(38) Córdova, Arnaldo, La formación del poder político en México, Ed. Era, 1972, pp. 24-25.

táreas al fin del periodo echeverrista; que de la misma manera sustenta la 'Carta del Tercer Mundo' como la construcción de - un gasoducto a EUA...

Pero en medio de la maraña ideológica, en medio del caos principista, destaca con meridiana claridad el hilo conductor que recorre el movimiento revolucionario de principio a fin, y que ata sólidamente a todos los gobiernos emanados de ella: el nacionalismo, piedra de toque del México postrevolucionario. - Todos, todos los dirigentes revolucionarios de una u otra fracción, desde Madero hasta Obregón, y pasando por Carranza, Zapata, Villa, etc.; todos los cuatrienios y sexenios, desde Obregón hasta López Portillo, pasando por Cárdenas y Alemán, López Mateos y Echeverría, han reivindicado en las declaraciones y - en algunos hechos, al nacionalismo revolucionario. Ese es el tema obligado de todo informe presidencial, de todo discurso - de trascendencia, de toda iniciativa de ley. Es también el espíritu que recorre los principales artículos de la Carta Magna y el punto de referencia del Congreso Constituyente de 1917.

2.2. El Sistema Político Mexicano.

El Estado mexicano que surge de la revolución no es el mismo. No han cambiado las relaciones de producción. En esencia, seguirá siendo controlado por una fracción minoritaria de la sociedad. No han cambiado los intereses de clase a los que representa. Tampoco ha sido sustituida una clase por otra en él. Sin embargo, es un estado sustancialmente diferente.

El estado mexicano postrevolucionario culmina un ciclo de agitación y movilizaciones sociales. Se levanta ante ellas como el heredero de las mismas, pero en el fondo su tarea será terminar de enterrarlas. Como queda claro de lo expuesto antes, la revolución mexicana termina en una situación de empate social en la que es difícil distinguir a los vencedores de los vencidos. Ciertamente, las masas populares, estrellas del drama, -

han sido derrotadas -políticamente, al no poder enfrentar un -- proyecto diferente al de Carranza-Obregón; militarmente, mediante la destrucción de la División del Norte y el Ejército Libertador del Sur. Pero muchas de sus demandas habrán de ser forzadamente reivindicadas por el Estado y habrán de plasmarse en diversos artículos constitucionales. Ciertamente, las clases dominantes previas a la revolución no dejarán de serlo después de ella. Pero, incapaces de conformar un Estado estrictamente propio, -- tendrán que cederle el lugar a las fracciones pequeño-burguesas -- que gobernarán en su nombre.

Así es como se constituye el moderno estado mexicano. Un estado que, sin dejar de ser burgués --en tanto que se apoyan -- en una estructura y un modo de producción capitalistas y su misión es preservarlos--, sin dejar de representar los intereses de la burguesía, adquiere características específicas en tanto -- que heredero obligado de una revolución de masas, que se resume -- en su acentuado carácter arbitral aparente sobre el conjunto de la sociedad. Es verdad que en todo tipo de sociedad el -- Estado se crea una imagen de árbitro por encima de sus clases y aparenta un carácter neutral, supraclasista. Es verdad también que en la sociedad capitalista se presenta el grado máximo de -- autonomía del Estado con respecto a aquélla. Sin embargo, en -- México las características arbitrales del Estado postrevolucionario van más allá de todo lo conocido.

Las especiales características del Estado mexicano han quedado englobadas en lo que se definió como un régimen bonapartista sui generis o un bonapartismo semicolonial. León Trotsky lo explicaba así: "En los países industrialmente atrasados el capital -- extranjero juega un papel decisivo. De aquí la debilidad relativa de la burguesía 'nacional' respecto del proletariado 'nacional'. Esto da condiciones especiales del poder estatal. El gobierno oscila entre el capital extranjero y el doméstico, entre la débil burguesía nacional y el proletariado relativamente poderoso. Esto confiere al gobierno un carácter bonapartista --

sui géneris, un carácter distinto. Se eleva, por decirlo así, por encima de las clases. En realidad puede gobernar, ya convirtiéndose en instrumento de capital extranjero y aherrojando al proletariado con las cadenas de una dictadura policial o -- bien maniobrando con el proletariado hasta llegar a hacerle -- concesiones y obtener así la posibilidad de cierta independencia respecto de los capitalistas extranjeros..." (39).

El tipo de régimen que se instauró con la contrarrevolución que inauguró Alvaro Obregón, tiene todas las características de un régimen bonapartista de un país colonial o semicolonial. La conciliación de clases que en épocas del auge capitalista se pudo realizar a través de la democracia parlamentaria, en la actualidad, cuando la exacerbación de las tensiones de clase pone en peligro a la sociedad en su conjunto, es imposible, y la burguesía se ve obligada a recurrir a otra forma de gobernar para garantizar su dominio; ésta es la bonapartista que se basa en la fuerza del aparato burocrático-militar -- que se eleva como el aparente árbitro de las clases en pugna y se erige, encarnado en el caudillo nacional, en el salvador de la patria. El bonapartismo asume este carácter arbitral que se refuerza por el carácter sui géneris que adopta, es decir, de mediador entre las masas revolucionarias y el imperialismo. Este carácter es lo que determina su rol 'antimperialista', heredado de la revolución, pero al mismo tiempo su supuesto carácter popular, que es más bien populista, manipulador y controlador de las masas.

El Estado bonapartista mexicano ha "surgido de un conflicto revolucionario sólo parcialmente resuelto, apoyado en un constitucionalismo sólo formal que ha virado entre la solu-

(39) Trotsky León, "La industria nacionalizada y la administración obrera", en Escritos sobre América Latina. Ed. Cultura Obrera, 1973. México. pp.

ción militar y un populismo de las masas trabajadoras que, aunque espontáneas y anárquicas, han tenido siempre una vitalidad y agresividad espectaculares..." (40), como explica Aguilar Mora. En otra parte, este autor ha dicho que: "Ni fascista, ni democrático, ni militarista, ni corporativista, el Estado bonapartista mexicano se encuentra en el cruce de los caminos, en la hora de la verdad... El sistema bonapartista fue el instrumento histórico que le permitió a la burguesía implantar su dominación social. El precio que debió pagar por tan alto privilegio (una estabilidad envidiada por todas las burguesías latinoamericanas) fue la cesión de sus privilegios estatales a un régimen que la expropió políticamente. El bonapartismo, sin ser antiburgués y menos anticapitalista, decidió encauzar a las masas dentro de una orientación reformista que llegó a chocar con los intereses de algunos sectores de la burguesía misma. Esta forma de gobernar es imposible sin un elemento ideológico 'revolucionario', 'nacionalista'. Surgió así ante las masas la apariencia de un Estado supraclasista y mediador en los conflictos." (41)

Los rasgos bonapartistas que caracterizan al Estado mexicano no son, desde luego, privativos de éste. Ya Marx en su Dieciocho Brumario había adelantado que el bonapartismo es una tendencia esencial de la burguesía que se agudizará en condiciones de crisis revolucionaria o prerrevolucionaria. En su bien conocida carta a Marx, Engels también escribe: "...El bonapartismo es la verdadera religión de la burguesía moderna. Veo cada vez mejor que la burguesía no está hecha para reinar directamente; ...una semidictadura bonapartista se convierte -

- (40) Aguilar Mora Manuel, "Los hermanos de hierro: bonapartismo y charrismo", en suplemento de Siempre!, 10 de nov. -- 1972, p. IX.
- (41) Aguilar Mora Manuel, "Del Crepúsculo a la noche del bonapartismo", en La Internacional No. 1, Enero-Febrero 1977, pp. 31-35.

en la forma normal (de su dominación)." (42). Sin embargo, es precisamente en esas condiciones críticas excepcionales cuando el bonapartismo adquiere sus rasgos más relevantes en el Estado burgués: "El régimen que nace el 2 de diciembre expresa, -- más claramente que ninguno hasta entonces, la naturaleza profunda del Estado (como) un instrumento de dominación al servicio de la clase dominante, salido de la sociedad pero que, cada vez más, se aleja de ella y parece dominarla. El nuevo gobierno se coloca como árbitro entre las clases; mantiene entre ellas un equilibrio relativo. Para limitar las ambiciones políticas de la burguesía, busca conciliarse con la clase obrera. A ésta quiere prohibirle, por todos los medios posibles, organizarse políticamente, pero se cuida de aplastarla total y definitivamente, pues -y (esta) es una característica del bonapartismo- tiene necesidad de que se manifieste mínimamente para equilibrar las exigencias de los detentadores del capital... actuando para conservar la vida de una sociedad que de otra manera estaría condenada a la desaparición por la crisis permanente, el poder bonapartista no tiene ni la voluntad ni los medios de hacer aplicar otras normas que no sean las del modo de producción capitalista." (43)

Resumiendo las características del bonapartismo, reseñadas y estudiadas por Marx, puede decirse que: "1.- El bonapartismo corresponde a una tendencia esencial de la burguesía... (el Estado) en el modo de producción capitalista, se beneficia de un grado de autonomía mucho más grande que en cualquier otro período de la historia... 2.- Sin embargo, esta tendencia permanente conduce a una forma de bonapartismo de Estado sólo en el marco de una crisis social mayor... La aparición de semi-dictaduras bonapartistas sigue, más o menos rápidamente, a períodos revolucionarios que el proletariado no supo o no pudo aprovechar. La derrota sufrida impide la ofensiva de los tra-

(42) Cit., por Berger Denis, "Notas sobre el Estado y el bonapartismo" de nuestra época, en la Internacional No.8-9 pp.21.

(43) Berger Denis, op. cit., pp. 21.

bajadores, pero el peligro corrido por la burguesía la debilita y la incita a buscar guardianes del orden..." (44). 3.- El régimen bonapartista es un régimen burgués, pero no es el régimen de la burguesía.- 4.- Así, el bonapartismo expresa el máximo grado de autonomía del Estado burgués con respecto a la burguesía.- 5.- El bonapartismo surge a consecuencia de un empate social, ante la relativa debilidad del proletariado y de la burguesía para imponer un régimen directamente propio.- 6.- - Más que en la burguesía, la fuerza del bonapartismo reside en el equilibrio social, en la manutención del empate que lo hizo surgir. 7.- La manutención del equilibrio, requiere de la concesión y de la represión en grados diversos pero siempre bienmedidos, lo que explica las vacilaciones y virajes del aparato bonapartista. 8.- El aparato bonapartista, su burocracia política, basa su fidelidad al régimen en la corrupción y lumpenaje que éste le permite adoptar. 9.- El bonapartismo, es, esencialmente, un régimen transitorio, conyuntural, que no puede afianzarse permanentemente en la sociedad y que sólo dura el tiempo que perduran las condiciones excepcionales que lo hicieron surgir. Trotsky también diría del bonapartismo que es un "puente entre la democracia y el fascismo", "un régimen transitorio, un régimen de corta duración que precede a la catástrofe". (45)

El Estado bonapartista que surge en México después de la revolución, también presentará los rasgos generales mencionados arriba, aunque presentará algunas características propias. El Estado posrevolucionario moderno empieza a forjarse con Obregón. La situación de la revolución para ese momento marca ya un claro descenso en el que la llegada de Obregón al poder cierra el ciclo revolucionario. Sin embargo, el reflujo no es total; las masas han agotado sus energías a lo largo de la lucha y han demostrado su incapacidad para sostener un gobierno propio -- como pudo haberlo sido el surgido de la Convención de

(44) ibid., pp. 22

(45) Cit., por Berger Denis, Op. cit., p. 20.

Aguascalientes--; pero tampoco están dispuestas a tolerar un gobierno completamente burgués, continuación del de Díaz, ante el evidente desgaste que también han sufrido todas las fracciones burguesas y pro imperialistas.

La fracción terrateniente de la burguesía está casi acabada. La fracción industrial ha probado que aún no puede dirigir a la nación, y la experiencia maderista está todavía demasiado fresca. Esta dicotomía de la burguesía mexicana, entre la que ya no puede gobernar como antes y la que aún no puede asumir el relevo, es la que establece su debilidad. Pero, contrariamente a lo que ocurre entre las masas populares, es una debilidad, más que coyuntural, histórica. Es el producto de la ausencia de perspectivas a largo plazo de una fracción que se basa en las primeras etapas de la acumulación capitalista --establecida en la tenencia de la tierra-- y que ya fue desahuciada por la historia, y de otra fracción que debe basarse en las etapas superiores de la industrialización, pero cuyo usufructo ha estado --desde sus orígenes-- en manos del capital extranjero. Y entre esa debilidad histórica de la burguesía mexicana y la debilidad coyuntural de las masas, surgirá y se afianzará el proyecto obregonista, el gobierno bonapartista.

Es preciso tener en mente que todo este proceso de consolidación del bonapartismo se está dando en un país que mantiene relaciones de dependencia con varias metrópolis imperialistas, pero sobre todo con EUA. La revolución ha ocurrido cuando el imperialismo ha penetrado por todos los rincones de la industria 'nacional'; en esas condiciones el desarrollo del capitalismo en la industria no se corresponde con el desarrollo de la burguesía industrial, porque ésta ha crecido a la sombra de su socio mayor, el imperialismo. De ahí que, aunque el desarrollo capitalista está relativamente avanzado, la burguesía industrial nacional es sumamente débil e incapaz de forjar un-

proyecto gubernamental propio de largo plazo. Por eso también es indispensable no perder de vista el rol del imperialismo en todo el proceso; no sólo por su intervención abierta, descarada, militar, que hemos reseñado brevemente en capítulos anteriores, sino aun por su sola presencia, por el mero hecho de invertir en el país y provocar un desarrollo "artificial" del capitalismo en México --en tanto que no va acompañado del surgimiento de una nueva burguesía industrial y financiera nacional y fuerte--, el imperialismo fué determinante, decisivo, en el carácter, el curso y las consecuencias de la revolución mexicana. Y, por lo mismo, es también decisivo en las características del bonapartismo mexicano.

Entre esas características específicas --ausentes, por ejemplo, en el bonapartismo clásico estudiado por Marx--, está entonces, el hecho de que el equilibrio bonapartista no sólo debe guardarse entre la burguesía y el resto de la sociedad, sino entre la burguesía, las masas y el imperialismo. La autonomía del Estado con respecto a la sociedad no es, por tanto, únicamente autonomía con respecto a la burguesía, sino también con respecto al imperialismo. Si el régimen de Díaz estuvo al servicio del imperialismo --además de la fracción terrateniente-- el régimen bonapartista se cuidará de mantener siempre su distancia con éste, por más que la tendencia histórica objetiva le señale un camino de mayor dependencia y de pérdida real de autonomía, de equilibrio, de capacidad negociadora. Y, --obviamente, esa es también la gran contradicción del sistema bonapartista: la que se establece entre su necesidad de conservar su razón de ser --su autonomía, su margen de maniobra entre las masas, la burguesía y el imperialismo, su fuerza ante las clases sociales--, y las condiciones objetivas que cada sexenio, cada año, cada día más y más le van restando autonomía porque la dependencia económica se vuelve cada vez mayor. Esa contradicción pudo ser resuelta-- o sobrellevada al menos-- por --treinta años, gracias a la combinación de dos factores hábil--

mente aprovechados por el régimen: la construcción de un formidable aparato de control de masas, con rasgos claramente corporativistas, que se resumió en el PRI y sus organismos sectoriales (CTM, CNC, CNOP, y otras de menor envergadura); y un excepcional crecimiento económico que permitió el volumen suficiente de migajas para repartirlo entre las masas. Ambos factores pudieron combinarse para que el bonapartismo pospusiera más y más el momento en que su contradicción aparecería; pero la aparición de las primeras brechas en el férreo control de masas --claramente evidenciadas en 1968-- y las repercusiones de la crisis económica mundial, empiezan a expresar esa contradicción que a la postre deberá marcar el fin del bonapartismo hacia un régimen de uno u otro signo, en cuyos extremos se advierte la vigencia actual del dilema planteado por Rosa Luxemburgo: o gobierno obrero (y socialista) o dictadura imperialista (y barbarie). Y sólo hay esas dos salidas finales, porque sólo esos dos sectores sociales --el imperialista y el obrero-- son capaces de mantener un régimen estable, toda vez que la debilidad de la burguesía nacional antes que resolverse se ha incrementado en casi seis décadas de bonapartismo, y que, por tanto, no puede imponer una alternativa diferente.

En ese marco bonapartista deben quedar encuadrados diversos aspectos de la política del régimen, que han sido señalados en ocasiones anteriores. Entre ellas destacan el corporativismo del partido oficial --y del Estado--, gestado desde el PNR pero cuyo clímax se alcanza con la fundación del PRM en la época de Cárdenas, que ha constituido toda una base del funcionamiento bonapartista en México y que, obviamente, no presentó el bonapartismo clásico: "Con su organización sectorial, el PRM incorporó en sus filas a todos los núcleos organizados del pueblo trabajador... De este modo... se sentaba la base real que permitiría un control centralizado y permanente de las masas asalariadas. El PRM unió enormemente a todos los núcleos-

sociales explotados que se encontraban organizados, pero al mismo tiempo los dividió y los mantuvo separados entre sí.... El PRM consolidó la diferenciación y separación de los distintos núcleos del pueblo trabajador, encerrando a cada uno de ellos en su compartimento estanco... De esta manera, el partido del gobierno asumió claros caracteres corporativos, que lo capacitaron como un poderoso instrumento de dominio y manipulación de las masas trabajadoras... El PRM fue un instrumento corporativo que centralizó y solidificó el control del Estado sobre los trabajadores, dándole un carácter institucional. De este modo, todos los núcleos de los trabajadores asalariados y los campesinos fueron integrados al aparato estatal, del cual dependerían y al que serían sujetados." (46) "La naturaleza corporativa del Estado mexicano, presente ya en la Constitución de 1917, se ha ido desplegando paulatinamente, de acuerdo con el grado de desarrollo alcanzado por las fuerzas productivas y, por ende, de las dos clases fundamentales de la sociedad capitalista: la burguesía y el proletariado." (47). Y ese corporativismo que destacan Anguiano y Leal, entre otros, responde básicamente a dos necesidades: A) utilizar mejor la presión de las masas, porque es obvio que el apoyo desorganizado no sirve de mucho; B) controlar mejor a esas mismas masas, porque también es obvio que estando organizadas basta con copar a las direcciones e integrar a los dirigentes al aparato.

Resumamos finalmente las principales características del sistema bonapartista mexicano:

- 1.- Todo el andamiaje ideológico sobre el que descansa la dominación bonapartista está sustentada en un elemento central que al mismo tiempo constituye una re-

(46) Anguiano Arturo, El Estado y la Política Obrera del Cardenismo. Ed. ERA, 1972, México pp. 138-139.

(47) Leal, Juan Felipe, La burguesía y el estado mexicano, 1971, Ed. El Caballito, México, pp. 182-183.

ferencia ideológica para todos sus actos: el nacionalismo. Ese nacionalismo, con el apelativo de revolucionario cuando aún estaban frescos los recuerdos de 1910 (Cárdenas), después nacionalismo a secas durante el período del desarrollo estabilizador, y hoy --nuevamente nacionalismo revolucionario, ha sido el substrato ideológico del régimen bonapartista que al mismo tiempo se ha encargado de presentarlo como la herencia antimperialista de la revolución.

- 2.- Al igual que el bonapartismo clásico, el mexicano -- surge al clausurarse un período revolucionario, en -- una situación de reflujo de las masas.
- 3.- En este sentido, es consecuencia directa de la revolución mexicana ante la imposibilidad de la burguesía --y las demás clases-- de tomar directamente el poder, debido al desgaste de las masas y a la debilidad histórica, estructural, de aquélla.
- 4.- El bonapartismo mexicano se ve obligado a guardar su equilibrio entre tres sectores sociales: la burguesía nacional, el imperialismo y las masas, a diferencia de otros tipos de bonapartismo que se equilibran entre la burguesía y las masas.
- 5.- A semejanza del bonapartismo clásico, el mexicano recurre a la amenaza de las masas para obtener su equilibrio; pero ahora esta amenaza se esgrime también coyunturalmente contra el imperialismo. Esto le da al bonapartismo mexicano su carácter nacionalista y coyunturalmente antimperialista, aunque sea incapaz de llevar ese carácter hasta sus últimas consecuencias.
- 6.- Las contradicciones del bonapartismo mexicano, sus vacilaciones, sus giros, surgen de la necesidad de --

otorgarle a las masas una serie de concesiones, aunque éstas, por el subdesarrollo estructural, son retaceadas y regateadas. Por supuesto, igual que Bonaparte, no puede darle a una clase más que lo que le quita a otra.

- 7.- Al igual que el bonapartismo clásico, el mexicano es un régimen coyuntural, transitorio. Pero a diferencia de aquél, surge en una coyuntura que se prolonga por casi sesenta años. Por tanto su transitoriedad, su carácter coyuntural, es más bien histórico.
- 8.- El sistema político del bonapartismo mexicano se ve obligado a desarrollar formas de control de masas -- muy complejas y completas. Estas formas le dan un carácter semicorporativista al gobierno y explican su preocupación por impulsar la organización de todos los sectores sociales, pero sobre todo la organización sindical.
- 9.- La imagen del gobierno --y de su jefe, el Presidente-- se cuida siempre ante las masas a fin de que éste conserve su prestigio, aspecto esencial para el sostenimiento del bonapartismo.
- 10.- El sistema bonapartista mexicano presenta las características de corrupción estructural y de una fuerte corte de servidores gubernamentales leales al gobierno, igual que en el bonapartismo clásico. Estas características se llevan hasta sus últimas consecuencias con el surgimiento de una nueva capa burguesa --cuya bonanza se debe a sus vínculos con el gobierno.

CAPITULO 3

ANTECEDENTES PICTORICOS DEL MURALISMO.

3.1. José Guadalupe Posada.

Podemos afirmar que José Guadalupe Posada es el más alto exponente de los grabadores que México ha tenido desde el siglo XIX hasta la primera década de éste, y que por sus grandes e innegables cualidades logró un lenguaje plástico propio, engendrando su realidad, la realidad del arte entre la creación-artística y la compleja realidad de la naturaleza. Posada nace en Aguascalientes el 2 de febrero de 1852. Su tradición artesanal venía de un tío el alfarero Manuel Posada, en cuyo taller parece que el niño ayudaba en las labores de decoración, siempre que no tenía que asistir a la escuela. Tal vez fue en ese taller en donde Posada empezó a familiarizarse con las formas plásticas.

Posada nace y vive en un período rico en importantes hechos históricos, de gran controversia, de constante lucha de clases, de crueles y sanguinarias represiones; en un México en donde Posada encuentra una sociedad dividida tajantemente en dos campos: el rico era más rico que en la provincia y el pobre más pobre, con mayores carencias y mayores vicios, pero numeroso y por ello más fuerte.

Encontramos que en las primeras producciones del grabador, pese a la potencia de lo indígena en él y en nuestra sociedad, no se encuentra esa presencia aborigen. "Posada, como Rivera, como Orozco, como Siqueiros, tuvo que ingresar a la creación artística por la única puerta posible; por la de la cultura traída del otro lado del mar e impuesta a los aborígenes sobre las ruinas de sus grandes civilizaciones, a través de los más rudos y de los más sutiles medios" (48). A través

[48] Álvarez Bravo, Manuel, et al, José Guadalupe Posada, Editorial de la Plástica Mexicana, México, 1963, p. 19 y ss.

de ésto percibió, intuyó como los grandes de nuestra pintura, - lo que venía formándose desde la matriz colonial, la fusión de lo indígena y de lo español: lo mexicano.

Era aquél un México de grandes cambios, tanto políticos- como industriales, y "Posada despliega una actividad incansa- - ble, cada vez más amplia y fecunda que pronto alcanzaría pro- - porciones gigantescas. La influencia dominante en él había si- - do la de los ilustradores románticos nacionales y extranje- - ros... el luminoso influjo del pensamiento francés había pene- - trado en México desde la segunda mitad del siglo XVIII y más - tarde fue la hoguera de la Gran Revolución que enfrentó los de- - rechos del hombre y del ciudadano a los privilegios de la no- - bleza y de la monarquía". (49) La influencia romántica se - - acrecienta con la invasión francesa; a esa gran influencia Po- - sada no pudo sustraerse. En esos años da principio la etapa - más fecunda de su vida, o como lo dijo Rivera: "Posada, tan - - grande como Goya o Callot, fue un creador de riqueza inagota- - ble... que producía como un manantial de agua hirviendo." (50)

De aquella enorme cantidad de impresos, los que tenían - mayor demanda eran indudablemente los 'corridos', "que canta- - ban las hazañas de reales o legendarios héroes de las luchas - internas o de las guerras patrióticas, o de los bandoleros ge- - nerosos y arrogantes que desafiaban las leyes y los poderes - - constituidos... estos corridos impresos en papel de colores, - eran vocados y cantados por trovadores callejeros en los mer- - cados y otros sitios públicos y tenían enorme demanda en todo - el territorio nacional... el mundo musical en que se movía el - grabador era eminentemente nacionalista popular." (51) Posada - también iluminó cuplés y canciones de zarzuelas e ilustró pas-

(49) Ibid.

(50) Cit. en Ibid.

(51) Ibid.

tores y colecciones de comedia de teatro infantil. La etapa de madurez artística en Posada, coincidió con un desarrollo político negativo, por el cual la dictadura porfirista traicionó el espíritu liberal, violando la constitución y hundiendo al pueblo en la miseria, mientras propiciaba el enriquecimiento de un pequeño grupo explotador y entregaba los recursos del país a los monopolios internacionales. Toda esta situación dio lugar a una ola de terror en el campo de la política. Los 'corridos' que Posada ilustraba, reflejaban esta situación.

Como también es sabido, "es en las 'calaveras' donde Posada alcanza la estatura de un Goya o de un Durero y donde la universalidad de su obra cobra una evidencia rotunda. En Posada, la muerte adopta formas de tan dinámica plasticidad que se convierte en inspiradora de la vida" (52), por lo que no hay de qué extrañarse cuando más tarde Diego Rivera vuelve a pintar la 'calavera' del brazo del grabador en el mural del Hotel del Prado, o como en el caso de Silvestre Revueltas -el más grande músico que México ha tenido- a quien un grabado de José Guadalupe lo inspiró en su 'Coronela'.

Posada fue un gran cronista, pero hay que señalar que no sólo de sucesos nacionales sino también internacionales. Fue así como ilustró "La lucha de Emilio Aguinaldo para lograr la completa libertad de Filipinas, la toma de Managua por las tropas del general Celaya, el atentado contra el zar de Rusia, o la guerra ruso-japonesa" (53), por nombrar algunos. Así como en el México de esa época se importaban capitales y maquinarias, también se traía del exterior las ideas y las modas. Los ideólogos del régimen porfirista pensaban que "los mexicanos no poseíamos valores culturales propios. Teníamos que traer de París o de Londres, de Madrid o de Nueva York, los trajes de las damas de alcurnia y de los caballeros, así como los per-

(52) Ibid.

(53) Ibid.

fumes y la literatura, y naturalmente, la pintura." (54)

Por otro lado, los sociólogos del porfirismo habían llegado además a elaborar un juicio sobre la parte indígena de -- nuestra población: "representaba una herencia vergonzosa y mal dita, ajena a la nacionalidad y condenada, según las conclusiones de la filosofía positivista, a desaparecer. Si alguna salvación había para México, era dejar de ser 'indio' convirtiéndose en europeo." (55) En aquella época la grandiosa tradición plástica prehispánica era considerada con un confuso sentimiento, mezcla de horror y de vergüenza.

La Academia de Bellas Artes de San Carlos fue cerrada durante tres años a partir de 1821. Cuando nuevamente se abre, se encuentran listos para impartir las clases varios maestros europeos, a los que se les ofreció una buena cantidad de dinero (3,000 pesos de sueldo al año). Los resultados de esas enseñanzas fueron muy pobres, "los temas eran bíblicos y retratos, el resultado, una pintura dulzona que parecía hecha por una misma mano. Ante la protesta de una parte de la crítica, Clavé (que era un convencido del clasicismo ya en plena decadencia), concedió que sus discípulos produjeran algunas obras de contenido nacional; así José Obregón realizó 'El descubrimiento del pulque', en el cual nuestros abuelos indígenas aparecen convertidos en personajes griegos clásicos." (56) Fue el mexicano Juan Cordero quien inició la revolución de la pintura mural, en las cúpulas de la antigua capilla de Santa Teresa y en la de San Fernando, ambas muy tradicionalistas. Cordero era amigo de Gabino Barrera y por tal motivo pintó un mural en la Escuela Nacional Preparatoria, mural que ha desaparecido. Debemos apuntar que "indudablemente el pintor más grande de to

(54) Ibid.

(55) Ibid.

