

00464  
leg.  
9

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

LA PRODUCCION MURALISTA DE LA REVOLUCION MEXICANA  
1910-1930

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO  
DE MAESTRIA EN SOCIOLOGIA

P R E S E N T A

GLORIA ANGELINA ALEJANDRA ZURITA CASTILLO

MEXICO 1986

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



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 está 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

	Págs.
PROLOGO	3
INTRODUCCION	7
CAPITULO I. APARTADO TEORICO-METODOLOGICO.	12
1. El método materialista histórico dialéctico y nuestra investigación.	12
A. La dificultad de la aplicación del método dialéctico a la investigación concreta.	12
B. El método y la categoría cultura.	17
C. Las áreas específicas de nuestra investigación.	19
2. El método de nuestra investigación.	22
A. El objeto de nuestro estudio.	23
B. Lo abstracto y lo concreto en nuestra investigación.	27
C. Algunas notas sobre las categorías dentro de nuestra investigación.	31
3. Formulación teórica.	42
A. Las categorías de nuestra investigación.	42
a) Las categorías cultura.	44
b) Nuestros conceptos sobre cultura.	47
c) Cultura nacional, cultura regional y clases sociales.	50
d) Cultura universal, cultura nacional y cultura popular.	58
e) El concepto de cultura occidental.	61
f) Cultura nacional e identidad.	63
g) El concepto de cultura popular y las clases sociales.	70
h) Nuestro concepto de cultura popular.	75
B. Nuestros conceptos sobre arte.	79
a) Arte popular.	82
b) Arte popular e ideología.	87
c) El concepto de ideología en el arte.	89
d) Arte popular y arte "culto" ("superior" o "académico").	95
e) El concepto de arte.	100
C. Nuestros conceptos sobre muralismo.	104
a) Las categorías mural, muralismo, producción muralista ("culto" o popular).	106

CAPITULO II. ANTECEDENTES.	108
1. Algo sobre las formas culturales y la Independencia en México.	108
2. Algo sobre el arte y la Independencia en México.	137
3. La producción muralista del siglo de la Independencia (S. XIX).	144
a) Producción muralista académica.	145
b) Producción muralista popular.	153
CAPITULO III. LA PLASTICA MEXICANA DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL SIGLO XX.	164
a) La litografía.	164
b) El grabado.	169
c) La caricatura.	176
d) La pintura.	179
1. La producción académica (afrancesada y romántica) de tipo occidental.	181
2. La producción académico-indigenista.	182
CAPITULO IV. LA PRODUCCION MURALISTA DE LA REVOLUCION MEXICANA. 1910-1930.	208
A. Algo sobre la Revolución Mexicana y la Cultura.	208
a) El proletariado en la Revolución de 1910.	211
b) La burguesía y la Revolución.	213
c) Los campesinos y la Revolución de 1910.	217
B. Algo sobre las formas culturales.	221
C. Desarrollo del movimiento muralista de la Revolución Mexicana.	239
D. La producción muralista de la Revolución Mexicana.	272
CONSIDERACIONES FINALES	319
CUADROS	327
BIBLIOGRAFIA	331

## P R O L O G O

En el presente trabajo pretendemos realizar un estudio sobre la Producción Muralista de la Revolución Mexicana en el periodo que va de 1910 a 1930, desde el ámbito de sociología de la cultura e intentando aplicar en la medida de lo posible algunos elementos del método dialéctico.

En lo que respecta a los antecedentes que sobre la Producción Muralista de la Revolución Mexicana (PMRM) existen en la literatura, podemos señalar que sobre esta etapa existen diversos escritos en los que se lleva a cabo variados tratamientos del tema y que en términos generales podríamos señalar, los que van desde los análisis exclusivamente estéticos y descriptivos;<sup>(1)</sup> los que hacen sus análisis incluyendo elementos políticos y sociales;<sup>(2)</sup> hasta autores (los menos) que hacen en algunos de sus artículos alguna referencia concreta a la PMRM bajo un tratamiento específico de la cultura.<sup>(3)</sup> Es decir, la investigación sobre la PMRM bajo la perspectiva cultural tiene relativamente poco de haber comenzado y al parecer cuando más, se encuentran apenas algunos artículos completos,<sup>(4)</sup> cuando no es sólo una breve referencia en artículos que tratan temas más generales del arte y la cultura.<sup>(5)</sup>

Sin embargo, tanto los trabajos descriptivos como los analíticos nos aportan valiosos elementos para quienes intentamos hacer interpretaciones de sociología de la cultura a través de la

(1) Como Orlando S. Suárez, por ejemplo.

(2) Como Raquel Tibol, José Guadalupe Zuno, Justino Fernández.

(3) Como Filoteo Samaniego, Jorge Alberto Manrique, Francisco Stansty, Kubler.

(4) Como Jorge Juanes.

(5) Como Carlos Monsiváis.

PMRM.

Ahora bien, en lo que respecta a nuestros intereses intelectuales por la temática de nuestra investigación, diremos que son los siguientes: la causa por la cual se realiza este trabajo en esta determinada formación económico-social es debido a que México es nuestra patria y además de ser el lugar que mejor conocemos es el lugar que mejor deseamos conocer, por lo que es nuestro interés analizar uno de los más apasionantes procesos que se manifiestan en esta región, es decir, analizar la PMRM con respecto a nuestra particular afinidad por el ámbito de la cultura.

Al realizar nuestra investigación sobre México pretendemos ver qué características específicas tuvo la Producción Pictórica Muralista, de manera que podamos ver los matices particulares de la dinámica del muralismo en México y aunque no haremos un estudio comparativo, sí podemos pensar y sabemos, que no es exclusiva la forma en que se da esta producción sino que tendrá algunos elementos comunes al resto de la producción mural social-universal.

Respecto a nuestro particular interés por el ámbito de "la cultura", éste se debe a que consideramos que es en este ámbito en donde se integran los elementos más ricos y más variados de una sociedad determinada y que además van conformando a cada paso, a lo largo de la historia, nuevas formas particulares que se fortalecerán y dominarán a otras expresiones culturales más débiles o que desaparecerán para dar paso a otras nuevas formas de expresión cultural. Por tanto, el tema de la cultura nos apasiona, porque su dinámica adquiere múltiples matices, cambia, avanza o retrocede, para vivir o quizá para sucumbir. Nos atraen las mutaciones y los acontecimientos en el ámbito de la cultura que tienen sus orígenes en

los procesos sociales abstractos y tienen repercusiones en manifestaciones que adquieren formas concretas, específicas.

Ahora, en lo que se refiere al por qué nos interesó la particular forma de expresión pictórica es: por un lado, por una inclinación y un gusto personal por la pintura y por otro lado porque pensamos: a) que ésta es una forma concreta de la plástica en que se expresa finalmente todo un proceso cultural que se vino gestando a veces desde mucho tiempo atrás o sea porque es la realización viva de una serie de procesos abstracto-culturales que vinieron formándose a veces lentamente; b) porque es el alumbramiento de un momento determinado de la cultura que queda como testimonio plástico-concreto de un proceso abstracto-cultural.

El por qué dentro de la pintura, a la Pintura Mural: porque, desde nuestro particular punto de vista es la expresión pictórica más espléndida, la más espectacular, la más completa; porque es la expresión plástica más monumental que concretiza ante nuestros ojos un momento determinado del proceso de la cultura con toda la riqueza y la multiplicidad de facetas por las que atraviesa la cultura en un momento dado; porque nos hace participar, penetrar, formar parte de ese momento, al introducirnos en el universo (emotivo de mil maneras) del mural, porque nos hace integrarnos a él tan solo con mirarlo.

Ahora, el por qué seleccionamos esta época del muralismo mexicano se debe a que tanto en la historia de nuestro país como dentro de nuestra producción mural, es esta la etapa más radical en lo que se refiere a sus más extremos planteamientos sociales; la más radical en lo que a la lucha popular se refiere. Tanto histórica como políticamente; es una etapa en la que teóricamente cuando

menos, se plantean los anhelos de la clase oprimida, en la que se dan las luchas por los ideales del verdadero pueblo —aunque si bien es cierto sin conseguir su real culminación—; y por ser la más radical es la que para nuestros intereses resulta más adecuada. Es quizá por esta característica, que según nuestro parecer en esta etapa es en donde a nivel cultural se da la más importante discusión teórica de la nacionalidad y la cultura mexicana de tal manera que van a quedar señaladas las bases de la cultura mexicana, que si bien es cierto tienen sus antecedentes ya con la Independencia, sin embargo, no es hasta la Revolución cuando se consolidan los verdaderos y esenciales planteamientos de la cultura mexicana.



## I N T R O D U C C I O N

La presente investigación pretende analizar a la Producción Muralista de la Revolución Mexicana en el periodo que va de 1910 a 1930.

Dentro de los objetivos generales de nuestra investigación, está el entender a la Producción Muralista de la Revolución Mexicana como una de las formas concretas de la producción cultural-social, así como intentar analizarla aplicando hasta donde nos fue posible algunos elementos del método materialista histórico dialéctico.

Al considerar a la Producción Muralista de la Revolución Mexicana (PMRM) una forma específica de la producción cultural-social era necesario introducirnos en el ámbito de sociología de la cultura y en ese sentido consideramos válida la utilización de la PMRM como uno de los medios o fuentes para el análisis sociológico. Es decir, nosotros utilizamos a la PMRM como un medio para ver o entender a la cultura en general y a la cultura mexicana en particular.

Por ser la PMRM una de las formas concretas de arte, tuvimos siempre presente que el punto de vista sociológico es una forma de ver al arte más no la única, ya que no debe de confundirse la interpretación o el significado sociológico de la PMRM con su valor artístico, es decir, no intentamos ver en el análisis sociológico una sustitución del análisis artístico, reconociendo con ello los límites de la sociología en el análisis del arte. (1)

---

(1) "Una de las más sensibles insuficiencias compartidas por la sociología del arte con la explicación genética de las obras del espíritu se halla implícita en el intento de reducir a elementos simples un objeto cuya esencia íntima está constituida por una complejidad. Toda explicación científica es

Sin embargo, a pesar de esta limitación, encontramos que la sociología en el arte ofrece un interesante medio para el análisis de la cultura. (1)

Dentro de los objetivos particulares de nuestra investigación está el tratar de determinar en la PMRM su carácter nacional en cuanto a la posibilidad de reflejar a la cultura mexicana mediante un análisis que confrontará dentro de la PMRM: los elementos de cultura nacional vs. los elementos de la cultura occidental; los elementos de carácter popular vs. los elementos de carácter "culto" o "superior", para lo cual manejamos una contradicción en nuestra investigación que es la siguiente: La PMRM tiene de fundamental tanto el hecho de muralismo como el hecho de ser mexicana.

Es tan fundamental de la PMRM el ser una forma específica de arte (nacional) como el mismo hecho de ser arte. Es decir, está en ella tanto el carácter general -social, universal- como el

---

... tá unida naturalmente a una simplificación del fenómeno que se trata de explicar... Si se destruye o ignora, en efecto, la complejidad de la obra artística, el entrelazamiento de los motivos, la multivocidad de los símbolos, la polofonía de las voces, la interacción de los elementos sustanciales y formales y las misteriosas vibraciones en el tono de un artista, puede decirse que se ha renunciado a lo mejor de lo que el arte puede ofrecer. Y, sin embargo, sería injusto hacer sólo responsable a la sociología de esta pérdida. Toda indagación científica del arte paga el conocimiento adquirido con la destrucción de la inmediata y, en último término, insustituible vivencia artística". Arnold Hauser, *Introducción a la Historia del Arte*. Ed. Guadarrama, Madrid, 1973.

(1) "Muchos no quieren saber nada de la sociología y exageran sus insuficiencias con el fin de no verse obligados a tomar conciencia de los propios prejuicios. Otros se rebelan contra la interpretación sociológica de las actitudes espirituales, porque no quieren renunciar a la ficción de la validez intemporal del pensamiento y del destino suprahistórico del hombre. Aquellos, sin embargo, que ven en la sociología sólo un medio para un fin, sólo el camino para un conocimiento más perfecto, no tienen motivo para negar ni la importancia de sus evidentes límites ni la significación de sus posibilidades todavía sin realizarse. Arnold Hauser. Op. cit., pp. 32 y 33.

carácter particular —concreto y específico—, y en ese sentido nos interesa analizar en la PMRM tanto el reflejo de la cultura occidental como el reflejo de la cultura nacional. Consideramos que ambos se encuentran en ella y que no podríamos separarlos a tal grado de encontrar en algunas de las obras de dicha producción elementos de solo una de estas formas, ya que es precisamente esa la contradicción contenida en ella y sin tal dualidad nos parece que la PMRM no podría existir en la realidad tal y como existe.

Ahora bien, en lo que respecta a el por qué estudiamos a la PMRM en el periodo que va de 1910 a 1930, se debe a que consideramos que este periodo del muralismo en México tiene su propia dinámica: ya que para 1910 con la Revolución Mexicana se da el principal acontecimiento que da lugar al Movimiento Muralista de la Revolución Mexicana que a partir de entonces se empieza a desarrollar, produciendo a partir de 1921 la PMRM; entre 1925 y 1930 el movimiento empieza a tener "discrepancias ideológicas", hasta que puede decirse que concluye como tal, por 1930 con el rompimiento del movimiento y la desintegración del grupo de los Muralistas de la Revolución Mexicana con la separación de Rivera, Orozco y Siqueiros. A partir de ese momento el Muralismo de la Revolución Mexicana deja de existir como movimiento general, surgiendo diferentes corrientes y concepciones sobre el muralismo.

Por otro lado, intentamos aplicar algunos elementos del método materialista histórico dialéctico para nuestro análisis por que consideramos que nos ofrece un método riguroso y científico para intentar abordar la investigación concreta, es por eso que en este trabajo nos planteamos realizar un análisis de carácter histórico-concreto sobre la PMRM que aplique a nivel particular de nues

tra investigación algunos elementos del método materialista histórico dialéctico y en donde las categorías utilizadas únicamente pretendemos que sean indicativas de nuestro objeto de estudio, con lo cual queremos decir que no planteamos conseguir a través de este trabajo generalizaciones que definitivamente serían consecuencia de trabajos más amplios y que requerirían de mucho más tiempo de investigación.

Finamente digamos cuales fueron las etapas de nuestra investigación con las que tratamos de alcanzar los objetivos hasta aquí planteados:

En primer lugar realizamos la investigación histórico-concreta; paralelamente fuimos realizando el estudio y diseño metodológico de nuestra investigación. Posteriormente y en base a nuestros conocimientos teórico-metodológicos, empezamos con el diseño de un apartado teórico-metodológico que por otro lado regresaba y revisaba el marco histórico de nuestro trabajo para tratar de conseguir que nuestros conceptos efectivamente pudieran reflejar lo más preciso posible el proceso estudiado. En ese sentido supeditamos el marco teórico a un segundo lugar, poniendo en primera instancia el método. Una vez habiendo hecho claro en este apartado nuestro método de estudio, las categorías vendrían a completar o enriquecer la explicación de nuestra investigación histórica de una manera integral;<sup>(1)</sup> para concluir regresamos al análisis histórico ahora para explicar con nuestras categorías el objeto de nuestro estudio.

Consideramos importante señalar que para esta investiga-

---

(1) Tanto a nuestra metodología como a nuestra investigación histórica.

ción nuestro apartado teórico-metodológico es en mucho una forma de conclusión de nuestro trabajo. Una vez habiendo dicho esto, hagamos explícitas las partes de nuestro trabajo, en las que expusimos nuestra investigación:

- Capítulo I. Apartado teórico-metodológico.- Con varias secciones metodológicas y otras de formulación teórica.
- Capítulo II. Antecedentes.- Considerados a partir de la Independencia, tratando elementos históricos, culturales y específicamente sobre la Producción Muralista objeto de nuestro estudio.
- Capítulo III. La plástica mexicana de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX.- Considerando el desarrollo de las distintas áreas de la plástica en relación con la producción pictórica.
- Capítulo IV. La Producción Muralista de la Revolución Mexicana 1910-1930.- Considerando algunos elementos históricos de la Revolución Mexicana y de la cultura; una sección específica sobre el Movimiento Muralista de la Revolución Mexicana y otra sección sobre la Producción Muralista de la Revolución Mexicana.

Para terminar apuntamos algunas consideraciones finales sobre nuestra investigación.

CAPITULO I

APARTADO TEORICO-METODOLOGICO

1. El método materialista histórico dialéctico y nuestra investigación.

A. La dificultad de la aplicación del método dialéctico a la investigación concreta.

Enfrentarse a la "aplicación del método dialéctico de Marx a la Investigación concreta en ciencias sociales", es algo muy complejo y que ha tenido una gran polémica aún dentro de los mismos autores marxistas incluso ya desde la época en que escribe el mismo Marx.

Lo que aquí nos interesa, es hacer presentes algunos aspectos de esta polémica que se refiere al cuestionamiento de ¿cuál habría de ser la manera de conseguir en mayor medida "la correcta aplicación del método dialéctico a la investigación concreta"? Pensamos que esta polémica no puede ser ignorada por quienes intentamos comprender y aplicar este método a la Investigación concreta en ciencias sociales, ya que esto equivaldría a hacer a un lado la dificultad real, que implica lograr investigaciones que se acerquen al método dialéctico de Marx. Y dado que es nuestro interés considerarlo para nuestra "investigación concreta" consideramos necesario por lo menos hacer una breve mención a ella.

Ahora bien, hablando de esta discusión que ya no es muy nueva —nos dice Pietranera<sup>(1)</sup> podríamos comenzar señalando que ya el mismo Marx en 1875<sup>(2)</sup> se inquietaba porque su método de estudio no había sido comprendido correctamente:

(1) Ref. en el libro *Estudios sobre el Capital*, el artículo de Giulio Pietranera "La Estructura Lógica del Capital". Ed. SXII, México, 1981.

(2) En el postfacio a la segunda edición de *El Capital*.

"El Método aplicado en 'El Capital' ha sido poco comprendido, como lo demuestran ya las apreciaciones contradictorias entre sí acerca del mismo".(1)

Hacemos mención de ésto, para señalar que incluso se hace una diferencia entre: el "Método Marxiano" (2) y el Método aplicado por los "autores marxistas", es decir: el "Método Marxiano" aplicado directamente por Marx en sus obras, y el "Método de los autores marxistas", que en diversas ocasiones, no consiguieron aprender : correctamente el Método Dialéctico de Marx.

Para señalar esta falta de comprensión del Método, hagamos referencia a un ejemplo citado por Giulio Pietranera respecto a un autor marxista; Eric Roll: [ "Pero vemos lo que afirma el marxista Roll. Subrayando la importancia de la Einleitung de 1857, a la contribución a la crítica de la Economía Política (1859), Roll caracteriza al método marxiano de la siguiente manera: "Marx no so lo procura constantemente relacionar los conceptos económicos elementales, tales como el valor, etc., con las condiciones de la producción capitalista, sino que también sigue el proceso histórico, que ha conducido al capitalismo moderno y muestra las formas de existencia anteriores más primitivas, de esos conceptos económicos.

Este Método hace que 'El Capital' sea muy diferente de la mayoría de los tratados de Economía, que siguieron a Ricardo". Y agrega 'puede encontrarse cierta semejanza con el Método en otras obras anteriores: La riqueza de las Naciones (de Smith). Los principios (de Steuart) y los principios (de Marshall). Todos ellos son intentos de combinar la teoría económica, la historia de la

---

(1) Karl Marx. *El Capital*, epílogo a la segunda edición. Siglo XXI, México, 1975, p. 17.

(2) Giulio Pietranera. Op. cit.

economía y la historia de las doctrinas económicas. Pero se trata de analogías meramente formales". ] (1)

Por consiguiente dice Pietranera: Roll "no hace más que poner en evidencia el 'esfuerzo' realizado por Marx, para relacionar los conceptos económicos elementales...; pero lo que Roll no especifica —aunque este sea el punto delicado y verdaderamente interesante de toda la cuestión— es el modo particular con el que Marx, precisamente en la Einleitung 'relaciona tales conceptos' (2)

Asimismo —señala Pietranera—, Roll no utiliza "suficientemente la metodología de Marx" en su "Historia de las Doctrinas Económicas" y no consigue hacerlo ya que "no ha logrado extraer todas sus peculiaridades, ni comprender todos sus refinamientos y su infinita riqueza en resultados. No intenta esclarecer las 'analogías formales' que menciona, ni poner en evidencia las diferencias sustanciales, que caracterizan las obras que compara con 'El Capital': La riqueza de... (etc). Falta en una palabra, la caracterización de esos otros tratamientos. Y como ocurre con frecuencia, el problema es ofrecido como solución". (3)

En este mismo sentido sigue Pietranera, criticando la aplicación incorrecta del método dialéctico marxiano a las ciencias sociales, señalando una "falta de conciencia metodológica de la investigación" y un "divorcio" entre la metodología de investigación y la "investigación científica concreta"; asimismo, señala los análisis "economicistas" e "historicistas" que de "El Capital" se han hecho. Criticas a autores de diversas corrientes como "teo-

(1) Giulio Pietranera. Op. cit., p. 45.

(2) Ibidem., pp. 45-46.

(3) Ibidem., p. 46.



ricistas" como es el caso de Schumpeter en sus análisis económicos. Todo esto nos lleva a pensar en la enajenación teórica; la falta de desarrollo metodológico en general; la falta de creatividad y la falta de aplicación correcta del Método Dialéctico a la Investigación Concreta, "incluso dentro de los mismos autores marxistas". Pietranera aporta su punto de vista sobre la discusión del problema de la aplicación del Método Dialéctico a las ciencias sociales al plantear la necesidad de integrar la metodología con la teoría en las ciencias social y con la realidad concreta; aprehender la realidad concreta para que mediante una determinada metodología de análisis, se exprese en una determinada teoría en ciencias sociales. De aquí surge la necesidad de plantear el interés de seguir el "Método Marxiano", mediante lo que Pietranera llama "una exacta toma de conciencia del Método Marxiano de investigación" para tratar de "limitar el divorcio entre investigación metodológica e investigación científica concreta", <sup>(1)</sup> al mismo tiempo propone "poseionarse de la estructura lógica de 'El Capital', para proceder a lo que se llama una crítica profunda y radical pero científica de la economía (y la sociedad) burguesa contemporánea"; <sup>(2)</sup> asimismo, plantea la necesidad de comprender el Método-Lógico de "El Capital", entendiendolo como una relación de la teoría interconectada con una estructura de conjunto, "una estructura teórica del todo en su conjunto". Finalmente hace algunos señalamientos de la formación e interrelación de las categorías en "El Capital", así como del carácter histórico de las mismas.

En este mismo sentido, nos parece valioso mencionar el

---

(1) Cf. Pietranera. Op. cit.

(2) Ibidem., p. 25.

análisis de Claudio Napoleoni, (1) quien hace un estudio crítico del Método Dialéctico Marxiano, señalando como puntos fundamentales: el orden lógico; la dialéctica o estudio de las contradicciones; la relación, organización, creación e historicidad de las categorías para el análisis teórico y; el carácter científico de la Metodología para la observación de los procesos sociales.

Podríamos aquí seguir haciendo mención de diversos autores que toman posiciones críticas para lograr plantear metodologías para la investigación concreta con una óptica "Marxiana", pero no es nuestro interés, ya que además de exponer de una manera muy breve la dificultad a la que nos enfrentamos los investigadores en las ciencias sociales a la hora de realizar una "investigación concreta", que pretende utilizar el método dialéctico marxiano el cual se ve fuertemente distorsionado por los métodos positivistas de análisis; deseamos tomar en cuenta los aspectos del método que nos señala Pietranera a través de los dos autores expuestos, para ser considerados a la hora de diseñar nuestra metodología de investigación. Siguiendo en este sentido, pero tratando ya un tema que nos acerca al área específica de "nuestra investigación concreta", nos referimos al método del materialismo histórico dialéctico bajo la perspectiva de la Cultura. A ese respecto nos ha parecido que Luis F. Bate (2) hace algunos señalamientos de valor que recogeremos para nuestro trabajo en el apartado que sigue:

---

(1) En su libro *Lecciones Sobre el Capítulo Sexto (inédito) de Marx*". Ed. Era, México, 1976.

(2) En su libro *Sociedad, Formación Económico-Social y Cultura*, Ediciones de Cultura Popular, Colección "Pensamiento Social", México, 1978.

## B. El método y la categoría cultura.

Ahora bien, el tratamiento de la Cultura por medio del método materialista histórico dialéctico no está resuelto actualmente y cabe señalar que los autores clásicos del marxismo apenas dejaron algunas líneas que tocaban de manera indirecta este tema.<sup>(1)</sup>

En este sentido, al plantearnos resolver esta parte de nuestra investigación nos enfrentamos con una inmensa cantidad de información, de tal manera que podría haberse dedicado toda una tesis que planteara el estudio metodológico de la Cultura y aún más específico, de una rama de la Cultura. Lo que si resulta posible para esta ocasión es el plantearnos realizar una investigación histórico-concreta, que pretenda utilizar en alguna medida el método materialista histórico dialéctico.

Tomando en cuenta nuestro interés por la Cultura, pudimos observar que el "manejo concreto" de nuestra información empírica nos llevaba a la inferencia teórico-metodológica para intentar realizar nuestro análisis. En este sentido nos decidimos por intentar resolver de manera concreta un "apartado teórico-metodológico" que nos solucionara para esta particular investigación nuestros métodos y conceptos, de tal manera que quedara firmemente apoyada nuestra investigación concreta con un marco teórico-metodológico que permitiera entender la dinámica de la rama de la cultura objeto de nuestro estudio (del muralismo) para nuestro análisis del periodo estudiado (1910-1930), en nuestro concreto universo de estudio (México).

---

(1) Ref. a través de estudios sobre el Estado y la Nación, por ejemplo. Lenin, Rosa de Luxemburgo, Marx y Engels.

Es decir, intentamos cubrir estos objetivos exponiendo en una primera parte nuestros considerandos metodológicos y en una segunda parte nuestros conceptos teóricos, de tal manera que nos permitan una explicación precisa del proceso estudiado, aclarando que no es nuestro interés hacer una tesis básicamente teórica, sino al revés: hacer una tesis fundamentalmente de carácter histórico. Ahora bien, para conseguir este propósito tendríamos que pensar en categorías que correspondieran exactamente al proceso estudiado, es por eso que para crear nuestro marco teórico, una vez habiendo revisado a diferentes autores, decidimos que en primer lugar la aplicación correcta de las categorías debería depender de la manera en que haríamos nuestro análisis, por lo tanto supeditamos el marco teórico a un segundo lugar, preponderando en primera instancia "el método", dado que una vez siendo claro el método de nuestro estudio, las categorías vendrían a completar o a enriquecer la explicación de nuestra investigación histórica de una manera integral tanto a nuestra metodología como a nuestra investigación histórica, es decir, pensamos en categorías que nos explicaran exactamente esta particular investigación histórica, y no sólo utilizamos un marco teórico impuesto que sólo hubiera logrado análisis rígidos y poco cercanos a "nuestra realidad".

Para llegar a la selección de las categorías revisamos a diversos autores y en nuestro apartado teórico sólo haremos referencia a los que nos parecieron más relevantes.

Para justificar aún más la razón de no separar los elementos teóricos de los elementos metodológicos, haremos una pequeña referencia a Lenin.

### C. Las áreas específicas de nuestra investigación.

Ahora bien, al comenzar con los considerandos de nuestra metodología particular de investigación, pensamos que para resolver el tratamiento específico de la Cultura al realizar nosotros una investigación que por tratar una de las formas concretas que toma la historia del arte (a través del estudio de la Pintura mural de la Revolución Mexicana), no podíamos dejar de considerar a Arnold Hauser<sup>(1)</sup> quien es uno de los más importantes autores que tratan precisamente esta problemática.

Hauser plantea una serie de puntos metodológicos básicos para el estudio de la historia del arte, de los que retomamos algunos para nuestra investigación por parecernos más relevantes. Este autor comienza situando, en primer lugar, a la investigación en Historia del Arte "como una de las formas de la historia", y para el estudio de la historia él plantea como "necesario" el método sociológico cuando nos dice:

"... es necesario el método sociológico en la historia del arte como lo es absolutamente en la historia de las obras del espíritu. A la vez sigo siendo también consciente de los límites del método sociológico. El principio sobre el que descansaba y sigue descansando mi exposición podría formularse con la máxima simplicidad, diciendo que, para mí, todo en la historia es obra de los individuos, pero que los individuos se encuentran siempre temporal y espacialmente en una situación determinada, y que su comportamiento es el resultado, tanto de sus facultades como de esta situación." (2)

Nosotros en este sentido planteamos realizar una investigación de carácter básicamente histórico-sociológico y dentro de este ámbito pretendemos un análisis a través del método materialis

---

(1) Arnold Hauser. *Introducción a La Historia del Arte*. Ed. Guadarrama, Madrid, 1968.

(2) *Ibidem.*, p. 10.

ta dialéctico, sin desear caer en la ortodoxia marxista que conlleva a análisis rígidos. Consideramos que nuestro objeto de estudio es tan solo uno de los medios o fuentes para el análisis sociológico, ya que como el mismo Hauser indica:

"Hoy somos testigos de la hora dedicada a la interpretación sociológica de las creaciones culturales. No es la última hora ni ha de durar eternamente. Nos abre nuevos aspectos, nos pone de manifiesto nuevas y sorprendentes percepciones, pero tiene también evidentemente sus limitaciones e insuficiencias."(1)

Pensar en la validez de esta fuente para el análisis sociológico se basa en la relación que pudimos observar a través de nuestra investigación que se da entre lo material y la esfera de lo espiritual:

"Baste aquí con la observación de que el aislamiento de la esfera de lo espiritual, de todo contacto con el ámbito de lo material, aislamiento en que estas gentes tanto interés ponen, es sólo, en la mayoría de los casos, una forma de defensa de posiciones privilegiadas."(2)

En este sentido pero ya haciendo la relación entre "lo material" y el arte, nos continúa diciendo Hauser:

"Es indiscutible que la obra de arte posee su propia lógica inmanente y que su peculiaridad se expresa de la manera más clara en las relaciones estructurales internas entre los distintos estratos y elementos formales de la obra... los defensores de *l'art pour l'art* -y de ellos se trata aquí- no afirman tan sólo que el efecto estético es totalmente autónomo y descansa en la plenitud microcósmica de la obra, sino también que toda referencia a una realidad independiente de la obra destruye irreparablemente la ilusión estética. Así formulado, esto puede ser cierto, pero es preciso no olvidar que esta ilusión no representa de ninguna manera el contenido total de la obra artística ni representa el fin exclusivo, ni siquiera el más importante, de la labor artística. Porque si bien es cierto que para penetrar en el círculo mágico del arte tenemos, en cierto sentido, que volvernos de espaldas a la realidad, no es menos cierto, sin embargo, que todo arte auténtico nos retorna de nuevo a la realidad más o menos directamente. La grandeza del arte consiste en una interpretación de la vida que nos permite dominar mejor el caos de las cosas y nos ayuda a extraer de la existencia un sentido también mejor, es decir, más imperativo y más cierto." (3)

(1) Hauser, Op. cit., p. 14.

(2) Ibidem, p. 15.

(3) Ibidem, p. 15.

Esto definitivamente nos llevaría a tratar conceptos sobre arte, sólo que nuestro objetivo no es fundamentalmente artístico, sino que es utilizar a esta particular forma de arte que investigamos como un medio para el análisis sociológico de una cultura determinada. Veamos que nos dice Arnold Hauser al respecto:

"... la obra de arte nos aparece como un simple vehículo de la experiencia, como una vidriera o una lente sobre las que resbala la atención y que sólo tienen el valor de medio para el logro de un fin. Pero así como es posible fijar la mirada en el cristal de la ventana y concentrar la atención en su estructura, haciendo abstracción del paisaje que se extiende más allá, así también es posible, se ha dicho, entender la obra de arte como un conjunto formal independiente, concluso en sí mismo y "opaco", aislado de toda relación hacia el exterior. No hay duda de que esto es posible y de que la mirada puede fijarse en la ventana sobre el tiempo que se quiera; pero no hay duda también de que la ventana está hecha para mirar hacia el exterior."(1)

Por lo tanto, nosotros utilizaremos a la producción mural de la Revolución Mexicana como una ventana (o un medio) para ver hacia el exterior que es la cultura mexicana en nuestro caso. En el sentido que utilizaremos el arte como medio para llegar a la Cultura, diremos -como dice Hauser- que el arte tiene una función en la sociedad, éste es "un instrumento" de la cultura:

"... en épocas de relativa seguridad o de alienación del artista, el arte se retira del mundo y se nos presenta como si existiera sólo por sí mismo y por razón de la belleza, independientemente de toda clase de fines prácticos. Pero aún entonces, el arte cumple toda vía importantes funciones sociales al ser expresión del poder y del ocio ostentativo. Más aún: el arte fomenta los intereses de un estrato social por la mera representación y por el reconocimiento tácito de sus criterios de valores morales y estéticos. El artista, que es mantenido por este estrato social y que pende de él con todas sus esperanzas y perspectivas, se convierte involuntaria e inconscientemente en portavoz de sus patronos y mecenas."(2)

Pasaron miles de años desde que existen las culturas de las sociedades para que se formulara una teoría clara y precisa so

---

(1) Hauser, Op. cit., p. 17.

(2) Ibidem., p. 18.

bre la condición ideológica<sup>(1)</sup> de la obra artística.

"... es decir, hasta que se expresara el pensamiento de que consciente o inconscientemente el arte persigue siempre un fin práctico y es propaganda clara o encubierta." (2)

Marx es el primero que expone que los valores espirituales son armas políticas:

"Según él, toda obra del espíritu, todo pensamiento científico y toda representación de la realidad tienen su origen en un cierto aspecto de la verdad determinado por los propios intereses y desfigurado por la perspectiva, y mientras la sociedad siga dividida en clases, sólo será posible esta visión unilateral y perspectivista de la verdad." (3)

## 2. El método de nuestra investigación.

Una vez que hemos expuesto algunas de las condiciones fundamentales que rigen el diseño de nuestra metodología específica de investigación, procedemos a explicitarla:

En primer lugar, diremos que dividimos nuestra metodología en 4 puntos fundamentales:

- a) El objeto de nuestro estudio;
- b) lo abstracto y lo concreto en nuestra investigación;
- c) algunas notas sobre las categorías;
- d) la dialéctica y la producción muralista de la Revolución Mexicana.

---

(1) Este concepto será explicado en el Marco Teórico.

(2) Arnold Hauser. Op. cit., p. 19.

(3) Ibidem., p. 19.



a) El objeto de nuestro estudio.

Para definir nuestro objeto de estudio hemos de señalar que consideramos dos aspectos: 1) Desde el punto de vista metodológico: para esta parte revisamos los textos que se pueden considerar como básicos para los planteamientos marxianos del Método; <sup>(1)</sup> consideramos las aportaciones de Pietranera <sup>(2)</sup> y de Hauser <sup>(3)</sup> para abordar nuestro tema. 2) Desde el punto de vista de nuestra "investigación concreta", nos basamos en diferentes obras que hacen un análisis histórico sobre el Muralismo Mexicano.

Ahora bien, definamos nuestro objeto de estudio, es decir, definamos metodológicamente a la "producción muralista de la Revolución Mexicana, 1910-1930".

Hemos de empezar a definir nuestro universo de estudio refiriéndonos a la producción, <sup>(4)</sup> pero a la producción cultural, que además ha de ser una producción social, es decir una producción cultural social (producción de la cultura de los hombres en sociedad). Dentro de este todo, que es la Producción Cultural Social, nosotros hemos de referirnos a una rama específica de la Cultura que es el Arte, y dentro de éste a su vez a una rama particular, que es la pintura, por el hecho de estudiar dentro de esta última a la corriente pictórica Muralista.

---

(1) La Introducción General a la Crítica de la Economía Política de 1857; el prólogo a la primera edición de *El Capital* y el Capítulo Primero del mismo.

(2) Pietranera. Op. cit.

(3) Hauser. Op. cit.

(4) En la introducción del 57 Marx empieza hablando de la Producción y deja claro que su universo o ámbito de estudio en *El Capital* será la producción material; además hace un señalamiento importante que es el hecho de considerar a la producción como social (producción socialmente determinada, producción de individuos en sociedad). Ref. *Introducción General a la Crítica de la Economía Política*, op. cit.

Pero aún así referirnos al ámbito de la corriente pictórica muralista, producción cultural social en lo general, resulta todavía muy amplio. Nosotros hemos de estudiar dentro de ese todo que es la Producción Pictórica Muralista Social, a una particular forma de ésta, es decir hemos de hacer nuestro estudio en una determinada formación socioeconómica que es México. (1)

No pretendemos hacer afirmaciones categóricas sobre la repetición de estas formas de igual manera que en los demás países ya que por las características específicas de nuestro país, se darán matices especiales a la forma en que se desarrolla la dinámica de una rama de la producción cultural social en particular. Aunque tampoco podemos decir que nada en común tenga con el resto de la producción cultural social universal. Lo que sí es cierto, es que aquí y ahora, ésto es algo que sólo puede quedar señalado como un punto a profundizar posteriormente, sin que por ello podamos presumir que necesariamente quedará solucionado.

Haciendo un poco de resumen sobre los puntos hasta aquí mencionados, digamos que vamos a considerar a la producción pictórica muralista en México como una rama de la producción cultural social mexicana, (2) cosa que aún sigue siendo muy amplia. Asimismo, ahora para concretar señalaremos que esta rama de la producción

(1) Marx, una vez dejando sentado en la Introducción del 57, que ha de estudiar a la producción material en el Modo de Producción Capitalista, en el *Prólogo a la Primera Edición de El Capital*, hace claro que este análisis lo hará en una determinada formación socioeconómica que es Inglaterra, y la causa por la cual estudia este país es porque Inglaterra en esos momentos es el país en el que el capitalismo es más desarrollado; en donde surge el capitalismo y en donde se da, en su forma clásica y por lo tanto es en esta base nacional en la que Marx estudiará sus leyes y tendencias y en este sentido señala... se podrá ver claramente el futuro del sistema de producción capitalista para otros países. Ref. *Prólogo a la Primera Edición...* Op. cit.

(2) Para aclarar este punto nosotros tendríamos que dejar claro si es que la producción pictórica del muralismo mexicano en sus distintas etapas fue realmente una producción social o fue un producto individual o de un determinado

social en México ha tenido un desarrollo en el cual ha habido diferentes etapas, <sup>(1)</sup> y la etapa en la cual nosotros profundizaremos nuestro análisis es la de la Producción Muralista Mexicana de 1910 a 1930. Es decir, dentro de las diferentes etapas de "evolución" histórica del muralismo, nosotros trataremos de explicar con mayor profundidad esta etapa conocida por varios autores <sup>(2)</sup> como la del Muralismo de la Revolución.

Finalmente hemos de decir que dentro de nuestro universo concreto de estudio, que será la producción social muralista mexicana de la Revolución (o sea el cúmulo de murales producidos en esta determinada sociedad y en el periodo señalado) y el mural individual como la forma más elemental de esa producción <sup>(3)</sup>, por lo tanto nuestra investigación ha dedicado un lugar importante al mural dentro de la producción social del muralismo mexicano.

Para este análisis habremos de definir al mural y para esto necesitaremos explicar primero cuáles son los elementos que

---

... grupo social (desde el punto de vista de quién lo produjo y para quién fue producida).

- (1) En este sentido, en la Introducción del 57, al hablar de la Producción, Marx hace mención de que en su estudio ha de referirse a una determinada etapa histórica de la Producción, a una etapa de desarrollo de la producción social. Ya que señala la existencia de diferentes grados de avance en el desarrollo de la producción, y exactamente, Marx lo que hará es estudiar a la producción material en una de sus etapas que es el Modo de Producción Capitalista o sea la producción durante la etapa capitalista.
- (2) *Pintura de la Revolución Mexicana*, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, México, 1962.
- (3) En el Capítulo Primero de *El Capital*, "La Mercancía", Marx empieza diciendo que "la riqueza de las sociedades, en los que domina el Modo de Producción Capitalista, se presenta como un enorme cúmulo de mercancías, y la mercancía individual como la forma más elemental de esa riqueza". Cita p. 43, Ed. Siglo XXI, México, 1975. Op. cit.  
Por lo tanto su investigación va a comenzar con el análisis de la mercancía.

lo convierte en tal, es decir: ¿Qué es un Mural?<sup>(1)</sup> ¿Cuáles son los elementos que hacen que una pintura se convierta en una pintura mural?, para llegar a decir más tarde ¿Qué es un Mural Mexicano?, y después ¿Qué es un Mural Mexicano de la Revolución?, o sea, ¿Qué distingue a un Mural Mexicano como un Mural de la Revolución a diferencia de los otros murales mexicanos?

Podríamos adelantar aquí que un Mural Mexicano es una forma particular de manifestación de la producción cultural social en México, es decir, es una forma de arte regional o nacional con especificidades nacionales, regionales o locales; es decir con especificidades de la formación económico-social Mexicana. Después llegaremos a decir que además un Mural Mexicano es una de las formas de expresión del arte universal.

A la pregunta de ¿qué es un Mural Mexicano de la Revolución? podemos adelantar que primero será una forma de expresión particular de la producción cultural pictórica social mexicana, en una época determinada, 1910-1930,<sup>(2)</sup> con las características e influencias tanto nacionales como universales de ese momento, que para entender al Muralismo Mexicano de la Revolución serán esenciales, y en segundo lugar llegaremos a entender que esta forma de muralismo no es más que una de las formas universales de expresión, tanto del arte pictórico universal como del momento cultural social universal.

---

(1) Marx, en el Capítulo Primero va a definir a la mercancía, y para entenderla explicita los elementos que la convierten en tal, que son: el valor de uso... Ref. Op. cit.

(2) Que para nosotros será la producción Muralista de 1910 a 1930.

B. Lo abstracto y lo concreto en nuestra investigación.

A estas alturas de la exposición se hace necesario hacer algunas aclaraciones sobre los niveles de abstracción que pensamos deben ser manejados para dar claridad al tratamiento de nuestro tema.

Al hablar de la producción Mural en México, para entender su dinámica es necesario recorrer las fases de desarrollo de la misma o bien aclarar a cuál de las etapas de desarrollo de la producción Muralista Mexicana hemos de referirnos. Pero sucede que todas las épocas de la producción social Muralista Mexicana tiene en común ciertos rasgos, por lo tanto hablar de producción mural sería hablar de una abstracción, de lo que en común de todas las épocas tiene dicha producción. (1) Ahora bien, lo que constituye una determinada época de la producción Muralista Mexicana, es precisamente la diferencia de estos elementos generales y comunes, y estos últimos nos llevan a tratar de entender la esencia de la producción mural, habiendo aquí de señalar los elementos comunes. (2)

Por lo tanto, se hace evidente señalar la necesidad de llegar a la esencia de la producción pictórica mural, tratando de encontrar cuáles son las características esenciales a nivel general y tratando de señalar para la etapa estudiada las especificidades del Muralismo, que con precisión los que los distinguen entre sí. (3) Sacando los elementos comunes o características

(1) Ref. *Introducción del 57*. Op. cit.

(2) "Todos los estadios de la producción tienen caracteres comunes que el pensamiento fija como determinaciones generales, pero las condiciones generales de la producción son abstracciones a nivel modo de producción".

(3) Aquí podemos indicar que Marx va a llegar a la esencia de la producción señalando en la *Introducción del 57*— eliminando las características particulares de cada etapa (o especificidades); va a llegar a los rasgos comunes de la producción en sus diferentes etapas de desarrollo y posteriormente hará lo mismo para una determinada etapa de la producción, es decir, tratará de en-

generales del Muralismo de la Revolución Mexicana (MRM), podríamos llegar a los elementos esenciales del Muralismo Mexicano, que ahora podemos adelantar tres: 1ª) El elemento común del Mural es la función de transmisión de ideología (de diferentes ideologías); 2ª) el hecho de ser obras de arte y 3ª) el ser una forma de arte nacional, regional o local. Haciendo hincapié o profundizando en el análisis de una época determinada del Muralismo Mexicano, podríamos señalar las diferencias del Muralismo con las otras etapas, pudiendo ver, mediante un cuidadoso análisis, las características esenciales del Muralismo Mexicano Contemporáneo, así como las similitudes de este Muralismo con los de las demás etapas (o sea las características generales a nivel Muralismo Mexicano), de este último punto podemos señalar en común el hecho de que el Muralismo Mexicano de la Revolución Mexicana al igual que todo el Muralismo Mexicano es arte universal y es arte nacional. Ahora bien, trataremos de organizar un poco los dos niveles de nuestra investigación manejados hasta aquí. Hablemos de un nivel abstracto y de un nivel concreto en nuestro trabajo. (1)

---

... contrar los elementos esenciales de la producción en el Modo de Producción Capitalista. Ref. Op. cit.

(1) Respecto a los niveles de abstracción dentro de la investigación, Marx, en la *Introducción del 57*, al exponer el Método de la Economía Política, hace una diferencia importante: El se refiere a que en *El Capital*, va a manejar un nivel abstracto (las abstracciones teóricas generales) y un nivel concreto (la realidad histórica estudiada), este último será un tanto abstracto-concreto, ya que ambos niveles serán parte de el pensamiento abstracto-concreto, será la realidad que se reproduce en nuestra mente, lo concreto analizado anteriormente en nuestra mente ha de ser verificado por un marco teórico referencial del cual se partirá, para de él hacer abstracciones y llegar a lo abstracto mismo, con lo cual se llegará al final del proceso, a encontrar la esencia de los fenómenos; y mediante un proceso de síntesis trataremos abstractamente de aprender la realidad y por medio de las categorías reproducir imaginariamente nuestro universo de estudio.

El Nivel General o abstracto a través de nuestro marco teórico estudia a la producción Muralista Mexicana en sus diferentes etapas, como un todo con rasgos comunes o esenciales en sus diferentes partes (que como ya mencionamos, adelantamos que lo esencial de la Producción Muralista Mexicana es el ser una particular forma de cultura que es el arte; el ser arte nacional y el tener una función de transmisión de ideología); aquí y en un nivel menos abstracto, tratamos de relacionar esta rama particular de la producción cultural de esta determinada formación económico-social con la misma rama (o sea la producción Mural) a nivel universal, para tratar de ver los elementos comunes y las diferencias significativas sobre todo a través de los elementos culturales determinantes.

El nivel concreto o específico de nuestra investigación tratará de hacer un análisis a nivel de la Producción Muralista de la Revolución Mexicana 1910-1930, en el cual tratamos de encontrar las especificidades del Muralismo en esa época particular. Finalmente, al hablar de estos dos niveles hacemos una pequeña reflexión.

En el caso del nivel más abstracto o general debemos expresar que el Muralismo Mexicano es una corriente pictórico que no es más que una rama de la pintura que queda englobada dentro de la producción artística social finalmente universal, es decir una rama de la producción cultural social que ha pesar de tener ciertos rasgos específicos que se refieren a una base nacional forma parte de un todo que es la producción mural universal, la producción pictórica universal y la producción cultural social universal. En este sentido pensamos hemos de llegar a tratar cuando menos algunos

elementos sobre la teoría del arte a nivel abstracto. (1)

Además aquí hemos de mencionar que al hablar del Muralismo Mexicano nos estamos refiriendo, si bien es cierto, a una rama del arte, también a una rama del arte de una determinada formación económico-social y en este sentido hemos de tratar temas como el arte nacional que no es más que una de las formas en las que se encuentra el arte en la realidad; es decir el arte producto de una determinada y particular cultura "lo mexicano". (2)

Ahora bien, en lo que respecto al nivel concreto de nuestra investigación, al profundizar en la época del Muralismo de la Revolución Mexicana nos referiremos a las características específicas del muralismo en una época determinada y aquí veremos que el MRM además de ser arte es arte nacional. Trataremos temas como "lo mexicano de 1910-1930", la forma de expresión particular de la pintura de ese periodo, la forma de expresión particular del arte nacional del periodo, etc.; la forma de expresión particular del Muralismo de la Revolución Mexicana. (3)

Otro punto simplemente a dejar mencionado en esta parte, es que al hablar de lo abstracto y lo concreto, si se consiguiera llegar al proceso de síntesis planteado, se podría llegar a encontrar elementos que nos ayudarían a diferenciar entre la apariencia

---

(1) Cosa que definitivamente no es fácil. ¿Qué es el arte?...

(2) En estos puntos trataremos de definir ¿Qué es cultura? ¿Qué es cultura nacional? ¿Qué es cultura nacional mexicana? ¿Qué es arte nacional? ¿Qué es lo nacional? ¿Qué es arte nacional mexicano? ¿Qué es lo mexicano?.

(3) Aquí también surgen varias preguntas, algunas de ellas son: ¿Por qué el Muralismo de la Revolución Mexicana es arte? ¿Por qué el MRM es arte nacional? ¿Qué es lo mexicano contemporáneo 1910-1930? ¿Cuál es la forma de expresión particular del arte de la Revolución y qué relación tiene con la forma de expresión Muralista Mexicana? ¿Cuál es la forma de expresión particular del MRM? ¿Es realmente una forma de expresión propia de la cultura Nacional Mexicana?.



y la esencia <sup>(1)</sup> del Muralismo de la Revolución Mexicana. <sup>(2)</sup>

C. Algunas notas sobre las categorías dentro de nuestras investigación.

Al hablar de los niveles de abstracción manejados en la investigación necesariamente hemos de referirnos a qué, para lograr el proceso de síntesis trataremos de aprehender abstractamente la realidad y por medio de categorías reproducir imaginariamente nuestro universo de estudio. Es decir, trataremos de reproducir en nuestra mente la dinámica del MRM como una rama de la producción cultural-social mexicana, en donde las categorías serían nuestra base objetiva principal de análisis.

Nosotros construimos o hicimos referencia a "X" modelo teórico, que explicara las condiciones fundamentales que determinaron el proceso de gestación del MRM, pasando por las principales etapas de su dinámica para ese periodo, tratando de estudiar sus contradicciones principales y sus particulares formas de expresión.

Por lo tanto hemos de organizar nuestras categorías en base a los grados de abstracción <sup>(3)</sup>, es decir:

1ª. Manejaremos categorías más abstractas como son: el arte, la cultura, la producción cultural, la producción cultural social, etc.

---

(1) Nada menos, Marx en este estudio, desarrolla en toda su obra este punto, que por dar un ejemplo muy simple equivaldría a la diferencia entre la forma precio y la forma valor que hace Marx, en donde la forma precio es la apariencia y la forma valor es esencia, nada menos que la teoría del valor marxista, la crítica a la Economía Política que se queda en el análisis de la apariencia.

(2) Es necesario señalar que de acuerdo a nuestra investigación, lo que nos interesará será lo esencial en el muralismo en relación al significado y función social desde el punto de vista de la Cultura Mexicana.

(3) En la Introducción del 57, Marx hace una división de su obra en 5 puntos, de los cuales dos tienen relación con la organización metodológica que él hace de su teoría, y por lo tanto de sus categorías:

1).- Determinaciones abstratas generales, que corresponden en mayor o me-

- 2ª. Manejaremos un nivel menos abstracto en donde veremos categorías como: Muralismo, Cultura Nacional, regional y local, Muralismo Nacional Mexicano; Cultura Nacional Mexicana, Arte Nacional, Arte Nacional Mexicano, y
- 3ª. Manejaremos categorías más concretas como: Cultura Nacional de la Revolución Mexicana, Muralismo de la Revolución Mexicana, Arte de la Revolución Mexicana Arte Nacional de la Revolución Mexicana, etc. (1)

Al tener categorías generales (o abstractas) y categorías específicas (o concretas) dentro de nuestro marco teórico, para estudiar a la Producción Muralista de la Revolución Mexicana (PMRM) está evidentemente tras el análisis histórico de los procesos, es decir, el marco histórico que diferencia a dichos conceptos. Por lo tanto va a haber categorías históricas determinadas (las empleadas en el análisis de la PMRM y categorías universales generales (2) (como las empleadas para el análisis del Muralismo Mexicano visto

... nor medida a todas las formas de sociedades (en este nivel se manejaron las categorías generales).

2).- Las categorías fundamentales de la sociedad burguesa (en este nivel se manejaron categorías particulares del modo de producción capitalista). Ref. *El Método de la Economía Política*, Op. cit.

(1) Para esta forma de organización de las categorías, hemos de decir que nos basamos en las distinciones que hace Pietranera, de los niveles de abstracción-concreción de las categorías empleadas en *El Capital*.

... Pietranera habla de la formación de las categorías que hace Marx en *El Capital*: señala que Marx va haciendo abstracción hasta llegar cada vez más a categorías más generales o simples, es decir, categorías universales, por ejemplo: "el trabajo aparece a primera vista como una categoría extremadamente general". Op. cit.

Y categorías a nivel concreto, es decir, categorías particulares o conceptos específicos a nivel de un determinado Modo de Producción, por ejemplo: "(La fuerza de trabajo) aparece como una categoría específica e histórica, tan moderna como moderno es el sistema capitalista...". Op. cit.

(2) Como en el caso de *El Capital*, "... la categoría trabajo es también síntesis, en cuanto a distintos caracteres cronológicos del trabajo 'se transforma en notas de concepto' (histórico)... Pero también la categoría fuerza de trabajo es síntesis-análisis. Síntesis conceptual de los caracteres histórico-cronológicos del trabajador". Pietranera, Giulio, op. cit.

como arte), como una forma de cultura, etc. (1)

Respecto a la historicidad de las categorías, en el caso de nuestra investigación, categorías como Cultura Nacional y Arte Nacional Mexicano en la evolución histórica del país, van sufriendo cambios: a medida de las conquistas de pueblos ajenos sobre nosotros; del dominio cultural, social y religioso que definitivamente influyen para modificar una determinada categorías en las distintas épocas del país; por lo tanto y de acuerdo a esto, necesariamente encontraremos diferentes conceptos de cultura a lo largo de nuestro trabajo, en donde finalmente hemos de comparar para solucionar por ejemplo el concepto de cultura de la época, con los anteriores conceptos (de las otras épocas), y en donde habrá conceptos o categorías esenciales de la PMRM, que corresponden únicamente a ese periodo histórico, por lo tanto serán categorías históricamente determinadas. (2)

Finalmente, en este punto hagamos una breve mención a la relación de las categorías dentro de la investigación —de acuerdo a unos puntos señalados por Pietranera— (Op. cit.):

- (1) Por lo tanto, resumiendo: en este trabajo habrá: 1).- Determinaciones abstractas generales que corresponden en mayor o menor medida a todas las formas del Muralismo Mexicano; y 2).- Categorías fundamentales del Muralismo Mexicano Contemporáneo que corresponden únicamente a una forma particular del muralismo.
- (2) Marx —señala Pietranera— hace un planteamiento metodológico en donde determina históricamente a la categoría plusvalía: "La plusvalía no es en efecto tal categoría natural y no existe necesariamente en la naturaleza. La plusvalía no es más que la determinación científica del nebuloso concepto histórico-capitalista del surplus... Con Marx el problema del surplus era planteado correctamente, no se trataba ya de postular la existencia del surplus en un sistema de producción y de cambio capitalista, fundado sobre la apropiación individual, es decir, en un sistema que vive precisamente porque el surplus existe. Se trataba de individualizar y puntualizar las características histórico sociales de una organización social dada... se trataba de reelaborar el concepto del surplus, a partir de la forma de plusvalía... Pero decíamos que el surplus podía convertirse en plusvalía sólo determinándose históricamente, sólo apareciendo en el trasfondo de una determinada organización social de cambio y producción...". Op. cit. pp. 54 y 55.

La relación y el lugar que nosotros demos a las categorías que utilicemos para nuestra investigación sobre la PMRM va a tener de trasfondo la posición y la estructura teórica de nuestro trabajo, en la cual mediante la priorización de ciertas categorías sobre otras, mediante la relación de las mismas y señalando las variaciones y contradicciones importantes, trataremos de llegar a dar ciertas consideraciones que nos ayuden a llegar a los rasgos esenciales de los procesos estudiados. Para conseguir esto, organizamos la relación de nuestros conceptos de tal manera que expongamos adecuadamente el marco teórico en el cual nos basamos. <sup>(1)</sup> Para conseguir este objetivo consideramos que nos ayudarían los siguientes puntos:

- Ubicar y dar relieve a las categorías utilizadas para el estudio de la PMRM en el momento histórico determinado que nos interesa resaltar, es decir en la época contemporánea (1910-1930);
- captar las fluctuaciones que se hayan dado durante las épocas de la PMRM estudiadas y concretamente durante la época contemporánea;

---

(1) Respecto a la relación de las categorías en *El Capital* Piétranera menciona que Marx va a relacionar categorías universales y categorías concretas, de tal manera que den el relieve a los puntos que su investigación requiere: "... sólo la radical determinación histórica del 'trabajo' en la sociedad capitalista permite dar también a la fuerza de trabajo el correspondiente relieve conceptual (categorial) concreto..." Piétranera, Giulio. Op. cit. p. 51. Otros puntos importantes señalados por Piétranera respecto a la relación de las categorías en *El Capital*, son que Marx:

- analiza las categorías universales y en su análisis concreto los hace o los ubica en su época histórica, creando categorías históricas-concretas y esencialmente históricas, es decir, analiza las categorías en el 'momento' o contexto histórico específico.
- señala fluctuaciones a-históricas (coyunturales), especiales y fluctuaciones cíclicas.
- analiza la repetición de los procesos económicos como regla, como leyes.
- analiza tendencias y desarrolla las categorías en su movimiento, y en esto analiza las fuerzas contradictorias del desarrollo y además relaciona y explica como las categorías van cambiando a medida del desarrollo histórico.
- analiza los procesos a Nivel General (Economía) y a Nivel Particular (ramas concretas de la Economía).

- tratar de analizar las tendencias y el movimiento de las fuerzas contradictorias que hayan provocado la evolución de la PMRM;
- tratar de entender y explicar los cambios de las categorías fundamentales o esenciales de la PMRM, a través del desarrollo histórico;
- utilizar en la investigación los tres niveles: 1) el nivel general (es decir como producción cultural; 2) el nivel menos abstracto (o sea como Producción Muralista Mexicana) y 3) el nivel específico (como PMRM).

#### D. La dialéctica y la Producción Muralista de la Revolución Mexicana.

Antes de comenzar este punto hemos de mencionar que aquí sólo haremos algunos señalamientos que consideramos de importancia y, repetimos, pensamos continuar y profundizar en posteriores trabajos.

Hablar del Método Dialéctico y aún más, entender el Método Dialéctico de Marx es una tarea de suma dificultad, que se presenta aún dentro de los mismos autores marxistas (como ya mencionamos en un principio), implica plantear un método de análisis crítico, implica una lucha contra la interpretación positivista, implicaría aprehender correctamente el Método Marxiano; en fin, nada fácil.

Lo que aquí haremos simplemente, es <sup>(1)</sup> intentar exponer algunos puntos que consideramos de suma importancia para la comprensión de la "Dialéctica Marxiana", tratando de hacer algunas

(1) En base a estas obras citadas: 1er. tomo de *El Capital*. Pietranera, Giulio. Op. cit. En el análisis que hace del método de *El Capital*. M. Rosental en *Problemas de la Dialéctica en El Capital de Marx*, y Mao-Tse Tung en *Cinco Tesis Filosóficas*, en el tomo I de sus obras escogidas.

aplicaciones a nuestra "investigación concreta".

Para comenzar expongamos las posiciones de Mao-Tse Tung y de Lenin al respecto: Mao nos dice: "La dialéctica en sentido estricto es el estudio de la contradicción en la esencia misma de los objetos", (1) y Lenin dice: "... la teoría de la unidad y de la lucha de los contrarios, constituye la esencia de la dialéctica materialista". (2)

Ahora bien, Marx lo que hace a lo largo de *El Capital* es manejar la dialéctica a dos niveles: a Nivel de pensamiento y como método de estudio. (3)

Todo el curso de la evolución de las transformaciones de los procesos históricos van a basarse "... sobre la génesis, sobre el despliegue y la acentuación de las contradicciones...". (4) Cosa que Marx en *El Capital*, formula con una perfecta claridad al decir: "... sin embargo, el único camino histórico, por el cual pueden destruirse y transformarse las contradicciones de una forma histórica de producción, es el desarrollo de esas mismas contradicciones, (5) y con

(1) Mao-Tse Tung. Op. cit., p. 334.

(2) M. Rosental, *Problemas de la Dialéctica en El Capital de Marx*, Ed. Nueva Vida, Buenos Aires, Argentina.