(56) Ibid.

da esa época fue don José María Velasco, discípulo de Landesio, que muy pronto se convirtió en maestro y a quien Pellicer llama el pintor de la luz, retratista del Valle de México. Sin embargo el conjunto logrado por la Academia no era sólo pobre, sino francamente mediocre." (57) Y así, mientras en la capital se le rendía tributo de admiración al clasicismo, en el interior de la república florecían pintores y grabadores de gran capacidad. Como sucedió en la Colonia, en esta sociedad flusa continuamente el arte popular; las fuentes de este arte, considerado vulgar, poseen equilibrio, vivos colores y pureza de gusto que con facilidad no se encuentran. La belleza y calidad de estos objetos reside en que son hechos por una misma mano. Por otro lado la litografía fue introducida a México por Claudio Linati, italiano de nacimiento, quien publicó en 1828 "Trajes civiles, militares y religiosos de México"; esta obra fue presentada en Bruselas.

Los sociólogos porfiristas, "los Macedo, Rabasa, Díaz -- Dufco, Bulnes, señalaban a nuestra sociedad como formada por una aristocracia sensible a las altas manifestaciones de la belleza, enfrentada a un pueblo inclinado al crimen por su espíritu levantisco, ajeno a los ideales de una sociedad moderna. A ese pueblo tan fecundo en delinquentes indomables, era necesario manejarlo con mano de hierro. De ahí la brutalidad de régimen policíaco, carcelario y militar." (58) Pero en el terreno de las ideas había ocurrido un cambio profundo; ahora se luchaba contra las clases conservadoras, el clero y el viejo ejército, o sea los dueños de los muchos privilegios. Se agrupaban en el Ateneo de la Juventud, personajes cuyas obras tendrían una repercusión en el campo de la política y de la cultura; entre estos personajes se destacan: José Vasconcelos, Mar-

(57) Ibid.

(58) Ibid.

tfn Luis Guzmán, Antonio Caso, Diego Rivera, Manuel M. Ponce,- etc. Estos hombres buscaban el contacto con el pueblo en todos los aspectos. Con José Guadalupe Posada, quedó grabado todo lo que iba muriendo y que él con sus manos le dió vida: "de sus grabados se destaca con fuerza viril el protagonista del gran drama que se avecina, del pueblo cuya epopeya llevarían a los muros nuestros grandes pintores. Por eso la obra de Posada sugiere una aurora boreal que desconcierta y pasma, pero -- que al final acaba por conquistarnos. Sus creaciones educaron y prepararon a nuestros ojos para la obra que más tarde habría de venir. Nos enseñaron a contemplar a Rivera, a Siqueiros y sobre todo a Orozco." (59)

Unos días antes de la Decena Trágica muere Posada, el 20 de enero de 1913, y diez años después de su muerte se reproduciría en México el gran movimiento plástico que como producto de la Revolución habría de dar origen a lo que en el mundo con temporáneo se le conoce como la Escuela Mexicana. "Una de las primeras manifestaciones de ese movimiento fue la proclamación, en términos categóricos, de Posada como el creador de los valores que servían de inspiración y norma a los artistas nuevos." (60) Posada tuvo una gran influencia en los plásticos mexicanos. En 1913, la revista Mexican Folkways, escribió una monografía sobre Posada con dos prólogos, uno de Diego Rivera y -- otro de Francis Toor. En su prólogo el gran muralista confirmó con vehemencia y pasión la admiración a Posada y lo proclamó como: "el maestro del nuevo movimiento y genial precursor, de dimensiones universales, de la gran revolución plástica de nuestro tiempo" (61).

La fecunda trayectoria artística de Posada, desembocó en uno de los más grandes movimientos pictóricos que México haya tenido: en la gran pintura revolucionaria.

(59) *Ibíd.*

(60) *Ibíd.*

(61) *Cit. en Ibíd.*

3.2. Francisco Goitia.

Oriundo de Zacatecas, nace el 4 de octubre de 1882. Cuando descubre sus inclinaciones plásticas, le pide a su familia estudiar en la Academia de San Carlos. Pictóricamente, Goitia es nieto de Eugenio Landesio, ya que su maestro fue José María Velasco; entre algunos de sus compañeros que más tarde destacarían, recuerda a José Clemente Orozco, a Diego Rivera, a Ángel Zárraga, a Alfredo Ramos-Martínez, a Gonzalo Arguellos, a Ignacio Rosas. Como maestros de aquella época Goitia recuerda a Velasco, Germán Gerdovius, Julio Ruelas y Saturnino Herrán. En la época en que Goitia estudia, la Academia está en plena decadencia; no se encontraba realmente un ambiente propicio para la pintura, por lo cual Goitia decide ir a Europa, (España e Italia), a conocer los frescos de los grandes maestros. Después de muchos trabajos logra finalmente su deseo ayudado por su padre. Sale rumbo a España el 26 de julio de 1904; su primer maestro en Europa es Francisco Galfí, que según Goitia poseía grandes dotes pedagógicas. Recorre los museos de España, pinta y trata de aprender todo o lo más que puede de los grandes pintores. Más tarde viaja a Italia, en donde también hace un gran recorrido; en Florencia pasa horas admirando a los grandes pintores del Renacimiento.

Después de su estadía en Europa regresa a México, y "... podemos afirmar que Europa nos devuelve un pintor hecho y derecho, un hombre formado totalmente en los aspectos cultural y técnico, poseedor de un sentido profundo de la vida y del mundo: del mundo mexicano y de la vida universal toda implacable de antagonismos irreconciliables." (62)

La formación de Goitia en el extranjero, le da la capacidad para conocer varias técnicas, como lo menciona el Prof. Luna Arroyo: "La obra del pintor zacatecano, es de gran calidad-

(62) Luna Arroyo, Antonio., Goitia. Ed. Cultura. México, 1958. p. 59.

técnica: domina el óleo, conoce bien el fresco, es experto en el temple, es excelente con la acuarela, un dibujante preciso con el carboncillo y el lápiz, inmejorable restaurador de esculturas y pinturas coloniales, gran escultor, calidades del oficio que van acompañadas siempre de una gran emoción creadora que da a su obra los quilates valorativos de gran belleza y que la hace alcanzar perfección en la ejecución y nobleza en su acabado." (63)

Técnicamente Goitia pertenece a las corrientes realista e impresionista, escuelas en las que se estanca para más tarde desembocar en un modernismo expresionista mexicano. Goitia -- una vez en México, se trasladó a Zacatecas para empezar su obra, pero como artista y como hombre, desea participar en las luchas del movimiento social de la revolución. Su espíritu de artista le induce a unirse con su pintura para así captar la expresión humana y psicológica de los valles mexicanos. Goitia se alista en el ejército de Francisco Villa, pero gracias a la intervención del jefe del Estado Mayor del General Villa, Goitia pudo permanecer en el ejército aunque no necesariamente peleando, sino que tuvo la oportunidad que deseaba: la de observar, la de vivir los momentos de lucha. De estas observaciones, el pintor obtuvo las más fuertes impresiones y así las plasmó en las telas. "De esta época son el 'Baile Revolucionario', maravillosa obra del artista elaborada días después del triunfo militar que reproduce el tema de las fiestas de la victoria;" (64), 'La Bruja', cuadro terminado años después para el Instituto de Antropología; 'El soldado de la Revolución', boceto inconcluso que aún queda como recuerdo;" y las 'Figuras de Esclavos', estampas arrancadas de la vida rural despedazada, desarticulada por la revolución, que pinta a campesinos miserables y hambrientos, de un color gris sucio y oscuro, como gris y sucia y oscura era entonces la vida de esos parias mexica-

(63) *Ibid.*, p. 60.
 (64) *Ibid.*, p. 101.

nos." (65) Goitia recorre varios lugares de la República Mexicana, tratando de captar el momento oportuno, el momento históricamente interesante, para dejar en su lienzo la evidencia de un hecho social, histórico, moral...

Goitia trabajó durante breve tiempo en el Instituto de Antropología; su estancia en éste, "coincide con el florecimiento de la pintura mural. Al llegar a la presidencia de la república el general de división Alvaro Obregón, designó como secretario de Educación Pública al Lic. José Vasconcelos -gran personaje de la plástica mexicana, pues echó a andar las artes populares, la literatura y la pintura, en todas sus formas, protegiendo decididamente a numerosos artistas." (66) Se inicia así el surgimiento de la pintura mexicana; comienza con Gerardo Murillo (Dr. Atl), y Ramos Martínez, y continúa con José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo, Carlos Mérida y otros, que introducirían y trabajarían con lo indígena en color y forma.

Fue así como empezaron a decorarse los muros de la Escuela Nacional Preparatoria, la Secretaría de Educación Pública, la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo, la escalera de Palacio Nacional. En la época del gran auge muralista, Francisco Goitia era profesor de dibujo en las escuelas primarias; enseñaba un "arte mexicano" ideado por Best Maugard, que se componía de grecas con algunos recuerdos precoloniales.

Sube a la presidencia de la república Emilio Portes Gil en 1929, y es en este año cuando la Universidad adquiere su autonomía y dentro de ella la Academia de San Carlos, donde hay una reforma artística: "Un grupo de estudiantes encabezados por Agustín Villagrán y González Camarena promueven con Diego Rivera, Alberto Carduño, Alfredo Valdez, Ignacio Márquez Rodi-

(65) Ibid., p. 102.

(66) Ibid., p. 122.

les y Francisco de la Torre una revolución pictórica. Se reforman planes y programas de estudios, se expulsa a maestros - de tipo académico y Diego Rivera, como Júpiter del arte moderno; consagra y denigra artistas en sus conferencias de arte."- (67) Rivera habla con gran admiración de un gran pintor mexicano poco conocido y que es uno de los pocos maestros guías -- del nuevo arte, refiriéndose al pintor zacatecano, a quien no se le había dado una verdadera oportunidad de mostrar su arte.

A partir de cuando Goitia expuso su obra en Bellas Artes y apoyado por Carlos Mérida -jefe de Exposiciones de Bellas - Artes en esos tiempos-, las pinturas de Goitia se presentaron en las exposiciones colectivas; el Estado empieza a prestarle ayuda. Por los años de 1939-1940, Goitia regresa al campo, a Zacatecas, en donde produce obras de gran valor artístico.

No se puede decir que haya habido un estancamiento artístico-pictórico, pero sí se dió en cierta forma un estancamiento económico, ya que el Instituto Nacional de Bellas Artes había monopolizado el capital y sólo lo utilizaba para beneficiar a sus "favoritos". Indignado Rivera, junto con el Dr. -- Atl, atacan a la familia Gamboa que había absorbido por completo los puestos artísticos en el INBA. Se da un importante movimiento en la política artística y surge una Asamblea Nacional de Artes Plásticas para plantear sistemas nuevos de organización y de ayuda a los artistas de la capital y de los estados. De ella surgió el Frente Nacional de Artes Plásticas -- presidido por Goitia, quien formula una declaración de principios, en donde el 7o. punto es de gran importancia: "Séptimo, - el Frente es un movimiento de los trabajadores de Artes Plásticas, amplio y abierto para todas las tendencias artísticas, filosóficas y políticas sin discriminación alguna." (68) Surge la popularidad de Goitia, como líder de este movimiento, y to-

(67) Ibid., p. 132.

(68) Ibid., p. 167.

dos los artistas del país lo conocen. "Y con ese apoyo social-gremial el maestro Goitia se crece: pronuncia discursos - por primera vez en su vida, en favor de las artes y de los estetas; propone en la campaña política de don Adolfo Ruiz Cortines, la creación de una Secretaría de Bellas Artes, la que debe encargarse además del cuidado de los monumentos históricos y arqueológicos; le manda cartas al presidente Alemán, le dirige comunicados al candidato Ruiz Cortines; concurre a los congresos obreros y campesinos y presenta sus iniciativas; va a los partidos políticos y en sus asambleas, pronuncia arengas - muy en consonancia con su serenidad y su presencia apostólica." (69)

El muralismo comienza en Goitia con temas bíblicos. Fue así como decoró la iglesia de Tlaxcoaque, D. F. (obra que no terminó) y con el tema "El Purgatorio" pintó los muros del templo de Guadalupe en Zacatecas. Goitia es uno de los primeros que lucha como artista para que México tenga sus propios valores, para que desarrolle un arte nacional puro. Es importante apuntar que conjuntamente con la pintura, la música llega a conclusiones semejantes: en 1913, Manuel M. Ponce descubría el valor y la significación de la música popular.

En 1921, la idea de pintar muros era lo que constituía la nueva etapa artística que se desarrolló y definió de 1900 a 1920; se deseaba ante todo un arte de y para el pueblo, no para grupos minoritarios o para la clásica 'élite'. "La pintura mural se inició bajo muy buenos auspicios. Hasta los errores que cometió fueron útiles. Rompió la rutina en que había caído la pintura. Acabó con muchos prejuicios y sirvió para ver los problemas sociales desde nuevos puntos de vista." (70) Goitia es un pintor mexicano moderno que está verdaderamente uni-

(69) Ibid., p. 167

(70) Ibid., p. 231.

dó a lo social del movimiento revolucionario y a las viscidudes, esperanzas e ideas del mundo presente. Es uno de los pocos que, perfectamente preparados en los aspectos técnico y social, daría al país una obra que por sí misma constituye una de las aportaciones más importantes al llamado renacimiento plástico mexicano.

Las características esenciales de la gran pintura social de la época revolucionaria en México, pueden establecerse en la siguiente manera:

- "I.- Es una pintura popular porque está destinada a las grandes masas nacionales, expresa sus inquietudes y problemas y plantea sus perspectivas políticas.
- "II.- Es una pintura mexicana porque sus raíces se encuentran en tradición cultural indígena, cuyas concepciones plásticas sigue adaptándolas a las condiciones modernas; porque representa el paisaje de México, su flora, su fauna, sus elementos típicos, y porque es producto de un tipo humano cuya formación nacional ha resultado de un largo y doloroso proceso histórico y social.
- "III.- Es una pintura moderna porque aprovecha las técnicas e investigaciones de color y de la forma de las grandes escuelas pictóricas revolucionarias y porque deshecha academias y fórmulas rutinarias y porque utiliza conceptos plásticos y materiales nuevos, independientemente de que sus fuentes, su motivación y sus elementos corresponden a su época.
- "IV.- Es una pintura funcional porque armoniza y coordina sus elementos plásticos con la arquitectura, porque representa el sentido dinámico y el concepto del movimiento que son peculiares a una era mecánica.

- "V.- Es una pintura pedagógica porque ilustra con sus temas y con significados ideológicos la mentalidad del pueblo, en relación con la historia nacional y universal, con la geografía política y económica, con los conflictos sociales y demás grandes problemas humanos.
- "VI.- Es una pintura política porque interpreta y guía la acción de las masas populares para la lucha revolucionaria, por mejores condiciones de vida y por el establecimiento de un régimen social más justo. Es por este mismo concepto, una pintura crítica porque denuncia los vicios y las explotaciones, porque señala a los responsables y porque retrata a los hombres representativos de la vida social y política de México." (71).

Es así como los elementos distintivos de la pintura social mexicana son resultado de una evolución política y estética, y es claro que es una filosofía revolucionaria la que inspira las grandes manifestaciones del proceso histórico de la Revolución Mexicana.

(71) Opinión de Ignacio Márquez Rodiles, Citado en Ibid., p.349

CAPITULO 4

JOSE CLEMENTE OROZCO

4.1.- Datos Biográficos.

1883.- Nace el 23 de noviembre de este año en Ciudad Guzmán, conocida también por Zapotlán El Grande, en el Estado de Jalisco.

1890.- Llega a la Ciudad de México. Ingres a la escuela primaria Anexa a la Normal de Maestros. Ingres a la Academia de Artes de San Carlos.

1897.- Estudia por tres años la carrera de perito agrícol a en la Escuela de Agricultura de San Jacinto.

1904-1908.- Estudia cuatro años en la Escuela Nacional - Preparatoria.

1908-1914.- Estudia como alumno irregular en la Academia Nacional de Bellas Artes (San Carlos), para hacer estudios formales de pintura. La institución estaba en el apogeo de su eficiencia y buena organización, ya que había recibido un gran impulso por don Antonio Fabrés, gran pintor académico español- traído a México por Justo Sierra, Ministro de Instrucción Pública en aquel entonces.

1910.- Con motivo del centenario de la Independencia, el gobierno hizo grandes festejos y uno de los números fue una gran exposición española de pintura contemporánea y otra exposición mexicana. Esta fue una exposición colectiva en la Academia; el grupo era de 50 pintores y 10 escultores. A Orozco y a otros pintores les concedieron los muros del Anfiteatro de la Preparatoria; hacían ya los preparativos cuando estalló la revolución.

1916.- Realiza su primera exposición personal de dibujos y pinturas en la Librería "Biblos", México.

1917-1918.- No encontrando en México un ambiente favorable para los artistas y deseando conocer los Estados Unidos, Orozco resolvió salir rumbo al país del norte; estuvo en San Francisco y Nueva York, y en esta ciudad se encontró a Siqueiros que se disponía a embarcarse rumbo a Europa en compañía de su entonces esposa Graciela Amador.

1922.- Comienza la época de la pintura mural en México.

1923.- Contrae matrimonio con Margarita Valladores el 23 de noviembre; tuvieron tres hijos: Clemente, Alfredo y Lucrecia.

1925.- Pinta un mural en la "Casa de los Azulejos" (Sanborn's) México. Expone sus dibujos de la Revolución Mexicana por primera vez en París en la galería "Bernheim-Jeune".

1926.- Realiza un mural en la Escuela Industrial de Orizaba, Veracruz, México.

1927-1934.- Al encontrar poco propicio a México en esta época, decide ir a Nueva York por segunda vez, contando con la generosa ayuda de don Genaro Estrada, Secretario de Relaciones Exteriores.

1929.- Segunda exposición en París en la galería "Ferné-la Nuit". Expone en la Art Students' League, Nueva York.

1930.- Expone en el museo "Albertina" en Viena, Austria. Expone en el Delphic Studios, Nueva York. Le ofrecen pintar un mural en el Frary Hall Promona College, Claremont, Cal., realizando así su obra "Prometeo". Realiza una exposición de litografías en el Museum Exposition Park, Los Angeles, Cal. Pinta al fresco los muros de un salón en el edificio moderno.

de la New Scholl for Social Research (Nueva Escuela de Investigaciones Sociales), Nueva York.

1931.- Expone en "The Downtown Galery", Nueva York; en "Grace Horne's Galeries", Boston, Mass. Realiza una exposición de litografías y dibujos en "The Wisconsin Union", Wis.

1932.- Visita Europa en un viaje corto de tres meses. Viaja a Londres, París, Italia y España. Permanece en Dartmouth hasta 1934, donde las autoridades del colegio y 2,500 estudiantes apoyan con entusiasmo la iniciativa del departamento de Bellas Artes para que Orozco pintara unos murales que consistían en 14 tableros de 3 por 4 metros, aproximadamente y 10 tableros menores. El tema inicial era el de Quetzalcóatl, aunque las pinturas finales ya no tienen relación muy clara con él. A fines de 1934 expone en el Civic Auditorium, Indiana. Expone en "The Arts Club of Chicago", Chicago, Ill. Regresa a México y don Antonio Castro Leal le confía la pintura de un tablero del Palacio de Bellas Artes, próximo a inaugurarse.

1936.- Viaja a Guadalajara en donde habría de permanecer cuatro años entregado a una labor muy intensa y fructífera que serían los murales en la Universidad de Guadalajara (auditorio), en el Palacio de Gobierno (escalera) y en el Hospicio Cabañas (ex-capilla). Esta es la etapa más gloriosa de la obra de Orozco, pues contiene todas las originalidades de que Orozco había sido capaz hasta ese momento.

1940.- Expone bocetos y estudios de sus pinturas murales en la galería de Arte Mexicano, D.F. Realiza murales en la biblioteca "Gabino Ortiz", Jiquilpan, Mich. Hace una tercera visita a los Estados Unidos, durante la cual hará un mural para el Museum of Art de Nueva York, en donde Orozco fue invitado especialmente para pintar una parte integrante de la memorable

exposición que tuvo lugar en aquel sitio en el verano de este año, titulada: "20 Siglos de Arte Mexicano". El mural se tituló "Dive Bomber": una gran máquina aplastando grandes cabezas encadenadas; por un lado deshechos humanos y mecánicos, por otro un camino sin fin. Se trata de la tortura de la humanidad por la guerra.

1941.- Inicia las decoraciones murales en el edificio recientemente construido para la Suprema Corte de Justicia de la Nación, en la ciudad de México.

1942.- Realiza diferentes obras de pintura de caballete, dibujos, retratos y temas religiosos.

1942-1944.- Ejecuta unas pinturas al fresco en las bóvedas y muros del templo de Jesús Nazareno en la ciudad de México.

1942.- Escribe algunos artículos biográficos en el periódico "Excelsior" (febrero, marzo, abril).

1943.- Es nombrado miembro de El Colegio Nacional. Realiza su primera exposición en El Colegio Nacional.

1944.- Segunda exposición en El Colegio Nacional.

1945.- Pinta unos murales en el "Turf Club" de México. En esta obra utilizó la vinelita sobre masonite. En el bar del mismo club, Orozco pintó otro mural apaisado, con el mismo procedimiento que el anterior. Los murales fueron desmontados en 1952, conservándose en colecciones privadas. Expone por tercera ocasión en El Colegio Nacional. Nuevamente visita a los Estados Unidos: Nueva York.

1946.- Cuarta exposición en El Colegio Nacional. Se le otorga el Premio Nacional de Artes y Ciencias.

1947.- Realiza una exposición nacional retrospectiva en-

el Palacio de Bellas Artes, México, D.F.

1947.- Quinta exposición en El Colegio Nacional.

1947-1948.- En el teatro al aire libre de la Escuela Nacional de Maestros (obra del arquitecto Mario Pani), Orozco pinta un mural de grandes proporciones, 380 metros cuadrados, que viene a ser una nueva experiencia y un buen éxito del arte contemporáneo.

1948.- Pinta un mural en el Museo de Historia de Chapultepec; el tema requerido es "Juárez", que es un mural al fresco ubicado en la Sala de la Reforma. Expone por sexta vez en El Colegio Nacional. Con el tema de "La Gran Legislación Revolucionaria Mexicana", Orozco concibe la pintura de la bóveda del Salón de Sesiones del Poder Legislativo del Estado de Jalisco, en el mismo Palacio de Gobierno de Guadalajara en el que el artista había ya pintado años antes la monumental escalera, también con Hidalgo como principal símbolo libertario.

1949.- Termina la obra de la bóveda de la Cámara de Diputados en Guadalajara, Jal. Pinta un mural al aire libre en el nuevo grupo de viviendas llamadas Edificio Multifamiliar "Miguel Alemán". El tema elegido para este mural fue "La Primavera", obra que no logró terminar. Muere el 7 de septiembre a las 6.30 a.m. en su casa de la calle de Mariscal 137. México le rindió un póstumo honor al ser enterrado en la Glorieta de los Hombres Ilustres, en el Panteón de Dolores.

4.2.- El Muralismo de Orozco

4.2.1.- "La Maternidad"

MURAL: Maternidad

FECHA: 1923

LUGAR: Escuela Nacional Preparatoria, D.F.

Este es uno de los primeros trabajos murales de Orozco, - iniciado en 1922 y culminado un año después. A juicio de Justino Fernández, es "la primera gran composición que podía realmente tenerse en pie". (72) Destaca en este trabajo -por comparación con el grueso de la obra orozquista-, la ausencia de una temática social subyacente. Aquí el tema central es el - concepto vago y abstraído de todo contexto social de la maternidad, simbolizado por las figuras centrales -una madre que besa amorosamente a su hijo-. El ambiente religioso que envuelve al mural, es notoriamente acentuado por las cinco figuras - que rodean a madre e hijo y que deben representar a las cinco gracias.

Toda la abstracción del tema se explica si consideramos - que, efectivamente, es una de las primeras obras de Orozco - realizada en un contexto de relativa paz social, después de la revolución. De ahí que Orozco responde más a las exigencias - técnicas de una personalidad artística que aún está por definirse, que al compromiso social que más tarde caracterizará a su pintura en particular y al muralismo en general. A ello - obedecen las evidentes influencias italianas (Botticelli) reveladas por el "colorido bastante fuerte y rico (Maternidad), de

(72) Fernández Justino, Orozco. Forma e Idea, Ed. Porrúa, México, 1975, pp. 35.

inspiración italiana". (73)

Cierto es que desde entonces (1922-23) y aún desde antes (1910), Orozco se había propuesto ya una idea central a desarrollar, que era la dominante de sus obras: acercar la pintura a las condiciones, luchas y vicisitudes populares: "La idea de la pintura mural y de la pintura 'revolucionaria' nacieron respectivamente en 1910 y 1915, y esto como resultado de la obra de revolución emprendida por los jóvenes pintores de esa época luchando contra la entonces omnipotente Academia hasta vencerla y destruirla.... En 1922, cuando ya la revolución se hizo un gobierno fuerte y rico, tuvimos la oportunidad de demandar la idea de pintar muros de acuerdo con las ideas de 1910, ya evolucionadas hacia el interés social" (74). Sin embargo, es evidente también que esa idea central de Orozco aún está por desarrollarse en este mural, donde predomina una inquietud fundamentalmente estilística más que estrictamente social o popular.

4.2.2.- "La Trinchera"

MURAL: La Trinchera

FECHA: 1923

LUGAR: Escuela Nacional Preparatoria, D.F.

A diferencia de sus trabajos anteriores, en éste se notan claramente varias novedades en Orozco. Técnicamente, "La Trinchera" ha sido señalado como "el éxito más definitivo que Orozco alcanzó hasta entonces" (75). El mural está constituido

(73) Ibid., p. 35.

(74) Conceptos de Orozco citados en: Cardoza y Aragón, Luis, - Orozco, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1929, p. 302.

(75) Fernández Justino, op. cit., pp. 39.

por tres figuras centrales de combatientes, de las cuales "Dos figuras están dispuestas en forma de cruz, mientras una tercera, al lado de aquéllas, inclinada, se cubre el rostro, quizá para llorar con amargura". (76) Y, efectivamente, en este trabajo se definen más o menos con precisión las características pictóricas más sobresalientes de Orozco: su dinamismo, su fortaleza, su extraordinario sentido del equilibrio para la composición en su conjunto, el empleo de colores opacos con tonalidades oscuras, etc.

Pero más allá de las precisiones técnicas, hay también ya una clara definición por el compromiso social. Ya no se trata ahora del tema vago, abstracto, de -por ejemplo- La Maternidad; ahora las figuras centrales son tres campesinos combatientes, en clara referencia a la todavía recién terminada revolución. Ciertamente es que las influencias casi místicas en Orozco también se reflejan en la disposición cruciforme de la pintura; pero esto es ya lo de menos. Lo importante es que su pintura no vagará más por los espacios etéreos de la abstracción, sino que se plantará firmemente en tierra para asumir su compromiso con la lucha social y permitir el libre desarrollo de la influencia de las aún recientes movilizaciones campesinas.

La sombra de un fusil en medio de los combatientes es también un elemento integrador, unificador, de los mismos. Y el que este elemento sea precisamente un fusil, demuestra también la materialización, la "socialización", de los objetivos artísticos de Orozco.

(76) Ibid., p. 39.

4.2.3.- "La Destrucción del Viejo Orden".

MURAL: La Destrucción del Viejo Orden.

FECHA: 1923.

LUGAR: Escuela Nacional Preparatoria, D.F.

Este trabajo está integrado por dos figuras centrales, - campesinas, que yendo hacia adelante miran hacia atrás. En el fondo, yacen destruidos símbolos geométricos representantes de una sociedad pasada, destruida violentamente por el hombre. El carácter violento de esa destrucción queda claramente insinuado por la cartuchera que porta uno de los campesinos.

La influencia de la revolución mexicana en este trabajo no puede ser más clara. El mural es una representación simbólica de lo que ha ocurrido -o, al menos, de lo que en esos momentos cree Orozco que ha ocurrido- en el transcurso de la revolución: la destrucción de la sociedad porfirista, el fin de un período de explotación y miseria que había llevado al campesinado a la rebelión, la marcha ascendente del hombre que no tolera obstáculos en su camino.

La pintura tiene un evidente trasfondo optimista y esperanzador. De hecho los campesinos que miran las ruinas del viejo orden, salen incólumes de esa destrucción. Casi se podría decir, si no fuera por la cartuchera, que ellos no han tenido nada que ver con el proceso, que sólo caminaban cuando algún ruido los hizo volver la cabeza. Pero esta apreciación sería evidentemente superficial. Orozco ya ha avanzado bastante como para entender -y expresar- que esas viejas estructuras no se han caído solas; que ha sido esa marcha, ese avance campesino los que las ha derribado. Sin embargo, Orozco parece expresar que, pese a que así ocurrió, ese no era el objetivo; que la destrucción de la vieja sociedad fue un efecto secundario - del avance ascendente de los campesinos.

Así, el mural no es sólo un canto de optimismo, esperanza y fe en el hombre ("en 'la destrucción del viejo orden', se liquida un pasado, pero quedan en pie firme los hombres -el hombre- aunque los viejos ideales sucumban..." (77), no sólo es un homenaje simbólico a la fuerza revolucionaria, sino también una advertencia profética: en su ascenso, en su adelanto, las masas barrerán con cuanto obstáculo se les interponga.

4.2.4.- "Catarsis"

MURAL: Catarsis.

FECHA: 1934.

LUGAR: Palacio de Bellas Artes.

Sin duda, Catarsis es quizá el trabajo más completo y más maduro de Orozco. En él, el artista responde más que a otra cosa, a requerimientos, necesidades e influencias estrictamente sociales, aunque no sea capaz, ni -por otro lado- se lo proponga, de ofrecer salidas y perspectivas a las inquietudes de origen social que lo atormentan. No hay que perder de vista que el mural se pintó en 1934: es la época en que la efervescencia social empieza a acumularse, a concentrarse, y a buscar vías de escape; es la llegada de Cárdenas a la presidencia y el momento de la incubación de las grandes explosiones sociales que ocurrirán cuatro años después. Orozco refleja en su mural esta situación angustiante, premonitória, de la realidad social del momento, revelando su extrema sensibilidad social, pero sin siquiera proponerse plantear una alternativa.

Entre las más vigorosas descripciones de Catarsis, está la de Justino Fernández: "La lucha, la guerra, la desintegra-

(72) Fernández Justino, op. cit., pp. 48.

ción son los motivos que el artista ha usado para expresar un tremendo choque de fuerzas destructoras y salvadoras que se proyectan en un horizonte en llamas. Tal parece que la purificación, 'la Katharsis', sólo puede llevarse a cabo por medio de la tragedia y la desolación... El hombre convertido en máquina, encadenado por ella, asesina aplastando a sus semejantes; las cajas de caudales son violadas y la máquina infernal estruja los cuerpos triturándolos mientras las mujeres envilecidas hacen resonar sus carcajadas trágicas que no consiguen hacer callar el estruendo de la refriega; nada es capaz de destruir, 'lo eterno femenino' que invulnerable, al margen de la lucha en inconsciencia absoluta, y en tanto el hombre perece en el laberinto de su propia creación, se adorna con gruesas joyas y está siempre en actitud de recibir placer... (en esta pintura) está la convicción sincera del artista: la purga del mundo moderno total y absoluta..." (78). Descripción muy cercana a la realidad del impacto que recibe el observador al contemplar la obra, muy cercana a los móviles y objetivos que persiguió Orozco. Pero más allá de esa descripción está la explicación del por qué, de las causas que motivaron en Orozco esa "ordenada desordenación que electriza al espectador": la gestación de una movilización social de grandes proporciones, que unos años después será evidente.

Y esa es la característica central de "Catarsis": su clara reflexión de una situación social apenas intuida pero magistralmente desarrollada. Y eso es lo que hace que "por su composición, la forma en que está pintada y por el tema mismo, parece de antecedente en la pintura americana..." (79)

(78) Ibid, p. 71.

(79) Ibid, p. 72.

4.2.5.- "La Justicia"

MURAL: La Justicia

FECHA: 1941

LUGAR: Suprema Corte de Justicia, D.F.

El tema central del mural son los resultados y las consecuencias de la impartición de "justicia" en nuestra sociedad. Se trata de "una media figura humana, blandiendo enorme hacha con la cual va a asestar fuerte golpe a un grupo de bandidos enmascarados, cercanos a una mesa frente a la cual está derribado un lujoso sillón rojo con resplandor dorado por copete; al otro lado, un fulminante rayo o lengua de fuego ha sido disparado desde lo alto y ha atravesado el cuerpo de un malvado; otros, sus compañeros, se vuelven azorados al contemplar la descarga justiciera". (80)

Es evidente que el objetivo principal del mural, es la denuncia de las condiciones en que la sociedad imparte justicia. Hay una clara intuición de que la justicia no puede ir más allá de las condiciones de clase y de que, por tanto, es manipulada por quienes deben ejercerla. El mural muestra así, la pérdida de confianza en la justicia humana (la justicia burguesa) y Orozco se ve obligado a recurrir a una inexistente, pero supuesta, justicia suprahumana (¿divina?) que se encarga de castigar las injusticias, de repartir justicia y de deshacer la falsa justicia humana (burguesa).

La fecha del mural, debe tenerse en cuenta porque revela que ese mismo impacto que causaron en Orozco las entonces recientes movilizaciones también se reflejan en este mural.

(80) *Ibid.* pp. 119-120.

Así, Orozco se ve obligado a denunciar el carácter injusto de la justicia reinante, pero a recurrir a un poder sobrehumano para remediar la situación. Hay, una clara conciencia de la injusticia pero no de cómo puede superarse.

4.2.6.- "El Trabajo Inhumano"

MURAL: El Trabajo Inhumano

FECHA: 1941

LUGAR: Suprema Corte de Justicia, D.F.

El tema central es la situación inhumana de los trabajadores, representada por el retorcimiento de los cuerpos. Una bandera roja y un zapapico roto en primer plano, son los símbolos de la lucha obrera en contra de esas condiciones. Una mano crispada que empuña un zapapico simboliza la fuerza y decisión de lucha de los mismos. La masa de trabajadores, apenas esbozada al fondo, representa las movilizaciones, el despertar, las formas masivas que adopta la lucha obrera. Las figuras que pelean reflejan el grado de inhumanidad del trabajo en nuestra sociedad, que provoca la lucha entre los mismos hermanos de clase.

El mural, pintado en 1941, refleja claramente el impacto que han causado en Orozco las movilizaciones y luchas obreras y populares que en esa época apenas empiezan su descenso, y -- que tuvieron sus puntos culminantes en 1938-1940. Es una denuncia de las condiciones de explotación en que se desarrolla el trabajo en la sociedad capitalista, al mismo tiempo que una advertencia de lo que puede ocurrir: el despertar, la toma de conciencia, la movilización de los trabajadores. La denuncia comprende el primer plano del mural, con figuras bien definidas; la advertencia está en el segundo plano, más alejado, con figuras y situaciones apenas esbozadas. El límite, la fronte-

ra entre el presente de postración y el futuro de lucha de los trabajadores, es un marco rojo que, según algunos autores - (81), bien puede representar a la revolución, fallida y desfigurada en sus objetivos populares.

4.2.7.- "La Alegría de Vivir

MURAL: La Alegría de Vivir.

FECHA: 1945.

LUGAR: Museo José Clemente Orozco, Guadalajara, Jal.

Pintado al fin de la Segunda Guerra Mundial, La Alegría de Vivir refleja el espíritu de distensión, de tranquilidad, ...de alegría que debieron experimentar los intelectuales de la época por el fin del conflicto. De tal manera la influencia social más evidente es precisamente la que representa el fin de la guerra.

Sin embargo, no hay que perder de vista que el mural, pintado originalmente para el Turf Club de México, es un encargo pagado que debería servir para decorar el selecto comedor del que fuera no menos selecto club para la alta sociedad mexicana. Quizás este aspecto también haya influido determinante en la ligereza y despreocupación con que el trabajo fue evidentemente realizado.

Esencialmente las dos figuras centrales representan los dos principales placeres en la vida de la clase dominante: la buena comida, representada por el cocinero que blande un pescado, y el sexo, representado por la prostituta que se sienta en la pierna del cocinero. Alrededor de estas dos figuras centrales se aglutinan las figuras representativas -y sus placeres:-

(81) Ibid. pp. 118-119.

buenas viandas, buenos vinos, bufones, mujeres- de la alta sociedad y de la intelectualidad de la época. "Unas cuantas líneas dominan; ligera de formas, sobria la parte superior; en la baja se agrupan las figuras, dibujadas y pintadas con gran libertad, con certero carácter y con ironía y gracia inauditas. El color es sobrio, dominan los grises, mas en la parte baja - se enriquece. Orozco utilizó la vinelita de una manera muy personal, pues en vez de recurrir a las capas gruesas, por el contrario la empleó en ligeras pinceladas, casi a la manera de una acuarela, si bien en gran parte en áreas planas. Así logró el artista un mural excepcional en su propia obra, en el que la elegancia de líneas y colores, la gracia de las figuras y del tema entero, realmente producen la impresión del goce de vivir". (82)

Pero más allá de la exégesis, La Alegría de Vivir es la muestra de la decadencia y la comercialización del gran muralista, bajo la indudable influencia del fin de la guerra. La informalidad en el estilo, la ligereza del tema, la ridiculidad de muchos de los símbolos, la burda caracterización de los personajes, dejan la impresión de un trabajo hecho a la carrera - sin más ambición que la de cobrar por él. Todo lo cual, comparado con la temática, el cuidado y la seriedad de la mayor parte de la pintura orozquista, es un claro síntoma del próximo fin de su carrera.

(82) Ibid., pp. 132-133.

4.2.8.- "Juárez"

MURAL: Juárez

FECHA: 1948

LUGAR: Museo de Historia, Chapultepec, México, D.F.

Este es uno de los últimos trabajos de Orozco. Se trata de una alegoría cuyo tema central es Juárez y los aspectos más relevantes de su vida política. "Juárez domina su mundo circundante desde el centro de la alegoría pintada por Orozco, - destacándose a gran escala, firme, sereno, sobre un fondo de - fuego y caracterizado en definitiva tanto por sus rasgos peculiares como por su mirada impávida. El cadáver de Maximiliano es llevado a cuestras por representantes del clero, conservadores imperialistas y Napoleón III, mientras la effmera corona, - caída por ahí, ya no tiene más significación que la derrota; - todo como fúnebre procesión, desarrollada a lo largo de la parte baja del mural. Al lado derecho un soldado, con el simbólico 57 en el chacó, sujeta por el cuello a un monstruo diabólico, amarrado de pies y manos, tocado con negra mitra, y está a punto de darle un tizonazo. En el extremo opuesto, belicosos-soldados mantienen en alto, defensivamente, el pabellón nacional". (83)

El mural resalta dos elementos importantes: uno es la decadencia ideológica de Orozco, que se plasma en éste como quizá en ningún otro mural, y que se refleja como el panegírico - de una de las máximas personalidades de la mitología oficial; - el otro, que es quizá la justificación final del panegirismo - del trabajo, es el claro carácter profundamente nacionalista - - entendido el nacionalismo como una especie de exaltación xe-

(83) Ibid. p. 140.

nófoba de los "valores nacionales" - de que en éste también - quizá más que en otros trabajos hace gala Orozco.

No faltan en el mural ninguno de los elementos rescataables en la obra liberal y nacionalista de Juárez, todos ellos expresados con la particular simbología orozquista: la fortaleza desproporcionada del "héroe" central, la constitución de 1857 y las reformas juaristas en contra del clero, la lucha contra la invasión imperialista que llevó al poder a Maximiliano y a la reacción conservadora nacional, y la movilización popular de resistencia semiguerrillera que Juárez supo levantar contra la misma invasión. Por todo ello, quizás éste sea el trabajo más representativo del papel que a fin de cuentas, incluso quizás involuntariamente, vino a jugar el muralismo mexicano -Orozco mismo incluido- en su relación con el Estado: el papel de legitimación artística e ideológica de una de las fuentes primarias del control estatal, el nacionalismo en su más pobre acepción.

4.3.- La Temática Social en la Pintura de Orozco.

El misticismo como trasfondo artístico.

De los ocho trabajos estudiados, se desprende claramente una notable evolución en la temática, condiciones y proposiciones de la pintura de Orozco. Es una evolución contradictoria, alterna, y fragmentada, pero que refleja sin duda la determinación que ejercieron los acontecimientos sociales sobre Orozco.

En esa evolución, pueden establecerse cinco etapas, cinco momentos, que evidencian otros tantos contextos sociales. - La primera de ellas está representada por La Maternidad, el primer trabajo mural de Orozco. Se trata de una etapa de transición entre la pintura como arte aislado de la problemática -

social y la pintura como arte superestructural que existe en función directa de la infraestructura que lo sostiene. Los aspectos determinantes en esta etapa, son aun los meramente técnicos que intentan sujetarse a las directrices de la escuela italiana que Orozco trata de adoptar. El tema en sí carece de relevancia social y su composición misma tiene un toque místico del que nunca podrá desprenderse el arte orozquista.

Sin embargo, su valor artístico social -y su carácter - transitorio- reside en el planteamiento novedoso de su búsqueda de formas más directas de comunicación con un público más amplio. La transición del caballete al muro es obligada por la necesidad de llegar a una masa más grande. Si el México de entonces (1923) se caracteriza por la irrupción de las masas en la escena política, que acaban de protagonizar un movimiento de gigantescas dimensiones que ha dejado un millón de muertos, la escala de valores de la época tiene que redimensionarse en medidas mucho mayores; todo es gigantesco, masivo, voluminoso, y un arte -por muy elitista que pueda parecer- que pretende cumplir sus funciones, tiene que amoldarse al gigantismo predominante. Nada más alejado de ese arte que el miniaturismo característico de las sociedades sometidas, donde las masas no existen para todo efecto práctico. La única correspondencia entre el movimiento social y la pintura, podía ser el muralismo. Esa búsqueda de correspondencia entre la realidad social y la realidad artística es lo que representa para Orozco -La Maternidad. De ahí su importancia.

Una segunda etapa viene expresada por los dos siguientes trabajos estudiados: La Trinchera y La Destrucción del Viejo Orden. Ambas contemporáneas y casi realizadas al mismo tiempo que La Maternidad, tienen, sin embargo, una diferencia sustancial con ésta: su temática. Aquí la influencia del movimiento revolucionario es evidente no sólo por la búsqueda de una nue-

va dimensión, sino por los mismos protagonistas, temas y composición de los murales: ahora los protagonistas son las masas, el tema es su lucha, la composición el desarrollo de ésta, sus planes, objetivos, fracasos, triunfos y resultados. Orozco no propone perspectivas ni plantea interpretaciones propias de todo ello. Simplemente plasma una realidad que palpa, que siente, que lo influencia, pero que ni siquiera comprende bien. Su visión de diversos acontecimientos revolucionarios es una visión simplista superficial, profundamente maniquea y, por esto, moralista y hasta mística. No tiene un criterio social clasista de sus temas, y por tanto estos se reducen a las luchas de dos fuerzas, una buena y otra mala, en la que inevitablemente triunfará la primera.

Pero como toda visión moralista y maniqueísta, la salida final, la alternativa implícita para la solución del problema, escapa de las condiciones concretas y se vuelve metafísica: la destrucción del antiguo orden se vuelve casi un problema individual, personal, reducido a la necesidad de destruir estructuras mentales o, mejor aún, morales, antes que estructuras sociales; la lucha en la trinchera se ve proyectada a un plano histórico, maniqueo, que a la larga será reivindicado y reconocido como hoy se hace con la pasión y muerte de Jesús. La lucha social se vuelve mística; los hombres sociales, concretos, se transforman en el Hombre social, abstracto, suprahistórico; la destrucción de una sociedad concreta se convierte en la destrucción de un "orden" abstracto; la revolución social es transformada en una lucha entre el bien y el mal...

La tercera etapa, cuyo eje es la formidable Catarsis - sin duda, la obra mayor de Orozco-, refleja también el contexto social en el que se pintó. La revolución está cada día más lejana; el gobierno posrevolucionario se ha afianzado, las luchas fraccionales cada día son más fácilmente resueltas y/o so

focadas; se ha creado el PNR como institución tutelar de la paz social; las masas se han calmado, aunque están a la expectativa. Pero la situación social huele a tormenta. Hay algo indefinible que flota en el ambiente social, que revela que bajo la aparente calma late el germen del estallido. Es un contexto de estabilidad todavía inestable, a la que le falta un último tirón, una postrer sacudida, para finalmente afianzarse. Y Orozco lo presiente, y lo plasma magníficamente en su Catarsis.

Catarsis es el retrato de una sociedad que ha trastocado los valores nacionales enaltecidos en la gesta revolucionaria; de un conglomerado social que está olvidando apresuradamente sus orígenes, y le vuelve la espalda a la nación-pueblo y a su código de valores que de una u otra manera se impuso en la revolución. Pero, además, es un desesperado llamado de atención, un angustioso grito de alarma, sobre lo que puede ocurrir si se sigue por el mismo camino, una brutal prevención para rectificar a tiempo el rumbo, para purificarse, para volver a la senda del "bien". Es el equivalente, ni más ni menos, del cardenismo y su política preventiva en la evolución orozquista; es decir, la conciencia nacionalista que rectifica el rumbo del callismo y ofrece un notable impulso al "rumbo" revolucionario original, que nunca supo de programas políticos ni de socialismo, pero que sí tenía clara una cosa: el eje, la parte más importante de todo, son las masas, la nación, y sus luchas y problemas, el nacionalismo.

Esas son las mismas condicionantes de lo que sería la cuarta etapa del muralismo de Orozco, representada por La Justicia y el Trabajo Inhumano. De nuevo en ellas el eje central son las masas, las masas populares y trabajadoras que acaban de escenificar una importante batalla antimperialista bajo la conducción del cardenismo. Son las masas trabajadoras que aca

ban de constituir la CTM y cuya influencia se deja sentir en la transformación del PNR en PRM, en el reparto agrario, en la modificación del artículo 3o. constitucional, en el apoyo a los republicanos españoles, en el ascenso, fortalecimiento y clímax del ala nacionalista de la revolución. Esta es la fuente original de la que se nutre la pintura orozquista de esta etapa, que se vuelve a expresar nítidamente en los dos trabajos estudiados. Pero aún en ella, Orozco no se libera de su misticismo, de su falta de alternativas, de salidas. Siente la justicia, se identifica con el rencor del marginado a quien la justicia no le llega, y la expresa, pero no le encuentra mejor salida que la casi sobrenatural, la que viene de arriba, la que no depende de los propios afectados. Y hasta en eso refleja las características de las movilizaciones de masas que acababan de ocurrir: son movilizaciones dirigidas, autorizadas y controladas desde arriba, desde la Presidencia. ¿Qué otra alternativa podría proponer Orozco?.

Finalmente la última etapa estaría representada por la - Alegría de Vivir y su Juárez. Con motivaciones diferentes en ambos casos -el fin de la guerra mundial en uno, la retórica oficial en otro-, los dos reflejan un contexto social absolutamente distinto de todos los períodos anteriores: se ha entrado al período de la industrialización, el desarrollo y la estabilidad social, en la que, de nuevo, las masas y sus movilizaciones pasan a segundo plano. El nacionalismo orozquista deja de beber de las fuentes originales y se identifica mucho más con el nacionalismo gubernamental oficial, acartonado y grandilocuente, como se expresa claramente en Juárez. Ya no se trata del nacionalismo ingenuo, superficial y maniqueo, pero auténtico, veraz, de las etapas previas; ahora es el nacionalismo de la decadencia, oficialista y hueco, que simplemente manifiesta los criterios gubernamentales.

Esta es, entonces, la etapa de la decadencia, del alejamiento de las masas, de la pérdida de la identificación con sus problemas, donde caben incluso los criterios comercialistas y superfluos de la Alegría de Vivir -un canto a la vida, sí, pero a la vida displicente y fugaz de la élite a quien impactaron mucho más los combates en Europa que las luchas en su propio país. De ahí el tono de inautenticidad, la impresión de falsa alegría que se refleja en el mural: tan falsa como que Orozco no expresaba sus propias influencias sino las de su medio elitista, tan falsa como el falso nacionalismo externado en su Juárez.

CAPITULO 5
DIEGO RIVERA

5.1.- Datos Biográficos de Diego Rivera

1886.- Nace Diego María Rivera en la Ciudad de Guanajuato, calle Pocitos No. 80, del matrimonio de Diego Rivera (maestro de escuela) y de María del Pilar Barrientos.

1889.- Se conserva de esta fecha el dibujo de un tren que revela sus extraordinarias dotes.

1907.- Presenta su primera exposición en la Ciudad de México ayudado por un antiguo condiscípulo de la Academia, Gerardo Murillo, mejor conocido como el Dr. Atl, que era entonces director del museo. Le es otorgada una beca oficial por el gobernador de Veracruz, don Teodoro A. Dehesa para realizar estudios en Europa. Llega a España el 6 de enero de este año y se inscribe en la Academia de San Fernando en Madrid, y asiste al taller del maestro Chicharro.

1908.- Pinta cuadros, entre ellos figuran: Bancos del Tajo, Barcaza de Pesca, Interior de Una Iglesia en Avila, etc.

1910.- En una breve estancia en México presenta una exposición.

1911-1920.- Permanece en Europa, traba amistad con Picasso, Modigliani, Apollinaire, Ilya Ehreburg, Elie Faure y otros destacados pintores, poetas e historiadores del arte. Entre sus amigos predominaban rusos, polacos, lituanos y judíos de la Europa oriental del imperio del Zar. Conoce a Angelina Beloff, quien más tarde sería su mujer. Entre 1913 y 1915 realiza una importante obra de acuerdo a los principios de la corriente cubista. Ensayó las diferentes tendencias pictóricas-

del siglo. Algunas de sus obras cubistas son: "La joven con al cachofas", "La adoración de los patores", "El hombre del cigarrillo", "El reloj despertador", "Dos mujeres en un balcón", - "Paisaje zapatista", etc. Se encuentra en París con David Alfaro Siqueiros con quien intercambia una serie de ideas y conceptos de pintura. Siqueiros le da una visión política de México y estimula su deseo por retornar. Es invitado por el gobierno de México para incorporarse al programa cultural Vasconcelos; pero antes Rivera decide hacer un viaje por Italia. Durante casi un año estudia, analiza y toma infinidad de apuntes sobre el arte italiano. Ejercen sobre él notable impacto: Giotto, Fra Angelico, Paolo Uccello, Miguel Angel, Rafael y en general los grandes pintores del Renacimiento.

1921.- Retorna a México en septiembre de este año y poco después inicia su primer mural con el tema: "La Creación", en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria.

1922.- Se intensificó el movimiento muralista.

1923.- En marzo de este año Rivera dio principio al primero de sus grandes murales: una serie de 124 frescos en los muros correspondientes a los corredores de un espacioso patio, tres pisos de alto, de dos cuadras urbanas de largo y una de ancho; era el patio del Ministerio de Educación Pública. Decoró los cuatro lados y los tres pisos, salvo tres paneles en el piso de abajo y una porción en el entresuelo, los cuales fueron pintados por otros artistas. En este año entra al Comité Ejecutivo del Partido Comunista Mexicano. Funda junto con David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero y José Clemente Orozco, el Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios.

1926.- Comienza los murales de la Escuela de Agricultura de Chapingo, que realiza simultáneamente con los de la Secreta

rfa de Educación Pública. En la capilla de la nueva escuela - de Agricultura, logra completar treinta frescos, en los cuales pinta un canto a la tierra, a los hombres que la trabajan y liberan, así como a la fecundidad y a la rebeldía.

1927.- Termina los murales de Chapingo y de la Secretaría de Educación Pública. Por intervención de Edo Fimmen, que era el presidente de la International Transport Workers' Federation, obtuvo una invitación para ir a Moscú.

1928.- Se une en matrimonio con Frida Kahlo, artista mexicana que estimula poderosamente su creación artística.

1929.- Inicia los frescos en Cuernavaca con motivos de la Conquista y de la lucha revolucionaria. En ese mismo año - da comienzo al mural de la escalera de Palacio Nacional, que - es un canto épico del pueblo mexicano.

1930.- Viaja a Estados Unidos en donde Edsel Ford dona - un muro para que Diego pinte en Detroit en el patio exterior - del Instituto de Artes. En Nueva York exhibe en el Museo de - Arte Moderno. Por otro lado, Nelson Rockefeller pide a Rivera que pinte en el Rockefeller Center de Nueva York, un mural sobre la ciencia, la tecnología y las luchas sociales en la sociedad moderna. Diego Rivera accede y pinta el mural, pero entre sus personajes incluye a Lenin; los patrocinadores le exigen que borre esta imagen pero Rivera no acepta y el mural finalmente es destruido.

1934.- Regresa a México y pinta en Bellas Artes la réplica del antes mencionado mural, con el nombre: "El hombre domina al universo mediante la técnica".

1935.- Termina el tríptico de la escalera del Palacio Nacional, en donde pinta el mural: "México de Ayer, Hoy Mañana".

1936.- Acoge en su casa de Coyoacán a León Trotsky, por-

lo cual es violentamente atacado.

1940.- Vuelve a San Francisco para la Exposición Internacional del Golden Gate. Timothy Pflueger, arquitecto que había concertado sus primeras encomiendas de pintura en la Bolsa de Valores y en la School of Fine Arts, efectuó un viaje a México a fin de invitar a Diego a que pintara unos frescos móviles en público, durante la exposición en una parte de Treasure Island que se llamaría "El arte en acción".

1944.- Publica declaraciones contra el trotskismo y busca un nuevo acercamiento en el Partido Comunista.

1945.- Inicia una nueva serie de murales en el Palacio Nacional, sobre la vida en el mundo prehispánico y el último tablero sobre la Conquista.

1948.- Sacude al país con el fresco del Hotel del Prado: "Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central:", en donde pinta al Nigromante con una leyenda que dice "Dios no existe". El Arzobispo Martínez se niega a bendecir el hotel. Los estudiantes reaccionarios mutilan el mural borrando la leyenda. Un grupo de intelectuales acompaña al artista a restaurar la frase borrada. El mural permanece cubierto durante nueve años.

1949.- En mayo, desvanecida la controversia sobre la frase relativa a la existencia de Dios, México se percató de la circunstancia de que su famoso artista estaba por completar -- los cincuenta años de trabajo. Se abrió en Bellas Artes una muestra retrospectiva de su obra. 500 cuadros fueron recopilados de varios países y etapas de su larga y fructífera vida. Los grandes murales no podían abandonar las paredes en que estaban pintados, mas todo lo que era factible de ser movido, estaba bien representado. Los museos y coleccionistas prestaron sus pinturas. Nelson Rockefeller y señora, así como la esposa de John Rockefeller, Jr., sin hacer caso de la controversia --

que había terminado en la destrucción de uno de sus frescos, - facilitaron sus extensas colecciones de dibujos y acuarelas de Rivera. Una porción extra estaba destinada a fotografías amplificadas de otros murales. La muestra retrospectiva constituyó un triunfo resonante. Se publicó una monografía titulada "Diego Rivera, 50 años de su labor artística", publicada en 1951.

1951-1952.- Se le presentó la oportunidad de decorar el Acueducto del canal del Río Lerma. Parte de esta decoración es un relieve policromado del Dios Tláloc, escultura grotesca, voluminosa y sin gran valor artístico. En el acueducto mismo pintó ondulantes organismos acuáticos que al ser abiertas las esclusas quedarían sumergidos: vida protoplásmica, ondulantes víboras de agua, peces, renacuajos y, emergiendo de las olas, - unas figuras desnudas representando las variedades del hombre. Lo mejor del trabajo, es un enorme par de manos por las cuales cae el agua. En este mural Rivera experimentó con nuevos pigmentos plásticos y técnicas, que él creía resistirían el correr y golpear del agua, pero en menos de cinco años los colores habían degenerado visiblemente. Ante la intervención extranjera en Guatemala, reacciona con un mural polémico intitolado "Gloriosa Victoria".

1954.- Muere Frida Kahlo, lo que provoca en Rivera una gran depresión.

1955.- Dona al pueblo de México, los edificios que construyó: Museo-Taller del Anahuacali y Casa-Estudio de Frida Kahlo, así como una colección de 50,000 piezas de arte prehispánico. Viaja a la Unión Soviética. Contrae matrimonio por cuarta vez.

1956.- Permanece durante tres meses en Checoslovaquia, donde pinta, da conferencias y expone su obra; le acompaña -

Emma Hurtado (esposa) y un crítico de arte.

1957.- Fallece el 24 de noviembre en la ciudad de México. Es inhumado en la Rotonda de los Hombres Ilustres.

1921-1957.- Desde su retorno a México en 1921 hasta su muerte, Diego Rivera pinta numerosos cuadros de caballete, hace litografías, pinta murales al fresco y con otras técnicas - (al poliestireno, en el Cárcamo del Lerma), realiza escenografías para teatro y ballet, redescubre la técnica prehispánica de la escultura recubierta con mosaico de piedra, sustenta numerosas conferencias (fueron famosas las del El Colegio de México), escribe artículos, desencadena controversias, sacude al país con sus obras y actitudes, viaja, participa en congresos internacionales y se hace escuchar, en toda la nación, como una de las grandes voces de su país y de su tiempo.

5.2.- El Muralismo de Rivera

5.2.1.- "La Creación"

MURAL: La Creación

FECHA: 1922

LUGAR: Escuela Nacional Preparatoria.

Se trata del primer trabajo mural de Rivera y del trabajo que ha sido señalado como el arranque del muralismo en México. La temática y su técnica (color, forma, composición), revelan una evidente influencia italiana, producto de la larga estancia del autor en Europa. Aún está ausente en este primer trabajo la preocupación social que más adelante sería característica en la obra riveriana; su tema es sumamente abstracto - con notables reminiscencias metafísicas que intenta expresar - la mezcla racial, cultural y social como producto de la coloni

zación, de la creación de un nuevo país, todo ello manifestado a través de una alegoría poco afortunada que emplea el simbolismo y la composición religiosa que caracterizan muchos de los frescos italianos y que también influirían en el primer mural de Orozco.