(3) Por ejemplo ya desde el primer capítulo, en el primer párrafo "Los 2 factores de la mercancía: valor de uso y valor", Marx empieza a manejar la contradicción en su análisis, al referirse a las características contradictorias concreta y abstracta de la mercancía: valor de uso y valor, ambas contenidas en ella al mismo tiempo. *El Capital*, Tomo I, op. cit. ... al respecto señala Rosental, "... la elaboración y desarrollo de la dialéctica materialista respecto de la lucha de los contrarios, adquiere una importancia especialísima en *El Capital*. Después de haber criticado a fondo las concepciones burguesas en relación con la ciencia económica, y demostrando la incoherencia total del método metafísico, Marx examina en sus múltiples aspectos —analizando de manera concreta el Modo Capitalista de Producción— el problema fundamental de la dialéctica: El desarrollo por la lucha de los contrarios". Op. cit., p. 162.

(4) Rosental, op. cit., p. 153.

(5) Marx, Karl. Op. cit., p. 388.

tinua diciendo Mao: El materialismo considera: "... el desarrollo de las cosas se debe a sus contradicciones internas... de ahí su movimiento, su desarrollo".<sup>(1)</sup> Todas las cosas tienen este carácter contradictorio que es causa fundamental de su desarrollo,<sup>(2)</sup> es decir, el desarrollo de la sociedad obedece al desarrollo de sus contradicciones internas, sin embargo, la dialéctica no excluye las contradicciones externas.

"La dialéctica materialista considera que las causas externas constituyen la condición del cambio y las causas internas su base y que aquellos actúan a través de éstas".<sup>(3)</sup>

Ahora bajemos al nivel de nuestra "investigación concreta" tratando de hacer aplicación de algunos de los elementos de la contradicción para el estudio de la PMRM, que nos permita alcanzar algunos elementos para el análisis dialéctico.<sup>(4)</sup>

Trataríamos de descubrir, en esta investigación, una de las contradicciones fundamentales de la PMRM, y de ver cómo esta contradicción surgió, se desarrolló, acentuándose o tal vez dejando de existir para dar paso a otras nuevas contradicciones. Esto

---

(1) Mao-Tse Tung. Op. cit.

(2) Respecto a este punto Mao-Tse Tung nos dice: "La universalidad o carácter absoluto de la introducción significa primero, que la contradicción existe en el proceso de desarrollo de toda cosa, y segundo, que el movimiento de los contrarios se presenta desde el comienzo hasta el fin del proceso del desarrollo de cada cosa". Op. cit., p. 5.

... y continúa Mao hablando de la contradicción al señalar la particularidad de ésta. La particularidad de la contradicción es la forma particular de desarrollo o movimiento que tiene una contradicción; "toda forma de movimiento contiene su propia contradicción particular. Esta contradicción particular constituye la esencia particular que diferencia a una cosa de las demás". Op. cit., p. 11.

(3) Mao-Tse Tung. Op. cit., p. 334.

(4) Que pensamos continuar y ampliar en posteriores trabajos. Mao nos dice aquí: "Toda forma de movimiento contiene su propia contradicción particular. Esta contradicción particular constituye la esencia particular que diferencia a una cosa de las demás. Op. cit., p. 342.

debería de hacerse en dos niveles: Tanto a nivel general, es decir, tratar de descubrir las contradicciones del Muralismo Mexicano, como a nivel particular, en donde veríamos las contradicciones de la PMRM, nosotros únicamente haremos esto último.

Ahora, al hacer nuestro estudio de la PMRM, nos habríamos encontrado con contradicciones internas con movimiento propio, sin embargo, para lograr un análisis dialéctico no hemos de olvidarnos de las contradicciones externas, hemos de referirnos a las contradicciones más relevantes que se dan por ejemplo, en el ámbito de la producción cultural-social mexicana; de la producción artística-social de México y concretamente en la producción muralista de la formación social mexicana.

Si lográramos la aplicación correcta del método dialéctico a nuestra "investigación concreta" podríamos distinguir entre la apariencia y la esencia del proceso, en nuestro caso de la Producción Muralista de la Revolución Mexicana. (1)

Para conseguir llegar a la esencia de la PMRM necesitaríamos dejar bien claros los aspectos esenciales o fundamentales y los aspectos secundarios que se relacionan con el proceso estudiado; en este sentido tendríamos que encontrar las contradicciones principales y las contradicciones secundarias.

Podemos adelantar aquí algo sobre este punto en relación con nuestra investigación, señalemos que en base a la información histórica hasta ahora encontrada sobre nuestra investigación de la Producción Muralista Mexicana, se nos presenta una primera contra-

---

(1) Respecto a la apariencia y la esencia, comenta Rosental: "... El Capital, revela toda la eficacia de la dialéctica, que al descubrir las contradicciones internas de los fenómenos, torna evidente la que no lo era...". Op. cit. p. 163.



dicción que podríamos considerar como principal.

Sucede que nosotros estamos haciendo un estudio concreto de la Producción Muralista de la Revolución Mexicana y que consideramos tiene de fundamental dos aspectos: 1) El hecho de ser Muralismo y; 2) el hecho de ser Mexicano.

Para empezar a clarificar nuestra contradicción, veamos cada uno de estos aspectos de manera aislada. Es decir, primero veamos a la PMRM como muralismo y después veámoslo como mexicano.

En el primer caso, al estudiar la PMRM nosotros hemos de entenderlo en lo particular como una forma de expresión pictórica, y como una de las corrientes de la pintura y en lo general como una de las formas en que se concreta el arte; así como una de las formas específicas que toma la producción cultural-social.

Desde esos puntos de vista nosotros hemos de considerar que la PMRM (por el hecho de ser una forma de expresión pictórica; por el hecho de ser una forma en que se concreta el arte; y por el hecho de ser una forma específica de la producción cultural-social) posee un significado universal o un contenido universal, que es el hecho de ser pintura, arte y cultura universales (sociales).

Desde este punto de vista y de acuerdo con la información manejada, la PMRM tiene de fundamental, por un lado, el ser una forma de expresión pictórica-social; el ser una de las formas en la que se concreta el arte social; y el ser una de las formas específicas en que se manifiesta la producción cultural-social. Es decir, la PMRM por este lado tiene de fundamental el carácter universal y con esto se plantea la primera parte de nuestra contradicción.

En segundo lugar, al estudiar la PMRM desde el punto de

vista de "lo mexicano", nosotros hemos de entenderlo como una "forma específica" (de la formación económico-social mexicana) que toma una de las formas de expresión pictórica; como una forma particular que toma una forma concreta del arte mexicano; y como una forma específica de una de las manifestaciones de la producción cultural social mexicana.

Tomando en cuenta estos puntos, nosotros hemos de considerar que la PMRM por el hecho de ser una forma específica "mexicana" de la producción pictórica, representa una forma nacional, local o regional de la producción pictórica; una forma concreta de arte o sea se concreta en una forma nacional o regional del arte; y por el hecho de ser una forma específica "mexicana" de cultura, representa a una de las manifestaciones concretas de la producción cultural nacional o regional.

Podemos observar aquí que de común todas estas formas "específicas" de manifestación de la pintura, del arte y de la producción cultural social, son nacionales por el hecho de ser específicamente "mexicanas". "Lo mexicano" es lo particular, con lo cual queda planteado el segundo punto de nuestra contradicción.

Finalmente, hagamos clara nuestra contradicción principal relacionando los dos puntos ya mencionados: La contradicción principal de la PMRM, es su carácter universal. ¿Qué es la PMRM?, finalmente es arte, es pintura y cultura universales y al mismo tiempo tiene de particular el hecho de ser arte, pintura y cultura nacionales o locales.

Encontramos que ambos elementos contradictorios están contenidos o se encuentran presentes en la dinámica de la Producción Muralista de la Revolución Mexicana y en este sentido nosotros

consideramos de suma importancia continuar profundizando en estos dos puntos a lo largo del trabajo.

Planteemos aquí algunas interrogantes que nos surgen ahora en base a la contradicción mencionada: ¿Señalaríamos como lo más fundamental para la PMRM el hecho de ser arte, pintura y cultura universales? o ¿será primordial para la PMRM el hecho de ser arte, el ser pintura y cultura nacional?, ¿cuál es el elemento fundamental de la PMRM, el ser muralismo (universal) o el ser mexicano (particular o nacional)?, ¿son ambos elementos: el nacional y el universal fundamentales para entender la PMRM?. A esta pregunta, nosotros podemos adelantar que definitivamente sí, son los dos elementos: el universal y el nacional (particular) fundamentales para la comprensión de la PMRM. Dado que la base sobre la cual surge es una base nacional, a que es en la realidad en donde surgen las cosas y no en las "abstracciones universales". Sin embargo, tampoco podemos negar la universalidad de la PMRM, su contenido de arte universal, de pintura o de cultura universales.

Lo que sí podemos adelantar es que hemos observado que a lo largo de la dinámica de la producción muralista mexicana se da una lucha, sobre todo a partir del siglo XIX; una lucha a nivel de la pintura nacional -con la pintura occidental (o universal)-; una lucha del arte y la cultura nacionales o locales contra el arte y la cultura occidentales (universales); finalmente una lucha de lo nacional -vs.- lo universal. En donde en momentos uno predomina por encima del otro y en otros sucede a la inversa.

¿Podemos hablar de cultura nacional? o ¿sólo de cultura universal?, ¿puede existir un arte nacional? o ¿sólo el arte universal? ¿puede existir la Producción Muralista Mexicana? o ¿sólo

podemos hablar de Producción Muralista Universal?

Finalmente digamos que: la PMRM es universal en tanto que es arte en lo general y en lo concreto, o en lo particular, es una forma de arte nacional o local. Es decir, la universalidad de la PMRM será el hecho de ser arte esencialmente humano y la particularidad de éste será el ser arte nacional, esencialmente regional, con las costumbres, creencias, estilos, formas de expresión particulares de una determinada formación económico-social (México).

Sera arte "abstracto" al mismo tiempo que arte "concreto"; pintura "abstracta" al mismo tiempo que pintura "concreta" y cultura "abstracta" lo mismo que cultura "concreta". Hasta aquí en este punto, por ahora.

### 3. *Formulación teórica.*

#### A. Las categorías de nuestra investigación.

En este apartado se vierten los elementos teóricos en base a las consideraciones metodológicas anteriormente planteadas y en base a los elementos de carácter empírico que nos aportó el estudio histórico sobre la PMRM. Es decir, pretendemos integrar ambos elementos (metodológicos e históricos) para formar el que ha de ser el cuerpo teórico de nuestra investigación. Al intentar resolver el marco teórico de nuestra investigación nos dimos cuenta de que los enunciados teóricos por sí solos son insuficientes para llegar a una explicación precisa del proceso estudiado. Se tiene que recurrir además de los enunciados metodológicos y a nuestro

marco histórico específico para solucionar con exactitud nuestro marco conceptual. Esto si no queremos caer en análisis rígidos y escolásticos.

El problema de la aplicación del marco teórico a la investigación es que muchas veces los conceptos teóricos existentes son tan generales o corresponden a otras formas que no explican totalmente lo que nos proponemos analizar. Sin embargo, tratando de no hacer a un lado este problema para explicar nuestra "investigación concreta" en México, y aún tomando en cuenta medidas metodológicas para aminorar esta situación, no podíamos dejar de cuestionar la aplicabilidad de las categorías para la correcta explicación del marco teórico a nuestro estudio.

Para seleccionar nuestras consideraciones teóricas en esta investigación tuvimos que decidir entre una serie de conceptos a veces tan generales, otras tan economicistas o particulares al MPC que no eran suficientes para explicar algo más sutil, menos obvio y no tan mecánico que es la cultura, vista a través de nuestro particular objeto de estudio, como un proceso social y no sólo ligada a la economía.

Para aclarar nuestra exposición, señalemos que organizamos nuestras categorías en base a niveles o grados de abstracción, consiguiendo agrupar tres niveles:

- 1.- Un nivel en donde se manejan categorías abstractas -generales-, "que corresponden en mayor o menor medida a todas las formas de sociedades", éstas son entre otras: la categoría "cultura", producción cultural, producción cultural social, arte, pintura mural, muralismo popular, arte popular, pintura mural popular, ideología, producción mural, etc.

2.- Manejaremos un nivel menos abstracto en categorías que corresponden a una determinada formación económico social como categorías: Cultura nacional, identidad nacional, muralismo nacional, nacional-mexicano, cultura nacional mexicana, arte nacional, arte nacional mexicano, muralismo mexicano, pintura mexicana, etc.

3.- Manejaremos un tercer nivel con categorías más concretas como: Cultura Nacional de la Revolución Mexicana, Producción Muralista de la Revolución Mexicana, de Ideología de la Revolución Mexicana, Arte Popular de la Revolución Mexicana, etc.

a) La categoría cultura.

Es necesario señalar que al tratar de definir esta categoría nos metimos en un campo que no fue nada fácil, nos enfrentamos a definiciones por demás imprecisas, a tal grado que para una de las corrientes de la antropología hay una definición que considera que "la cultura lo abarca todo", <sup>(1)</sup> cosa que resulta tan amplia que no nos aclara nada. Por tal razón nos basamos en nuestros criterios metodológicos señalados en el apartado anterior para definir nuestro concepto de manera integrada a nuestra investigación, y no solo eso, sino que este concepto se va a ir articulando con los otros conceptos para darle vida a nuestro marco teórico.

Hemos de señalar que en base a los requerimientos de nuestra investigación histórica, nosotros vimos la necesidad de tener un concepto dinámico, es decir, un concepto que se va a ir concretando. Por lo tanto hemos de hablar de una categoría de "cultu

(1) Elwood afirma que el concepto científico de cultura "lo abarca todo: la lengua, tradiciones, costumbres, instituciones...". Luis F. Batc. Op. cit., p. 37.

ra" a un primer nivel que será el más general, el más abstracto; hablaremos de otra categoría en este mismo nivel que será "Producción Cultural". Ahora, al ir concretando requerimos de una categoría sobre cultura nacional o cultura regional. Este concepto nos refiere al ámbito de las formaciones económico-sociales que finalmente va a constituir las formas específicas que asume la cultura. Para aclarar este proceso recurrimos a otro concepto que es el de "formas culturales" y; asimismo, necesitamos de otro concepto que vimos nos explicaba parte de nuestra investigación y es el concepto de cultura occidental. Decidimos por la utilización de este concepto no fue tarea fácil, pero tomando en cuenta que resultaba más adecuado para explicar el periodo estudiado, nos decidimos a tomarlo como válido. Entre 1910 a 1930, para no hablar de cultura dominante que nos hace pensar en términos economicistas en el capitalismo, además de que creemos no refleja bien el ámbito esencialmente sociológico que nos interesa recuperar.

Hablar de cultura occidental tampoco resuelve totalmente el problema pero no podíamos utilizar un concepto para X años del periodo, algo así como cultura europea (que si se aplica para una parte del periodo analizado), para después utilizar otro para los siguientes años, que fuera algo así como cultura norteamericana dominante. Términos bastante limitados e inexactos para explicar un proceso más amplio de transculturación cultural en nuestro país.

Nos encontramos aquí también con el concepto de cultura universal, que si bien puede referirnos a un concepto abstracto, pero nos resultaba demasiado abstracto, es por eso que nos decidimos finalmente a utilizar los conceptos de: Cultura, cultura occidental, cultura nacional, regional o local; cultura nacional mexicana,

cultura mexicana.

Por otro lado, hablar del concepto de "cultura de masas" aplicado a nuestro país, era un concepto que pensamos no reflejaba la realidad vista a través de la producción muralista, para esto nos resultaba mejor utilizar los conceptos de Cultura popular, aclarando que también dentro de estas definiciones no todas nos resultaban satisfactorias.

También, para especificar nuestro análisis requerimos de un concepto que refleje nuestro nivel de concreción, en este sentido utilizamos el concepto Cultura Popular Mexicana y más aún, tomando en cuenta el carácter histórico de las categorías: Cultura Popular Mexicana de la Revolución.



b) Nuestros conceptos sobre Cultura.

Cultura.- Para definir esta categoría nos inclinamos por basarnos en Luis F. Bate, quien nos dice: (1)

"Entendemos la categoría de Cultura como el conjunto de formas singulares que presentan los fenómenos correspondientes al enfrentamiento de una sociedad a condiciones específicas en la solución histórica de sus problemas generales de desarrollo. Estos problemas generales de desarrollo, propios de la formación económica social, constituyen el contenido fundamental a que corresponden las formas culturales". (2)

a "... las formas que presenta el fenómeno social en sus diversas facetas son las que consideramos como formas culturales...". (3)

Hay "... una forma fundamental general, universal. Es decir, que es común a cualquier sociedad... (esta es la forma cultural)." (4)

Sólo que para ir concretandola y poder pensar en su análisis "... no bastaría con calificar a la forma cultural como Fenoménica, sino que se distingue además por su singularidad." (5) Aun

que por otro lado al referirnos sólo a su singularidad tampoco es suficiente, aunque sí necesario. Es decir, "... cuando hablamos de formas culturales nos referimos necesariamente a formas fenoménicas singulares..."(6) pero requerimos de algunas otras consideraciones más para entender este concepto "de forma más amplia y de manera más congruentemente materialista". Bate hace referencia al concepto antropológico de cultura que hace Kloskowska, "... se incline en la cultura al conjunto de formas y resultados de la actividad humana difundidos en el marco de alguna colectividad y que son resultado de la tradición, la imitación, el aprendizaje y la realización de modelos comunes que incluye... como parte de la cultura de todas las costumbres entendidas como patrones sociales de conducta, el re

(1) Luis F. Bate. *Sociedad, Formación Económico-Social y Cultura*, Colección Pensamiento Social. Ediciones de Cultura Popular, México, 1978.

- (2) Ibidem., p. 25.
- (3) Ibidem., p. 26.
- (4) Ibidem., p. 26.
- (5) Ibidem., p. 26.
- (6) Ibidem., p. 26.

conocimiento de la existencia de modelos comunes a una colectividad y la consideración no sólo de las formas de la actividad humana sino también de sus resultados".(1)

Bate acepta como válidos los aspectos señalados en las citas anteriores y nos dice que en "... la reformulación de la categoría de Cultura, ellos deben ser rigurosamente entendidos en el rubro de la conceptualización materialista histórica".(2) Y en este sentido Bate da importancia a algunos conceptos de los cuales nos parece útil para nuestra investigación el concepto de "ser social".

"El concepto de ser social connota las múltiples relaciones reales -materiales- que condicionan las situaciones de la práctica social de los hombres. Desde luego, la práctica fundamental, la esencia del ser social, está determinada por la posición de los hombres respecto al sistema de relaciones sociales de producción. Sin embargo, los hombres se ven cotidianamente involucrados en muchas otras situaciones, como son las relaciones familiares, la participación política o religiosa, las formas de diversión, etc. Y en tales situaciones se dan muy diversas alternativas de relaciones con los demás hombres o con sujetos".(3)

También Bate habla de "formas de conciencia social" y en ellas llama formas superiores de la conciencia social a la ideología y a la ciencia.

"La misma superestructura ideológica se manifiesta fenoménicamente tanto en las expresiones verbales de los contenidos de la conciencia social, registros escritos o manifestaciones plásticas como en las acciones institucionalizadas de los hombres o sus consecuencias a nivel de la conducta social".(4)

En lo que respecta al "carácter singular" de la cultura

(1) Luis F. Bate. Op. cit., p. 27.

(2) Ibidem., p. 27.

(3) "Tanto la posición en el sistema de relaciones de producción, en general, y en la división social del trabajo en particular, por una parte como las soluciones de parentesco que responden a las necesidades biosociales de la reproducción, por otra, condicionan en lo fundamental el GENERO DE VIDA de un grupo en distintos grados, de acuerdo con la comunidad de rasgos e intereses compartidos que ambos tipos de relaciones determinan". Ibidem., p. 28.

(4) Op. cit., p. 37.

nos dice Bate: "son numerosos los autores que han destacado este aspecto", entre ellos Chesnokov cita al sociólogo Ellwood, quien afirma que el concepto "científico" de Cultura "... lo abarca todo: la lengua, tradiciones, costumbres, instituciones. Como quiera que no se han conocido nunca grupos humanos sin lengua, tradiciones, costumbres, instituciones, la cultura constituye la particularidad distintiva universal de las sociedades humanas".<sup>(1)</sup> Al respecto nos dice Bate "Ellwood funda su aceveración, así como la comprensión sólo parcial del fenómeno social que ella implica... (ya que) al referirse a la particularidad distinta universal está señalando (sólo) una característica indiscutible de los fenómenos sociales. Sin embargo, y a pesar de que no cabe exagerar esta peculiaridad de la Cultura, tal peculiaridad existe: La peculiaridad de las culturas que como hemos señalado ya diversifica el proceso histórico no cabe negar como nihilista ni elevar al absoluto, puesto que eso lleva a la negación del proceso histórico universal".<sup>(2)</sup>

Bate nos dice que si bien es cierto el carácter "singular" de las "formas fenoménicas de la cultura", hay que hacer una precisión acerca de cómo se presenta esta "singularidad":

"... La singularidad puede darse ciertamente en cada elemento y aspecto de la producción material, de la conducta y de la conciencia social o de la institucionalidad. Pero también sucede que algunos de los elementos culturales son comunes a diferentes sociedades y, por lo tanto, a diferentes culturas. En este caso, un elemento o rasgo cultural compartido no tiene relevancia por sí mismo, sino en su relación contextual con los demás aspectos del proceso o sis tema del que forma parte." (3)

---

(1) Luis F. Bate. Op. cit., p. 38.

(2) Ibidem., p. 39.

(3) Ibidem., p. 39.

c) .CULTURA NACIONAL, CULTURA REGIONAL Y CLASES SOCIALES

La cultura general-abstracta o "la Cultura Global" se va a hacer específica en cada parte de la sociedad, es decir, si nosotros hablamos de "Cultura Global" vamos a hacer abstracciones de las distintas sociedades (formaciones económico-sociales) que existen en las que se particulariza la cultura. Ahora bien, al referirnos a la cultura de una determinada formación Económico-Social, nos hemos de referir a una de las específicas formas sociales en particular.

En ese sentido, al hablar de los conceptos de Cultura Nacional o Cultura Regional nosotros nos referimos a que la cultura se va a concretar o particularizar.

Para conseguir determinar esa particularización de la cultura -nos dice Bate- resulta necesario considerar dos aspectos:

1) "... el origen (o carácter) geográfico e independiente..." de la cultura, que nos va a permitir "darnos cuenta de las peculiaridades distintivas de los grupos humanos en cuanto a lo cultural".<sup>(1)</sup> Junto al origen geográfico -Bate nos habla de-, la otra característica de particularidad es:

2) " el carácter histórico de la cultura", es decir su ubicación en una determinada etapa de la historia de una formación económico social determinada, que nos dará ciertas peculiaridades del periodo estudiado.

En cada fase de desarrollo, las Culturas de las distintas formaciones económico-sociales tendrán ciertas características

---

(1) Bate, Op. cit., p. 45.

determinadas y diferentes a las de otras fases históricas. "Y esto aún cuando dentro de una formación social tales grupos compartan con otros la misma posición de clase y participen en las mismas actividades dentro de la división social del trabajo. Sin embargo, el hecho de que un grupo social posea una comunidad de características culturales debidas a un origen geográfico o histórico particular, no excluye la posibilidad de su participación en diferentes posiciones de clase o en la división del trabajo dentro de una misma sociedad".<sup>(1)</sup> Cabe señalar que lo que aquí nos interesa es hacer un análisis en el ámbito de sociología de la Cultura y no un análisis fundamentalmente de clases sociales, sin que por ello pretendamos negar la presencia de las diferentes clases sociales en las distintas manifestaciones culturales; así como tampoco pensamos que puedan dejar de aparecer manifestaciones del modo de producción dominante de ese momento y lugar.

Hay una serie de conceptos sobre Cultura que son estudiados por autores marxistas desde la perspectiva de las clases sociales. Lo que a nosotros nos interesa, es conseguir estudiar a la cultura y a la cultura popular (en nuestro objeto de estudio, la PMRM) a través de un análisis sociológico de la cultura, en donde las clases sociales participan pero no como factor único determinante para la cultura, ya que teniendo en cuenta los caracteres geográficos e históricos, en México, en el periodo estudiado, la cuestión de las étnias -que se filtra a través del campesinado o del "elemento indígena" que se manifiesta en la Cultura- se encuentra íntimamente vinculada a la problemática de la Cultura Nacional o Regional que nosotros estudiamos. En este sentido, pensamos que para considerar el carácter particular geográfico en nuestro análisis

---

(1) Op. cit., p. 45.

sis, resulta necesario no hacer a un lado el "elemento indígena" que aparece en las manifestaciones culturales de la fuente que nosotros analizamos, sobre todo cuando estemos considerando el carácter popular. Es decir, para analizar lo popular en nuestra investigación al referirnos al carácter regional de tal concepto, no podremos hacer a un lado el elemento indígena o campesino que para el periodo estudiado prevalecerá dentro de las manifestaciones de la cultura popular.

El tratamiento de la Cultura y de la Cultura Popular a través de las clases sociales pensamos que más que referirse al carácter particular geográfico de la cultura, que tiene lugar en las formaciones económico-sociales, se refiere a un tratamiento generalizador de la cultura, refiriéndonos con ello a un nivel abstracto del modo de producción.

Veamos a Antonio Sánchez García <sup>(1)</sup> en su tratamiento de Cultura en relación con las clases sociales a través del análisis que hace de los escritos de Lenin:

"Un estudio más detenido de la obra de Lenin nos hace manifiesto que su preocupación por los problemas culturales *no solo era de naturaleza teórica general, sino que comprendía las cuestiones inmediatas planteadas por la lucha de clases, la conquista del poder y la construcción del socialismo.* Para él la Cultura no era sólo uno de los campos fundamentales en los que tenía lugar la lucha de clases, sino el lugar privilegiado, hacia el que ésta se desplazaba una vez establecida la dictadura del proletariado..." (2)

Lenin -nos dice Antonio Sánchez García- en 1923 escribía sobre una revolución política, social y Cultural... "Hoy nos es suficiente esta revolución cultural -señalaba en otra ocasión- para llegar a convertirnos en un país socialista" y en reiteradas ocasiones recalca que el proletariado debe estar "... a la cabeza de las clases explotadas que lucha por su

---

(1) Sánchez García, Antonio. *Cultura y Revolución: Un ensayo sobre Lenin*, Ed. Era, Serie Popular, México, 1976.

(2) Idem., p. 11.

liberación, y las condiciones materiales concretas en que vive le permiten desarrollar los embriones de una Cultura democrática y socialista, cuyos elementos constitutivos son antagónicamente contradictorios a los de la Cultura Dominante..."(1)

Lenin sigue viendo a las dos culturas en lucha al señalar que en el "... largo y difícil proceso que conduce al derrocamiento de la burguesía y al establecimiento de la dictadura del proletariado sólo sería posible a condición de que del seno del mismo proletariado *emergiera* una organización política que cristalizara los mejores valores de la clase, tuviese una concepción científica del mundo, dominase las leyes fundamentales que rigen el desarrollo de la lucha de clases..." (2)

Viendo así las cosas, Antonio Sánchez García en su análisis que hace sobre Lenin, ve a la Cultura sólo a través del modo de producción capitalista, es decir, a través de lo general; de su carácter esencialmente general y por eso habla de una cultura dominante (capitalista) y una cultura popular (proletaria). Forma de ver que nos parece demasiado mecánica y que -pensamos- niega una parte muy importante de la cultura que es su particularidad o "singularidad" -que llama Bate-. Y de esa forma, es decir, viendo a la cultura en un ámbito general -como cultura dominante- predente darle su carácter particular, sólo viendola en un periodo histórico determinado, y a ésto le llama su concreción; y así continúa haciendo su análisis de lucha de clases visto a través de la cultura.

Esto nos parece una sobrepolitización, ya que si bien es cierto que la lucha de clases se va a reflejar en la cultura, esto no es lo más fundamental para el estudio sociológico de la cultura

---

(1) Opc. it., p. 13.

(2) Ibidem., p. 13.

sino será precisamente considerar tanto el carácter general como el particular en que se desenvuelve la dinámica de la Cultura. Es decir, para concretar no es suficiente señalar el carácter histórico, sino se debe incluir, además, el carácter del espacio o la ubicación geográfica (formación económico-social) que aporta otros elementos al proceso cultural que se desea estudiar, elementos que pensamos deben ser considerados por una sociología de la Cultura.

En este sentido, los conceptos de Cultura Dominante -como determinante- que niega el ámbito de lo particular nacional para hacer un análisis general de la lucha de clases a través de las culturas, nos parece equivocado. Aquí es donde pensamos que debe de ser rescatado el concepto de Cultura Nacional.

El concepto de Cultura Dominante, entendida como la cultura burguesa, no nos parece que cumpla con los objetivos de una sociología de la cultura, ya que por corresponder al nivel general del modo de producción, no observa las particularidades que la formación económico-social le imprime; además -nos dice Héctor Díaz Polanco- "el que se niega a reconocer lo étnico como un fenómeno relevante desde el punto de vista social o político, ya sea por que se considera como un asunto de poca importancia (secundaria y/o transitoria), ya sea por que de plano se sostiene que lo étnico sencillamente no opera como una fuerza socio política que deba ser tomada en cuenta, se propone el análisis y la acción basados exclusivamente en la perspectiva de las clases sociales. En este caso... el resultado es una sustitución de étnia por clase. En rigor, por lo tanto, no se trató (en estos análisis) de buscar la relación entre el fenómeno étnico y el clasista, sino de reducir el primero al segundo, operando un proceso de sustitución que hace desaparecer una esfera de la realidad... a (esta posición) se adscriben las tendencias más dogmáticas del marxismo, regularmente caracterizados



por un énfasis economicista que tiende a empobrecer la complejidad histórica y sociopolítica. Por fortuna esta posición parece tener cada vez menos adeptos." (1)

Ahora bien, respecto a la validez del concepto de Cultura Nacional, aunque nos parece que sí refleja el carácter local -o particularidad geográfica- de la Cultura, pensamos que quizá pueda ser más adecuado usar el concepto de Cultura Regional para recuperar el ámbito geográfico en el que se concreta la Cultura.

"Aunque por motivos distintos -nos dice Héctor Díaz Polanco- tanto los pensadores burgueses del siglo pasado como los teóricos revolucionarios coetaneos, se inclinaban a pensar que las diferencias étnicas y nacionales tenderían paulatinamente a desaparecer en favor de una gradual homogeneización... en el pensamiento de los fundadores del marxismo... operó la idea de que las particularidades de las minorías nacionales, regionales o étnicas serían incorporadas y/o absorbidas por los grandes conjuntos nacionales que se constituían en Estados, haciéndolos en consecuencia desaparecer... Marx y Engels llegar a considerar que incluso los contrastes nacionales tenderían a desaparecer con el desarrollo del capitalismo y la toma del poder del proletariado... De ahí que el problema nacional pudiera ser considerado como un asunto transitorio y en tal sentido, secundario en las preocupaciones del proletariado". (2)

En ese sentido, Antonio Sánchez García cita a Lenin para fundamentar sobre la correspondencia de la Cultura Nacional con el capitalismo y por lo tanto invalidar el análisis de la Cultura a través del Estado Nacional:

"La consigna de la cultura nacional -dice Lenin- es un engaño burgués... nuestra consigna es la cultura internacional de la democracia y del movimiento obrero mundial... En cada Cultura nacional existen, aunque sea en forma rudimentaria, elementos de Cultura democrática y socialista, pues en cada nación hay masas trabajadoras y explotadas, cuyas condiciones de vida engendran inevitablemente una ideología democrática y socialista. Pero cada nación posee asimismo una Cultura Burguesa, no simplemente en forma de "elementos" sino como Cultura dominante. Por eso es "cultura nacional" es la cultura de los terratenientes, del clero y de la burguesía". (3)

(1) Díaz Polanco, Héctor, "Etnia, Clase y Cuestión Nacional", en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, no. 103, UNAM, México, 1981, p. 105.

(2) Idem., p. 101.

(3) Lenin. "Notas Sobre el Problema Nacional", D.C.T. XX, pp. 351-52.

Y -continúa diciendo Antonio Sánchez García- la lucha de Lenin en contra de la cultura nacional expresa "al mismo tiempo una lucha contra toda suerte de nacionalismo, una lucha por el internacionalismo proletario, por la unión del proletariado mundial, tras los objetivos de la revolución proletaria mundial". (1)

El análisis de Lenin que ve a la nación con respecto a las clases sociales y la entiende dentro de un todo más amplio que es el modo de producción capitalista, se ve forzado por Antonio Sánchez García y es llevado por este último al ámbito de la cultura, obteniendo un análisis que no se consigue armar, logrando desde nuestro punto de vista una concepción que hace a un lado el método dialéctico limitándose a traspasar mecánicamente los conceptos marxistas para el ámbito de la Cultura, haciendo caso omiso de que el objetivo de Lenin es el análisis general de la lucha de clases por encima de las formaciones económico-sociales y no una solución teórica ni metodológica al estudio de la Cultura.

Finalmente diremos que pensamos que Antonio Sánchez García analiza un proceso fundamentalmente social y general que es la Cultura a través de formas -que consideramos economicistas- que corresponden en este caso a un particular modo de producción, pensamos que debe de rescatarse y explicitarse el carácter tanto histórico como geográfico de las categorías para no caer en el error de analizar a la Cultura como exclusiva a ese modo de producción negándole con ello las características particulares que se han de dar al hecho de concretarse en las formaciones económico-sociales. Por tal motivo consideramos que para nuestra investigación puede resultar explicativo el concepto de Cultura Nacional o Regional siendo muy diferente el interés que movía a Lenin para utilizar el análisis de las clases sociales en el marco del modo de producción

(1) Op. cit., p. 25.

capitalista por encima de las formaciones económico-sociales.

Pensamos que por tratarse de una investigación situada en un lugar de América Latina, los conceptos no pueden traspasarse mecánicamente, ni incluso por el hecho de haber sido propuestos por autores clásicos del marxismo, sino que en favor de la claridad debe de considerarse para el análisis de la cultura de ese momento tanto el carácter étnico de la Cultura como el papel que puedan ocupar las clases sociales.

d) Cultura Universal, Cultura Nacional y Cultura Popular.

"La concepción materialista de la historia considera que toda cultura es cultura de clase, originada 'en última instancia' por motivos económicos. La cultura 'universal' es en efecto una cultura de clase, expresión de los valores de la clase dominante o útiles a ella. Ahora bien, lo que queremos sostener es que a tal cultura, (que siendo propia de la clase dominante asume un papel hegemónico), se contraponen la cultura de la clase subalterna, portadora de otros valores. La función que el folklore desarrolla frente a la cultura 'oficial' es contestataria, a veces de manera consciente y explícita, otras veces a nivel inconsciente, implícito, aunque también están presentes en él elementos inmovilizantes":(1)

Como puede verse en esta cita de Lombardi Satriani, el autor articula dos conceptos fundamentales y complementarios entre sí. Es decir, el concepto de "Cultura Universal" -vista como la cultura de la clase dominante- viene acompañado del concepto de "cultura de la clase (o las clases) subalterna" -referida a la cultura de las clases dominadas-.

Este autor, en su estudio que hace sobre folklore, cuestiona el dominio de la Cultura Dominante para dar relevancia al concepto de "cultura de las clases subalternas" y con ello abrir la puerta a la posibilidad de los análisis a nivel nacional o regional, es decir da pie a los análisis concretos, cosa que nos parece una aportación de gran valor para los análisis de sociología de la cultura. Pero veamos qué nos dice:

"Ya con su sola existencia, en efecto, los valores folklóricos (mejor dicho de las clases subalternas) muestran los límites de la universalidad de los valores 'oficiales', y en este sentido... (un estudio concreto)... puede ser uno de los medios más eficaces, para descubrir el mecanismo de la ideología, o sea para entender la mistificación que la cultura oficial opera."(2)

En torno a esta posición nosotros basamos nuestro criterio acerca de la dificultad o imprecisión del empleo del concepto

(1) Lombardi Satriani, *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*. Ed. Nueva Imágen, México, 1978, p. 28.

(2) Ibid., p. 28.

de Cultura Universal por sí mismo tomando como válido en cambio, para los análisis concretos, la existencia y predominio de la cultura de las clases subalternas. Por lo tanto, reconocemos la validez del concepto de Cultura Universal sólo articulado al de Cultura de las clases subalternas. Por otro lado, al aceptar como válido para nosotros el concepto de Cultura Nacional, pensamos más que en culturas nacionales, en culturas que corresponden a regiones, es decir para nosotros es equivalente el término Cultura Regional o Local al de Cultura Nacional.

Considerando la validez metodológica del uso de tal concepto, Satriani se acerca más al ámbito nacional al estudiar a la cultura de las clases subalternas que "muestran los límites de la universalidad de los valores oficiales" dando lugar a "otros valores", los de las clases subalternas locales.

Podríamos aceptar el concepto de cultura nacional desde el punto de vista metodológico, bajo una perspectiva que considere las aportaciones de los elementos locales regionales o nacionales. Además, para el periodo que nosotros estudiamos el término de "lo nacional" se refiere a un momento dado del fortalecimiento de la nación mexicana.

Lo que aquí cabría preguntarnos es ¿si era posible en términos reales la existencia de una sola nacionalidad mexicana o una sola cultura nacional en el México de ese periodo?, pensamos que no, pero no pretendemos contestar aquí esa pregunta, lo que sí necesitamos aclarar es que, metodológicamente cuando menos, resulta posible hablar de una cultura nacional o local para referirnos a la cultura de nuestro país. Sin embargo, hay dos cuestiones con-

tradictorias entre sí -planteadas por José Carreño Carlón-<sup>(1)</sup> que nos ayudan a ampliar más esta incógnita:

"Uno de los factores del estallido revolucionario de este siglo fue precisamente la reivindicación de esos territorios, y uno de sus efectos fue la expresión constitucional que restituyó las tierras comunales a los pueblos, con lo cual fue posible restablecer una base de sustentación material a las culturas populares... Pero no ocurrió así con otras expresiones básicas del desarrollo, en las que las culturas indígenas, como elementos de cohesión original y como factor interno de articulación del proyecto nacional, fueron destruidas o gravemente distorsionadas. El Estado Nacional surgido de la Revolución se propuso también la formación de una sociedad culturalmente homogénea, a través de la aplicación sucesiva o recurrente de políticas de 'asimilación' de las culturas particulares al desarrollo general ignorado o aún suprimiendo los rasgos específicos, o de 'incorporación' con la idea de obtener una mezcla uniforme de diversas culturas, o de 'integración' paulatina inducida desde fuera de los grupos culturales particulares".<sup>(2)</sup>

Es decir, recapitulando, no podemos negar por un lado que el criterio regional es en donde se ubica o concreta la Cultura, sin embargo, en una zona geográfica llámese Nación, Región o Localidad, se van a entremezclar varias culturas, es por eso que resulta difícil pensar que en la realidad pueda existir una sola cultura nacional. Lo que sí podrá existir en este sentido -pensamos- será un solo proyecto nacional en un determinado periodo.<sup>(3)</sup>

Por lo tanto, solo nos resta repetir que utilizaremos el concepto de Cultura Nacional refiriéndonos a la Cultura que se concretiza en una determinada región geográfica que con el surgimiento del capitalismo se denomina Nación, con todas las limitantes que implica tal concepto.

(1) Carreño Carlón, José. "Las Políticas de Cultura Popular del Estado", en el libro *Culturas Populares y Política Cultural*, editado por Museo de Culturas Populares, México, 1982.

(2) Idem., p. 32.

(3) "... Los exponentes del pluralismo se empeñan en establecer políticas de descentralización radical en todos los órdenes... particularmente en el campo de la cultura, lo cual pone en crisis el concepto tradicional de la cultura nacional. Esta ya no se postula como un todo acabado, sino como un proyecto en formación, en proceso, en lucha interna por la prevalencia de las culturas hoy subalternas y en lucha externa contra el proyecto homogeneizador..." Carreño Carlón, José. Op. cit., p. 36.

## e) El concepto de Cultura Occidental.

Debido a la "expansión imperial de occidente", surge el concepto antropológico de Cultura, nos dice Nestor García Canclini:

"La misma confrontación entre países coloniales y colonizados que es timuló las ilusiones sobre la superioridad europea y engendró una confrontación de los científicos ingleses, franceses y norteamericanos con la vida cotidiana de los pueblos sometidos... A partir de estos descubrimientos fue levantándose una concepción distinta de occidente sobre los otros pueblos y sobre sí mismos... La descalificación de los primitivos, semejante en muchos puntos a la desvaloración de la Cultura popular se mostró inconsistente. La amplitud asignada desde entonces al concepto de Cultura —lo que no es naturaleza, todo lo producido por los hombres, sin importar el grado de complejidad y desarrollo alcanzado— fue un intento de reconocer la dignidad de los excluidos. Se consideraron parte de la Cultura todas las actividades humanas materiales, e ideales, incluso aquellas prácticas o creencias antes juzgadas manifestaciones de ignorancia (las supersticiones) los sacrificios humanos, las normas sociales y las técnicas simples de quienes viven desnudos en una selva, sujetos a ritmos y riesgos de la naturaleza. Todas las Culturas por elementales que sean se hallan estructuradas, poseen coherencia y sentido dentro de sí... aún aquellas prácticas que nos desconciertan o rechazamos (la antropofagia, la poligamia), resultan lógicas dentro de la sociedad que las acepta, son funcionales para su existencia".(1)

Es en base a estas concepciones que surgieron en europa, que se basa la concepción que ve a la "Cultura Occidental" por encima de otras culturas y en ese sentido ha venido manejándose el concepto de Cultura Occidental:

"... Quizá Levi-Strauss sea uno de los antropólogos que justificó más solidamente el carácter lógico y estructurado de las culturas arcáicas, uno de los que demolió con más rigor la pretensión occidental de ser la culminación de la Historia, haber avanzado más en el aprovechamiento de la naturaleza, en la racionalidad y el pensamiento científico. Su investigación sobre el racismo para la UNESCO (2) presenta el ejemplo de América para refutar a la concepción evolucionista de la historia humana como un solo movimiento lineal y progresivo, en el que la Cultura europea ocuparía la cúspide y las demás equivaldrían a momentos anteriores del mismo proceso. Los habitantes del continente americano lograron antes de la conquista es

(1) García Canclini. Op. cit., p. 28.

(2) Claude Levi-Strauss. *Race et Histoire*. Paris, Editions Gouthier-UNESCO, 1961. (Hay traducción al español en C.L.S, Antropología Estructural, México, Siglo XXI, 1979).

pañola un impresionante desarrollo cultural independiente de Europa: domesticaron especies animales y vegetales, obtuvieron remedios y bebidas únicos, llevaron industrias como el tejido, la cerámica y el trabajo con metales preciosos al más alto punto de perfección. Es difícil, argumenta el antropólogo francés, sostener la inferioridad de pueblos que realizaron una contribución inmensa al viejo mundo: La patata, el tabaco, el cacao, el jitomate y muchos otros alimentos. El cero, conocido y empleado por los mayas al menos quinientos años antes de ser descubierto por sabios hindúes, la mayor exactitud de su calendario, el avanzado régimen político de los incas son otros de los hechos aducidos para invalidar empíricamente el evolucionismo...".(1)

---

(1) García Canclini. Op. cit., p. 28.



f) Cultura Nacional e Identidad.

Al hablar en nuestra investigación de una Cultura Concreta, es decir, una Cultura que se objetiva en un lugar determinado, nos hemos de referir a la Cultura Nacional —como ya antes mencionamos— y un elementos básico que constituye la Cultura Nacional es la Identidad Nacional.

En ese sentido consideramos de gran valor lo que nos dice Carlos Monsiváis: <sup>(1)</sup> Hablar de Cultura Nacional así como Cultura Popular es algo nada fácil "... definiciones difíciles de alcanzar y de riesgosa aplicación... La usual ha sido evitar precisiones, dar por sentado que quien lee o escucha comparte los puntos de vista del expositor y no discute sus premisas. Algo tiene de cierta tal presunción. Con excepción de la extrema derecha, todos los grupos o tendencias acuden a la Cultura nacional o a la Cultura popular para santificar, de acuerdo a definiciones implícitas, sus luchas del momento. El Estado, a lo largo de las últimas décadas emplea los términos Cultura nacional e Identidad, a modo de bloques irrefutables, autohomenajes que nunca es preciso detallar. En la práctica, Cultura nacional suele ser la abstracción que cada gobierno utiliza a conveniencia, y conduce lo mismo a un nacionalismo a ultranza que al mero registro de un proceso..." <sup>(2)</sup>

Y sigue Monsiváis tratando de aclarar el término de Cultura nacional diciéndonos: "Del mismo modo, así la cultura nacional padezca el espacio de los caprichos y temperamentos sexenales, posee un vigor persuasivo que, en sus momentos culminantes, resume o trasciende perspectivas de clase, intereses del Estado, reivindicaciones democráticas, estallidos revolucionarios. No se trata de un fenómeno metafísico ajustable a expresiones como "la

---

(1) Monsiváis, Carlos. "Notas Sobre el Estado, la Cultura Nacional y las Culturas Populares", *Cuadernos Políticos*, No. 30. México, 1981.

(2) Idem., p. 33.

Idiosincrasia" o el "Ser Nacional", sino de prácticas arraigadísimas y formas expresivas que participan igualmente del adelanto y del atraso, del estímulo y la humillación. Históricamente, a las multitudes heroicas las han integrado individuos ferozmente machistas y autoritarios en su ámbito privado, y son de igual manera cultura nacional las creaciones de un pueblo y el rechazo del impulso creativo de ese pueblo". (1)

Más adelante en su artículo Monsiváis da una lista de las imprecisas características de la Cultura nacional. Veámos algunos fragmentos de lo que llama "un inventario cívico popular".

- "... De su uso extensivo derivó algunos contenidos preferenciales (complementarios o antagónicos) de la expresión Cultura Nacional:
- La suma de aportes específicos que una colectividad le añade a la Cultura universal...
  - La versión (que mezcla criterio clásico y gusto de moda) de la cultura universal tal y como se le registra en un país dependiente...
  - La síntesis de los procesos formativos y las expresiones esenciales de una colectividad tanto en el sentido de liberación como en el de la opresión. Así, pertenecen igualmente a la Cultura nacional la falta de tradiciones democráticas y el antimperialismo, el machismo patriarcal y la participación femenina en las luchas revolucionarias...
  - el espacio de relación y de fusión de las tradiciones universales, de acuerdo a necesidades y posibilidades de la minoría ilustrada (en este sentido, nunca se ha dado un esfuerzo *autónomo* de cultura nacional ni podría darse)...
  - el espacio de encuentro de las clases sociales...
  - lo que, en una circunscripción territorial, distintas clases sociales reivindican diversamente como suyo: tradiciones, rupturas, canones artísticos, ciencias y humanidades, costumbres. Es el resultado de las aportaciones esenciales del idioma, la religión, la literatura, la música, la política, la sociología, la historia, la vida cotidiana...
  - la síntesis entrañable que una colectividad (unida a la fuerza) hace de sus enfrentamientos y derrotas, de su vinculación con el mundo y de sus aislamientos, de sus mitos y de sus realidades. Sin pretender jerarquizar, doy ejemplos de elementos probados de cultura nacional en México: El ámbito de derechos civiles desprendido de la Constitución del 57 y de la Constitución del 17.
  - El panteón de la alta cultura en donde se encuentran las obras de Fernández de Lizardi, Luis G. Inclán, Guillermo Prieto, Ignacio Ramírez, Justo Sierra, Lucas Alamán, Gutiérrez Nájera, Othón, Díaz Mirón, Velasco, Posada, Manuel Payno, Emilio Rabasa, López Velarde, Tablada, Villaurrutia, Paz, Reyes, Vasconcelos, Torri, Rulfo,

(1) Carlos Monsiváis. Op. cit., p. 34.

Mariano Azuela, Pellicer, Martín Luis Guzmán, Tamayo, Luis Barragán, Silvestre y José Revueltas, Carlos Chávez, Orozco, Rivera, Manuel Álvarez Bravo, etcétera...

- El arte virreinal, Sor Juana Inés de la Cruz, la obra de los jesuitas humanistas del siglo XVIII...
- El arte prehispánico...
- La experiencia histórica cultural y social de la Revolución Mexicana (que ordenan visualmente las fotos del Archivo Casasola y redactan ideológicamente las novelas y el cine).
- Las artesanías populares...
- Diversas expresiones de la cultura popular: el corrido, el teatro de revista, el grabado, etcétera.
- La realidad y la mitología de la resistencia popular, de Chucho el Roto a Rubén Jaramillo y Lucio Cabañas.

A esta brevísima y parcial lista la complementan algunas observaciones: a) este corpus lo lastran todavía una serie de limitaciones y prejuicios, entre ellos, el sexismo y el respeto devocional (que no real) por la alta cultura; b) por su carácter mismo, la cultura nacional no se presta a ser definida o enlistada rigurosamente. La lista anterior es una proposición sintomática, cuyo mayor sentido es la ejemplificación". (1)

Sobre el mismo aspecto Gilly (2) hace referencia a Monsiváis para intentar hablar de la Cultura nacional.

"A eso que se llama cultura nacional -concepto que, como también recuerda Monsiváis, se mueve en una indefinición propicia a todas las confusiones- no puede ser sino la versión local de la cultura universal. La creación del mercado mundial unificada en un solo circuito de intercambios a todas las regiones de la tierra y crea, junto con la historia universal, la cultura universal, ideas concomitantes y complementarias. Desde entonces, incorporada a este torrente, cada cultura local -todavía no nacional, porque las naciones están en proceso de creación- se funde con otras, según modalidades y dinámismos desconocidos en las viejas fusiones de cultura de la prehistoria, la Antigüedad o el Medioevo, y da origen a determinada Cultura Nacional en la medida y al tiempo que se van conformando las naciones". (3)

Y continúa Gilly con el objetivo de intentar clarificar el difícil concepto de Cultura nacional con la siguiente reflexión:

"La Cultura Universal es una realidad propia, independiente, con su propia lógica y dinamismo, pero ella sólo puede existir y expresarse

---

(1) Carlos Monsiváis. Op. cit., pp. 33-34.

(2) Gilly, Adolfo. "La Acre Resistencia a la Oposición: Cultura Nacional, Identidad de Clase y Cultura Popular", revista *Comunicación, Ideología y Cultura*, Cuadernos Políticos No. 30, México, 1981.

(3) Op. cit., p. 45.

a través de las culturas nacionales, que a su vez sólo existen en un proceso permanente de lucha y fusión mutuas, como existe la sociedad universal en un similar proceso de enfrentamiento e influencia recíproca entre las naciones y entre las clases".(1)

Y así, dentro de esta misma línea continúa Gilly sus reflexiones: "La Cultura nacional es así el lazo y el medio de comunicación ideal así como la muralla exterior de demarcación ideal frente a otras sociedades, que define y delimita lo que Marx llamaba "Comunidad ilusoria"... entre los de arriba y los de abajo... los de abajo reciben estrictamente aquella parte que es indispensable para la reproducción y la calificación de su fuerza de trabajo según las necesidades de la producción social controlada y usufructada por los de arriba. Pero la cuantía de esta parte no está determinada simplemente por la voluntad de los de arriba -lo que sea su voluntad-, sino también en buena medida por las luchas de los de abajo, que al arrancar salario no pueden menos que arrancar también derechos; Cultura, espacio en la sociedad, ... ese bien común que se llama Cultura nacional... los de abajo... absorben pasivamente aquello que la clase dominante, las "clases cultas" les entrega como alimento espiritual para prolongar la incultura de los de abajo y mantener con las diferencias de conocimiento, las diferencias de clase y los fundamentos de la relación de dominación/subordinación... Por eso el concepto de Cultura Nacional refleja una falsa realidad en la que hay sólo una Cultura que integra."(2)

Y para entender una derivación de la Cultura Nacional, Gilly habla del nacionalismo:

"El nacionalismo, conquista ideológica de las masas mexicanas en sus luchas de los años treinta y a la vez ideología que las ata a las clases dominantes en la nación por todos compartida, sufre una transmutación en los años cuarenta, el decenio de la gran derrota ... no se agota, persiste en las clases subalternas, pero deja de ataviarse como destino para presentarse como temperamento - dice Monsiváis- (...) El Estado ya no desea compartir la nación y ofrece compensaciones: un horizonte social intimidatorio, servicios y prestaciones, la representación simbólica del impulso popular (aunque

(1) Gilly, Adolfo. Op. cit., p. 46.

(2) Op. cit., p. 46.

sin lucha de clases, asexuado y adecentado). Al sentimiento histórico se le encierra entre textos escolares y vallas cívicas." (1)

La Cultura nacional se convierte en estandarte del Estado; se convierte en su razón y su justificación. Difícil entonces, según nos muestran Monsiváis y Gilly, pensar en una Cultura Nacional representativa del pueblo.

Además, "contradictoria se convierte su existencia", nos dice Monsiváis:

"... por debajo de esas formas externas, 'al desarrollo capitalista le va pesando lo nacional, es el compromiso adquirido que ya se vuelve prescindible", dice Monsiváis. La burguesía renuncia a su pasado, aunque el Estado no pueda y no quiera secundar por entero esa disposición. Entonces, mientras el Estado continúa rindiendo pleitesía a la cultura nacional en festejos y conmemoraciones, en la cotidianeidad las formas culturales que el capitalismo destina a las masas son administradas en propiedad y suministradas monopólicamente por los medios de comunicación privados y masivos: televisión, radio, cine, prensa de todos los tamaños, publicidad. Quien posee y administra en un país la banca y la industria, posee y administra también la industria cultural". (2)

Tal parece según estas reflexiones, la Cultura Nacional es casi solo válida para el Estado ya que ni representa al pueblo y la burguesía nacional ya superó esas fronteras. Carlos Monsiváis se sigue preguntando ahora sobre el intangible concepto de Identidad Nacional, "Según las atribuciones gubernamentales, la 'identidad nacional' es dócil esencia, el espíritu de un pueblo que se contempla en el espejo de virtudes de un museo de artesanías, el viacrucis histórico que culmina en la obediencia voluntaria". (3)

Y siguiendo en este intento por dar las que llama el autor [.. las señas de la "Identidad"], Monsiváis se plantea un "desfile de interrogantes" de las cuales entresacamos las siguientes

---

(1) Op. cit., p. 49.

(2) Idem., p. 50.

(3) Carlos Monsiváis. Op. cit., p. 37.

tes: ¿Cuál es el meollo de la "identidad"? ¿La religión, la lengua, las tradiciones regionales, las costumbres sexuales, los hábitos gastronómicos? Y en este orden de cosas, ¿cuál es la "identidad nacional" de los indígenas? ¿qué semejanza hay entre la "identidad" de los Burgueses y la de los campesinos? ¿Se debe hablar de una "identidad" diferenciada clasista o racialmente?... Si la "identidad" es un producto histórico, ¿Hasta qué punto incluye las derrotas, los incumplimientos, las frustraciones?". (1)

Monsiváis hace un intento por contestar a la definición de la indefinida Identidad Nacional:

"... De existir la 'identidad nacional' es una gran síntesis de necesidades de adaptación y sobrevivencia, y por tanto algo modificable, una identidad móvil, si esto dable ... Del mismo modo en que la idea de patria fue sustituida por la idea de nación, así también la estabilidad reemplazó a la independencia en el conjunto de las jerarquías colectivas, lo que obligó a reajustes notorios. Uno de ellos la 'identidad' ha dejado de ser concepto urgente... Al ser México una colectividad nombrada por el centralismo, las expresiones populares que se divulgan como 'identidad nacional' son, en primer lugar, las de la capital de la República (confrontar la secuela fílmica de *Nosotros los Pobres*, a *Mecánica Nacional* a *La Pulquería*). Así no hay diferencias perceptibles entre la versión comercial de 'cultura urbana' y la de 'identidad'." (2)

Y para hablar de la identidad nacional en relación con el pueblo, Monsiváis se pregunta:

"En el siglo XIX, ¿a qué 'identidad' colectiva podían aspirar artesanos, sirvientes, soldados, mendigos, prostitutas, niños abandonados o amas de casa sin casa alguna a la disposición? Para adaptarse, recurrieron a trucos y artimañas, para avenirse con su destino económico se dejaron apaciguar por sus creencias. La 'identidad' fue lo conseguido gracias a la imitación y el contagio, las reglas de juego de la convivencia forzada y de la reproducción idolátrica de las costumbres atribuidas a los amos. Cambiaban los gobernantes, persistían el entusiasmo y el amor por su valor básico, no el pospuesto por el Estado y santificado o maldecido por la Iglesia, sino la palabra *mexicano* (para unos, gentilicio de cuyos timbres ufanarse; para otros, designación peyorativa) del que se apoderaron como primera vestimenta para después, si había tiempo, averiguar en qué con

(1) Carlos Monsiváis. Op. cit., p. 37.

(2) Idem., pp. 37-38.

sistía: Ya eran mexicanos, ya podían animar las calles con su clamoreo, dirigido indistintamente a Santa Anna, Gómez Farías, Miramón, Juárez, Maximiliano, Porfirio Díaz. Si las ideologías, las polémicas entre liberales y conservadores, no les concernían y les eran anunciadas e impuestas, la imagen del poder les era entrañable. Dependían de la seguridad de un mando, del rostro personalizado y altamente individual de la nación.

Por eso, gran parte de la gleba vitoreó a todos los ejércitos y aceptó con igual distanciamiento a los liberales o al imperio. Si la nación no los admitía, su identidad se construiría con saldos, despojos, expropiaciones visuales. Esa fue la primera cultura urbana, el equilibrio orgánico entre el triunfo y la desposesión, los requisitos de sobrevivencia que desde fuera se veían como oportuno y inaudito, la miseria que iba adquiriendo habla y puntos de vista, que moldeaba el impulso de su religiosidad y las devociones de su sexualidad. En pleno analfabetismo, en condiciones de máxima insalubridad, sin servicios sanitarios, en tugurios inconcebibles, las masas fueron armando sus sentimientos colectivos y sus sentimientos individuales, y su verdadera 'identidad nacional' correspondió al barrio, a la región capitalina, al gremio, a la actividad lícita o 'ilícita', para de allí expandirse e incorporar símbolos, poemas, modernizaciones." (1)

Finalmente, dice Monsiváis en sus notas: (2)

"La identidad de un país no es una esencia ni el espíritu de todas las estatuas, sino creación imaginativa o crítica, respeto y traición al pasado costumbrista, lealtad a la historia que nunca se acepta del todo. Una sociedad incapaz de características inmutables, va determinando —de manera que desde el exterior se juzga caprichosa— normas de convivencia y de relación laboral, cultural, social, política que una y otra vez demuestran lo cumplidamente protéico, lo falso y lo verdadero de la 'identidad', dice Monsiváis en sus *Notas*. Me interesa destacar, de estas líneas, la idea que atraviesa todo el ensayo: el carácter crítico, el carácter activo y el carácter dinámico de la cultura nacional. Esta es concebida así como acción colectiva y como lucha de antagonistas al mismo tiempo, que transforma y recrea, destruye y rehace aquello que es su materia, la herencia recibida; y no como labor de acumulación por capas sucesivas que va acrecentando dicha herencia generación tras generación. La cultura es entonces materia del trabajo y de la crítica (forma concreta en que trabaja el pensamiento), antes que materia de la acumulación. Es cuestión de los que hacen, no de los que poseen, aun que sean finalmente ;estos, por ahora, los propietarios y administradores de la cultura como de todas las otras creaciones de la actividad humana." (3)

(1) C. Monsiváis. Op. cit., p. 38.

(2) Este escrito es la versión, muy ampliada, del comentario que hice a la ponencia de Carlos Monsiváis "Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México", en el XIV Congreso Latinoamericano de Sociología, San Juan, Puerto Rico, octubre de 1981 (véase p. 33). Gily, Adolfo. Op. cit. p. 45.

(3) Gily, Adolfo. Op. cit., p. 45.

g) El Concepto de Cultura Popular y las clases sociales.

Para intentar hacer más claros el concepto de "Cultura Popular" para el periodo que nosotros estudiamos, nos enfrentamos con algunas dificultades -como ya empezamos a mencionar-. Encontramos definiciones que remiten "lo popular" al nivel del modo de producción capitalista, obteniendo análisis fundamentalmente de clases sociales más que de sociología de la cultura, que pensamos nos debe remitir al ámbito de la formación económica-social.

Pero, veamos algo sobre estas concepciones haciendo explícitas sus consideraciones sobre "lo popular". Por ejemplo: Néstor García Canclini para estudiar a las "culturas populares" -a través de un estudio que hace-<sup>(1)</sup> inserta a la producción folklórica en el mercado capitalista como una más de sus mercancías,<sup>(2)</sup> es por eso que el autor va a vincular el concepto de cultura "... con los de producción, superestructura, ideología, hegemonía y clases social como el marxismo las ha elaborado"<sup>(3)</sup>. Como él mismo nos dice, llegará a "... caracterizar así a la cultura como un tipo particular de producción cuyo fin es comprender, reproducir y transformar la estructura social y luchar por la hegemonía".<sup>(4)</sup>

Al intentar definir a la Cultura Popular el autor se pregunta "... por qué calificar como cultura popular a esta forma par

---

(1) García Canclini, Néstor, *Las culturas populares en el capitalismo*", Ed. Nueva Imágen, México, 1982.