Igual que en el caso de Orozco, es posible apreciar en este primer trabajo una preocupación fundamental técnica en cuanto a la manera de realizar el mural, más que un intento de expresar en su tema algún problema social. Rivera mismo fue quizás el más duro crítico de esta obra, porque "Desde antes de terminarlo, Diego ya estaba insatisfecho... No era lo que él hubiera querido, lo que debería haber hecho. El tema era demasiado abstracto y alegórico, el estilo demasiado imitativo..." (84)

El mural está compuesto por una "mitad superior del muro central y bajo la piedra del arco que limita la pred se ve un semicírculo azul profundo, abarcado por un arcoiris; en su centro está la Luz Unica o Energía Primitiva de la cual brotan tres rayos en tres direcciones; uno es vertical y va hacia abajo, dos van hacia ambos lados; son rayos que, emergiendo del arcoiris, se objetivan en tres manos; los dedos índice y medio señalan hacia la tierra, los otros permanecen doblados, gesto éste que significa Padre - Madre ... La mano vertical apunta al lugar donde el Hombre surge del Arbol de la Vida, y las laterales a los dos principios en que éste último se divide, varón y hembra, Hombre y Mujer, representados por dos figuras desnudas sentadas al nivel de la Tierra, participando de su esencia y cualidad, en cuanto a sus formas y estructuras..." (85)

(84) Wolfe Bertam D., La Fabulosa Vida de Diego Rivera, Ed. Diana. 1972. p. 121.

(85) Ibid, pp. 120.

Esta es la descripción que hacía Diego Rivera de su obra. Los párrafos transcritos son suficientes para obtener una idea del tipo de temas y de simbolismos que emplea Rivera en esta - su primera obra. La conclusión sigue siendo la misma: la influencia determinante es la de la técnica y no la del acontecimiento social, como sería más adelante.

5.2.2.- "Feria del Día de Muertos".

MURAL: Feria del Día de Muertos.

FECHA: 1923-27

LUGAR: Secretaría de Educación Pública.

Este mural forma parte del Patio de la Fiesta donde Rivera pintó las principales festividades populares de México dividiéndolas así: "en el piso bajo, los festivales populares; en el segundo, los festivales en que predomina la actividad intelectual; en el piso superior, una ilustración de los cantos populares de las revoluciones burguesa y proletaria". (86) A su vez el Patio de las Fiestas es parte de la composición general de los murales que cubren el edificio de la SEP, en el que aparece "todo el variado panorama de la tierra mexicana: su pueblo, sus ocupaciones, fiestas, modo de vivir, luchas, aspiraciones y sueños. De ellas (se) podrán deducir algunas nociones de las corrientes ideológicas del mundo occidental en nuestro tiempo. Desde el Renacimiento ninguna otra obra ha abarcado una cosmología y sociología tan vasta. Si pudiéramos dar con otros trabajos contemporáneos que igualaran (a) este, tendrían que haber salido de la misma mano". (87) Y este trabajo en su conjunto ha sido señalado como el "que dio fama súbita -

(86) Ibid. p. 147.

(87) Ibid. p. 145.

al movimiento artístico mexicano en toda América y Europa, haciendo famosos el nombre de Rivera por todos los ámbitos del mundo occidental. Inicióse así una resurrección de la pintura mural, en decadencia desde fines del Renacimiento; resurrección que primero se experimentó en México y luego en los Estados Unidos... los 124 paneles de la Secretaría de Educación constituyen una sola obra, al mismo tiempo sencilla y elaborada, fluyendo su simplicidad del hecho de que cada línea está calculada, cada gesto planeado, cada parte enriqueciendo y fundiéndose en el todo". (88)

En sí en la Feria del Día de Muertos, el tema central es obviamente esta festividad popular, mezcla de paganismo y cristianismo, de religión y mito, tradicional en México; los protagonistas principales son la abigarrada multitud multclasista donde se mezclan el indígena y la dama de sociedad. No hay entonces un elemento determinante o un símbolo central, fuera del detalle secundario del auto-retrato de Rivera que aparece, tocado con su característico sombrero Stetson, perdido entre la multitud. Por eso, la fuerza de la obra estriba precisamente en que es el pueblo su protagonista, en que la influencia directa recibida proviene de una de las tradiciones populares de mayor arraigo. El nacionalismo de Rivera se expresa, así, en la notable reivindicación pintórica de una de las más tradicionales festividades populares, donde más allá de las diferencias de clase, la esencia nacional irrumpe sin limitaciones.

(88) Ibid. p. 145-146.

5.2.3.- "Salida de la Mina"

MURAL: Salida de la Mina

FECHA: 1923-26

LUGAR: Secretaría de Educación Pública

El mural, localizado en el llamado Patio del Trabajo, - donde Rivera pintó diversos aspectos del trabajo mexicano (tejedores, campesinos, mineros, alfareros, metalúrgicos, etc.)-, forma parte de un panel dedicado a las minas. En éste Rivera trató de mostrar las condiciones agobiantes y humillantes de los trabajadores mineros mexicanos, casi todos ellos campesinos obligados a trabajar en las minas, cuyos dueños y capataces eran siempre o casi siempre extranjeros. El cuadro está compuesto por cuatro personajes: tres de ellos mineros con inconfundibles rasgos indígenas y el cuarto es el capataz de evidente origen extranjero. Dos de los mineros salen del tiro de la mina, a través de una improvisada escalera, y el tercero es revisado minuciosamente por el capataz armado, para cerciorarse de que no se lleva muestras de mineral. Destaca la actitud simbólica, sumisa, del minero que es revisado, con los brazos en cruz y la cabeza gacha, además de la carencia del equipo indispensable para el trabajo en las minas. La tonalidad general, donde predomina el ocre, y la opacidad del conjunto, contribuyen a recrear la atmósfera de sumisión, de dependencia, - que evidentemente Rivera intentó plasmar.

Además de la pintura en su sentido estricto, Rivera empezó a colocar algunos textos que redondeaban sus mensajes, costumbre que después continuaría en otros famosos trabajos. En el panel de las minas, sobre "los travesaños que cubren la salida de la mina decidió pintar, con toda claridad, en palabras, su mensaje. Para ese fin seleccionó unas líneas de un poema de Gutiérrez Cruz:

"Compañero minero:

doblegado bajo el peso de la tierra,
 tu mano yerra
 cuando saca metal para el dinero.
 Haz puñales con todos los metales,
 y así,
 verás que los metales
 después son para tí". (89)

Estos textos inocuos, pintados en un mural donde el protagonista principal es el trabajador y sus condiciones de trabajo, y a mediados de la década de los veinte, causaron un escándalo de proporciones tales que Rivera se vio obligado a retirarlos del mural, a sugerencia de Vasconcelos, a la sazón Ministro de Educación.

En general, en el mural se revelan las preocupaciones -- fundamentales de Diego, que en ese momento es miembro del Comité Ejecutivo del Partido Comunista Mexicano y principal dirigente del Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios. Pero mucho más que un cartel de propaganda, el mural es una obra artística cuya influencia determinante está -- marcada más que por la pertenencia de Rivera al PCM, más que -- por el estalinismo rampante que recorría a los partidos comunistas del mundo y en que el arte se expresaba por la supeditación de la libertad artística al dogma político, por un acendrado nacionalismo que encuentra en las masas populares, sometidas de mil y una maneras diferentes a la operación imperialista, la fuente última de su 'inspiración'. Por eso, el tema central es finalmente la postración de México, de sus valoresnacionales, de su tradición, de su raza -- todo ello representado por el campesino -- minero-indígena, que con los brazos en -- cruz soporta el escarnio de la vigilancia extranjera que com-

(89) Ibid, p. 149.

prueba que no se lleva ni un gramo de sus propias pertenencias, ante el imperialismo - representado obviamente por el capataz rubio y armado que cumple prepotentemente con su función.

5.2.4.- "Reparto de Tierras".

MURAL: Reparto de tierras.

FECHA: 1926.

LUGAR: Escuela Nacional de Agricultura, Chapingo, Méx.

Este mural forma parte de los frescos realizados en la - Escuela de Agricultura de Chapingo, pintado paralelamente a -- los realizados en la Secretaría de Educación Pública. El tema central es, evidentemente, el del reparto agrario y, por tanto, los personajes centrales son los campesinos aglutinados alrededor del funcionario en espera de la tierra por la que han luchado. El reparto de tierras, sintetizado en el famoso lema - revolucionario de "la tierra para quien la trabaja" constituyó, como hemos señalado en capítulos anteriores, el motor fundamental de la revolución de 1910; más que una ideología o un programa político de lucha, la necesidad de la tierra constituyó el elemento determinante que propició la movilización campesina. Es decir, se trató de una reivindicación profundamente -- sentida por las masas campesinas, más que la parte de un programa revolucionario. Por ello, el tema central de ese trabajo de Rivera tiene como protagonista principal a una masa campesina casi amorfa e indiferenciada, donde los elementos que -- resaltan no son individuales, ni por lo tanto, simbólicos; es decir, la fuerza del trabajo no reside en su simbolismo sino -- en su conjunto, en su composición global. Esto no quiere decir, por supuesto, que no existan detalles individuales de alto contenido simbólico en la pintura: por ejemplo, el funcionario gubernamental que pese a su ropaje diferente conserva los-

rasgos característicos de los campesinos a que se dirige - lo cual demuestra, conciente o inconcientemente, la estrecha iden tidad de objetivos e intereses que Diego consideraba que existía entre el gobierno postrevolucionario y los campesinos-, o las armas (machotes, fusiles) que aún conservan los campesinos y que de alguna manera simbolizan la lucha que ha costado llegar hasta ese reparto de tierras; o la incipiente construcción del segundo elemento dominante en la vida cotidiana del campo, la religión, expresada por la Iglesia a medio construir y que también representa la etapa de reconstrucción postrevolucionaria; o los antiguos dueños de las tierras, tres personajes perdidos en la multitud con gestos de enojo y de resignación que miran con desconfianza a los campesinos. Pero todos esos detalles simbólicos están supeditados al tema central, que es el conjunto de la masa campesina que en actitud paciente pero decidida, respetuosa pero firme, espera la conquista de su demanda central.

Así, la influencia social determinante en esta obra, es fundamentalmente la revolución de 1910 y sus demandas y logros. Pero no es la revolución en su significado político o en su in terpretación errónea o acertada, estalinista oficial; es la re volución como una importante gesta de las masas campesinas; es la revolución como una actitud masiva del pueblo; es la revolu ción como la expresión última, violenta, sorpresiva, del nacio nalismo que encuentra su punto de arranque en la reivindicación de los deseos y necesidades del pueblo en general. De esta manera, este mural es la expresión de la visión nacionalista que Diego tuvo sobre la revolución y sus consecuencias.

5.2.5.- "El Hombre domina al Universo mediante la Técnica.

MURAL: El Hombre domina al universo mediante la técnica.

FECHA: 1934

LUGAR: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Este es quizás el trabajo en el que Rivera desarrolla más completamente su concepción sobre la sociedad presente y futura y sobre los medios necesarios para alcanzarla. Originalmente el trabajo estaba contratado para desarrollarse en el edificio principal de la RCA en Radio City, Nueva York, por Nelson Rockefeller. Los ejecutivos del Rockefeller Center, Inc., querían un mural en el que "Debe dominar un tono filosófico o espiritual... Nuestro tema es Nuevas Fronteras... Para el desarrollo de las pinturas, diremos que las susodichas fronteras son:

- 1.- La nueva relación del hombre con la materia. Esto es, las nuevas posibilidades del hombre, emanadas de una nueva comprensión de las cosas materiales, y
- 2.- La nueva relación del hombre con el hombre. Esto es, una nueva y más completa comprensión del verdadero significado del Sermón de la Montaña". (90)

Después de dificultosas negociaciones entre el pintor y Rockefeller, se da el visto bueno a su boceto, del que Rivera dice: "mi pintura mostrará, como culminación de esa evolución, al entendimiento humano en posesión de las fuerzas de la Naturaleza, expresado por el rayo que cercena el puño de Júpiter y que se transforma en útil electricidad que ayuda a curar las -

enfermedades del hombre, une a los hombres por medio de la radio y televisión, y les proporciona luz y energía motriz... - (Del lado derecho) mi panel mostrará a los trabajadores arribando a una verdadera comprensión de sus derechos en cuanto a los medios de producción, la cual ha resultado en la planeación para acabar con la Tiranía, personificada por una estatua de César desintegrándose y cuya cabeza yace caída en el suelo. También aparecerán los trabajadores de las ciudades y del campo heredando la tierra... En el centro, el telescopio acerca a la visión y comprensión del hombre los más distantes cuerpos celestes. El microscopio hace visibles y comprensibles al hombre los organismos vivientes infinitesimales, contactando átomos y células con el sistema astral. Exactamente en la línea-media, la energía cósmica, recibida por dos antenas, es conducida hasta la maquinaria controlada por el trabajador, donde se transforma en energía productiva... El Trabajador extiende su mano derecha al Campesino que le interroga, y con la izquierda toma la mano del soldado enfermo y herido, víctima de la guerra, conduciéndoles al Nuevo Camino... En el centro el Hombre está expresado en su triple aspecto: el Campesino que extrae de la tierra los productos que son el origen y base de todas las riquezas de la humanidad, el Trabajador de las ciudades que transforma y distribuye la materia prima proporcionada por la tierra, y el Soldado que, bajo la Fuerza Ética que produce mártires en las religiones y guerras, representa el sacrificio..." (91)

Hay además otros aspectos que no aparecen detallados en el boceto. Por ejemplo la presencia de León Trotsky y de algunos dirigentes trotskistas, junto a Marx y Engels, agrupados en torno a una bandera que dice en dos idiomas: "Proletarios -

(91) *Ibid.*, pp. 259-60.

de todos los países unidos en la Cuarta Internacional", que manifiesta el paso de Diego Rivera por el troskismo; o la difusa figura de Mao-Tsé-Tung en la parte superior central, que ya empezaba a ser un dirigente comunista conocido internacionalmente a raíz de la fracasada revolución china de 1927; o la visión fugaz de la represión policiaca contra las manifestaciones obreras, y las demandas de quienes más adelante llegan a constituir un azote del capitalismo, los desempleados, que enarbolan una pancarta que dice: "¡Queremos trabajo, no caridad!"; o la figura de Lenin representando al líder de los trabajadores que une las manos del obrero, del campesino y del soldado, figura que fue la que determinó que finalmente el mural fuera destruido y que ocasionó un escándalo internacional.

Pero más allá de los detalles y de las anécdotas que rodearan la realización del mural, lo importante del mismo es que sistematiza la visión riveriana de la sociedad, aunque totalmente influida por "un marxismo simplista y maniqueo" (92), que pese a todo constituía una visión revolucionaria. Todo esto constituyó un "mural comunista. La ciencia destruyendo a los dioses (el rayo cercena la mano de Júpiter); la liquidación de la tiranía (César decapitado); 'los trabajadores de las ciudades y el campo heredando la tierra'; 'la maquinaria controlada por el obrero'; la unión de obrero, campesino y soldado bajo el liderazgo del trabajador; la implicada denuncia del capitalismo como engendrador de guerras, crisis y desempleo; un 'movimiento popular basado en la ética y en la industria modernas'; todo mirando 'con incertidumbre pero con esperanza hacia... un orden nuevo, más humano y lógico'." (93)

(92) Paz Octavio, "Revisiones: Orozco, Rivera, Siqueiros". Publicado por "Sábado", suplemento semanal de Uno más Uno, 9/13/78, p. 4.

(93) Wolfe Bertram, op. cit., p. 260-61.

5.2.6.- "México de Ayer".

MURAL: México de Ayer

FECHA: 1935.

LUGAR: Palacio Nacional.

Realizado en diversas etapas en la escalera de Palacio Nacional "El México de Ayer, en la pared izquierda de la citada escalinata, es el de la civilización india, autóctona, de antes de la llegada de los españoles, y hay lirismo en su organización, en el tratamiento de sus anónimos personajes, en la poesía de las artes y oficios de aquella edad dorada, las graciosas guerras floridas, el idílico paisaje con un sol animado y personificado, precedido todo por tres legendarias encarnaciones de Quetzalcóatl. Este surge de un volcán como serpiente emplumada envuelta en lenguas de fuego; recorre el cielo en una embarcación serpentina; preside, como falla en hacerlo Marx en el muro delantero, un grupo que forma un gracioso círculo alrededor, en tanto que él, con majestad, benevolencia y sabiduría, expone las artes y oficios y comunica conocimientos a los hombres". (94)

Se trata de "...la recreación del mercado de Tenochtitlan", y "...es de lo mejor que pintó Rivera por su técnica -- del fresco, aquí en su cima, y por la composición". (95). Es "una composición típica de Rivera, con ese arreglo superpuesto, piramidal, en donde se enlazan grupos, decenas de retratos que constituyen una síntesis histórica, desde el mito hasta nuestros días". (96)

(94) *Ibid.*, pp. 341.

(95) Cardoza y Aragón, Luis. Pintura Contemporánea de México, Ed. Era, México, 1974. p. 228.

(96) *Ibid.*, p. 228.

El México de Ayer es en realidad la primera parte de una trilogía que abarca al México de Hoy y culmina con el de Mañana. Técnicamente este primer trabajo es, como ha sido señalado por muchos críticos, la parte mejor lograda de la composición en su conjunto. Las causas de ello no hay que buscarlas en una supuestamente fallida versión marxista de Rivera hacia el futuro de México; no hay que buscarlas en que, a diferencia del pasado y del presente, el futuro socialista no será nunca una realidad; no hay que buscarlas en que Marx no es capaz de jugar su papel preeminente en el mural del México del Mañana, como Quetzalcóatl sí lo hace en el del México de Ayer, porque lo uno sea una utopía y lo otro fuera una realidad. Las causas del mejor desarrollo técnico, pictórico, artístico en una palabra, del México de Ayer -representado por la abigarrada multitud que compone la visión riveriana del pasado-, están justamente en las profundas raíces nacionalistas que dominan toda la obra de Rivera -aún aquella que aborda temas internacionales. Por eso, el arte riveriano puede desarrollarse mejor, hasta sus últimas consecuencias, cuando el tema coincide con sus raíces 'ideológicas', cuando la idea coincide con la forma, cuando la esencia coincide con la apariencia.

El México de Ayer es, en este sentido, la visión global de Rivera de una sociedad, de una época. Pero no de cualquier sociedad ni de cualquier época: se trata de la sociedad indígena en la época precolombina, es decir, el origen y causa última de la razón de ser del muralismo riveriano. Difícilmente era posible encontrar para Rivera un tema más estrechamente vinculado con sus ideas, pasiones e inquietudes, porque sobre el Rivera socialista siempre estuvo el Rivera nacionalista, que si en su vida política abraza la militancia socialista, lo hace porque es la que más coincide, la que más se acerca, a su muy personal ideología nacionalista.

Y en estas condiciones, nada tiene de extraño que el México del Mañana no tenga la misma fuerza, la misma calidad artística que el del Ayer, ni que Quetzalcóatl tenga más vida -- que Marx: no es que Rivera fuera un mal socialista (que de todos modos lo fue), sino que la fuente de su 'inspiración' proviene precisamente del pasado, nacionalista, y no del futuro, socialista.

4.2.7.- "Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central".

MURAL: Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central.

FECHA: 1948

LUGAR: Hotel Del Prado, México, D.F.

En este trabajo se combinan indiferenciadamente elementos diversos que constituyen tanto una visión general de acontecimientos y personajes históricos -relacionados con la Alameda Central-, como una expresión de las inquietudes estrictamente personales del autor. En la parte histórica, por ejemplo, aparecen desde los primeros conquistadores y misioneros españoles, hasta Madero y la Revolución de 1910, pasando por el Virreynato, la Inquisición, Santa-Anna, Juárez, Maximiliano, Sor Juana Inés de la Cruz, Ignacio Ramírez, José Guadalupe Posada, Pino Suárez -que no aparece junto a Madero-, Porfirio Díaz y toda la influencia francesa que recibió-, etc. Todos estos fragmentos de la historia nacional bajo el denominador común de la Alameda Central y sus distintas épocas (desde que fue escenario en uno de sus extremos de un convento dominado por la Inquisición, hasta que aquella fue rematada por el Palacio de Bellas Artes), y relleno por masas compactas de los visitantes asiduos a los paseos dominicales de la Alameda: los representantes de la clase dominante, los miserables, el raterillo,

el globero, los vendedores de golosinas, el voccador, los niños, etc.

Por otra parte, también aparece el que ha sido calificado como uno de los mejores autorretratos de Diego Rivera en su infancia, de la mano de la versión posadista de la muerte -un "esqueleto femenino elegantemente ataviado, con aladas plumas de avestruz en el sombrero y el cráneo desprovisto de carne", - (97) quien a su vez toma del brazo a su creador, el propio Posada. Atrás de este simbólico trío que patentiza la admiración de Rivera por Posada, aparece Frida Kahlo -tercera esposa del autor- quien abraza cariñosamente a Diego y sostiene en su mano izquierda una pequeña esfera que "ostenta los símbolos de yin y yang, conflictivos principios de la vida, mientras a su derecha con sombreros de pluma y vestidos de talle de avispa, ricamente bordados, están sus dos hijas representadas como señoritas elegantes". (98) Esta es la parte de la mitología personal de Diego Rivera simbolizada en el mural.

Finalmente un elemento importante que desató un escándalo en su época fue el texto que aparecía en la mano de Ignacio Ramírez, en "un papel sostenido por encima de la cabeza de Don Benito Juárez. En dicho papel podía leerse con toda claridad: ¡Dios no existe!". (99)

"Cuando fue descubierto el mural e inaugurado el hotel, el Arzobispo Martínez se rehusó a bendecir el edificio hasta que el ofensivo rótulo fuese cubierto. Al trascender la noticia a los titulares de los periódicos, jóvenes estudiantes católicos irrumpieron en el edificio y dieron un tajo al rostro del muchacho Diego, en la pintura, proclamando al mismo tiempo

(97) Wolfe Bertram, D., op. cit., p. 303.

(98) Ibid. p. 303.

(99) Ibid. p. 304.

'¡Dios sí existe!' y '¡Viva Cristo Rey!'. Luego multitudes de jóvenes desfilaron frente al estudio de Rivera en San Angel y de su residencia en Coyocacán, destrozando a pedradas las ventanas panorámicas de su estudio". (100)

"El 15 de abril de 1956 se retiró la pantalla (que durante todo el tiempo transcurrido había cubierto el mural-RIM) y Diego en persona subió a un andamio especialmente erigido de frente del mural que había permanecido cubierto cerca de nueve años, para efectuar una modificación 'secreta'. Escogió para este coup de main una de las horas de mayor movimiento, las 6.30 p.m. y se dio maña para alertar a la prensa sobre que algo sensacional estaba por tener lugar en el hotel del Prado. - Requirió de dos horas para llevar a cabo la mínima tarea de reemplazar la superficie y repintarla. Hecho esto descendió del andamio y manifestó a los asombrados reporteros: 'Soy católico'. Luego, ligando el cambio que había hecho en la imagen de Cantinflas con el nuevo acto conciliatorio, agregó: 'Admiro a la Virgen de Guadalupe. Ella fue el estandarte de Zapata y es el símbolo de mi patria. Deseo, pues, satisfacer a mis compatriotas, los católicos mexicanos, que forman el 96% de la populación del país'. (101)

Así terminó la aventura del mural ateo que escandalizó a la sociedad de la época y sirve también como digno corolario de la azarosa vida política de Rivera, plasmada en toda su obra, y que puede resumirse en la falta de seriedad con que asumió sus compromisos políticos.

(100) Ibid., p. 304.

(101) Ibid., p. 327.

5.3.- La Temática Social en la Pintura de Rivera.

Rivera: El Nacionalismo como tema pictórico central.

Aun si se tratara de una crítica estrictamente artística, hablar de la obra de Diego Rivera sin considerar su tormentosa vida política sería incompleto. Ello es así, porque hay pocos casos de artistas, como Rivera, que definan como piedra de toque de todo su trabajo el que "la razón de ser del arte consistió en su unidad circunscrita a la acción revolucionaria" - - (102); es decir, que piensen -y actúen en consecuencia- que es "más valiosa, incomparablemente, la vida que el arte. Por - ello, fue directo, objetivo, realista, accesible, para que la función de la pintura en los muros de los edificios públicos - se cumpliera cabalmente. Le preocupó más la lección, el ejemplo, la protesta al alcance del pueblo, que los logros estrictamente estéticos y las recreaciones y transposiciones de la - emoción trascendida a imágenes mentales (...) Rivera es como su pintura". (103)

Y, en efecto, la pintura de Rivera, su obra mural, tiene exactamente las mismas características, etapas y definiciones - que el propio Rivera, es decir, que el Rivera-personaje público, el Rivera-militante, el Rivera-estalinista, el Rivera- - trotskista, el Rivera-autopublicista. Pero si fuese posible - atrapar la quintaesencia del arte riveriano, para investigar - en ella los factores que la determinan, habría que decir sin - más trámite que esa quintaesencia es el nacionalismo. Porque - más allá del maquillaje estalinista, más allá de un supuesto y nunca totalmente asumido compromiso con un partido político de izquierda, más allá de las declaraciones de fe estalinista, de

(102) Cardoza y Aragón Luis., op. cit., pp. 240.

(103) Ibid., pp. 247-248.

los continuos bandazos y autocríticas -todo ello admirablemente reflejado en diversos momentos de su obra-, el hilo conductor que la recorre de cabo a rabo es ese irresistible contexto saturado de un nacionalismo auténtico, puro, idealizado y casi sacralizado, que difícilmente logra disfrazarse -cuando lo hace- de propaganda panfletaria.

Pero hay que aclarar. El nacionalismo de Rivera no tiene nada que ver con el nacionalismo oficial que se eleva a la categoría de ideología dominante del México posrevolucionario. - Ciertamente es que la ideología dominante en una época es la ideología de la clase dominante; pero esa ideología tiene su propio contexto y contenido, que difieren sustancialmente de los de Rivera. El nacionalismo riveriano es, esencialmente, su extrema raigambre precolombina, que busca en todo momento la reivindicación de los valores locales que la conquista y colonización extranjeras han debido aplastar. Esta raigambre adopta la forma de una verdadera manía en Rivera, cuyo gusto por objetos, temas y manifestaciones precolombinas se vuelve obsesivo. Pero es ese el hilo conductor que enhebra las distintas etapas y fases de su vida y de su obra: "Nadie hizo más que Diego Rivera para la representación del pueblo, de la naturaleza, de la historia de México, del mundo indígena. Tal temática apunta los riesgos y la posibilidad como pintor de lo que más amaba, casi nostálgicamente, de la vida mexicana". (104)

Ciertamente es también que ese nacionalismo surge y se consolida más bien como un localismo: hay que tener presente que antes de la conquista, difícilmente podría hablarse del concepto nación o nacionalidad en las tierras americanas; de tal manera, la raigambre riveriana expresada en su pintura, es más bien lo

(104) Ibid., p. 244.

cal que nacional. Pero pronto se extiende, pronto se "nacionaliza", para abarcar, en clara consecuencia con su origen precolumbino y hasta precortesiano, al pueblo en general, sus luchas, inquietudes, problemas y objetivos. No es ésta una evolución conciente, predeterminada, programada; es la consecuencia de un origen: nacionalismo (o localismo) precolombino - quiere decir, en la época de Rivera, populismo. "Casi siempre es el indígena en sus faenas, de preferencia el constructor de pirámides, artista y guerrero. Al indígena de nuestros días lo representa como explotado, como creador, como hombre victorioso, delectándose particularmente en lo típico. En lo singular de la obra domina un medio concreto: población, economía - trabajo; una concepción social avanzada y un conocimiento poético". (105) Falta decir que esa concepción social es, en principio empírica, autodidactamente alcanzada, aunque verá en el planteamiento socialista el marco teórico de referencia. Falta decir, también, que el nacionalismo riveriano evolucionaba de tenía que desembocar en la necesidad de asumir un compromiso político en el plano concreto; que no podría manifestarse únicamente en el terreno del arte.

Y aquí, finalmente, es quizá donde se encuentra la causa de la decidida militancia de Rivera en el Partido Comunista Mexicano y con los trotskistas. Rivera jamás fue un teórico, ni aun de la pintura, aunque escribió multitud de documentos, manifiestos y declaraciones. Su identificación con el socialismo que personificaba en México el PCM, no se establece por la vía teórica, por la lectura y asimilación de textos claves para la comprensión de esa corriente; tampoco por la aceptación y práctica del programa político del Partido Comunista. Esa identificación era más bien una necesidad de índole casi existencial.

(105) *Ibid.*, p. 246.

tencial para Rivera: el PCM era el mecanismo, la posibilidad de actuar en consecuencia con sus postulados artísticos, era la vía para vincular su vida y su arte, su teoría y su práctica. Rivera no era un socialista, no al menos como lo son la mayoría, que llegan a serlo convencidos de que no existe otra alternativa para abordar y resolver un conjunto de problemas que en su origen parecen personales, individuales, pero que pronto se asumen como parte de una problemática global, general, social; problemática para la que no se halla otra salida que la que representa el socialismo y la militancia política inmediata que implica. El proceso de Rivera es bien diferente. Recurre al socialismo, porque es en este marco donde su nacionalismo encuentra un apoyo y una consecuencia actual lógica; ingresa al PCM porque es éste el terreno donde cree que la base ideológica de su pintura es mejor comprendida y explicada.