(2) Cabe aclarar que a nosotros no nos interesa ver nuestro objeto de estudio como producción de mercancías, ni dentro de la dinámica del mercado capitalista que si bien es cierto puede ser una forma de verlos. A nosotros lo que nos interesa es ver a la PMRM como ente transmisor de una cultura, para poder entender si esta cultura es nacional-popular u occidental.

(3) Op. cit., p. 26.

(4) Idem., p. 26.



particular de cultura que otros llaman subalterna, oprimida, etc.?(1)  
y antes de responder, él mismo plantea sus objetivos cuando dice:  
"... más que un marco teórico para analizar la cultura, nos interesa uno que ayude a explicar las desigualdades y conflictos entre sistemas culturales".(2)

Canclini al seguir en su definición de lo popular nos dice:

"... así como no existe la cultura en general tampoco puede caracterizarse a la cultura popular por una esencia o un grupo de rasgos intrínsecos, sino por oposición a la cultura dominante como producto de la desigualdad y del conflicto".(3)

Y -continúa diciendo el autor- Lo popular... (será) para nosotros... una posición y una acción. No podemos fijarla en un tipo particular de productos o mensajes, porque el sentido de unos y otros es constantemente alterado por los conflictos sociales. Ningún objeto tiene garantizado eternamente su carácter popular porque haya sido producido por el pueblo o éste lo consuma con avidez *el sentido y el valor populares se van conquistando en las relaciones sociales. Es el uso y no el origen, la posición y la capacidad de suscitar actos lo que les confiere esa identidad*".(4)

Y -continúa- tratando de resolver la caracterización de "lo popular", para lo cual retoma la caracterización política que hace Brecht "popular es lo que las grandes masas comprenden, lo que recoge y enriquece su forma de expresión, es lo que incorpora y reafirma su punto de vista, es aquello tan representativo de la parte más progresista de su pueblo, que puede hacerse cargo de la conducción y resultar también comprensible a los demás sectores del pueblo, es lo que partiendo de la tradición, lleva adelante, lo que transmite al sector del pueblo que aspira al poder, las conquistas del sector que ahora lo sustenta".(5)

Finalmente termina Canclini diciendo: "Para que un hecho o un objeto sean populares no importa tanto su lugar de nacimiento (una comunidad indígena o una escuela de música), ni la presencia o ausencia de signos folclóricos (la rusticidad o la imagen de un dios precolombino) sino la utilización que los sectores populares hacen de ellos".(6)

---

(1) Op. cit., p. 25.

(2) Op. cit., p. 26.

(3) Op. cit., p. 27.

(4) Op. cit., p. 198.

(5) Op. cit., p. 202. Ref. de Bertold Brecht. "Escritos Sobre Teatro". Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1973, tomo 2, p. 63.

(6) Op. cit., p. 202.

Habiendo ya dicho lo que consideramos de la relación que hace Canclini entre Cultura Popular y Clases Sociales, y antes de emitir algún juicio respecto a su concepción de "lo popular", veamos lo que nos dice otro autor.

Lombardi Satriani hace una disertación interesante en la que articula el concepto de "Cultura" con el de "Cultura Popular". Veámos como estructura su posición: Este autor empieza por dar su definición de Cultura y nos dice: Cultura es...

"el conjunto explícito e implícito de los modos estabilizados (generales y particulares) de pensar, sentir y actuar de los hombres, diferenciado en conjuntos más o menos integrados por cada uno de los grupos, de algún modo distinguibles en el tiempo y en el espacio, e internamente a ellos: herencia social de origen anónimo o identificada, ella se trasmite, crece, se modifica o se reduce de generación en generación, o se difunde entre los grupos a través de la comunicación simbólica, por aprendizaje, producción o contacto deliberado, impuestos o espontáneos, interactuando internamente entre sus diversas partes o exteriormente con las variables naturales en cuanto tales y con las ya plasmadas por la cultura misma. Es un patrimonio dinámico y estructurado de ideas prácticas y teóricas relativas a la dirección (organización) y reglamentación de las actividades y relaciones de los individuos humanos con el ambiente no humano, el ambiente humano (incluidos ellos mismos) y la globalidad de la existencia, en respuesta a los problemas emergentes de las contradicciones de la vida en las vicisitudes históricas, desde ya siempre a su vez culturalmente condicionadas.

Ella es el instrumento específicamente humano de adaptación a la naturaleza para la satisfacción de necesidades, y se exterioriza en objetos materiales y objetos ideales (comunicados) y después se interioriza en la propia constitución psicofísica de los individuos: transformando la naturaleza con sus creaciones, los hombres se transforman ellos mismos. Cada cultura particular puede ser subdividida convencionalmente en clases y categorías de contenidos (partes y sectores), así como en formas de transmisiones (vehículos) y modos de participación (estratos)".(1)

Más adelante se pregunta Satriani "¿Pero a qué cultura nos referimos?... ¿cultura de qué estratos? ¿Podemos limitarnos a hablar genéricamente de pueblo, de capas populares, o peor aún, del bajo pueblo, como hasta hace años se hacía inclusive a nivel científico?".(2)

El autor considera que para superar la ambigüedad y la

---

(1) Lombardi Satriani. Op. cit., p. 54.

(2) Marx, K. "El Capital", FCE, México, 1968.

abstracción ligados a la palabra "pueblo" y a sus derivados, "debe de introducirse para definir el ámbito del folklore, el concepto marxista de clase", citándolo en su definición:

"En la famosa formulación de *El Capital*, clase significa la *separación* de los miembros de la sociedad en esferas antagónicas respecto de las condiciones económicas y existenciales de vida, y en la sociedad burguesa moderna, en dos esferas de las cuales una es la de los trabajadores no propietarios y la otra la de los no-trabajadores propietarios (o "compradores") de la fuerza de trabajo y de las condiciones de realización de la fuerza de trabajo de los miembros de la otra clase".(1)

Continuando con esta difícil búsqueda, tratando de separar lo general de lo particular para conseguir un concepto de "cultura popular" que pueda explicar nuestra "investigación concreta" y que haga referencia a la formación económico-social, más que conceptos generales y totalizantes que correspondan al modo de producción veremos, sin embargo -y a pesar de que no coincidimos en todo- hay algunas anotaciones que hace Satriani, que nos parecen de gran valor para esta difícil caracterización de "lo popular" para el periodo y lugar que nosotros estudiamos:

"En la investigación folklórica -nos dice Satriani- una vez asumida una postura marxista, no se puede prescindir de un riguroso planteo clasista -determinado esencialmente a nivel estructural- de los protagonistas (aunque sólo en cierto sentido tales!) de la cultura popular objeto de investigación".(2)

Pero, ¿cómo hemos de estudiar o entender el lugar de las clases sociales? ¿sólo por su papel en la producción? ¿esto nos parece limitado, economicista y que no resuelve nuestro interés que es más sociológico, referido a la cultura, ya que si nos limitáramos a estudiar "lo popular" del solo modo de producción capitalista -como dice Satriani- "nos arriesgaríamos así, a perpetuar una imagen de clases subalternas que podría no responder más a la rea-

---

(1) Op. cit., p. 57.

(2) Op. cit., p. 57.

lidad y no haríamos obra científica, sino de mistificación. Es indispensable por consiguiente para la propia vitalidad de la ciencia folklórica efectuar investigaciones de campo".<sup>(1)</sup>

Por lo tanto, repetimos nuestra posición: consideramos necesario referir "lo popular" a la formación económico-social o a la cultura nacional estudiada, o como diría L.M. Lombardi Satriani: "Hemos señalado por otra parte, la exigencia de la contextualización" y para explicar más esto -señala el autor- "un comportamiento dado, en efecto, desarrolla su función en un contexto y puede desempeñar -es obvio subrayarlo- una función distinta en otro contexto. Un mismo tema, un comportamiento, un conjunto de creencias que tenían en el pasado una determinada función pueden hoy ser retomados con una función radicalmente diferente".<sup>(2)</sup> En ese sentido pensamos que nuestro contexto debe ser tomado en cuenta, el contexto de la formación económico-social.

Finalmente, lo que hace Satriani es aclarar que él en su estudio concreto que hace del folklore va a ligar su acepción de cultura popular a la de clases sociales por que va a estudiarla dentro del MPC y del mercado, y por lo tanto en relación con las clases subalternas.

---

(1) Op. cit., p. 58.

(2) Op. cit., p. 58.

#### h) Nuestro Concepto de Cultura Popular.

Llegar a esta parte del trabajo no fue nada fácil, ya que por un lado el debate sobre la cultura popular "es un debate que en nuestro país apenas comienza"<sup>(1)</sup>; además de que resulta un "tema muy resbaloso",<sup>(2)</sup> por lo que pensamos que son pertinentes algunas precisiones metodológicas para poder llegar a la clarificación -en la medida de lo posible- de tan impreciso concepto.

Para nuestra investigación nosotros requeríamos de un concepto de Cultura Popular que explicara a la Cultura Popular Mexicana de la Revolución. Ahora bien, para tratar de definirlo metodológicamente tomamos en cuenta los siguientes aspectos: Hablando del carácter específico (concreto o particular) de la cultura popular, teníamos que considerar tanto su carácter histórico como su origen geográfico.<sup>(3)</sup> En este sentido fue como llegamos a ubicar el concepto de Cultura Popular Mexicana de la Revolución, sin dejar de tomar en cuenta las dificultades que implica hablar de una Cultura Nacional Mexicana.

Por otro lado, sobre los conceptos de Cultura Popular, a la hora de tratar de encontrar un concepto adecuado para nuestra investigación, la dificultad no fue menor, ya que las características de nuestro país en el periodo estudiado no correspondían a los

---

(1) Bonfil Batalla, *De Culturas Populares y Política Popular*, Ed. Museo de Culturas Populares, México, 1982.

(2) Señala Victoria Novelo en su artículo *La Expropiación de la Cultura Popular*, Ed. Museo de Culturas Populares, México, 1982.

(3) "... no hay cultura popular en abstracto como tampoco hay pueblos en abstracto; siempre se tratará de un pueblo y unas manifestaciones culturales concretas..." Victoria Novelo, Op. cit., p. 116.

conceptos existentes, es por eso que para seleccionar un concepto de Cultura Popular que explicara a nuestro objeto de estudio teníamos que hacer presente que el México de la Revolución era un país preindustrial, de producción básicamente artesanal y agrícola en donde la participación de "las masas" en la cultura tenía una "connotación fundamentalmente campesina";<sup>(1)</sup> además del carácter indígena (étnico) de la población, así como el carácter mestizo que venía como herencia. Por lo tanto, no era nada fácil apropiarnos de conceptos que más bien explicaban a las culturas populares en el capitalismo más desarrollado. En esos momentos el capitalismo en México apenas empezaba a desarrollarse, y conceptos como "cultura de masas", pensamos no nos sirven para explicar a la cultura popular de ese periodo; como tampoco el concepto de Cultura Popular Proletaria que más bien podrían corresponder a periodos posteriores en todo caso.

El concepto de "Cultura de las Clases Subalternas" de Sa triani es el que pensamos que se acerca más a lo que nosotros entendemos como popular, para nuestra investigación, es decir, entendido como la cultura de las "clases oprimidas"; además de que abre paso al análisis concreto de la formación económico-social, ya que las clases subalternas, como dice el autor "... con su sola existencia... (sus) valores muestran los límites de la universalidad ..."<sup>(2)</sup> Sin embargo, y aunque lo tomamos como válido, no nos resuelve totalmente el problema<sup>(3)</sup> ya que el concepto de Cultura Po-

---

(1) Victoria Novelo. Op. cit., p.

(2) Op. cit., p. 28.

(3) Decimos que no nos resuelve totalmente el problema por que bajo esta perspectiva el estudio de lo popular nos plantea la incógnita de "... como es que esas culturas se 'volvieron' subalternas con respecto a qué y en cua-

pular Mexicana de la Revolución, más que tener un carácter proletario tiene una "connotación fundamentalmente campesina". Dado lo inexacto de los conceptos existentes para explicar nuestra investigación, sigamos tratando de dar algunas precisiones.

En nuestro concepto de Cultura Popular para el periodo mencionado, vamos a estudiar "lo popular" en relación al pueblo y en ese sentido encontramos una definición que da Sánchez Vázquez -al analizar el arte popular- que nos pareció valiosa -y nos dice el autor- "... cuando decimos pueblo nos referimos al elemento vivo, fecundo y fecundante de la historia; a la fuerza motriz y creadora del desenvolvimiento histórico y por ello no podemos identificarlos en modo alguno... con el sector más hueco e inherente a ella -las masas cosificadas y despersonalizadas. El pueblo no es tampoco una categoría general y abstracta; en cada época tiene un contenido concreto. Históricamente, lo constituyen las clases y capas sociales que crean con su actividad los principales valores materiales y espirituales...". (1)

Al entender nosotros "lo popular" en relación al pueblo -rescatando lo que dice Sánchez Vázquez- "lo popular" en la cultura será la cultura que constituyen "las clases y capas sociales", es decir, la cultura de las clases, estratos y étnias dominadas o subalternas.

... les frentes específicamente ¿por dónde empezaron a perder la lucha? ¿cómo se ha fabricado la 'miseria de la vida...?

En fin, la perspectiva del análisis de la construcción de la hegemonía en la vida cotidiana y su relación con los procesos macrosociales a partir del análisis de los encuentros y enfrentamientos de las distintas culturas y clases en las que unos se hacen "populares" y otros "oficiales", unos se hacen subalternos y otros hegemónicos, nos puede ayudar a comprender siempre dentro de lo popular a lo subalterno...". En el artículo de Jorge Alejandro González Sánchez. *Cultura(s) Popular(es) Hoy*. Revista Comunicación y Cultura. Ed. UAM-X. México, 1983.

(1) Sánchez Vázquez. *Las Ideas Estéticas de Marx*, Ed. Era, México, 1976, pp. 268-269.

Ahora bien, refiriéndonos al carácter de la dominación. La dominación que se refleja en nuestro objeto de estudio no es dominación netamente burguesa, ya que en esos momentos puede verse en la PMRM -analizada por nosotros- el reflejo de una dominación entre feudal y capitalista incipiente, y los valores de la cultura occidental que se reflejan en los murales son valores en cierto grado de las élites de esos momentos.

Regresando a "lo popular" en relación al pueblo, podemos decir que vamos a entender a ese pueblo con su cultura popular ¿y popular por qué?, popular por el sentido y el valor populares que se van conquistando; por el uso y por el origen<sup>(1)</sup> que les confiere esa identidad; "popular" (por que) es lo que las grandes masas comprenden sobre lo que recoge y enriquece su forma de expresión/ es lo que incorpora y reafirma su punto de vista.../ es lo que, partiendo de la tradición lleva adelante/ lo transmite al sector del pueblo...". (2)

En tal sentido, la cultura popular va a depender de su carácter de autenticidad,<sup>(3)</sup> es decir, de que su uso, origen, forma de expresión, tradición (y otras características difíciles de precisar), correspondan auténtica, genuina, legítima o verdaderamente al pueblo de que se trate. Por lo tanto cuestionaremos -en nuestro análisis- si la PMRM es una producción auténticamente popular de la Cultura Mexicana de la Revolución.

---

(1) Nosotros, a diferencia de Canclini, sí consideramos como válido el criterio del origen para determinar el carácter popular.

(2) B. Brect. Op. cit.

(3) Victoria Novelo introduce ese concepto "Históricamente la calidad de 'autenticidad' ha variado: depende lógicamente de quién califica, o más bien, desde qué posición se clase se califica". Op. cit., pp. 118-119.



## B. Nuestros Conceptos Sobre Arte

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Nuevamente para este apartado seguiremos intentando la aplicación del método dialéctico para estructurar las categorías sobre arte, a nuestra investigación, de la misma manera que lo hicimos en el tratamiento de los conceptos sobre cultura, es decir, en este apartado tratamos de ir interrelacionando las categorías sobre arte que requeríamos para explicar nuestro objeto de estudio, tomando en cuenta su nivel de abstracción, así como su carácter particular o grado de concreción.<sup>(1)</sup>

Es necesario señalar que a la hora de buscar las categorías que respondieran o explicaran correctamente el proceso que nosotros estudiamos, nos enfrentamos a algunas definiciones que no nos parecían satisfactorias, por lo cual optamos aquí -al igual que en el apartado sobre cultura- por basarnos en nuestros criterios metodológicos para la selección de nuestros conceptos de manera más coherente con nuestro estudio.

Nos encontramos con un concepto de arte dinámico, que para explicar nuestra investigación se iba a ir concretando o haciéndose abstracto en la medida que nos permitiera explicar el nivel que requeríamos. Por lo tanto, hemos de hablar de un concepto de arte considerándolo a un nivel abstracto, y en tal sentido, será válida para nosotros la utilización de la categoría de arte universal -referida al concepto teórico del arte-; al mismo nivel hablaremos de la categoría Producción Artística vista como una producción social -general o universal-.

---

(1) Considerando para esto el carácter histórico y geográfico de las categorías.

Para ir concretando nuestros conceptos utilizamos las categorías de arte occidental, considerando en esta categoría al arte de la cultura europea principalmente -como ya explicamos anteriormente en el tratamiento de la cultura-. Tenemos otra categoría específica o particular, para referirnos al arte de una formación Económico-social, utilizaremos el concepto de arte nacional o regional, categorías equivalentes entre sí, y que reflejan el carácter geográfico que hemos considerado metodológicamente como válido para la particularización o concreción de la cultura y por tanto del arte.

Siguiendo en este sentido, consideramos válida la utilización de la categorías Arte Nacional Mexicano, ya que es explicativa de la concreción que estamos llevando a cabo.

También en este mismo sentido, para seguir particularizando, pensamos que la categoría de Arte Nacional Mexicano de la Revolución, va a rescatar el carácter histórico -característica importante para clarificar nuestra investigación-. Asimismo tenemos otras dos categorías que se complementan entre sí, estas son la categoría de Arte Popular y Arte "Culto". También para estas categorías utilizamos el criterio de particularidad, es decir, utilizaremos una categoría de Arte Popular Nacional o Regional (específicamente la categoría de Arte Popular Mexicano); y otra para el Arte Popular de la Revolución Mexicana. Junto a las categorías de Arte Popular se encontraron también las de Arte "Culto" Nacional (Arte "Culto" Mexicano); y Arte "Culto" de la Revolución Mexicana.

Finalmente consideramos necesario para el análisis de nuestra investigación la utilización de un concepto sobre ideología en el Arte.

En lo que respecta a la exposición de los conceptos, creemos que en el caso de las categorías que ya explicamos cuando expusimos a la Cultura, sería ocioso repetir nuevamente aquí lo mismo... dicho para la cultura traspasado el ámbito del Arte. Por lo tanto tomamos como suficiente el criterio metodológico que considera al Arte Nacional o Regional (mexicano) por su carácter particular geográfico; así como el Arte de la Revolución Mexicana por su carácter histórico-concreto; así como también el Arte Occidental referido al criterio geográfico. Dedicando en especial en este apartado algunas secciones para explicar el concepto Arte Popular; el de Arte "Culto" y el concepto de Ideología en el Arte para finalmente explicar el concepto abstracto de Arte.

### a) Arte Popular

Al intentar definir el concepto de Arte Popular nos enfrentamos con la misma problemática que veníamos teniendo con los conceptos sobre Cultura Popular. Es decir, encontramos diversas conceptualizaciones de "lo popular" en el Arte y, a decir verdad, no todas nos parecían afortunadas.

Nos encontramos con que Adolfo Sánchez Vázquez<sup>(1)</sup> hace referencia a esta dificultad -mencionada- a la que nos enfrentamos quienes pretendemos definir "lo popular" en el Arte, y nos dice: "La expresión 'arte popular' es objeto cada día de las más burdas mistificaciones, y de ahí la necesidad de despojar el camino de nuestra investigación en este punto, restableciendo su verdadero significado. Una de las mistificaciones más socorridas estriba en identificarlo con lo que nosotros hemos llamado arte de masas o arte propio de la sociedad industrial capitalista..."<sup>(2)</sup>

Para entender esta definición de "lo popular" en el arte de la que habla Sánchez Vázquez, señalaremos que por ejemplo Arnold Hauser hace una separación entre arte del pueblo y arte popular, basándose en que como arte del pueblo se designa "... (a) la actividad poética, musical y plástica de estratos sociales carentes de ilustración y no pertenecientes a la población industrial y urbana..."<sup>(3)</sup> y entendiendo "bajo la denominación de arte popular ... (a) la producción artística o pseudoartística que responde a las exigencias de un público predominantemente urbano y tendente a la masificación..."<sup>(4)</sup>

(1) En su libro *Las ideas estéticas de Marx*, Ed. Era, México, 1976.

(2) Op. cit., p. 263.

(3) Hauser, Op. cit., p. 367.

(4) Idem., p. 367.

En esta concepción, Hauser remite "lo popular" del Arte, definitivamente al modo de producción capitalista que ya al hablar del concepto de Arte Popular considera como factores importantes "la estandarización" y la "comercialización": (1) "El arte popular de hoy -nos dice Hauser- es un arte de masas en un doble sentido: de un lado, ofrece pasatiempo artístico uniforme a un público extraordinariamente numerosos y, de otra, produce en masa sus productos uniformes. El público-masa es un producto de la democratización de la sociedad; la producción en masa, un resultado de los nuevos métodos de fabricación mecanizados, hechos posibles por el progreso de la técnica. La democratización del arte y de la cultura empezó a principios del siglo XIX...". (2)

Finalmente Hauser diferencia entre lo que considera "obras de arte" y "los productos de este arte popular" cuando nos dice: "Obras de arte en sentido estricto, se diferencian de los productos de este arte popular, no por el rigor de los principios formales seguidos, sino al contrario por la libertad con que son interpretados y obedecidos estos principios". (3)

Nos parece que si identificamos "lo popular" en el arte con "lo masivo" limitamos la historicidad del concepto únicamente al modo de producción capitalista, y de tal manera el concepto de "arte popular" no podría aplicarse a otras etapas anteriores. Pensamos que el concepto de "arte popular" es un concepto, que si bien es cierto puede aplicarse o utilizarse para una determinada etapa, trasciende en la historia, por lo tanto, consideramos necesario

---

(1) Hauser. Op. cit., p. 438.

(2) Idem.

(3) Idem., p. 443.

rescatarlo de tan particular concepción, ya que aceptar únicamente "lo popular en el arte" como "lo masificado" equivale a negarle la posibilidad de haber sido popular a una inmensa producción artística anterior en la historia.

Por otro lado, pensamos que puede haber, por un lado producción artística "académica" llamada por algunos autores "Culta" o "Superior", pero al mismo tiempo existe otra "producción artística popular" que no por el hecho de no estar enmarcada dentro de los canones académicos de la cultura occidental deje de ser considerada por nosotros arte.

Regresando a Sánchez Vázquez, este autor, negando la identificación de "lo popular" en el arte con "lo masivo" nos dice: "Al identificarse... lo popular con lo masivo, se tiende a caracterizar el arte verdadero de nuestros tiempos como antipopular. De este modo, al hacerse de él un arte minoritario, por esencia, se descarta la posibilidad de un arte auténtico ya que se parte de la premisa gratuita de que este último sólo podría aspirar a una comprensión mayoritaria en la medida en que se desnaturalizara de sus propios medios de expresión. De acuerdo con esta concepción, quedaría cerrado el camino a un arte que no fuera ni minoritario, ni de masas, es decir a un arte verdaderamente popular que no se dejara aprisionar en el marco asfixiante del dilema tan caro a Ortega y Gasset: o minorías egregias o masas gregarias.<sup>(1)</sup> Es esa una concepción de "lo popular" como lo que tiene éxito, "pero un éxito que sólo es garantizado por la inautenticidad artística".

Sánchez Vázquez, incluso diferencia otro tipo de arte al que llama "populista" que será un arte que centra su mirada en el

(1) Sánchez Vázquez. Op. cit., p. 263.

pueblo, "aunque esta mirada sólo se detenga en la superficie", como un arte regionalista, localista, costumbrista, que no será un arte verdaderamente popular.

Al que llama arte popular -el autor- es al "arte verdadero", distinto del arte privilegiado o de casta, "... un arte dirigido a las mayorías -no a las masas- o sea un arte "verdaderamente popular" en su doble sentido -cuantitativo y cualitativo...".<sup>(1)</sup>

Descontando el criterio de cuantitativa en cuanto a la "cuantía del éxito, de la difusión"; así como el criterio de cualitativo en relación a lo localista, costumbrista, "... el citado criterio cualitativo no puede ser otro que la profundidad y riqueza con que el arte se expresa, el talante y las aspiraciones de un pueblo o de una nación en una fase histórica de su existencia".<sup>(2)</sup>

Basándonos en nuestros criterios metodológicos y siguiendo con la misma lógica de nuestro marco teórico, consideramos que esta definición que da Sánchez Vázquez sobre arte popular resulta más explicativa al proceso que nosotros estudiamos y de la manera en que lo entendemos.

Para respaldar aún más su definición sobre "lo popular" en el arte, Sánchez Vázquez cita a Antonio Gramsci en su intento por definir "lo popular" en la literatura, veamos un fragmento de esta cita: "Cuestión del por qué y cómo una literatura es popular. La belleza no basta. Se requiere un contenido intelectual y moral que sea la expresión elaborada y completa de las aspiraciones más profundas de un determinado público, de la nación-pueblo en una cierta fase de su desarrollo histórico".<sup>(3)</sup>

---

(1) Sánchez Vázquez. Op. cit.

(2) Idem., p. 264.

(3) Idem.

Finalmente en su conceptualización de "lo popular" en el arte termina diciendo este autor: "El arte popular es la expresión profunda de las aspiraciones e intereses del pueblo, en una fase histórica dada... Cuando decimos pueblo nos referimos al elemento vivo, fecundo y fecundante de la historia; a la fuerza motriz y creadora del desenvolvimiento histórico y por ello no podemos identificarlo en modo alguno... con el sector más hueco e inherente a ella -las masas cosificadas y despersonalizadas-. El pueblo no es tampoco una categoría general y abstracta; en cada época tiene un contenido concreto. Históricamente, lo constituyen las clases y capas sociales que crean con su actividad los principales valores materiales y espirituales...". (1)

Finalmente para definir en nuestra investigación al arte popular retomando la concepción de Sánchez Vázquez, digamos que el arte popular -para nosotros- es la expresión auténtica, genuina, legítima, verdadera y profunda de las aspiraciones e intereses del pueblo en una fase histórica dada. De tal manera que al hablar del nivel específico del arte popular en nuestra investigación tendremos una categoría de Arte Popular de la Revolución Mexicana que será entendida por nosotros, como el arte y exprese auténtica, genuina, legítima, verdadera y profundamente las aspiraciones e intereses del pueblo mexicano durante el periodo de la Revolución.

---

(1) Sánchez Vázquez. Op. cit., pp. 265, 268-269.



b) Arte Popular e Ideología

Habiendo ya aceptado que "El arte popular es la expresión profunda (...) de las aspiraciones e intereses del pueblo en una fase histórica dada..."<sup>(1)</sup> Sucede que como tal el arte popular es tendencioso y en ese sentido "mantiene cierta relación con la política".

Para explicar esto, citeamos a Sánchez Vázquez quien haciendo referencia a Engels<sup>(2)</sup> nos dice: "... en todos los tiempos el arte verdaderamente popular ha estado en estrecho contacto con la vida humana, con el pueblo y, por tanto, revela un profundo contenido ideológico. Es un arte tendencioso..."<sup>(3)</sup>

Asimismo -señala Sánchez Vázquez-, "El arte popular, del que nos habla Gramsci, es un arte tendencioso; como lo ha sido de acuerdo con Engels, todo gran arte desde que el hombre crea artísticamente en la sociedad dividida en clases".<sup>(4)</sup>

Y continua nuestro autor citado explicando que el arte popular será tendencioso profundamente "justamente por expresar los intereses más elevados del pueblo en una fase histórica dada, ... (sin que) ello... quier(a) decir que el arte se reduzca a su tendencia y que lo artístico pueda disolverse en lo político".<sup>(5)</sup>

Este carácter ideológico del arte popular; este carácter tendencioso que representa "los intereses más elevados del pueblo

(1) Sánchez Vázquez. Op. cit., p. 265.

(2) En su Carta a Mina Kautsky del 26 de noviembre de 1885.

(3) Sánchez Vázquez. Op. cit., p. 266.

(4) Op. cit., p. 266.

(5) "Otra cosa es la aparición de esa conciencia de carácter tendencioso y el intento imposible de evadir el espíritu de tendencia que está entrañando en la misma obra de arte". Op. cit., p. 266.

en una fase histórica dada". Precisamente es esto lo que queremos analizar en el contenido de la Producción Muralista de la Revolución Mexicana. Nos interesa cuestionar la validez de la utilización de este concepto para tratar de saber en qué medida esta producción artística corresponde o representa los verdaderos y auténticos intereses del pueblo mexicano durante la Revolución a través de su contenido ideológico.

### c) El Concepto de Ideología en el Arte.

Si bien es cierto que no coincidimos con la concepción que Hauser tiene acerca del Arte Popular visto como un "arte tendiente a la masificación" -como ya antes hemos dicho-, consideramos, sin embargo, que sobre arte y sociología del arte este autor tiene muchos aciertos. En este sentido nos pareció muy acertada la manera en que Arnold Hauser realiza el tratamiento sobre lo ideológico en el arte. Por lo tanto, para explicar en nuestra investigación el concepto de ideología en el arte nos basaremos en los señalamientos que hace dicho autor, de tal manera que nos permitan explicar el carácter y la dirección ideológica que se encuentra contenida en la Producción Muralista de la Revolución Mexicana que es objeto de nuestro estudio.

Hauser empieza explicando el carácter ideológico en el arte señalando que "... los grupos sociales explican -a través de los individuos que los representan- los procesos naturales e históricos, pero, sobre todo, las propias opiniones y valoraciones, de acuerdo con sus intereses materiales, sus apetencias de poder, sus consideraciones de prestigio y los demás fines sociales."<sup>(1)</sup>

Ahora bien, en el ámbito de la producción cultural se expresan estas interpretaciones de la realidad y "... desde el punto de vista social, así también las creaciones culturales de las unidades colectivas contienen exposiciones e interpretaciones de la realidad <<inocentes>> y susceptibles de <<objetividad>>...<sup>(2)</sup> ... Desde las matemáticas, indiferentes poco más

(1) Hauser. Op. cit., p. 35.

(2) "... por no estar en conexión directa con los intereses del grupo en cuestión y no chocar con los intereses de otros grupos. Propositiones matemáticas y teorías de las ciencias naturales son, en este sentido, objetivas en términos generales, y siguen principios que pueden ser considerados como cri...

o menos en el aspecto sociológico, y cuyas distintas proposiciones apenas si permiten concluir algo acerca del lugar y las circunstancias de su procedencia, hasta el arte, que no muestra casi ni un solo rasgo indiferente a la situación histórica y social, las distintas creaciones culturales constituyen una gama muy variada según el diverso grado de su saturación ideológica". (1)

Ahora bien, en cuanto a la proximidad de las diferentes manifestaciones culturales con la realidad social —señala el autor—, el arte es el que más cercano a ésta se encuentra, ya que "El arte, en todo caso, está referido mucho más abierta y directamente a los fines sociales, es mucho más clara y distintamente arma ideológica, panegírico o propaganda que las 'ciencias objetivas'. Sin embargo, la tendencia social a cuyo servicio está, sólo raras veces se muestra al descubierto y sin sublimación, lo cual es algo circunstancial a la forma de expresión ideológica que, para conseguir sus fines, no designa nunca a las cosas por su propio nombre". (2)

En el terreno del arte el problema de la ideología se presenta con un distinto carácter que en las ciencias, por el hecho de que el criterio de "verdad" en el arte es de "naturaleza esencialmente distinta" al del campo de la teoría. En este sentido "una obra

---

... terios de verdad absolutos, intertemporales e invariables. El ámbito de tales formulaciones es, sin embargo, relativamente angosto, y si bien uno se rebela a hacer depender la historia de la economía, no hay duda de que incluso una ciencia natural como, por ejemplo, la medicina, muestra señales de dependencia de la situación económica y social, y de que no sólo la actualización de sus problemas, sino también la dirección en que se busca su solución están condicionados socialmente". Op. cit., p. 36.

(1) Op. cit., p. 36.

(2) "... Marx y Engels hablan ya de la distinta distancia que separa las diversas construcciones culturales de su infraestructura económica, y Engels hace notar en un conocido pasaje de su *Feuerbach* que en las ideologías superiores <<la conexión de las representaciones con sus condiciones materiales de existencia es cada vez más complicada y se halla cada vez más oscurecida por eslabones intermedios>>. Esta concepción es, en lo esencial, exacta. El arte, la religión y la filosofía poseen un contenido mucho más diferenciado y una estructura mucho menos transparente, no sólo que las ciencias naturales y las matemáticas, sino también que el Derecho y el Estado, en los cuales la situación económica se expresa más directamente, es decir, de una manera menos sublimada". Op. cit., p. 37.

de arte no es 'exacta' o inexacta ... (como puede serlo)... una doctrina científica y, en términos estrictos, no puede designarse ni como verdad ni como error. En el arte, al que sólo con muchas limitaciones puede aplicarse el concepto de validez universal y suprahistórica, es tan absurdo hablar de una <<conciencia falsa>> como de una conciencia adecuada. Para decirlo en otras palabras: allí donde no se persigue la verdad, no puede hablarse ni de habérsela alcanzado ni de haberse malogrado el empeño de llegar a ella. Como el arte es en sí mismo parcial, y como no puede predicarse calidad artística de una visión de la realidad no vinculada a un enfoque histórico-social determinado, el problema de la relatividad no llega siquiera a plantearse en el campo del arte". (1)

Sin embargo, y contradictoriamente, así como no es necesario o posible el criterio de "verdad" o "error" en el arte, sería equivocado negarle al arte "... toda pretensión de verdad y poner en tela de juicio que es susceptible de contribuir en alto grado a nuestro conocimiento del mundo y de los hombres". (2) Y en la medida que contribuya a explicar al mundo, es importante la participación del arte en la constitución de una concepción del mundo.

Ahora bien, en lo que se refiere al contenido interno estructural de la obra, puede verse dentro de los estilos, igualmente una influencia de los elementos histórico-sociales. Es decir, "Aun cuando la antítesis de las direcciones artísticas que se suceden en la historia fuera, en efecto, un principio general del desarrollo estilístico, siempre sería inexplicable por puros motivos formales y determinaciones internas, porqué en un determinado momento el desarrollo salta de una dirección a otra. El impulso para los cambios de estilo procede siempre del exterior y es, desde el punto de vista lógico, casual... La realidad social, lo que Wofflin llama <<la

---

(1) Op. cit., p. 39.

(2) Idem., p. 40.

situación externa>>, desempeña siempre el mismo papel en la elección de formas..." (1)

Pero regresando al carácter ideológico de las obras de arte —señala Hauser— "...el artista glorifica los <<ideales>>, no sólo de sus protectores reales, sino también de sus protectores potenciales, que la inexorabilidad de una ideología —siempre que efectivamente sea inexorable— se manifiesta en que expone las ideas e intenciones de la clase dominante y soporte de la cultura, y esto aun no teniendo el protector adecuado, es decir, sin tra bajar precisamente para aquellos estratos de la sociedad con los que el artista se encuentra más íntimamente vinculado... ya Engels había señalado sin lugar a dudas qué es lo que ha de entenderse por ideología en el arte. Debería ser ya evidente que el artista no necesita tener conciencia de las ideas sociales a las que da expresión, y que puede, en la medida en que es consciente de ello, encontrarse en oposición con las ideas e ideales que expresa, justifica o glorifica en sus obras". (2)

Ahora bien, la manera en que esta ideología va a estar contenida en las obras de arte "... puede aparecer o bien en la forma de manifestaciones explícitas —como clara profesión de fe, doctrina expresa o propaganda directa— o bien en forma de meras implicaciones, es decir, como la presuposición ideológica tácita de exposiciones socialmente indiferentes a primera vista. Puede adoptar el carácter de tendencia efectiva o de ideología inconsciente. El contenido social de una profesión de fe expresa o de un mensaje directo es siempre consciente al orador y es afirmado o rechazado conscientemente por el auditorio; el impulso social que anima una manifestación psicológica puede, en cambio, ser también inconsciente y actuar asimismo inconscientemente. Y actuará tanto más intensamente, cuanto menos intencionadamente pretenda o parezca preten

---

(1) Op. cit., pp. 42-43.

(2) Op. cit., p. 45.

der el asentimiento. La tendencia clara provoca a menudo reacción, mientras que la ideología velada no encuentra resistencia... El materialismo histórico... no deriva las ideologías de motivos personales, sino de condiciones objetivas, las cuales se imponen a menudo independientemente de la conciencia y no pocas veces contra la voluntad de sus sujetos".<sup>(1)</sup>

Hasta aquí en lo que puede considerarse la explicación a nivel teórico general del concepto de ideología en el arte. Ahora bien, en lo que respecta a la concreción del concepto de ideología ésta va a conseguirse al especificarse, al particularizarse. Es decir, no podemos referirnos al carácter-ideológico del arte a nivel general, ya que este carácter-ideológico no existe de manera unitaria. Dado que "... las condiciones sociales no son en ningún periodo histórico completamente unitarias, ni representan en todos los sectores del arte y de la cultura la misma situación".<sup>(2)</sup> Por lo tanto resulta necesario, en primer lugar, concretar en uno de estos sectores del arte, como es que se dá este carácter ideológico. Es decir, en nuestro caso, particularizando al tratar de observar dentro de la PMRM el carácter ideológico de dicha producción artística, y aún más específicamente, al pretender cuestionar si este carácter ideológico es representativo de la Cultura Popular Mexicana de la Revolución.

Consideramos —de acuerdo con Hauser— que "... sólo cuando hacemos depender los fenómenos ideológicos de determinadas unidades sociales, logramos algo más que su ordenación histórica, y sólo entonces podemos elaborar un concepto de ideología concreto y utilizable sociológicamente".<sup>(3)</sup>

En este sentido, nuevamente aquí, para la concreción del

---

(1) Op. cit., p. 46.

(2) Op. cit., p. 49.

(3) Op. cit., p. 50.

concepto de ideología en el arte convalidamos el análisis en el ámbito de la formación económica y social, cosa que pretendemos en esta investigación.



d) Arte Popular y Arte "Culto" ("Superior" o "Académico")

Existe otro criterio importante para esclarecer el significado del arte popular, y en tal sentido es nuestro interés hacer lo presente en ésta, que algunos autores llaman, "dicotomía entre arte culto y arte popular".<sup>(1)</sup>

Es decir, específicamente es nuestro interés dejar expuesta hasta donde sea posible la diferencia que existe entre el arte popular y el arte llamado "culto", ya que al analizar a la Producción Muralista de la Revolución Mexicana pretendemos identificarla con estas formas de arte, para poder ubicar hasta dónde fué ésta una producción artística "culto" y si es que tuvo algunos elementos como producción artística popular.

Para comenzar digamos que el arte popular es aceptado como una forma de arte.<sup>(2)</sup> Por otra parte, esta división entre arte "culto", académico, sofisticado "... ha sido aceptada generalmente por la crítica a lo largo de este siglo";<sup>(3)</sup> aunque también hay que decir que no ha sido suficientemente estudiada, a tal grado que se puede decir que hay una "... indefinición conceptual... (sobre)... la dicotomía entre lo que es arte culto y lo que es popular...".<sup>(4)</sup> A esta dificultad conceptual se va a agregar -en nuestro caso- que dentro de la Producción Muralista de la Revolución Mexicana, objeto de nuestro estudio, aparecían elementos que parecen ser de carácter popular entremezclados

---

(1) George Kubler, Edmundo O'Gorman, Mario Pedroza, Jorge Alberto Manrique.

(2) Jorge Alberto Manrique: "...si bien se acepta que el arte popular es también una forma de arte...", p. 7. Prólogo al libro "La dicotomía entre arte culto y arte popular", Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1979.

(3) J.A. Manrique. Op. cit., p. 7.

(4) Idem., p. 8.

con elementos que forman parte de lo que puede llamarse arte culto. Por lo tanto consideramos válido el señalamiento que hace Jorge Alberto Manrique, en el sentido de que "El arte de la esfera de una cultura sofisticada se vuelca ahora a menudo, más que nunca antes, sobre las manifestaciones populares para abreviar en ellos o aún confundirse con ellos; lo que de una manera automática nos conduce a ahondar en el problema de las relaciones entre los dos ámbitos". (1)

Debido a esa dificultad consideramos necesario tratar de aclarar en la medida de lo posible la diferencia entre el arte culto y el arte popular. (2)

Para empezar en este intento por aclarar para nuestra investigación esta discusión sobre la diferencia en estos dos tipos de arte, hay un señalamiento que hace George Kubler, (3) quien nos dice: "Es propio de nuestro tiempo encontrarnos aquí discutiendo acerca de la dicotomía entre las bellas artes y el arte popular, lo cual implica la idea de que ambos tipos de expresión forman parte de la historia de los significados, del gusto y de las clases sociales..." (4) a lo que nosotros agregamos, y de las culturas en las diferentes formaciones económico sociales. Pero veamos lo que nos dicen George Kubler y J. Alberto Manrique, dos autores que nos parece que aportan elementos de valor sobre esta discusión.

1).- George Kubler diferencia entre bellas artes y arte popular y dice: "La expresión Bellas Artes... equivale claramente a una designación... antigua y actualmente pasada de moda: nobles artes: arquitectura, escultura y pintura. También el término bellas artes evoca ideas de significado,

(1) Op. cit., p. 8.

(2) J.A. Manrique señala que incluso la distinción que hace Arnold Hauser no nos parece satisfactoria para explicar a estos dos tipos de arte. Op. cit., p.7.

(3) En su artículo "Las artes, nobles y llanas" en el libro citado.

(4) George Kubler, Op. cit., p. 16.

gusto y clase, pero no ha perdido sus connotaciones de jerarquía elevada y de la personificación individualizada de las artes...".<sup>(1)</sup> Ahora bien, sobre arte popular -nos dice Kubler- "... arte popular es un término complejo que en la actualidad, significa por lo menos tres órdenes de ideas para la mayoría de las personas: 1) Un arte que retrata de manera familiar casos y acontecimientos cotidianos en vez de símbolos recónditos; 2) Un arte que a casi todos gusta y; 3) Un arte vinculado con el pueblo más bien que con una élite...".<sup>(2)</sup>

Definitivamente que a la hora de realizar un análisis "Las bellas artes y el arte popular -dice Kubler- evocan a un dilema similar, pues nos obligan a decidir sinceramente si concedemos un valor más elevado a una sociedad nostálgica y blanda gobernada por el pueblo, o a una sociedad dura regida por una élite... nos enfrentamos a teorías... En ambos casos sea primitivismo en la historia o sociología del arte, nuestra escala de valores dependerá de nuestra actitud... Al considerar las artes como un dilema histórico de conflicto entre escalas de valores, tenemos la ventaja de ver claramente la parte clave que aquí juega el fenómeno del "buen gusto". Este parece a modo de apoyo estético del juicio moral. Lo malo y lo bueno quedan reforzados por los conceptos de buen y mal gusto en una trama de distinciones que constantemente diferencian comportamientos entre clase alta y clase baja... Este sistema de comportamiento coherentemente codificado representa y refuerza a las clases sociales".<sup>(3)</sup>

Consideramos que la concepción del arte "culto" visto como el arte de las bellas artes y arte popular como el arte localista o arte del pueblo -que menciona Kubler- abre las puertas para el análisis del arte occidental o dominante universalmente vs. el arte popular regional o popular nacional.

---

(1) G. Kubler. Op. cit., pp. 15-16.

(2) Idem., p. 15.

(3) Idem., pp. 14-15.

Como ya dijimos cuando hicimos explícita nuestra definición de arte popular -como el arte que expresa profundamente las aspiraciones e intereses del pueblo en una fase histórica dada-, consideramos que es válido hablar de un arte popular nacional o regional, así como de un arte popular nacional de la Revolución, es decir un arte popular de la Revolución Mexicana. Y nos parece correcto hablar al mismo tiempo de un arte académico; de un arte "culto" en el sentido occidental del término; de un arte académico nacional en el periodo revolucionario.

Pero aclaremos que hablando del arte nacional -en el sentido metodológico del término- no puede hablarse de que éste represente siempre los intereses del pueblo sino que además del arte popular, dentro de las fronteras regionales o nacionales, se ha de dar un arte "académico", dominante o "culto". Lo que habrá que ver, es en la PMRM cuál predominó por encima del otro. A lo largo del desarrollo histórico de la Producción Muralista hemos podido observar cómo el uno influye sobre el otro y concretamente para la PMRM observamos que en esta Producción Muralista -a la cual nosotros consideramos una producción culta- pueden observarse influencias del arte popular.

2).- Jorge Alberto Manrique<sup>(1)</sup> al hablar de "los problemas que plantea el tratar de aprehender el concepto de arte popular" señala algunos aspectos que consideramos valiosos, y nos dice: "Desde el punto de vista formal, algunos objetos de arte popular revelan torpeza de ejecución, carencia de una tradición que lo sustente; mientras otros, en cambio, presentan una acabada maestría y un alto grado de refinamiento, aunque sus formas no coin

(1) En su artículo "Categorías, Modos y Dudas Acerca del Arte Popular", en el libro *La Dicotomía entre arte culto y arte popular*. Ed. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1979.

cidan con lo que solemos llamar arte culto u oficial". (1)

Al hablar de "El arte popular como concepto", Manrique considera el punto de partida el hecho de que "... lo que llamamos arte popular no tiene verdadera existencia sino en oposición al concepto de arte culto. Esta me resulta una piedra de toque ineluctable. En consecuencia, parece que no existe como tal sino en referencia a su contraparte culta. Es necesaria la presencia del binomio arte-arte popular para que éste adquiriera su ser... el concepto de arte popular —nos dice Manrique— nace para distinguir, no para definir". (2)

Asimismo, señala Manrique, el concepto de arte popular abre las puertas a la aceptación de la existencia de un arte no occidental, es "... la única manera (conceptual) de reconocer valores (artísticos) en obras que no correspondían con los cánones del arte (occidental)". (3) Además, señala el autor, la aceptación de tal concepto "... debe situarse entre los elementos que empezaron a poner en tela de juicio la idea misma (occidental) de arte". (4)

---

(1) J.A. Manrique. Op. cit., p. 256.

(2) "... Por lo que toca a la historia de occidente y sus aledaños, la presencia del arte popular se hace sentir más fuertemente en razón de la canonización del arte culto". Ob. cit., p. 257.

(3) Op. cit., p. 257.

(4) Idem.

e) El Concepto de Arte.

En este apartado pretendemos hacer referencia al concepto abstracto de arte que es —citamos a Sánchez Vázquez— "... un estrato más profundo y originario del arte, el único que impide identificarlo con determinada tendencia particular y trazar una ribera rígida a su desarrollo, a la vez que puede dar razón del arte en su conjunto como una actividad esencial humana". (1)

En este sentido, al hablar de arte, nos referiremos a la categoría abstracta que va más allá de las formas específicas que toma el arte: ya sean populares o "cultas", o en su carácter ideológico; (2) o en su forma nacional u occidental.

El arte tiene una dualidad, es decir, una contradicción que es su doble carácter; su capacidad de ser arte abstracto y concreto al mismo tiempo. En el caso de la Producción Muralista de la Revolución Mexicana analizada por nosotros, podemos, por un lado verla en su carácter concreto y será el entenderla como una forma específica nacional o regional, "cultas" o popular; y podemos, al mismo tiempo, observarla en su carácter abstracto y en ese sentido estaremos viéndola como arte abstractamente humano y como tal será abstractamente universal. Nos referimos al arte universal en sentido teórico, ya que la obra artística es en primer lugar y "... ante todo, creación, manifestación del poder creador del hombre", para lo cual no nos hemos de servir de las formas en que se concreta el arte, sino que al hablar del arte abstracto trascendemos el campo ideológico y sociológico del arte y penetramos en el ámbito de la estética y "Desde un punto de vista verdaderamente estético la obra de arte no vive de la ideología

(1) Sánchez Velázquez. Op. cit., p. 44.

(2) "... reducir el arte a ideología... es olvidar su contenido artístico".

que la inspira, ni de su condición (sociológica) de reflejo de la realidad. Vive por sí misma con una realidad propia en la que se integran lo que expresa o refleja... (y en este sentido)... Una obra de arte, es ante todo, una creación del hombre, y vive por la potencia creadora que encarna..." (1)

El arte llámese "culto" o popular, progresista o decadente, es creación del hombre y como producto humano atravieza y sobrepasa las fronteras ideológicas, nacionales o de cualquier otro índole, para imponerse como la presencia de "lo humano", el arte popular es tan esencialmente humano como puede serlo el arte "culto". "Cuando se habla de un arte... se descubre una afirmación de lo universal humano, una capacidad de dialogar con todos los hombres por encima de sus particularidades de tiempo, clase o nación..." (2) Y en ese sentido, la "afirmación de lo universal humano" en el arte, además de ser un reflejo del hombre, lo hace presente; "... es afirmación, expresión y objetivación del hombre, entendido éste no de un modo abstracto sino concreto..." (3) Ya que el hombre sólo existe en la realidad, o sea en un ser concreto y como tal es un ser social e histórico.

Ahora bien, la presencia de lo humano en la producción artística, como en todo tipo de producción —dice Sánchez Vázquez— es "... una forma superior de creación" y cada elemento de la obra de arte será una manifestación de esta capacidad creadora del hombre y "Subrayando la presencia de lo humano en el arte —realista o no— destacamos su estrato más profundo y originario: el ser una forma secular del trabajo creador". (4)

(1) Sánchez Vázquez. Op. cit., p. 44.

(2) Idem., p. 269.

(3) Idem., p. 270.

(4) Las raíces de esta concepción se encuentran ya en una obra de juventud de Marx, *Los Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844*, además esta "comunidad entre arte y trabajo fue ya advertida por Hegel aunque en forma idealista (Tesis de la Fenomenología del Espíritu...)".

Esta característica esencial del arte de ser una forma de actividad creadora del hombre -nos dice Sánchez Vázquez- no es privativa "...de ninguna tendencia artística en particular; el realismo no tiene, por tanto, monopolio en la creación...". (1) Y en este sentido la creación estética "... no exige una actitud unívoca ante lo real (acercamiento a sus formas y figuras, o distanciamiento de ellas); subraya ante todo el entronque del arte con la esencia humana". (2)

Hablando del valor artístico de las obras de arte en el sentido estético, Hauser nos da algunos elementos para tan difícil precisión:

"En el arte no hay un progreso en sentido propio; las obras posteriores no sólo no son necesariamente más valiosas que las anteriores, sino que son simplemente incomparables con éstas. Esto explica que el carácter de la verdad sea tan distinto en el arte y en las ciencias, y que el valor de los conocimientos obtenidos y transmitidos por el arte no padezca por razón de su naturaleza ideológica. El hecho de que estos conocimientos pierdan su vigencia, a menudo, con tanta rapidez y de que, en realidad, nunca obtengan un asentimiento general, no nos preocupa lo más mínimo. Los consideramos como interpretaciones de la vida extraordinariamente valiosas e incluso inestimables, pero no como verificaciones objetivas susceptibles de prueba ni adecuadas siquiera para una discusión. Las expresiones artísticas de la realidad quieren y deben revestir relevancia, pero no tienen que ser verdaderas o evidentes. Podemos sentirnos dominados hasta el extremo por la sensación que nos causa una obra de arte, y conformarnos, sin embargo, con el hecho de que la misma obra no diga nada a personas que no son muy próximas. La individualidad de los gustos es uno de los primeros descubrimientos estéticos... la validez en el arte reviste un carácter completamente distinto al de la validez científica, así como el carácter ideológico y el valor objetivo no representan en el arte una contradicción. El problema del relativismo, al cual escapamos de esta manera en el campo de la actividad artística, revista, sin embargo, en la historia del arte como ciencia casi tantas dificultades como en el campo de las demás disciplinas científicas". (3)

---

(1) Sánchez Vázquez. Op. cit., p. 46.

(2) Idem., p. 47.

(3) Hauser. Op. cit., pp. 55-56. Y continua diciéndonos el autor: "¿No son las obras de arte, en sentido propio, utopías, es decir, la eliminación de una carencia manifiesta en las ideologías? ¿No son lo que Stendhal llamaba <<un augurio de la dicha>>? ¿Qué puede, en efecto, significar el arte para alguien que no se encuentra tan profunda, apasionada y arraigadamente inserto



Sin embargo, este arte al que nos hemos referido, es decir, el arte abstracto, sólo existe como categoría ya que el que existe en la realidad es el arte concreto.

Refiriéndonos al arte concreto, nos dice Hauser: "A pesar de la independización de las obras de la cultura y de la autonomía cada vez mayor del arte, no hay ninguna fase en la historia del arte, ni siquiera en los periodos de esteticismo y formalismo extremos, en la que el desarrollo sea totalmente de las condiciones de vida económicas y sociales del momento. Las creaciones artísticas están mucho más vinculadas a su propia época que a la idea (misma) del arte..." (1)

Por lo tanto -nos dice Sánchez Vázquez- no puede haber "arte por el arte" sino sólo habrá arte para el hombre y por el hombre. Dado que el hombre "es, por esencia un ser creador, crea los productos artísticos por que en ellos se siente más afirmado, más creador, es decir más humano... (ya que) el producto artístico es una nueva realidad que testimonia ante todo, la presencia del hombre como ser creador". (2)

---

... en la vida viva como el artista mismo y que no juzga el arte desde el punto de vista de la vida? El arte socorre sólo a aquel que busca en él ayuda, a aquel que se acerca a él con conflictos de conciencia, dudas y esperanzas. El arte sólo tiene algo que decir a quien le dirige preguntas; para quien es mudo, el arte es mudo también. ¿El arte no posee en si mismo un valor por encima de cualquier contenido social, político, ideológico, etc.?

(1) Hauser. Op. cit., p. 55.

(2) Sánchez Vázquez. Op. cit., p. 47.

### C. Nuestros Conceptos Sobre Muralismo.

Para este apartado, nuevamente seguiremos intentando la aplicación del método dialéctico para la estructuración de nuestras categorías sobre Muralismo a nuestra investigación, de la misma manera que lo hicimos en los apartados anteriores sobre cultura y arte, es decir, tratamos de ir relacionando los conceptos sobre muralismo que requeríamos para nuestro análisis, tomando en cuenta el grado de abstracción o concreción de las categorías bajo los criterios metodológicos señalados anteriormente en este trabajo.

Siguiendo la misma lógica del marco teórico de nuestra investigación vamos a tener un concepto de Muralismo de carácter dinámico que se irá haciendo más abstracto o concreto en la medida de lo necesario para conseguir explicar el nivel que requiera nuestra investigación.

Por lo tanto vamos a tener un concepto general -o abstracto- de Muralismo o de Producción Muralista considerado a nivel universal (Producción Muralista Social); tendremos otro concepto de carácter más específico que es el de Muralismo Occidental entendido como el Muralismo de la cultura europea principalmente -igual que hicimos con la cultura y el arte-; tenemos otro concepto específico o particular para referirnos al Muralismo de una formación económico-social, tal es el concepto de Muralismo Nacional o Producción Muralista Nacional o Regional, categorías -equivalentes entre sí- que reflejan el carácter geográfico que hemos venido considerando para la particularización de los conceptos. Siguiendo en este sentido consideramos válida la utilización de la categoría Muralismo Nacional Mexicano ya que resulta explicativa de la concre-

ción que estamos llevando a cabo.

Para seguir particularizando, ahora en lo que se refiere al carácter histórico, tenemos una categoría de Muralismo de la Revolución Mexicana o Producción Muralista de la Revolución Mexicana, categoría importante para precisar nuestro objeto de estudio. En lo que respecta a la exposición de las categorías consideramos que en el caso de las categorías que ya explicamos cuando expusimos a la Cultura resulta innecesario ahora volver a explicar los criterios metodológicos que nos llevaron a considerarlos como válidos, para el caso de la Producción Muralista. De tal manera que damos por entendidas las siguientes categorías: a la Producción Muralista Nacional y Producción Muralista Mexicana, por su carácter particular geográfico; a la Producción Muralista de la Revolución Mexicana, por su carácter histórico-concreto; así como también a la Producción Muralista Occidental referida al criterio geográfico-cultural.

Dedicamos en especial en este apartado algunas secciones para explicar los conceptos de: Mural, Muralismo y Producción Muralista; Producción Muralista "Culta" y Producción Muralista Popular.

a) Las categorías Mural, Muralismo, Producción Muralista ("Culta" o Popular).

Dado que nuestro universo concreto de estudio es la PMRM -que no es otra cosa que el "Cúmulo de murales producidos en México en el periodo revolucionario (1910-1930)"-, el mural aparece como la forma más elemental de dicha producción, por lo tanto, resulta importante para nuestra investigación dedicarle un lugar dentro de nuestros conceptos.

El Mural se presenta como la unidad más simple de la Producción Muralista estudiada por nosotros, en ese sentido para conseguir definir el mural, necesitamos explicar cuáles son los elementos que lo convierten en tal, es decir ¿qué es un Mural?, ¿cuáles son los elementos que hacen que una pintura se convierte en una pintura mural?

Para contestar estas preguntas encontramos las definiciones de dos autores que nos pareció que respondían a nuestro objetivo, nos referimos a Raquel Tibol y a Orlando S. Suárez.

Raquel Tibol<sup>(1)</sup> da una definición general que dice:

"Lo que define a un 'Mural' y lo distingue de cualquier otra pintura es el hecho de quedar incorporado a la arquitectura del lugar en (el) que se realiza... un 'mural' para serlo debe integrarse al espacio en que está realizado, aunque en ocasiones no esté pintado directamente sobre la superficie construída sino en un bastidor o soporte fijado a esa área".<sup>(2)</sup>

Orlando S. Suárez<sup>(3)</sup> nos da otra definición en la que dice:

(1) En el catálogo *México Ayer: El inicio del Muralismo Mexicano Contemporáneo*. Ed. Museo Biblioteca Pape, Monclova, Coahuila, México, 1979.

(2) Op. cit., p. 4.

(3) En su libro *Inventario del Muralismo Mexicano. S. VIII a. de C. - 1968*. UNAM, México, 1972.

"He catalogado como obra mural a los relieves policromados, biombos, cancelos, bardas, muros, vitrales y escultopinturas, basándome en el criterio de integración plástica..." (1).

Ahora bien, cuando nosotros en nuestra investigación nos refiramos al Muralismo o Producción Muralista, estaremos hablando de aquella producción de Murales a nivel general o universal de la sociedad; cuando hablemos de Muralismo Nacional estaremos especificando la categoría; y para referirnos a la base de nuestra formación económico-social utilizaremos la categoría Producción Muralista Mexicana o Muralismo Mexicano; finalmente para concretar en el periodo histórico estudiado nos referiremos a la Producción Muralista de la Revolución Mexicana.

La Producción Muralista llamada "Culta", Académica o "Superior" es aquella Producción Muralista que sigue los cánones académicos de la cultura occidental, realizada "por pintores preparados con los estudios y conocimientos técnicos necesarios exigidos para la realización profesional de su obra, y cuya labor fue auspiciada por poderes institucionales". (2)

La Producción Muralista Popular es aquella producción muralista de carácter popular por haber sido realizada por gente del pueblo, por modestos artesanos, es aquella producción "libre de las imposiciones de estilo y de los conocimientos y reglas de la técnica (occidental) que fue la expresión de la vida del mexicano común... un arte... que refleja las... expresiones individuales y colectivas de la población". (3)

---

(1) Op. cit., p. 13.

(2) Raquel Tibol. Catálogo *Inicios del Muralismo...*, Op. cit., p. 11.

(3) Idem.

## CAPITULO II

### ANTECEDENTES

#### *1. Algo sobre las formas culturales y la Independencia en México.*

Al comenzar la exposición de este capítulo de la investigación es necesario aclarar que consideramos dentro de este apartado a los momentos principales de la producción cultural que afectan a la producción artística y concretamente pictórica del siglo XIX, para dejar señalados únicamente los que nos aporten elementos de valor para la Producción Muralista de la Independencia, como parte de los antecedentes de la Producción Muralista de la Revolución Mexicana. Hemos de señalar que al ver a la Producción Muralista como una forma particular de expresión cultural, la entendemos dentro de un contexto histórico cultural y explicamos sus cambios y alteraciones en relación a ese marco histórico concreto.