Su inconsecuencia política, reveladora de un escaso conocimiento ideológico, se manifiesta en sus múltiples virajes y autocríticas al estilo estalinista, que tan pronto lo llevan a declararse trotskista -fascinado por la arrolladora personalidad del gran revolucionario ruso- como a renegar de Trotsky o a declararse católico en sus últimos años. Por ello, quien intente un análisis del muralismo riveriano desde el punto de vista de la trayectoria política del pintor -empresa por demás insostenible-, tendría que concluir que la pintura mural de Rivera es inconsistente. Pero, es claro, el valor de una obra no reside en su tema, sino en la expresión y desarrollo de ese tema. Sin embargo, precisamente en esa inconsecuencia política de Rivera, que le permitió escapar de los esquemas y clichés, está finalmente, la expresión de su genio. Debido justamente a que no se sujetó a las barreras y límites establecidos por los criterios estalinistas en el arte, es que su obra pudo desplegarse sin más fronteras que las que su propio nacionalismo le impuso. Es decir, justamente porque Rivera fue un mal -

militante socialista, pudo ser el más importante muralista mexicano.

Por supuesto, para hacer una afirmación como esta, es preciso tener en cuenta qué quería decir "militante socialista" en los años treinta: aceptación incuestionable de los dogmas estalinistas. En estas condiciones, un pintor "socialista" difícilmente podía ser un artista. Arte y estalinismo estaban -en última instancia- reñidos.

Octavio Paz ha señalado que el rasgo fundamental de la obra riveriana es su "materialismo", su devoción por la materia: "Si el espectador se detiene ante la obra de Diego Rivera, descubre inmediatamente que este pintor no es tanto un materialista dialéctico como un materialista a secas; quiero decir: un adorador de la materia como substancia cósmica. Rivera reverencia y pinta sobre todo a la materia. Y la concibe como a una madre: como un gran vientre, una gran boca y una gran tumba. Madre, inmensa matriz que todo lo devora y engendra, la materia es una figura femenina siempre en reposo, soño llienta y secretamente activa, en germinación constante como todas las grandes divinidades de la fertilidad". (106) Sin embargo, Rivera es más bien un adorador de su pueblo, es decir, un populista. Todos los murales estudiados tienen como protagonista principal a las masas trabajadoras: obreros, campesinos, indígenas combatientes. Puede ser que, además, aparezcan figuras conocidas: líderes de derecha o de izquierda, políticos y hasta cómicos. Pero existen en función de la masa anónima y amorfa que siempre los rodea. Y en este sentido, no hay tal "horror al vacío (que le hace llenar el espacio de figuras, de modo que el muro, cualesquiera que sean sus dimensiones, parece que va a estallar por la presión de los seres que-

(106) Paz, Octavio, op. cit. p. 5.

hormiguean en su interior" (107), como afirma Octavio Paz. - Esa necesidad de llenar todo espacio con "figuras", se explica porque son precisamente esas figuras los personajes centrales del mural. Puede ser que toda la obra esté presidida por un - Quetzalcóatl o un Marx; puede ser que aparentemente sólo sirva de fondo para un hombre que domina la técnica; pero la razón - de ser de Quetzalcóatl, de Marx, o del técnico, son esas masas indígenas u obreras que trabajan, luchan, viven y mueren. Y es te drama cotidiano, anónimo, esta vida normal de las masas, en la piedra de toque de la obra riveriana.

Coincidimos con Paz en que Rivera no era un experto en - dialéctica; quizá de ella sólo conocía sus famosas "leyes" - - que no son tales-, explicadas en los "manuales" estalinistas. Pero es evidente que, sin teorizarlo, Rivera puso siempre como personaje central de sus obras al "pueblo" - así, en general- y a él supeditó a los individuos destacados. No lo hizo basado - en una profunda comprensión del materialismo histórico, ni, - por otra parte, le hizo falta. Lo hizo porque así lo sentía, - porque así se lo imponía su populismo, su nacionalismo, empíri - co y genuino. Pero hay que diferenciar bien, insistimos, su - concepto de "nacionalismo" del concepto oficial u oficialista; y repetimos que el nacionalismo riveriano no sólo reivindica - "lo nacional", sino que, fundamentalmente, identifica "nación" con "pueblo" y "pueblo" con "masas". Por eso hemos hablado de "populismo", aunque evidentemente Rivera no tuvo nada que ver - con la corriente política que engloba esta categoría. Pero -- fue nacionalista y fue populista en tanto que la nación y su - pueblo fueron la causa última, final, determinante, de su - obra y de su vida política y pública.

(107) Ibid., p. 5.

Finalmente, en otro orden de ideas, Rivera representa la transición del muralismo mexicano, entre un Orozco determinado por la problemática socio-política pero incapaz de asumir un compromiso militante, y un Siqueiros totalmente comprometido - cuya pintura se determina en función de la política de su partido. Entre ambos extremos, Rivera es el pintor cuya vida - siempre está comprometida con el PCM o con el trotskismo, pero cuya pintura logra escapar -al menos la mural- de las directrices partidarias estalinistas. En Orozco, la influencia social se manifiesta en su obra, lo que la hace una obra comprometida, pero al no corresponderse con un compromiso correlativo en su vida política, tiende a diluirse hacia el misticismo, el individualismo, el heroísmo y, finalmente, el oficialismo. En Siqueiros la influencia social se manifiesta en su vida y su obra hasta sus últimas, nefastas, consecuencias llegando finalmente a poner la obra en función de la vida; es decir, llegando hasta el sacrificio del arte por el compromiso político, -- hasta colocar la pintura en función de la consigna. En Rivera, la influencia social se manifiesta también en su vida y su obra, pero menos en aquélla que en ésta; su obra todavía es la que determina su vida política: se compromete políticamente -- porque siente que es una consecuencia de su pintura, pero nunca pinta porque sienta que sea una consecuencia de su compromiso. Es decir, el compromiso está en función de la obra, nunca al revés.

CAPITULO 6

DAVID ALFARO SIQUEIROS

6.1.- Datos Biográficos de David Alfaro Siqueiros.

1896.- Nace el 29 de diciembre en Santa Rosalva de Camargo, Chihuahua.

1907.- A los once años hace una copia de la Virgen de la Silla de Rafael.

1908-1911.- Estudia en el Colegio Marista Franco-Inglés. Los primeros estudios de pintura los hace con el maestro Eduardo Solares Gutiérrez.

1911.- Ingresa a la Academia de Bellas Artes de San Carlos. Participa en la huelga estudiantil que tuvo por objeto - la renovación del sistema anticuado de enseñanza artística y - la expulsión al director Rivas Mercado que se oponía a la reforma. Esta histórica y triunfante huelga de los pintores y - escultores de la Escuela Nacional de Bellas Artes, comenzó el 23 de junio de 1911 y terminó el 19 de abril de 1912. El Comité Directivo de la huelga estuvo integrado por Raziel Cabildo, José de Jesús Ibarra, José del Pozo, Miguel Angel Fernández y José T. Casas. El 5 de agosto de 1911, en nombre de la comisión, el estudiante Raziel Cabildo expuso y entregó un pliego con las peticiones de los huelguistas al Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, Lic. Francisco Vázquez Gómez, cuyo texto fue publicado y dado a conocer por David Alfaro Siqueiros.

1913.- Ingresa a la nueva escuela al aire libre de Santa Anita, dirigida por Alfredo Ramos Martínez. Participa en la - conspiración estudiantil y obrera contra Victoriano Huerta, -- por lo cual es perseguido.

1914.- Se incorpora el Ejército Constitucionalista del general Venustiano Carranza. Después de cuatro años de lucha alcanza el grado de capitán segundo, miembro del Estado Mayor del general Manuel M. Diéguez, jefe de la División de Occidente.

1915.- Colabora con el Dr. Atl en el periódico "La Vanguardia", órgano de la Revolución que se editaba en Orizaba, Veracruz.

1918.- En Guadalajara hace contacto con los artistas del Centro Bohemio, taller colectivo que mantenía actividades de vanguardia, integrado por José Guadalupe Zuno, Amado de la Cueva, Xavier Guerrero y otros. Se produce un encuentro de ideas y de amplias discusiones sobre la forma y función del arte en la revolución y la necesidad de conocer profundamente al pueblo y sus antiguas culturas. Este encuentro ha sido dado a conocer por Siqueiros como Congreso de Artistas-Soldados de Guadalajara.

1919.- Viaja a Europa becado con su sueldo de capitán segundo. En París hace contacto con Diego Rivera, con el cual discute sobre las nuevas orientaciones teóricas que debían fundamentar la pintura de los jóvenes artistas de México. Por esa fecha opinaba que la ruta debía ser "un nuevo arte social".

1921.- Publica la revista "Vida Americana", en Barcelona, España. En ese primero y único número de su revista da a conocer su manifiesto "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación de América". Los llama "para construir un arte monumental y heroico, un arte humano, un arte público". Ya en ese escrito se pronuncia a favor de la integración plástica y del uso de nuevos materiales en pro de un arte "...ascendentemente superior".

1922.- Regresa a México en el momento en que Diego Rive-

ra estaba pintando su primer mural en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria. Inmediatamente se incorpora al grupo de los pintores que trabajan en la decoración mural de dicha escuela. Pinta a la encáustica "Los Elementos", y al fresco "Los Mitos", en la escalera del llamado Colegio Chico de la Preparatoria.

1923.- En la convención del Partido Comunista Mexicano, Siqueiros, Rivera y Xavier Guerrero, son elegidos para el Comité Ejecutivo del mismo. Ellos organizan el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores. Siqueiros es nombrado secretario general del sindicato y redacta el manifiesto que define la ideología revolucionaria del grupo de pintores que iniciaron el movimiento muralista mexicano. Continúa trabajando en la escalera del Colegio Chico; pinta al fresco "El entiero del obrero sacrificado".

1924.- Con Xavier Guerrero y Diego Rivera integra el Comité Ejecutivo de "El Machete", órgano oficial del mencionado-sindicato, y como jefe de redacción es nombrado Rosendo Gómez-Lorenzo. En "El Machete" colaboran, entre otros, Amado de la Cueva, Roberto Reyes Pérez y Julio Antonio Mella, revolucionario cubano exiliado en México. "El Machete" adquirió un amplio prestigio, tanto que después que terminó la breve vida del sindicato, el diario se convirtió en el órgano oficial del Partido Comunista Mexicano, cambiándosele posteriormente el nombre por "La Voz de México". Mientras pinta el fresco "El llamado a la libertad", para completar la decoración de la escalera, él junto con Orozco y otros pintores son bajados de los andamios y expulsados de la escuela Preparatoria por orden del Ministro Puig Casauranc, sucesor del Lic. Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública. Siqueiros parte a Guadalajara donde colabora con Amado de la Cueva en la pintura mural y el diseño de las figuras de las puertas del Aula Mayor de la uni-

versidad.

1925-1930.- Es nombrado presidente de la Liga Antimperialista de las Américas. Dirige la Liga de Comunidades Agrarias de Jalisco. Funda el periódico obrero "El Martillo". Funda el periódico obrero "El 130". Preside el Congreso de Unificación Obrera y Campesina de Hostotipanquillo. Organiza y dirige la Federación Minera de Jalisco y encabeza el Comité Ejecutivo de la Confederación Obrera de Jalisco. Como jefe de la delegación mexicana asiste en Moscú al IV Congreso de la Internacional Sindical Roja. Como miembro del Bloque Obrero participa en la Convención Obrero-Patronal que discutió el Código del Trabajo elaborado por el presidente provisional Emilio Portes Gil. Se le nombra secretario general de la Confederación Sindical Unitaria. Asiste en Montevideo al Congreso Sindical Latinoamericano. Participa en la primera exposición de grabadores mexicanos organizada por Fernando Leal en el Pasaje América. En ese período llega a ser secretario del Partido Comunista Mexicano. En 1930, es expulsado del Partido Comunista Mexicano, el 27 de mayo. (Será readmitido hasta 1946). En la manifestación del 10. de mayo de ese año es aprehendido y pasa siete meses encarcelado en la Penitenciaría de la Ciudad de México, y después quince meses arraigado judicialmente en la ciudad de Taxco. El arte es su nueva trinchera: graba, pinta y en sus formas se aprecia un rompimiento extremista con lo académico.

1932.- Al salir de la penitenciaría expone sus obras recientes en el Casino Español de la Ciudad de México. Conoce al poeta norteamericano Hart Crane y al cineasta soviético Sergio Eisenstein. Ejecuta una serie de grabados litográficos, 13 xilografías, etc. Viola el arraigo y clausura la exposición con la conferencia "Rectificaciones sobre las artes plásticas en México". Vuelve a la actividad política. Como deste

rrado viaja a Los Angeles, California, y ejecuta los murales - "Un Mitin Obrero" en la Chouinard School of Art y "La América-Tropical" en la Plaza Art Center. En estos murales realiza - innovaciones técnicas y se plantea por primera vez los problemas plásticos del movimiento y la dinámica de las superficies-pictóricas en relación con el espectador y la topografía. Pinta al fresco sobre cemento con pistola de aire. Organiza el - trabajo de equipo. Pinta tres pequeños tableros al fresco en la residencia del director de cine Dudley Murphy, en Santa Mónica, California, con el tema "Entregamiento (sic) de la burguesía mexicana surgida de la Revolución en manos del imperialismo", que posteriormente quedó con el título de "Retrato actual de México". Expone en la librería Jefe Zeitlin en la Stendhal Ambassador Galleries, en Los Angeles. Ante una nueva deportación sale hacia Sudamérica.

1933.- Llega a Montevideo, Uruguay. Utiliza por primera vez el ducó o piroxilina (o laca de automóvil) al pintar el cuadro "Víctima Proletaria". Ejecuta muchas de las obras que hoy pertenecen al Museo de Arte Moderno de Nueva York, y a importantes colecciones privadas. Funda la Liga de Escritores y Artistas del Uruguay. Expone en el Círculo de Bellas Artes de Montevideo. Viaja a Buenos Aires invitado por Victoria Ocampo, para dar tres conferencias en la Sociedad Amigos del Arte, en este lugar presentó una exposición individual en el mes de mayo. La primera conferencia produjo tal agitación política que las siguientes fueron suspendidas. Realiza una actividad múltiple y constante; pinta, expone, hace crítica de arte, escribe artículos, recorre el país predicando una nueva estética y un nuevo orden social. Fue encarcelado y luego puesto en libertad bajo la condición de que se abstuviera de cualquier actividad pública. Realiza exposiciones individuales en el Salón La Artística, en Rosario de Santa Fe (julio); en el Cole-

gio Libre de Estudios Superiores (noviembre); en el Salón del Consejo, en Buenos Aires, (diciembre). Invitado por el propietario del diario Crítica, don Natalio Botana, realiza la pintura experimental cinética "Ejercicio Plástico", en el bar de su casa de campo en el pueblo de Don Torcuato, próximo a Buenos Aires. La arquitectura en forma de túnel del bar lo lleva a desarrollar sus conceptos sobre composición dinámica e integral, cuya formulación inicial había hecho en Los Angeles. Organiza un equipo con los pintores argentinos Lino Eneas Spilimbergo, Enrique Lázaro, Juan Carlos Castagnino, Antonio Berni y el cineasta León Klimovsky. Por haber participado en el mitin del sindicato de la industria del mueble, es encarcelado y después expulsado de la Argentina.

1934.- Llega a Nueva York desde Buenos Aires. Expone en el Delphic Studios dirigido por Alma Reed. Publica un artículo en la revista New Masses (mayo 29), donde manifestaba sus discrepancias estético-políticas con Diego Rivera, dada la filiación trotskista de éste desde 1927. Regresa a México. Ocupa el puesto de presidente de la Liga Nacional Contra el Fascismo y la Guerra.

1935.- Siqueiros da una conferencia en el Palacio de Bellas Artes y Diego Rivera, utilizando el derecho de réplica, -- inicia una polémica que se desarrolla durante varios días. Siqueiros sostenía que había que "sobrepasar el periodo inicial que fue necesariamente arqueologista, etnografista y primitivo en la técnica material, si queremos alcanzar apropiadamente la función social que le hemos señalado a nuestro movimiento pictórico-mexicano-moderno". En esta ocasión, con la polémica, se produjo la primera autocrítica colectiva que llevaron a cabo los fundadores del movimiento muralista mexicano. A principios de noviembre vuelve a Nueva York. En esta ciudad funda el Experimental Workshop a Laboratory Modern Techniques in Art,

un taller colectivo donde se ensayaron nuevos materiales sintéticos, piroxilina y otros y herramientas industriales y su aplicación de su concepción cinética de la pintura. Forman -- parte del colectivo, Luis Arenal, Roberto Berdecio, José L. Gu-tiérrez, Antonio Pujol, Jackson Polk y otros.

1936.- Exposición permanente en el Siqueiros Experimen-- tal Workshop. En este taller son utilizados los accidentes -- provocados por la piroxilina y los fotomontajes, para producir obras de gran fuerza dramática, como "Suicidio Colectivo", "De- tened la Guerra", "Dama Negra", "El eco del llanto y su auto-- retrato", etc. El taller trabaja en la realización de propa- ganda política para algunos candidatos en las elecciones de es- te año.

1937.- Como a Siqueiros no le basta combatir el fascismo con su obra, a principios de este año se incorpora el ejército del pueblo en los frentes de la guerra en España. Llega a ser ayudante del general Lister y del comandante Modesto. Comanda- la 52 Brigada y la 46 Brigada mixta. Fue jefe provisional del fuerte de Teruel y por último dirige con el grado de teniente- coronel la 29 División.

1938.- A fines de año, en su viaje de retorno, da algu- nas conferencias sobre arte mexicano en la Casa de la Cultura- de París, invitado por Louis de Aragón.

1939.- Retorna a México. En el Sindicato Mexicano de - Electricistas dirige el grupo que pinta el mural "Retrato de - la Burguesía". Pintan con piroxilina sobre cemento con pisto- la de aire, usan proyector y fotograffa y aplican la perspecti- va poliangular; eliminan los ángulos del cubo de la escalera - donde realizaron el mural. El equipo estuvo integrado por - Luis Arenal, José Renau, Antonio Pujol, Antonio Rodríguez Lu- na, Miguel Prieto, Roberto Berdecio y Fanny Rabel.

1940.- Sale de México obligado por el juicio que se le abrió por el affaire Trotsky. A su llegada a Chile en busca de asilo político es encarcelado. El embajador mexicano Reyes Espíndola logró que el gobierno chileno conmutara la cárcel -- por el confinamiento en la ciudad de Chillán. Expone en la -- Pierre Matisse Gallery, Nueva York.

1941-1942.- Vive con su esposa Angélica Arenal en condiciones muy precarias, en la Ciudad de Chillán; ahí pinta "Muerte al invasor" en la biblioteca de la Escuela "México", donada por el gobierno de México a esa ciudad. Pintó con piroxilina sobre bastidores de masonite y celotex, y realizó otra vez sus teorías sobre el movimiento en la composición mural.

1943.- Después de lanzar en la Ciudad de Santiago de Chile el manifiesto "¡En la guerra, arte de guerra!", recorre Perú, Ecuador, Colombia, Panamá y Cuba en una campaña por "un arte de América al servicio de la victoria de las democracias".- El nazifascismo pretende dominar al mundo. En La Habana pinta los murales "Alegoría de la igualdad y confraternidad de las razas blanca y negra", "Nuevo día de las democracias" y los retratos de José Martí y Lincoln titulados "Dos Montañas de América". Pronuncia varias conferencias que producen apasionadas polémicas. Le prohíben la entrada a los Estados Unidos.

1944.- A principios de año regresa a México. Funda el Centro Realista de Arte Moderno; en su sede de la calle de Sonora 9, pinta el mural "Cuauhtémoc contra el mito". Colabora con él el pintor Luis Arenal.

1945.- Por su iniciativa se funda en el Instituto Politécnico Nacional el Subinstituto de Ensayo de Materiales. Publica el folleto "No hay más ruta que la nuestra". Pinta en el Palacio de Bellas Artes el mural "Nueva Democracia" e inicia el mural "Patricios y Patricidas", en la escalera princi--

pal de la Ex-Aduana de Santo Domingo, en México, D.F.

1946-1947.- Produce 70 obras de caballete para su exposición general en el Palacio de Bellas Artes, instalada de octubre a noviembre de 1947. Participa en la exposición "45 autorretratos de pintores mexicanos", organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes, en el Palacio de Bellas Artes, México, D.F.

1948-1949.- En la Escuela de Pintura de San Miguel de Allende, que funcionaba en el Convento de la Concepción, dicta un curso teórico-práctico sobre pintura mural. En la parte práctica inicia los trabajos del mural "Monumento al general Ignacio Allende". Un conflicto laboral con los maestros de la escuela interrumpe el curso y el mural queda sin terminar. Publica el artículo "La crítica como pretexto literario", en la revista del Instituto de Bellas Artes de México.

1948-1950.- Continúa su obra mural en la Ex-Aduana de Santo Domingo. Ejecuta el mural transportable "Cuauhtémoc redivivo" en el Palacio de Bellas Artes de México.

1950.- En la XXV Bienal Internacional de Arte de Venecia obtiene el premio ofrecido por el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo. El premio internacional correspondió a Henri Matisse. México fue invitado por primera vez concurriendo a la Bienal con obras de Orozco, Rivera y Siqueiros. Pinta el mural "Tormento de Cuauhtémoc", en el Palacio de Bellas Artes de México.

1951.- En el homenaje que los intelectuales y artistas franceses le rinden en la Maison de la Pensée Française, Paul Eluard lee el poema "David Siqueiros parle". Publica el libro "Cómo se pinta un mural", con los materiales de la experiencia del curso en la Escuela de Bellas Artes de San Miguel de Allende. Edita "Arte Público", tribuna de pintores muralistas, escultores, grabadores y artistas de la estampa en general. Visi

ta la ciudad de Varsovia en noviembre. Inicia uno de sus murales importantes: "Por una seguridad social completa para todos los mexicanos", en el vestíbulo del auditorio del Hospital de la Zona No. 1 (Hospital de La Raza) del Instituto Mexicano del Seguro Social.

1952.- Por primera vez crea relieves policromados con mosaicos a los que denomina esculpto-pinturas. Pinta el mural - "El hombre amo y no esclavo de la máquina" en el Instituto Politécnico Nacional. Pronuncia una conferencia sobre "El realismo socialista en la pintura", en el Sindicato de Telefonistas de México.

1952-1956.- Inicia los murales de la Ciudad Universitaria. En esta etapa realiza sus primeras esculpto-pinturas al exterior. En 1953 hace la esculpto-pintura "Velocidad" en la fachada del nuevo edificio de la Chrysler de México. Luego -- termina el mural "El pueblo a la universidad y la universidad al pueblo", de la Torre de la Rectoría en la Ciudad Universitaria, modelando las formas pintadas en cemento y recubriéndolas con mosaico de vidrio. Pendiente de ser terminados quedan los murales "El derecho a la cultura" y "Nuevo símbolo universitario", en el edificio de la Rectoría. Por orden suya se realizan ensayos químicos coloreando el aluminio electrolíticamente, para estudiar su aplicación a la decoración mural.

1953.- Expone en la Galería de Arte Mexicano (junio).

1955.- Viaja a Polonia y la Unión Soviética. En la recepción que le hizo la Academia Soviética del Arte, Siqueiros leyó su "Carta abierta a los pintores, escultores y grabadores soviéticos", la cual había redactado en Varsovia, dirigiéndose allí también a los jóvenes pintores polacos. En ella hizo un análisis y crítica al "realismo socialista" y reiteró la posición del muralismo mexicano ante el formalismo.

1956.- Expone (julio) en su galería privada de Querétaro 150, México, D.F.

1957.- Inicia el mural "La Revolución contra la dictadura porfiriana", en el Museo Nacional de Historia. Este mural fue interrumpido varias veces, la más larga de 1960 a 1964, debido al encarcelamiento.

1958.- Expone sus obras en la I Bienal Interamericana de México, organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes.- Pinta el mural del Pabellón de Oncología del Centro Médico Nacional. Al mismo tiempo trabajaba en el mural "El arte escénico en la vida social de México", en el vestíbulo del teatro - Jorge Negrete de la Asociación Nacional de Actores (ANDA). - Con este mural Siqueiros comienza una nueva etapa en su expresión plástica, de gran síntesis formal y fuerza en los gestos y expresiones de las figuras que pinta.

1959.- La directiva de la Asociación Nacional de Actores acusa a Siqueiros de haberse apartado del tema en el mural que estaba ejecutando para ella, sobre todo en la parte central de la obra, donde Siqueiros había pintado la represión militar -- contra el pueblo: unos soldados con gesto fiero pisotean la Constitución de 1917 y otros libros, al mismo tiempo que tratan de arrebatar las banderas de lucha del pueblo. Con motivo del pleito iniciado en su contra, por orden judicial cubren el mural. Siqueiros participa activamente en los trabajos del Comité por la Libertad de los Presos Políticos y las Garantías - Constitucionales. Invitado por el Consejo Nacional de Cultura de Cuba, viaja a La Habana donde ofrece una conferencia en el Palacio de Bellas Artes de esa ciudad.

1960.- Después de asistir a los actos del aniversario de la Revolución Cubana, sale de La Habana hacia Caracas, Venezuela. Pronuncia conferencia en el Museo de Bellas Artes de Cara-

cas y ofrece varias entrevistas de prensa, on las cuales expresa sus opiniones sobre la política y situación social de México. Esto se produjo pocos días antes de la visita oficial del Presidente López Mateos a Venezuela. Las declaraciones de Siqueiros originaron una fuerte campaña de la prensa mexicana en contra suya. Al pasar por La Habana de regreso a México, dejó iniciados dos murales exteriores en la Escuela Politécnica de Vento. Para refutar la propaganda realizada contra él, publica el folleto "La historia de una insidia: Mi respuesta". Trabaja en el mural "Del porfirismo a la revolución". El día 9 de agosto es aprehendido. Artistas e intelectuales de todo el mundo demandan su libertad. Exposición individual (octubre) - organizada en su homenaje por la Galería de Arte de la Universidad Veracruzana, Jalapa, Ver.

1961.- Se declara en huelga de hambre, en unión de los otros presos políticos. El Colegio Nacional de México le encarga un retrato de Alfonso Reyes, el cual pinta en su celda.

1962.- Por sentencia del 10 de marzo de la Quinta Corte Penal del Partido Judicial de México, D.F., fue condenado a sufrir 8 años de prisión como responsable del delito de Disolución Social. Exposición individual (septiembre), A.C.A. Gallery de Nueva York.

1964.- Al cumplir tres años, once meses y tres días de prisión, es excarcelado al ser aceptada su demanda de libertad apoyada en el concepto legal por el cual todo mexicano que haya prestado importantes servicios a la nación, al cumplir la mitad de la condena, puede quedar libre. En su pequeña celda de apenas nueve metros cuadrados y mal iluminada, pintó durante ese tiempo, más de 300 pequeños cuadros, croquis y estampas y realizó una escenografía, en forma de biombo, para el teatro de la penitenciaría. Exposición individual (septiembre), Galería Misrachi, México, D.F. Reinicia los trabajos del mural -

"Del porfirismo a la revolución". Cae de un andamio y se lesiona la columna vertebral.

1965.- Inicia la obra mural "La marcha de la humanidad - en la tierra y hacia el Cosmos", cuyos 8 422 metros cuadrados de pintura en el plano y relieves metálicos policromados decoran por dentro y por fuera el edificio anexo del Hotel de México que lleva el nombre de: Polyforum Cultural Siqueiros. A fin de año termina el mural "Del porfirismo a la revolución".- Vuelve a trabajar en el mural de la Ex-Aduana de Santo Domingo. Llega a sus setenta años recibiendo honores nacionales e internacionales. Recibe el Premio Nacional de Arte otorgado oficialmente por el gobierno mexicano. Al decidir el Sr. Manuel-Suárez la construcción de El Hotel de México, en el Parque de la Lama, en la Ciudad de México, se cede definitivamente la parte muralista a Siqueiros.

1967.- Le otorgan el Premio Lenin de la Paz, instituido por la Unión Soviética. El dona los rublos correspondientes a este premio al pueblo de Vietnam, en solidaridad con la lucha por su liberación que venía librando ese heroico pueblo. La Asociación Nacional de Actores retira la demanda y pide a Siqueiros la terminación de su mural. Publica "A un joven pintor mexicano", Colección Mensajes, Empresas Editoriales, México. Exposición retrospectiva (1911-1967), agosto y septiembre, en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, Ciudad Universitaria.

1968.- En enero asiste como delegado al Congreso Cultural de La Habana. Pronuncia una conferencia en el Palacio de Bellas Artes de La Habana y recibe el homenaje de una prolongada ovación. Exposición de fotografías de sus murales en el vestíbulo del Palacio de Bellas Artes de La Habana. Al crearse, por decreto presidencial, la Academia de las Artes de México, Siqueiros es designado primer presidente de la misma. En-

agosto realiza dos exposiciones individuales, una con obras recientes de caballete, en la Galería de la Zona Rosa, y la otra en la Galería Misracl, con obras, proyectos, maqueta y fotografías del mural "La marcha de la humanidad en la tierra y hacia el Cosmos". Publica varios desplegados en la prensa mexicana solidarizándose con el movimiento estudiantil iniciado en el mes de julio. Participa en el debate abierto por el Congreso de la Unión sobre el Artículo 145 y 145 Bis que configuran el delito de Disolución Social. Se pronuncia en contra de los mismos y pide que sean derogados.

El 14 de diciembre a las 0.30 horas, unos veinte o treinta individuos armados, irrumpen en el teatro Jorge Negrete, de la ANDA, y destrozán parcialmente, con algún producto químico, posiblemente tñer, gran parte del mural de Siqueiros en el vestíbulo de dicho teatro. Este acto es parte de una secuela de atentados terroristas que se venían produciendo en México - en los últimos meses por fuerzas ultraconservadoras.

1970.- Hace entrega del "Grito de la Paz" para los museos del Vaticano.

1972.- Se hacen muestras retrospectivas de su obra en el Museo Central de Tokio y en el de Arte Moderno de Hyogo, en el Japón. Decide dedicar la Sala de Arte Público, de su propiedad, a museo de composición de la obra mural.

1973.- Viaja por Europa y es invitado a realizar un mural en el nuevo edificio de la Organización Internacional de Trabajo (OIT), el cual quedará en proyecto. En su gran taller de Cuernavaca trabaja cinco grandes tableros murales y crea un recinto pictórico total. En la última semana de diciembre concluye y envía a la Academia de las Artes un cuadro que se le había encomendado.

1974.- Muere el 6 de enero a las 10:17 horas, en su casa

de Cuernavaca. Acababa de cumplir sus 77 años de edad. El día 8 es inhumado en la Rotonda de los Hombres Ilustres, después de recibir homenaje público en el Palacio de Bellas Artes.

6.2.- El Muralismo de Siqueiros.

6.2.1.- "Los Elementos".

MURAL: Los Elementos

FECHA: 1922-1924.

LUGAR: Escuela Nacional Preparatoria.

Al igual que en los casos de Orozco y Rivera, este primer trabajo mural de Siqueiros contiene todos los defectos y virtudes característicos del arranque del muralismo. Los defectos, contemplados en relación a lo que habría de ser la característica central del arte muralista -la directa influencia del contexto social y el compromiso extra-artístico que implica en los autores-, pueden esquematizarse en: la ausencia de una temática social definida, la carencia de protagonistas -simbólicos o no-populares, la acentuada tendencia a la simbología y a las claras influencias técnicas de escuelas extranjeras. Las virtudes son las mismas en las otras obras murales iniciales, y que se sintetizan, como en los casos de Orozco y Rivera, en la búsqueda de un nuevo arte comprometido, nacionalista y en determinados momentos populista.

Como su nombre lo implica, el mural plantea la interrelación de los cuatro elementos alquimísticos (tierra, aire, fuego y agua), todos sintetizados en la tierra que presenta como fondo un casi cabalístico hexágono del cual se reparten simétricamente los demás elementos. La representación simbólica de la tierra, una mujer alada, ya presenta algunos de los rasgos que serán característicos en las figuras humanas de Siquei

ros: su fortaleza física, su masividad, sus rasgos indígenas, etc. Sin embargo se nota aún claramente una evidente ingenuidad en la composición -quizá más acentuadamente que en los casos de Orozco y de Rivera-, que parte de una simetría longitudinal sumamente simple que no se reduce a las figuras sino incluso a los colores.

En conclusión, también como en Orozco y Rivera, este primer cuadro de Siqueiros tiene como preocupación fundamental el aspecto técnico, instrumental, de la pintura. En este sentido, juega el rol de experimentación que La Creación y La Maternidad jugaron para Rivera y Orozco respectivamente.

6.2.2.- "La Nueva Democracia".

MURAL: La Nueva Democracia

FECHA: 1945.

LUGAR: Palacio de Bellas Artes.

Este es un "gran panel, en sentido apaisado, (que) tiene como figura central, que lo abarca y lo divide en sectores rítmicos dentro de ángulos formados por un aspa imaginaria, el torso magnífico de una mujer criolla, de proporciones monumentales... el gesto de la bella cabeza tocada con el gorro frigio es de reto, de heroicidad, de amargura, de comprensión, de violación firme y decidida. Los brazos en alto y hacia adelante, en admirables escorzos, llevan, el derecho, la tea vengadora de llamas que tocan el cielo; el izquierdo, la floración divina de la paz del mundo, el galardón que aguarda a los que luchan con fe y ardor por las cosas positivas creadoras". (108) - La influencia más clara en este trabajo debe buscarse en la si

(108) De la Serna Crespo, J.J. "Más sobre la pintura mural de Siqueiros en Bellas Artes". El Herald de Méx. mayo-1941. Recopilado por Siqueiros Angelica Arenal de, Vida y Obra de David Alfaro Siqueiros, Archivo del Fondo 44-45 Ed. F.C.E. 1a. Edición, México, 1945. p. 69.

tuación internacional, que acaba de "estabilizarse" con la derrota de los ejércitos del Eje en la Segunda Guerra Mundial. - La Nueva Democracia es el panel central de otros dos que se llaman: Víctima de la Guerra y Víctima del Fascismo, de tal manera que la idea de Siqueiros en el conjunto de la composición puede ser fácilmente apreciada: la "nueva" democracia habría - de ser resultado de la derrota de los ejércitos totalitarios - por las fuerzas aliadas, entre los que estaba la Unión Soviética; esa "nueva" democracia se habría conquistado con el sacrificio de los millares de víctimas del nazifascismo y de la guerra mundial consecuente. De hecho aun el solo panel central - expresa claramente esta idea, cuando alrededor de la figura central puede observarse el caos que ha sido necesario sufrir - para que la tierra pariera a esa nueva democracia, así como el aplastamiento del nazifascismo simbolizado por una figura castrense que yace derrotado a la izquierda de la figura central, cuyas manos se mancharon irremediabilmente con la sangre de sus víctimas.

El mensaje político, la consigna partidista -característica, por lo demás, del grueso de la obra siqueiriana-, en este caso no puede ser más evidente: con la derrota del imperialismo alemán, ha surgido una nueva era de paz y democracia en la humanidad. Esta es la expresión pictórica de la política -estalinista internacional, concretada en los acuerdos de Postdam y de Yalta en la cual los vendedores -Stalin, Roosevelt y -Churchill- se repartieron las zonas de influencia de cada uno. El comunismo oficial consideraba entonces que se abría una era de cooperación, de coexistencia pacífica, con el imperialismo triunfador, y que tal era estaría caracterizada por la victoria de la democracia.

Las apreciaciones estalinistas se probaron falsas; la "coexistencia pacífica" demostró no ser más que un pretexto -

teórico para sacrificar movimientos revolucionarios en todo el mundo en aras de los intereses diplomáticos de la URSS; la nueva democracia vencedora de la guerra mundial, probó no ser más que una careta bajo la cual se disfrazó el militarismo, la penetración económica, las invasiones armadas (Vietnam, Sto. Domingo) y los dictadores que el imperialismo vencedor, "democrático", el norteamericano, colocó en sus zonas de influencia. Pero Siqueiros creía en ellas y son precisamente a esas concepciones, sobre la nueva era de paz y democracia, a las que responde este trabajo.

Finalmente, en el plano formal, vale la pena destacar la experimentación con las perspectivas poliangulares que realiza Siqueiros en este trabajo y en los dos paneles conjuntos que lo completan. Esta experimentación exitosa, logra hacer que el espectador perciba la apariencia tridimensional que se busca. Pero además, en el aspecto del colorido, también logra hacer "una pintura fotogénica, es decir, de fácil reproducción fotográfica en negro y en color, para que salga así del lugar fijo en donde se encuentra situada hacia un número mayor de público. Solamente así se cumple el cometido público que le dimos desde su origen". (109)

(109) Alfaro Siqueiros, David, Cómo se pinta un Mural. Ediciones Taller Siqueiros, Venus y Sol, Jardines de Cuernavaca, Morelos. México, 1977. Segunda Edición. p. 119.

6.2.3.- "Por una Seguridad Social Completa para todos los Trabajadores".

MURAL: Por una Seguridad Social y Completa para todos -- los Trabajadores.

FECHA: 1952-1954.

LUGAR: Hospital de la Raza.

Con la entrada al país al desarrollismo propiciado desde el avilacamachismo con la enorme penetración imperialista resultante de la política de puertas abiertas a la inversión extranjera practicada por "Mr. Amigo", Miguel Alemán, la lucha de clases hace tiempo que se ha institucionalizado y canalizado hacia los enfrentamientos verbales entre los líderes de las centrales obreras y campesinas burocratizados y en proceso de charrificación y los representantes de las cámaras patronales. El país se encuentra en pleno período de industrialización y la inquietud de las masas obreras -y de los partidos que se reclaman representantes de sus intereses-, ha dejado de ser una inquietud política, o social en términos más generales, para transformarse en una inquietud laboral y hasta cierto punto -economicista. En estas condiciones de "paz social" no es extraño que un tema como el de la seguridad social para los trabajadores centre la atención de un arte cuyo postulado principal es que debe estar al servicio de las luchas populares. Menos aún, cuando el propio proceso de industrialización pone en clara evidencia el desamparo de los trabajadores ante la sede de ganancias capitalistas.

Estas quizás sean las consideraciones más importantes sobre las causas contextuales que explican el por qué de un trabajo cuyo "tema es simbólico y realista a la vez. Es decir, dentro de un carácter novorrealista. Está concebido en grandes planos o 'focos' que se entrelazan unos a otros, estableciendo una atmósfera dinámica. Representa el anhelo de la hu-

manidad por una vida de 'seguridad' (seguro social), tanto en lo físico como en lo moral. De un lado están las fuerzas caducas del imperialismo; en el cielo tempestuoso y negro las máquinas, que no están al servicio de lo humano escueto, sino de la concupiscencia y la tiranía de una clase oligárquica, las víctimas tremendas de esa máquina. Pero de ese caos, generado por el tiempo, brota un genio enorme (magnífico escorzo, por cierto), en color rojo, que es el grito del oprimido, la protesta del explotado de siempre. En la parte central, unas mujeres jóvenes marchan acompañadas de sus pequeños. Van decididas, alegres, fuertes, como las vírgenes bíblicas... enlazan -aquel ángulo de tragedia y de explosión con el otro ángulo en el que el pueblo (los obreros, los médicos, los soldados, los ingenieros) ha encontrado ya la vía hacia la liberación y la 'seguridad'. Es un grupo patético, conmovedor. Un obrero, en primer término, empuña el timón de un generador de energía que va a desencadenar los rayos de una nueva fuerza. Una mujer joven, la patria, un poco detrás de él empuña una bandera mexicana. En la parte superior asciende, hacia el punto central del techo abovedado, a las torres del Kremlin y de una pagoda china -los dos grandes experimentos socialistas de hoy-, que van a encontrarse con los perfiles de las pirámides egipcia y precolombina y se enlazan con las puntas de los rascacielos y las chinecas del otro lado, rematando todo una gran estrella roja". (110)

En síntesis, el mensaje siqueiriano es también transparente: la industrialización capitalista no se detiene ante la inseguridad laboral de sus trabajadores, a los que está dis-

(110) Crespo de la Serna J.J. "Siqueiros: Mural en el Hospital de la Raza". Rev. Universidad de México. Julio de 1955.- Recopilado por Siqueiros Angélica Aréñal de op. cit., -- p. 119.

puesto a sacrificar por la ganancia; la solución para una seguridad social completa está en el socialismo, representado por la URSS y China en ese momento. Así, aunque la visión es sumamente estrecha y maniquea, su fondo de verdad sigue siendo incuestionable: pese a sus deformaciones y burocratización, pese al estalinismo, la seguridad social es mucho más real en un estado obrero que en el más avanzado estado capitalista,

6.2.4.- "La Revolución Contra la Dictadura Porfiriana.

MURAL: La Revolución Contra la Dictadura Porfiriana.

FECHA: 1957.

LUGAR: Museo Nacional de Historia.

El mural, terminado hasta 1966, es una de las obras más completas del pintor, que abarca 419m² y se divide en nueve secciones: "Los Mártires", "El Caballo", "Las Rocas", "Don Porfirio Petrificado", "Las Soldaderas", "El Pueblo en Armas", "La Huelga de Cananea", "Don Porfirio y su Corte" y "Mujeres de la Oligarquía". En esta obra "Siqueiros logra una vez más, y con mayor madurez que antes, la plasmación integral del conjunto, realizado según las premisas de la 'composición activa' puestas en marcha por el pintor desde 1932, en su mural América Tropical del Plaza Art Center de Los Angeles, California... la 'composición activa', base y cimiento de la pintura actual de Siqueiros ha sido ideada como la antítesis de la obra de caballete; es decir, mientras en ésta el artista se enfrenta al través de su obra con un espectador estático, en el mural tiene que dirigir su mensaje a un observador en movimiento..." (111).

(111) Díaz de Urduvía F., "Siqueiros termina otra gran obra" El Heraldo 16-XII-66, recopilado por Siqueiros Angélica Arenal de, op. cit., pp. 182-183.

"Del Porfirismo a la Revolución es una pintura que recibe su unidad del audaz sentido de la composición, dispuesta a dominar espacios parietales, en una gama dramática, con intermezzos serenos, que expresan un arte vivo, intenso, por sus valores de color, por la melodía amplia de los 'sombrosos' y - - otros dibujos de la indumentaria de las soldaderas, y por la calma y potencia de las figuras humanas aglomeradas, en masas ritmadas, a la manera siqueriana de componerlas. Temáticamente, el panel central representa la huelga histórica de Cananea, sus antecedentes y feroz represión. A la izquierda, se esboza la Revolución y a la derecha están presentes la corrupción y el convencionalismo formal de la dictadura de Porfirio Díaz. En este mural, la dinámica de las formas se funde con la dinámica del contenido, en una integración del instrumento del - - ser, en solución digna de un muralista en el apogeo de su madurez artística..." (112).

Dos aspectos resaltan en la obra: por un lado el tiempo-histórico relativamente limitado que abarca, que prácticamente se reduce a la etapa final de la dictadura porfirista y a los tres primeros años de la revolución, es decir, "de la huelga de Cananea al cuartelazo" (113). Por otro lado, la presencia, a la usanza riveriana, de rostros de personajes históricos perdidos en la multitud: Madero, Carranza, Zapata, Obregón, Calles, etc.

Esta última característica, tal vez única en la obra mural de Siqueiros, parece obedecer a dos factores: una insensible influencia riveriana, que respondería a la inquietud por establecer símbolos más concretos y claramente comprensibles por el espectador y, por otro lado, sería un intento de destacar el papel del individuo en la historia, aunque sin ningún -

(112) Barata Mario., "Siqueiros y el Muralismo Mexicano". Rev. Leitura, Rio de Janeiro oct-nov. 1962. Recopilado por Siqueiros Angélica Arenal de, op. cit., p. 171.

(113) Díez de Urdanivia F., op. cit.,

motivo aparente.

La limitación de la exposición revolucionaria hasta el cuartelazo, parece tener motivos prosaicos: hasta 1913 la historia mexicana está bien "interpretada" por el estalinismo, - quien dentro de sus esquemas puede establecer fácilmente quiénes fueron los "malos" y quiénes los "buenos", en esa su particular visión maniquea del materialismo histórico. Es decir, Porfirio Díaz era el "malo"; Madero el "bueno", Victoriano - Huerta otro "malo", Zapata otro "bueno"... Pero a partir de Carranza y hasta llegar a Calles, la interpretación estalinista oficial se vuelve confusa: es muy difícil distinguir a los "malos" de los "buenos". Esto explica por qué Siqueiros no quiso meterse en complicaciones al restringir su historia de la revolución a los tres primeros años de la misma.

6.2.5. "Apología del Futuro Triunfo de la Ciencia sobre el Cáncer".

MURAL: Apología del Futuro Triunfo de la Ciencia Sobre el Cáncer.

FECHA: 1958

LUGAR: Centro Médico.

Se trata de un trabajo "que está dividido en cuatro etapas: la prehistoria, la historia, el presente y el futuro. -- Cuatro etapas en relación al cáncer: desde la era en que el nombre era un inválido frente a la Naturaleza, hasta los días en que es legítimo soñar que en una hora quizá ya próxima se anunciará la buena nueva del triunfo sobre el mal... las figuras no están bien hechas. Son contornos, simples trazos. Esto añade algo más de invalidez a las infelices criaturas pintadas por Siqueiros. Los tonos de las epidermis son difusos, difíciles de definir. Parece que emergieran de un mar de neblina, con sus cabellos sueltos o pegados a la nuca, las manos fuertemente enlazadas y colocadas sobre sus cabezas. En el primer plano aparece una viril figura humana. Es atléti-

ca, pero igualmente desnuda y corre sin rumbo y sin consuelo. No tiene rostro. Va escapando de las acechanzas y busca refugio sin saber dónde ni cuándo habrá de encontrarlo. Es la desesperación de un hombre solo que se siente cercado por el terror... Se vislumbra el futuro en la cuarta zona pictórica. Estampa triunfal en la concepción de Siqueiros. Una muchedumbre entona cantos y eleva los brazos jubilosamente. Se ven las bocas abiertas, los rostros satisfechos, alegres... En el extremo final, en el último rincón del mural, se advierte una figura indescriptible. No tiene forma y no se parece a nada conocido. Sin embargo, produce una doble impresión: la de su horrible fealdad y la de encontrarse en plena fuga..." (114)

El mural refleja con bastante precisión la concepción siqueriana de los avances científicos de la humanidad vinculados y dependientes del desarrollo de la sociedad. Las cuatro etapas de la lucha de la medicina se corresponden claramente con los cuatro tipos de sociedad conocidos, que el estalinismo aplicó esquemáticamente a toda sociedad: esclavismo, feudalismo, capitalismo y socialismo. En cada uno de ellos, la ciencia médica adopta sus propias características en la lucha contra el cáncer, los mismos que quedan representados alegóricamente en el mural que nos ocupa. Es decir, en el fondo la concepción que se ha expresado, es que el avance de la medicina, como el de la ciencia en su conjunto, está condicionado al desarrollo social; y en este sentido el proceso finaliza en un canto optimista que predice la victoria final sobre la enfermedad en un último sistema social más avanzado.

El mural es, así, bajo el pretexto del desarrollo de la medicina contra el cáncer, la exposición ingenua de un materialismo histórico esquematizado y simplificado, que responde

(114) Scherer García Julio., "Siqueiros con la pistola en la mano". Excélsior, 11/1/59. Recopilado por Siqueiros - Angélica Arenal de, op. cit., pp. 132-134.

a la concepción oficial, partidaria, sobre el tema. Sin embargo, pese a su vulgarización, la idea central es totalmente válida: el desarrollo de la medicina, su lucha contra las enfermedades en general y el cáncer en particular, no puede comprenderse fuera del contexto social en el que aquélla se desarrolla. Así, el mensaje "político" -objetivo final, confesado, de toda expresión artística siqueiriana-, es "propagandista": dar a conocer, alegóricamente, la concepción partidaria sobre el problema. No es un objetivo político de carácter -- "agitativo", que hubiera sido más claramente panfletario, porque la relativa paz social -que sería violentamente rota a fines del año en que el mural se realizó, con la represión al movimiento ferrocarrilero- todavía es la característica fundamental de la sociedad mexicana en ese momento.

6.2.6.- "La Marcha de la Humanidad en la Tierra y hacia el Cosmos".

MURAL: La Marcha de la Humanidad en la Tierra y hacia el Cosmos.

FECHA: 1965-1971.

LUGAR: Polyforum Cultural Siqueiros.

El que ha sido calificado como "la pintura mural más grande del mundo, tres veces mayor que la Capilla Sixtina de Miguel Angel" (Newsweek, 29-VIII-1966); cuyos 8,422 m² de pintura en el plano y relieves metálicos policromados decoran -- por dentro y por fuera el edificio anexo al Hotel de México, -- es un "edificio con doce lados externos, cubiertos con enormes pinturas murales, cada una de ellas mide 250 m²; está dividido en su interior en tres plantas. Ocupa una superficie de 11,643 m², en medio del jardín del Hotel de México. Un piso en el sótano tiene vitrinas con una muestra permanente de artesanías populares... En el segundo piso (se sube por una escalera de caracol) un teatro con un escenario circular... -

Tercer piso: la 'Capilla Siqueiros'. Las paredes y el techo-curvo están completamente cubiertos de pintura, con altos y -bajos relieves en metal. Un tropel de dramáticas figuras en movimiento, arrastrados por un viento invisible; una orgía de líneas y de colores 'fuertes', que revelan la sabiduría de un artista no sólo vigoroso sino refinado." (115)

Quizá la característica más importante de este conjunto mural de Siqueiros, sea el aspecto formal del mismo; la esculto pintura de los exteriores, la solución de continuidad en - los interiores, el juego de efectos extrapictóricos para ofre - cer una impresión de movimiento, etc. La esculto-pintura, -- realizada sobre paredes de asbesto-cemento con aplicaciones - metálicas y empleando acrílicos, ha sido dividida en cuatro - secciones: "en la primera, La Marcha de la Humanidad hasta la Revolución democrático-burguesa, se representa la de la vio - lencia con el negro linchado, la tortura y quema de la muerte y el nahual, simbolizando el mal y los prejuicios ancestrales. Estos elementos sirven de base a madres que protegen a sus hi - jos, y al demagogo que festeja el triunfo, por la fuerza, de - la revolución democrático-burguesa. Abajo, el militarismo. - La segunda sección, en el lado norte, La Marcha de la Humani - dad hasta la Revolución del Futuro, empieza por la represen - tación de la violencia en la erupción de un volcán; el nahual - que ataca, y un árbol venenoso... como final de esta sección, están la llegada del hombre a la Luna y, a la vez, la parte - negativa de los gases de guerra que asuelan pueblos indefen - sos. En la tercera sección, en el lado poniente, el hombre - reinicia la marcha, con la ciencia y la técnica. En el lado - oriente, unas manos de mujer, que simbolizan la cultura; ma - nos extendidas, sedientas de paz y armonía. La parte central

(115) Savioli Arminio., "El sueño ciclópeo de Siqueiros". -- L'Unita 6-I-1972. Recopilado por Siqueiros Angélica - Arenal de., op. cit., p. 219.

del techo forman la cuarta sección, en la que se representan la mujer y el hombre unidos en paz, principio de un futuro humano." (116)

Como se ha señalado, el tema central de la obra, es el intento de presentar una visión global de la historia de la civilización y las perspectivas futuras, fundamentadas en una concepción supuestamente marxista de las mismas. Es la última obra mural del pintor y, por tanto, pretende convertirse en un resumen de lo que ha sido su obra pictórica y su vida política. La situación social se presta para ello: corresponde con los años finales del período de paz social y desarrollo estabilizador de la sociedad mexicana.

Sin embargo, las características más valiosas de la obra, calificada como "una poderosa obra de arte y propaganda" (John Canaday, New York Times), son, contrariamente a lo que Siqueiros se propuso, las que se refieren a la parte formal de su pintura, pues en ella "se consuma, con la escultura policromada a la pintura mural, el ideal de integración defendido por Siqueiros durante más de treinta años." (117) Es decir, que "la novedad de esta obra radica en la fusión de la pintura y de la escultura, resultando a la vez mural en relieve y escultura policroma." (118) En pocas palabras, la importancia temática del Polyforum queda reducida prácticamente a su objetivo: presentar una visión total de la concepción social siqueiriana, porque en el desarrollo de esa concepción no hay nada nuevo que no haya sido ya expresado de una u otra ma

- (116) Fernández Márquez P., "Inauguración del Polyforum Siqueiros". El Nacional 26-XII-1971. Recopilado por Siqueiros Angélica Arenal de., op. cit., p. 211.
- (117) Suárez Orlando., "David Alfaro Siqueiros", "Polyforum -- Cultural Siqueiros, 1968-1969 UNAM". Recopilado por Siqueiros Angélica Arenal de., op. cit., p. 206.
- (118) O. G., "Una obra colectiva hecha para el pueblo mexicano". Plaisir de France, Paris, abril 1968. Recopilado por Siqueiros Angélica Arenal de., op. cit., p. 195.

nera en alguna de sus obras anteriores. Por eso, la importancia central de la obra debe buscarse en su parte formal, técnica, en la que aporta valiosas novedades. La Marcha de la Humanidad... es así la obra final, el testamento pictórico, del muralismo mexicano y es, en este sentido, un gran fresco panorámico del propio muralismo; es decir, es el mural del muralismo, donde éste se convierte, quizá sin que se lo haya propuesto el propio Siqueiros, en uno de los protagonistas principales de la obra. Es así, la expresión pictórica, muralista, de la historia.

6.3. La temática social en la pintura de Siqueiros. Siqueiros: El "arte" partidario.

David Alfaro Siqueiros es la expresión final del compromiso militante en el arte. Es la personificación del muralismo al servicio de la propaganda política partidaria, de la obra al servicio de la idea preconcebida y rigurosamente acatada, del arte al servicio de la política. Y en ello condensa todas sus virtudes y todos sus defectos. Las virtudes se desprenden de la búsqueda constante de nuevos medios pictóricos para cumplir mejor la función política de la pintura, que lo obligó a realizar importantes avances en el terreno formal de la misma; los defectos, de dos diques que se interpusieron a su creatividad artística: uno representado por el hecho de que toda obra supeditada a criterios extrapersonales del autor, es una obra falsa, inauténtica, oficial; el otro, por el hecho de que, además de ésto, los criterios limitantes provenían de un partido estalinista, de manera que la idea se convierte en dogma, en prejuicio. Así, más precisamente aún, el muralismo siqueriano es la más acabada expresión mexicana de la obra de arte al servicio del prejuicio.

El contexto social y político en que se desarrolló el muralismo mexicano influyó determinadamente en su evolución,

temática y formalidad. Esa influencia se expresó en grados y maneras diferentes en cada uno de los muralistas. Pero en Si queiros esa influencia alcanza los extremos y se manifiesta - en la consecuencia lógica de la adopción de un compromiso que trasciende la obra de arte y se proyecta hacia la vida políti- ca del artista: en la supeditación del arte a la política par- tidaria. "Su obra desea ligarla a sus campañas políticas y - sociales; desea ser la ilustración de su posición frente a la vida". (119) "...en la obra domina la voluntad de servir con- la pintura, tal como él la entiende, en la lucha ideológica - de la crisis de la civilización". (120) Es decir, no es que- la fuerza de su arte lo obligue a la búsqueda de la militan- cia y del compromiso político, sino es este compromiso el que determina su pintura. En la eterna dicotomía de todo artista comprometido entre política y arte, vida y obra, práctica y - teoría, Siqueiros cayó en el extremo opuesto al de Orozco: su - peditó las segundas a las primeras. Su pintura fue una pro- longación de su militancia política, pero con otros medios: - el pincel por la agitación, la espátula por la propaganda, la - pintura por la literatura política. Siqueiros, antes que un- artista, fue un militante del arte; y esto, si bien lo coloca muy en alto por la consecuencia irreductible con sus ideas -- -equivocadas, es cierto-, no convierte a su obra en arte. Pue- de ser la de Siqueiros una buena militancia artística pero no es un buen arte militante. Porque si bien la guerra, para ci- tar a una de las víctimas de la militancia política de Siquei- ros, Trotsky, no es más que la prolongación de la política -- con otros medios, es evidente que una buena militancia mili- tar no es lo mismo que una buena milicia militante: la prime- ra tiene valor en el terreno partidario; la segunda, en el te- rreno militar. De la misma manera, un buen militante del arte no puede ser un buen artista. O es lo uno o es lo otro. -

(119) - Luis Cardoza y Aragón. *op. cit.*, p. 193.

(120) - *Ibid.*, p. 206.

El artista puede ser un excelente militante de un partido de izquierda -o de derecha- a condición de que no supedita su obra a los criterios partidarios; si lo hace, pierde autenticidad, genuinidad, arte: deja de ser artista militante para ser un militante artístico. Si la obra permanece libre -condición sine qua non para la posibilidad del surgimiento del arte-, es posible entonces que se trate de un arte militante, que, sin preconcebirlo así, corresponda, en el terreno artístico, con los postulados partidarios; es decir, en esa libertad artística, está la posibilidad de que surja realmente un arte revolucionario, o un arte de transición al socialismo.