Pero veamos cómo se desarrollaron las formas culturales en el contexto de la independencia en México.

En el siglo XIX, exactamente en 1810, se da un corte en la historia del país, es decir, se da en México la lucha por la "Independencia", hecho que definitivamente merece ser considerado en esta parte del trabajo, ya que tuvo un peso definitorio para la conformación de la nueva nación y con ella la "Nueva Cultura" del México Independiente, proceso que va a reflejarse en todas las ramas de la Producción Cultural de la formación económico-social mexicana (por lo tanto en la producción artística, y dentro de ella, en la producción muralista, objeto de nuestro estudio).

El proceso de la independencia, que si bien es cierto se puede decir que se concreta en 1810, ya venía gestándose con ante-

rioridad.

A partir de que se empieza a "gestar" la Independencia, al mismo tiempo se empieza a formar el germen de "nuevas formas" de expresión, de nuevas formas de manifestación dentro de la cultura; se empieza a dar una búsqueda por las "nuevas formas" propias de la cultura mexicana.

Veamos en primer lugar lo que nos parece que fueron los móviles que dieron lugar a la independencia, para posteriormente exponer el significado de la misma y su repercusión en la cultura:

En lo que respecta a los "gérmenes de la independencia", hay un punto clave a partir del cual se ha de concretar el desarrollo de la misma, este es el "fenómeno del Criollismo".<sup>(1)</sup> Consideramos a este fenómeno clave porque con él empieza a dibujarse la posibilidad de una diferencia cultural: Una diferencia sobre la visión del mundo, propia de un segundo proyecto de cultura en la región a partir de la colonia y con éste la posibilidad de un proyecto de Cultura Nacional Mexicana, diferente al proyecto Colonial de la Cultura de la Nueva España.

Para considerar el fenómeno del "criollismo", nos basaremos principalmente en los planteamientos que hacen de él Edmundo O'Gorman y Jorge A. Manrique,<sup>(2)</sup> así como en la interpretación que hace de "la Independencia" Luis Villoro.<sup>(3)</sup>

---

(1) Aclaremos que: "Criollo en principio es el hijo de europeo nacido en América". Artículo "Del Bárroco a la Ilustración" de Jorge Alberto Manrique en *Historia General de Mexico*, El Colegio de Mexico, Mexico, 1981, p. 647.

(2) Jorge A. Manrique. Op. cit.

(3) Luis Villoro. "La Revolución de Independencia", en *Historia General de Mexico*, Tomo I, El Colegio de Mexico, Mexico, 1981.

Jorge Alberto Manrique considera al criollismo como un fenómeno cultural, y para definirlo, apoya la posición de O'Gorman quien dice: el concepto de criollo -entendido como "el hijo de europeo nacido en América"- pronto rebasa la "connotación accidental de nacimiento y cualquiera otra racial, para referirse a un hecho de conciencia". En efecto -dice Manrique- "criollo es no sólo el hijo de europeo, sino el hijo, nieto o bisnieto de ese hijo; por eso mismo el criollo... puede no tener ciento por ciento sangre europea, puede ser quien no precisamente haya nacido aquí pero se haya sentido asimilado a los aquí nacidos..." (1)

Y por eso -señala Manrique- el concepto no ha de limitarse a esa "endeble circunstancia de nacimiento", sino que ha de referirse a un hecho "... de cultura, de actitud y de conciencia". "Criollo es el que se siente novohispano, americano y que por tanto no se siente europeo". (2)

Consideramos que esta es una conceptualización de criollo, definitivamente mucho más amplia y más rica que la concepción que lo limita a la relación consanguínea. Ahora bien, al mismo tiempo que se empieza a dar esta identificación del criollo como novohispano, se empieza a gestar una diferencia, una posibilidad de "algo nuevo", de una conciencia nueva y una actitud diferente que correspondan a la "nueva Cultura" que se empieza a gestar y que dará como resultado a la Cultura del México Independiente que se reconoce como diferente a la cultura Europea.

Al mismo tiempo que se da el fenómeno del "criollismo", surge el concepto de "gachupín, el español advenedizo... (qué)... hace al criollo conciente de su ser diverso". (3) Esta diferencia es la que hace

---

(1) Jorge A. Manrique. Op. cit., p. 647.

(2) Idem.

(3) Idem., p. 648.



que el criollo vaya "forjando su propio ser".

Ya desde fines del siglo XVI —señala Manrique— puede advertirse el antagonismo con claridad. Concretamente, en 1589 Agustín Dávila Padilla en su "Historia y Discurso de N.P. Santo Domingo" se queja de los "... cargazonos de gachupines que año con año vienen de Europa", y les acachca todos los males que padece la tierra.

Esta sensación de rechazo a los "gachupines" o a la cultura europea es manifestada en diferentes expresiones en la literatura, por ejemplo veamos algunos fragmentos del Soneto anónimo recogido por Baltazar Dorantes en 1604:

Viene de España por la mar salobre  
a nuestro mexicano domicilio  
un hombre tosco, sin ningún auxilio  
de salud falto y de dinero pobre...

y otro que agujetas y alfileres  
vendía por las calles, ya es un conde  
en calidad y en cantidad en fúcar...

y abomina después del lugar donde  
adquirió estimación, gusto y haberes...

"Este advenedizo, pues, rudo y pobre, ayudado por sus congéneres, se levanta con lo mejor del país y todavía reniega de él: razón de sobra para el resentimiento". (1)

Esta queja que "quizá aún resuena en el mexicano de nuestros días", se ve reflejada en la poesía que se encarga de recoger las lamentaciones del criollo, muestra de ello es lo que Dorantes escribe:

Minas sin plata, sin verdad mineros  
mercaderes por ella codiciosos  
caballeros de serlo deseosos  
con toda presunción bodegoneros

Estos versos nos hacen presente el hecho de que, por otro lado, el fundamento económico de la Colonia era el sector que expor

(1) Op. cit., p. 648.

taba a España, concretamente mediante la explotación y comercialización de la minería; (1) ambos sectores controlados generalmente por peninsulares....

A fines del siglo XVI y XVII, Nueva España atravesaba por una crisis tanto material como espiritual "... terminaba un 'proyecto de vida...' para la Nueva España: el que la había imaginado República Teocrática y señorial, dominada por frailes y encomenderos y todavía no se definía el 'nuevo proyecto de vida' el de la Nueva España". (2) En donde es fundamental la participación del "criollismo", que hace planteamientos profundos, ontológicos, ya que atañen al propio ser. El criollo ya no se siente europeo, "... detesta al gachupín, y no puede sin embargo dejar de sentirse de alguna manera español. Pero su modelo a seguir no puede ser otro que Europa. Es al mismo tiempo y no es europeo...". (3) Consideramos que con el criollismo se da una lucha entre el modelo cultural occidental (europeo) y el Proyecto Cultural Nacional Mexicano.

Desde la tercera década del siglo XVII aparece el sueño de "la Nueva España" —señala O'Gorman—, el cual "... más allá de lo 'objetivo' Nueva España sueña lo que quiere ser (y) de tanto querer serlo, de alguna manera lo es... La imagen soñada como modelo concreto se impone a lo real...". (4)

Esta lucha por un proyecto de cultura propio se refleja claramente en los poemas de Mateo Rosas "... en mucho asimilable al criollismo —y quizá por eso en posibilidad de captar claramente el fenómeno—,

(1) "La mayoría de los grandes comerciantes, tanto de la capital como de provincia, eran de origen europeo, y entre los propietarios de minas se encontraban tanto familias criollas como peninsulares. Que alcanzó su auge a partir de 1770. Luis Villorio, "La Revolución de Independencia", en *Historia General de México*, El Colegio de México.

(2) J.A. Manrique. Op. cit., p. 649.

(3) Idem.

(4) Idem., p. 650.

- (que) se burlaba de la suficiencia del no'vohispano e invocaba a España". (1)

Castiga a este reino loco  
que con tres chiquisapotes  
quiere competir contigo  
y usurparte tus blasones

Quiere darnos a entender  
que no hay cosas en el orbe  
como son los mexicanos  
y así que se adoren

"Pero a él mismo, le sale lo criollo cuando abandona a México"

y dice:

Queda a Dios, ciudad insigne  
que el corazón se me parte (al partir)

Ahora bien, el criollismo, -nos unimos a este punto de vista- es el que plantea o siembra los gérmenes de la lucha de independencia de 1810 no solo en la literatura en las diversas áreas de lo material. Hagamos más explícito nuestro razonamiento a continuación mediante el señalamiento de algunos hechos concretos en nuestra exposición:

Como ya antes habíamos empezado a mencionar, la economía de la Nueva España era controlada en su mayoría por los peninsulares y con la participación de algunos criollos acomodados; por otro lado, la mayoría de los puestos (tanto militares como administrativos) importantes (y aún eclesiásticos) "eran asignados a inmigrantes de la Península": "En 1808, por ejemplo, se encontraban ocupados por europeos los siguientes: el Virrey y todos sus dependientes, el mayordomo y sus familiares, su secretario, prosecretario...". (2)

En el ejército, el capitán general, todos los mariscales de campo,

---

(1) J.A. Manrique. Op. cit., p. 650.

(2) "... y Oficial Mayor, el Regente de la Real Audiencia, la gran mayoría de sus oidores y alcaldes de corte, los tres fiscales, todos los intendentes menos uno, el director de minería, el director de alcabalas, todos los alcaldes ordinarios". Luis Villorio. Op. cit., p. 595.

brigadieres, comandantes, coroneles y gran parte de los capitanes y oficiales ..."(1) Esta "burocracia política", al igual que el alto clero y los cuadros superiores del ejército era nombrada directamente por la Corona; lo mismo sucedía con el "grupo privilegiado de mineros y comerciantes" quienes estaban unidos a España, tanto por su situación de poder como por su "necesidad de mantener los lazos de dependencia"; respecto a la industria, (2) que era controlada de igual manera tanto por los peninsulares como por los criollos acomodados que se relacionaban estrechamente con los primeros.

En esta misma época podemos considerar fundamentalmente dos importantes poderes que determinaban en gran medida el desarrollo de la Nueva España, ambos dependían de la Península y por lo tanto eran dirigidos por españoles, tales poderes son: La Iglesia y el Estado, es decir, los que detentaban el control ideológico y el control político y económico eran o dependían -en su mayoría- de los peninsulares. (3)

Respecto al área de la producción cultural, señalaremos aquí que concretamente en las artes plásticas las actividades sobresalientes de la arquitectura, proyectos urbanísticos, así como de la pintura, etc., eran desempeñados por artistas europeos, prin

---

(1) J.A. Manrique. Op. cit., p. 650.

(2) Básicamente dirigida a la producción de bienes de consumo para el mercado interno, tales como: industria textil, del cuero, muebles, jabón, sombreros, calzado, alfarería, vinícola y tabacalera. Luis Villoro. Op. cit., p. 597.

(3) De la iglesia podemos señalar que además de su función ideológica, tenía un gran poder económico, ya que controlaba los créditos, por lo tanto su participación en la economía de la Colonia era fundamental; del Estado, sucedía que la Corona para mantener la situación de dependencia se encargaba de reglamentar la economía de la Nueva España, obstaculizando mediante miles de trabas legales (tarifas y alcabalas), su desarrollo para evitar la competencia en cualquier nivel con España y sus monopolios. La inmensa riqueza de la Iglesia provenía de tres fuentes: 1) Rentas de sus propiedades (en el campo y la ciudad). 2) Diezmos y 3) Capitales impuestos a censo redimible sobre propiedades de particulares. Luis Villoro. Op. cit.

principalmente españoles, dejando las actividades de menor importancia para los artistas locales.

Después de este brevísimo panorama del control —por los peninsulares— de las actividades económicas, políticas, ideológicas y artístico-culturales en la Nueva España, podemos señalar que el fenómeno del "criollismo" crea conciencia de la situación de desventaja en todas las áreas por las que atraviesa el "novohispano", manifestándose de diversas maneras en la literatura —en primer lugar—, repercutiendo en la política y manifestándose poco después en otras diversas áreas de la cultura.

Continuemos ejemplificando cómo se desarrolla la manifestación del criollismo que consigue finalmente desarrollar el proyecto nacional de la cultura mexicana.

Ese descontento del "novohispano", que cada vez se hace más manifiesto, se va uniendo a la difícil situación de explotación por la que atraviesa la población de la Nueva España. Ya para fines del siglo XVIII "El pueblo trabajador, constituido por indios y 'castas', base de la pirámida social, sólo compartía la extrema miseria".<sup>(1)</sup>

Ya hemos comenzado a definir al "criollismo" como una actitud de "identificación cultural", ahora podríamos agregar algunos otros elementos que consideramos de importancia, ya que el entenderlos de manera integrada, pensamos nos ha de permitir, captar cómo el "criollismo", de ser un germen importante para la lucha de la Independencia pasa a ser el aspecto activador que viene a encender, o a clarificar en parte, la concretización de la lucha por la Independencia de la Nueva España, que tiene su fin en el logro de la In

(1) Luis Villoro. "... El aumento de la riqueza... había beneficiado a la oligarquía económica y, a la vez, agudizado los contrastes sociales". Op. cit., p. 603.

dependencia de México en 1821.

Ya en 1603 en la obra "Grandeza Mexicana" Bernardo de Balbuena lleva a una primera culminación la apología de lo propio:

México al mundo por igual divide,  
y como a un sol la tierra se le inclina  
y en toda ella parece que precide

...

¿Quién goza juntas tantas excelencias  
tantos tesoros, tantas hermosuras,  
y en tantos grados tantas eminencias?

Este identificarse del novohispano con lo propio, con la tierra propia es uno de los elementos que más tarde permitirá esa identificación que tendrá el criollo con el pueblo y que se materializara en las filas de la lucha.

Refiriéndonos a altos niveles culturales de los criollos el criollo culto "asumía como propio el mundo histórico o mitológico anterior a la conquista... y cabe recordar que el conocimiento del nahuatl —aprendido, no mamado— era común entre la gente de letras, tal como lo eran el latín y el griego..." (1)

De hecho, criollos instruídos "participaban de una refinada cultura occidental, poblada de dioses y héroes de la mitología grecolatina, de santos y santas... la habían aprendido en la universalidad de los colegios jesuitas... pero le incorporaron el rico mundo prehispánico que se empeñan en sentir

---

(1) "En el criollo el gran inventor de mitos y su gran gozador. Los primeros grandes cronistas, llámese Motolinia, Zorita, Tovar o Sahagún, los grandes recolectores de los despojos del periodo prehispánico, habían seguido el impulso de rescatar algo destinado a perderse... Los escritos del siglo XVII se servían de él pero con fines diferentes, para estructurarlo coherentemente capaz de presentar un cuadro heroico del pasado anterior a la conquista. Tal es el caso de cronistas de órdenes religiosas, como los franciscanos Mendietta y Torquemada, los agustinos Grijalba y Basalenque, los dominicos Dávila Padilla y Franco... se dieron a escribir crónicas, relaciones, historias... Quizá dos nombres que habría que destacar, primeros en tiempo y primeros en importancia, entre los forjadores de un pasado indígena a la medida de Nueva España, dos criollos eminentes: Fray Juan de Torquemada y don Fernando de Alba Ixtlixochitl. Op. cit., pp. 652-653.

como propio...". (1)

Walter Palm señala: "... la alta cultura criolla asumía como propio el mundo histórico o mitológico anterior a la conquista y lo incorporaba a la tradición europea: aceptaba el molde occidental pero enriquecía con algo tomado de la propia tierra. Este fenómeno de asunción del pasado prehispánico es un fenómeno culto... que se inicia... por criollos instruídos —y muy instruídos—... ciertamente ese no mendigar en la historia europea, sino hallar lo necesario en la propia (en la que se sentía como propia) era... el empeño de los ...novohispanos.

El tema es una constante en la cultura nuestra de esa época...; hacia 1688, en *Loa para el Divino Narciso* de Sor Juana... la poetiza, a más de mostrarnos su conocimiento de los ritos prehispánicos, hace una hermosa elucubración para mostrar que la religión de los aztecas en esencia era la verdadera religión, y que por eso la evangelización había sido no solo posible, sino fácil... la loa sorjuaniana tiene profunda intención de enaltecer a los antiguos mexicanos incluso en el punto más delicado, el religioso: no olvidemos que el timbre de infamia jamás borrado era el de idolatría..." (2) Y hace decir a la América ya vencida:

Pues aunque lloro cautiva  
mi libertad, mi albedrío  
con libertad más crecida  
adorara mis deidades

O al Occidente

Y así, aunque cautivo gemía  
no me podrán impedir  
que acá, en mi corazón diga  
que venero al gran dios de las  
semillas

"Para comprender el marco completo de la cultura de Sor Juana —nos dice Manrique— y con ella, de todo su momento histórico..." hay

---

(1) Op. cit., p. 652.

(2) Op. cit., pp. 652, 656 y 657.

que tener presente que es este un momento determinado del sincretismo histórico y cultural en el que se unen la cultura occidental europea y la cultura prehispánica, la mitología grecolatina y la mitología náhuatl "se unen en el mundo criollo de la Nueva España".

Ahora bien, refiriéndonos al antagonismo entre "criollos" y "gachupines" —dice Luis Villoro— va a manifestarse en los criollos "de las clases medias". "No se trataba de nacimiento ni de sangre, sino de la distinta función que cumplían dentro del sistema colonial... El antagonismo entre "criollos" y "gachupines" nunca corrió con suerte entre las familias privilegiadas. Más bien sería creación de los "letrados" de las clases medias que se harán voceros de los intereses americanos". (1)

Como ya hemos empezado a decir, los criollos "instruidos" o "letrados", de hecho participan en una "refinada cultura occidental" y debido al control de los cargos importantes por los peninsulares, les quedaba cerrado "el camino a una carrera lucrativa y honrosa".

"A menudo mejor preparados que los europeos, no podían ascender a los puestos superiores, y estaban condenados a disputarse posiciones, segundas y pobres que no correspondían ni a sus aspiraciones ni a su cultura... su falta de un puesto adecuado en el mundo real los obligará a evadirse hacia el reino ideal de las artes y del saber". (2)

Los criollos con conciencia, es decir, que se sentían tales no tenían lugar en la sociedad colonial y el resentimiento con

---

(1) Luis Villoro. Op. cit., p. 600.

(2) "A principios del siglo XIX había en Nueva España un grupo importante de "letrados, criollos y pobres, todos ellos dedicados al desempeño de la abogacía, la administración o la cura de almas y entregados a la lectura de obras teológicas y jurídicas. Relegados en su mayoría a las ciudades de provincia formaban una élite intelectual unida por la insatisfacción común. Económicamente improductiva esta INTELLIGENTSIA acaparaba un arma terrible.



tra los "gachupines" inmigrantes, además de "... su mayor sensibilidad crítica ante las desigualdades e injusticias, los llevó a oponer al orden existente otro más justo. Ellos eran las semillas depositarias de cualquier cambio".<sup>(1)</sup>

El papel del "criollismo" en la lucha por la independencia va a ser el de despertar al pueblo, los "letrados" harán que ese dolor del pueblo explotado se convierta en exasperación.<sup>(2)</sup>

Ya "la generación que hará la independencia había vivido... en los años de 1785 y 1786, la pérdida de cosechas que dió lugar a muertes incontables. Y muchos de los curas que luego habrán de unirse a la insurgencia participaron entonces, sobrecogidos de espanto, en las brigadas de asistencia social organizadas por la iglesia para ayudar a las masas hambrientas y enfermas."<sup>(3)</sup>

Al empeorar las condiciones materiales de la gran mayoría, con las tremendas condiciones de trabajo —sin reglamentación en la jornada laboral, sin derechos y con una muy dura disciplina de trabajo—; con la migración del campo hacia las ciudades a principios del siglo XIX. Esta plebe era caldo de cultivo para cualquier explosión violenta".<sup>(4)</sup>

El "criollismo", esta semilla que ha venido concretándose de diversas maneras, va a tener su manifestación a nivel político con intervenciones ya para el Siglo XIX, es decir, hechos concretos que hacen que ese germen se convierta en los inicios de la Independencia.

---

(1) Luis Villoro. Op. cit., p. 604.

(2) "Los indios formaban, en efecto, un grupo social aislado por privilegios de protección que lo condenaban a un estado perpetuo de 'minoría de edad', envilecido en la indigencia y la miseria... estaban amenazados periódicamente por el peor azote: el hambre...". Luis Villoro. Op. cit. p. 604.

(3) Op. cit., p. 603.

(4) Idem.

Estos hechos, a los que haremos referencia casi inmediatamente, tienen como antecedente una serie de sucesos que se dan en 1808 en España, en los que hace totalmente manifiesta la debilidad del Imperio: Sucede que para el mes de marzo, a la entrada de las tropas napoleónicas a España, Carlos IV iba a abdicar a la Corona a favor de su hijo Fernando, pero esto no se logra, sino que ambos emprenden viaje hacia la frontera francesa "para ganarse la corona a cambio de favorecer a Napoleón. La cabeza del Imperio más grande de la cristiandad parecía haber renunciado a su dignidad y a su orgullo". (1)

A consecuencia de este hecho, el pueblo, abandonado por sus reyes, el 2 de mayo asume la resistencia contra los invasores "A la degradación de la Corona responde la soberanía del pueblo. De hecho el poder real pasa a las juntas de ciudadanos que empiezan a constituirse para defender a la nación". (2)

Carlos y Fernando caen prisioneros y renuncian al trono ante Napoleón, quien entrega el Imperio Español a su hermano José Bonaparte.

Veamos que sucede en América a consecuencia de estos hechos:

Ocurre que en América, las colonias hispánicas han mantenido las mismas estructuras de poder durante casi trescientos años, y los sucesos ocurridos en España hacen sentir "un enorme vacío que inquieta a todas las conciencias", "por primera vez un problema debatido teóricamente por los letrados, se convierte en el problema real: ¿En quien cae la Soberanía?"

(1) Luis Villoro. Op. cit., p. 604.

(2) "... ante el vacío de la monarquía, se revela dónde reside la verdadera nación Española: Los ciudadanos libres, en todas las regiones de la Península, forman juntas provinciales para guardar la soberanía en ausencia del monarca y liberar al país de los franceses. En la práctica, no por disposiciones la soberanía ha recaído en el pueblo, quien no puede dejar de ejercerla mientras el trono permanezca vacante". Luis Villoro. Op. cit., p. 604.

ranía? ¿A quién debe obediencia ahora el novohispano?". (1)

Concretamente se abre la posibilidad de que el "criollismo" vea realizados sus sueños, de que pueda participar en las decisiones políticas de su tierra, más suya que de los peninsulares que la gobernaban; más suya y más del pueblo con quien se siente ampliamente identificado, con lo cual se vislumbra una esperanza de que el proyecto nacional imaginado teóricamente pueda llegar a concretarse y con ello la opción de una cultura propia.

A estas preguntas: "¿En quién recae la soberanía?" y "¿A quién debe obediencia el novohispano?" se les da, en Nueva España, dos diferentes respuestas: La primera respuesta de la que es portavoz de la Real Audiencia "... recibe apoyo firme de los funcionarios y grandes comerciantes de origen europeo" para quienes la sociedad no debe admitir ningún cambio, el país entero debe permanecer en suspenso y continuar siendo manejado por la alta burocracia "que conserva la representación del rey". (2)

La segunda respuesta "se manifiesta en uno de los cuerpos en donde los criollos acomodados y de clase media tenían su mayor baluarte: el Ayuntamiento en la Ciudad de México..." (3)

Dicho Ayuntamiento ve la posibilidad de conseguir reformas políticas y el 5 de agosto propone al Virrey José de Iturrigaray "la convocatoria de una junta de ciudadanos —semejante a los establecidos en España— que gobierne en el interreino y que guarde la soberanía a Fernando VII." (4)

(1) Luis Villoro. Op. cit., p. 605.

(2) Idem.

(3) Dirigido por los letrados criollos: Francisco Primo de Verdad y Francisco de Azcárate y apoyado por Jacobo Villaurrutia.

(4) Los criollos letrados hacen esta propuesta en base a la doctrina del "pacto social".

"Existe un pacto de sujeción entre el Rey y la nación, por el que ésta li-  
...

El Ayuntamiento afirma que la nación no puede desconocer el pacto de "sujeción a la Corona", pero puede darse una forma de gobierno que resuelva las circunstancias actuales.

"... por consiguiente la autoridad no subsiste, ausente el monarca, en el virrey y en la Real Audiencia, sino en el conjunto de la nación novohispana". (1)

Al plantear los criollos letrados dos preguntas: "¿En quién recae la soberanía?" y "¿A quién debe obediencia el novohispano?" el "criollismo" plantea exactamente lo que será el eje central de la Independencia, ya que ha de permitirle ir haciéndose preguntas cada vez más exactas como ¿quién es la nación? ¿quién es el pueblo?; además se va haciendo más claro ante sí mismo ¿quiénes somos? ¿quién es la Nueva España? y con esto se irá haciendo real la posibilidad de que el "Nuevo Proyecto de Vida" para la Nueva España se lleve a cabo, con lo que se haría realidad el segundo proyecto cultural en México después del Colonizaje. Un proyecto de la "Nueva Cultura" de la Nueva España independiente; el proyecto del México independiente.

"De hecho los acontecimientos de España han hecho patente que el fundamento de la sociedad no es el rey sino la nación. Mientras... Azcárate (...) se refiere a los "bienes confinados por la nación al rey para su administración. Pero ¿En qué nación recae la soberanía?...". (2)

... bremente otorga su soberanía al monarca. Ese convenio es irrevocable. El monarca no puede desconocerlo, pero tampoco puede el pueblo arrebatarse la donación que le hizo del reino. Cuando el rey se encuentra imposibilitado para gobernar, la nación vuelve a asumir el ejercicio de la soberanía, pero al regresar el monarca a sus funciones cesa automáticamente el ejercicio directo de la autoridad por la nación... El Ayuntamiento de México no sostiene ninguna tesis revolucionaria, ni pretende alterar el sistema de dependencia". Luis Villoro. Op. cit., p. 606.

(1) Luis Villoro. Op. cit., p. 607.

(2) Idem.

La pregunta ¿quién es la Nación?, con las consiguientes preguntas ¿en quién recae la soberanía? y ¿quién es el pueblo?, se irán replanteando de 1808 a 1821 a lo largo de la historia en ese periodo y tendrán diferentes respuestas que cada momento se irán radicalizando, en básicamente dos polos, que apoyados en los diferentes grupos sociales del país, darán respuestas cada vez más radicales a lo largo de la lucha por la independencia. Y estas respuestas corresponderían a las dos actitudes contrarias que se dan finalmente en la lucha de independencia del país.

Veamos, un poco, cómo se fueron radicalizando estas respuestas y cómo se fueron radicalizando las actitudes manifestándose en determinados hechos concretos.

Azcárate al responder a la pregunta "¿En qué nación recae la soberanía?" dice: "no se trata de la 'voluntad general' de los ciudadanos, ni tampoco 'del pueblo' sin distinción de rangos. La soberanía recae en una sociedad ya constituida, organizada en estamentos con distintos derechos y representada legítimamente por los cuerpos de gobierno establecidos". (1)

A medida que se da la discusión por la definición del de tentador del poder de la nación, se avanza en la definición del pueblo, en este sentido los criollos agregan:

"Dos son las autoridades legítimas que reconocemos —declara el Lic. Primo de Verdad—: La primera es nuestro soberano, y la segunda de los ayuntamientos, aprobada y confirmada por aquél. La primera puede faltar, faltando los reyes..., pero la segunda es infectible por ser inmortal el pueblo". (2)

Desde el punto de vista de los conservadores podemos ver, por ejemplo, lo que dice el inquisidor Prado y Obejero:

---

(1) Luis Villoro. Op. cit., p. 607.

(2) Idem., p. 608.

"Aunque no haya en el reino un espíritu declarado de independencia contra el trono, se ha manifestado lo bastante al querer igualar este reino y sus derechos con el de la metrópoli, que ha sostenerla se dirigen esos juntos, que si la consiguen, es el primer paso para avanzar otro y otro hasta la absoluta independencia...". (1)

Podemos ver aquí claramente cómo las dos posiciones se van haciendo cada vez más claras y cómo se van formando los dos polos de la lucha de la independencia; los dos polos contradictorios, cada uno de acuerdo a su interés particular: por un lado los criollos ricos y los peninsulares con un proyecto de vida y de cultura totalmente occidental y por otro lado los "criollos" con un "proyecto nuevo" tanto de vida como de cultura, con el nuevo proyecto de la cultura de la Nueva España independiente, de la cultura regional Mexicana.

Sigamos viendo los acontecimientos que se van concretizando en los comienzos de la lucha por la independencia de la Nueva España.

"En una de las reuniones convocadas por el virrey, una sombra se proyecta (...) entre los congregados. Después de que el Lic. Primo de Verdad terminó su discurso donde sostuvo que la soberanía había recaído en el 'pueblo' el oidor Aguirre le pide que aclare de qué pueblo se trata. 'De las autoridades constituídas responde el síndico'. Entonces Aguirre, 'replicándole que esas autoridades no eran el pueblo, llamó la atención del virrey y de la junta hacia el pueblo originario, en que supuestos los principios del síndico debían decaer la soberanía... (2) sin aclarar más su concepto, a causa... de que estaban presentes los gobernadores de las parcialidades de indios y entre ellos un descen-

---

(1) Villoro, Luis. Op. cit., p. 610.

(2) Idem.

diente del emperador Moctezuma".

Esta exposición crea una confusión general y ocasiona que se de una mayor polarización ya que los conservadores tenían incluso, la intervención de otras clases sociales, el propio Iturrigaray "observa con alarma que empieza a hablarse de 'independencia' y aún de república". (1)

Y para colmo para los conservadores, la claridad de la situación por parte de los criollos y de los propios indios, llega casi al total extremo cuando un buen día, un descendiente de Moctezuma "reclama el trono de sus mayores", y es entonces cuando la separación de los conservadores y los liberales se hace evidente ya que "el partido europeo encuentra en esos signos la mejor justificación para detener cualquier reforma. Los hacendados y el Alto Clero temen dar un paso que podría hacer intervenir al pueblo real, no al que se suponía que representaban los criollos letrados". (2)

A partir de esa situación se radicaliza el grupo conservador "la Real Audiencia gobernará con mano fuerte; los principales portavoces del grupo criollo, Primo de Verdad, Azcárate, Talamantes son guardados en prisión; Jacobo de Villaurrutia, enviado al destierro...". (3)

Después de esto, podemos señalar que es total la oposición entre los dos grupos y los criollos hacen, con hechos concretos que el sueño del "criollismo" se lleve a la realidad mediante los conjuros que desde entonces se fraguan.

Antes de la conjura de Hidalgo, son descubiertas otras

---

(1) Luis Villoro. Op. cit.

(2) Idem., p. 611.

(3) "... un tribunal especial se encarga de juzgar a los disidentes, y de hecho somete a muchos criollos sospechosos a humillantes procesos". Luis Villoro, Op. cit., p. 611.

en Valladolid<sup>(1)</sup> y en Querétaro.<sup>(2)</sup>

Los criollos se dan cuenta de que si quieren triunfar no les bastará la fuerza propia, necesitarán de "despertar" a otras clases sociales que hasta ese momento permanecían al margen.

Al ser descubierta la conspiración de Querétaro, específicamente Hidalgo toma la decisión del llamado del pueblo.

Hidalgo, "... la noche del 15 de septiembre, en la Villa de Dolores, de la que es párroco, llama en su auxilio a todo el pueblo libera a los presos y se hace de las armas de la pequeña guarnición local".<sup>(3)</sup>

A partir de este momento el movimiento ha dado un vuelco radicalizándose al extremo, ya que la insurrección no se limita a los criollos letrados.

Al "grito de Independencia" de Hidalgo el criollo letrado, al grito de "independencia del criollismo" llevado a su máxima expresión se lleva a cabo la primera gran revolución popular que se haya iniciado en América Latina.<sup>(4)</sup>

Decimos popular, porque si bien es cierto que su culminación no resulta tal, con el levantamiento de Dolores, el movimiento de la Independencia se transforma al introducir a las "grandes masas trabajadoras".<sup>(5)</sup>

---

(1) Encabezada por el capitán José Ma. García Obeso y Dn. José Mariano Michelena figurando en ella varios oficiales criollos y miembros del bajo clero.

(2) Que había sido planeada por Miguel Hidalgo, Ignacio Allende y Juan Aldama.

(3) Op. cit., p. 613.

(4) Haciendo la aclaración que ya se empiezan a dar planteamientos similares al del Ayuntamiento de la Nueva España de 1808, para 1810 en Caracas, Buenos Aires, Bogotá y Quito.

(5) "Al llamamiento de Hidalgo, pronto responden centenares de campesinos de las aldeas vecinas a Dolores. Conforme el grupo avanza hacia San Miguel, los labradores, peones de hacienda o miembros de las comunidades indias se van juntando. Se arman con garrotes, hondas y machetes tras el sacerdote iluminado... todos los pueblos acuden a ella presos de una especie de vértigo. Luis Villoro. Op. cit., p. 614.



El movimiento de Independencia, con Hidalgo como dirigente, introduce, al irse radicalizando, elementos revolucionarios que muestran una claridad cada vez mayor por parte del párroco.

Es cierto que Hidalgo comparte las ideas de su clase al planear la Independencia, piensa en un Congreso en el que participen "representantes de todas las ciudades, villas y lugares de ese reino", o sea los Ayuntamientos, mientras esperan la soberanía de Fernando VII. Pero desde el momento en que reclama la participación del pueblo en la lucha y más aún al convertirse en vocero del pueblo, quien lo radicaliza con su propio impulso al ser proclamado "generalísimo" por 80 mil campesinos indígenas en Celaya. Hidalgo "... toma todas las providencias (del pueblo) en su nombre. Al apelar a la "voz común de la nación", usa probablemente ese término en el sentido que tiene para los criollos letrados; sin embargo, 'la nación' que en realidad lo ha aclamado no son los 'cuerpos constituídos' ni los 'hombres honrados' representados en los ayuntamientos, sino los campesinos que lo proclamaron en Celaya 'generalísimo', las grandes masas que entonces lo sostienen. De hecho la 'voz de la nación' rebasa ahora el sentido tradicional y adquiere el significado de 'voluntad de las clases populares'.<sup>(1)</sup>

Hay otro hecho, también de enorme contenido popular: Después de haber sido tomada Celaya, el movimiento continúa dirigiéndose a Guanajuato —una de las más ricas ciudades mineras— y allí se unen campesinos y trabajadores, los mineros, la plebe y 20 mil indios de los alrededores y se dirigen a la Alhondiga, lugar en el que se refugiaban los ricos europeos y la guarnición local y, es en Granaditas en donde 'la plebe asalta la plaza y deguella a los europeos'.

---

(1) Luis Villoro. Op. cit., p. 616.

La insurgencia se extiende por la nación entera y el "criollismo", el radical, sirve para dirigir, orientar y dar unidad a "los propósitos que los campesinos aislados eran incapaces de alcanzar.

Al radicalizarse el movimiento, algunos criollos se separan: Allende, quién en un principio apoyaba el movimiento, al ver que la voluntad del pueblo es apoyada por Hidalgo y peor aún al ver que el cura deja en el olvido la figura de Fernando VII, decide separarse del movimiento.

La independencia que proclama Hidalgo abre una perspectiva inmediata: La destrucción del orden social opresor encarnado en los ricos europeos<sup>(1)</sup>, con lo cual los criollos acomodados y terratenientes que habían permanecido vacilantes en 1808, ahora se oponen radicalmente al movimiento; lo mismo sucede con el alto clero que se opone con "todas sus fuerzas materiales y espirituales". El arzobispo Lezana, la mayoría de los obispos, así como la inquisición, no solo se oponen sino que hasta "excomulgan y polemizan airadamente contra Hidalgo y sus seguidores".

Con la lucha de los conservadores, y las derrotas de los insurgentes, "comienza el penoso éxodo" en 1811. Habiéndose unido nuevamente al movimiento Allende "... acompañados de una escasa tropa, Hidalgo y Allende salen hacia Monclova. En el camino caen en una emboscada. Juzgados en Chihuahua, son ejecutados el 30 de julio. Sus cabezas, encerradas en jaulas, cuelgan en las esquinas de la Alhondiga de Granaditas en Guanajuato, donde en nombre del pueblo habían obtenido su primera victoria".<sup>(2)</sup>

(1) Hidalgo al legislar en nombre del pueblo "pone de hecho por soberano al pueblo sin distinción de estamentos o clases sociales. Así su utilización en la acción revolucionaria da a las formas políticas del criollo ilustrado un nuevo sentido. Los decretos de Hidalgo no hacen sino expresar esa soberanía efectiva "revestido por la autoridad que ejerce por aclamación de la nación", Hidalgo aboga por los tributos que pesaban sobre el pueblo; suprime la distinción de "castas", y por primera vez en toda América declara abolida la esclavitud. Incluso inicia algunas medidas económicas, tímidas y circunstanciales es cierto, contra las clases poseedoras...". Op. cit.

(2) Op. cit., p. 618.

Con este hecho los conservadores buscan "descabezar", al movimiento insurgente y atemorizar a los posibles seguidores. Sin embargo, "la Revolución no termina con la muerte de Hidalgo y de Allende". Continúan dándose guerrillas aisladas en diferentes puntos del país, hasta que surgen dos líderes del "criollismo" que controlan dos puntos y que logran darle un nuevo impulso a la Revolución, éstos son Rayón<sup>(1)</sup> en Zitácuaro y sobre todo Morelos<sup>(2)</sup> quien en poco tiempo "levanta una fuerte tropa en el sur" que logra importantes triunfos.<sup>(3)</sup>

Después de tres meses de que Morelos tomó Cuauhtla, los conservadores deciden terminar con la Revolución, concretamente "Calleja trata de dar el golpe definitivo a la revolución y emprender el sitio de Cuauhtla".<sup>(4)</sup>

Pero, aunque los insurgentes no logran derrotar a los conservadores, al agotar a las tropas realistas, aumenta el prestigio de Morelos "quien controla y gobierna la parte sur".

El movimiento continua con un contenido popular ya que los rebeldes pertenecen a las clases bajas, especialmente campesinos y en ocasiones, para derrotar a los realistas "se reúnen espontáneamente miles de varios pueblos cercanos a la lucha".<sup>(5)</sup>

---

(1) "Antiguo secretario de Hidalgo".

(2) "Cura rural en estrecho contacto con el pueblo, hijo de un carpintero, se vuelve el dirigente popular que la rebelión requería". Op. cit., p. 619.

(3) "En mayo de 1811 ocupa Chilpancingo y Tuxtla, sube por Taxco y Tehuacán y para diciembre toma Cuauhtla". Op. cit.

(4) Op. cit., p. 619.

(5) Para ayudar a los ejércitos insurgentes se reúnen: "Hasta los indios nómadas del norte, los comanches y los lepames... también los esclavos negros participan... En Veracruz se levantan al mando de sus propios capataces... Los rancharos propietarios de caballos y de pequeñas tierras o simples labradores, "castas" en su mayoría, se ponen al frente de los indios o se juntan como tropas a caballo... se unían indios flecheros y honderos...". Op. cit. p. 619.

Por otro lado, los "caudillos populares", los caudillos del "criollismo" continúan participando en ocasiones "más hábiles con la pluma que con el sable", los criollos letrados continúan con su labor teórica. Hay un "plan de Paz" producto del "criollismo", en donde manifiesta los fines del movimiento insurgente: El doctor José Ma. Cos es quien lo escribe y en él expresa que: "Los derechos de los criollos se fundan en la interpretación expuesta desde 1808, según la cual América depende de la Corona pero no de la nación Española. La independencia que se desea no es, pues, del rey ni del sistema monárquico, sino del gobierno ilegítimo congregado en Cádiz. Los primeros puntos del Plan proponen: 1.- La soberanía reside en la masa de la nación, y 2.- España y América son partes integrantes de la monarquía, sujetos al rey, pero iguales entre sí y sin dependencia o subordinación de la una con respecto a la otra. Por lo demás, el orden social existente sería respetado".<sup>(1)</sup>

En este plan se da una más de las concreciones del "criollismo" ya que plantea explícitamente la igualdad de condición entre España y la Nueva España en donde ambas son iguales en cuanto a naciones independientes y con esto se avanza en el planteamiento de un nuevo proyecto nacional y cultural propio de la Nueva España y diferente a España.

Hay otros planteamientos que hace el "criollismo" que son más radicales y éstos son los que hace Morelos que no se limita a "las reivindicaciones políticas sino que llega a planteamientos más profundos, veamos algunos: "Suprime las cajas de comunidad para que los labradores perciban las rentas de sus tierras, como suyas propias, y amenaza a los europeos con proseguir la guerra hasta que a nuestros labradores no dejéis el

---

(1) Op. cit., p. 621.

fruto del sudor de su rostro y personal trabajo." (1)

En sus "sentimientos a la Nación", Morelos plantea un nuevo sistema humanista igualitario y cristiano, aboga por la extinción de la esclavitud para siempre.

Y existen planteamientos aún más radicales en donde —des de nuestro punto de vista— podríamos decir el "criollismo" llega a su expresión más radical; llega a hacer sus planteamientos teóricos mas avanzados desde el punto de su identificación con el pueblo, con los derechos del pueblo; en donde rechaza al régimen colonial por ser un régimen de opresión despótico, para reivindicar a las sociedades precolombinas, en donde ya no sólo se plantea respetar el "pacto social" de América con la Corona, sino en los derechos de los indios, antiguos y legítimos dueños del país.

Estos planteamiento del "criollismo más radical pueden hallarse en los papeles encontrados "... abandonados por los insurgentes; en Cuautla se encontró un plan escrito probablemente por algunos de los partidarios de Morelos, que refleja ideas populares. En él se pide que se considere como enemigo de la nación a 'todos los ricos nobles y empleados de primer orden, criollos y gachupines', que se incauten todas las propiedades y se destruyan todas las minas. Estas medidas... obedecen a un proyecto preciso... los bienes incautados a los ricos se repartirían por igual entre los vecinos pobres de modo que 'nadie se enriquezca en lo particular y todos queden socorridos en lo general...". (2)

Dentro de este plan se le concede gran importancia a la repartición de las tierras. "Deben también inutilizarse todas las haciendas grandes, cuyos terrenos laboriosos pasen a 2 leguas cuando mucho, porque el

---

(1) Op. cit., p. 624.

(2) Op. cit., p. 624.

beneficio mayor de la agricultura consiste en que muchos se dediquen a beneficiar con separación un corto terreno..." (1)

Podemos ver claramente que en los planteamientos que se hacen en este "Plan", encontrado en el lugar del sitio de Cuautla, se hacen los planteamientos teóricos más radicales que hace el "criollismo" de la lucha de la independencia; son la respuesta más acabada del "criollismo" a la problemática de la nación, con los planteamientos más radicales sobre la concepción de la nación identificada con su verdadera esencia, que es el pueblo.

En este "Plan" se identifica como "enemigo de la nación a todos los ricos..."; como enemigo del pueblo a todos los ricos; además llega a hacer propuestas extremas como la repartición de la riqueza que beneficiará a la nación, al pueblo, "de modo" que nadie se enriquezca en lo particular y todos queden socorridos en lo general", además, hace algunos planteamientos sobre la tierra, que serán retomados posteriormente en la lucha revolucionaria de 1910.

Estos planteamientos del "criollismo" más avanzado, parece que tienen su origen en la práctica diaria de la explotación del pueblo, de que los criollos son testigos en la convivencia diaria durante la lucha por la independencia.

Para concluir con este punto, veamos una serie de hechos relevantes del "criollismo" con los que concluye la lucha de independencia: A iniciativa de Morelos, el 15 de septiembre de 1813 "se reunió en la ciudad de Chilpancingo el congreso de representantes de las regiones liberadas. Como era inevitable, sus delegados eran todos letrados, eclesiásticos o abogados, del grupo que acompañaba a Morelos o a la Junta de Zitácuaro. Desde sus inicios, el Congreso quedó así dominado por la clase media... El 6 de

(1) Op. cit., p. 624.

noviembre, el Congreso de Chilpancingo proclamó formalmente la independencia de México, rechazó la monarquía y restableció la República. De inmediato se dedicó a discutir la constitución apropiada a la nueva Nación."<sup>(1)</sup>

Para octubre de 1814, exactamente el 22, en Apatzingán fue proclamada la Primera Constitución de la República Mexicana.<sup>(2)</sup> Este otro avance del "criollismo" ya que con la primera constitución mexicana, alcanzaba el sueño que apenas se empezó a dibujar, ya desde el siglo XVI. Con esto se pretendía legitimar una nación propia y suya, así como concretar su propio proyecto cultural: El de la nación mexicana que quedaba contenido en la primera Constitución Mexicana, fruto del "criollismo".

"El Congreso se apresuró efectivamente a ordenar medidas: Constituyó un gobierno que reemplazara a la Junta de Zitácuaro, nombrando a Morelos encargado del poder ejecutivo y sancionó algunas medidas que correspondían a la demanda popular... Pero no se detuvo allí. Se aprestó también a constituir desde sus orígenes a la nación... La revolución popular había radicalizado considerablemente las ideas de los letrados criollos".<sup>(3)</sup>

Sin embargo, la suerte para los insurgentes cambia, hasta aquí con el desarrollo del "criollismo" en su expresión más radical, ya que como todos sabemos, la independencia no se resolvió a favor de estos planteamientos revolucionarios.

Sucedió que: Morelos, en diciembre del mismo año en su intento de apoderarse de la ciudad de Valladolid, fracasa para ya no volver a levantarse; los realistas se apoderaron de Chilpancingo.

(1) Op. cit., p. 628.

(2) "La constitución de Apatzingán, fruto del Congreso, se inspiraba sobre todo, al igual que su hermana de Cádiz en las

(3) "No se trataba ya de una junta de Ayuntamientos y otras corporaciones destinadas a guardar la soberanía y a gobernar el reino, basado en leyes antiguas ... sino de un cónclave de ciudadanos representantes del pueblo, facultados para construir un nuevo estado". Op. cit., p. 629.

go y de Oaxaca para los primeros meses de 1814, y el Congreso, sin pretenderlo, es víctima del miedo al despotismo, y controla la participación de Morelos, controlando sus movimientos. La situación se torna anárquica a tal grado que el Dr. Cos llega a impugnar a los diputados del Congreso, exigiendo "que se coarte a Morelos y exhorta a que se desobedezca a ese cuerpo colegiado, acusándolo de reunir a cada paso los tres poderes".<sup>(1)</sup>

Y el hecho más penoso de ese desenlace, es que el 5 de noviembre de 1815 cae preso Morelos al tratar de proteger a los miembros del Congreso. Es sometido a juicio y fusilado en San Cristobal Ecatepec y con este hecho, el movimiento popular entra en agonía.

Después de esto se dan algunas luchas aisladas, con cada vez menor fuerza y sin unión alguna. El Virrey Félix Ma. Calleja "suprime una Constitución que nunca había sido aplicada" y hace que se restablezca el antiguo tribunal de la Constitución.

Si bien es cierto que la oligarquía nacional no apoyó a la lucha popular, al abolirse la Constitución, sí se veía coartado el desarrollo del país, que por otro lado, durante todo este periodo de lucha había sido detenido.

Por otro lado se tenían noticias de que la oligarquía de las colonias sudamericanas era capaz de ponerse a la dirección de sus países, ya que en 1816 se había declarado la independencia de las Provincias Unidas de la Plata; para 1818 se había dado en Chile y para 1819 en la gran República de Colombia. "Y por donde quiera los criollos eran quienes suplantaban a los peninsulares en la dirección del Estado".

---

(1) Op. cit., p. 632.



Todos estos años de lucha "habían dado lugar... al surgimiento del ejército como nuevo grupo dominante", que para 1920 se encontraba insatisfecho, tanto por los favoritismos hacia los oficiales europeos como por su miserable situación.

En noviembre de 1808, un alto oficial criollo<sup>(1)</sup> que había destacado en combate con los insurgentes, es nombrado jefe del ejército que habría de atacar a Vicente Guerrero. Iturbide logra la adhesión de los jefes militares y redacta el "Plan de Iguala". "Proclamaba la independencia, declaraba a la católica como la única religión del Estado, establecía que el clero secular y regular será conservado en todos sus fueros y preeminencias, y pedía que los europeos, criollos e indios se unieran en una sola nación. Como régimen del nuevo imperio mantenía la monarquía".<sup>(2)</sup>

El Plan de Iguala logró unificar a toda la oligarquía criolla, mantenía a la religión y permitía el "orden social" en unión de todas las clases.

Finalmente, el 27 de septiembre, tras 10 años de lucha entra Iturbide al frente del ejército de "Las Tres Garantías" (religión, unión e independencia).

La independencia se había consumado, pero en muy diferentes términos a los que había planteado la revolución popular del "criollismo" radical.

Con la proclamación de la Independencia en 1821 la revolución popular es aplastada por este grupo de criollos contrarrevolucionarios,<sup>(3)</sup> quienes van a suplantar a los europeos que con es-

---

(1) "Pertenece a una familia de hacendados criollos". Op. cit., p. 638.

(2) "Habría de invitarse al propio Fernando VII a ceñir la corona". Op. cit., p. 638.

(3) Los grupos criollos de la oligarquía (de la clase alta).

to van a perder definitivamente la dirección de la nación, cambio importante en lo que a la composición del poder se refiere.

Con la independencia de 1821 se consiguen los objetivos de las clases altas criollas que "manteniendo lo esencial del orden anterior, derogan las leyes que se oponían a su desarrollo, afianzan su poder, y al mismo tiempo conceden algunas de las reclamaciones de la clase media para obtener su adhesión". (1)

---

(1) Op. cit., p. 640.

2. Algo sobre el arte y la independencia en México.

Al abordar este periodo en nuestra investigación, pretendemos entender hasta qué punto repercutió, y de qué manera, la independencia mexicana en las manifestaciones culturales del país desde el ángulo que nos ocupa, es decir, desde el punto de vista del arte y concretamente de la producción pictórica muralista del periodo.

Si bien es cierto que en este periodo la producción mural fue escasa, sin embargo en este lapso de tiempo se dan hechos en el ámbito de las artes plásticas que van a aportar elementos importantes a la producción pictórica posterior en general y en particular a la producción pictórica mural.

En este sentido, uno de los paisajistas mexicanos más sobresalientes y de los primeros precursores del arte de la Cultura Mexicana, el Dr. Atl<sup>(1)</sup> "declaró que la pintura contemporánea comienza a principios del siglo pasado".<sup>(2)</sup>

Los antecedentes histórico-culturales que darán la producción pictórica de la independencia de la segunda mitad del siglo XIX, se dan en la primera mitad del siglo pasado. Este señalamiento es importante desde nuestro punto de vista, ya que es nuestro interés identificar los antecedentes legítimos del Muralismo de la Revolución Mexicana, que hacen que éste tenga un sitio sobresaliente dentro de la producción cultural mexicana.

En este sentido nos interesa señalar que el proceso de independencia que es apoyado a lo largo de toda la lucha por el "criollismo", se extiende como ya mencionamos a todos los ámbitos

(1) Gerardo Murillo. Op. cit.

(2) Raquel Tibol en la Introducción al tomo III de *Historia General del Arte Mexicano Época Moderna y Contemporánea*".

de la cultura, si bien es cierto en unas áreas antes que en otras y con mayor claridad.

En el caso de la producción pictórica muralista pudimos observar que se dió un proceso paralelo en cuanto al contenido aunque no sigue una correspondencia exacta en el tiempo. Al respecto, Hauser menciona "el hecho de que los mismos caracteres estilísticos aparecen, a menudo en momentos distintos en las diversas ramas artísticas, de que un estilo se mantiene en una forma artística más tiempo que en otros y de que esa forma parece arrastrarse detrás de las demás en lugar de caminar al mismo paso"<sup>(1)</sup> y esto sucede -continúa explicando Hauser- porque el arte tiene un ámbito propio y "se mueve fuera de la causalidad social", en cierta medida.<sup>(2)</sup> Por otro lado, la explicación de este desfase en la dinámica de los estilos en el arte puede explicarse teniendo presente que "... las condiciones sociales no son en ningún periodo histórico completamente unitarias ni representan en todos los sectores del arte y de la cultura la misma situación".<sup>(3)</sup>

Ya hemos hecho referencia al hecho de que el "criollismo" se empieza a percibir con claridad en la literatura desde fines del siglo XVI.<sup>(4)</sup> Ahora bien, podemos señalar que esta "conciencia del criollo" que se hace cada vez más manifiesta en el descontento del "novohispano", unido a la actitud de "identificación Cultural", será un germen importante para la lucha de independencia y empieza

---

(1) Hauser. Op. cit., p. 48.

(2) "El punto de vista sociológico (por sí) solo, debe rechazarse en relación con el arte, allí donde se presenta como la única forma legítima de consideración confundiendo la significación sociológica de una obra con su valor artístico". Hauser. Op. cit., p. 48.

(3) Hauser. Op. cit., p. 48.

(4) Como señala Jorge A. Manrique, citado en el apartado anterior de este trabajo.

a introducir -en la pintura académica- apenas algunos elementos para fines del siglo XVIII. Epoca en la que se da como reacción contra el barroco el neoclásico que "fue en México la expresión de las clases poderosas y de cultura bastante desarrollada... (sin embargo)... el neoclásico fue la última afirmación de las fuerzas dominantes en el ocaso de la Colonia". (1)

Tratemos de entender el contexto en el que se desarrolla este "último" estilo occidental, que como nuevo estilo que es, "se corresponde con el nuevo estado de las cosas (y) tiende, como siempre lo hace un estilo, a cambiar: ya que el movimiento continuo es esencial al proceso artístico como lo es al proceso histórico". (2)

El arte de la academia, el de criollos y españoles, al igual que las otras áreas de la cultura, vive un proceso en el que se revuelve hasta sus entrañas buscando una nueva cara, buscando una nueva manera de expresarse.

Al respecto -señala Manrique-:

"... es característico de una situación como la de los criollos novohispanos, de inseguridad espiritual y de necesidad inminente de encontrar y definir su personalidad, el aferrarse a formas de vida (entre ellas las artísticas) ya definidas y aceptadas como propias. Justo la inseguridad existencial lleva a esos hombres a cogerse de puntos de apoyo más firmes: Lo probado y sentido nuestro. Se ha dicho que una sociedad colonial es por razón natural conservadora, y la novohispana lo es en muchos sentidos". (3)

Puede observarse en el arte de esa época una lucha entre dos corrientes, por un lado, como ya dijimos, la conservadora, con la tendencia a "mantener invariables ciertas formas, ciertos procedimientos" y una corriente que como reacción a esta fuerza conservadora plantea un cambio. (4) Estas dos corrientes se ven reflejadas en

(1) Raquel Tibol. Op. cit. p. 11.

(2) Jorge A. Manrique. "Del Barroco a la Ilustración", *Historia General de México* CO, Tomo I. El Colegio de México.

(3) Jorge A. Manrique. Op. cit., p. 696.

(4) Idem., p. 696.

los dos estilos que se dan en el siglo XVIII, en el cual, el barroco novohispano como representante de la corriente conservadora "... a pesar de sus extraordinarios desarrollos, que se suceden en el siglo XVII y XVIII, mantengan invariables determinadas soluciones estructurales, determinados esquemas decorativos que se habían asentado desde el momento manierista". (1)

El otro estilo es el de la corriente que pide el cambio, "debatiéndose entre sus propias fuerzas contradictorias" se apoya en el estilo neoclásico que no es más que una de las corrientes del arte de Occidente, dado que en esa época, aún, "el arte de Nueva España está sujeto también a una sollicitación exterior", ya que hasta ese momento Europa sigue siendo definitivamente el modelo teórico que se trata de igualar y aún de sobrepasar, "con lo cual el concepto mismo del modelo queda en duda". (2)

Hablando concretamente del arte del siglo XVIII Manrique señala la convergencia de tres fuerzas contradictorias y a la vez formadoras: 1) la actitud conservadora; 2) la propia inercia del movimiento y 3) la necesidad de solicitar innovaciones del exterior.

El resultado, como era de esperarse "corresponde absolutamente a la sociedad novohispana de la que es manifestación refinada: también ella tiene en su seno la fuerza conservadora característica, precisamente, de una sociedad colonial; obedece a un impulso de cambio propio de toda sociedad y que depende del proceso histórico de una Nueva España, que ciertamente presenta un

---

(1) Op. cit., p. 696.

(2) "De ahí, pues, que las novedades formales europeas resientan en Nueva España un proceso de adaptación que de alguna manera la desfigura o las configura. Además existe todavía un fenómeno llamado "malentendimiento de las formas". De hecho toda forma propuesta en el ambiente local está fuera de su contexto y su funcionamiento no se entiende de modo completo, el medio novohispano se resiste a aceptarlos, pero cuando los acepta es con un sentido diferente al que tenían de España". Op. cit., p. 696.

cuadro de características específicas; y en fin, su movimiento no es de ninguna manera ajeno al movimiento histórico de la Europa contemporánea que no deja de ser (hasta esa fecha el modelo perene". (1)

Sin embargo la presencia del nuevo estilo "Neoclásico" refleja, en cierto sentido, los grandes cambios que se estaban sucediendo en el país, donde terminaba un proyecto de vida: "el de la Nueva España monástico y señorial" y se empezaba a dibujar un nuevo proyecto de vida el del "sueño de la Nueva España".

Hicimos referencia a los inicios del estilo Neoclásico (fines del siglo XVIII) para tratar de comprender cómo afectó el proceso del "criollismo" a esta rama de la cultura que nos ocupa.

Ahora bien, este estilo se expresará en el arte en México plenamente después de mediados del siglo XIX: (2) "el clasicismo llega a dominar todo el ambiente gracias a la influencia de la academia de Sn. Carlos sin que ocurra ninguna evolución significativa en el siglo que presencié la independencia del país, las luchas entre liberales y conservadores, la imposición de Maximiliano, la victoria de Juárez y que finalizó con la dictadura de Porfirio Díaz". (3)

En este estilo se adoptan los cánones de la estética griega. Las enormes decoraciones de oro con estatuas y pinturas al estilo churrigüesco "son sustituidos por altares en forma de pequeños templos griegos que enmarcan una sola pintura o figura escultórica". (4)

El neoclásico se impuso en Nueva España como lo moderno aceptado por los sectores cultos "aceptar lo neoclásico era aceptar lo moderno, reacomodarse en un presente europeo al que se anhelaba estar ligado". (5)

(1) Op. cit., p. 697.

(2) De acuerdo con Raquel Tibol.

(3) Museo Pape. "Inicios del Muralismo Mexicano". Op. cit., p. 10.

(4) Museo Pape... Op. cit., p. 10.

(5) "...los testimonios de su esplendor se encuentran no solo en la capital sino en diversas provincias donde alternan los órdenes dórico y corintio". Raquel Tibol. Op. cit., p. 12.

Ejemplos muy elocuentes en lo que respecta al estilo neo clásico como el "último estilo en el que dominan los cánones de la cultura occidental" dentro de la pintura son, en cuanto a temas y por su ejecución varios retratos que se hacen de Iturbide, "con el objeto de levantar una cortina de belleza entre las crueldades sin límite que había empleado contra los insurgentes y su personalidad de libertador; Iturbide -o sus colaboradores- encargaron pinturas que exaltaron sus glorias como soldado y como emperador. La mayoría de estos cuadros realizados posiblemente por pintores formados en la academia no llevan firma:... hay dos pinturas sobre la 'Entrada triunfante de Iturbide en México'; una acuarela sobre seda mostrando la coronación de Iturbide en el interior de la catedral; un Agustín Iturbide pintado de pie con gran manto imperial...; un dibujo coloreado -que lleva firma de Francisco Bastin- describiendo la entrada de Iturbide por la glorieta de la Piedad. Pero donde las ambiciones del ex-oficial realista quedaron reducidas a su exacta condición de héroe falsificado, es en la pequeña alegoría sobre la coronación de Iturbide, óleo de J.J. Paz, que Justino Fernández ha descrito con gracia intencionada: -dice-:

Iturbide está sentado frente a un crucifijo, con el centro en una mano y en la otra una rama de olivo y ataviado con el manto de púrpura y armiño; lo coronan la paz y la fuerza; América lo contempla; el tiempo le ofrece el águila imperial; la iglesia y las naciones sancionan el acto; el comercio, la industria y el poder militar rodean a la Historia alada, que escribe sobre un gran libro, mientras un águila (México) ataca a un león vencido (España); amorcillos aquí y allá completan el simbolismo y en una tribuna, en lo alto, la sociedad mexicana aplaude. No podría pedirse más, pero aún, sobre el dosel que cubre el trono resplandece la Providencia.(1)

Esta alegoría resulta una cursi síntesis de la ideología imperante entonces, es decir, desde el punto de vista de la cultura criolla alta que consiguió finalmente la independencia del país.

Al estallar las luchas de independencia comenzó la decadencia de la academia, dado el ambiente de agitación que no permi-

(1) Referencia, Raquel Tibol. Op. cit., p. 14:



tía el cultivo de las Bellas Artes. Para el año de la Independencia "su situación fue tan precaria que fue necesario clausurarla". (1)

De 1821 a 1843 la academia se encuentra en "plena decadencia", como consecuencia de la inestabilidad del país y de los efectos de la guerra civil.

---

(1) Tibol. Op. cit., p. 15.

### 3. La Producción Muralista del Siglo de la Independencia (S. XIX).

En este apartado pretendemos analizar a la Producción Muralista del Siglo de la Independencia, como parte de los antecedentes de la PMRM.

Ahora bien, para analizar esta producción Muralista consideramos dos aspectos:

En primer lugar tratamos de determinar en qué medida esta producción Muralista pudo representar a la Cultura Nacional o Regional Mexicana a través del análisis sociológico de sus temas, función social, técnicas, estilos, etcétera; y en segundo lugar, tratamos de determinar en qué medida la Producción Muralista del Siglo de la Independencia fue representativa de la Cultura Popular Mexicana a través del análisis sociológico del contenido de la producción Muralista, es decir, a través del análisis de temas, transmisión ideológica (de valores culturales, religiosos, sociales, etc.), estilos de la obra, así como el origen y formación de los autores sobresalientes.

En lo que se refiere al método de exposición de la Producción Muralista del Siglo de la Independencia, nosotros trataremos de realizar el análisis que acabamos de plantear dividiendo a la Producción Muralista de esa época en dos secciones, ya que para ese periodo la realidad histórica del muralismo, nos hace encontrarnos con la misma situación que se viene dando desde la Colonia, es decir, vamos a encontrar por un lado una producción Muralista de artistas académicos occidentales, españoles y criollos, y por otro lado, al margen de la academia se desarrolla otra producción que hemos de llamar Producción (artística) Popular o Producción Muralista Popular; a la Producción Muralista conocida como

"cultura" o "Superior"<sup>(1)</sup> convendremos en llamarla "Producción Muralista Académica" para este trabajo y a toda esa obra conjunta que se da en la región de nuestro país hemos de considerarla como Producción Muralista del Siglo de la Independencia.

a).- *Producción Muralista Académica.*

En este apartado vamos a hacer un análisis de la producción Muralista producida "por académicos", es decir, pintores básicamente españoles o criollos que continúan desarrollando sus obras al estilo del arte occidental; cosa que va a sucederse dentro de la producción Muralista académica, la cual llega hasta mediados del siglo XIX. A partir de ese momento, nosotros haremos una separación dentro de la Producción Muralista Académica de ese siglo, ya que para la segunda mitad del siglo XIX, se dan una serie de hechos concretos que van a adquirir características que darán otros matices a la producción pictórica Mexicana de la academia y, por lo tanto, van a modificar el carácter de la producción pictórica y muralista mexicana de manera definitiva, es decir, van a cambiar el eje central de la pintura producida en México hasta ese momento llevándolo de las interpretaciones totalmente occidentales a interpretaciones que corresponden en mayor medida de la cultura mexicana que introducen elementos locales. Produciendo por primera vez en la academia una pintura que es considerada por algunos autores como una pintura Mexicana.<sup>(2)</sup>

Dentro de los Murales registrados por Orlando S. Suárez,<sup>(3)</sup> de 1802 a 1867 encontramos los murales al óleo con técni-

---

(1) De acuerdo con el nombre que le da Raquel Tibol dice: "Convendremos en llamarla (producción) culta o superior". Op. cit., p. 15.

(2) Cosa que analizaremos a su tiempo.

(3) En su obra *Inventario del Muralismo Mexicano*, UNAM, México.

cas neoclásicas de Francisco Tres Guerras, Rafael Ximeno y Planes, Antonio Padilla, Juan Cordero, Felipe Castro, Peligrín Clave y Gerardo Suárez. Es necesario aclarar que dicha producción comienza con el deseo de "revivir una pintura auténticamente documental".<sup>(1)</sup> Pero veamos el contenido y la forma de dichas obras murales a continuación:

De Francisco Tres Guerras<sup>(2)</sup> se registraron varias obras murales: "El Entierro de Tobías", "La Resurrección de Lázaro" y "El Juicio Final". Frescos ejecutados en la capilla de los Cofrades, iglesia del Carmen en Celaya Guanajuato; así como dos frescos más en el altar mayor de la iglesia de El Carmen en San Luis Potosí. Todas estas obras fueron pintadas entre 1802 y 1807.

En 1807 en la iglesia "Teresitas" de las madres carmelitas descalzas, en Querétaro se encuentra un fresco de la apoteosis de la Virgen del Carmen, que es la obra máxima de este autor, aunque desde el punto de vista artístico Orlando S. Suárez señaló que "ésta es una mediocre interpretación".

Regresemos a la primera mitad del siglo XIX para ver como es que se dio esta Producción Muralista Académica.

Como ya empezamos a mencionar, en esta época se impone en la Academia el neoclásico. Ahora bien, dentro de la Producción Muralista, que para ese periodo es escasa, "se revive minimamente la pintura Mural al oleo, con artistas académicos (de donde sobre salen, señala R. Tibol)... Rafael Ximeno y Planes, Juan Cordero, Peligrín Clave... y Francisco Tres Guerras".<sup>(3)</sup>

---

(1) Orlando S. Suárez, Op. cit., p. 31.

(2) Arquitecto, pintor, grabador y escritor, militante del movimiento de independencia (1759-1833).

(3) R. Tibol. Op. cit., p. 10.

El contenido de la obra incluye a la Virgen del Carmen con San Elías y San Juan de la Cruz a cada uno de sus costados.

Como tres figuras son pocas para llenar tan grandes espacio, todo lo demás lo ocupa un desleído paisaje en el que flotan las figuras como fantasmas. En cambio abajo de este fresco, se esmeró en pintar, con todo detalle, unas bien dibujadas ménsulas clásicas entre las cuales cuelgan festones azules y cortinajes y flecos verdes y amarillos.(1)

En la misma iglesia se encuentran dos frescos referentes a la vida de San Juan de la Cruz:

Uno que recuerda una tentación del místico carmelitano en el que le asedian tres pobres diablos con disfraces absurdos y otro en el que el santo, de hinojos, mira una cruz con los instrumentos de la pasión que revuelan a su lado.(2)

Finalmente, el cuarto fresco encontrado en la iglesia del autor mencionado trata la temática de las "divinas pláticas" entre San Juan y Santa Teresa "a través de las rejas del coro bajo del convento de Avila".

Las obras Murales encontradas de Rafael Ximeno<sup>(3)</sup>, son cinco pinturas de tema religioso: Un mural al temple, pintado en la catedral Metropolitana, desaparecido durante un incendio (1810); dos murales pintados en la bóveda del palacio de Minería: "La asunción de la Virgen y el Milagro del Pocito", temas que son representados con personajes que tienen "tipos del pueblo mexicano" (1813); y dos murales pintados en la capilla del Señor de Santa Teresa en México, D.F. "La Renovación de Cristo" y "El Tumulto en el Pueblo del Cardenal", de los cuales actualmente sólo se conserva un fragmento.

Del pintor Juan Cordero,<sup>(4)</sup> se han encontrado las siguien

(1) Descripción: Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 31.

(2) Idem.

(3) De acuerdo con Orlando S. Suárez.

(4) (1824-1884).

tes obras Murales: El mural pintado en 1853, "Jesús Entre los Doctores" de la iglesia de Jesús María en México, D.F.; en 1857 en la capilla del Cristo de Santa Teresa en México, D.F. pintó al temple:

Una decoración integrada a la arquitectura que abarca las bóvedas del ábside y del coro, las pechinas del crucero y la cúpula, todos con temas religiosos; pero en los tableros, a los lados de las ventanas centrales, pintó cuatro figuras alegóricas: La astronomía, la historia, la poesía y la música.

El Mural al temple de "La Concepción", ejecutado en la cúpula del templo de San Fernando, México, D.F. (1858-1859); y el Mural "Triunfos de la Ciencia y el Trabajo Sobre la Envidia y la Ignorancia" que fue el "Primer Mural de tema filosófico inaugurado por un discurso del Dr. Gabino Barreda, director de la Escuela Nacional Preparatoria y cabeza de la filosofía positivista en México". (1)

Del pintor Antonio Padilla se encuentran en el convento de Santa Inés, en Puebla, grandes lienzos de buen estilo neoclásico de tema religioso.

Otras obras de la producción Mural de la primera mitad del siglo XIX son las pinturas de Jacobo Gálvez<sup>(2)</sup>, Felipe Castro, Gerardo Suárez.

Estos tres autores, en 1866 en el Teatro Degollado de Guadalajara, Jal., pintaron diversas decoraciones Murales: Felipe Castro realizó en las pechinas dos interpretaciones de "La Fama" mensajera de Júpiter:

Y en el centro del arco, al tiempo, rodeado de las doce horas. La clave del arco se cierra con un ánguila... que lleva entre las qarras la banda tricolor y en el pico las cadenas rotas de la esclavitud. La gran bóveda está decorada con una composición realizada por el pintor y arquitecto del edificio Jacobo Gálvez en colaboración con el pintor Gerardo Suárez, que se inspira en el canto IV

---

(1) Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 32.

(2) (1821-1882).

de "La Divina Comedia" de Dante Alighieri... encontramos a Dante, el poeta florentino; le acompaña Virgilio, de inmediato Homero, un poco hacia atrás Horacio, detrás de él Lucano, junto a éste, en media tinta Ovidio; Saladino el sultán aparece solo en primer término; en segundo término Valerio; en primer término Julio César, a su derecha está Héctor el personaje mitológico cuya espalda es tocada por Eneas. Electra aparece de pie sobre una roca y con los brazos extendidos en cruz; junto a ella hay dos mujeres conversando: Camila y Pentesilea. Latino, rey del Lacio, se halla sentado; cerca de él Lavinia. Bruto aparece de pie en un promontorio. En seguida un grupo de cuatro mujeres: Cornelia, Marica, Julia y Lucrecia. Safo aparece con una lira en las manos. Diógenes semidesnudo está sentado en el suelo con una linterna en la mano. Detrás aparece el perfil de Averraes que escucha la conversación que sostiene con Platón. Del fondo emerge Tales de Mileto. Aristóteles fue representado como un anciano de pelo y barba blancos. De pie, en primer término, destaca Sócrates, quien sostiene una copa en la mano derecha. Junto a él Menandro y detrás suyo Empédocles. Heráclito sentado se halla en actitud de llorar; a sus espaldas se ve de pie Demócrito. Anaxágoras aparece delante del Partenón. Juno se ve como una bella matrona tocada con diadema. Sobre un montículo varios personajes: Cicerón, Demóstenes, Esquines, Galeno, Hipócrates, Discarides. Otro grupo está enfrascado en animada conversación, y entre ellos destaca Lino y Orfeo. El grupo que cierra el ciclo pictórico lo integran Euclides, Avicena, Tolomeo y Pitágoras. En el centro de la bóveda aparecen figuras numerosas no identificadas. (1)

Finalmente de acuerdo con Orlando S. Suárez tenemos las obras de los muralistas Felipe Castro, Gerardo Suárez y Pelegrín Clave de quienes se encuentran las siguientes obras murales: "Figuras Alegóricas" y "La Adoración del Huerto" en la iglesia de los Capuchinos en Guadalajara, Jalisco, pintados por Felipe Castro; los Murales de temas populares en La Hacienda del Burro de Oro en La Barca, Jalisco, pintados por Gerardo Suárez y los Murales de Pelegrín Clave "Los Siete Sacramentos" y "La Adoración de la Cruz por los Angeles", pintados al óleo en la cúpula del templo de la Profesa de la Ciudad de México. (2)

Como podemos observar dentro de la Producción Muralista Académica de la primera mitad del Siglo XIX, se ven reflejadas las

---

(1) Descripción. Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 33.

(2) "Colaboraron con Clavé sus discípulos: Ramón Sagredo, Joaquín Ramírez, Petronilo Monroy, Rafael Flores y Felipe Castro". NOTA: Los murales fueron destruidos en un incendio en 1915. Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 33.

tendencias contradictorias que se dan dentro de la producción artística de la época. Es decir, aunque encontramos que esta producción Mural es de estilo definitivamente Neoclásico, a lo largo del desarrollo histórico de esta producción, nosotros hemos captado en nuestro ámbito concreto de estudio algunas diferencias y matices, por lo cual podríamos señalar que en la Producción Mural Académica de este periodo que por otro lado es escasa, se dan básicamente tres momentos:

- 1.- Un primer momento o corriente que va de 1802 a 1867, en el que se puede observar en la pintura mural una línea más conservadora, que se refleja en murales con temas definitivamente religiosos; con personajes y escenarios totalmente de la cultura occidental; que se realizan en edificios religiosos (catedrales, conventos, iglesias, capillas).

Dentro de esta corriente,<sup>(1)</sup> encontramos toda la producción Mural de Francisco Tres Guerras, Antonio Padilla y Peregrín Clavé y parte de la obra de Rafael Ximeno, de Felipe Castro y de Juan Cordero.<sup>(2)</sup>

- 2.- Un segundo momento que comienza en 1813, en el que si bien es cierto que se siguen haciendo interpretaciones de temas religiosos se empiezan a introducir en los murales personajes y escenarios locales, como se puede ver en parte de la obra de Rafael Ximeno, que interpreta "La Asunción de la Virgen" y "El Milagro del Pocito", con personajes "de tipos del pueblo mexicano"; en las obras de Gerardo Suárez, quien interpreta Murales de "temas populares" en "La Hacienda del Burro de Oro" en La

---

(1) En base a las descripciones hechas por Orlando S. Suárez. Op. cit.

(2) Quienes realizan otras neoclásicas tanto de temas religiosos como filosóficos.



Barca, Jalisco; toda esta producción es realizada, una parte, en edificios religiosos y otra en edificios civiles; (como el Palacio de Minería que tiene un Mural de Rafael Ximeno y los Murales de Gerardo Suárez, los cuales están en una Hacienda).

3.- Un tercer momento comienza a mediados del siglo XIX, con algunas de las obras de Juan Cordero, quien empieza a introducir en sus Murales algunas figuras alegóricas: "la astronomía, la historia, la poesía y la música".<sup>(1)</sup> Dentro de esta misma línea, y del mismo autor, en 1874 aparece el primer Mural de tema filosófico de este periodo: el Mural "Triunfos de la Ciencia y el Trabajo sobre la Envidia y la Ignorancia";<sup>(2)</sup> las pinturas Murales de Jacobo Gálvez, Felipe Castro y Gerardo Suárez, continúan con esta corriente comenzada por Cordero, es decir, realizan interpretaciones tanto de estilo como de tema occidental, salvo Felipe Castro<sup>(3)</sup> en sus dos interpretaciones que hace de "La Fama Mensajera de Júpiter" (en 1866), que si bien es cierto que hace interpretaciones neoclásicas, introduce un elemento nuevo dentro de la pintura Mural Mexicana de la academia de ese periodo, ya que hace alusión a la Independencia del país, al pintar en este Mural

Un águila que lleva entre las garras la banda tricolor y en el pico las cadenas rotas de la esclavitud;

Jacobo Gálvez<sup>(4)</sup> realiza obras definitivamente occidentales tanto en estilo como en tema, ya que se inspira en el Canto IV de la Divina Comedia de Dante Alighieri representando personajes

(1) Pintados en 1853 en los tableros laterales de las ventanas centrales de la capilla del Cristo de Santa Teresa en México, D.F.

(2) Que como ya mencionamos fue inaugurado por el Dr. Gabino Barreda, Director de la E.N.P. y cabeza de la filosofía positivista en México.

(3) En el Teatro Degollado de Guadalajara, Jalisco.

(4) Que también realiza sus Murales en el Teatro Degollado.

de esta obra de la literatura italiana e introduciendo personajes de la historia, la filosofía y la mitología griega, en escenarios griegos ("el Partenón"), actitudes y costumbres de la cultura occidental.

De los Murales realizados dentro de esta corriente ya se puede decir que se hacen totalmente<sup>(1)</sup> en edificios civiles, como el Mural de Juan Cordero "Triunfos de la Ciencia y el Trabajo Sobre la Envidia y la Ignorancia", pintado en el edificio de la Preparatoria Nacional de San Ildefonso,<sup>(2)</sup> y los Murales del Teatro Degollado en Guadalajara, Jalisco de Jacobo Gálvez, Felipe Castro y Gerardo Suárez.

De acuerdo con varios autores,<sup>(3)</sup> la producción Mural académica del siglo XIX es prácticamente muy poca.<sup>(4)</sup>

Durante el siglo XIX<sup>(5)</sup> "la pintura mural desaparece como expresión auspiciada por la iglesia y sólo continúa como una práctica modesta de uso popular".<sup>(6)</sup>

En este apartado nos estuvimos refiriendo a la producción Mural realizada "por pintores preparados con los estudios y conocimientos técnicos necesarios exigidos para la realización profesional de su obra, y cuya labor fue auspiciada por poderes institucionales".<sup>(7)</sup>

---

(1) Salvo el Mural de Juan Cordero pintado en la Capilla del Cristo de Santa Teresa en México, D.F.

(2) Pintado en el descanso de la escalera y que por desgracia fue destruido.

(3) Raquel Tibol, Justino Fernández, Orlando S. Suárez.

(4) "Dentro del desarrollo del neoclásico, se revive mínimamente la pintura Mural al óleo, con artistas académicos como (los citados)...". Museo Biblioteca Pape. Op. Cit., p. 10.

(5) Y los siglos XVII y XVIII.

(6) R. Tibol. Museo Biblioteca Pape. Op. cit., p. 9.

(7) R. Tibol. Op. cit., p. 11.

Al margen de la academia, paralelamente y sin interpretación se ha desarrollado otra producción libre de reglas académicas, es decir, nos referimos a la producción pictórica y concretamente Mural popular, a la que veremos a continuación en esta exposición:

b).- *Producción Muralista Popular.*

En este apartado nos hemos de referir a la pintura mural de carácter popular —producida en el siglo XIX— a la producción mural realizada por modestos artesanos, por gente del pueblo.

"Como reconocieron la mayoría de los pintores que iniciaron el Muralismo (Mexicano de la Revolución), esta pintura popular, libre de las imposiciones de estilo y de los conocimientos y reglas de la técnica (occidental), fue la expresión de la vida del mexicano común. Era un arte nuevo y libre que reflejaba las últimas experiencias individuales y colectivas de la población".<sup>(1)</sup> No nosotros en este apartado vamos a considerar como producción Mural popular de este periodo a la producción que se da desde fines del siglo pasado hasta unos años después de terminada la Revolución de 1910, "hay una tendencia marcada de usar las fachadas e interiores de fondas, baños públicos, los expendios de pulque y casas particulares, como superficies para pintar murales. Los artesanos que asimismo se denominaban 'artista, pintor y decorador' emplearon técnicas similares al fresco o al temple para al mismo tiempo que anunciar el negocio, presentar todo tipo de temática: desde costumbres y hechos jocosos hasta críticas al gobierno y a la iglesia, en diseños llenos del sentido popular de la época. En las pulquerías, que era el sitio más usual para realizar estos murales, se describían tanto los buenos modales como los abusos en el consumo de la bebida, los personajes populares o poderosos, los animales, paisajes y las escenas de la vida diaria en el campo y en la

(1) Raquel Tibol. Op. cit., p. 11.

ciudad". (1)

De acuerdo con Justino Fernández, de la producción pictórica mexicana del siglo XIX, la producción más interesante "se encuentra en las obras de manufactura popular, porque en ellas está revelada la sencilla y fuerte expresión de artistas que, ajenos a los cánones y 'sabios' conocimientos, pintan guiados únicamente por la intuición que tiene como base la fina sensibilidad innata del pintor". (2)

Nosotros agregaríamos, que no hay que olvidar que los indígenas, junto con los religiosos, fueron quienes realizaron la mayor parte de la producción Mural de la Colonia, además de que ya existía, en el pueblo, una tradición anterior a la Colonia, como grandes artistas y pintores de Murales.

A partir de que la Iglesia ya no dirige más la producción Muralista, el A.P. (3) busca formas propias para expresarse, teniendo ya como bagaje por un lado la tradición muralista prehispánica y por otro lado la producción muralista colonial en la que participó en gran medida, y que influyó de manera determinante al imponerse las formas y estilos del arte de la cultura occidental.

Antes de comenzar a analizar específicamente a la producción Muralista Popular del periodo que aquí analizaremos, veamos un antecedente de gran valor para la expresión pictórica popular mexicana y por lo tanto para nuestro trabajo.

Nos referiremos a la producción de retablos o exvotos religiosos en los que el pueblo refleja su particular interpretación religiosa, sus alegrías, sus personajes típicos y salidos de sí mismos, en una expresión artística verdaderamente popular.

(1) Raquel Tibol. Op. cit., p. 11.

Nota: El contenido de los paréntesis es anotación mía.

(2) Justino Fernández. Op. cit., p. 147.

(3) Artista Popular.

Veamos un poco acerca de sus orígenes, para posteriormente hablar sobre su carácter artístico (desde el punto de vista pictórico) y para más tarde analizar su temática particular.

Los orígenes de la producción de retablos o exvotos en México corresponde a una tradición impuesta por los misioneros en el siglo XVI, <sup>(1)</sup> que "se remonta a una costumbre de la nobleza europea, consistente en obsequiar a los templos imágenes milagrosas a las que los artistas agregaban el retrato del donante". <sup>(2)</sup>

Durante el siglo XIX continúa la tradición de los retablos. Los exvotos del siglo XIX se van a distinguir de los del siglo XVI por el ambiente y los vestuarios, "pero ambos poseen la misma ingenuidad en la concepción e igual derroche de fantasía en las perspectivas y en el colorido.

Pese a su humildad, esta expresión popular habría de ejercer una influencia importante en el ulterior desarrollo del arte Mexicano". <sup>(3)</sup>

De la producción de retablos o exvotos, dado que pocas veces se les ha concedido valor monetario, "sufriendo el descuido y el desprecio de lo que no es comerciable", <sup>(4)</sup> sólo una pequeñísima parte de esta obra ha llegado hasta nuestros días.

La costumbre de colocar los exvotos en las iglesias estuvo muy generalizada del siglo XVI al XIX, ya para principios del siglo XX esta manifestación es muy poco usual. <sup>(5)</sup>

---

(1) "Impusieron fácilmente esta tradición que, al vincularse con hábitos similares de los antiguos habitantes, continuó vigente hasta nuestros días". Raquel Tibol. Op. cit., p. 15.

(2) Raquel Tibol. Op. cit., p. 15.

(3) Idem.

(4) Idem., p. 14.

(5) "De la etapa revolucionaria existen algunos retablos en que pueden verse los de uno u otro bando". Justino Fernández *El Arte Moderno en México*, p. 343.

NOTA: De acuerdo con Justino Fernández, las iglesias que conservan mayor cantidad de retablos (para la época en que él hace su análisis) son: El Santua...

Desgraciadamente, la producción mecánica ha venido casi a terminar con la producción de retablos ya que éstos son sustituidos por "millones de cromos que llenan con su mal gusto el lugar que ocupaban no sólo retablos pintados, sino los grabados iluminados a mano. Poco a poco se van acabando los mejores, que algunos coleccionistas acaparan". (1)

En lo que se refiere al carácter artístico y cualidades interpretativas los exvotos "son generalmente pequeñas pinturas en lámina, en madera o tela que representan la escena del suceso en forma ingenua y espontánea, pues sólo por excepción el retablo es obra de un artista profesional, y, en muchos de ellos pueden encontrarse verdaderas obras de arte, con curiosas composiciones con extraño colorido y con leyendas alusivas para hacer público el bien recibido". (2)

Los retablos, definitivamente manifiestan de manera sincera e inocente el sentimiento religioso popular (3) en donde: "... las lagunas producidas por la falta de conocimientos técnicos se llenan obedeciendo a la fantasía y al talento natural de estos creadores, casi siempre anónimos, a los que se ha convenido llamar artistas populares por ser los proveedores directos de las necesidades estéticas de las mayorías".

Esta práctica popular independiente, es decir, fuera de toda escuela (académica), "... ha llegado en algunos casos a extraordinaria altura, en la que se encuentra la unidad que le proporciona ese tono mexicano, tan atractivo por el sentimiento de la forma, por lo arbitrario del color y

---

... rio del Sacro Monte en Amecameca; la Basílica de Guadalupe, y la Iglesia de la Soledad en México; el Santuario de la Virgen de Ocotlán, en Tlaxcala; en la Iglesia de Chalma y en general en (algunas iglesias de) todo el país".

(1) Justino Fernández. Op. cit., p. 344.

(2) "Ya que si bien la habilidad para pintar a veces falta en el ejecutante la ingenuidad llena el lugar de toda convención". Justino Fernández. Op. cit., p. 344.

(3) Justino Fernández. Op. cit.

por la aguda observación de los sujetos. Esta pintura tradicional de México es la más genuina expresión de un sentimiento, también tradicional, hacia la plástica, amalgama de lo indio y lo español, por lo cual tiene un valor intrínseco, puesto que no es sencillamente una modalidad en el ambiente o la simple exaltación, tan en boga, de la producción popular de regiones que no le pertenecen, sino sencillamente, la revelación de un alma que se forjó en América, gracias a las cualidades esenciales del nativo y del hispano, que hicieron posible tal amalgama". (1)

Esta expresión popular "libre de toda preocupación estética doctrinaria", se apoya en el lenguaje de los sentimientos lo cual resulta... "una garantía más segura para la emoción del espectador, que las elaboraciones supuestamente cultas pero intrínsecamente superfluas y falta(s) de talento". (2)

Los retablos son una interpretación popular carente de todo conocimiento académico, están hechos por el pueblo y dirigidos al mismo, están libres de "amaneramientos o técnicas de receta"; y, para terminar con el análisis del aspecto técnico de los retablos, digamos que: "dada la producción pictórica académica decadente del siglo XIX, los retablos son la producción pictórica de más interés en ese periodo, pues en ellos ha de encontrarse otra vez la esencia del alma mexicana hecha plástica". (3)

Finalmente, hablemos sobre la temática particular que estas obras expresaban: Como ya hemos empezado a mencionar los exvotos son expresiones pictóricas populares de carácter religioso, es decir, los "retablos religiosos (son) relativos a algún suceso en el que interviene la fé del creyente, colocándolos cerca de la imagen de los ídolos, de

---

(1) Justino Fernández. *El Arte Moderno de México*.

(2) Raquel Tibol. Op. cit., p. 14.

(3) Justino Fernández. Op. cit., p. 344.

la Virgen o del santo por cuya intercesión se ha recibido un favor divino". (1)

Estos retablos, generalmente han de referirse a un suceso íntimo, personal o familiar, en donde se reproducen escenas públicas o domésticas con personajes populares o retratos familiares en los que la población más humilde económica y culturalmente se ve reflejada a sí misma, sus costumbres, sus creencias, alegrías y tristezas. "Los retablos o exvotos constituyen la expresión pictórica más genuina del pueblo sencillo de México, especialmente de sus masas campesinas. Para dejar testimonio, en el santuario correspondiente del milagro... (que) favorece a una o varias personas... sus autores han sido... unas veces... no pocas por cierto, los beneficiados mismos del milagro... esta pintura que ha sido encargada generalmente por gente pobre se paga poco; ni el creyente agradecido ni el realizador tienen mayores pretensiones; sólo se trata de describir lo más claro posible, la enfermedad o el accidente de cuyas fatales consecuencias se han salvado". (2)

El Dr. Atl anota un dato curioso, es decir, los retablos pintados durante la Revolución tienen un particular interés en la soldadesca que peleaba, en gran parte de los casos "sin saber por qué ni contra quién", pero que en el fondo era "profundamente religiosa" y que en diversas ocasiones se robaban los retablos de los templos y los veneraban en sus cuarteles con veladoras.

Nosotros consideramos que los exvotos religiosos son un valioso antecedente de la producción pictórica popular en México, una vez que fue colonizado. Es más, pensamos que quizá sea el primer antecedente de la pintura popular mexicana a partir de la Colonia. Pensamos esto, porque los exvotos son la primera expresión po

---

(1) Justino Fernández. Op. cit., p. 342.

(2) Raquel Tibol. Op. cit., p. 15.



pular "libre" hasta cierto punto. Decimos que fue "libre" en parte, porque fue una expresión que definitivamente contenía en gran medida la influencia de la cultura occidental que regía en el momento, cosa que puede verse claramente por varias causas: en primer lugar la costumbre de pintar retablos fue impuesta al pueblo por los religiosos desde el siglo XVI y como ya mencionamos es una costumbre que se remonta a la nobleza europea; en segundo lugar, el contenido de los exvotos es eminentemente religioso ya que son interpretaciones de los milagros (recibidos por algún santo o virgen, etc.) de la religión impuesta por la cultura occidental, y por lo tanto reproducen los valores de esta cultura; en tercer lugar imitan los ambientes, costumbres, vestuarios y personajes occidentales.

Por otro lado, podemos observar que en primer lugar la tradición de pintar retablos fue impuesta al pueblo con facilidad, ya que se vinculaba con hábitos similares a los de los antiguos habitantes; en segundo lugar aunque el contenido de los exvotos sea de carácter religioso, el pueblo refleja en ellos su particular interpretación de la religión occidental que le fue impuesta y con ello, aunque reproduce valores de la cultura occidental, manifiesta en los exvotos su particular interpretación del mundo al cual ahora pertenece (sin ninguna otra opción); en tercer lugar si bien es cierto que reproducen los ambientes, vestuarios, personajes y costumbres occidentales, los artistas populares introducen en los exvotos a personajes, costumbres y vestuarios populares ya que como mencionamos, en ellos se reproducían escenas de milagros que se habían hecho a personajes del pueblo; en cuarto lugar los exvotos son considerados por varios autores <sup>(1)</sup> como una expresión

(1) Raquel Tibol. Op. Cit. Justino Fernández. Op. cit.

pictórica verdaderamente popular porque en su interpretación "... poseen... ingenuidad en la concepción... derroche de fantasía en las perspectivas y en el colorido... (y porque) pese a su humildad, esta expresión popular habría de ejercer una influencia importante en el ulterior desarrollo del arte Mexicano"; (1) además, puede decirse que los retablos son pictóricamente una expresión del pueblo en donde se puede encontrar, en muchas ocasiones, "verdaderas obras de arte con curiosas composiciones, con extraño colorido..." (2) y dado que el valor de los retablos va a estar contenido por la inocencia y sinceridad con que fueron interpretados "... las lagunas producidas por falta de conocimientos técnicos..." serán suplidos por el talento y la fantasía natural, que son expresión de los valores estéticos del pueblo. (3)

Los exvotos fueron obras pictóricas populares, obras mestizas en las que se mezclan los elementos de las dos culturas produciendo con ello: "lo mexicano" en ese ámbito.

Una vez habiendo considerado a los retablos como un antecedente importante de la pintura popular mexicana, veamos cómo se desarrolla la producción pictórica muralista popular:

Al abordar la Producción Muralista Popular del siglo XIX nos enfrentamos actualmente con un problema de falta de información, ya que los trabajos sobre Muralismo y sobre pintura de esta época nos indican que para este periodo la producción Muralista es muy pobre y la registrada es únicamente la Producción Muralista Académica.

(1) Raquel Tibol. Op. cit., p. 15.

(2) Justino Fernández. Op. cit., p. 344.

(3) "Uno de los aspectos más interesantes de la producción artística de México es el popular, por ser la genuina expresión espontánea del pueblo, que si bien muestra en algunas de sus ramas cierta decadencia, siempre lleva consigo el sello que le imprime el peculiar carácter de nuestras razas aborígenes o de nuestro criollismo..." Justino Fernández. Op. cit., p. 339.

En general, hay una falta de información sobre la Producción Muralista Popular de este periodo, esta dificultad ya está señalada por Justino Fernández, <sup>(1)</sup> quien al escribir sobre el arte popular nos dice: "Es muy difícil revisar todas las innumerables industrias en que se puede encontrar un verdadero sentido artístico, pues tendría que hacerse una investigación seria en todo el país, en los diferentes sectores, cosa que aún está por llevarse a cabo. Gracias a los esfuerzos de algunos devotos, contamos con uno que otro trabajo publicado, que a pesar de ser interesante es insuficiente. Queda pues, reservado al ojo docto el descubrimiento que puede ser constante, de la expresión artística genuina de una manifestación basada principalmente en la delicadeza espiritual de las razas indígenas, y en la que se produjo de la mezcla de sangre que aporta nuevos matices". <sup>(2)</sup>

La cosa actualmente no ha cambiado mucho, existen algunos valiosos trabajos respecto al arte popular en México, que no son muchos, <sup>(3)</sup> pero específicamente respecto a la producción Muralista Popular para ese siglo la información es escasa y podríamos decir que casi nula.

Basándonos en la obra de Justino Fernández, <sup>(4)</sup> quien dedica una parte de su libro a tratar este tema, así como el pequeño trabajo de Raquel Tibol ya citado en este apartado. <sup>(5)</sup> Podemos señalar que la Producción Muralista Popular en este siglo fue una expresión que tuvo una producción amplia, la cual, por haber sido

---

(1) Op. cit., p. 340.

(2) Idem.

(3) -De Jorge A. Manrique: en su artículo del Barroco a la Ilustración. Op.cit.

-De Justino Fernández: en varios títulos.

-De Carlos Espejel; de Raquel Tibol en el artículo citado.

-Del Dr. Atl: quien publica en 1930 una serie de cinco álbumes de los que dos tratan sobre las artes populares.

-Diversos artículos de varios autores en revistas y periódicos . En revistas especializadas "Artes de México", etc.

(4) Op. cit.

(5) Catálogo *Inicios del Muralismo en México*. Museo Biblioteca Pape. Monclova, Coah.

una manifestación real del pueblo no fue considerada de valor y desgraciadamente en la mayoría de los casos fue destruída, pintada en edificios que igualmente carecían de valor para la "sociedad culta", como lo eran las fachadas interiores de fondas, baños públicos, expendios de pulque y casas particulares.

Concretamente hablando de la producción Muralista realizada en las pulquerías, podemos indicar, que en ellas es en donde se realizó la mayor parte de este tipo de obras. "Las decoraciones Murales en los exteriores e interiores de las pulquerías casi han desaparecido, así como los pintorescos nombres de ellas, debido a los reglamentos de la higiene y de la dignidad, con lo que se ha perdido otra de las manifestaciones de arte popular. De vez en cuando, en las afueras de la ciudad, en los pueblos circunvecinos pueden encontrarse aún pulquerías decoradas con este gusto chillón, estridente,... (y) que conservan sus antiguos nombres...'La Memoria del Porvenir', 'Las Glorias de Don Cristobal'..."<sup>(1)</sup>

Las técnicas utilizadas para estas obras son "similares al temple o al fresco" y los artistas populares realizan estas obras por "prácticamente una miseria" produciendo en ocasiones trabajos originales representando todo tipo de temática: costumbres, hechos jocosos, críticas al gobierno y hasta a la iglesia. Los artistas "tienen toda libertad para escoger los asuntos y el color, y en algunos casos dan muestras de buen humor, como aquél de una carnicería decorada con escenas en las que los bueyes y los puercos aparecían muy ocupados destasando y comiéndose al propietario y a los clientes".<sup>(2)</sup>

En estas obras definitivamente se observa el sentido popular de la época que se manifiesta en las interpretaciones que ha

---

(1) Justino Fernández. Op. cit., p. 346.

(2) Justino Fernández. Op. cit., p. 347.

cen de la cultura occidental estos artistas, por ejemplo: "... a veces, al tratar de ser elegantes, copian asuntos de los más extraños y exóticos, dándoles expresión con una gracia muy mexicana; los paisajes holandeses, las escenas de guerra o de toros, y los retratos de mujeres de cutis color de rosa y de pelo de oro, son unos de tantos motivos que usan en la decoración, que siempre lleva por norma la combinación de las escenas descriptivas con la arquitectura subrayada por varios colores y sirviéndoles de marco. La decoración de entrepaños, mochetos y lambrines se hace generalmente, en dibujos geométricos de tres dimensiones, que combinan con el color brillante dándoles volumen y perspectiva, y que si bien destruyen la sensación de la existencia de la pared, por otro lado, forman curiosas composiciones abstractas que parecen sostenerse en el aire". (1)

Y aunque vemos que en estas obras se introducen aspectos de la cultura occidental como la descripción de los "buenos modales" algunos personajes, paisajes y estilos, también aparecen en ellas "los personajes populares o poderosos, los animales, paisajes y... escenas de la vida diaria en el campo y en el ciudad", (2) es decir, todos ellos mezclados en interpretaciones definitivamente del pueblo.

Hasta aquí en este punto para esta investigación dada la amplitud del tema que nos hemos propuesto.

---

(1) Justino Fernández. Op. cit., p. 346.

(2) Idem.

### CAPITULO III

#### LA PLASTICA MEXICANA DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL SIGLO XX.

En este capítulo expondremos los antecedentes esenciales que aportaron algunas de las particulares ramas de la plástica mexicana y que influyeron de manera determinante para la producción Muralista de la Revolución Mexicana; y más aún que introdujeron algunos avances a nivel de la plástica mexicana desde un punto de vista que se acerca más a una "producción mexicana" en relación con su correspondencia a la "Cultura Mexicana" de la cual surgen, e incluso en algunas de estas manifestaciones se encuentran algunas verdaderas expresiones de la Cultura Popular Mexicana.

Ahora bien, las ramas de la plástica a las cuales haremos referencia son:

a).- La Litografía

b).- El Grabado

c).- La Caricatura

d).- La Pintura

a).- *La Litografía.*

El primer cambio dentro de las artes plásticas académicas (o no populares), se va a dar en la técnica litográfica en 1826.

D'Almivar fue el primero de los artistas extranjeros que llegaron a México curiosos e interesados por los países americanos con su reciente independencia; a él le siguió Claudio Linati de Prevost el artista italiano introductor de la litografía en México. (1)

Linati en su taller litográfico se asoció con Fiorenzo Galli (2) y el poeta cubano José Ma. Heredia y fundó el periódico "El

(1) Y el primero que la enseñó.

(2) Italiano.

"Iris" publicado con éxito de febrero a agosto de 1826. En la presentación del primer número los editores anunciaban:

"... Los semblantes venerables de los caudillos de la revolución multiplicados por los afanes del arte, no solo presentarán al pueblo las facciones de sus semblantes, sino que recordándoles las guerras sangrientas de la independencia, producirán mayores adhesiones a sus principios". (1)

Publicaron los retratos de Hidalgo, Morelos y de Guadalupe Victoria; más aún, comenzaron a inmiscuirse en la política del país con sus agudos comentarios sobre la actualidad política, lo cual provocó una reacción por parte del Gobierno que pidió a Linati abandonar el territorio para septiembre del mismo año pero dejando a dos alumnos aventajados en México: José Gracida "impresor que superó a su maestro, y el teniente de ingenieros Ignacio Serrano... (que) pocos años después pasó a ocupar la dirección de clases de litografía de la Academia de San Carlos". (2)

Linati, al salir de México se llevó "una colección de dibujos a la acuarela sobre trabajos y costumbres Mexicanas, con los que compuso... 'Costumes civils, militaire et religieux du Mexique, desinees d'après nature'... Ese conjunto de estampas, iluminadas a mano con un colorido rutilante, tienen el valor de haber sido la primera codificación —no muy exacta pero si exhaustiva— de los tipos y costumbres del México de entonces. El aguador, el hacendado, el vendedor, el mantequero, el carnicero, el regidor, la china poblana, los frailes, los mendigos, los pulqueros..." (3)

Podríamos señalar —de acuerdo con Sánchez Vázquez— que esta producción de Linati puede ser considerada como una producción de Litografía Localista en el sentido que retoma elementos de

(1) Raquel Tibol. Op. cit., p. 16.

(2) Idem.

(3) Idem.

la Región; podríamos considerar a ésta una producción como nacionalista en el sentido costumbrista, regionalista y por lo tanto, una forma de arte populista, ya que se detiene en la expresión superficial del pueblo a que representa, es decir, que se detiene en la forma, pero no en el fondo.

Lo mismo podrá decirse de la producción litográfica de Waldeck, de Erenthron, Moritz, el Barón de Gros y Carlos Nebel, en donde empiezan a introducirse elementos localistas, regionalistas, costumbristas, populistas y en tal sentido puede ser válido considerarla como una producción con un carácter más nacionalista que cualquier otra producción plástica hasta ese momento. Sin que dejen de aparecer en ella los estilos académicos de las bellas artes enclavadas en los cánones culturales de Occidente.

Otra personalidad que contribuyó al arraigo de la litografía en México fue el Barón Federico Waldeck quien hizo varios dibujos en algunas colecciones como las tituladas: "Colección de Antigüedades Mexicanas que existen en el Museo Nacional"; de "Voyage Pittoresque et Archeologique dans la province d'Yucatán"; la "Colección de Antigüedades" y diseña la invitación a las fiestas de aniversario de la Independencia para el año de 1827. En sus "colecciones" realiza dibujos especialmente sobre objetos y ruinas de las culturas prehispánicas. "Su descripción analítica de las ruinas y costumbres es más rigurosa, más científica que la de Linati".<sup>(1)</sup>

Finalmente Waldeck se encarga en una expedición aprobada por el Gobierno, para examinar y reproducir las ruinas de Yucatán. Entre 1834 y 1836 comienza a enviar algunas piezas a Europa,<sup>(2)</sup> mo

(1) Raquel Tibol. Op. cit., p. 29.

(2) "...iniciando en esa forma un proceso, hasta hoy ininterrumpido de fuga del tesoro artístico nacional, gracias a cuya explotación ilegal se han formado colecciones maravillosas en muchos países". Raquel Tibol. Op. cit., p. 29.



tivo por el cual las autoridades le exigen que abandone el país.

Hay otros artistas como los ingleses Federico Catherwood y Daniel Thomas Erethton, que continúan con esta "corriente de exploración y divulgación de ciertas particularidades mexicanas. Thomas Erethton, fue el primer artista, pintor y litógrafo que realizó el paisaje mexicano de manera 'naturalista, diáfano y elegante'." (1)

Hay otros importantes antecedentes como Juan Moritz Rugendas, el segundo Barón de Gros y Carlos Nebel, que van a ser, junto a Linati, Waldeck y Erethton "un antecedente directo de la plástica realista de impulso sociológico —nos dice Raquel Tibol—, dentro de cuyas fronteras se desarrollará gran parte de la pintura y el grabado contemporáneos". (2)

De acuerdo con Justino Fernández Decaen, contribuye de manera importante a la litografía mexicana.

"En 1840 junto con Agustín Masse, lo encontramos publicando toda serie de libros ilustrados, dentro de los cuales el más importante es 'Monumentos de Méjico'". (3)

Para 1855-56 publica sin duda su trabajo más notable, el album "México y sus Alrededores".

"Con el grupo de artistas extranjeros culmina la primera etapa de la modernidad, iniciada en lo político con la insurgencia y en lo artístico-profesional con la constitución de la Academia de las Bellas Artes. El medio siglo que abarca este primer ciclo significa para la cultura mexicana la adopción de los nuevos moldes con el Neoclásico, de nuevas técnicas con la litografía, de nuevos temas con el naturalismo clasicista y romántico, de un nuevo tipo de artista interesado en su alrededor... (En donde) las pinturas y estampas de los

(1) Editó en 1840 su visión sobre México, en "Vistas de México" en donde litografió figuras humanas, carruajes, animales en amplios paisajes de las ciudades de: Zacatecas, Puebla, Aguascalientes, Veracruz, Guadalajara y México.

(2) Raquel Tibol. Op. cit., p. 30.

(3) Tomados del natural y litografiados por Pedro Gualdi. J. Fernández. Op. cit. p. 137.

artistas extranjeros constituyen un espejo ideal, un 'espejo amable' de una circunstancia histórica; pese a (que sus interpretaciones no poseían la pasión y el espíritu crítico de algunos mexicanos liberales) ello su importancia precursora es fundamental". (1)

Las conquistas de este periodo van a influir hasta la segunda mitad del siglo en el que se dará el auge de la litografía en México; y es entonces cuando los avances logrados intervendrán de manera directa en todos los planos culturales de la nación. "Libros, calendarios y periódicos se ven ilustrados con las obras de artistas mexicanos que encontraron en este medio una válvula de salida a su expresión personal, y que se revelaba, nos dice Toussaint, lo mismo en un 'presente amistoso', que recreaba los ocios de las señoritas hacendadas, que en una feroz caricatura que fustiga implacable las espaldas de un tirano y en ese sentido, puede considerarse que la producción litográfica en la medida que se hubiera introducido en los temas políticos que atañen al pueblo, podría haberse tornado en una producción verdaderamente popular, sobrepasando el criterio localista y asumiendo quizá en alguna ocasión —para ese periodo—, una forma de arte popular en la medida que fuera una expresión auténtica, genuina, legítima, verdadera y profunda de las aspiraciones e intereses del pueblo en esa fase histórica dada. Solo que parece que la producción litográfica en ese periodo no llegó a ser popular.

La técnica litográfica... hizo de los acontecimientos públicos uno de sus temas favoritos, y bajo la protección de la burguesía provinciana —como signo de su prosperidad y afirmación de su soberanía— surgirá un estilo de retratos y de naturalezas muertas que habrán de ofrecer la primera síntesis de los candores populares y los refinamientos académicos". (2)

De acuerdo con la información aquí presentada sobre la

---

(1) Raquel Tibol. Op. cit., p. 31.

(2) Raquel Tibol. Op. cit., p. 16.

litografía, para concluir en este punto, únicamente repitamos que esta rama de las artes plásticas desempeña un papel primordial en lo que significa el vernos hacia adentro por primera vez, aunque se queda a un nivel superficial de lo nacional a través de lo regional, y lo nuestro en relación con nuestras costumbres, sin embargo representa ya un avance para la afirmación y valoración de la cultura mexicana, y por esto mismo, tiene un lugar clave en lo que puede ser los comienzos de la conformación de un Arte Nacionalista Mexicano, y en algunos casos hasta Popular que por un lado, es una consecuencia de todo el proceso revolucionario de independencia que se dió en el país, y por otro lado, puede aportar elementos de claridad para un posible posterior arte nacional mexicano.

b).- *El Grabado.*

A fines del siglo XIX se observa una decadencia artística en el campo del grabado académico, lo cual hace resaltar la producción popular, que para esa época tuvo dos grandes ponentes: Manuel Manilla y José Guadalupe Posada.

En este apartado dedicaremos nuestros ojos a mirar la Producción del Grabado Popular, que dentro de las ramas de las artes plásticas, es para nosotros la que logra un avance más profundo y esencial en lo que a la captación y expresión de los valores de la cultura popular mexicana se refiere y es en Posada en quien se concretiza la expresión más elevada y pura del grabado popular.

Al hablar del grabado popular de ese periodo hay un antecedente de importancia, nos referimos a los "Romances Españoles",

que "impresos en hojas volantes, adornados con ilustraciones al texto, se recibían desde hacía mucho en México..." (1)

Siguiendo el modelo de los Romances, los mexicanos crean "El Corrido":

Los corridos han sido tradicionalmente el venero por donde ha tenido salida la opinión popular: la tribuna desde donde el pueblo ha criticado o zaherido a los personajes o sucesos políticos, relatando las historias truculentas y los hechos extraordinarios.

Corresponden también a este género de impresos muchas oraciones y plegarias religiosas. Si a ésto se agrega que las ilustraciones han sido grabados hechos por artistas populares, se comprenderá el interés que tienen estas hojas volantes de todos colores, en las que se puede seguir una buena parte nuestra historia, vista bajo el aspecto pintoresco y, en general, muy verídico. (2)

El grabado y la litografía florecen en el siglo XIX en México aunque en esta área de la plástica sucede lo mismo que ha venido ocurriendo en la pintura, es decir, se va a dar una producción de lujosas ediciones de grabados generalmente inspirados en los modelos europeos y por otro lado, se va a dar la producción de grabado popular, que aunque a veces utiliza modelos europeos "los modifica al tratar de imitarlos, resultando a la postre verdaderas creaciones. En otros casos es la imaginación la que dicta las composiciones dando rienda suelta a la interpretación del asunto y (logrando) entonces (una) expresión genuina". (3)

Casi toda esta producción es de artistas anónimos y la calidad de algunos impresos (no pocos), ha hecho que se "recojan los nombres de algunos de los artistas ilustradores que trabajaron en la segunda mitad de la pasada centuria y también del editor, Antonio V. Arroyo, a quien se debe lo mejor y más copioso de la producción". (4)

---

(1) Justino Fernández. Op. cit., p. 199.

(2) Idem., p. 200.

(3) Idem.

(4) Idem.

Manuel Manilla fue el primer dibujante y grabador de V. Arroyo (en 1882) y llegó a producir unos 500 grabados, retirándose en 1892, cuando Posada adquirió supremacía.

Manilla "para sus grabados empleaba el CHAMPLEVE al buril sobre una placa de zinc; medio que favorece la espontaneidad del dibujo.

Las composiciones de Manilla... en algunas (ocasiones) alcanza(n) finísima calidad de factura.

Los asuntos inspirados en las costumbres y en la vida misma, son un auténtico reflejo de ésta, a través, claro... de la expresión del artista que... es un fino observador humorista". (1)

José Guadalupe Posada (1851-1913), fue el máximo ponente del grabado popular y la punta de lanza de lo que podría ser la pintura popular mexicana. "Posada debe ser reconocido como la síntesis de una expresión muy mexicana pero, al mismo tiempo, con valor intrínseco, dentro de cualquier ambiente en que se lo coloque.

Mientras los académicos trabajaban para las clases altas, los caricaturistas para la oposición política. Posada hizo un arte para el consumo de los artesanos, las criadas, los operarios, las lavaderas, los peones, los soldados, los gendarmes, los campesinos y demás componentes del bajo pueblo, en su mayoría analfabeta supersticioso y misérrimo, víctima de los bajos salarios, las jornadas interminables, la inseguridad, la insalubridad y los abusos. Posada no fue un artista que llegó al vientre de la miseria huyendo de las academias... Posada fue un miserable más que habitaba una asquerosa vecindad de trescientos cuartos, situada en el No. 6 de la Avenida de la Paz" (2) que nunca pretendió ser más de lo que fue: Un artesano, un obrero grabador que realizaba su trabajo al igual que cualquier otro artesano "...no merodeó el

---

(1) Justino Fernández. Op. cit., p. 202.

(2) Raquel Tibol. Op. cit., p. 117.

ambiente artístico ni buscó relación con gentes de prestigio cultural; no trató de escalar posiciones o adquirir influencias.

Un sentido de clase tan austero... (podía ser sólo) ... el resultado de convicciones muy firmes, su lealtad de clase tiene la fuerza de algo juramentado y conciente", (1) ... que sólo podía venir de su origen ya que Posada fue labrador y alfarero, antes de ser aprendiz de litógrafo y grabador.

Una vez habiendo aprendido la litografía y el grabado en Aguascalientes con "Trinidad Pedroza, combatiente liberal que le enseñó, además, a llevar el negocio de imprenta, hacer caricaturas políticas para el periódico dominical 'El Jicote', componer tarjetas de felicitaciones, viñetas para cajas de cigarros o cerillos y programas, realizar imágenes religiosas, retratos, diseños de maquinarias". (2)

Sale de Aguascalientes y se va a León, Guanajuato y le compra a Pedroza su negocio litográfico en 1876. En 1887, en una inundación pierde su taller y decide ir a la capital.

Ya en México, en el centro de la ciudad, instalado en una puerta de cochera realizó una producción aproximada de 15,000 grabados. (3)

"Dibujante sagaz y preciso dejó estampados, tipos y costumbres en forma definitiva. Es tan fuerte la trascendencia de su obra entre nosotros —nos dice Justino Fernández— que ha influido, a veces conciente y otras veces inconcientemente, en nuestros artistas contemporáneos". (4)

---

(1) Raquel Tibol. Op. cit., p. 118.

(2) Idem.

(3) "Personalísimo en su expresión, tradicionalista del sentimiento del país puede relacionarse a Posada con la pintura popular tradicionalmente mexicana de la que ya hemos hablado...". Justino Fernández. Op. cit., p. 202.

(4) Op. cit., p. 203.

Al analizar su obra —señala Justino Fernández—<sup>(1)</sup> podemos observar claramente "la genuina expresión del artista, las complicadas y a la vez bien resueltas composiciones de los corridos; de los fusilamientos; los retratos de revolucionarios; las ilustraciones de cuentos, a veces de simplicidad magistral; las alegorías románticas como la de la muerte del General Manuel González; la teatral actitud de 'La Adúltera'; las escenas macabras y truculentas en que da rienda suelta a su imaginación, combinando demonios y monstruos simbólicos; las carátulas de los folletos que publicaba Vanegas Arroyo de cuentos, poesías, canciones y cartas amorosas y, sobre todo, sus deliciosas 'calaveras', que adornaba con elegantes atavíos a lo catrín haciéndoles brindar y amar, reflejan la comprensión humana del artista, su fino humorismo y su extraordinaria habilidad para la composición y para dominar la técnica en la que trabaja".<sup>(2)</sup>

Con Vanegas Arroyo trabaja permanentemente produciendo: "oraciones, vidas de santos, relatos de crímenes, de milagros, de leyendas, comentarios de actualidad, hojas de escándalo, chistes, corridos, canciones, historias ejemplares, gramáticas, libros de la buena ventura, cartas de amor, caricaturas y juegos que los vendedores ambulantes despachaban en las esquinas, ferias, ranchos y haciendas".<sup>(3)</sup>

La producción de Posada fue muy grande, por ejemplo, sólo de "La Oca" se vendieron cinco millones de ejemplares. Apremiado por las urgencias de su editor, sustituye la madera por el metal y el buril por el velo (es decir, el buril de múltiples canales usado comúnmente por los capitalinos), sólo que no podía producir to-

---

(1) "Al hojear el libro de sus obras que le dedicaron los editores: Francis Toor, Paul O. Higgins y Blas Vanegas Arroyo, y que reúne 406 grabados que son otras tantas creaciones suyas...". Justino Fernández. Op. cit., p. 203.

(2) Justino Fernández. Op. cit., p. 203.

(3) Raquel Tibol. Op. cit., p. 118.

Al analizar su obra —señala Justino Fernández—<sup>(1)</sup> podemos observar claramente "la genuina expresión del artista, las complicadas y a la vez bien resueltas composiciones de los corridos; de los fusilamientos; los retratos de revolucionarios; las ilustraciones de cuentos, a veces de simplicidad magistral; las alegorías románticas como la de la muerte del General Manuel González; la teatral actitud de 'La Adúltera'; las escenas macabras y truculentas en que da rienda suelta a su imaginación, combinando demonios y monstruos simbólicos; las carátulas de los folletos que publicaba Vanegas Arroyo de cuentos, poesías, canciones y cartas amorosas y, sobre todo, sus deliciosas 'calaveras', que adornaba con elegantes atavíos a lo catrín haciéndoles brindar y amar, reflejan la comprensión humana del artista, su fino humorismo y su extraordinaria habilidad para la composición y para dominar la técnica en la que trabaja".<sup>(2)</sup>

Con Vanegas Arroyo trabaja permanentemente produciendo: "oraciones, vidas de santos, relatos de crímenes, de milagros, de leyendas, comentarios de actualidad, hojas de escándalo, chistes, corridos, canciones, historias ejemplares, gramáticas, libros de la buenaventura, cartas de amor, caricaturas y juegos que los vendedores ambulantes despachaban en las esquinas, ferias, ranchos y haciendas".<sup>(3)</sup>

La producción de Posada fue muy grande, por ejemplo, sólo de "La Oca" se vendieron cinco millones de ejemplares. Apremiado por las urgencias de su editor, sustituye la madera por el metal y el buril por el velo (es decir, el buril de múltiples canales usado comunmente por los capitalinos), sólo que no podía producir to-

---

(1) "Al hojear el libro de sus obras que le dedicaron los editores: Francis Toor, Paul O. Higgins y Blas Vanegas Arroyo, y que reúne 406 grabados que son otras tantas creaciones suyas...". Justino Fernández. Op. cit., p. 203.

(2) Justino Fernández. Op. cit., p. 203.

(3) Raquel Tibol. Op. cit., p. 118.



do lo que se le encargaba, por lo que adontó el procedimiento de grabado en relieve sobre zinc.

"Situado frente al voraz consumidor que era el pueblo, Posada no tuvo tiempo para refinamientos, influencias o imitaciones; atacaba el problema que le planteaban los textos<sup>(1)</sup> ... con la sola preocupación de lograr un idioma gráfico elocuente, capaz de hacer temblar, llorar, reír e, incluso, pensar a esa masa que pocas veces sabía leer y que tenía una avidez insaciable de novedades. Hay que entender que la temática no fue de su propia cosecha; supo a los escritores, periodistas, poetas, moralistas, historiadores y líderes revolucionarios auscultar las emociones, preocupaciones, intereses, sucesos, creados y problemas del pueblo<sup>(2)</sup> ... Posada tomó esa literatura y la tradujo a formas plásticas; pero no pudo permitirse la ligereza de una ilustración ornamental, que sólo diera énfasis al contenido; cada estampa suya debía encerrar todas y cada una de las partes del texto correspondiente con tal veracidad, tal chispa, tal atractivo, tal concreción, tal fantasía, que al comprador de la hoja volante, casi siempre analfabeto, con solo mirar el dibujo pudiera evocar íntegramente el texto que había escuchado. Por eso Posada evolucionó, de las sutilezas afrancesadas, de sus caricaturas litografiadas, a la más absoluta simplicidad expresiva. Se atuvo a las posibilidades... emotivas de su público, fue objetivo, se compenetró de sus maneras y sus tabulaciones, festejó sus hazañas, también con sus temores, gritó con su ira, reverenció sus tradiciones, despreció y enalteció lo que el pueblo despreciaba y enaltecía".<sup>(3)</sup>

Por eso Pó sada es el primer artista que tuvo el pueblo, fue el primer autor popular que nos enseñó con sus ojos el sentir de un pueblo que comenzaba a liberarse, nos mostró el sentir y el

- (1) "del poeta Constancia S. Suárez, o de los escritores G. Colchado, Rafael A. García, A. Molina, J.M. Romero, o del mismo Vanegas.
- (2) "fueron ellos quienes amasaron y elaboraron, con palabras y modismos del propio pueblo, una literatura amena, chispeante, que circuló profusamente". R. Tibol. Op. cit., p. 118.
- (3) R. Tibol. Op. cit., p. 118.

pensar del pueblo mexicano, "por medio de su arte multitudinario; por medio de un arte para masas. (1)

El arte de Posada y la clase obrera fueron dos fuerzas que evolucionaron paralelamente hacia la Revolución Política y hacia la Revolución Cultural (2) ... Los artistas surgidos de la Revolución tuvieron que recurrir a su abecedario para saber cual era el lenguaje que el pueblo entendía con el corazón... Posada marca el rompimiento con el colonialismo cultural; su obra es el precedente más importante de la Revolución artística". (3)

Posada, consideramos que es el primer antecedente de lo que podría llamarse la Producción Plástica Popular de la Revolución Mexicana ya que al representar personajes verdaderamente populares, interpretados de una manera auténticamente popular, reproduce el pensar, el sentir, los miedos, las creencias, las alegrías y los deseos genuinos del pueblo; mediante formas verdaderamente populares que no son mas que los chismes, las canciones, los relatos, las historias contadas e interpretadas a la manera del pueblo y que llega hasta lo más profundo de sus sentimientos y aspiraciones haciéndolo temblar, o reír, o llorar, cuestionarse y hasta dudar de sus credos. Para conseguir —desde nuestro punto de vista— lo que puede llamarse una producción artística popular verdadera —retomando a Sánchez Vázquez— que no es otro cosa que "la expresión auténtica, genuina, legítima, verdadera y profunda de las aspiraciones e intereses del pueblo en una fase histórica dada".

---

(1) "Lo prodigioso es que Posada tuvo ojos para ver, fué el gran testigo del crecimiento de la clase obrera mexicana...". R. Tibol. Op. cit., p. 125.

(2) "de las huelgas de Cananea arrancó la primera; de las estampas efusivas y al truístas del genial grabador arrancó la segunda". Op. cit.

(3) Raquel Tibol. Op. cit., p. 125.

c) *La Caricatura*

Lo que a nosotros nos interesa en este apartado es ubicar el verdadero lugar que tiene la caricatura en relación con la pintura y específicamente con la pintura popular, ya que consideramos que aportó elementos valiosos o influyó para una producción pictórica con un punto de vista crítico. Por lo tanto, resulta de valor para la Producción Posterior que nos interesa analizar en este trabajo.