Por eso, por la necesidad de hacer una pintura en función de la política partidaria -estalinista, para mayor desgracia-, la obra siqueiriana despidió un inconfundible tufo a inautenticidad, que a veces se vuelve fanatismo, prejuicio, dogma, que descalifica y aplasta -o pretende hacerlo- a todo lo que no cabe en el esquema ni coincide con el estereotipo: "no hay más ruta que la nuestra", como condensara Siqueiros en una frase. "...Siqueiros es un descubridor de mediterráneos y un espíritu de tal manera intransigente, que me parece un fanático de sus prejuicios. Suele ponerse a servir más su pasión que su entendimiento: tal es su idiosincrasia." (121) Pero no. No es su idiosincrasia, sino su concepción partidaria la que lo lleva al fanatismo, al prejuicio, a la pasión, a las posiciones hepáticas antes que las cerebrales. Pero todo prejuicio, todo dogma es, al menos en el arte, falso. Inanimado. Artificial. Y esa es quizá la característica central del arte siqueiriano: su artificialidad, que no puede ser ocultada por la grandiosidad de la forma, que es un silencio más escandaloso que los gritos grandilocuentes de los músculos gigantes que pueblan los muros de Siqueiros. "A veces sus formas se hinchan como los músculos de un Hércules de fe-

ria. Otras, tienden al esquematismo sumario: las ideas no -- llegan a encarnar realmente en la pintura. Si Diego hace - - ilustraciones estáticas, Siqueiros incurre en la arenga mural. Pero es una arenga que no logra su expresión plástica y que - se queda en signo. Literatura pintada, 'ideología' que se -- sirve de las formas como de letras: precisamente lo contrario de lo que quiere ser." (122) ¿Por qué? ¿Por qué esas ideas no encarnan en arte, por qué esa ideología no puede concretarse? Porque no hay ideas, no hay ideología: en el PCM de los -- años treinta hay dogmas, hay prejuicios, hay 'diktats' de Moscú; pero no hay ideología. El marxismo de Siqueiros, como el de Rivera, son las frases apresuradamente leídas en los manuales estalinistas; es un marxismo maniqueo, superficial y tan falso como la propia obra siqueiriana, que es su expresión -- pseudoartística. La desgracia de Siqueiros -- como artista -- no fue haber sido un militante partidario consecuente, sino de -- haberlo sido de un partido estalinista, en los más negros -- años del poder de Stalin. Un partido guiado por los crite -- rios de Marx y Engels en el arte, jamás hubiera impuesto crite -- rios y directrices a sus artistas militantes; jamás hubiera hecho de éstos, militantes del arte. El defecto de Siqueiros no fue haber sido un militante, sino un militante estalinista consecuente.

Pero seamos justos con Siqueiros. Una cosa fueron sus deseos, su voluntad, y otra sus resultados pictóricos. Pese a su militancia estalinista, Siqueiros era un artista, cuyo arte llegó a trascender -- contra la voluntad del autor, qué du da cabe -- los límites partidarios: "...la poesía se encuentra en su buena pintura, casi contra su voluntad, como resultado de la pintura misma". (123) Cambiemos de esta frase "poesía"

(122) PÉZ Octavio, op. cit., p. 5.

(123) Cardoza y Aragón, Luis., op. cit., p. 195.

por "arte" y suprimamos el casi, y tendremos una idea bastante aproximada de lo que queremos decir. "Es un romántico cuyo romanticismo consiste, naturalmente, en no querer ser romántico. En la pasión que manifiesta contra lo que imagina -romanticismo, se muestra campeón de lo que ataca." (124). "Su criterio estético no está siempre supeditado a su política: - en la obra persiste su gran temperamento plástico... la obra de Siqueiros se ha librado a veces como el arte cristiano: -- por medio de la simulación, o atendiendo creativamente los -- postulados." (125) "Siqueiros se aleja de la prédica, de la narración, y entonces su pintura es, a menudo, excelente pintura..." (126) Todo ello es rigurosamente cierto. Siqueiros es no sólo un romántico vergonzante: es un excelente artista-vergonzante; es decir, un artista que se apena de serlo, que se arrepiente de serlo, porque piensa -influído por el estalinismo- que todo arte que no esté al servicio de una política -es decir, el único arte- es una desviación pequeño-burguesa - que va en demérito de sus posiciones políticas. Pero un artista cuyo arte es tan fuerte, que se filtra contra su voluntad en innumerables detalles de su obra mural: un torso, una figura, que, de acuerdo a la "línea política" del mural, nada tendrían que hacer ahí: "Algunas cabezas magníficas, algunos fragmentos, algunos muros, desuellan y se imponen... Siempre los detalles; casi nunca los conjuntos." (127) Sí, Siqueiros es un militante pictórico de grandes conjuntos y un pintor militante de detalles, de detalles involuntarios, que son las válvulas que utiliza su arte para expresarse, filtrando apenas los diques voluntarios que lo contienen.

Por eso nada tiene de extraño que la lucha final entre-

(124) Ibid., p. 193.

(125) Ibid., p. 200.

(126) Ibid., p. 202.

(127) Ibid., p. 213.

forma e idea en Siqueiros se haya resuelto en favor de la forma. Todo su genio se encauzó a buscar nuevas fórmulas y mecanismos para expresar mejor la política partidaria: perspectivas poliangulares, esculto-pinturas, etc: el objetivo final era que el pueblo comprendiera el "mensaje" político de la pintura. Es decir, el motor de la obra no era desarrollarla hasta sus últimas consecuencias y poner la forma al servicio de esa idea artística, sino buscar la manera de expresar mejor la idea, de manera que no quedaran dudas de su significado: la forma, de medio para expresar la idea, se convierte en fin; la idea se transforma sólo en el medio para que se concrete la forma. Y es evidente por qué ocurre ésto en Siqueiros: porque las ideas a expresar no son suyas, no son la manifestación artística de una toma de posición política, sino son impuestas, son posiciones políticas que pretenden manifestarse artísticamente -y no lo consiguen. En una palabra, no son ideas: son prejuicios, vulgarizaciones estalinistas del marxismo. De ahí que todo el genio de Siqueiros haya tendido, voluntariamente, a encauzarse hacia la forma: "Alfaro Siqueiros siente la forma como ninguno en México la siente, con precisión táctil que hace a su pintura escultórica." (128). "El volumen antójasé como una coartada en algunas de sus obras. Siqueiros es el mejor escultor de México." (129). "El temperamento dialéctico de Siqueiros lo ha llevado a predicar la utilización de nuevos materiales pictóricos. No es esta ocasión de analizar sus ideas, aunque muchas de ellas no dejen de ofrecer un interés real. En cambio sí es oportuno señalar que esta necesidad de emplear nuevos materiales es más fatal de lo que él mismo se imagina, pues toda su pintura, cuando triunfa, cuando se realiza, tiende a negar la materia, a inflamarla y transformarla. Buscar nuevos materiales es --

(129) Ibid., p. 199.

(130) Paz, Octavio, op. cit., p. 5.

una de las maneras con que este dialéctico pretende escapar - de la materia". (130) Y, en efecto, sus continuas investigaciones en el terreno formal, iban proporcionalmente en demé-ri to de la idea artística.

En su búsqueda de un mayor realismo para hacer más claro el mensaje político, Siqueiros pretendía abandonar el impulso artístico para constreñirlo a la forma. ¿El motivo? La concepción del realismo socialista, que en el campo del muralismo quería decir -o al menos así lo interpretó Siqueiros- - hacer más real la pintura, trascender las dos dimensiones, -- incluir, rodear, al observador con la pintura. Por eso ye- rran quienes piensen que el muralismo estuvo a salvo de esa - degeneración artística del estalinismo que se llamó realismo- socialista, desde Octavio Paz hasta Cardoza y Aragón. Porque si bien "Nadie sabe qué quiere decir 'realismo socialista'" - (Paz), si bien "nada tiene que ver con la pintura ni con el - socialismo y el realismo" (Cardoza), si bien "no es realista- y menos aún socialista" (Paz), lo cierto es que esta concep- ción estalinista, a la que se enfrentaba toda manifestación "burguesa" del arte, era un dogma para todos los militantes - comunistas de la época de Siqueiros y que las investigaciones y búsquedas formales de éste obedecieron a ella. Ello no qui- ta que tales investigaciones se hicieron más bien como una -- obligación por parte de Siqueiros, como una buena manera de - ser un buen militante, más que por amor auténtico a la forma. Lo que tal vez explique también por qué "La mejor pintura de- Siqueiros es la de caballete." (131): porque es una pintura - privada, en la que el autor no se siente limitado por las exi- gencias políticas de sus murales públicos, en la que su arte- puede aflorar libremente sin los obstáculos formales de la -- consigna, de la imposición, en la que la idea determina a la-

(130) Paz, Octavio, op. cit., p. 5.

(131) Cardoza y Aragón Luis, p. 203.

forma; y ello pese a que, concientemente, Siqueiros renegara de la pintura de la pintura de caballete, tildándola de "burguesa" y "reaccionaria".

Siqueiros es, entonces, el artista que, avergonzado de su arte -al que considera pequeñoburgués, individualista-, --pretende someterlo a los criterios partidarios intentando un arte militante, partidario, que se vuelve una militancia artística que, en conjunto, deja de ser arte para volverse simplemente expresión política, mecanismo propagandístico, herramienta partidaria. Y en su búsqueda formal, encuentra y asimila un formidable impulso nacionalista: "En el aspecto formal es el más mexicano de todos... Las influencias aborígenes son feraces en él y renovadoras. A menudo sus volúmenes nos recuerdan la plástica refinada y brutal de los tarascos. Tiene la dureza de esos ídolos, los planos sabios, los volúmenes exactos y seguros." (132). Totalmente cierto. Si Rivera es el pintor de la idea artística -que no esconde sino estimula sus impulsos-, Siqueiros es el pintor de la forma; si Rivera es el pintor de las masas, Siqueiros es el pintor de la masa, el volumen; si Rivera es el artista por antonomasia y el militante político, Siqueiros es el artista vergonzante, y excelente militante político, fiel a su partido hasta la ignominia; si Rivera es el nacionalista que acepta y se enorgullece de su nacionalismo-populismo, Siqueiros es el nacionalista --disfrazado, que reniega de esa influencia nacional-populista, pero que pese a sus esfuerzos no puede escapar de ella en sus búsquedas formales.

CAPITULO 7

CONCLUSIONES

1.- El arte, en general, es una superestructura de la sociedad, determinada en última instancia por la estructura económica de aquella: "El conjunto de estas relaciones de producción constituye la estructura económica de la sociedad, o sea, la base real sobre la cual se alza una superestructura jurídica y política, y a la que corresponden formas determinadas de la conciencia social". (133) "En consecuencia, la moral, la religión, la metafísica y cualquier otra forma ideológica, y -- las formas de conciencia que a ellas corresponden, no conservan sino la apariencia de autonomía... No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia". (134) Es decir, no es la superestructura la que determina la estructura, sino al contrario. Pero, de acuerdo a "la concepción materialista de la historia, el factor que es determinante en última instancia en la historia es la producción y la reproducción de la vida real. Más no fue afirmado jamás ni por Marx ni por mí". (135) Así, pues, no es la estructura económica el único factor que condiciona la obra de arte; la explicación sobre ésta debe considerar todos los factores que influyen en ella, entre los cuales la estructura económica será el factor determinante sólo en última instancia. Plejanov, por su parte, veía "entre la realidad económica y el

(133) Marx, Carlos, "Para la crítica de la economía política", Compilado en Escritos sobre arte, Ed. Futura, Buenos Aires, p. 25.

(134) Marx, Carlos y Engels, Federico, "La Ideología Alemana", op. cit. p. 29.

(135) Engels, Federico, "Carta a Joseph Bloch (21/IX/1890)", op. cit. p. 54.

arte, como mínimo cuatro elementos intermedios: las relaciones entre las fuerzas productivas, el régimen social y político resultante de ellas, la psicología del hombre que vive en tal sociedad, finalmente las ideologías que lo solicitan". (136)

2.- Entre las obras de arte y la estructura económica se establecen un conjunto de factores que llegan a jugar, sobre todo en períodos históricos relativamente cortos, un papel tan importante como el de ésta. Además, no es posible esperar una correspondencia exacta entre el desarrollo estructural y el desarrollo superestructural; más bien éste tiende a adoptar desigualdades y zigzagueos, que permiten hablar de un "desarrollo desigual" de la producción superestructural en relación a la producción estructural. Al respecto, Engels apuntó: "Cuanto más lejos está el campo que indagamos del económico y más cerca del campo ideológico puramente abstracto, tanto más encontraremos que aquél en su desarrollo revela elementos occidentales, tanto más su curva avanzará en zig-zag. Pero si usted trata el eje medio de la curva, verá que cuanto más largo sea el período considerado y cuanto más grande sea el campo tratado, tanto más este eje discurrirá de manera aproximadamente paralela al eje del desarrollo". (137) Pero, al contrario, es evidente que cuanto más corto sea el período considerado tanto más su eje medio se apartará del paralelismo con el eje del desarrollo económico y tanto más encontraremos los tales elementos occidentales. En esas circunstancias, es evidente que esos elementos accidentales adquieren un valor tan determinante como los elementos históricos, económico-sociales, de fondo.

(136) Citado por Richard, André, La crítica de arte, Ed. EUDEBA, Buenos Aires, 1972, p. 10.

(137) Engels Federico, "Carta a Heinz Starckenburg (25/I/1894)" en op. cit., p. 59-60.

3.- El artista es, esencialmente, un ser social que de una u otra manera percibe las influencias del medio social, -- las asimila -aceptándolas o rechazándolas- y las transforma, - en la esfera superestructural, en otra realidad: una realidad-artística. En este proceso de percepción, asimilación y - - (re) creación entran en juego multitud de factores, pero no es posible partir de la existencia aislada del artista como - "ser artístico": "El marxismo... concibe al artista como el individuo social por excelencia, que reúne 'la totalidad de las-manifestaciones de la vida' (Marx) y da expresión a la conciencia de una sociedad". (138)

4.- La crítica artística debe ser considerada como un - proceso que implica la descomposición de la obra de arte en -- los diversos elementos que la componen y su análisis por separado, para llegar a una integración final. Este proceso es -- evidentemente un proceso de abstracción, que es la manera normal en la que el ser humano aprende la realidad, y parte siempre de la obra concreta; este punto de partida produce una - primera impresión subjetiva, pero a través del análisis de los factores que han intervenido en la obra, el crítico se va formando un "gusto", que se completa al volver de nuevo a la obra concreta con una capacidad de comprensión que ya no se basa sólo en la impresión subjetiva sino en datos y estados objetivos, científicos, constatables. "El gusto, pues, es un punto de -- llegada y no un punto de partida: acompaña a cada momento de -- la indagación y se desarrolla con el desarrollo de ésta".(139) "El punto de llegada de la crítica es el juicio de valor (que coincide con el gusto, tal como lo hemos definido). Dicho juicio, puede basarse sólo en la mayor o menor validez de la re

(138) Richard, André., op. cit. p. 41.

(139) Salinari, Carlo., Introducción a Escritos sobre arte, -- op. cit., p. 18.

presentación de la situación real que la obra de arte es capaz de comunicarnos". (140)

5.- No es posible establecer con precisión rigurosa los límites de los diferentes factores, elementos o variables que componen la obra de arte; sin embargo, a riesgo de esquematizar, podría plantearse que todos ellos quedan comprendidos en cualquiera de las siguientes variables artísticas: individuales, contextuales, ambientales e instrumentales. Las primeras se refieren a las características personales del artista, que caen prácticamente en el campo de la psicología; es obvio que el genio individual "no lo hace todo, pero facilita grandemente la adquisición de una conciencia" (141), porque si "una obra refleja la conciencia de una época, hace falta una personalidad para expresar esta visión del mundo". (142) Las variables contextuales son las que se refieren a las características estructurales del período histórico en que surge la obra de arte; en pocas palabras, son factores sociales y políticos y son los determinantes, en última instancia, de los principales rasgos de la obra. Las variables ambientales son estrictamente superestructurales; tienen que ver con el medio ambiente artístico, las corrientes artístico-ideológicas en boga, etc. Finalmente, las variables instrumentales o técnicas, se refieren a los elementos de carácter técnico a disponibilidad en un momento dado y tendrían mayor relevancia en el aspecto formal de la obra de arte.

6.- El muralismo, como corriente artística en México, es tuvo sobredeterminado por variables que, en conjunto, pueden -

(140) Ibid., p. 20.

(141) Richard André., op. cit., p. 41.

(142) Ibid., p. 42.

definirse como contextuales. La determinación no es sólo, en este caso, en última instancia, sino que las variables contextuales, la situación socio-política del México prerrevolucionario, revolucionario y posrevolucionario, influyeron en forma directa más que ningún otro tipo de variables. El período histórico comprendido por el muralismo, es una amplia sucesión de acontecimientos sociales y políticos de primera magnitud: la penetración masiva del imperialismo, la reacción democrática-liberal ante ella, la revolución, el surgimiento de un Estado de corte bonapartista, la institucionalización posrevolucionaria, el cardenismo y el auge del bonapartismo, la reinstalación poscardenista, el desarrollismo, la nueva penetración imperialista; todo ello en los límites nacionales. A nivel internacional, los acontecimientos no son menos importantes, aunque de relativamente menores influencias: la revolución rusa, el surgimiento de la III Internacional, la crisis económica, la expansión imperialista, los procesos de Moscú, la guerra civil española, el ascenso del fascismo, la Segunda Guerra Mundial, la revolución china, la revolución cubana... Toda época histórica crea a sus grandes hombres, y si no los crea, los inventa. A nivel artístico ocurre lo mismo: el período posrevolucionario en el arte tenía necesidad de grandes artistas, en justa correspondencia con la grandeza estructural del período. Toda época artística necesita de grandes artistas; y si no los encuentra, los inventa también.

7.- De todos los acontecimientos político-sociales (estructurales) ocurridos en el período histórico en el que surge, se desarrolla y termina el muralismo, los nacionales fueron, indudablemente, los que más influyeron en él. De todos los acontecimientos nacionales, la revolución mexicana y sus secuelas fue sin duda el más importante para la determinación de las características del muralismo mexicano: "En México el

muralismo nació como consecuencia de la revolución de 1910 y se alimentó de las reivindicaciones sociales que fueron surgiendo en los subsecuentes movimientos revolucionarios que plasmaron sus principios en la Carta Política de 1917. Su origen es eminentemente social, pero a su vez, recobra sobre la sociedad presentando pasajes de la historia de México y escenas colectivas con fines tendenciosos de exaltación de lo indígena, de lo popular, y de ridiculización de todo lo que procede de los círculos conservadores y de los poderes dictatoriales". (143) "Tanto se ofrecía por decir y eran ya tan amplios los medios tradicionales que, sin preocuparse primordialmente por cuestiones técnicas o esteticistas, los pintores dedicaron se a expresar el mundo recién descubierto por la Revolución. - Esto es lo singular de tal obra: decir la realidad esencial y profunda, y no la exterior y documental". (144) "Sin la Revolución Mexicana la pintura mural no habría existido -o habría sido muy distinta". (145)

8.- Pero la revolución mexicana no sólo influyó en la temática y el contenido de la pintura mural ("el tema revolucio-

(143) Mendieta y Gómez, Lucio., Sociología del Arte. Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, México, 1962, p. 215.

(144) Cardoza y Aragón, Luis., Op. cit., p. 204.

(145) Paz, Octavio, Op. cit., p. 3. Octavio Paz, sin embargo, encuentra que una variable que podríamos llamar ambiental fue tan determinante como la propia revolución en el muralismo: "La pintura mural mexicana es el resultado - tanto del cambio de la conciencia social que fue la Revolución Mexicana como el cambio de la conciencia estética que fue la revolución artística europea del siglo XX". (Ibid.). Es evidente, no obstante, que estos factores subestructurales influyeron muy poco en el desarrollo del muralismo, como lo prueba el abandono voluntario de diferentes corrientes europeas por parte de los artistas mexicanos: Rivera llegó a abominar de su período cubista y no hay nada en su obra posterior que no confirme esa abominación.

nario de una pintura no la hace por ello revolucionaria" (146): el mismo carácter mural de la pintura posrevolucionaria es una consecuencia de la revolución. El período se caracteriza por la irrupción violenta de las masas; en mucho tiempo las masas-campesinas, obreras, populares, son los principales protagonistas de la escena nacional. El artista, el pintor, se sentía obligado a la monumentalidad, al gigantismo. Era prácticamente imposible que una obra no muralista hubiese surgido en un contexto histórico en el que las masas no han sido aplastadas y en cuyos resultados se hallan visibles muchas de las reivindicaciones de éstas. La monumentalidad de la lucha de clases, en su clímax durante la revolución y con importantes repuntes en el período cardenista, obligaba, en el terreno artístico, a una correspondencia formal. Esa correspondencia fue también, en la plástica, una pintura monumental, gigantesca, epopéyica: la pintura mural, una pintura, un arte, que quiere llegar directamente a esas masas de las que se siente redentor, o cuando menos servidor. Cada época histórica crea, finalmente, su propio arte; y si bien no es posible explicar "a Shakespeare mediante el comercio inglés del siglo XVI, a Voltaire y Diderot por la revolución industrial del siglo XVIII" (147), es claro que el muralismo mexicano sí se explica, esencialmente, por la revolución de 1910, y todo lo que ella implicó.

9.- El eje ideológico fundamental de la revolución fue el vago, impreciso y confuso término de nacionalismo. Bajo el nacionalismo se cobijó desde el ala jacobina del Congreso Constituyente de 1917 hasta la reacción huertista, desde el anarquismo floresmagonista hasta el socialismo utópico de Carrillo Puerto pasando por el zapatismo y el villismo; ha justificado-

(146) Cardoza y Aragón, Luis, Op. cit. p. 246.

(147) Richard, André., Op. cit., p. 40.

oficialmente desde la expropiación petrolera hasta la represión al movimiento sindical independiente, desde la creación de la CTM hasta el apoyo militar al "charrismo" sindical. Y si bien la revolución careció de un programa y fue más bien una "revuelta nacionalista y agraria, no fue una revolución ideológica" (148), en medio del caos ideológico y político -mezcla amorfa del liberalismo burgués, del agrarismo precolombino, del socialismo utópico, del anarquismo a la mexicana- en que se debatió el movimiento revolucionario, una sola directriz permaneció incólume: el nacionalismo. El nacionalismo es anterior a la revolución, y se expresa fundamentalmente en el terreno literario-artístico; surge originalmente como una reacción ante la vergonzante colonización cultural que alcanza su clímax en el porfiriato, y se manifiesta como la vuelta, la exaltación, del costumbrismo y tradicionalismo nacional. Sin embargo, en el transcurso de la revolución, será tomado como bandera política por las diversas fracciones en pugna y alcanzará, transformado, el rango de doctrina ideológica oficial del Estado posrevolucionario. Se postula implícitamente una doble identidad: extranjerismo o imperialismo = porfirismo; nacionalismo = revolución. La revolución es al porfiriato lo que la penetración imperialista es al nacionalismo: su opuesto, su contrario. Y a falta de una ideología más definida, el nacionalismo se vuelve la religión oficial.

10.- En todas las superestructuras, la nueva religión oficial se convierte en la expresión más acabada de la revolución. Esta se refleja, se expresa, se manifiesta, en el arte como la vuelta a los orígenes, a lo nacional. En la literatura, en la música, en la pintura, la asimilación oficial del nacionalismo -y el consecuente apoyo a éste que implica- hace --

(148) Paz, Octavio, Op. cit., p. 3.

que el nacionalismo se convierta en el rasgo distintivo del período artístico. Sin embargo, es en la pintura -y más específicamente en el muralismo- donde más se asimila, se desarrolla y se agota el nacionalismo. No se trata de una mera adaptación mecánica y oportunista del muralismo a la "ideología" oficial; el muralismo descubre y propone sus propios postulados y su propia dinámica nacionalista, que sólo formalmente coincide con las concepciones estatales. El nacionalismo muralista no es sólo una vuelta a los orígenes ni la exaltación de lo "nacional" en abstracto: es esencialmente la identificación de la nación con el pueblo y la de éste con las masas explotadas. En el nacionalismo, encontrará el muralismo la fuente inagotable de su temática y contenido revolucionario. El ciclo se completa y se cierra. Al nivel de las artes plásticas, la igualdad se vuelve: revolución = nacionalismo = muralismo.

11.- El muralismo se convierte así en algo más que una pintura que en lugar de caballete se realiza en muros, en algo más que una corriente artística. Habiéndose originado en la superestructura artística, su asimilación y adopción del nacionalismo le hace trascender rápidamente la esfera del arte para inscribirse también en la superestructura ideológica y política. La identificación de nacionalismo con masas explotadas, lleva rápidamente a la noción de lucha de clases y ésta, a su vez, a la necesidad de la asunción de un compromiso que a veces es tan pujante que se lleva hasta el plano extra-artístico (Givera, Siqueiros) e incluso el compromiso extra-artístico llega a pesar más que el puramente artístico (Siqueiros). Muralismo significa nacionalismo, sí. Pero el nacionalismo llevado a sus extremas consecuencias. El muralismo es la expresión final, más acabada y consecuente, del nacionalismo, expresión que el Estado no podía asumir, pese a reconocerlo como su ideología oficial.

12.- El muralismo es, así, un arte de compromiso, de tendencia, en la acepción menos peyorativa del término, tal como la entendía Engels: "la tendencia debe surgir de la situación y de la acción mismas, sin que se haga explícitamente referencia a ella, y el poeta no debe dar al lector ya acabada la futura solución de los conflictos sociales que describe". (149) Es también, según Engels, un arte realista: "Realismo significa, según mi modo de ver, aparte de fidelidad en los detalles, reproducción fiel de caracteres típicos en circunstancias típicas". (150) Un arte realista que sólo forzosamente puede encarnar -pese a los denodados esfuerzos de un Siqueiros, por ejemplo- en los confusos esquemas del realismo socialista, que "no es realista y menos aún socialista". Un arte de tendencia que sólo cuando se vuelve panfletario se convierte en tendencioso. El muralismo, como expresión más acabada del nacionalismo, es por definición una pintura de compromiso.

13.- El nacionalismo que envuelve a la revolución hace posible al muralismo. Pero en justa correspondencia, el muralismo hace posible el desarrollo total -en el plano artístico, en tanto que era el único en el que podía desarrollarse sin peligro para el Estado posrevolucionario- del nacionalismo. Sin la revolución de 1910 -y sin su carga nacionalista- quizá no hubiera surgido el muralismo; pero sin éste, quizás, el nacionalismo no hubiera llegado hasta nuestros días como ideología oficial. Es que el nacionalismo llevado a sus últimas consecuencias, en las condiciones semicoloniales de México, implica necesariamente el socialismo; no es posible pensar en un desarrollo económico autónomo e independiente en los límites del

(149) Engels, Federico, "Carta a Minna Kautsky (26/XI/1882)", - op. cit., p. 133.

(150) Engels, Federico., "Carta a Margaret Harkness (abril de 1888)" en op. cit., p. 135.

capitalismo: la única posibilidad de desarrollo nacional estriba en el rompimiento con el imperialismo. Por eso la ideología oficial nacionalista tuvo que interrumpirse y vaporizarse a medio camino; por eso tuvo que hacerse vaga, confusa y acartonada. El muralismo, pese a sus visiones maniqueas y deformadas por la lente estalinista, plantea en su pintura lo que el régimen mexicano jamás podrá realizar en los marcos del capitalismo: el socialismo, consecuencia final del nacionalismo en un país capitalista dependiente y semicolonial como México.

14.- Entre el nacionalismo del muralismo y el nacionalismo oficial-o lo que es lo mismo: entre el muralismo y el Estado- se establece así una simbiosis. Si la revolución mexicana es un proceso de revolución permanente inacabado, si es una revolución interrumpida, el nacionalismo -elevado a la categoría de ideología de la revolución y del Estado emergente de ella-- es también una ideología interrumpida, fragmentada, confusa y, por lo mismo, vacua: es un nacionalismo interrumpido. Pero -- ese nacionalismo, como ideología oficial, necesita desarrollarse, expandirse. El único lugar donde puede hacerlo sin peligro para el Estado semi-nacionalista, es en el arte. Y si aparece una corriente artística que lo postula implícitamente, en tonces el Estado no sólo debe permitirla sino aun impulsarla y convertirla en arte oficial: "el joven Estado revolucionario -necesitaba de una suerte de legitimación o consagración cultural ¿y qué mejor consagración que la pintura mural?". (151) El muralismo, por su parte, necesitaba del espacio físico para desarrollarse, espacio que sólo podría proporcionarlo el Estado. El nacionalismo oficial necesitaba del nacionalismo muralista- por razones ideológicas; éste necesitaba de aquél por razones- obvias. Pero si alguien fue oportunista, fue el Estado: el muralismo no buscó los muros oficiales: éstos lo buscaron a él.

(151) Paz, Octavio, op. cit. p. 4.