"No hay duda de que la caricatura por sí sola constituye una rama especial del arte, una modalidad independiente de las diferentes ramas de dibujar. El problema de diferenciar los límites del campo a que pertenece la caricatura toma un mayor interés, si se observa que casi toda la pintura contemporánea podría tacharse de caricaturesca. (1) Es más puede decirse que la caricatura del Porfiriato desemboca directamente en el arte contemporáneo... su expresividad explosiva y contundente de claro y firme contenido político, aparece con frecuencia... también en la pintura monumental. Tanto Orozco, como Rivera, Zalce, Chávez Morado, Raúl Anguiano y González Camarena —dice Raquel Tibol— han dado a la caricatura tamaño heróico y han consagrado la función inquietante de la burla como un valor perdurable, persistente en su fuerza y en su significado". (2)

La expresión artística que caracteriza a la oposición política de la época Porfirista es la caricatura, "cuyo carácter gráfico no abandona las tendencias europeas del primer periodo, es decir: No ha renovado su instrumento; pero sí lo ha agudizado en proporción directa al recrudecimiento de la lucha política". (3)

(1) "En México los mejores grabadores, litógrafos, dibujantes (e incluso pintores) han pagado tributo a la caricatura". Justino Fernández. Op. cit., p.381.

(2) Raquel Tibol. Op. cit., p. 117.

(3) Idem.

A mediados del siglo XIX aparecen en los periódicos ilustrados caricaturas punzantes que ahora nos parecen moderadas:

En 1876 "El Tecolote" publicaba caricaturas litografiadas y en 1880 "El Coyote"; en 1861 "La Orquesta" fue un periódico político en el que Constantino Escalante produjo excelentes caricaturas; en el periódico "La Patria" participaban Alamilla y Casarín; en "El Monarca" en 1863, publicado por Guillermo Prieto en San Luis Potosí, <sup>(1)</sup> se publicaron caricaturas firmadas por B. Ortiz y Melchor Alvarez; Riva Palacio publica de 1872 a 1875 "El Ahuizote" "con el objeto de dirigir la oposición a Dn. Sebastián Lerdo de Tejada" y en él aparecen caricaturas del famoso Villasana; algunos años después aparece otro periódico, también con caricaturas "El Hijo del Ahuizote"; en 1912, cuando Porfirio Díaz abandona el país y al asumir la presidencia Francisco I. Madero, aparece un pequeño periódico ilustrado: "El Multicolor" en él se encuentran caricaturas de Rafael Lillo <sup>(2)</sup> que, por otro lado, tiene que ausentarse del país en 1914, "por una caricatura del General Huerta"; otros importantes caricaturistas son "Manilla y Posada, los grabadores y caricaturistas populares de (los) que ya hemos hablado, que fueron muy gustados por el pueblo por su fino y a la vez mordaz humorismo, y en las hojas sueltas con romances, corridos y canciones populares, se encuentran, a veces, caricaturas suyas de verdadero mérito"; <sup>(3)</sup> finalmente otro caricaturista sobresaliente de principios del siglo XX: Ernesto García Cabral quien tiene su mejor producción en "Revista de Revistas".

"Perfectamente concientes de su responsabilidad histórica —dice Ra-

---

(1) Que servía como tribuna a los opositores de Maximiliano. Justino Fernández, Op. cit.

(2) Artista español.

(3) Justino Fernández. Op. cit., p. 382.

quel Tibol—, los caricaturistas registraron cada paso de la lucha política entre la oposición y el porfirismo; no fue la suya una actitud sentimental, no elaboraron las emociones populares. Lo que perseguían fue remecer, educar, incitar a la acción; hacer de un pueblo cuyos intereses avasallados en forma monstruosa, se decidiera a defender sus derechos. Refranes, fábulas, pasajes famosos de la literatura dramática o novelística, así como los sucesos de la historia nacional, se metamorfosearon, por la fantasía de los dibujantes, en burla trágica y decisiva". (1)

Justino Fernández califica a la caricatura mexicana como una expresión del pueblo (2) que ha tenido "en todo tiempo muchos adeptos" y que ha sido producida principalmente en los periódicos; con un gran contenido político y por lo tanto su contribución al análisis crítico de la sociedad ha tenido un gran valor, cosa que repercutirá en las otras diferentes ramas de la producción plástica del país. Esto es conseguido gracias a las características específicas de esta técnica que resalta las virtudes o defectos de personajes populares o los hechos importantes, haciéndolos sobresalir de lo común o lo cotidiano. (3)

"El caricaturista dibuja el sujeto deformándolo según él lo ve, es decir, si su expresión es sincera, desde el primer momento dibujará la impresión que en él hace el sujeto. Siempre escogerá sus sujetos entre la gente prominente en cualquier sentido, como políticos, actrices... etc., pues sabe que la caricatura necesita, para el público, una rápida comparación entre el sujeto real y su interpretación... (4) ... El pintor, como el caricaturista, también tra

---

(1) Raquel Tibol. Op. cit., p. 117.

(2) "Para hacer reír al pueblo".

(3) La caricatura en este sentido puede considerarse como un arte político ya que definitivamente va a haber una determinada tendencia en la interpretación de un acontecimiento particular.

(4) "... A esta relación debe su vida la caricatura, pues de lo contrario, sin relacionarla con el original, nos deja indiferentes; es pues necesaria esa ...

ta de expresar lo que ve; es decir, dándole expresión personal, pero cuando ha terminado su obra, ésta es independiente de la realidad, adquiere vida propia y no necesita esencialmente ser comparada con la realidad... El caricaturista necesita deformar para acercarse a la realidad; el pintor, en cambio, deforma como protesta contra el realismo, invitando al mundo a olvidarse de la realidad y a considerar su obra como perteneciente a un mundo aparte, con vida propia. El caricaturista, al contrario, invita a considerar su trabajo como síntesis del realismo... (1) ... Por su carácter individualista, la caricatura viene a ser, pasando el tiempo, no más que un documento biográfico; no así la pintura, que subsiste por su independencia. La caricatura es como una 'instantánea' de un momento dado, y nunca será más... El interés por la objetividad absoluta rebaja la calidad artística y nos permite situar (a) la caricatura dentro del campo de las artes menores" (2) nos termina diciendo Justino Fernández.

#### d) La Pintura

En este apartado lo que nos interesa es resaltar los antecedentes que se dan dentro de la pintura académica de fines del siglo XIX y principios del XX, para ubicar aquellos antecedentes que permiten empezar a avanzar en cierta medida en una producción pictórica que representa una corriente más cercana a la Cultura Nacional Mexicana.

Para poder hacer un análisis más exacto, veamos qué ocurre en este periodo, en términos generales, en México y su relación con esta particular rama de la producción de la plástica.

Como es sabido por todos, de 1876 a 1911 se da en México ... unión de la caricatura con la realidad, lo que la hace distinta del arte de la pintura". J. Fernández. Op. cit., p. 380.

(1) "... sujeto siempre a la comparación con la realidad...". Op. cit.

(2) J. Fernández. Op. cit., pp. 380 y 381.

el Porfiriato, periodo en el que —salvo en algunos breves momentos— es presidente el general Porfirio Díaz. Durante esta época, el gobierno apoya "un arte capaz de proporcionar el indispensable oropel al efectivo programa de progreso...",<sup>(1)</sup> basado en el capital extranjero que entró al país, tanto en inversiones directas, como por empréstitos al Estado.

"Siendo esa la puerta del progreso se consideró justo que por ahí también aplicó a la producción artística un criterio igual que a la producción industrial... se contrataron artistas y se importaron los materiales para sus creaciones".<sup>(2)</sup>

Cosa que sólo sirvió para degradar los propios valores nacionales como puede comprobarse en la producción pictórica académica de fines del siglo XIX y principios del XX, periodo en que se da una producción decadente con un academicismo desvirtuado que sólo es capaz de producir obras de poco valor artístico, sin emoción ni espontaneidad.

Ante un clima social y cultural de desprecio por lo nacional la academia se limitaba a reproducir cánones otra vez europeos, "los artistas que de ella salían desconcertados por el plano de inferioridad en que se les colocaba, antes de renunciar a su vocación, preferían ampararse en las sensiblerías de la gente acaudalada... (y) en el mejor de los casos, trataban de aportar algo a la corriente académico indigenista que había despuntado el periodo anterior".<sup>(3)</sup>

---

(1) "Que incluía la fundación de industrias e instituciones de crédito, la multiplicación de ferrocarriles y telégrafos, instalación de teléfono, luz eléctrica, servicios regualres de navegación y de tranvías, mejoras del servicio postal y modernización de las principales ciudades, sobre todo de la capital". Raquel Tibol. Op. cit., p. 101.

(2) Raquel Tibol. Op. cit., p. 101.

(3) Idem.

Veamos, sin embargo, cuál fue la producción de los pintores sobresalientes de la época que, como ya empezamos a mencionar, se dividen básicamente en dos grupos:--1).- La producción académica (afrancesada y romántica) de tipo occidental y 2).- La producción académico-indigenista.

1).- La producción académica (afrancesada y romántica) de tipo occidental.- Dentro de esta producción se encuentran artistas mexicanos o extranjeros que tienen formación académica europea, ya sea por haber estudiado directamente en ese continente, o bien, por su técnica, cosa que se refleja definitivamente en sus obras.

Entre los artistas sobresalientes de esta corriente encontramos a: Manuel Ocaranza (1841-1885),<sup>(1)</sup> que de acuerdo con Raquel Tibol realiza "obras típicas de la chabacanería romántica",<sup>(2)</sup> como puede verse en sus dos máximas obras: "Travesuras de Amor" y "La Flor Marchita"<sup>(3)</sup> en los que puede verse un agudo romanticismo que "a pesar de su excelente factura y de la correcta composición --nos dice Raquel Tibol-- ambas obras resultan ejemplos maestros de lo cursi",<sup>(4)</sup> también dentro de esta corriente, que continúa atendida al rigor académico hemos de considerar a José Ma. Ibarrarán y Ponce,<sup>(5)</sup> (1854-1901) y a Gonzalo Carrasco Espinosa (1859-1936),<sup>(6)</sup> , ambos autores realizan interpretaciones de temas religiosos como: "Las Informaciones de 1666",

---

(1) Manuel Ocaranza nace en Uruapan; estudio en Sn. Carlos y es discípulo de Clavé, Rebull y Pina.

(2) Raquel Tibol. Op. cit., p. 101.

(3) o "El Lirio Roto".

(4) Raquel Tibol. Op. cit., p. 102.

(5) Nace en Puebla, estudia en la Academia de San Carlos y es discípulo de Rebull y Pina.

(6) Nace en Otumba, estudia en San Carlos y es discípulo de Rebull y Pina.



"La Viuda del Mártir", "La Caridad en los Primeros Tiempos del Cristianismo" y "El Mártir Cristiano" del primero y "San Luis de Gonzaga en la Peste de Roma", "El Santo Job", y "El Primer Milagro de Nuestra Señora de Guadalupe" del segundo; sin que aporten nada a la producción de esa época.

2).- La Producción Académico-Indigenista.

Dentro de esta corriente podemos señalar dos momentos:

a) Un primer momento que va de fines del siglo XIX a 1903 en donde se van a encontrar artistas como Félix Parra (1845-1919),<sup>(1)</sup> Leandro Izaguirre (1876-1941)<sup>(2)</sup> y José Jara. b) Un segundo momento que comienza a partir de la crisis de la Academia en el que vamos a ubicar a: Saturnino Herrán y al Dr. Atl.

Continuemos con la exposición de lo que hemos catalogado como primer momento de la Producción Académico-Indigenista: Félix Parra sigue con la pintura de asuntos históricos con influencia de los maestros europeos. En su gran cuadro "Fray Bartolomé de las Casas" no consigue lograr "la sensación dramática que el autor (le) quiso imprimir",<sup>(3)</sup> realizando un cuadro falto de emoción y pobre en colorido; otra de sus obras es: "Un Episodio de la Conquista". En las dos obras citadas se manifiesta lo europeo tanto en la arquitectura como en los tipos de los indígenas "maquillados por contornos y luces académicas"; su mejor obra la realiza con un tema europeo "Galileo en la Escuela de Padua Demostrando las Nuevas Teorías Astronómicas".

Leandro Izaguirre, pinta "El Suplicio de Cuauhtémoc" en 1892,

---

(1) Nace en Morelia, estudia en San Carlos y es discípulo de Clavé y Rebull, y en 1878 viaja a Europa.

(2) Nace en México, estudia en la Academia de San Carlos y es alumno de Rebull, Pina y Velasco.

(3) Justino Fernández. Op. cit., p. 184.

que "aunque no se ha librado de los lugares comunes académicos y de la teatralidad, las figuras de Cuauhtémoc y del Señor de Tlacopan están tratadas con intención realista y resultan menos falsas". (1)

José Jara, al tratar el asunto de tres generaciones de una familia campesina logró dignificar el esfuerzo indigenista académico ya que "en su cuadro hay verismo en los personajes, en las vestimentas, en los gestos, y sincera dignidad en el clima emotivo". (2)

Podemos decir que en este primer momento de la corriente Académico-indigenista se empieza a dibujar un cierto avance al introducir los autores algunos temas de fragmentos de la historia nacional y en ese momento puede decirse que la pintura empieza a introducir algunos elementos de la cultural local, de la cultura nacional, cuando menos referidos al entorno histórico y geográfico, aunque con una enorme influencia estilística de la cultura occidental de los maestros europeos. Esta influencia occidental es tan fuerte que incluso los personajes locales como Cuauhtémoc o los paisajes son representados con tipos europeos, lo cual le resta valor a la aportación localista, regionalista o que podría pensarse como un tanto nacionalista. Consiguiendo obras que se catalogan como Académico-indigenistas con una visión occidentalista.

b) Segundo momento de la Producción Académico-Indigenista: En 1903, al morir Rebull, comienza la crisis de la Academia cuando el pintor catalán Antonio Fabrés es contratado por el gobierno de México "Fabrés era un buen representante de ese academicismo degenerado, que además de santos, desnudos y melodramáticos, había agregado a la lista de temas pictóricos la galante presencia de caballeros de capa y espada y otros perso

---

(1) Raquel Tibol. Op. cit., p. 102.

(2) Idem.

najes novelescos. (1)

Fueron sus alumnos: Saturnino Herrán, Roberto Montenegro, Diego Rivera y José Clemente Orozco.

El descontento de los alumnos por los sistemas que no aportaban calidad y la falta de capacidad de los dirigentes de la Academia para producir un arte mexicano, un arte que satisficiera o representara a nuestra cultura, provocaba descontento y hostilidad. (2)

"Ni Leandro Izaguirre ni Germán Geodovius, que sucedieron a Fabrés, frenaron el descontento, sólo amainaron la tormenta, la postergaron". (3)

Antes de comenzar a ver a los artistas que representaron el segundo momento de la producción académico-indigenista del período, hemos de señalar que aparece, lo que podríamos llamar la última figura del academicismo europeo desvirtuado. Nos referimos a Julio Ruelas (1870-1907), que al igual que los autores que se encuentran dentro de esta línea de producción, estudió primero en San Carlos y después pasó a Europa (Karlsruhe, Alemania). Después de haber regresado a México, en 1898 se ligó estrechamente al grupo literario y filosófico de los talentos del modernismo del país, ilustrando en la "Revista Moderna" poemas, cuentos, fábulas e inclu

---

(1) "Fabrés llegó a México en 1903, como un empresario teatral, con sus baúles cargados de utilería para representar escenas a lo Alejandro Dumas. Raquel Tibol. Op. cit., p. 102.

(2) Se pasa al uso de la fotografía -con Fabrés- y la electricidad "para aumentar el rigor de la enseñanza: Se fijaba el modelo iluminándolo con focos desde diversos ángulos, se tomaba una fotografía del conjunto; el alumno se torturaba durante días copiando el modelo con la mayor exactitud, y si no estaba idéntico a la fotografía se tenía que comenzar nuevamente". Raquel Tibol. Op. cit., p. 102.

Con Fabrés -dice J. Fernández- se da "el triunfo, de la fotografía sobre la pintura; la impresión de realismo es tan pobre que se encuentra lejos de la idea de vida que quiere dar, sin ser una expresión artística". Op. cit., p. 187.

(3) Raquel Tibol. Op. cit., p. 102.

sive libros con dibujos a tinta, al carbón o a lápiz.

"En sus metáforas plásticas alteran los símbolos eróticos, las imágenes paganas, los ensueños melancólicos, nimbados siempre por un estremecimiento de angustia o de trágicos augurios. Su fantasía es de trazo realista e intención simbólica, se expresa desenfadado, con absoluta libertad interior. Su humor negro y pesado y su individualismo orgulloso hacen de Ruelas el más europeo de los artistas mexicanos". (1)

Este autor pintó pocos cuadros: "El General Rocha y su Estado Mayor", (2) "La Domadora", (3) o "La Entrada de Don Jesús Luján a la Revista Moderna", obra en la que el autor "ha fijado la más sutil definición del grupo de los modernistas y simbolistas: ilustrados, aristócratas, bohemios, innovadores, atrevidos; ahí aparecen los talentos de la hora y su mecenas habitando un mundo de fantasmagorias, convertidos ellos mismos en faunos, centauros, sierpes y pájaros de leyenda". (4)

Entre 1906 y 1907, en París, crea lo más importante de su obra, que serán nueve estampas simbolistas trabajadas a golpes de desesperación "La Escalera de Dragón", "La Muerte", "La Esfinge", "La Caridad", "Fuerzas Fatuas", "La Crítica" (autorretrato), "La Medusa", "El Suplicio de la Reina Mora" y "El Murciélago", de estas obras lo impresionante es el carácter preciosista del pintor "como si el artista se hubiera flagelado a sí mismo largamente". Sin embargo, con Ruelas termina la etapa del academismo pictórico.

Como consecuencia de la crisis del academismo surgen prin

---

(1) Raquel Tibol. Op. cit., p. 103.

(2) Con línea rigurosamente naturalista.

(3) Que es una alegoría de "típico lirismo germano, donde una mujer desvestida, con zapatos, medias, sombrero y látigo observa con triste displicencia el rondar de un mono montado en un cochino. Descripción de Raquel Tibol.

(4) Raquel Tibol. Op. cit., p. 103.

principalmente dos figuras que pueden decirse que son, a nivel de la pintura académica, la punta de lanza en la búsqueda de un arte mexicano a principios de este siglo. Ellos son: Saturnino Herrán y el Dr. Atl (Gerardo Murillo).

Estos dos personajes, definitivamente merecen ser considerados en un lugar especial dentro de la producción pictórica que pensamos puede llamarse por primera vez mexicana en el sentido no de haber sido pintada en México, ni solo por haber sido pintada por autores mexicanos sino por introducir por primera vez elementos de la cultura mexicana.

Refiriéndonos a Saturnino Herrán (1887-1918)<sup>(1)</sup> existen diferentes opiniones respecto a la ubicación de su obra, veamos qué es lo que nos dicen los críticos para poder entender la importancia real de este autor para la pintura académica mexicana.

Para comenzar señalaremos que Herrán estudió en San Carlos y fue alumno de Fabrés, Izaguirre y Geodovius, cosa que se manifiesta en su obra —señala Raquel Tibol— "tiene de Fabrés el decorativismo académico, de Izaguirre el Indigenismo y de Geodovius el interés por las cosas sencillas y la sinceridad,<sup>(2)</sup> y con este bagaje —sigue diciendo Raquel Tibol— Herrán fue el primer pintor académico "que descubrió la vida fluyente, el habitar y el ser del mexicano, que los litógrafos venían fijando desde hacía más de medio siglo".<sup>(3)</sup>

---

(1) Nace en Aguascalientes y "aunque de cuna rica, Herrán fue un pintor pobre... Para ingresar a la Academia debió tramitar una beca. Este detalle es importante para apreciar su obra porque pintó generalmente con materiales de los más baratos, sobre papeles o telas mal preparadas, de manera que el tiempo ha deteriorado prematuramente los colores, los ha oscurecido". Raquel Tibol. Op. cit., p. 104.

(2) Raquel Tibol. Op. cit., p. 104.

(3) Idem.

Para seguir exponiendo la posición de Raquel Tibol sobre Herrán, digamos que para ella este autor es "la antítesis de Ruelas" y que su obra comienza con lo estático: un "Interior de la Catedral" (1912); ve los seres vivos: en "India", "Doña Margarita"; y percibe, al fin, la fuerza emotiva y social de las costumbres populares de antiquísima prosapia en "La Ofrenda" (1913). Además, señala la autora, Herrán inició el viaje que Rivera, Goitia, y tantos otros habrían de continuarlo, internándose en el campo santo, en la carne del dolor, lirismo decorativista... a un verismo de imponente expresividad —para Tibol—, Herrán alcanza el punto máximo de su primera parábola nacionalista con "La Tehuana" (1914)... En este cuadro las precisiones raciales son secundarias lo que interesa es su intensidad psicológica, su calor de llamarada. (1)

Pero, señala nuestra autora, Herrán no está satisfecho y bajo la influencia del pintor vasco pierde su espontaneidad y frescura realizando interpretaciones al estilo de Zuloaga, pintando gentes y cosas de México con los ojos del pintor vasco "sus cuadros ahora son más virtuosos, más ágiles de trazo y de composición; pero han perdido simpatía. Queriendo hallar la hebra española que aguarda al observador en cada esquina mexicana, cayó en españoladas como "El Rebozo", "La Criolla de la Mantilla", "La Criolla del Mango", "El Jarabe", como si de pronto hubiera escuchado el tono falso de su instrumento se recupera, y dentro de esa línea obtiene una pintura que puede señalarse como neobarroca por su exhuberancia precisa, su religiosidad sin melodramas, y su sentido mestizo "El Cofrade de San Miguel". (2)

Para Tibol, la principal búsqueda del autor quedó en su proyecto mural para el teatro nacional, hoy Palacio de Bellas Ar-

(1) Raquel Tibol. Op. cit., p. 104.

(2) Idem.

tes, proyecto que no habría de llegar a materializarse. Herrán en su boceto de "Nuestros Dioses" busca su origen, al igual que en esa época nuestra cultura trataba de rescatarlos. Veamos la descripción que hace Raquel Tibol de esta obra:

Después de muchos ensayos, definió parcialmente su idea en una serie de dibujos acuarelados. Los correspondientes a la procesión indígena, que en el friso debía hacer brendat con la española(1)... en ellos aparecen unos aborígenes de cuerpos atléticos y gestos de odaliscas rindiendo culto a la divinidad. Es en el objeto motivo de su idolatría —el Cristo Coatlicue— donde la concepción del artista logró una síntesis plástica grandiosa y profundísima; Cristo vuelto a crucificar en el cuerpo de la diosa, que a su vez lo está pariendo, lo está arrullando, lo está protegiendo. Piedad, alumbramiento, agonía. El pasado indígena y el pasado cristiano estrechándose en un abrazo eternamente fatal para el presente (2)... finalmente concluye la autora que Herrán en su obra trata sincera y apasionadamente de "expresar plásticamente el complejo ser nacional".

Para entender un poco más la obra de Herrán, hemos de señalar que Justino Fernández, años antes que Tibol, señala en el mismo sentido: Que este autor es un precursor de la pintura mexicana y que "su desaparición marca, el final de un periodo de transición" para la producción pictórica académica; además Justino Fernández considera que "Herrán en su arte es ajeno a todo 'snobismo'; es delicado y finamente observador"; también —Fernández— reconoce que este artista "fue el primero en llevar seriamente a la pintura las escenas típicas de la vida mexicana, captando las actitudes lánguidas de los criollos y las contorsiones de los bailes populares";<sup>(3)</sup> J. Fernández observa con claridad la influencia de la pintura española moderna en las obras de Herrán y finalmente, Fernández considera a este autor como "un valor que se adelantó a su tiempo, dando la nota de talento entre sus contemporáneos".

(1) Correspondiente por su forma y sentido a un idealismo decorativista.

(2) "... Comparece esta representación y su intrínseca monumentalidad con los cristos post-cubistas de Mannesessier —uno de los intentos más serios de la búsqueda de una expresión pictórica neocristiana— y se comprenderá aún mejor el enorme valor de la intervención plástica de Herrán. Op. cit., p.104.

(3) Justino Fernández. Op. cit., p. 187.

Para completar nuestra visión sobre el valor de la obra de Herrán en relación con la producción pictórica académica mexicana veamos lo que nos dice Fausto Ramírez<sup>(1)</sup> al analizar su obra. Para ello citemos a nuestro crítico al respecto: "Si como hemos visto, la difusión de ideas simbolistas tuvo en México una fundamentación literaria vinculada a la creación modernista, es necesario interrogarnos acerca de si Herrán mantuvo nexos o no con dicho círculo. Afortunadamente es posible dar una respuesta afirmativa, apoyada en testimonios directos. La señora Rosario Arellano de Herrán<sup>(2)</sup> ... afirma que, al taller del artista... acudían diariamente, entre otros contertulios González Martínez y López Velarde.. a mayor abundamiento está la producción misma de Herrán: sus colaboraciones a las revistas literarias dirigidas por sus amigos, las carátulas que ejecutara para edición de sus libros y los retratos que les hiciera".<sup>(3)</sup>

Fausto Ramírez hace un análisis en el que comprueba la relación de la obra de Herrán con las "ideas, conceptos, actitudes y contenidos temáticos propios del ámbito Modernista interpretados plásticamente"<sup>(4)</sup> por nuestro autor.

El crítico e investigador F. Ramírez, analiza a través

---

(1) En su libro *Saturnino Herrán*, editado por la UNAM en 1976.

(2) "... esposa del pintor, en relato que quedó registrado en el catálogo de la exposición que el INBA dedicó a Herrán en 1947". F. Ramírez, Op. cit., p.15.

(3) "Herrán, por ejemplo produjo ilustraciones para la Revista Pegaso, que dirigieran González Martínez, Rebolledo y López Velarde; grabados suyos se publicaron también en La Nave, GLADIOS y en los semanarios: Revistade Revistas y El Universal Ilustrado. Realizó las carátulas de los siguientes libros: La Muerte del Cisne (1915); Jardines de Francia (1915) y SILENTER (1916) de González Martínez; La Sangre Devota (1916) de López Velarde; Con la Sed en los Labios (1918) de Enrique Fernández Ledesma. Ilustró las ediciones publicadas por Cuadernos Literarios Cultura de El Pájaro Azul, de M. Maeterlinck; las poesías de Leopoldo Lugones, La Virgen Ursula de Gabriel d'Annunzio, etc. Dejó retratos de González Martínez, Rebolledo y Salvador Díaz Mirón, entre otros".

(4) F. Ramírez. Op. cit., p. 16.



de los 10 años de obra (1) que deja Herrán, una selección de pinturas y grabados en los que se perciben las diferentes tendencias ya sea en asunto o género, en técnicas, etc.

Ramírez ubica a la obra de Saturnino Herrán en la corriente simbolista al lado de Ruelas, Montenegro, Angel Zarraga, Alfredo Ramos Martínez, y Causell. En esta ubicación podemos ver la primera diferencia sobre el autor con respecto a Raquel Tibol. Pero continuemos con la exposición del análisis de Ramírez:

Las obras que analiza nuestro crítico son las siguientes: "El Molino de Vidrio", "Bugambilias", "La Raza Dormida", "Los Forjadores", "La Ofrenda", "El Jarabe", "El Gallero", "Vendedor de Plátanos", "La Tehuana", "Los Ciegos y el Ultimo Canto", "Nuestros Dioses" y "Herlinda".

Ahora bien, de el análisis que el autor hace de estas obras nosotros hemos de señalar los aspectos que nos aporten más elementos para comprender cual fué la magnitud de la obra de Herrán, en lo que se refiere al avance de la pintura académica para lograr una producción que refleje realmente a la Cultura Mexicana.

Con esta óptica expongamos las posiciones de Fausto Ramírez en la que hace una "ubicación estilística y valoración crítica" de la obra de Herrán, y relacionémosla con fragmentos de las descripciones que él hace de los cuadros.

Fausto Ramírez empieza la crítica de la obra de Herrán observando la presencia del desencanto, el pesimismo, "el hastío vital y la actitud derrotista que siguieron a la sensibilidad finisecular, especialmente en sus connotaciones 'decadentes', son estados de ánimo que evidentemente se encuentran en las creaciones de Herrán... repetidas veces la aparición

---

(1) De 1908 a 1918.

de personajes que dan la impresión de abatimiento, de amargura y sumisión ante el destino, personajes absortos e inertes de los que se desprende una sensación de derrota, como si la fatalidad los hubiere vencido: pordioseros, ciegos, ancianos... (1) ... Obsérvese que en las obras analizadas, la ceguera puede ser real o virtual: Hay figuras que se cubren los ojos con las manos o, manteniéndolos cerrados, parecen perderse en una contemplación interior". (2)

Veamos estas actitudes que aparecen en varias ocasiones reflejadas en una obra que es el cuadro de "La Ofrenda":

Ocupando los primeros planos del lienzo, vemos avanzar sobre aguas verdosas una trajinera con flores de zempoalxochitl, en la cual van acomodados los siguientes personajes: Dos viejos, una mujer ma dura con un niño a cuestas liado en el rebozo, un joven y una niña... Ningun (o) de ello (s) se mueve de manera que aunque no aparezca la proa de la trajinera, ésta da la impresión de deslizarse por su propio impulso inevitablemente.

La actitud de los personajes es de resignada sumisión, como de vencimiento. La mujer y el nene, parecen dormir; el viejo sentado al fondo de la canoa con los ojos entornados y la cabeza inclinada, se entrega a la meditación. El joven no se atreve a alzar la vista, y taciturno, hozco, mira sin mirar, hace un punto indeterminado. Sólo el viejo que está a su lado dirige los ojos hacia adelante, sólo en él hay un gesto afirmativo... El lienzo tiene la gravedad de un rito: Es la ofrenda de la muerte. Todos los personajes parecen enlazarse por esta relación del niño de brazos, el anciano la impresión es semejante: Cansancio, derrota, desesperanza, ojos vencidos por la fatiga, por la tristeza o por el sueño. (3)

"Hay otras obras —continúa diciendo Fausto Ramírez—, una im presión de vaguedad, de ensueño, como si el mundo careciera de concreción, una cierta apariencia misteriosa, que no deja de recordar expresiones simbolistas europeas". (4)

---

(1) "En ellos se personalizan concepciones propias de la "decadencia": la conciencia de la condición mortal del ser humano... la idea de la inutilidad del destino humano y de nuestra ceguera o imposibilidad para conocer tal destino". J. Fernández. Op. cit., p. 40.

(2) "No habríamos de olvidar por otra parte, que la ceguera física suele estar asociada a la perspicacia visionaria, oracular o poética... Si el "decadente" se obstina en rehuír el mundo exterior a él para encerrarse en su propia contemplación". Op. cit., p. 40.

(3) Descripción de F. Ramírez. Op. cit., p. 19.

(4) F. Ramírez. Op. cit., p. 41.

Sin embargo, si bien es cierto que puede verse el reflejo del simbolismo en la obra de Herrán, nosotros habríamos de agregar que el momento en el cual surge este autor, es un momento de crisis, tanto dentro de la producción pictórica como de la producción cultural y más aún, para la propia concepción social del país que se revolvía en sus entrañas para buscar una propia identidad. Búsqueda que había comenzado en la Independencia con el "criollismo" y que había sido interrumpida durante el Porfiriato.

Esta búsqueda, se refleja claramente en la obra de Herrán (que va de 1908 a 1918). Nosotros afirmamos esto porque, por ejemplo en el análisis que estamos empezando a exponer, de F. Ramírez, puede observarse cómo los personajes interpretados se encierran en sí mismos, si bien es cierto que decadentes y con actitud derrotista que muestra el final de una época igualmente decadente y derrotista como lo fue el Porfiriato, para nuestra cultura mexicana, aparecen algunos personajes: Como el viejo de "La Ofrenda" o la niña del mismo cuadro, que dirigen sus ojos hacia adelante. En el caso de la niña es más claro ya que "La niña es la única que mira frontalmente, fuera del cuadro, pero curiosamente su mirada nos rebasa, se pierde de atrás de nosotros..."<sup>(1)</sup> Por lo tanto, aunque como señala F. Ramírez la obra de Herrán tiene un carácter universal-simbolista, sin embargo también tiene un carácter particular-nacional, que manifiesta la crisis por la que en esos momentos atravieza nuestra cultura; una crisis de identidad que puede manifestarse en nuestro campo de estudio, en la búsqueda de estilos universales (occidentales) o bien en una búsqueda de nosotros mismos, que ya puede verse en la actitud de seguridad del viejo de "La Ofrenda", ¿qué puede ser más

(1) Descripción de F. Ramírez. Op. cit., p. 19.

viejo que nuestras raíces?; o en la niña del mismo cuadro que nos mira y nos rebase como puede rebasarnos el futuro.

Dentro de esta crisis de identidad, Herrán nos da otro elemento de apoyo para encontrarnos a nosotros mismos, encontrarnos a nuestra cultura al representar temas nuestros como el de "La Ofrenda" a la muerte al que estamos ahora haciendo referencia.

Sigamos exponiendo la crítica de Ramírez, que nos dice:

"no falta en Herrán, claro está, la nota de melancolía, de sensible tristeza" pero —aclara Ramírez— esto no se debe a una característica del "alma nacional" que fue herencia de "una raza desposeída y explotada" ya que Herrán que posiblemente haya comulgado con estas ideas no sólo se queda en esta característica de tristeza como "alma nacional" de lo mexicano, sino que rebase este sentimiento de decadencia —agregaríamos nosotros, como la cultura de nuestro país puede rebasar— para realizar obras de "exaltación sensual-vital", como pude verse reflejado en cuadros como "El Rebozo" y "Los Criollos", "El Quetzal", etc.

"Y es que Herrán no se inscribe ya totalmente en el simbolismo. Veamos algunas otras actitudes: Aún cuando Herrán se haya movido en el selecto círculo urbano de los modernistas y en el mundo oficial académico, supo contrarrestar el elitismo cultural que aquello comportaba, la orgullosa coincidencia de aislamiento, con el efecto que mostró hacia lo popular. Ya hemos visto que sus primeros cuadros revelan un interés por el tema del trabajo, insólito para las artes plásticas en el México de entonces. Luego, esa simpatía se canalizó en la representación de tipos locales de condición humilde y en el interés por las costumbres vernáculas".<sup>(1)</sup> Veamos algunos ejemplos de esto:

---

(1) F. Ramírez. Op. cit., p. 41.

En 1909, Herrán pintó "Molino de Vidrio" lienzo que representa "un tema del trabajo".(1)

Molino de Vidrio es una expresiva objetivación pictórica del esfuerzo humano, de la agobiante tensión muscular necesaria para efectuar un trabajo rudo;(2)

en 1912 realiza "Los Forjadores"(3) y en 1914 pinta "Vendedor de Plátanos", que son otros temas del trabajo. Tratado este último mostrando "todo su agobio"(4). En todos estos cuadros sobre el tema del trabajo Herrán utiliza tipos y formas concretas de trabajo regionales.

Continuando con la ubicación de Herrán, F. Ramírez señala que este autor no buscó "los estremecimientos complejos y exquisitos, las voluptuosidades raras y archirrefinadas de la sensibilidad finisecular".(5)

A diferencia de Ruelas, no se encuentran en su obra "manifestaciones de satanismo, ni referencias mágicas, ni tortuosas complacencias sadomasoquistas".

Herrán va más allá del "esteticismo extremado y excluyente de algunos simbolistas" ya que aunque persiguió sus propias visiones de la belleza, en su obra se manifiesta el deseo de interpretar, a su modo y de manera peculiar la realidad mexicana,

Sin embargo, nos dice Ramírez:

---

(1) "... el cual parece haber absedido a Herrán en sus obras tempranas". Op. cit., p. 23.

(2) En medio de la relativa penumbra que invade los primeros términos del cuadro un hombre humilla el cuerpo por empujar la larga peliga que sirve de eje a una rueda de molino. Todo contribuye a indicar o acentuar la impresión del esfuerzo.

(3) "El torso y la cabeza del primer hombre aparecen tensionados y todo indica concentración en la tarea desempeñada. Se marcan vigorosas líneas de fuerza, mediante los instrumentos y las distintas direcciones de los dos pares de brazos...". Op. cit., p. 18.

(4) El viejo avanza con su carga por un impulso ciego, indiferente a lo que lo rodea, e inclusive, al parecer sin mirar hacia adonde se dirige. Los plátanos están dispuestos alrededor de su cuello como si fueran tentáculos que lo apresaran. La impresión general es de doblegamiento...". Op. cit., p. 23.

(5) Op. cit., p. 42.

"Se adhiere Saturnino, en cambio, a la concepción simbolista del arte como revelación de una visión interior.

Los objetos plásticos superan el nivel reproductivo, aparential, para convertirse en signos de una realidad espiritual... La obra de Herrán... requiere tan sólo de la contemplación sensible y de la proyección de la propia interioridad, de las propias vivencias sobre la obra". (1)

Esto puede verse en cuadros como "La Ofrenda" y "El Jara<sup>be</sup>", en los que puede observarse este aspecto simbolista y más claramente se puede observar en obras como "Los Ciegos", "El Último Canto" y "Las Tres Edades". Herrán no utilizó "obviamente todo el repertorio iconográfico de la plástica simbolista; tomó aquellos asuntos más acordes con sus sensibilidad y necesidades expresivas, sirviéndose de ellos a plenitud. Destacan los temas de la mujer fatal, del andrógino o efebo de ambiguo aspecto, y de los seres vencidos, abrumados por su destino. Igualmente, la concepción poética y evocativa del paisaje como correspondencia del mundo subjetivo, de los estados de ánimo, es otro eslabón que enlaza al pintor mexicano con el simbolismo". (2)

Refiriéndose a la mujer fatal, ésta aparece tempranamente en su obra como podemos ver en "Bugambilias" (3) y también en "La Leyenda de los Volcanes" del palacio de Bellas Artes, "se observa con toda claridad la representación de la mujer segura de su poder sensual, gozando su dominio sobre el hombre, que se le rinde sumiso"; también esta concepción puede observarse en "La Tehuana" (4) que con su gesto y

(1) Op. cit., p. 42.

(2) Idem.

(3). De que sugestiva manera la joven de Bugambilias hecha para atrás la cabeza, como aspirando jubilosamente el aire vivificador; su cuerpo sugiere avance, movilidad. Los ojos entornados, la boca entreabierta, las ventosas nasales dilatadas, toda insinua fruición coluptuosa. A la sensualidad del concepto, corresponde una grata sensualidad de ejecución. Descripción. Op. cit., p.18.

(4) "En oposición a la miseria de El Pordiosero o de El Vendedor de Plátanos, La Tehuana es una afirmación de exhuberancia. El cuadro está constituido de manera primordial por el arrogante y vaposos vuelo del enorme tocado, que inclu

postura prepotentes <sup>(1)</sup> va más allá de un simple tema folklórico; esta FEMME FATALE la encontramos también en otras obras de Herrán como en las mujeres de "El Rebozo" y "La Criolla del Mango" que dejan ver la "fuerza de su atractivo sensual y en "La Criolla del Mantón".

Ahora bien, refiriéndose al tema de las tres edades, éste puede verse en "La Ofrenda", tema que lo vincula con autores simbolistas como MUNCH, KLIMT y Ruelas (tema en el que aparece constantemente la muerte).

Finalmente, para concluir con el contenido temático de la obra de Herrán veamos el tratamiento que dio Saturnino al paisaje. En primer lugar —señala F. Ramírez—, el artista no cultivó este género de manera aislada. "Pero si lo incluyó en no pocas obras".

Herrán se sirvió de fragmentos de paisaje campestre o rural de nuestro país y utilizó igual o en mayor grado perspectivas urbanas "generalmente con intención simbólica, ora de comentario o reflexión sobre la condición existencial de los personajes ("Los Ciegos", "El Ultimo Cantto", "El Vendedor de Plátanos", "Viejecita") ora por sus connotaciones históricas (evocaciones del pasado colonial en "El Paseo del Perdón", "El Rebozo", "La Criolla de la Mantilla"), ora también para revelar los intereses o actividades de algún personaje (retratos de Dn. Artemio del Valle Arizpe y del Arquitecto Federico Mariscal)". <sup>(2)</sup>

---

... so parecía borrar a su portadora, si no fuera por la enigmática impresión que este rostro de enérgicas facciones y casi viril ceño nos produce... observese, por ejemplo... el detalle aparentemente caprichoso del mechón del pelo que cae sobre la frente de la mujer..." Op. cit., p. 24.

(1) "Ya hemos notado repetidas veces en el análisis, el contraste existente entre el activo vigor de las figuras femeninas y la actitud sometida, la a veces casi inerte languidez de las masculinas". Op. cit., p. 43.

(2) Op. cit., p. 44.

Lo que si es evidente es que a Herrán no le interesó la reproducción del paisaje de manera naturalista, sino su intención fue más bien "lírica y simbólica".

En la obra de Herrán analizada por Fausto Ramírez "... que supone un sensible enriquecimiento con respecto a la iconografía histórica y religiosa a que se reducía prácticamente toda la pintura 'de figuras' académica, amén del retrato, género que también frecuentó Saturnino, es claramente perceptible el enlace de Herrán con la tradición simbolista. (1) Sin embargo, a diferencia de Ruelas, nuestro artista no se interesó por asuntos 'mitológicos, medievales, exóticos, diabólicos, ni de erotismo-perverso".

Podríamos decir (2) ... que si Ruelas representa la fase 'Cosmopolita', Herrán ejemplifica la del 'Criollismo': Aún metafísica y parcialmente decadente, pero interesado ya en dar una interpretación de lo vernáculo". (3)

Es decir, la búsqueda de Herrán va más allá del simbolismo, ya que no se limita a la esfera de la estética sino que, como ya antes mencionamos, "hubo también una razón 'cognocitiva'." O sea Saturnino penetra a la esfera de la Cultura Mexicana, al pretender "explorar y expresar la identidad, la naturaleza del ser nacional, desde su punto de vista y con los recursos plásticos que le eran propios". (4)

Fausto Ramírez señala una diferencia entre Herrán y Rafael Ximeno, Planes u Obregón. Ya que nos dice el investigador "En la obra de Herrán el asunto 'nacional' ya no es una simple ilustración superficial de algunas anécdotas pintorescas (como lo era para los autores que acabamos de mencionar); es la exteriorización de una auténtica preocupación. (5) Es decir,

---

(1) Op. cit., p. 44.

(2) "Aplicando lo que José Emilio Pacheco escribió acerca de las fases sucesivas del modernismo en las letras". Op. cit., p. 45.

(3) Op. cit., p. 45.

(4) Op. cit., p. 49.

(5) Idem.



Herrán se va a encontrar ubicado en el segundo momento y principal para nuestro interés de la Producción Académico-Indigenista que hemos señalado en este trabajo. Momento que va a profundizar más, en esencia, para la búsqueda de un arte académico mexicano, desde el punto de vista temático. (1)

Herrán va a buscar dentro sí mismo, dentro de nuestro ambiente, nuestros lugares y nuestra gente; "buscando un rostro, una interioridad, una manera de vivir y un escenario físico y espiritual para afirmar y valorar el ser y el parecer mexicanos". (2)

Esto definitivamente refleja en su obra que nos ofrece un testimonio, enaltecimiento, consagración de lo que Saturnino considera como la "esencialidad" de lo mexicano: "El mestizaje de nuestro ser físico y cultural, un hecho fijo ya para siempre en la historia abstraído de lo temporal. De ahí su constante observación y recreación de los indígenas y de lo hispánico, su criollismo, en el sentido que daba a esta palabra Ramón López Velarde por aquellos años: Indígenas y criollas, ídolos aztecas y cristos, paisajes naturales e iglesias: conjunciones que revelan la aleación mestiza". (3)

En la obra de Herrán se refleja plásticamente la constitución dual de "lo mexicano" y además se asume por primera vez con madurez la afirmación de nuestra propia realidad, que es manifestada sin bochorno y aún más, con seguridad y orgullo, cosa que puede verse por ejemplo en el proyecto de "Nuestros Dioses": "Hacia 1914 el director de la Academia de San Carlos convocó a los profesores y a los alumnos... para que pintásen proyectos de un friso para decorar el Teatro Nacional

---

(1) Ya que más adelante hablaremos algo más acerca de la técnica de este autor.

(2) Op. cit., p. 49.

(3) Idem.

de México -hoy Bellas Artes- Herrán dibujó un pequeño cartón, una ofrenda de indígenas ante un Dios azteca... Así relata Manuel Tousaint el origen de esta obra: Durante varios años Saturnino Herrán trabajó en ella. La muerte le impidió ejecutarla en forma definitiva... Por lo que respecta a la idea si puede considerarse que la completó absolutamente, y es factible analizarla en los tres dibujos al crayón acuarelado, que realizara entre 1914 y 1915.

La concepción del friso abarcaba tres tableros. El de la izquierda presenta a la adoración indígena; el de la derecha, la veneración de los españoles; al centro la imagen de los dioses... Del análisis que hace Ramírez veamos algunos fragmentos significativos para nuestra investigación:

Tablero izquierdo de Nuestros Dioses... contra un fondo de paisaje cerrado en LONTANANZA por el perfil del IXTACCIHUATL, se despliega lateralmente el conjunto de indígenas ricamente ataviados con vistosos tocados (coronados de plumas, figuras de ave, etc.), orejeras y pendientes, pulseras. Hoy la sugestión de una secuencia dinámica a lo largo de los tres grupos: los componentes del grupo de la izquierda acaban de llegar al sitio; semigenuflectos cargan aún las andas con frutas, flores y animales que llevan la ofrenda; de hecho sólo los dos hombres maduros situados al fondo miran hacia adelante, los otros parecen atareados... En cambio, los dos grupos restantes al centro y a la derecha, se encuentran ya postrados ante los dioses, y extienden las manos, ora suplicantes, ora cubriéndose el rostro como signo de humildad o de deslumbramiento, ora en señal de salutación, o bien presentando una bandeja con frutas, mientras los pebetes despiden ondulantes espirales de humo de copal.

Es notable la impresión de sumisión, de recogimiento devoto en prácticamente todos los participantes... como ha señalado Tousaint, la mejor ofrenda que presentan es la de sí mismos en total acatamiento y entrega...

Tablero Derecho de Nuestros Dioses... también los hispanos están de hinojos delante de los dioses, en este caso contra el fondo del Popocatepetl... Pero la actitud del español difiere de la humillación total del indio. Cierto que es incontrovertible la impresión de acatamiento, pero ninguno de ellos, ni siquiera el fraile... se inclina hasta el punto de borrar su personalidad cubriendo totalmente su rostro, como ocurre, en cambio, con algunos de los indígenas.

Las posturas de los conquistadores son harto reveladoras, en particular la del personaje central del grupo de la izquierda quien apoyado en la espada y con el empenachado yelmo al flanco contempla

a la deidad casi de igual a igual. El último de los soldados... no parece tampoco asombrarse de la fusión misteriosa del Cristo y Coatlicue que está efectuándose en el tablero central... ¡Qué manera tan expresiva de sugerir las diversas actitudes ante lo religioso y ante el mundo, del hombre del Renacimiento, tan conciente y orgulloso de su propio valor que no cede ni siquiera ante la divinidad, en contraste con la sumisión del indio!

Tablero Central de Nuestros Dioses. He aquí... el célebre tablero central del friso, con la monstruosa Coatlicue que acoge y devora, a un tiempo, el cuerpo de Cristo incrustado en su omnívora mole. Obviamente, la fusión del Cristo en la diosa de alguna manera sugiera sumersión, hundimiento: Las enfrentadas fauces ofídicas que constituyen la cabeza de la diosa acentúan la impresión de devoración; la sangre que brota del torax de Cristo parece que va a sosegar la avidez de la calavera que acecha el centro de la Coatlicue y las cuatro manos sobre el pecho de ésta diríase que van a cerrarse sobre su presa. Pero a la vez, en un momento dado, estas manos como acogedoras: saciadas con el sacrificio, se extienden asimismo en su dulcidad numérica para dispensar beneficios. Así calmada en furia de monstruo ablandada su dureza pétrea, no es incongruente que se rodee de una inofensiva y humana guirnalda floral (alcatráz y zempoalxochitl) de modo que lo que finalmente se impone es la dulzura, la humanidad del Cristo devorado...

Justino Fernández "señala con justicia que Herrán no demostró prejuicios ni en sentido racial, ni en sentido social, respecto de ninguna de nuestras raíces, con novedosa —aunque no aislada en aquella sazón— si se toma en cuenta la hostilidad o indiferencia mostrada durante todo el siglo XIX (no solo durante el Porfiriato) hacia lo indígena, cargado de connotaciones vergonzantes, que preferiría negarse o, al menos, encubrirse". (1)

Herrán al darnos su versión de la "esencialidad" de lo mexicano, como es lógico entender, se ve influido por el simbolismo (en no pocas ocasiones). Decimos lógico, porque si situamos en el desarrollo histórico de la pintura académica a Saturnino, puede decirse que con él se logra un avance más profundo, en lo que a la "esencialidad" de lo mexicano se refiere, pero sin poder hacer a un lado la influencia tan fuerte, antes y hasta ese momento, del aca-

(1) "En este sentido el artista mantuvo una posición justa y laudable, más sensata que la actitud ciegamente filoindigenista e ingenuamente hispanofoba auspiciada más tarde por Diego Rivera, y su escuela". Op. cit., p. 50.

demismo pictórico. "En ello radica, a la vez el germen de la originalidad y de la debilidad que marcan su obra -nos dice F. Ramírez- su originalidad fue convertir, traducir la temática y las preocupaciones simbolistas (mujer fatal, andrógino, relaciones desiguales y frustrantes entre los sexos, meditación sobre el cielo existencial y el enigma de la vida y la muerte, hastío, melancolía, pesimismo) a formas o expresiones de apariencia local, prestando a 'lo costumbrista' una nota enigmática, resonancias que lo sustraen y elevan del nivel meramente folklórico o pintoresco.

Su debilidad está íntimamente fundida con esa misma originalidad: La parcial vinculación de sus intentos de revelación de lo 'nacional' a temas que, a su vez, se asocian a un momento del espíritu occidental que pronto iba a ser superado, una literatura, una sensibilidad que son reflejo del ocaso de un estadio cultural. (1)

El problema de la obra de Herrán -señala Ramírez- (2) es que al pretender "Trascendentalizar" las escenas que interpretaba, utilizando para ello recursos de composición, pretendía alejarlas de la trivialidad cotidiana consiguiendo con ello "destemporalizarlas" o "esencializarlas".

Sólo que la época en que Saturnino realiza su obra, es una época de gran conmoción política, social y económica para el país, ya que el pueblo en armas dirigía una lucha para replantear las pautas que darán en gran medida los agentes del cambio de la historia del país.

"La visión que ofrece Herrán del Mexicano es, contradictoriamente

---

(1) Op. cit., p. 50.

(2) "Existe, empero, una congruencia en el fondo de todo esto. Dijimos antes que la concepción herraniana de 'lo mexicano' se abstrae de lo temporal y se cifra en el mestizaje. Tal versión, al sustraerse voluntariamente del transcurso histórico, vital, se condenaba a devenir, a la larga, a un lugar común. Es 'lo mexicano' visto en un tiempo detenido".

la de un ser inerte, pasivo, resignado, sometido a una ciega fatalidad. No hay que olvidar los personajes herranianos que, cubriéndose los ojos con las manos, se niegan a mirar delante de sí.

De manera semejante, Saturnino parece encerrarse en su visión subjetiva, 'esencialista' y ahistórica, en cuanto que, en cierta manera vuelve la espalda a la situación que realmente vivía el país. El simbolismo le suministró las bases estilísticas que una visión así requería, pero condenó también su obra a perder vigencia inspiradora real, actuante, en unos cuantos años más". (1)

Finalmente, respecto a la temática de Herrán —señala Ramírez—, si bien es cierto que fue uno de los primeros artistas académicos que interpretaron "la interiorización del asunto nacional" y que por "su sinceridad y por su autenticidad" aportó una actitud nueva en la historia del arte mexicano, que como señalamos ya antes, vive un segundo momento a partir de él, a nivel de la pintura académico-indigenista y que "fue el inicio de una corriente que más adelante, el movimiento plástico asociado con el Muralismo, habría de llevar a plenitud. En este sentido, la obra de Herrán supuso una aportación, y es por lo que generalmente se le ha venido considerando 'precursor'. Sin embargo —nos señala el crítico—, su interpretación de lo nacional fue pronto superada, en lo que tuvo de intemporal y aislada de la historia VIVA, por artistas —vinculados más directamente y críticamente con las circunstancias históricas por las que atravesaba el país— que procuraron la expresión de su contemporaneidad, en imágenes más eficaces y apropiadas". (2)

La obra de Herrán, para la historia de la pintura mexicana, puede considerarse como la obra de un autor de transición, que pone punto final a una etapa y aporta elementos para una nueva eta

(1) Op. cit., p. 51.

(2) Op. cit., p. 53.

pa. (1)

· Siguiendo con la exposición de nuestro trabajo, como ya señalamos con anterioridad, en este segundo Momento de la Producción Académico-Indigenista ubicamos a Gerardo Murillo o al Dr. Atl.

Nos interesa resaltar de este autor por encima de su producción pictórica, que también trataremos de entender su participación en lo que a la formación de una escuela de pintura mexicana ya que hay que señalar, fue de suma importancia, porque fue uno de los agitadores, o aún más, fue "el agitador de la Escuela Mexicana de Pintura". Gracias al cual, el arte pictórico mexicano da un vuelco en su camino.

"Las arengas del Dr. Atl contra el academismo y en pro de un arte salido de las 'entrañas mexicanas' provocó, cristalizó y dio forma, a los impulsos de los incipientes rebeldes. Se puede decir que de él emanan las primeras directrices de la Escuela Mexicana de Pintura".

El lugar que ocupa el Dr. Atl para la pintura mexicana y para la Producción Muralista Mexicana es definitivo, por tal motivo, hay que aclarar que si bien es cierto que hemos considerado la producción pictórica del Dr. Atl dentro del segundo Momento de la Producción Académico-Indigenista, con este autor, al mismo tiempo, la da comienzo otra etapa para nuestra producción pictórica, es de cir, la etapa del Muralismo, que se perfila con la participación del Dr. Atl, más como activista que como pintor; más como ideólogo y -como dice Raquel Tibol-; más como "duende", y como "puck de la Cultura Mexicana".

---

(1) "Por el desarrollo que tuvo posteriormente el arte, más bien fue un punto final: Con Saturnino Herrán puede decirse que se extingue la agónica tradición finisecular, aunque se avizoren también preocupaciones que avizoren al ya inminente Renacimiento de las artes plásticas en México". Op. cit., p. 53.

Por lo tanto, hemos de ver al Dr. Atl por un lado como autor dentro de la producción académico-indigenista y por otro lado como el agitador e ideólogo de la Escuela Mexicana de Pintura y concretamente como el iniciador, cuando menos teóricamente hablando, del Movimiento Muralista de la Revolución Mexicana.

Veamos al Dr. Atl (1875), en lo que se refiere a su producción pictórica: Gerardo Murillo, ha sido "descrito como pintor, escritor, vulcanólogo, visionario y agitador".<sup>(1)</sup> Empezó a estudiar pintura a la edad de 19 años con Felipe Castro, en Guadalajara.<sup>(2)</sup> Estudió en San Carlos<sup>(3)</sup> y partió a Europa en el año de 1896.<sup>(4)</sup> "En el camino, observando la inmensidad del oceano, inventa un seudónimo: Atl..."<sup>(5)</sup> En 1900, en París estudia filosofía, historia y geografía y "se une estrechamente con la colonia internacional que en Montparnasse forma una vanguardia artística y literaria",<sup>(5)</sup> y en 1903 regresa a México trayendo un enorme entusiasmo por la pintura monumental del Renacimiento, por el fauvismo y por el neoimpresionismo y "la actitud experimental en la creación".

Limitándonos, en este momento de su actividad política, mencionemos por un lado (como ya antes aclaramos) lo que respecta a su producción pictórica, para después verlo en su totalidad.

"... para sorpresa de sus colegas que ignoraban por completo la física y la química del oficio, inventa unos colores secos, compuestos de cera,

---

(1) Catálogo *Inicios del Muralismo*, Museo Biblioteca Pape. Op. cit. p. 13.

(2) Su ciudad natal.

(3) Catálogo *Inicios...*, Op. cit.

(4) "Con \$1,000.00 que le regaló el Presidente Díaz". Raquel Tibol. Op. cit., p. 133.

(5) "El equivalente náhuatl de agua, al que el poeta Leopoldo Lugones agregó, después el título que lo completa". Raquel Tibol. Op. cit., p. 133.

(6) Raquel Tibol. Op. cit., p. 133.

resina y petróleo (los atl-colores), con los que pinta en telas de gran tamaño unas versiones Fauveimpresionistas de los volcanes y una bacanal de mujeres desnudas". (1)

En 1910, después de una gran participación política en lo que se refiere al Movimiento Muralista que él dirige, y que fue interrumpido por el estallido de la Revolución, el Dr. Atl decepcionado se va a Europa en donde "realiza con éxito una exposición de paisajes mexicanos y publica una Revista 'Action d'Art', a fin de encontrar adeptos para la fundación de la 'Urbe Aristocrática del Espíritu', destinada a albergar a lo más selecto de la sociedad humana".

Tras el cuartelazo de Huerta, regresa a México, en donde tiene una gran participación política, y tras una segunda desilusión se aleja del grupo de los que más tarde serían los Muralistas de la Revolución.

En 1920, "totalmente recuperadas sus energías, ha vuelto a abrir brecha en tierras vírgenes, plantando su caballéte en los cerros más abruptos. Para mostrar el resultado de sus correrías, organiza..., en el patio del convento de la Merced una exposición de paisajes que muestran ya su personal sentido de la amplitud geográfica, el trazo sintético de su color siempre dibujístico, iniciando así la versión más áspera, austera y hombruna que se haya dado del paisaje mexicano". (2)

Pero, el Dr. Atl además de pintar el paisaje mexicano, fue un apasionado vulcanólogo, que pintó y estudió<sup>(3)</sup> a los volcanes mexicanos; les dedicó relatos fantásticos y poemas y, para 1943 presenció el nacimiento y el desarrollo del Parícutín en Michoacán.

(1) Raquel Tibol. Op. cit., p. 134.

(2) Raquel Tibol. Op. cit., p. 141.

(3) Geológicamente.



"De su registro cotidiano del fenómeno resultaron 300 dibujos y varias decenas de pinturas de las cuales seleccionó 130 dibujos y 11 pinturas. Colección que tituló 'Cómo nace y crece un volcán...'.<sup>(1)</sup> En su pasión por los volcanes, los pintó a pleno vuelo, logrando una vista cada vez más alta, variante que denominó "aeropaisaje".

En 1921, Vasconcelos lo llamó para decorar los muros de San Pedro y San Pablo, pero: "su manía de plantar en las paredes inmensas figuronas de bacantes desnudos, no agradó al ministro de educación, quien los mandó vestir primero, y destruir después".<sup>(2)</sup>

Otra parte de la producción del Dr. Atl, fue una serie de cinco álbumes, realizados con el procedimiento de esténciles<sup>(3)</sup> y publicados por la Liga Impulsora del Arte Nacional. Estos álbumes eran "sobre volcanes, mares, mujeres, montañas y retratos".

Desde nuestro ángulo de análisis, es importante la producción del Dr. Atl, en lo que se refiere a la reproducción de nuestros paisajes regionales, pero lo que aún resulta más interesante en este sentido, es su producción de dos volúmenes, igualmente realizados con esténciles, en los que ilustra a "Las Artes Populares" y de otros seis volúmenes —que ilustra él en parte— dedicados a "Las Iglesias de México",<sup>(4)</sup> "ambos estudios tienen la importancia de haber sido los primeros de su tipo realizados en México".<sup>(5)</sup>

Atl fue un artista muy inquieto y visionario que además realizó el "Primer plan urbanístico, contemporáneo para el Distrito Fede-

---

(1) "... y obsequió al Museo Nacional de Artes Plásticas". Op. cit., p. 141.

(2) Raquel Tibol. Op. cit., p. 141.

(3) "Usado en México habitualmente para trabajos comerciales". Op. cit., p. 141.

(4) "Monografía Monumental en la que colaboraron el crítico Manuel Toussaint, el Ing. J.R. Benítez y el fotógrafo Kahlo". Op. cit., p. 142.