15.- El carácter revolucionario del muralismo no reside únicamente en sus temas y contenido; si así fuera no podría hablarse de carácter revolucionario. Tampoco en sus formas y/o innovaciones instrumentales. Su carácter revolucionario se deriva de su consecuencia y su dinámica internas: el hecho de haber planteado la meta socialista a la que conducía por su propia lógica el camino nacionalista. Que se haya planteado bien o mal, esquemática o no esquemáticamente, maniquea o dualistamente, ello no le quita su carácter revolucionario al muralismo. El carácter revolucionario o reaccionario del arte no consiste en que incite a la revolución o a la reacción; esto corresponde a la superestructura estrictamente política y puede ser un buen parámetro para catalogar a un partido político, pero no a una corriente artística o a una obra de arte. El carácter revolucionario está dado por las condiciones en las que surge ese arte y por su conciencia interna ante esas condiciones. Por eso no se puede acusar al muralismo de no tener un carácter revolucionario porque "no se hizo la revolución por lo pintado en los muros" (152), o por haber sido patrocinado por un Estado que había dejado de ser revolucionario. No puede hablarse, en sentido estricto, de un arte revolucionario, porque entonces se estaría hablando más bien de un arte panfletario. No es posible igualar la agitación con la pintura o identificar una barda con consignas partidarias con un mural: pertenecen a superestructuras diferentes y deben perseguir objetivos diversos, sin que esto niegue, en última instancia, el carácter político del arte ni el carácter artístico de la política. El muralismo fue el arte de la revolución mexicana y como tal asimiló y desarrolló hasta sus últimas consecuencias -- sus postulados revolucionarios del momento: he aquí su carácter revolucionario.

(152) Cardoza y Aragón, Luis, op. cit., p. 225.

16.- De Orozco a Siqueiros pasando por Rivera, hay una notable evolución del muralismo, que no tiene nada que ver con la cronología (todos fueron contemporáneos). La de Orozco es una pintura que plantea situaciones y busca alternativas, demasiado impregnada, aún, de la solución misticista, metafísica, individual: la solución es la revolución en general. Es el pintor del espíritu revolucionario, del ambiente revolucionario, influido por variables de carácter contextual, pero también, en segundo lugar, por factores ambientales. Su compromiso llega hasta su pintura y se retrae en su vida extra-artística. La pintura de Rivera, no sólo plantea las situaciones sino que también ofrece alternativas aunque éstas se queden en generalidades; sus soluciones son claramente sociales -no metafísicas-, y, más aún, socialistas en general: la solución es la revolución llevada hasta su consecuencia final, el socialismo. Es el pintor de las masas revolucionarias, de los protagonistas de la revolución, influido además de las variables contextuales, en segundo lugar, por variables individuales. Su compromiso abarca no sólo a su pintura sino además a toda su vida extra-pictórica, dentro o fuera de un partido político. Su obra representa el clímax del nacionalismo y su mejor y más completa expresión artística. El arte de Siqueiros no sólo ofrece alternativas sino que éstas son en concreto, aquí y ahora; sus soluciones no sólo son socialistas en general sino incluso son partidarias: la solución es el Partido Comunista Mexicano. Es el pintor de las posibilidades de la revolución, del futuro revolucionario, influido por variables tanto contextuales como instrumentales en su puesta en práctica del 'realismo socialista'. Su compromiso incluye no sólo su vida extra-artística, además de su pintura, sino el compromiso partidario, que pone a su obra artística al servicio de la política del partido. Su arte trata de volverse arte partidario, militante, panfletario; afortunadamente, en general no lo logra.

Siqueiros es un artista, a pesar del estalinismo.

17.- Por otra parte, la evolución artística y política individual de cada uno de los muralistas tiende a seguir el mismo esquema: la primera pintura mural de cada uno es siempre experimental, de tema abstracto y a veces metafísico, sin una clara vinculación con la situación que los rodea. En adelante, el arte se vuelve más y más comprometido, más influido por el contexto, más impregnado de nacionalismo -según cada uno lo siente y lo entiende-. Finalmente, las últimas obras de cada uno se vuelven comerciales u oficialistas, negándose así las etapas anteriores. En los tres maestros el esquema puede reducirse a un simple: origen-esplendor-decadencia, perfectamente bien marcado. La vida política de cada uno, también presenta etapas bien definidas que van desde un origen no muy claro hasta una oposición más bien conciliatoria con el Estado, pasando por una etapa intermedia de oposición crítica feroz con el mismo.

18.- El carácter comprometido del muralismo mexicano que lo convierte en arte de tendencia, no se debe exclusivamente a la importancia del nacionalismo como 'ideología' oficial de la revolución mexicana. También influyen determinantemente en ello los antecesores del muralismo. La característica más relevante de dos de los más importantes antecesores, Goitia y Posada, fue justamente el compromiso artístico y extra-artístico de su obra con las inquietudes y luchas populares. Goitia es el pintor que se incorpora al ejército villista para ver de cerca la revolución; Posada es el grabador para quien sus compromisos artísticos son un medio de hacer política en favor de las masas. En ambos casos, el arte no se entiende si no es en función de la lucha popular, de las masas, del compromiso con ellas antes que con las masas o con la inspiración. El arte inmediatamente premuralista tiene un claro contenido de cla

se en favor de los explotados, que niega con su práctica el arte por el arte porfirista -que también tiene un claro contenido de clase de signo contrario. El muralismo es, así, la expresión acabada de esa tendencia, es la fase desarrollada de ese nacionalismo implícito y balbuciente que ya impacta a los artistas plásticos previos al muralismo.

19.- El fin del muralismo mexicano es el fin del nacionalismo oficial. La veta 'ideológica' que sostuvo a los gobiernos post-revolucionarios, base teórica del bonapartismo mexicano y pilar programático del partido oficial, tuvo su auge en el cardenismo, a partir del cual comenzó su lento desgaste. Desde entonces, será lugar común de discursos oficiales e informes de gobierno, pero nada más. El muralismo explotó esa veta hasta su agotamiento; expresó en sus obras todo lo que el régimen dejó de hacer a partir de Cárdenas y planteó en los muros el tipo de país que hubiera sido México si el nacionalismo se hubiera llevado hasta sus últimas consecuencias, es decir, si la revolución no se hubiera interrumpido. El muralismo dijo todo lo que podía decirse de la revolución y sus secuelas; no daba para más, ante un contexto, ante una realidad social y política, que desde 1919 había dejado de ser revolucionaria. El discurso nacionalista se expresó hasta sus palabras finales en los muros; después, no había más que decir. En realidad, el nacionalismo oficial se agotó en la práctica desde el cardenismo; lo que quedó después fue la explotación retórica con fines demagógicos de sus actos, desde la revolución hasta Cárdenas, con el Estado como usufructuario. El nacionalismo muralista, con su propia dinámica, no se agotó sino hasta mucho después; pero fue sólo una anticipación de lo que habría de ocurrir con el nacionalismo retórico oficial: hasta la fecha, los discursos oficiales suelen recurrir al nacionalismo, pero cada vez es más reducido el espacio de maniobra ante una reali

dad de creciente dependencia hacia el imperialismo. El nacionalismo, como proyecto oficial, que implicaba la ilusión de -- una economía mixta, de un desarrollo interno fuerte, de una - tercera vía "ni capitalista ni socialista", terminó hace tiempo; sus residuos demagógicos se debaten aún en la retórica oficial, pero su destino ha sido anticipado por la suerte del muralismo. Nacionalismo=muralismo; pero también muralismo=nacionalismo. El fin de uno es el fin del otro.

20.- En términos artísticos, el surgimiento de Tamayo señala la etapa final del muralismo: "Hay en México algo nuevo, diferente, opuesto a la pintura mural: el arte de Tamayo". (153) "Rufino Tamayo abre un nuevo ciclo de la pintura en México." (154) Tamayo arranca del muralismo, de las inquietudes individuales y situaciones sociopolíticas que lo hacen posible, pero pronto rompe con unas y trata de no ser influido directamente por las otras, para abrir, efectivamente, un nuevo ciclo que se expresa no sólo en el abandono de la pintura mural -lo que sería una expresión casi meramente formal-, sino también - en la reivindicación de la libertad creativa individual del artista, en la posibilidad de obedecer únicamente los impulsos artísticos antes que los criterios partidistas, en la simbolización abstracta de la referencia social: "El poder de enunciación de Tamayo no consigue liberarse de lo real, pero su realidad siempre es poética. Lo real es su propósito, pero radicalmente transfigurado". (155) Y esa simbolización, esa transfiguración de lo real, que implica forzosamente un alejamiento de la realidad, una refracción y no mera reflexión de la misma, - es la característica fundamental del tamayismo, que lo diferen

(153) Ibid., p. 70.

(154) Ibid., p. 76.

(155) Ibid., p. 56.

cia sustancialmente de sus tres antecesores.

En Orozco, Rivera y Siqueiros lo determinante en su obra artística es la realidad social y política directa reflejada en ella, que se manifiesta de diversas maneras y en diferentes compromisos personales extra-artísticos. En Tamayo lo determinante es la realidad artística; cierto es que ésta es una consecuencia de la realidad social y política, pero es un reflejo distorsionado, refractado. Mientras los tres muralistas se inspiraban -cada uno a su manera- en las masas, Tamayo se inspira en las musas. El significado del muralismo es, más que artístico, profundamente político; el de la obra tamayista es, mucho menos que político, poético. Y aquí hay implicado algo más que un juego de palabras; es esta la diferencia cualitativa entre un ciclo, una etapa, del arte mexicano y otra nueva, diferente. Porque mientras en Orozco, Rivera y Siqueiros -en diversos grados- es imposible separar su obra artística de su vida personal, en Tamayo no sólo es posible, sino que es preciso diferenciar una de la otra: el Tamayo no-artista, no-pintor, para todo efecto de análisis, simplemente no existe.

El único límite del muralismo fue la lucha de clases, expresada -vale la pena insistir- de diferente manera en cada muralista: el tema central del coro fueron las masas, aunque cada solista interpretara ese tema en su propia versión. Pero a Tamayo no le interesa narrar ese tema, y busca y crea sus propios temas, en los que el rugido perturbador de la lucha de clases, que grita en diversos tonos en los tres muralistas, se vuelve un delicado murmullo arrullador: si el muralismo despierta, el tamayismo ensueña; si los muralistas obligan a poner los pies en la tierra, Tamayo obliga a elevarlos; si el muralismo se mueve en la dimensión social, Tamayo lo hace en la dimensión poética.

21.- La transfiguración artística de la realidad es tan completa en Tamayo, que se vuelve otra realidad, una realidad abstracta, absolutamente simbólica, una realidad artística. La refracción artística es tan grande, tan total, que lo que finalmente sale del medio refractante es algo completamente distinto de lo que entró. Si los muralistas hicieron una recreación artística a partir de una realidad social, Tamayo creó -- una realidad artística a partir de una recreación social. Si los muralistas fueron el eco amplificado, la caja de resonancia, de la realidad sociopolítica, Tamayo fue la distorsión -- tan completa del sonido original que éste se perdió y se creó otro sonido diferente. El arte de compromiso que, por decisión propia y determinación social, significó la pintura mural, llega a su límite con el arte partidario que intentó Siqueiros. No había nada más allá, porque la fuente original -- del cielo se había acabado. Había que empezar de nuevo, desligándose otra vez del compromiso social que en su dinámica lógica había llegado hasta las deformaciones siqueirianas, hasta el compromiso estaliniano, para volver a empezar con el compromiso del artista con el arte. ¿Quiere decir todo esto que el arte de Tamayo escapa a toda influencia social, que ésta no existe? No, evidentemente. Lo que sí quiere decir es que hay grados de influencia y que a veces esos grados, esas variaciones de cantidad, producen variaciones de calidad.

El arte de Tamayo coincide con los últimos estertores ideológicos de la revolución y del cardenismo, con el final -- del ciclo nacionalista, lo que -- aunado a su voluntad consciente de diferenciación -- reduce al mínimo la influencia social y política en su pintura. El abandono de los muros, el reencuentro con el caballete, con el óleo, y su proyección artística, no es un mero producto de la determinación individual de Tamayo; si los acontecimientos sociales del cardenismo se hubieran

profundizado o continuado durante el sexenio de Avila Camacho, toda la voluntad y sensibilidad de Tamayo se hubieran perdido: no hubieran existido condiciones para el desarrollo y florecimiento de su arte y su pintura; el muralismo hubiera continuado dominando la escena pictórica. Pero más que especular con lo que pudo haber ocurrido, constatemos un hecho: la aparición del tamayismo y el proceso de recogimiento, de reelitización de la pintura que implica -coincide históricamente con el reflujó de las masas obreras y populares, con la institucionalización del cardenismo (o con la reinstitucionalización de la revolución)... en una palabra con la quiebra del nacionalismo como proyecto histórico.

Este es el arte de Tamayo: un arte diferente, que responde a una concepción diferente, pero no sólo ni aun fundamentalmente a eso, sino a nuevas condiciones sociales y políticas. Un arte diferente, sí; pero tan arte, tan válido, tan reflejo y expresión de las condiciones sociales de su surgimiento -pe-se a su voluntaria pureza pictórica -como el propio muralismo.

BIBLIOGRAFIA

- 1.- Aguilar Mora, Manuel., "Los hermanos de hierro: bonapartismo y charrismo", en suplemento de Siempre! 10 de nov. 1972.
- 2.- _____ "Del crepúsculo a la noche -- del bonapartismo" en La Internacional No. 1 México, enero-febrero, 1977.
- 3.- Alfaro Siqueiros, David., Cómo se pinta un mural, Ediciones Taller Siqueiros. Venus y Sol, Jardines de Cuernavaca. Cuernavaca, Mor. Méx. - 1977.
- 4.- _____ Me llamaban el Coronelazo, Ed. Grijalbo. México, 1977.
- 5.- Anguiano Arturo., El Estado y la política obrera del cardenismo. Ed. Era, México, 1972.
- 6.- André, Richard., La crítica del arte. Ed. Universitaria de Buenos Aires. - 1972.
- 7.- Berger, Denys., "Notas sobre el Estado y el bonapartismo de nuestra época", en La Internacional No. 8-9 México, mayo-junio, 1978.
- 8.- Cardoza y Aragón, Luis., Pintura Contemporánea de México. Ed. Era, México, 1974.
- 9.- Córdova Arnaldo, La formación del poder político en México. Ed. Era, México, 1972.
- 10.- Córdova, Arnaldo., La política de masas del cardenismo. Ed. Era, México, - 1974.

- 11.- El Colegio de México., Historia general de México.,-
Ed. Colegio de México, Méxi-
co, 1977.
- 12.- Fernández, Justino., Orozco, forma e idea. Ed. Po-
rrúa, México, 1975.
- 13.- García Cantú, Gastón., Las invasiones norteamerica-
nas en México. Ed. Era, Méxi-
co, 1971.
- 14.- Gilly, Adolfo., "La revolución de la madru-
gada" en Nueva Política, No. 2-
abril-junio, 1972.
- 15.- Gilly, Adolfo., La revolución interrumpida. -
Ed. El Caballito, Méx. 1972.
- 16.- Hansen Roger., D., La política del desarrollo me-
xicano. Ed. Siglo XXI, Méxi-
co, 1974.
- 17.- Kenneth Turner, John., México Bárbaro. Ed. Costa-
Amic, México, 1975.
- 18.- Lenin Vladimir, Ilich., "El imperialismo fase supe-
rior del capitalismo", en --
Obras Escogidas. Ed. Progre-
so, Moscú, 1969.
- 19.- Leal, Juan Felipe., La burguesía y el Estado mexi-
cano. Ed. El Caballito, Méxi-
co, 1974.
- 20.- Luna Arroyo, Antonio., Goitia. Ed. Cultura, México, -
1958.
- 21.- Marx, Carlos., "El 18 Brumario de Luis Bona-
parte", en Obras Escogidas, -
tomo I, Ed. Progreso, Moscú -
1970.
- 22.- Marx y Engels., Escritos sobre arte. Ed. Fu-
tura, Buenos Aires, 1976.
- 23.- Mendieta y Núñez, Lucio., Sociología del Arte, Institu-
to de Investigaciones Socia-
les, UNAM, México, 1962.
- 24.- Novack, George., La ley del desarrollo desi-
gual y combinado. Ed. Pluma.
Argentina, 1973.

- 25.- Orozco José, Clemente., Autobiografía. Ed. Era, México., 1970.
- 26.- Paz, Octavio., Revisiones: Orozco, Rivera, Siqueiros,. Publicado por "Sábado", suplemente semanal de Uno más Uno. 9/IX/78.
- 27.- Roeder, Ralph., Juárez y su México. Ed. FCE., México, 1970.
- 28.- Siqueiros Angélica, Arenal de., Vida y Obra de David Alfaro Siqueiros. Archivo del fondo. 44-45 Ed. FCE. México, 1945.
- 29.- Tibol, Raquel., Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo, Colección del Fondo - No. 17, México, 1974.
- 30.- Tibol, Raquel., Textos de David Alfaro Siqueiros. Archivo del Fondo 22-23-México, 1974.
- 31.- Trimestre Político, No. 2, -- oct-dic. 1975.
- 32.- Trotsky, León., "La teoría de la revolución permanente", en La era de la revolución permanente. Ed. Juan Pablos, México, 1973.
- 33.- Trotsky, León., "La industria nacionalizada y la administración obrera", en Escritos sobre América Latina, Ed. Cultura Obrera, México, 1973.
- 34.- Vernon, Raymond., El dilema del desarrollo económico en México. Ed. Diana, México, 1974.
- 35.- Wolfe, Bertram, D., La Fabulosa vida de Diego Rivera. Ed. Diana, México, 1972.

A N E X O

A continuación enlistamos las fotografías de los murales estudiados, en el orden en que fueron presentados:

MURALES DE JOSE CLEMENTE OROZCO, ESTUDIADOS EN EL CAPITULO 4.

1. La maternidad
2. La trinchera (detalle)
3. La destrucción del viejo orden
4. La justicia (detalle)
5. El trabajo inhumano
6. La alegría de vivir
7. Juárez (detalle)
8. Catarsis

MURALES DE DIEGO RIVERA, ESTUDIADOS EN EL CAPITULO 5.

1. El hombre domina al universo mediante la técnica
2. La creación. (detalle)
3. Feria del día de muertos
4. Salida de la mina
5. Reparto de tierras
6. México de ayer
7. Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central (detalle)

MURALES DE DAVID ALFARO SIQUEIROS, ESTUDIADOS EN EL CAPITULO 6.

1. Los elementos
2. La nueva democracia
3. Por una seguridad social y completa para todos los trabajadores (detalle)
4. La revolución contra la dictadura porfiriana. (detalle)
5. Apología del futuro triunfo de la ciencia sobre el cáncer (detalle)
6. La marcha de la humanidad en la tierra y hacia el cosmos (detalle)



LA MATERNIDAD

Orozco



(Detalle)

LA TRINCHERA

Orozco



LA DESTRUCCION DEL
VIEJO ORDEN

Orozco



(Detalle)

LA JUSTICIA

Orozco



EL TRABAJO INHUMANO

Orozco



LA ALEGRÍA DE VIVIR

Orozco



JUAREZ

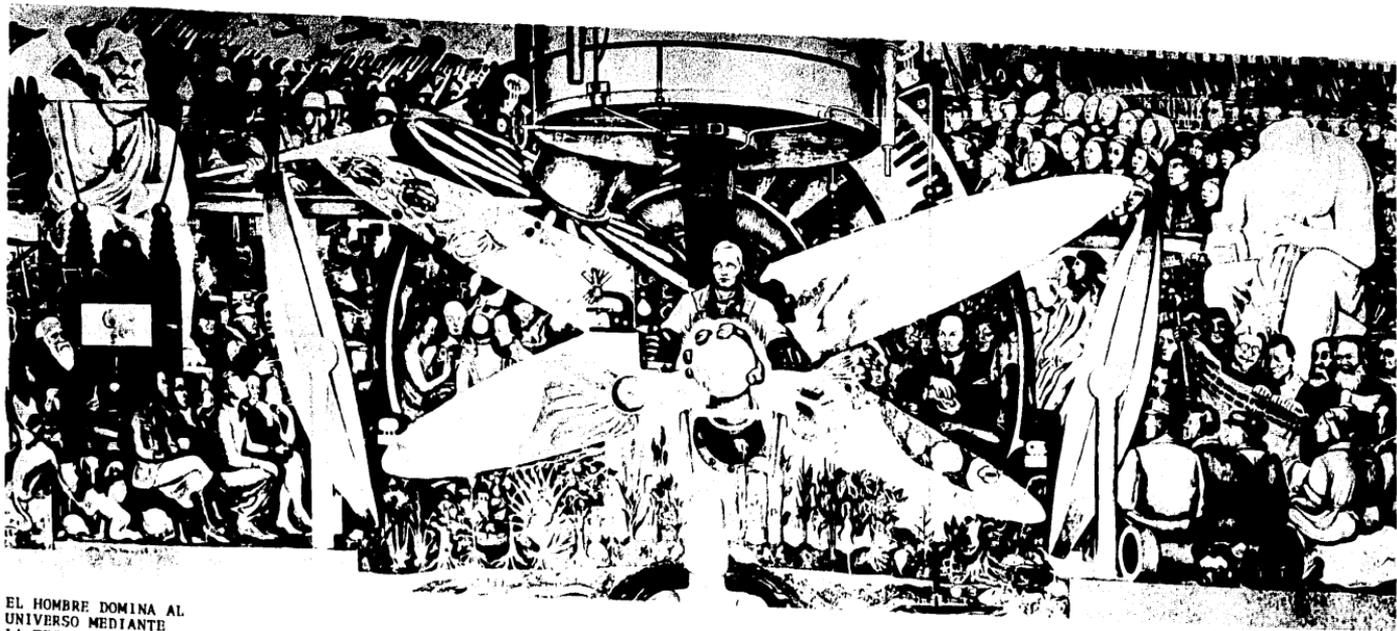
Orozco

(Detalle)



CATARSIS

Orozco



EL HOMBRE DOMINA AL
UNIVERSO MEDIANTE
LA TÉCNICA.

Rivera



(Detalle)

LA CREACION

Rivera



FERIA DEL DIA DE MUERTOS

Rivera



SALIDA DE LA MINA

Rivera



REPARTO DE TIERRAS

Rivera



MEXICO DE AYER

Rivera



(Detalle)

SUEÑO DE UNA TARDE DOMINICAL
EN LA ALAMEDA CENTRAL.

Rivera



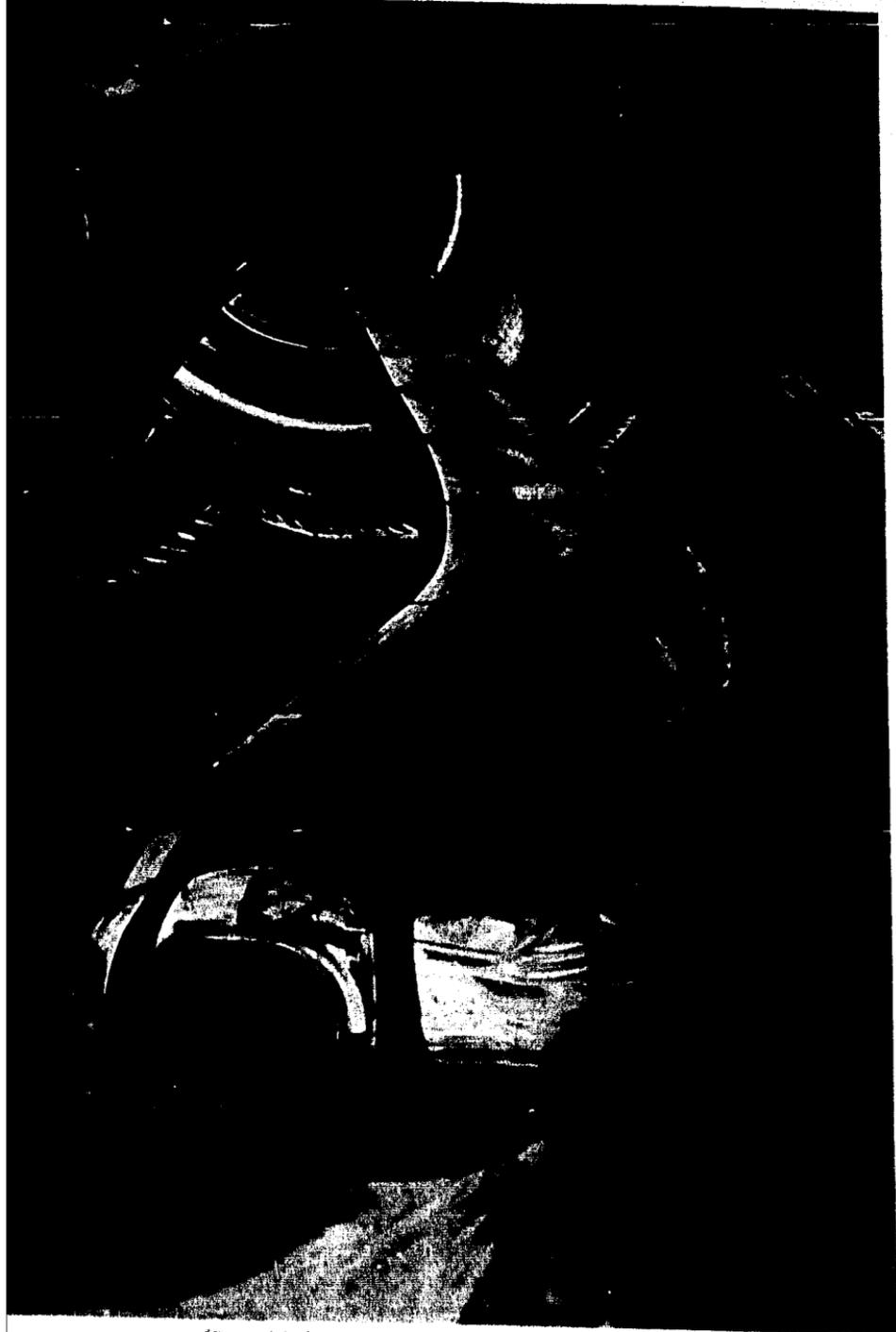
LOS ELEMENTOS

Siqueros



LA NUEVA DEMOCRACIA

Siqueros



(Detalle)

ros

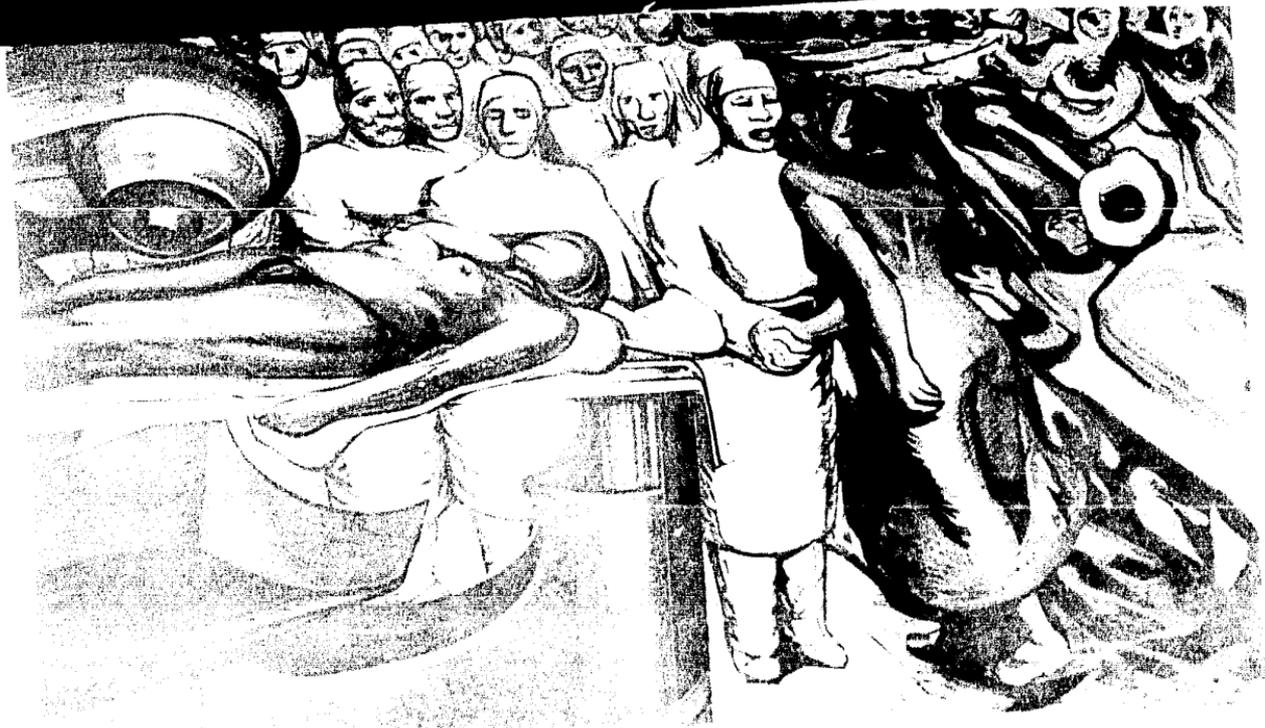
POR UNA SEGURIDAD SOCIAL
Y COMPLETA PARA TODOS
LOS TRABAJADORES.



(Detalle)

LA REVOLUCION CONTRA LA
DICTADURA PORFIRIANA

Siqueiros



(Detalle)

APOLOGIA DEL FUTURO TRIUNFO
DE LA CIENCIA SOBRE EL CANCER.

Siquettes.



(Detalle)

LA MARCHA DE LA HUMANIDAD EN
LA TIERRA Y HACIA EL COSMOS.

Siqueiros