(5) Op. cit., p. 142.

ral". (1) tuvo la "idea de convertir el Bosque de Chapultepec en un inmenso museo de Artes Plásticas", (2) cosa que ya comienza a ser realidad; además, Atl tuvo la claridad de haber valorado las artes populares mexicanas, cuando al ser nombrado responsable del Convento de La Merced llevó a cabo la primera exposición de artes populares "... con motivo del primer centenario de la Independencia, en 1821, a sugestión de Jorge Enciso y Roberto Montenegro para presentar una exposición de tejidos, juguetes, vidriería, orfebrería y muebles reveladores del genio popular". (3)

Aquella fue una exposición memorable en lo que se refiere al punto de arranque de un revisionismo de los propios valores culturales mexicanos, en la que colaboraron Adolfo Best Maugard (4) y Diego Rivera. Gracias a aquella exposición, la revelación del arte popular se convirtió en una realidad y se comenzó a fomentar y proteger a la producción de arte popular, "evitando o postergando su desaparición". (5)

Finalmente, hemos de señalar que más que por su producción, la cual consideramos que pertenece al segundo Momento de la Producción Pictórica Académico-Indigenista, el Dr. Atl consigue un avance en la visión que tiene del arte Mexicano; en la búsqueda de nuestros propios valores nacionales; un avance para la revaloración de un arte popular que finalmente va a ser el que reproduzca a nuestra cultura. Y es por este carácter visionario que fue el iniciador del Movimiento Muralista de la Revolución Mexicana; es por ello que el Dr. Atl fue uno de los líderes que permiten que se consiga una producción pictórica realmente mexicana.

(1) Que tampoco se llevó a cabo.

(2) Raquel Tibol. Op. cit., p. 142.

(3) Idem.

(4) Adolfo Best Maugard (más que pintor) era por entonces un teórico de peso que doadyuvó a la afirmación del popularismo y el mexicanismo". R. Tibol. Op. cit., p. 142.

(5) R. Tibol. Op. cit., p. 142.

## CAPITULO IV

### LA PRODUCCION MURALISTA DE LA REVOLUCION MEXICANA. 1910-1930.

Para el presente apartado pretendemos dejar sentados ciertos aspectos que nos permitan ubicar el contexto histórico y cultural que envuelve a la Revolución Mexicana de 1910, contexto en el que surge la PMRM, y que nos ha de permitir entenderla dentro de una dinámica orgánica entre historia y cultura.

Para conseguir esto, consideramos necesario constituir un apartado que contuviera los dos aspectos señalados, es decir, tenemos: Una primera sección en la que hacemos explícita la concepción de la Revolución Mexicana que nos pareció válida para considerar el aspecto histórico, sección a la que denominamos "Algo Sobre la Revolución Mexicana de 1910"; y una segunda sección en la que veremos los datos sobresalientes sobre el desarrollo de las formas culturales que se dan durante el periodo de la Revolución a la que denominamos "Algo Sobre las Formas Culturales de la Revolución Mexicana".

#### A.- *Algo Sobre la Revolución Mexicana y la Cultura.*

Antes de exponer la concepción de la Revolución Mexicana que asumiremos como válida para nuestra investigación, hay un preámbulo a considerar sobre las interpretaciones de la Revolución Mexicana de 1910.

Sobre la Revolución Mexicana, nos dice Héctor Aguilar Camín: (1) "... sea acaso la mayor hazaña ideológica de la historia de México... (ya que)... más allá de los hechos históricos definibles que su nombre denota, la Revolución Mexicana ha sido sobre todo un poderosos instrumento ideo

---

(1) En el prólogo del libro *Interpretaciones de la Revolución Mexicana*, Ed. Nueva Imagen - UNAM, varios autores, México, 1981.

lógico de dominación, un fetiche aglutinador de significados y adaptaciones y continuamente inexacto, que genera su propia confusión y su inagotable hermenéutica".<sup>(1)</sup> Ya que trae una gran cortina de humo —continúa señalando el autor— "se ha ocultado, justificado, impugnado, enrarecido la percepción del capitalismo mexicano".<sup>(2)</sup>

Y a consecuencia de esa difuminada realidad aparecen interminables versiones sobre la Revolución Mexicana, versiones que a veces se burlan, mediante promesas, de la conciencia del país, convirtiéndola a la Revolución Mexicana en un fetiche que genera expectativas e incertidumbre por el destino.

Sin dejar de tomar en cuenta esta dificultad optamos fundamentalmente por la interpretación que hace de la Revolución Enrique Semo,<sup>(3)</sup> por parecernos que explica mejor lo que realmente fue la Revolución y no lo que pudo haber sido; consideramos que la Revolución Mexicana no fue un movimiento único y totalizador, sino que fue un movimiento en el que se dieron diferentes matices; en donde participaron de desigual manera los diferentes sectores que tenían fuerza en el país, como atinadamente señala Sema al hablar de una de las falsificaciones más corrientes de la Revolución:

"... falsificación más corriente es la de ocultar sus contradicciones internas. De acuerdo con la mayoría de las interpretaciones burguesas, la revolución mexicana fue impulsada por el común esfuerzo y contribución de Flores Magón, Venustiano Carranza, de las fuerzas de Obregón y Villa, de las de Zapata; todas juntas escribieron esa epopeya. Claro está, entre ellas había 'pequeñas diferen-

---

(1) Op. cit., p. 11.

(2) Idem.

(3) En su artículo "Reflexiones Sobre la Revolución Mexicana", del libro *Interpretaciones de la Revolución Mexicana*. Ed. Nueva Imagen-UNAM, México, 1981.

cias' y sobre todo la lucha desenfundada por el poder; pero no se puede decir que hubiera diferencias de clase, o que se presentaran entre ellas contradicciones antagónicas, que no tuvieran otra solución más que la liquidación de una u otra de las fuerzas participantes. Esta imagen es un poco olvidadiza. Se olvida también que Villa y Zapata son asesinados por otros revolucionarios y que las batallas entre las fuerzas militares dirigidas por Obregón y las de Villa, en un momento crucial de la revolución, determinaron no sólo el resultado militar, sino, sobre todo, las características políticas, económicas y sociales de ésta. Es decir que, para los marxistas, la revolución mexicana es un proceso de lucha de clases, en el cual grupos con intereses antagónicos a veces se enfrentan y a veces se unen, primero contra los representantes del orden pasado, y después de liquidados éstos, por la determinación del grado de profundidad de la revolución. Para el marxismo las contradicciones que separan a la corriente de Zapata de la de Venustiano Carranza son contradicciones antagónicas, históricamente irreconciliables, que representan intereses de clase diferentes. Ambas corrientes, es verdad, son revolucionarias en ese momento, pero revolucionarias en un sentido histórico completamente distinto". (1)

Hacemos referencia a esta situación, ya que nos interesa, más que ver los movimientos de avanzada —como fue el mazonismo—, entender el resultado de la Revolución Mexicana como un hecho más amplio y generalizado. Y más que explicar como hubiera sido si triunfara el sector más radical, (2) nos interesa entender qué fue la Revolución de 1910, considerando el desenlace histórico y en él qué fracción o fracciones triunfaron finalmente.

(1) Op. cit., p. 146.

(2) Como hace la versión que ve a la Revolución Mexicana como una revolución interrumpida. Es decir, una revolución que es nacionalista y antimperialista y, por lo tanto, pasará a ser socialista en un momento determinado. De acuerdo con esta versión se ve en la revolución mexicana solamente sus aspectos radicales: la presencia de los campesinos, a veces la presencia de la clase obrera. Y se intenta decir que esta revolución, con la misma estructura esencial,

La manera en que abordamos la presente temática consiste en ver, a nivel general, en qué medida participaron los diferentes sectores en la Revolución de 1910, cosa que tratamos en tres puntos que son: a) El Proletariado en la Revolución de 1910; b) La burguesía y la Revolución y c) Los campesinos y la Revolución de 1910.

a) El Proletariado en la Revolución de 1910.

Sobre el proletariado nos interesa destacar que en el caso de México para el periodo revolucionario, si bien es cierto el proletariado existía pero de una manera incipiente, ya que puede decirse que para esa época en México se empezaba a construir el capitalismo,<sup>(1)</sup> y que por lo tanto, no era posible ver al proletariado de esa época como una "fuerza definitoria revolucionaria", tan es así que nos dice Bartra<sup>(2)</sup> "la única posibilidad, el único despunte de organización proletaria independiente y revolucionaria de la Revolución Mexicana, se diluyó en el fracaso y la marginalidad del Magonismo".

En el mismo sentido nos dice Gilly y Semo<sup>(3)</sup> se pueden explicar "... las limitaciones de la Revolución Mexicana por la ausencia de una clase obrera organizada autónoma y revolucionariamente".

Y nos sigue diciendo Semo— "... con respecto a la Revolución de 1910-1920, podemos afirmar que la razón principal de sus limitaciones es la ... simplemente acentuando los aspectos radicales que encerraba, puede transformarse en una revolución socialista. Es decir, que la revolución socialista en México sería directamente la continuación de la revolución de 1910-1920 y de las reformas de Cárdenas de 1935-1939. Op. cit., p. 148.

(1) Aguilar Camín. Op. cit., p. 13.

(2) Armando Bartra en su artículo "La Revolución Mexicana de 1910 en la Perspectiva del Magonismo", del libro *Interpretaciones de la Revolución Mexicana*. Ed. Nueva Imagen, México, 1982.

(3) Adolfo Gilly en su artículo "La Guerra de Clases en la Revolución Mexicana", del libro *Interpretaciones... Op. cit.* y Enrique Semo.

ausencia de un proletariado suficientemente conciente no para triunfar en la revolución sino para impulsar las transformaciones burguesas. (1) El país carecía de un proletariado cuyo impulso y presencia fueran capaces de llevar a la revolución, en ciertos momentos, a un grado de radicalización que hubiera impedido todos los retrocesos que se produjeron en los años veinte, incluso en el desarrollo del capitalismo. En este sentido, debe señalarse, han habido muchas mis-  
tificaciones y calumnias con respecto a la clase obrera en aquel periodo... En nuestro país existían en aquel entonces doscientos mil obreros; casi la mitad de éstos se encontraban ocupados en la minería, los ferrocarriles, las empresas textiles, etcétera, que ya tenían características de fábricas.

La participación de la clase obrera en la revolución de 1910 fue muy importante desde el primer momento. Las fuerzas que utilizó Madero para derro-  
car el poder militar de Porfirio Díaz en los primeros meses de la revolución, hasta que Díaz se rindió a principios de 1911, fueron fuerzas constituidas en buena parte por los grupos de anarquistas de Puebla y del norte del país, que habían venido formando los hermanos Flores Magón. Durante los meses que siguie-  
ron se produjo un ascenso de la actividad sindical y política de la clase obre-  
ra. Se organizaron gran cantidad de sindicatos locales y nacionales, y también cooperativas y grupos de ayuda mutua. Sin embargo, en ningún momento pudo la  
clase obrera jugar un papel independiente y ni siquiera se planteó encabezar el  
movimiento campesino que se estaba desarrollando en el centro y el norte del  
país o unificarse con él. Pero esto no se debe a la debilidad numérica de la  
clase obrera, ni a que no estuvo activa; no se debe a que no haya jugado un pa-  
pel en la revolución sino, fundamentalmente, a que las ideologías predominantes  
en ella en aquel momento eran el anarquismo y el reformismo, las dos alas que

---

(1) Aguilar Camín. Op. cit., p. 14.

completan la etapa infantil de desarrollo de la clase obrera". (1)

b) La Burguesía y la Revolución:

Sobre la burguesía nacional —señala Aguilar Camín— única-  
mente dire que: "... existen aspectos fundamentales para todo intento serio  
de caracterizar al capitalismo mexicano que no han sido estudiados a fondo..." (2)  
y ubica dentro de estos aspectos a la burguesía mexicana plantean-  
do la siguiente serie de preguntas: "¿De qué hablamos exactamente cuando  
nos referimos a las 'fracciones burguesas' de la guerra revolucionaria? ¿puede  
hablarse en estricto sentido de una clase burguesa, política y materialmente ar-  
ticulada, o nos referimos sólo a un conjunto poco orgánico de intereses naciona-  
les y extranjeros coincidentes, que buscan en la marea de la revolución garan-  
tías para sus negocios, consolidación de la propiedad privada, indemnizaciones  
y moderación, etc.?" (3)

Aguilar Camín señala que como Gilly se inclina por la se-  
gunda hipótesis de la pregunta arriba planteada, es decir: "La Revo-  
lución destruyó el viejo estado de los terratenientes y la burguesía exportado-  
ra, el Estado sancionado por la Constitución Liberal de 1857, y estableció un  
nuevo estado burgués pero amputado de la clase de los terratenientes... Se cor-  
tó la vía de transformación de los terratenientes en burguesía nacional y ésta  
tomó un nuevo origen, especialmente en la pequeña burguesía que utilizó el apa-  
rato estatal como palanca de acumulación capitalista." (4)

(1) "Un ejemplo del anarquismo fue el sindicato de los ferrocarrileros. Los obre-  
ros ferrocarrileros, en su mayoría, se negaron a participar con las demás  
fuerzas de la revolución, y no se aliaron con ninguna de ellas, acusándolas  
de que no planteaban la desaparición de la propiedad privada ni del Estado,  
así como tampoco el socialismo y la igualdad con metas y objetivos inmedia-  
tos. Naturalmente esta posición anarquista que marginaba a la clase obrera  
de una participación político-militar en el proceso, se completó con la po-  
sición reformista que, en los momentos claves de la revolución, colocó a  
los obreros organizados completamente a la zaga de la pequeñoburguesía, tal  
y como ésta se expresaba en su grupo más articulado (el dirigido por Obre-  
gón), aliado con Venustiano Carranza". Semo, Op. cit., pp. 143 y 144.

(2) Aguilar Camín. Op. cit., p. 17.

(3) Idem.

(4) Idem., p. 18.



Semo nos habla de la burguesía en México y nos dice: "El capitalismo en la época del porfiriato fue un desarrollo promovido por los grandes monopolios extranjeros y un núcleo de comerciantes mexicanos enriquecidos y terratenientes con sobrantes de capital (...) lo que plantea la revolución de 1910 es un desarrollo del capitalismo de otro tipo. Los representantes fundamentales de esta concepción son los sectores de la burguesía media agraria, cuya expresión política será después el grupo de Sonora que se apodra del poder en el país en los años veinte y que expresa... todas las aspiraciones y características de una burguesía agraria que conoció un desarrollo importante a fines del siglo XIX y aspiraba a transformarse en una gran burguesía, dominar el Estado y darle una orientación diferente (...) En lugar de que en el poder se instalara una burguesía industrial, quien se instala (...) es una burguesía agraria, ligada a los sistemas de opresión en el campo, incapaz de concebir el desarrollo industrial del país como una unidad y una totalidad (...) Además esta burguesía subió al poder como una burguesía dependiente del imperialismo y que en ningún momento se ha planteado la posibilidad de aprovechar los momentos de dificultad del imperialismo para un desarrollo completamente independiente". (1)

Sin embargo, señala el autor, "se trata de la burguesía que está más firmemente asentada en el poder en toda América Latina"; de una burguesía que empieza a tejer sus redes, ya desde la Revolución de Independencia en 1810 (2) y las continúa para la Revolución de Reforma para concluir con la Revolución de 1910. Y digo esto —continúa Semo— porque "las tres revoluciones a que me he referido tienen un carácter burgués, porque todas ellas plantean el problema del desarrollo del capitalismo.

(1) Aguilar Camín. Op. cit., p. 18.

(2) "En la revolución de Independencia, las tendencias burguesas están menos marcadas que en las otras dos. La lucha contra el dominio colonial arrastró a sectores que no aspiraban al desarrollo del capitalismo, o bien eran semi-feudales. Ese es el caso de los terratenientes. La Iglesia también salió muy fortalecida de la participación del bajo clero en la revolución y su

La diferencia está en que cada una de estas revoluciones se presenta en una etapa diferente del desarrollo del capitalismo y, por lo tanto, las tareas específicas que se plantea son diferentes... (1) ... Existe una diferencia fundamental entre la revolución de Independencia y la de Reforma por un lado, y la Revolución de 1910 a 1920 por el otro. La diferencia está en la época en la cual se dan estas revoluciones. Las dos revoluciones mexicanas del siglo XIX se producen en el marco histórico de las revoluciones burguesas en el mundo... (2) En cambio, la revolución de 1910-1920 se produce al mismo tiempo que la primera revolución socialista en la historia de la humanidad, la Revolución de Octubre, y en el mismo momento en que una serie de otras revoluciones, sin adquirir un carácter socialista, exhiben la presencia de las fuerzas del socialismo en la es-

... adhesión de último momento. Cuando decimos que las tres tienen un carácter burgués no queremos decir que en ellas solamente toman parte fuerzas que aspiran al desarrollo del capitalismo. Al contrario, como en todas las revoluciones burguesas, también en las mexicanas están presentes las fuerzas que aspiran a algo más que el capitalismo.

La revolución de Independencia plantea dos problemas fundamentales e importantes para el desarrollo del capitalismo. El primero es la formación de un Estado independiente. El desarrollo del capitalismo exige en determinado momento el surgimiento del Estado independiente; es decir, exige que la nación tenga su propio Estado. En este sentido, la diferencia fundamental entre América Latina por un lado, y Asia y Africa por el otro, es que las naciones latinoamericanas se convirtieron en Estados a principios del siglo XIX, mientras que muchas naciones africanas (en la medida que están ya formadas) se convierten en Estados en el último tercio del siglo XX. Es decir, que el hecho de que en Latinoamérica, los Estados nacionales surjan en una etapa más temprana, determina también una serie de modalidades, una serie de limitaciones a la dependencia y un grado de desarrollo del capitalismo más elevado que el que existe en Africa o en Asia.

El segundo problema que plantea la revolución de Independencia es la destrucción de las castas. No podría haber existido nación mexicana si no se hubieran abolido las leyes, costumbres y prácticas económicas que la dividían. El golpe fundamental de la revolución de Independencia se dirige a la abolición del status colonial, para permitir el surgimiento de un Estado propio y la transformación de los súbditos de diferentes niveles en ciudadanos de una Nación-Estado terrateniente-burguesa". Op. cit., p. 137.

(1) Semo. Op. cit., p. 137.

(2) "...La revolución francesa, la ola de revoluciones en España y en el sureste de Europa que siguió a la francesa, las revoluciones de 1848 en Francia, Alemania y Europa continental en general, la revolución de 1871 anterior a la Comuna de París en Francia, etcétera, todas ellas de carácter fundamentalmente burgués y cuyo objetivo era el desarrollo del capitalismo y el impulso de la burguesía como clase hegemónica". Op. cit., p. 138.

cena de la historia. Me refiero a la Revolución china, que se inicia en 1911; a la otra revolución rusa, que tiene lugar en 1905 y que está marcada por la presencia del proletariado ruso, a través de los soviets; a la revolución turca de 1905, etcétera. En fin, me refiero a la ola de revoluciones que ya se inscriben, no dentro del proceso de ascenso del capitalismo e impulso de la burguesía como clase hegemónica, sino dentro del inicio del paso de la humanidad de la época del capitalismo a la época del socialismo. Naturalmente, este hecho fundamental marcó profundamente la revolución mexicana de 1910-1920. Es ella la que determinó en muchos aspectos el carácter peculiar de la solución de los problemas del desarrollo del capitalismo, y la presencia en esta revolución, en forma embrionaria, de las corrientes que son los antecesores más lejanos de una revolución socialista, de una transformación social en nuestro país". (1)

Sin embargo, y a pesar de esta influencia —nos dice Semo—, considero que la Revolución Mexicana de 1910 debe ser considerada como parte de un ciclo de revoluciones burguesas que para el caso de nuestro país va de la Revolución de Independencia que se da en 1810, y termina con Cárdenas en 1940, cuando se da lo que el autor llama "el último momento revolucionario" burgués radical de desarrollo antifeudal y antimperialista.

La Revolución de 1910 —continúa diciendo nuestro autor— trata de introducir una serie de nuevas formas para la vía del desarrollo capitalista.

A finales del porfiriato, México era un país que, pese a los restos feudales y comunidades agrarias, se desarrollaba de una manera fundamentalmente capitalista, había en el país un sector más dinámico capitalista "sobre un mar feudal y atrasado que imponía a toda la sociedad mexicana la dirección, la dinámica fundamental de su desarrollo.

---

(1) Op. cit., p. 138.

Por lo tanto la tarea principal que se plantea la revolución de 1910 no es ya el paso del féudalismo al capitalismo, si bien juega un papel importante la lucha contra el feudalismo y las relaciones precapitalistas que todavía subsisten". (1)

Es decir, lo que plantea la Revolución de 1910 es modernizar a un capitalismo que se venía dando a medias en el país, con la aspiración de volverse una burguesía fuerte que dominara al Estado. (2)

c) Los Campesinos y la Revolución de 1910.

Los campesinos fueron la fuerza social básica de la Revolución Mexicana de 1910, (3) ya que "La base de masas de los tres principales ejércitos revolucionarios: el de Obregón, el de Villa y el de Zapata la constituyó el campesinado insurrecto"; (4) ese sector "semiproletariado del campo"; esos "...restauradores precapitalistas arraigados a la tierra como embriones de un proletariado rural". (5)

El carácter popular que da la amplia participación del campesinado a la revolución, no llega a culminar a su favor, es decir, tanto en la Revolución de Independencia, como en la Revolución de

---

(1) Semo. Op. cit., p. 141.

(2) "Muchas de las peculiaridades que caracterizan al capitalismo mexicano y a la forma del Estado mexicano actual, se deben precisamente a que el grupo que asciende al poder después de la revolución mexicana de 1910 a 1920, es el que representa a esa burguesía agraria ascendente del periodo del porfiriato". Semo. Op. cit., p. 141.

(3) Señala Manuel Aguilar Mora "... como los sectores semiproletariados del campo", consideración hecha en base a la historia concreta. Ref. en su artículo.

(4) "Es una tarea iniciada por varios, señala Gilly, pero.. aún no concluída satisfactoriamente por nadie la de hacer una sociología de los ejércitos revolucionarios...".

(5) Nos dice Aguilar Camín. Op. cit., p. 15.

1910 aparecen elementos radicales y populares. "En la revolución de independencia —nos dice Semo— las fuerzas de Morelos, los elementos más radicales y populares, aspiran a una especie de sociedad igualitaria como los levelers en la revolución inglesa y los jacobinos en la revolución francesa, que aspiraban a un orden que iba más allá del capitalismo. Estas fuerzas juegan un papel muy importante en las revoluciones burguesas: el de impulsar el péndulo de la historia lo suficientemente lejos para que los logros de la burguesía puedan ser consolidados. Una vez que cumplen su función, son aplastadas y eliminadas de la escena por la burguesía.

También en la revolución de 1910 existen, sin duda, sectores que van más allá del desarrollo del capitalismo. Los obreros inspirados por el anarquismo en el centro de la República, conforman claramente movimientos de este tipo, que juegan un papel fundamental como motores de la revolución. Pero ellos no pueden otorgarle el carácter a esta revolución porque en ningún momento lo gran dirigirla, y también porque el grado de desarrollo de la sociedad no permite la solución de los problemas que plantean estas fuerzas fundamentales. Cuando afirmamos que las tres son revoluciones burguesas, lo que queremos decir es que la revolución se inscribe en la problemática del desarrollo del capitalismo, que la burguesía juega (el papel más importante)...";<sup>(1)</sup> además señala nuestro autor, la Revolución Mexicana tuvo un carácter burgués, tanto que resulta inexplicable el hecho de que ¿si todos los ejércitos en lucha eran en buena parte campesinos y estando armados, cómo fue posible que no se posesionaron de las tierras?<sup>(2)</sup> o ¿cómo se explica que no haya sido más radical el resultado de la revolución?

---

(1) Semo. Op. cit., p. 143.

(2) "Tanto el ejército de Carranza, como el de Villa estaban compuestos en buena parte por campesinos armados". Op. cit.

"En México, el Estado nacional fue logrado en el siglo XIX, en un movimiento encabezado por la burguesía mexicana. El aniquilamiento de los principales elementos del feudalismo fue logrado también en procesos encabezados por la burguesía mexicana. Por lo tanto estas revoluciones, por la época en que se realizaron y por la ausencia del proletariado, eran auténticamente burguesas (a pesar de que)... La burguesía insiste en darle cualquier denominación, menos la de una revolución burguesa. Apoyándose en la presencia de fuerzas radicales de la revolución, insiste en que fue una revolución popular, o bien, simplemente evita toda categorización de clase. Sin embargo, lo principal para la elaboración de una concepción marxista de la revolución de 1910-1920, es analizar su carácter de clase". (1)

Y en este sentido, "la burguesía tiene sus momentos revolucionarios y sus momentos reaccionarios, de manera que debemos aprender a distinguir con toda claridad hasta cuándo la burguesía representó una fuerza transformadora en la historia de nuestro país, y a partir de qué momento se transformó en una clase reaccionaria". (2) Y puede decirse que en 1910 el papel de la burguesía mexicana es francamente reaccionario.

"El éxito de la burguesía mexicana está en que ha consolidado el capitalismo, y en que la sociedad mexicana, hoy, es una sociedad en la que el proletariado y los asalariados del campo forman la mayoría inmensa y decisiva de nuestro pueblo". (3)

Ahora bien, es cierto que en la Revolución de 1910 aparece un sector campesino radical, que introduce elementos de carácter popular en la Revolución, como marca Gilly, al decirnos que en el porfiriato "... se van articulando y combinando constantemente relaciones

---

(1) Op. cit., p. 148.

(2) Idem.

(3) Idem., p. 149.

capitalistas y relaciones precapitalistas... La construcción de los ferrocarriles..., se extendi(o)... expropiando tierras de las comunidades para tender sus vías... El avance de las vías férreas está constelado de insurrecciones campesinas —algunas registradas otras no— en defensa de sus tierras y de su modo de vida, todas reprimidas, todas derrotadas..." (1)

Pero, no solo por las insurrecciones se va a dar este carácter popular campesino en la revolución de 1910 —nos sigue diciendo Gilly— y tan es así que para 1911 cuando "todas las fracciones revolucionarias, al llamado de Madero depusieron las armas, don Porfirio Díaz había caído, todas menos Zapata... si no hubiera sido por la continuidad de la lucha zapatista, allí mismo habría cerrado la revolución mexicana... el éxito de los campesinos zapatistas (esta) en mantener solos contra todos lo que Marx llamaba la permanencia en la revolución..." (2) El problema fue, que finalmente esas masas campesinas no son las que triunfan ni logran "gobernar sus propios destinos" por encima de "las decisiones y de las imposiciones del Estado de las clases dominantes".

A pesar de que el zapatismo con su base campesina pretende precipitar y dinamizar a la Revolución Mexicana, en donde las masas campesinas irrumpen, con su derrota se da una ruptura en su avance al triunfo de la burguesía. Esto a pesar de que "las grandes masas (campesinos) le dieron su cuerpo y sustancia a la Revolución", ya que finalmente para el zapatismo y para los campesinos la Revolución no triunfa, es decir, la Revolución campesina no triunfa; la Revolución popular perece, (3) sucumbe a los pies de la

---

(1) "... la resistencia a la penetración brutal del capitalismo, se combinó con la nueva materia de las luchas obreras, la resistencia a la explotación asalariada. De esa combinación única nacida de un proceso también combinado en forma específica y única, nacieron la explosividad, el dinamismo y la duración extraordinaria del movimiento de masas de la Revolución Mexicana". Gilly. Op. cit., p. 26.

(2) Gilly. Op. cit., p. 32.

(3) En este sentido es que Gilly habla de una interrupción de la Revolución, pa

## Revolución burguesa.

### B.- Algo Sobre las Formas Culturales.

En esta sección daremos un breve panorama sobre las formas culturales<sup>(1)</sup> que se dan durante el período de la Revolución de 1910, de tal manera que nos permita completar la visión del contexto cultural que rodea a la PMRM.

Teniendo presente que ya hemos analizado en detalle las formas culturales de la rama de la plástica para la segunda parte del siglo XIX y principios del siglo XX, aquí únicamente nos dirigiremos a las otras áreas de la cultura y de una forma general.

Al analizar el periodo que va de 1889 a 1910, José Luis Martínez<sup>(2)</sup> nos habla de un "decaimiento del nacionalismo" en las diferentes ramas de la Cultura Mexicana: "Desde años atrás, en efecto, se advertía un decaimiento del entusiasmo creador de los primeros años y el nacionalismo comenzaba a volverse pintoresquismo y color local. Pero al mismo tiempo y de una manera sutil se iba insinuando y adquiriendo coherencia una nueva estética".<sup>(3)</sup>

Jorge Alberto Manrique<sup>(4)</sup> nos explica ese "decaimiento" de unas "formas culturales" y ese surgimiento de "otras nuevas formas culturales" en México de la siguiente manera:

---

... ra ser más claros de una interrupción de la Revolución popular, campesina y proletaria.

(1) Monsiváis hace una anotación que nos parece importante y es que llama a estas formas culturales "procesos de la alta cultura" en su artículo: "México en Busca de su Expresión", en el Tomo II de *Historia General de México*. Ed. el Colegio de México. México, 1981.

(2) Idem.

(3) Op. cit., p. 1062.

(4) Monsiváis. Op. cit.



"En más de un sentido la cultura de México parece estar compuesta por sucesivos momentos en que se alternan épocas de apertura y épocas de cerrazón. Pare constitutivo de la cultura mexicana su ambivalente situación con respecto a la cultura europea u occidental... Para el caso de México, esta ambivalencia, que se refleja en la doble posibilidad de interpretación, se ha resuelto en el tiempo como una sucesión de momentos contradictorios, que se sustentan en complejas situaciones históricas: nos hemos postulado alternativamente como iguales o como diferentes a Europa, al Occidente: saltamos del regodeo en lo propio, la búsqueda y complacencia en lo que nos hace diferentes, que se presenta como un valor precisamente por diferente y exclusivo nuestro, a -en el momento histórico siguiente- el susto por quedarnos atrás, por perder el paso con respecto al mundo". (1)

Al respecto, para 1897 se da una interesante polémica -nos dice José Luis Martínez-. Sucede que Victoriano Salado Alvarez escribe en "Memorias de Tiempo Viejo".

"En 1897 se hallaba preocupado el mundo por no tener preocupaciones, y no mirando delante ningún conflicto internacional, ni una guerra posible, ni el derrumbamiento de uno o varios tronos, se dio a opinar en pro o en contra del decadentismo".

Victoriano Salado inicia una polémica sobre la validez y significación del modernismo (2) "Frente al afán de renovación de los nuevos poetas, Salado Alvarez advierte la falsedad de aquellos refinamientos en un país como el nuestro. Piensa que si en Europa, donde tienen cabida todos los extremos de la Civilización". (3)

(1) Jorge A. Manrique. Op. cit., p. 1359.

(2) "Quien movió en México la discusión de aquellas opiniones fue precisamente don Victoriano, que, entonces apenas conocido como escritor, envió desde Guadalajara, en diciembre de 1897, una larga carta dirigida a Francisco M. de Olaguíbel, a propósito de su libro de poemas *Oro y negro*, carta que iba a ser el inicio de una polémica acerca de la validez y significación del modernismo. José Luis Martínez. Op. cit., p. 1065.

(3) Op. cit., p. 1065.

el fastidio de todo lo que se ha probado y el afán de catar algo nuevo han traído el *surmenage*, la degeneración, el neurosismo, los innumerables matices de histeria y la multitud de formas de locura, entre las cuales merecen especial mención las literarias y musicales; aquí, donde nadie llega naturalmente a estos estados mórbidos, en que todo es primitivo, tradicional, inconciente, no hay razón para figurarse que la civilización nos tenga hartos y *surmenés*.

Estos imitadores serviles, a cambio de haber inventado cuatro frases y adaptado alguna combinación nueva a la índole del idioma, tendrán sobre sí el cargo formidable de haber condenado la literatura nacional, que ya vestía la toga pretexto, a permanecer en vuelta en pañales por largos años.

Pero la arremetida de Salado Alvarez fue contestada por Amado Nervo y Jesús E. Valenzuela que le decían a propósito del argumento de que "mal podría arraigar a la literatura 'decadente'" que tenían —consideraban ellos— la peculiaridad de hacerlos avanzar debido a su "decisión progresista" que va más allá de la política, es decir, para "continuar con este esfuerzo progresista y renovador para hacer en la literatura lo mismo que se había hecho en la política y la administración", considerando al modernismo como un nuevo camino de "perfección del conocimiento del mundo" por medio de la riqueza del lenguaje, el símbolo y la relación, importantes en la "búsqueda espiritual". Veamos cómo en el siguiente fragmento se manifiesta dicha postura:

...si la literatura mexicana debiera responder a nuestro medio intelectual, sería nula y anodina, ya que la intelectualidad media de México no está ni siquiera a la altura de Guillermo Prieto; y considere, por fin, que todo lo bueno que tenemos en la nación es artificial y antagónico del medio y realizado, por ende, a despecho del criterio popular.

Con palpable disgusto de la masa del país tenemos constitución liberal; con manifiesta repugnancia del pueblo y de las clases acomodadas establecimos la independencia de la iglesia y del Estado; y laicizamos la enseñanza oficial, y con ostensible oposición de los mexicanos poseemos ferrocarriles y telégrafos, y... hasta la república.

Esta posición de los modernistas, es explicada por Manri que quien señala que para fines del porfiriato se vienen modificando las manifestaciones culturales ya que: "México se encontraba, para

el caso, en lo que podríamos llamar época de apertura con respecto al exterior. Lo cual se manifestaba en el deseo pródigo de ser 'un país civilizado', 'a la altura de las naciones cultas del mundo'. Atrás habían quedado los ideales de los prohombres de la cultura nacionalista de la Reforma, que habían insistido en la necesidad de crear un arte nacional, una 'escuela mexicana', todavía en los primeros años del régimen tuxtepecano: Ignacio Manuel Altamirano, López López, Olaguíbel o el mismo José Martí. También había quedado atrás en ideología —aunque esporádicamente se practicara aún— el arte más o menos fallido a que había dado lugar aquel entusiasmo: pinturas como *El Tormento de Cuauhtémoc* de Leandro Izaguirre o esculturas como el *Cuauhtémoc* de Noreña. Y si José María Velasco, el talentoso paisajista que (ajeno a la ideología liberal) había dado una vuelta sutil a la interpretación nacionalista reflejando en sus obras hitos históricos del país, seguiría pintando hasta 1912, no iban a él los entusiasmos de la joven cultura mexicana de los primeros años del siglo.

Estos iban, en cambio y precisamente, a aquellos artistas que independientemente del talento de cada uno encajaban sin mayor problema dentro del tipo de arte propio de la Europa de fin de siglo. Gente más joven, que había viajado a París o a las ciudades alemanas del último romanticismo y el simbolismo y que había asimilado no sólo los estilos, sino aún el modo 'bohemio' de vivir. En México pintaban, grababan o dibujaban como lo habrían hecho en Europa, y arrastraban por cafés, cantinas, cervecerías y burdeles su vida bohemia: quizá más esta imagen de su arte que la inversa. La *Revista Moderna*<sup>(1)</sup> casa, club y

---

(1) "La *Revista Moderna*, cuyo subtítulo era "Arte y Ciencia", nunca llegó a justificar del todo el segundo término; en cambio, logró servir todas las formas posibles del arte. Fue la primera revista mexicana en la cual pintores, dibujantes y músicos colaboraron en el mismo nivel que los escritores. Las ilustraciones de Julio Ruelas (1870-1907) y sus espléndidas 'máscaras' de escritores crearon y mantuvieron el estilo plástico de la revista. Junto a Ruelas intervinieron otros pintores-dibujantes: Leandro Izaguirre, Germán Gedovius, Ramón Martínez y el mismo Tablada. El escultor Jesús Contreras estuvo también ligado al grupo de la *Revista Moderna*. Asimismo, colaboraron en ella los compositores Gustavo E. Campa, Felipe Villanueva, Ernesto Elor-

órgano, precisamente, de los 'modernistas' literarios) les encargaba viñetas y festejaba cada vez que atravesaban el Océano. Los más notables de entre ellos son Julio Ruelas y Jesús Contreras. Ruelas, pintor, dibujante, grabador, es el caso más claro del artista simbolista; su obra no por su cercanía con sus contemporáneos de allende el mar carece de personalidad ni de fuerza ni de fineza".

El Modernismo —nos dice Monsiváis— representa uno de los desafíos más fuertes que América Latina hace a los moldes coloniales "de 1884 a 1921, la poesía modernista vitaliza y activa el idioma ('Darío nos enseñó a hablar', declara Neruda), americaniza influencias como el simbolismo, modifica las percepciones artísticas, introduce elementos de sexualidad y erotismo usando los planos exóticos, descubre en el manejo irreprobable de la forma una oposición conciente al desorden, a lo imperfecto del exterior.

Y Octavio Paz ha visto en los modernistas "una rebelión contra la presión social y una crítica de la abyecta realidad latinoamericana... El amor a la modernidad no es culto a la moda: es voluntad de participación en una plenitud histórica hasta entonces vedada a los latinoamericanos". (1)

... duy y Ricardo Castro, y puede reconocerse también en sus obras un modernismo musical, paralelo al literario. Era, pues, una revista de escritores y de artistas, pero cuyas audacias, libertad personal, esteticismo y profesionalismo fatalmente tenían que escandalizar o ser incomprendidos por la sociedad de su tiempo. La publicación en 1898 del poema de Tablada 'Misa Negra' en un periódico había causado protestas.

de un público que toleraba garitos y prostíbulos en el corazón de la ciudad donde vivía, y se escandalizaba ante la lírica vehemencia de un poema erótico,

comentaría airado el propio autor, quien prefirió renunciar a su trabajo en el periódico. Aquella intolerancia (en la que al parecer fue parte la señora Romero Rubio de Díaz, esposa del presidente de la república, alarmada por el político Rosendo Pineda) había de ser uno de los móviles que decidieron la publicación de la Revista Moderna y determinaron de alguna manera su signo altivo y revolucionario. Los escritores y artistas del grupo básico de la revista decidieron, pues, ser poétes maudits a la manera francesa, y llevar una viuda de bohemia que rompía con la moral de la época. El rigor y la disciplina la reservaron exclusivamente para sus creaciones artísticas. Ya no les interesó halagar a la sociedad ni escribir páginas amenas y de fácil lectura, como aún lo hacía Gutiérrez Nájera; su propósito era crear un arte, orgulloso y libre, al día con el mundo y destinado en primer lugar a los propios artistas y escritores. La ruptura arte-sociedad, que va a ser una de las características de nuestro tiempo, se inicia entonces". José Luis Martínez. Op. cit., p. 1068.

(1) Carlos Monsiváis. Op. cit., p. 1384.

Sin embargo —nos dice Monsiváis— "Lo que resulta esencial —e inevitable— es la derrota del proyecto mismo: la modernidad trasciende a los modernistas, su elitismo concluye siendo un populismo rítmico". (1) Este panorama es el que envuelve a la producción de la "alta cultura" —como la llama Monsiváis—.

Al mismo tiempo, ignorados por los personajes de la alta cultura trabajan en la ciudad de México en una rama de la plástica, dos extraordinarios grabadores "... cronistas natos de la realidad y la fantasía de un ambiente urbano de medio pelo para abajo, que tenía el descaro de —inconcientemente— restregarles en la cara a los señores de la cultura que México, a pesar de lo que ellos quisieran, no era París. Manuel Manilla y Guadalupe Posada serían los representantes de una 'contracultura' porfiriana, de la misma manera en que lo son los corridos y juguetes teatrales que publicaba en ediciones baratísimas Vanegas Arroyo, ilustrados precisamente por ellos. No son verdaderamente artistas populares, sino hñbres formados en los aledaños de la cultura oficial, que toman el partido del artesano. Creadores de las 'calaveras', pregoneros de los héroes populares, relatores de horrores reales o imaginados; Posada, el mayor, alcanza un estilo personalísimo en la simplicidad de su trazo, en la fuerza expresiva, la capacidad de ternura y el humor chocarreo". (2)

A los albores de la Revolución Mexicana —señala José Luis Martínez— la vida cultural de México era muy diversa, de aquella de la Época de Independencia y de los primeros años de autonomía, debido a "... un proceso de cambios evolutivos y al esfuerzo de personalidades sobresalientes se logró inicialmente la afirmación de la nacionalidad cultural, se crearon instituciones, corporaciones e instrumentos adecuados a las

(1) Monsiváis. Op. cit., p. 1385.

(2) Jorge A. Manrique. Op. cit., p. 1361.

necesidades y al estilo de cada época y se procuró ajustar nuestro paso al de las corrientes intelectuales y artísticas europeas. En los últimos años del siglo participamos en el impulso de renovación que movía al mundo con la expresión de nuestra propia originalidad y la apertura universal que entonces se inició. Nos preparó al advenimiento de nuevos tiempos". (1)

Esta apertura universal, ocasiona nuevamente que los intelectuales del porfirismo tengan como fuente de inspiración a la cultura occidental. Sin negar esto en lo fundamental —nos dice Moniváis— los representantes más radicales de la cultura de la Revolución Mexicana para los 20's y los 30's van a declarar "... a la Revolución el tamiz indispensable para cualquier proceso cultural e intentarán, fenómeno radicalmente nuevo, ponderar la novedad universal, la contribución innegable de sus tareas y hallazgos. Esta lucha de afirmaciones que se manifiesta en ocasiones como el enfrentamiento entre 'cosmopolitas' y 'nacionalistas' va amenguando a medida que el Estado se consolida y, al atenuarse o extinguirse el vigor de su credibilidad original, se reduce igualmente la urgencia de utilizar al arte y a la cultura como vehículos de propaganda externa e interna. Cuando por ejemplo, los dirigentes del Estado creen agotadas las posibilidades de uso político del muralismo, sin abandonarlo de palabra patrocinan también un arte auténtico. El valor de la novedad universal que representó el muralismo se sustituirá por el presunto valor del prestigio internacional (prueba de la madurez de México) de las corrientes que ahora se estimulan. Los apologistas de la Escuela Mexicana de Pintura han afirmado que ésta transformó la conciencia nacional. Lo más visible, sin embargo, no son las obras de arte específicas y su poder de movilización o inmovilización políticas, sino el manejo por parte del Estado de las mitologías que estas obras desprenden y mantienen...

... La función de la 'cultura de la Revolución Mexicana' ha sido,

(1) José Luis Martínez. Op. cit., pp. 1070 y 1071.

las más de las veces, ir legitimando al régimen en turno aportando una atmósfera flexible y adaptable a las diversas circunstancias". (1)

En este contexto el nacionalismo va a servir para cohesionar a la sociedad y el Estado es su principal promotor, la cultura nacional es un importante estandarte de la Revolución Mexicana —nos dice Monsiváis—; además se tiene en esos momentos una gran dificultad para ubicar de una manera crítica el significado de la alta cultura, sus formas de expresión y su noción fundadora:

"... en lo básico, México pertenece incondicionalmente a la cultura occidental, a cuyo banquete se llega tarde pero con entusiasmo. El uso político de esta 'cultura de la Revolución Mexicana' ha invalidado cualquier examen crítico de la tradición (por lo contrario, ha estimado que tradición es acumulación acrítica) y ha conducido al manejo superficial e incrédulo de las prácticas nacionalistas. A pesar de etapas innovadoras y brillantes, el nacionalismo cultural ha desembocado no en un rechazo político de la cultura de las metrópolis y sus variantes locales, sino en la arrogante petición de reconocimiento de existencia". (2)

El progreso del país como último sentido y justificación ha actuado con sus elementos ideológicos dentro de la producción cultural —señala el autor— en un largo periodo (de 1917 a 1975) y dentro de este progreso "La Unidad Nacional" es requisito: "La Unidad Nacional y la búsqueda del 'progreso' concluyen en una jamás definida política cultural del Estado, que puede incorporar —sin demasiados juicios y prejuicios— las más encontradas tendencias e interpretaciones intelectuales y artísticas que así impliquen una actitud radical (de izquierda o derecha, comunista o guadalupana), no representen una disidencia irreconciliable. En esta cultura in

---

(1) Monsiváis. Op. cit., p. 1379.

(2) Idem., p. 1380.

tervienen, en forma casi desprovista de preocupaciones jerárquicas, las interpretaciones y traslaciones intelectuales y artísticas del sistema actual de poder y su origen armado; la ideología educativa; el panorama de la historia oficial; el modo de vida fundado en la conciliación y el equilibrio ideológicos; el patrocinio moderado y caótico de las artes; el exceso pétreo y marmóreo de un arte oficial que consagra y magnifica al Estado". (1)

En este sentido se entiende que la función de la Revolución Mexicana (2) ha sido la de legitimar al régimen en turno —la mayoría de las veces dice Monsiváis— para proporcionar una flexible atmósfera que se adapta a las diferentes circunstancias políticas y que sea capaz de mantener "la consigna monolítica" del Estado.

"... en lo cultural —señala Monsiváis— la Revolución Mexicana (en este caso el aparato estatal) fuera del período de Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública y el proyecto cardenista, ha carecido de pretensiones teóricas y ha oscilado en sus intervenciones prácticas...". (3)

Lo que podríamos considerar como la "Cultura de la Revolución Mexicana" señala el autor es "la suma de actitudes cotidianas (cultura como forma de vida) frente al Estado y la sociedad". (4)

(1) Monsiváis. Op. cit., p. 1381.

(2) "El siglo XX se inicia en 1910 con la Revolución Mexicana —dice Monsiváis— y por Revolución Meixana "no he entendido aquí tan sólo el movimiento armado que se delinea con el plan de San Luis, codifica triunfos y aspiraciones y proclama su legitimidad formal con la Constitución de 1917, para articular después a través de aparatos de control como el Partido Nacional Revolucionario (Partido Revolucionario Mexicano/PRI) y la Confederación de Trabajadores de México, su institucionalidad política, su cabal configuración de Estado fuerte, su eficacia para retener y transmitir el mando de modo casi siempre pacífico. También, en el contexto a que me atengo de Revolución Mexicana —dice Monsiváis— participan: a) La perspectiva unificadora proporcionada oficialmente para hacer estable y legible a la realidad Mexicana, perspectiva fundada en un dictamen: el Estado es la entidad más allá de las clases y más allá de la lucha de clases; b) las líneas de la conducta individuales y sociales que las clases dominantes aceptan como ejemplares y de validez universal y; c) complementariamente la visión ideológica en torno a la cultura y la sociedad que formulaba o no de modo explícito ofrece y/o acepta el Estado." Monsiváis. Op. cit., p. 1378.

(3) Monsiváis. Op. cit., p. 1378.

(4) Idem., p. 1379.



Regresando a los albores del movimiento revolucionario, en 1906 un grupo de jóvenes intelectuales organiza una sociedad de conferencistas "El Ateneo de la Juventud", con el objeto de difundir la cultura hispanoamericana en lo que ellos consideraban sus manifestaciones de mayor calidad y atendiendo especialmente a los vínculos que puede guardar con la tradición clásica grecoromana.<sup>(1)</sup> Dato que resulta muy explícito acerca de la concepción que este grupo tenía de la cultura, es decir de la "Cultura de Calidad" que venía de occidente.

El día 28 de octubre del año de 1909 se funda el Ateneo de la Juventud, Vasconcelos más tarde (en 1916) proporciona una lista de los participantes:<sup>(2)</sup> los escritores Alfonso Reyes, Pedro Henriquez Ureña, Julio Torri, Enrique González Martínez, Rafael López, Roberto Arguelles Bringas, Eduardo Colín, Joaquín Méndez Rivas, Antonio Méndez Bolio, Rafael Cabrera, Alfonso Cravioto, Martín Luis Guzmán, Carlos González Peña, Isidro Fabela, Manuel de la Parra, Mariano Silva y Aceves, José Vasconcelos, el filósofo Antonio Caso; los arquitectos Jesús Acevedo y Federico Mariscal; los pintores Diego Rivera, Roberto Montenegro, Ramón Martínez; los músicos Manuel M. Ponce y Julián Carrillo.

En 1910 Vasconcelos es elegido presidente de El Ateneo<sup>(3)</sup> "Inicia entonces, con la importación de conferenciantes su proyecto de incorporación cultural de México al resto de hispanoamérica".<sup>(4)</sup>

- (1) Ref. Eduardo Martínez. "La Política Cultural... Monsiváis nos dice: "En 1906 se inician las reuniones de un grupo de intelectuales (Alfonso Reyes, Antonio Caso, José Vasconcelos, Pedro Henriquez Ureña) para leer a los clásicos". Op. cit., p. 1391.
- (2) Monsiváis. Op. cit., p. 1392.
- (3) "Ya Ateneo de México con un programa de rehabilitación del pensamiento de la raza". Monsiváis. Op. cit., p. 1392.
- (4) Monsiváis. Op. cit., p. 1392.

Vasconcelos considera que el porfirismo además de haber liquidado el cultivo de las humanidades les ha quitado su lugar y sentido.

Vasconcelos al hablar de la revolución como obra de los jóvenes y los intelectuales afirma: "solamente confiamos en la misma juventud que se ha revelado, precisamente porque sus estudios de la cultura moderna le demostraron la incompetencia de sus mayores contemporáneos".

Sobre esa época de "luchas sordas, inquietud, confusión, miedo ante amenazas, en 'Ulises Criollo', escribe Vasconcelos "no había ambiente para un trabajo sistemático de estadista y menos pudo haberlo para un florecimiento intelectual que hubiese dado a El Ateneo un papel en nuestra vida pública, tan necesitada de elevados incentivos".

De entre la substancia mitológica de El Ateneo —que llama Monsiváis— señalaremos algunos puntos que nos permitan ubicar a este grupo. (1)

"... El Ateneo es el primer centro libre de cultura... (organizado) para dar forma social a una nueva era de pensamiento... (nos hemos propuesto) crear una institución para el cultivo del saber nuevo (Vasconcelos en 1911). Introdúcen un criterio distinto en la comprensión de cultura. Son los primeros en acercarse a Buda y al misticismo oriental. La idea de la mística los avasalla... Impugnan frontalmente el criterio moral del porfirismo, son una revolución moral 'se le reconoce (a la generación de 1910) una gran significación literaria, pero se ignora o se pretende ignorar la trascendencia de su obra en la cultura de México... (2)

- Renuevan el sentido cultural y científico de México. Lombardo... enumera: 'La

---

(1) Monsiváis. Op. cit., pp. 1395 y 1396.

(2) (Vicente Lombardo Toledano, "El Sentido Humanista de la Revolución Mexicana", Diciembre de 1930).

generación de 1910... refutó públicamente la base ideológica de la dictadura. Contra el Darwinismo social opuso el concepto del libre albedrío... contra el fetichismo de la ciencia la investigación de los 'primeros principios'; contra la conformidad burguesa de la supervivencia de los aptos, la jubilosa inconformidad cristiana de la vida integrada por ricos y miserables y por cultos e incultos y por soberbios y rebeldes!... Son precursores directos de la Revolución. Condenan, a través de una crítica totalizadora, al porfirismo, a quien descubren carente de valores humanistas o cristianos, rígido en lo educativo, al margen de 'preocupaciones metafísicas', desentendido de la miseria, obsesivamente colonizado. A la conducta de la época le agregan nuevos valores: 'rebeldía creadora, sentimiento de responsabilidad ante lo injusto, afán de vuelo ante los obstáculos del destino aparente' (Lombardo Toledano)...<sup>(1)</sup>

Por esta misma época, en las artes plásticas, concretamente en la pintura, sobresale Saturnino Herrán, autor que provoca una revelación artística de la belleza real de lo criollo y lo indígena. (2)

---

(1) Monsiváis. Op. cit., p. 1396.

(2) "Un artista más o menos solitario, Saturnino Herrán, recogió por esos años el viejo y ahora renovado ideal de una pintura mexicana que representara las aspiraciones y el carácter nacionales. De alguna manera estaba claro que el péndulo regresaba y México volvía a tratar de entenderse a sí mismo como diferente y no como igual a Europa; el ideal estaría en lo propio y no en el reflejo del Viejo Mundo. Herrán resulta un moderno en su momento, abandona al academicismo, con su dibujo naturalista y su colorido convencional; del impresionismo ni se entera, porque no proporcionaba elementos útiles en la tarea que él se había destinado; parte, en cambio, de lo que proporcionaba Zuloaga, Chicharro y los españoles de esa hora: un sintetismo formal con buena carga expresionista, un colorido seco pero variado y novedoso. Pinta criollas, tehuanas, chinampas llenas de flores, preanunciando la dimensión épica que no mucho después daría a esos temas la pintura mexicana. En El Cofrade alcanza una tensión expresiva muy relevante. En sus dibujos para un gran friso destinado al Palacio de Bellas Artes (Nuestros Dioses) muestra toda la aspiración de su pintura como una manera de dar razón de la realidad histórica mexicana; ahí, la figura central, Coatlicue con un Cristo superpuesto, resume su intención; y de alguna manera anuncia lo que vendría después". Jorge A. Manrique. Op. cit., pp. 1363 y 1364.

Para 1915 surge lo que se conoce como la Generación de 1915 —nos dice Monsiváis— "con Caso y los ateneístas como introductores; la Generación del 15 se obstina en las lecturas espiritualistas; se empeña en la vía del misticismo (socialismo sentimental, culto a la acción, mesianismo...)" (1)

Con la generación de 1915 se nota —señala Monsiváis— una ambivalencia, un "... choque de las dos culturas latinoamericanas: la rural, de tradición oral, tenazmente enraizada en el pasado e inalterada por las corrientes europeas modernas y una cultura minoritaria urbana de inspiración europea..." (2)

Los intelectuales de la Generación del 15 permanecen en el país y desean participar en "la vida pública del país, por eso, frente al movimiento Revolucionario se manifiestan de un modo dual: se apasionan y lo niegan, saben que de él derivarán su fuerza vital y rechazan sus elementos populares... Para entenderse con la Revolución (innegable y aplastante), primero la vuelven eso, 'la Revolución'. A continuación se lanzan a erradicar, a desvanecer ideológicamente cualquier efecto de la violencia y su capacidad de engendrar cambios positivos, lo que equivale a negar las causas materiales al movimiento de 1910". (3)

Plantean el problema de tal manera que parece que el problema en México en lugar de ser consecuencia de la explotación y la lucha de clases, tiene un carácter espiritual como ejemplo de esta actitud puede verse "La Querrela de México" de Guzmán, quien dice: "Nuestro desorden económico, grande como es, no influye sino en segundo

---

(1) La Generación de 1915 comparte con los ateneístas, en términos generales, la creencia y la necesidad de una especie de evolución espiritual, basada ahora en la tecnificación de la que habían de partir los caminos estructurales que requería el país en esos momentos. Monsiváis. Op. cit., p. 1408.

(2) Monsiváis hace referencia a Jean Franco. Op. cit., p. 1408.

(3) Monsiváis. Op. cit., p. 1409.

término y persistirá en tanto que nuestro ambiente espiritual no cambie". (1)

Con los efectos devastadores de la Revolución, los intelectuales ensayan nuevos caminos para asimilarse en la peligrosa y nueva condición del país "se asume que, en una situación de emergencia, so brevivir es la norma esencial de la conducta. Se reconoce lo inevitable de la violencia y se acepta que la revolución tenía sobre todo funes económicos". (2)

En esas condiciones se da lo que Monsiváis denomina el "Shock Cultural": Ante ese caos la nostalgia del pasado es el inicio del orden. "En la confusión las salidas son individuales. Quien quiera salvarse debe asirse a los principios, a los hombres, a las frases. El Shock cultural se delinea también como el miedo a lo desconocido, el terror a esa anarquía que desprestigia el modo de vida burgués: en lo intelectual sólo hay sombras y en lo político desorientación, desenfreno, corrupción moral... el alegato en favor del Espíritu como solución nacional es una manera de reducir el influjo de la acción armada a la que se contempla como catástrofe... (en este sentido)... el programa ideológico que va cundiendo insiste en... (que) la Revolución es (debe ser) el Espíritu y la mejor y más noble consecuencia directa de la Revolución será la autonomía intelectual". (3)

A partir de 1921 la Generación del 15 acepta a Vasconcelos "como figura guiadora". De 1921 a 1924 ya no puede decirse que lo preestablecido en la cultura —ni por ser europeo— es una garantía y se plantea la disyuntiva de una vida intelectual auténtica (autónoma) o de lo contrario... la pereza mental, el vano deslumbramiento ante la moda.

"La penuria económica, la aguda inestabilidad política, la Gran Gue

---

(1) Monsiváis. Op. cit., p. 1409.

(2) Idem.

(3) Idem., p. 1410.

rra, impiden la información y 'la importación habitual de artículos europeos o yanquis de consumo... intelectual' (Gómez Marín) No queda otra, azarosamente una élite se descoloniza sin proponérselo... Únicamente la imposibilidad física de imitar y copiar puede conducir al uso creativo de los dones nacionales.

Se establece una forzada dialéctica entre la moda europea (inaccesible) y la realidad americana (dramática). Ante la deserción de casi todo el antiguo aparato cultural, los intelectuales que en 1915 tienen 20 años o menos de edad, deciden corporeizar la idea mística, quebrantar la confusión ordenando la, proporcionar el molde justo... No constituyen sin embargo (y el 'sin embargo incluye una revolución) una ruptura esencial ante la cultura tradicional... son la continuidad genuina de la cultura porfirista tal y como se manifestó en El Ateneo...". (1)

Monsiváis analiza lo que llama el Nacionalismo Cultural de Vasconcelos.

El autor señala que a "consecuencia de la Revolución se da la pérdida provisional de las fuentes de sustentación cultural que estaban en la civilización europea, y como consecuencia de esto y con la continuidad de las reverberaciones de la lucha armada surge en los círculos intelectuales el interés por descubrir la esencia o la naturaleza del país, interés que se había limitado durante la dictadura." (2)

En 1921, José Vasconcelos reinstala la SEP —suspendida durante el gobierno de Carranza— elaborando un plan de salvación para México "... por medio de la cultura... México saldrá adelante con la cultura extensiva y acto seguido, con la intensiva. Primero disminuir en el menor tiempo posible el analfabetismo creando centros culturales, fundando escuelas rurales de ser posible en los pueblos de indios...". (3)

---

(1) Monsiváis. Op. cit., p. 1413.

(2) Idem., p. 1417.

(3) Idem.

El ideal de Vasconcelos es educar para establecer los vínculos nacionales y ve en el arte el único medio de salvación de México. "Si los mexicanos aprenden a leer y a vivir de acuerdo con el ideal humanista, habrán conjurado el desastre, se habrán inmunizado contra los peligros del exterior, se habrá cumplido el ideal apostólico de Fray Pedro de Gante y Vasco de Quiroga". (1)

Para conseguir esto, Vasconcelos concibe a la educación como actividad evangelizadora como puede notarse en la siguiente declaración:

ligar el esfuerzo misionero católico que engendró nuestra nacionalidad, con un proselitismo regenerador, que sin prejuicio de especializarse en los aspectos técnicos de la cultura moderna, lograse frutos de espíritu tan fecundos como los antiguos, cuya raíz es el amor al semejante

Vasconcelos realiza campañas contra el analfabetismo: La manera más adecuada —señala Vasconcelos— de "evitar represalias futuras es educar a las masas convirtiéndolas a la comodidad de la vida civilizada". Vasconcelos se plantea "la incorporación de la minoría indígena a la nación a través de un sistema escola nacional ('primero son mexicanos, luego indios'). Los dialectos indígenas no pueden ser instrumento educativo, deben eliminarse en beneficio del idioma español, los indios tendrán que efectuar ese último reconocimiento de la victoria de los conquistadores "en lo que Vasconcelos concibe como 'acción integral'". (2)

También se plantea Vasconcelos la "difusión y promoción de las artes" con un departamento de Bellas Artes que se proponga "multiplicar pedagógicamente el entusiasmo por la pintura, la escultura, la música y el canto"; apoya el "redescubrimiento, la difusión y el patrocinio de las artesanías populares".

---

(1) Monsiváis. Op. cit., p. 1417.

(2) Idem., p. 1419.

Con una exposición de "arte retrospectivo" popular organizada por Jorgé Enciso y Roberto Montenegro cuya monografía prepara Gerardo Murillo al Doctor Atl.

Y En ese contexto es que "...el nacionalismo cultural reaparece en México precedido o estimulado por la lectura de 'La Decadencia de Occidente' de Spengler, por el abatimiento de la fé en el devastado ideal de Europa... Hay que corresponder en el arte, en la cultura a la novedad de la Revolución, a la fuerza de sus violentos estímulos. Hay que olvidarse de los plácidos y reducidos espectadores porfirianos, obtener un gran público, incorporar a toda la colectividad, conducirla a que testimonie y actué en las representaciones como vidas del proceso social ¿cuáles son las aportaciones? Una 'cultura social' y un 'nacionalismo espiritual'." (1)

Monsiváis afirma que "no hay uno, hay muchos nacionalismos culturales" y para Vasconcelos que preside el primer empeño nacionalista habrá que averiguar en qué consiste o puede consistir el país, "revelarlo por medio de la educación y pregonar épicamente los resultados de tal exploración". Para Vasconcelos hay que defender estéticamente a la nación. En sus obras: "Pitágoras" (1916), "La Raza Cósmica" (1925), "Indología" (1927), va articulando sus teorías: "la fase estética es la fase superior de la humanidad, la estética es superior al conocimiento nacional, para avanzar hay que crear una estética bárbara que supere la decadencia y afirme el vigor del mundo nuevo. Lo importante es producir símbolos y mitos, imaginar un pasado heroico y hacerlo habitar... Los narradores pretenden incorporarse al nacionalismo por medio de la mexicanidad de sus temas; los pintores llegan incluso a encontrar formas y colores que les resultan 'intrínsecamente mexicanos'. Para Vasconcelos, finalmente, el nacionalismo es el Espíritu apoderándose y transfigurando una colectividad". (2)

(1) Monsiváis, Op. cit., p. 1420.

(2) Idem., p. 1421.



Y en este sentido el muralismo resulta la expresión más consecuente ya que ha de "otorgarle forma significativa al movimiento armado y/o constitucional que logró conocer y reconocer a México", así, José Vasconcelos impulsa al muralismo dejándole la hazaña pedagógica de reflejar "el credo humanista y la épica de la Revolución" y que transmita las teorías humanistas de Vasconcelos (su teoría de la Raza Cósmica).

El objeto del continente nuevo y antiguo es mucho más importante. Su predestinación obedece al designio de constituir la cuna de una raza quinta en la que se fundirán todos los pueblos, para reemplazar a las cuatro que aisladamente han venido forjando la historia... y se engendrará en tal suerte el tipo de síntesis que ha de juntar los tesoros de la historia para dar expresión del anhelo total del mundo.

En 1921, con Vasconcelos como Secretario de Educación Pública, la Producción Muralista de la Revolución Mexicana se encontró "con la mesa puesta" —señala Orozco en su autobiografía—<sup>(1)</sup> y "no cabe duda de que la poderosa personalidad de Vasconcelos, el apoyo del General Obregón y el ambiente de ebullición y de gran optimismo del México revolucionario de entonces, fueron todos factores decisivos en el surgimiento de lo que se llamaría 'la escuela mexicana'."<sup>(2)</sup>

Alrededor de este contexto histórico cultural es que surge el Movimiento Muralista de la Revolución Mexicana con su gran volumen de producción y su enorme importancia para la Producción Pictórica Mexicana.

---

(1) "Haciendo con esto una alusión a que las ideas y los ensayos para una pintura nacional y monumental eran moneda corriente entre los jóvenes de entonces". Jorge A. Manrique. Op. cit., p. 1364.

(2) Jorge A. Manrique. Op. cit., p. 1364.

C.- *Desarrollo del Movimiento Muralista de la Revolución Mexicana.*

En este apartado de nuestra investigación hemos de aclarar que, trataremos de exponer cómo se suceden las principales etapas del Movimiento Muralista de la Revolución Mexicana, concretamente en el periodo que hemos de hacer nuestro análisis, que va de 1910 a 1930.

Al comenzar este apartado hay una discusión sobre el "inicio del Nuevo Muralismo" de la que parte Raquel Tibol,<sup>(1)</sup> al hablar de la Producción Muralista de la Revolución Mexicana y que consideramos de gran valor, por lo que haremos referencia a ella.

"El Movimiento contemporáneo de la pintura mural, se inició en 1921, al finalizar la revolución y en el momento de iniciar la reconstrucción del país: Cuando ya estaba muerta definitivamente, en la mente de la mayoría de los mexicanos, la época porfiriana, lo que ésta representaba en la vida del país y en las artes: El academicismo, el estilo europeizante, lo intrascendente. El Muralismo (contemporáneo) propuso un arte valioso para el pueblo; un arte impregnado del sentido nacionalista que surgió a fines del siglo XIX y evolucionó durante largos años de la lucha civil".<sup>(2)</sup>

Al tratar de analizar cuándo surge el nuevo Muralismo Mexicano, al mismo tiempo, surge la pregunta ¿Quién lo inició? y respecto a esta importantísima cuestión "si bien es cierto, no es posible responder a esta pregunta en una forma concreta, si es necesario reconocer su planteamiento por la importancia de este movimiento plástico, que a los ojos del público nació inesperadamente y en apariencia sin antecedentes, debido a que en

---

(1) En el catálogo *Inicios del Muralismo*. Museo B. Pape. Op. cit.

(2) Museo Biblioteca Pape. Op. cit., p. 12.

él se encuentran las raíces de la plástica actual y que ha dado a conocer universalmente el arte Mexicano y sus exponentes más destacados". (1)

Raquel Tibol, al tratar de responder a la pregunta de ¿Cuándo nace el Nuevo Muralismo?, nos remite incluso a la época prehispánica, reconociendo al Muralismo Mexicano como sólo uno.

"El Muralismo en México no nace, en 1921, ya que había sido producido en forma vigorosa y continua, desde el siglo VII a.J.C., hasta fines del siglo XVI d.J.C., y había continuado vigente, aunque en expresiones más modestas, hasta principios del presente siglo. Esta continua trayectoria permite afirmar que existe en México una tradición de la pintura Mural que corre desde los inicios de nuestros pobladores hasta nuestros días. El nuevo movimiento no creó una nueva forma, sino que retomó una tradición casi olvidada, relegada y en de cadencia". (2)

Nosotros agregaríamos a esta discusión que, como se dijo en un comienzo, nos estamos refiriendo ahora al "inicio de un nuevo muralismo", y que nosotros entendemos a este "nuevo muralismo", el de la Revolución, como un Muralismo de autores académicos, a diferencia de los otros Muralismos también mexicanos de épocas prehispánicas o coloniales, que como ya vimos fueron producción total mente indígena en el primer caso, y para el Muralismo Colonial fue producción académica por un lado y producción de mano de obra indígena dirigida por religiosos.

"Las realizaciones más significativas del Muralismo en el pasado co rresponden a épocas de florecimiento de las culturas prehispánicas y al inicio de la colonización española.

Epocas en las que se plasma el deseo y la necesidad de comunicarse

---

(1) Op. cit., p. 12.

(2) Idem.

con el pueblo de una manera dinámica para conmovier su espíritu hacia grandes ideas y grandes sentimientos, sea en los momentos de consolidación de una cultura o en los momentos de un cambio drástico en la sociedad y en la política". (1)

Además, podemos señalar que este Muralismo de producción popular, continuó hasta principios del siglo como vimos en partes anteriores de este trabajo, y como señala la misma Raquel Tibol:

"Había continuado vigente, aunque en expresiones más modestas hasta principios del presente siglo". (2)

Ahora bien, refiriéndonos específicamente a la Producción Muralista de la Revolución Mexicana de carácter académico, podemos señalar como iniciador al Dr. Atl —Gerardo Murillo— que más que autor de Murales contemporáneos fue el "agitador del Movimiento Muralista Contemporáneo", su líder, su ideólogo.

A continuación tratemos de identificar las principales etapas del Movimiento Muralista Mexicano de la Revolución, resaltando el papel de sus máximos ponentes.

1903.- Regresa a México el Dr. Atl (3) de Europa "trayendo consigo un entusiasmo contagioso por las pinturas monumentales del Renacimiento, por el neo-impressionismo, el fauvismo y la actitud experimental en la creación. Polemiza busca prosélitos, habla del fin de la civilización burguesa..." (4)

---

(1) Op. cit., p. 12.

(2) Idem.

(3) "Después de visitar ruinas y museos —en Europa— decidió estudiar filosofía con el marxista Antonio Labriola, y derecho penal con el anarquista Enrico Ferri; influido por éste se lanza a la actividad política y participa en la huelga universitaria por el abaratamiento del pan, ocurrida en Roma en 1900". Raquel Tibol. Op. cit., p. 133.

(4) "Apasionado por los murales que había visto en Italia principalmente en la Capilla Sixtina y por el arte monumental de Egipto, el Dr. Atl inició en la teoría de la pintura Mural a sus seguidores". Catálogo *Inicios del Muralismo*. Raquel Tibol. Op. cit., p. 133.

1910.- La Revolución Mexicana fue, definitivamente, el principal "factor y fuerza que impulsó al movimiento muralista mexicano... Revolución de inspiración nacionalista que en el orden cultural luchó contra el entregamiento de la sociedad porfiriana a las corrientes culturales francesas y europeas. A partir de ella surge un incontenible movimiento de revaloración de la cultura y de los valores autóctonos de México". (1)

La primera acción es contra de la devaloración de la cultura mexicana que se manifiesta dentro del ámbito de la pintura académica, tuvo lugar cuando "con motivo de los festejos del centenario del Grito de Dolores, en cuyo programa se había incluido, haciendo caso omiso de los artistas nacionales, una gran exposición de pintura española. Decidido a dar la batalla, Atl apoyado por Clausell y Orozco, agrupó a unos cincuenta pintores y unos diez escultores, quienes elaboraron una protesta a la Secretaría de Instrucción Pública, la cual liquidó el problema dándoles \$3,000.00 para una exposición colectiva de artistas mexicanos... (2) La exposición fue un éxito grandioso, completamente inesperado. La española era más formal y pomadosa —cuenta Orozco en su autobiografía—, pero la nuestra, con todo y ser improvisada, era más dinámica, más variada, de más ambición y sin ningunas pretensiones ... La aventura no paró allí.

Entusiasmados por el éxito, aceptamos una proposición del Dr. Atl: Organizar inmediatamente una sociedad que bautizamos con el nombre de 'Centro Artístico' 'Asociación para Defensa de los Pintores', y cuyo objeto exclusivo era conseguir del gobierno muros en los edificios públicos para pintar. (3) ¡Al fin se realizaría nuestra suprema ambición!... Pedimos a la Secretaría de Ins-

(1) Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 37.

(2) "Nos repartimos el dinero en proporciones de cincuenta y cien pesos —cuenta Orozco en su autobiografía— con la obligación de presentar dos cuadros, dibujos, esculturas o grabados recientes e inéditos en dos meses de plazo, aparte de otras obras...". R. Tibol. Op. cit., p. 134.

(3) "Tomamos en arrendamiento un local en el segundo piso de una casa en la calle Monte de Piedad, y la inauguración fue celebrada ruidosamente con unos maravillosos macarrones a la italiana cocinados por el Dr. Atl en latas va-  
...

trucción el Anfiteatro de la Preparatoria, recién construido, para decorar los muros. Nos fue concedido; nos repartimos los tableros y levantamos andamios...<sup>(1)</sup>

Había tenido lugar la gran exposición de pintura mexicana en septiembre de 1910, "Empezamos a hacer preparativos para la pintura Mural en noviembre... El día 20 estallaba la Revolución. Había pánico, y nuestros proyectos quedaron arruinados o pospuestos".<sup>(2)</sup>

Sin embargo, aunque "el Mural colectivo del Dr. Atl y sus compañeros no se realizó —(ya que) con los andamios listos estalla la revolución— el hecho de haber llegado al punto de cristalizarse fue de suma importancia para el posterior movimiento Muralista. En este acto se estableció el concepto de volver a pintar murales, se formalizó la idea de utilizar temáticas y formas propiamente mexicanas y se señaló al Estado como el patrocinador necesario y lógico para la realización de estos proyectos. Todo el desarrollo de este primer ensayo del Muralismo fue ampliamente conocido y respaldado por el ambiente artístico e intelectual de 1910, y en él participaron los que años después serían los principales actores de la gran época de la iniciación de la pintura Mural".<sup>(3)</sup>

A consecuencia de ese fracaso accidental, se desataron intrigas en torno al Dr. Atl que, decepcionado, se alejó del grupo y regresó a Europa.

1911.- La batalla ya había comenzado y el segundo golpe lo llevaron a cabo los estudiantes encabezados por Raziél Cabildo, David Alfaro Siqueiros, Romano Guillermín, Luis G. Serrano e Ignacio Asunsolo.<sup>(4)</sup> "El 29 de junio, en horas tempranas, los estudiantes de pintura

... cías de petróleo y ríos de cerveza cedidos por una cervecería a cambio de unos carteles de anuncio". Orlando S. Suárez. Referencia Autobiografía Orozco. Op. cit., p. 37.

(1) R. Tibol. Op. cit., p. 134.

(2) Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 37.

(3) Catálogo *Inicios del Muralismo*. Op. cit., p. 14.

(4) R. Tibol. Op. cit., p. 134.

y escultura de la Escuela Nacional de Bellas Artes colocaban en la puerta de entrada de la escuela, el aviso del estado de huelga en que se declaraban por acuerdo tomado en asamblea la noche anterior, convocado por la Unión de Alumnos de pintura y escultura...<sup>(1)</sup> Al no poder conseguir el encarcelamiento de los directores de la huelga, el arquitecto Rivas Mercado dictó la orden de expulsión de los alumnos...<sup>(2)</sup> miembros del comité Directivo de la huelga y de la dirección de la Unión de Alumnos...<sup>(3)</sup> El 3 de agosto, en nombre de la comisión Raziél Cabildo expuso y entregó el pliego de las peticiones de los huelguistas al Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes...<sup>(4)</sup>...

Los huelguistas demandaban la renuncia del director de la Escuela,<sup>(5)</sup> y proponían para dicho cargo al pintor Alfredo Ramos Martínez, así como el mejoramiento de los planes educativos. Las peticiones no fueron atendidas. Para que no perdieran el tiempo mientras se solucionaba el conflicto, el comité directivo de la huelga acordó que los alumnos huelguistas hicieran sus prácticas de dibujo en los parques públicos de la ciudad...<sup>(6)</sup>

(1) "El conflicto surgió cuando el director, arquitecto Antonio Rivas Mercado, canceló el permiso que había dado para el uso del salón en que efectuaba sus reuniones la Unión de Alumnos, molesto en primer lugar por las actividades públicas de los estudiantes a favor de la campaña electoral de Francisco I. Madero, y después porque los estudiantes al presentarle la nueva directiva de la Unión le expresaron sus ideas respecto al sistema educativo de la Escuela.

Esa mañana los alumnos huelguistas recibieron al director Rivas Mercado con gritos de '¡abajo la aplanadora!', y con una copiosa lluvia de jitomates y huevos podridos". Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 38.

- (2) "...Raziél Cabildo, José de Jesús Ibarra, José T. Casos, José del Pozo, Boanzeges Morales, Miguel Angel Fernández, Ramón López, Ignacio Asunsolo, Gabriel y Emilio Labrador, José M. Fernández Urbina, Francisco Rangel y Jesús Ochoa...". Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 38.
- (3) "... Los periódicos y Revistas de entonces publicaron amplias informaciones sobre estos sensacionales acontecimientos estudiantiles...". Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 38.
- (4) "... Lic. Francisco Vázquez Gómez, cuyo texto fue publicado y dado a conocer por David Alfaro Siqueiros..." Op. cit.
- (5) "... Rivas Mercado (y) de los maestros extranjeros..." R. Tibol. Op. cit. p. 134.
- (6) "...El maestro Bonilla, valiente y generosamente ofreció la inmediata inscripción de los alumnos huelguistas en la escuela a su cargo y, además, les proporcionó un amplio salón y maestro para continuar estudiando dibujo y pintura..." Op. cit.

El 15 de diciembre, a las 8 p.m. los huelguistas organizaron un festival en el teatro lírico para obtener fondos para organizar un centro artístico, en consideración a que pasaban los meses y el conflicto no se resolvía". (1)

A consecuencia de la prolongación de la huelga y por falta de un líder como el Dr. Atl, los estudiantes se dispersaron en gran medida; los que no se dedicaron, como Orozco, a producir caricaturas y a pintar los bajos fondos, se refugiaron en una bohemia que debilitó sus impulsos y preparó el advenimiento de la dirección de un artista menor afrancesado por convicción: Alfredo Ramos Martínez. (2) Los muchachos pintores cayeron — cuenta Orozco —, definitivamente, para no levantarse más, en el embrujo parisiense". (3)

Por otro lado, entre 1911 y 1917, parte de la dispersión estudiantil, los que más tarde van a ser los Muralistas se relacionan durante ese periodo, de una u otra manera, con la lucha armada o la militancia política. Cosa que va influir para que se les forme "una conciencia más concreta de su sentido nacionalista". (4)

1912.— El 19 de abril tiene fin la huelga con la renuncia de Rivera Mercado "la cancelación de las expulsiones y el otorgamiento de un nuevo permiso para usar el salón de sesiones a la Unión de Alumnos Pintores y Escultores de la Escuela Nacional de Bellas Artes". (5)

(1) Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 38.

(2) "Nos habló largamente de Renoir, de Matisse, de Claude Monet de Pizarro y, en fin, de todos los impresionistas franceses y de la aldea que hicieron famosa: Barizón".

(3) R. Tibol. Op. cit., p. 134.

(4) "Algunos de los estudiantes que participaron en la huelga de 1911, y que después se incorporaron a la Escuela de Santa Anita, se unieron a los obreros en las actividades conspirativas contra el régimen usurpador de Victoriano Huerta.

Con la conspiración vino la persecución y el ingreso de la mayor parte de ellos al ejército de la Revolución". Orlando S. Suárez. Op. cit., p.39.

(5) Orlando S. Suárez. Op. cit., P. 38. Que hace referencia a: Dr. Luis G. Serano. Revista APUM, tomo III, No. 45, sept.-Oct., 1967.



1913.- Bajo la dirección de Alfredo Ramos Martínez es fundada en México, en la localidad de Santa Anita, D.F., la primera Escuela de Pintura al Aire Libre.

"... una escuela de pintura al aire libre llamada pomposamente 'Barizón', -nos dice Raquel Tibol-, que era como fundar sobre el río Sena, cerca de París, una Santa Anita con trajineras, pulque, charros, enchiladas, huarachas y cuchilladas, a dos pasos de la torre Eiffel". (1)

Así como la Escuela de Santa Anita se fundan también otras escuelas contradictoriamente como "una consecuencia del radical movimiento de protesta contra los absurdos sistemas de enseñanza de la Academia". (2) Estas escuelas al aire libre se abrieron en Chimalistac (1920), Coyoacán (1921), Churubusco (1924), San Pablo (1925), Xochimilco (1925), Los Reyes, Puebla (1927), Cholula, Puebla (1927), Nonoalco (1927). (3)

"Fueron sus promotores y maestros, además de Ramón Martínez, Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal, Gabriel Fernández Ledesma, Mateo Bolaños, Enrique A. Ugarte, Emilio García Cahero, Joaquín Clausell, Francisco Díaz de León, Fermín Revueltas, Ramón Cano, Rafael Vera de Cordova, Rosario Cabrera y esporádicamente Leopoldo Méndez". (4)

Como consecuencia de "la reacción contra la rutina académica (que) se tradujo... (en) un rompimiento con cualquier método. Pese al impresionismo ortodoxo de su fundador, la Escuela al aire libre se transformó muy pronto en un taller de improvisación sin disciplina ni programa, viciado de espontaneidad y autodidactismo y, consecuentemente, retardatario para la definición

---

(1) Raquel Tibol. Op. cit., p. 134.

(2) Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 38.

(3) Idem.

(4) Idem.

profesional del artista.

Peró sembró inquietudes estéticas, fervor creativo y rompió el cerco de la academia popularizándola". (1)

De cualquier manera, la producción de estas escuelas al aire libre queda enmarcada dentro de la producción pictórica-académica, prueba de ello fueron las importantes exposiciones de las obras de los alumnos de dichas escuelas, reorganizadas entre 1920 y 1929: La primera en la Ciudad de México en la Academia de Bellas Artes; otra en la Galería de Arte Moderno que dirigía Carlos Mérida y Carlos Orozco Romero, instalada en el Teatro Nacional; las otras exposiciones se llevaron a cabo en Berlín, París y Madrid.

En esa misma época (1912-13) irónicamente, el Dr. Atl en Europa lleva a cabo una exposición de paisajes mexicanos que va a formar parte en esta búsqueda de la expresión nacional mexicana, a la que más tarde se van a unir los muralistas de la Revolución.

Atl al enterarse del cuartelazo de Huerta y del asesinato de Madero, "edita el periódico 'La Revolution au Mexique' para aclarar a la opinión pública francesa la verdad de la situación y hacer que fuera suspendido el préstamo de 130 millones de francos que hubiera consolidado al usurpador". (2)

El Dr. Atl regresa a México entregándose a la acción revolucionaria conspirativa. (3)

1915.- Durante la permanencia de Carranza en Veracruz, Atl es jefe de propaganda, y funda varios periódicos en la capital y en provin

(1) Raquel Tibol. Op. cit., p. 134.

(2) Idem.

(3) "Reorganiza la Casa del Obrero Mundial y forma los batallones rojos integrados por obreros tranviarios, tejedores y mecánicos". Raquel Tibol. Op. cit. p. 139.

cia, concretamente en Orizaba, Veracruz, funda la "Vanguardia" organo de la Confederación Revolucionaria y en el que participaron: Orozco como caricaturista; Siqueiros como corresponsal en Jalisco; Miguel Hernández y Romano Guillermin, dibujantes cartelistas; además de Ramón Alva de la Canal, Carlos Mérida y Emilio García Cahe-ro. (1)

"Atl se empeña en unificar todas las facciones revolucionarias y en organizar a los intelectuales del país. Incitados por él, los obreros toman posesión de las empresas de tranvías y de teléfonos, en un intento de nacionalizar las empresas extranjeras. Atendiendo a su llamado, los estudiantes fundan periódicos murales en casi todos los estados de la República y se abre un concurso para decorar el Teatro Nacional y la Escuela Preparatoria". (2)

1917.- Atl huye a Los Angeles, California, cuando a raíz de la represión sangrienta contra la huelga tranviaria, organiza un complot contra Carranza y fracasa en él. (3) "Cae preso, huye y para subsistir se convierte en cargador de La Merced... Atl revivió —dice R. Tibol— pero ya no sería el mismo. Los padecimientos físicos y morales y cierta desilusión ideológica quebrantan su enterza y lo convierten en un típico anarcoindividualista. Deja de ser el precursor, el agitador; pero no se eclipsa. Con idéntico espíritu crítico, con idéntica capacidad de iniciativa y con una curiosidad libre de trabas, comienza a producir lo más interesante de su obra pictórica". (4) —como ya analizamos anteriormente en este trabajo—.

Para este mismo año (1917) llega a la Escuela Nacional

---

(1) Raquel Tibol. Op. cit., p. 139 y Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 39.

(2) R. Tibol. Op. cit., p. 139.

(3) "Quizo la suerte que el portero del Antiguo Convento de La Merced, exsoldado de los Batallones Rojos, le diera albergue". R. Tibol. Op. cit. p. 139.

(4) R. Tibol. Op. cit., p. 139.

de Bellas Artes el primer contingente de alumnos que participó directamente en la lucha armada revolucionaria.

1918.- En Guadalajara, "un grupo de estudiantes revolucionarios que tomaba destacada participación en la política y a tiempo que intervenía en la elaboración de sus ideas sociales daba muestra de poseer avanzadas ideas sobre el arte moderno. (1) Estos estudiantes, al lado de un grupo de artistas de vanguardia que integraban el 'Taller Colectivo del Centro Bohemio de la Ciudad de Guadalajara'; produjeron juntos, importantes discusiones sobre la forma y función del arte en la Revolución, sobre la necesidad de conocer profundamente al pueblo y las antiguas culturas autóctonas". (2)

A pesar de la confusión con la que dieron comienzo estas discusiones y de las exageraciones que se produjeron por esta corriente —nos dice Ignacio Martínez—, (3) sus tesis en lo esencial fueron las que "dotaron de vida, razón de ser y signo distintivo a la nueva pintura mexicana.

Estos postulados habían roto definitivamente con la academia que imperaba en México y que sólo significaba la sustitución de un colonizaje por otro, oculto éste bajo ropajes de novedad y liberalismo, pero convertido a la postre en una nueva forma de opresión a la libertad creadora". (4)

Formaron esta generación —entre otros—: José Guadalupe Zuno, Amado de la Cueva, Xavier Guerrero, José Luis Figueroa, Joaquín Vidrio, Alfredo Romo, Carlos Stahl, Ixca Fariás, Juan Antonio Córdova, Carlos Orozco Romero, Alfonso Michel y otros. (5)

---

(1) Ignacio Martínez. *Pintura Mural Siglo XX. Jalisco en el Arte*. Guadalajara, Jal. p. 7.

(2) Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 39.

(3) Ignacio Martínez. Op. cit.

(4) Idem., p. 11.

(5) Orlando S. Suárez e Ignacio Martínez. Opus. cit.

1919-1920.- Diego Rivera y Siqueiros se encuentran en París. Siqueiros le habló a Orozco de la Revolución Mexicana, en cuyas filas había luchado; le habló del pueblo en armas y juntos "discuten sobre la necesidad de transformar el arte mexicano, creando un movimiento nacional y popular"; (1) discuten la necesidad de crear un "arte nacionalista y monumental de función política". (2)

Aquellas discusiones -nos dice Siqueiros- marcan el inicio del rompimiento con Europa para ambos pintores.

"Siqueiros ha considerado este encuentro con Rivera como un contacto trascendental entre un periodo importante -el periodo POSCESANNIANO- del formalismo europeo, y las aspiraciones de los jóvenes pintores mexicanos, participantes activos de la revolución, en favor de un nuevo arte social". (3)

Para 1920 el Lic. José Vasconcelos, quien por varios años fue un "firme exponente del ideario intelectual de la lucha contra Porfirio Díaz, antiimperialista, cuya teoría de la Raza Cósmica se difundió no sólo en México sino en toda Hispano-América, toma lugar decisivo para dirigir la cultura y el arte en el país... es llamado por Alvaro Obregón y Adolfo de la Huerta como apoyo intelectual en la formación del nuevo gobierno y... asume la Rectoría de la Universidad Nacional al inicio del periodo presidencial de Obregón, José Vasconcelos consigue la aprobación del Congreso para reinstalar el ministerio de educación erradicado bajo el mandato de Carranza, y nombrado Ministro (de Educación) consigue un vasto presupuesto para llevar a cabo su amplio programa educativo y cultural.

En 1921 Vasconcelos ordena la reconstrucción del edificio del ministerio de Educación.

---

(1) Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 39.

(2) Raquel Tibol. Op. cit., p. 141.

(3) Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 39.

Además de atender la integración de los sistemas educativos, Vasconcelos impulsó toda clase de actividades para promover la difusión de la cultura, con la idea básica de elevar el nivel espiritual del pueblo, poniéndolo en contacto con las grandes obras universales y haciéndole conocer las realizaciones artísticas más recientes de nacionales y extranjeros..."(1)

Vasconcelos "... convencido de que el arte mural como medio de expresión plástica llenaba la necesidad de acercar al pueblo a conocer y gozar de las expresiones artísticas, José Vasconcelos inició un programa patrocinado por el gobierno para pintar murales, llamando a los pintores y poniendo a su disposición los muros de los edificios públicos en que se impartía la educación, así como facilitándoles los medios económicos necesarios que requerían los pintores para realizar tan magna tarea". (2)

La relación que se establece entre el ministro y los pintores, aunque si bien es cierto que en un comienzo impulsaba "el sentido del Clasicismo griego con un carácter nacionalista", pudo darse una gran libertad de expresión, ya que cuando los artistas quisieron expresar "en un nuevo estilo sus ideas consolidadas por la revolución" el ministro no se opuso, no quiso imponer sus propios conceptos, sino que brindó todo su apoyo para que los artistas desarrollaran sus propias ideas y formas.

"... completamente seguro (de) que la realización del arte y el establecimiento de la verdadera cultura debe desarrollarse en un ambiente de absoluta libertad, Vasconcelos defendió el nuevo muralismo aún en contra de su (propia) visión clasista y conciente de que esa posición podía dañar su carrera política; se mantuvo firme respaldando a los pintores frente a la crítica de inte

---

(1) "... así se rodeó de escritores, músicos, arquitectos y pintores, que lo apoyaban e hicieron posible desarrollar la importante labor del Ministerio de Educación..." Catálogo... Op. cit., p. 15.

(2) Catálogo... Op. cit., p. 15.

lectuales y políticos que no comprendían el cambio radical que se gestaba en la plástica mexicana, ni el significado profundo de arte público que representaba el muralismo". (1)

1921-1922: Se inicia el Movimiento Muralista Mexicano con pinturas "en el ex-Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, y luego en el Anfiteatro Bolívar y en los patios de la Escuela Nacional Preparatoria. En San Pedro y San Pablo trabajaron el Dr. Atl (2), Roberto Montenegro, (3) Xavier Guerrero, (4) Jorge Enciso, Eduardo Villaseñor, Gabriel Fernández Lesama y Julio Castellanos". (5)

Concretamente en 1921 en Barcelona, Siqueiros y Rivera publican un "llamamiento a los plásticos de América... para construir un arte monumental y heróico, con el ejemplo directo y vivo de las grandes tradiciones prehispánicas de América". (6)

Después de estar en Barcelona, Diego Rivera regresa a México, y en el anfiteatro Bolívar (7) ejecuta su primer mural a la encáustica en 1921, en el cual colaboraron con él: Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, Fernando Leal, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Carlos Mérida y Emilio García Cahero.

En los patios de la Escuela Nacional Preparatoria se inician los murales con los frescos de Ramón Alva de la Canal, José Clemente Orozco, Jean Charlot y Fermín Revueltas, ayudados por: Máximo Pacheco, Emilio García Cahero, Juan Manuel Anaya, Roberto Reyes Pérez y Fernando Leal. (8)

(1) Catálogo. Op. cit., p. 15.

(2) "El Dr. Atl empieza a pintar sus murales en el ex-Convento de San Pedro y San Pablo (actualmente destruídos). Catálogo... Op. cit., p. 21.

(3) "Pinta un mural en la capilla de la ex-Iglesia de San Pedro y San Pablo (actualmente tapado). Catálogo... Op. cit., p. 21.

(4) "El mural de la ex-iglesia del Carmen del ex-convento de San Pedro y San Pablo con Guerrero como ayudante". Catálogo... Op. cit., p. 21.

(5) Orlando S. Suárez, Op. cit., p. 39.

(6) R. Tibol. Op. cit., p. 141.

(7) "Del ex-Colegio Máximo San Ildefonso (Escuela Nacional Preparatoria). Catálogo... Op. cit., p. 21.

(8) Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 39.

Al regresar de Europa Siqueiros se incorpora al movimiento iniciando sus obras en el cubo de la escalera del Colegio Chico de la Escuela Nacional Preparatoria. (1)

Montenegro en 1922 pinta un mural en el Salón de Ministros de la Secretaría de Educación. (2)

Otro hecho significativo para avanzar en la definición de los valores nacionales, dentro de las artes, fue la Primera Exposición de Artes Populares, organizada en 1921 por el Dr. Atl (3) con motivo de la celebración del Primer Centenario de la Independencia Mexicana. Sugerida por Jorge Enciso y Roberto Montenegro se organiza una exposición de "tejidos, juguetes, vidriería, orfebrería y muebles reveladores del genio popular. En aquella exposición memorable, punto de arranque de un justo revisionismo colaboraron Adolfo Best Maugard (4) y Diego Rivera. (5)

1923. - "Lo que vino a poner un poco de orden en aquel caos y significó el comienzo de aquel gran movimiento artístico —señala Raquel Tibol— fue la creación del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores"; (6) registrado por otros autores como el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios; (7) o como el Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México para el mismo Siqueiros (8) —y para Orlando S. Suárez—. (9)

(1) Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 39.

(2) Catálogo... Op. cit., p. 21.

(3) Ya mencionada anteriormente.

(4) Que por entonces era "un teórico de peso que coadyuvó a la afirmación del populismo y el mexicanismo". R. Tibol. Op. cit., p. 142.

(5) Raquel Tibol. Op. cit., p. 142.

(6) Idem., p. 147.

(7) Catálogo... Op. cit., p. 21.

(8) Siqueiros. Op. cit., p. 219.

(9) Op. cit., p. 40.



Este sindicato es organizado por Siqueiros, Rivera, Leal y Xavier Guerrero "Para luchar por los objetivos ideológicos del muralismo..."<sup>(1)</sup>

Se nombra un comité ejecutivo para comenzar a trabajar, quedando Siqueiros como Secretario General, Rivera como Secretario del Interior, Fernando Leal como Secretario del Exterior y Xavier Guerrero como Secretario de Finanzas.<sup>(2)</sup>

Siqueiros "... Redacta el manifiesto"<sup>(3)</sup> define la posición político-social del grupo de pintores que iniciaron el movimiento muralista. El sindicato tuvo una orientación ideológica Marxista que provenía de la militancia política de Siqueiros, Rivera y Xavier Guerrero, quienes fueron elegidos para integrar el Comité Ejecutivo del Partido Comunista —Alva de la Canal, Amero, Cabrero, Charlot, de la Cueva, Leal, Orozco y Revueltas—<sup>(4)</sup> eran comunistas, socialistas, anarcosindicalistas o simpatizantes de los ideales revolucionarios de la época".<sup>(5)</sup>

Orozco señaló acertadamente que "el sindicato en sí mismo no tenía ninguna importancia pues no era agrupación de obreros que tuviera que defenderse de un patrón, pero el nombre sirvió de bandera a las ideas que venían gestándose, basados en teorías socialistas contemporáneas, de las cuales los más enterados eran Siqueiros, Rivera y Xavier Guerrero".<sup>(6)</sup>

"El manifiesto del Sindicato de los artistas mexicanos, aparte de su insistencia en lo social y políticamente revolucionario"<sup>(7)</sup> hacía una referen

(1)

(2) *Memorias de David Alvaro Siqueiros*. Op. cit., p. 214.

(3) Siqueiros redactó el manifiesto y los demás artistas aceptaron y firmaron un manifiesto de sindicato. Raquel Tibol. Op. cit., p. 147.

(4) Catálogo... Op. cit., p. 21.

(5) Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 40.

(6) Raquel Tibol. Op. cit., p. 147.

(7) Que fue primero una de sus grandezas y a la larga una de sus misiones. Jorge Alberto Manrique en su artículo "Identidad o Modernidad?", del libro *América Latina en sus Artes*. Ed. SXXI-UNESCO, México, 1974, p. 23.

cia importantísima al arte popular y tenía la osadía de entronizarlo como el mejor del mundo cuando lo proponía como fuente de inspiración". (1)

En la Declaración Social, Política y Estética del Sindicato de Trabajadores, Técnicos Pintores y Escultores a las razas nativas, a los soldados convertidos en verdugos por sus jefes, a los trabajadores y campesinos azotados por los ricos, a los intelectuales que no adulan a la burguesía; (2) proponen que "... hasta la más mínima expresión de la vida espiritual y física... brota de lo nativo... el arte del pueblo mexicano expresión espiritual que hay en el mundo"... (3) Es grande porque siendo del pueblo es colectiva, y esto es el por qué nuestra meta estética es socializar la expresión artística que tiende a borrar totalmente el individualismo, que es burgués —nos señala Raquel Tibol— y continuando con el manifiesto: "en el repudia a la "llamada pintura de caballete y todo el arte de los círculos ultraintelectuales, por que es aristocrático, y glorificamos la expresión del arte monumental, porque es una propiedad pública... proclamamos que dado que el momento social es de transición entre un orden decrepito y uno nuevo, los creadores de belleza deben realizar sus mayores esfuerzos para hacer su producción de valor ideológico para el pueblo, y la meta ideal del arte, que actualmente es una expresión de masturbación individualista, sea de arte para todos, de educación y de batalla". (4)

(1) Jorge A. Manrique. Op. cit., p. 23.

(2) "Estamos de parte de aquellos que exigen la desaparición de un sistema anti guo y cruel, dentro del cual tú, trabajador del campo, produces alimentos para los gacanes de capataces y politicastos, mientras mueren de hambre; dentro del cual tú, trabajador de la ciudad, mueren las fábricas, tramas las telas y creas con tus manos las comodidades para rufianes y prostitutas, mientras tu cuerpo se arrastra y se congela, dentro del cual tú soldado indio, abandonas heroicamente a la tierra que trabajas y das tu vida interminablemente para destruir la miseria que se abate desde hace siglos sobre tu raza". Raquel Tibol. Op. cit., p. 147.

(3) Raquel Tibol. Op. cit., p. 148.

(4) Idem.

El testimonio que dió en su autobiografía Orozco sobre ese momento es importante:

"La pintura Mural se inició bajo muy buenos auspicios. Hasta los errores que se 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. Liquidó toda una época bohemia embrutecedora de mistificadores que vivían una vida de zánganos en su 'torre de marfil', infecto tugurio, alcoholizados, con una guitarra en los brazos y fingiendo un idealismo absurdo, mendigos de una sociedad ya muy podrida y próxima a desaparecer. Los pintores y los escultores de ahora serían hombres de acción a trabajar como un obrero ocho o diez horas diarias. Se fueron a meter a los talleres, a las Universidades, a los cuarteles, a las escuelas, ávidos de saberlo y entenderlo todo y de ocupar cuanto antes un puesto en la creación del nuevo mundo. Vistieron overol y treparon a sus andamios". (1)

Siqueiros puntualizó que la constitución de dicho Sindicato los entregó a la militancia política "y mejoró el carácter ideológico de... (la) temática".

Para ese mismo año (1923), Siqueiros en compañía de Orozco y Xavier Guerrero, funda el periódico "El Machete", órgano del Sindicato de Pintores. (2)

Siqueiros (3) nos habla sobre el origen de "El Machete": "Nuestro desarrollo político nos condujo normalmente, dígame funcionalmente, a experimentar por primera vez la gráfica multiejemplar, sin saber teóricamente

---

(1) Finalmente —según Orozco— el sindicato se proponía socializar el arte. Destruir el individualismo burgués. Repudiar la pintura de caballete y cualquier otro arte sólido de los círculos ultraintelectuales y aristocráticos. Producir solamente obras monumentales que fueron del dominio público". Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 40.

(2) Ignacio Martínez. Op. cit., p. 13.

(3) En sus memorias "Me llamaban el Coronelazo". Op. cit.

por qué hacíamos tal cosa. Esa circunstancia fue la fundación del órgano periódico del Sindicato: El Machete nos iba a demostrar que la gráfica multiejemplar corresponde más a la época presente... que la pintura mural, como expresión del arte para las masas, como vehículo mejor de plástico de agitación revolucionaria...

El Machete respondía a una necesidad social y su carácter multiejemplar cumplía con una necesidad política revolucionaria... las masas lo acogieron con extraordinario entusiasmo y pronto recorrió el país de un extremo a otro. El Machete nos ponía delante de un nuevo espectador (quiero insistir en la importancia enorme del espectador en las artes plásticas, particularmente en los de propósito político. <sup>(1)</sup> Ese nuevo espectador eran las grandes masas obreras, campesinos e indios, en vez de los catedráticos y estudiantes universitarios que formaban el único espectador diario de nuestras obras murales. <sup>(2)</sup> ... Nuestro nuevo espectador, subrayó era el pueblo y de este pueblo, su parte más conciente, es decir el pueblo obrero y campesino organizado en los sindicatos industriales y en las comunidades agrarias. El Machete fue... nuestra tarjeta de presentación ante esas masas organizadas del país... El Machete, y esto es lo más importante, estrechó nuestros vínculos de solidaridad con el partido comunista, de cuya ideología era a la vez fruto embrionario, para terminar siendo su órgano oficial" <sup>(3)</sup> en 1925.

Para este mismo año (1923) Montenegro realiza un mural en la biblioteca Iberoamericana <sup>(4)</sup>, Rivera inicia sus murales en

- 
- (1) Al iniciarse El Machete, la propuesta era crear un periódico particularmente gráfico en donde los dibujos y grabados "no ilustraran los artículos, sino que los artículos ilustraran (a) los dibujos". David A. Siqueiros. Op. cit., p. 127.
- (2) "En el caso de nuestros frescos, debo insistir, el espectador no eran las masas populares, sino la burocracia de remanente ideológicos porfirianos y un estudiantado pequeño-burgués en su mayor parte...". Siqueiros. Op. cit. p. 217.
- (3) Siqueiros. Op. cit., p. 217.
- (4) Ex-iglesia de Encarnación. Catálogo... Op. cit., p. 21.

la Secretaría de Educación, con Amero, Charlot, de la Cueva, Guerrero y Mérida como ayudantes; Amero, Charlot, de la Cueva y Mérida empiezan a pintar sus propios murales en la misma Secretaría<sup>(1)</sup>; Orozco empieza sus murales en la Escuela Nacional Preparatoria, Montenegro empieza los murales en el ex-Convento de San Pedro y San Pablo.

1924.- "La reacción contraria al muralismo hace bajar de los andamios a Orozco, Siqueiros y otros, quedando suspendidos los trabajos en la Escuela Nacional Preparatoria.." (2)

En este mismo año renuncia Vasconcelos a la Secretaría de Educación para el mes de junio, la cual es presentada por él "... en defensa del ejército de la libertad democrática y como protesta contra las arbitrariedades y el abuso de los políticos en el poder..." (3)

Con la renuncia de Vasconcelos, los muralistas pierden todo el apoyo y las posibilidades que tenían desintegrándose por varias partes del país y del extranjero "llega a su fin esta primera época que auspició el inicio del movimiento muralista". (4)

1925.- "Discrepancias políticas con el gobierno —ha dicho Siqueiros— nuestro patrón en el campo de la pintura y mural, trajeron consigo el rompimiento de nuestra organización profesional. Rivera y sus ayudantes siguieron pintando murales, (5) Xavier Guerrero, Amador de la Cueva, Reyes Pérez, otros y yo opta-

---

(1) (Actualmente sólo existen los de Charlot y de la Cueva). Catálogo... Op. cit. p. 22.

(2) Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 40.

(3) Catálogo... Op. cit., p. 27.

(4) Idem.

(5) Ya que Rivera es contratado por el nuevo Ministro de Educación para continuar pintando en la Secretaría de Educación. Catálogo... Op. cit., p. 22.

mos por la gráfica en las páginas de El Machete. (1) Orozco y otros se fueron por algún tiempo a los Estados Unidos o a Sudamérica. (2)

1926.- "A Orozco se le permite regresar ..." para terminar su obra interrumpida en la Escuela Nacional Preparatoria.

1925-30.- En este periodo "las discrepancias ideológicas no sólo se producen con el gobierno sino también entre pintores que se definieron como contrarios a las ideas de su arte social. Asumen esta actitud los artistas e intelectuales que se integraron al grupo de 'Los contemporáneos' sobre esta corriente Octavio Paz ha señalado"

"A ellos los impulsaba el deseo de encontrar una nueva universalidad plástica, esta vez sin recurrir a la ideología y también sin traicionar el legado de sus predecesores: el descubrimiento de nuestro pueblo como una canteira de Revoluciones". (3)

Veamos cómo se da esa desintegración en el grupo de los muralistas según cuenta Siqueiros: "al llegar PUIG CASAURANC a la Secretaría de Educación Pública, en substitución de Vasconcelos (en 1924) consideró pertinente ponernos ante la disyuntiva siguiente: si continúan Ustedes publicando su periódico El Machete con una línea política de ataque sistemático al gobierno, que es el gobierno de la Revolución tendrán que suspenderse sus contratos de pintura Mural (eran los de la preparatoria) tal es la disyuntiva: El Machete o la pintura mural...

Reunido nuestro sindicato de pintores, escultores y grabadores revolucionarios... se procedió a discutir lo que debería hacerse frente al acuerdo del Secretario de Educación Pública. La opinión se dividió en tres tendencias.

(1) Que para entonces pasa a ser el órgano oficial del partido comunista. Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 40.

(2) Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 40.

(3) Idem.

Rivera dijo aunque tengamos que vender nuestra alma al diablo —en este caso como primera medida de supresión de la publicación de El Machete— continuemos con nuestra pintura mural. En esta proposición lo apoyaron Emilio García Cabero... y Jean Charlot.

José Clemente Orozco, por su parte dijo: "...si la política me impide seguir realizando la obra mural ya iniciada, al diablo con la política... yo me largo a los Estados Unidos". Desde fuera del sindicato, porque no pertenecían a él, lo apoyaron indirectamente en su posición Manuel Rodríguez Lozano, Rufino Tamayo, Castellanos y otros.

Y la posición mía —dice Siqueiros—, quizá la más realística... fue la siguiente: si nos arrebatan los muros fijos de los edificios públicos, hagamos en las páginas de El Machete los muros móviles de nuestro gran movimiento de pintura mural. Mi punto de vista tuvo el acuerdo mayoritario. El Machete deberá continuar y debería continuar mejorando su sentido gráfico... Rivera sería expulsado del Sindicato y en el número siguiente de nuestro órgano periodístico El Machete sería dado a conocer el acuerdo de su expulsión al público... 24 de mayo de 1924". (1)

Rivera expulsado del sindicato, es considerado por este grupo como un oportunista que por capitular frente al "acuerdo dictatorial del gobierno, condujo al muralismo contemporáneo, y con él a la pintura en general, a un terreno necesariamente oportunista..." (2) lo que se manifiesta en una disminución "del radicalismo nuestro en el contenido político de las obras y en ineludibles desviaciones, también hacia el folklorismo, esto es, hacia un nacionalismo superficial". (3)

---

(1) David A. Siqueiros. Op. cit., pp. 222 y 223.

(2) Idem., p. 223.

(3) "En 1932 se inician las primeras críticas al MEXICAN CURIDUS". Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 40.

Respecto a Orozco —dice Siqueiros— con tal actitud negativa, "pone igualmente lo que hay de desviación, hacia un nihilismo estético, tanto en el contenido como en la forma... y por ahí hacia lo que hay en su propia obra de influencia de vanguardismo de origen europeo, hacia el formalismo y, en última instancia, hacia amplios aspectos abstraccionales en el conjunto de su producción". (1)

Siqueiros considera a Orozco, como a todos los artistas que asumieron idéntica posición como una corriente de artistas que no captaron "el verdadero significado de nuestro movimiento pictórico mexicano contemporáneo, aquellos que lo vieron como una corriente más del vanguardismo predominante entonces en todos los países de cultura occidental, más aún, como un movimiento despreciablemente provinciano y no como algo que al poner sus plantas sobre la realidad de un país y de un país concreto, tanto en el orden estético como ideológico y político, estaba configurando un movimiento excepcional que por su propia naturaleza tenía que ser punto de partida para su movimiento similar en el mundo entero...". (2)

"El público: los daños más numerosos y frecuentes son ocasionados por las personas que por vandalismo o (espíritus de destrucción), o por ignorancia, producen rayaduras, incisiones, golpes, pegas propaganda con diferentes adhesivos, rayan con lápices de grafito, cera, gises (tizón), manchas de pintura, arrojan agua, huevos, trozos de fruta, aceite, chapopote y líquidos en general.

Los propietarios. Otro problema es que cuando el propietario del mural lo ve dañado resuelve por su propia iniciativa taparlo con pintura o destruirlo definitivamente; (3) otro problema por el cual son destruidos los murales de particulares se debe a que en no pocas ocasiones los murales son tapados por su contenido". (4)

(1) "La actitud de José Clemente Orozco fue, casi simultáneamente, la de Rodríguez Lozano, Abraham Angel y otros que salieron de México... y más tarde, la de Rufino Tamayo". David A. Siqueiros. Op. cit., p. 224.

(2) David A. Siqueiros. Op. cit.

(3) Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 366.

(4) Por ejemplo, están en ese caso varios murales de Siqueiros. El mural "Un Mí tin Obrero", destruido en 1932 en la Chavín School of Art. Los Angeles, California, EE.UU. (Ref. Orlando S. Suárez); otro mural también tapado por su contenido para ese mismo año fue el de "La América Tropical", fresco pintado en Plaza Art Center, Los Angeles, Calif.; en 1943 es también destruido por su propietario por el contenido el mural "Alegoría de la Igualdad y Confraternidad de las Razas Blanca y Negra de Cuba", el cual se encontraba en una casa particular en Cuba. De este autor hay varios murales más también destruidos por su contenido o por diferencias políticas. (Ref. Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 358).



Una vez habiendo expuesto el desarrollo histórico del Movimiento Muralista de la Revolución Mexicana (MMRM) de acuerdo con la óptica de los autores ya referidos, juzgamos necesario hacer algunas consideraciones sobre lo que nos parece que fue, tratando de tomar en cuenta el contexto cultural e histórico que lo rodeo para poder ubicarlo.

Definitivamente que pensamos que el MMRM fue un movimiento de gran trascendencia no sólo para la plástica sino también para la cultura mexicana y en este sentido trataremos de señalar en qué aspectos consideramos que este movimiento consiguió avanzar en el rescate de los valores nacionales y populares, de qué manera y hasta dónde llegó en sus posibles manifestaciones y planteamientos.

Consideramos al MMRM como un movimiento que más que haber sido precedido por un hombre es obra de individuos a nivel social, como un movimiento más amplio; además de entender al MMRM como un movimiento social, lo entendemos determinado temporal y espacialmente y en ese sentido creemos que su comportamiento o evolución histórica<sup>(1)</sup> es resultado tanto de su propia dinámica como de su relación contextual. En ese sentido, consideramos que el MMRM más que haber sido iniciado por un determinado autor o impulsado por su único protector, fue el resultado de un movimiento más amplio.

"¿Quién fue el primero y quién fue el segundo o el último" --nos dice Antonio Rodríguez-- a esta pregunta ociosa parece que no es posible responder de manera concreta, así como tampoco resulta posible "querer investigar quién mandó llamar a los pintores y puso los muros a su

---

(1) Con amplios antecedentes, ya que existe el Muralismo en México desde la época prehispánica.

disposición, (ya que)... la pintura mural formaba parte del gran programa cultural general revolucionario; y quienquiera que lo haya puesto en práctica sólo fue el ejecutor de una política general". (1)

Resulta difícil afirmar que fue uno en particular el que mandó a pintar el primer Mural de lo que más tarde sería la PMRM, sino ya que nos dice Antonio Rodríguez— "El general Obregón... pudo muy bien haber tenido la iniciativa de llamar a un gran pintor mexicano, que vivía en Francia, para ayudar a realizar la gran obra que formaba parte de sus ambiciosos planes.

Puede ser que la iniciativa haya partido de su Ministro de Relaciones Exteriores, el Ing. Alberto J. Pani, que antes había vivido en París, como representante diplomático del gobierno de Carranza... (2) Por otra parte tampoco se puede negar que Vasconcelos contrató a Montenegro para la decoración de 'San Pedro y San Pablo', encargó a Asúnsolo de cuatro grandes estatuas representativas de las cuatro razas y que se entendió directamente con Fernando Leal para la decoración de la Preparatoria.

En cuanto a Vicente Lombardo Toledano, está fuera de duda que tuvo una participación decisiva en la realización de los murales de la Preparatoria (3) ... Todos contribuyeron a la realización de un programa cultural ambicioso. Y es

---

(1) Antonio Rodríguez. *Historia de la Pintura Mural en México*. El Hombre en Llamas. Tames and Hudson, Londres, 1970. p. 153.

(2) "Y esta hipótesis tiene muchos visos de probabilidad ya que Pani, adicto a las cuestiones de arte, trabó gran amistad con Diego Rivera, en la capital francesa...". Op. cit., p. 154.

(3) "... Por entonces director de la Escuela, el que había sido durante la época revolucionaria secretario de la Universidad Popular, fundador de la Liga de Profesores del Distrito Federal, articulista, político y distinguido intelectual, hizo posible la realización de los Murales, al pagar los gastos que ellos ocasionaban. Y para poder pagarlos reunió dinero con fondos de la escuela, con parte de su sueldo de director y con el producto de colectas que él mismo organizó entre los maestros. Además fue el primero en reconocer, en una revista de la Escuela, la 'importancia artística segura' de estos murales".

to es, precisamente, lo que da a la pintura mural el carácter de cosa colectiva y de anhelo nacional, que adquiere al manifestarse en las paredes de los edificios públicos...". (1)

También podemos preguntarnos ¿cómo llegaron los pintores a plantearse decorar muros colectivamente? ¿Quién abrió la puerta? Quizá el Dr. Atl que no puede negarse que fue uno o sino el más importante agitador o ideólogo del MMRM en su comienzo; quizá el que pinto el primer mural; o quizá en el deseo nacionalista de recuperar nuestro pasado, el recuerdo de los tacuilos de Teotihuacan; a los pintores de la era prehispánica que pintaban sus ciudades; quizá la influencia del Muralismo del Renacimiento Italiano en Atl, Rivera y Siqueiros (y otros)...

Lo cierto es que tanto los antecedentes prehispánicos del Muralismo, como sus líderes e ideólogos; la obra de los primeros muralistas; la obra de los tres grandes; la Revolución y hasta la Independencia; el nacionalismo; el contexto cultural; la tradición Muralista a lo largo de toda la historia del país; la influencia del academicismo europeo y la idea de crear un nuevo arte monumental que representara un nacionalismo revolucionario; el arte popular de Posada y Manilla; los murales de las pulquerías; (y algunos otros casos más) pensamos que pudieron haber contribuido a crear el Movimiento Muralista de la Revolución Mexicana con su gran producción en la que se manifestó la influencia de elementos tanto de la "alta cultura europea", como de la cultura nacional revolucionaria y hasta de los movimientos socialistas internacionales más destacados del movimiento.

El MMRM representa una revolución en las artes plásticas

---

(1) Op. cit., pp. 153 y 154.

en la que se conjugan elementos tanto de la cultura occidental como de la cultura nacional, así como del período de la Revolución por lo que con fuertes influencias de nuestro pasado histórico, tanto de la "alta cultura", como de la cultura popular. Todos estos elementos combinados, entremezclados, interrelacionados en diferentes grados produjeron una producción definitivamente académica.

Pensamos que puede decirse que en el MMRM se observa una dualidad, es decir la dialéctica del MMRM, esta en que por un lado en su dinámica se hacen presentes elementos de la "alta cultura" occidental, así como por otro lado y a su vez, aparecen elementos de la cultura nacional (regional o local). Es decir, en el MMRM se encuentran tanto elementos de la cultura occidental, como elementos de la cultura nacional mexicana. Saber cuál fue lo fundamental del MMRM si sus elementos occidentalizantes o los elementos nacionalistas, parece que es algo difícil de precisar; más bien podríamos considerar que el MMRM se presenta de una forma dual, en donde en ocasiones los elementos de la cultura occidental parecen sobrepasar a los elementos de carácter nacionalista y viceversa.

Veamos a continuación cómo se manifiestan en la dinámica del MMRM tanto los elementos occidentalizantes como los nacionales mexicanos.

El Movimiento Muralista de la Revolución Mexicana que tiene su principal antecedente en la Revolución de 1910 nace —como movimiento— en ese año. El hecho con el que nace el MMRM resulta difícil de precisar ya que no podemos decir que nace el día "X" cuando todos los Muralistas juntos echan a andar al movimiento. Con esta lógica hay un hecho importante que puede ser considerado como un antecedente del MMRM en cuanto a movimiento y es cuando para la

celebración de los festejos del centenario del Grito de Dolores, se planea realizar una "gran exposición" española, en la que se ignoraba a los artistas mexicanos. Ante este hecho Atl, Clausell y Orozco protestan a la Secretaría de Instrucción Pública, consiguiendo a cambio los medios necesarios para realizar una exposición colectiva de artistas mexicanos. Este hecho fue la primera acción en contra de la devaluación de la cultura mexicana que tiene lugar en el ámbito de la pintura académica.

Acto seguido: se crea a proposición de Atl el "Centro Artístico" con el objetivo específico de "conseguir del gobierno muros en los edificios públicos para pintar", cosa que les fue concedida.

"... Pedimos a la Secretaría de Instrucción Pública el anfiteatro de la Preparatoria, recién construido, para decorar los muros, nos fue concedido; nos repartimos los tableros y levantamos los andamios...".<sup>(1)</sup>

Se empiezan los preparativos y con los andamios ya puestos estalla la Revolución, con lo cual el MMRM que parecía que ya se cristalizaría se quedaba en estado latente, se pospone...

Sin embargo y aunque efectivamente fue el primer paso que se da para el MMRM, esto sólo queda en proyecto, ya que este movimiento se llega a concretar hasta 1921, cuando comienza a realizarse la Producción Muralista de la Revolución Mexicana; además de que pensamos —como señala Antonio Rodríguez—<sup>(2)</sup> que era necesario que se llevara a cabo la Revolución para que pudiera nacer la pintura de la Revolución Mexicana.

---

(1) Raquel Tibol. Op. cit., p. 134.

(2) En su libro "Las condiciones (en 1910), distaban mucho de estar maduras para un movimiento tan revolucionario y trascendental". Op. cit.

Tanto los líderes del Movimiento de entre los cuales destacan Atl, Rivera, Siqueiros, Orozco, como el resto de los muralistas sobresalientes, puede decirse que en su mayoría habían sido formados o bien directamente en Europa si no dentro de la academia, enclavados en los cánones occidentales, y sin embargo, puede verse a lo largo del MMRM en distintos momentos una lucha en contra del academicismo que para esa época se encontraba en decadencia. Esta lucha, si tomamos en cuenta el entorno cultural literario específicamente tiene que ver con la polémica sobre el decadentismo iniciada desde 1897 por Victoriano Salado Alvarez y los modernistas, puede decirse que Saturnino Herrán es un autor en el que se concreta esta discusión o esta lucha entre lo nacional y lo occidental, ya que en su obra se reflejan las dos corrientes: la nacionalista y la modernista, simbolista, europeizante.

En la academia pictórica esta discusión se concretizará con esta primera exposición de autores mexicanos y será seguida por una serie de hechos que van teniendo cada vez mayor claridad en el sentido de plantear la crítica a la cultura occidental que representa el academicismo europeo.

Por citar un hecho señalemos a la huelga estudiantil que se lleva en la Escuela Nacional de Bellas Artes el 29 de junio de 1911. En esta huelga los estudiantes muestran su repudio al director Rivas Mercado en contra del academicismo europeizante.

Solo que, como es lógico, la academia, no habría que convertirse en portadora de la cultura nacional mexicana. Sigue un periodo enmarcado en el occidentalismo, cuando Alfredo Ramos Martínez funda las primeras escuelas al aire libre que nos dice Raquel Tibol— era "... una escuela de pintura al aire libre llamada pomposamente 'Bo

rízón', que era como fundar sobre el río Sena, cerca de París, una Santa Anita, con trajineras, pulque, charros, enchiladas, huaraches y cuchilladas, a dos pasos de la torre Eiffel". (1)

De estas Escuelas al aire libre, que pretenden un carácter más nacionalista en reacción contra la rutina académica, irónicamente algunas de las exposiciones que realizan se llevan a cabo en Berlín, París y Madrid.

Esta lucha por valorar lo mexicano en el arte, cuando menos a nivel de idea, irónicamente se quiere legitimar en la misma Europa, es decir, ante la cultura occidental y además de las exposiciones de las Escuelas al aire libre son llevadas a Europa, Atl entre 1912-13 realiza en ese continente una exposición de paisajes mexicanos que más tarde formara parte en esta búsqueda de la expresión nacional mexicana de los muralista de la Revolución.

Siguiendo en este movimiento lleno de contradicciones, en donde a veces se logra avanzar en lo nacional y en otros predomina lo occidental, el Centro Bohemio de Guadalajara para 1918 lleva a cabo discusiones sobre el arte, la Revolución, las necesidades del pueblo y las antiguas culturas autóctonas y de estas discusiones salen algunas de las tesis de la "nueva pintura mexicana". Discusiones que serán retomadas por los muralistas en diferentes momentos, en 1919-20 Siqueiros y Rivera discuten en París sobre la "necesidad de transformar el arte mexicano, creando un movimiento nacional y popular... (;) un arte nacionalista y monumental de función política". (2)

En 1921 Vasconcelos apoya al Muralismo, con este mismo deseo nacionalista; para 1923 al organizarse el "Sindicato de Obre

---

(1) Raquel Tibol. Op. cit., p. 134.

(2) Raquel Tibol. Op. cit., p. 141.

ros Técnicos, Pintores y Escultores." recupera esta ideología nacionalista y la dirige al pueblo para tratar de entender sus necesidades.

Pensamos que el MMRM en lo que se refiere a su nacionalismo responde a un proceso cultural que se da a fines del Siglo XIX, nos referimos a la lucha contra el decadentismo cultural que se manifiesta en la literatura.

No cabe duda que el MMRM nace en un contexto en donde el nacionalismo cultural ya empezaba a ser determinante, para comenzar por la Revolución Mexicana así como ya en la cultura en la lucha contra el porfirismo europeizante. El MMRM en el contexto nacionalista de la Revolución Mexicana va a tener al Estado como principal promotor de la cultura nacional, por lo tanto, al nacer bajo estas condiciones el MMRM queda un poco limitado en su carácter popular, es decir, que ya el MMRM por una parte desempeña un poco la función de legitimar a la Revolución Mexicana.

Puede observarse en el MMRM la influencia cultural del "Ateneo de la Juventud", ya que el movimiento toma como propio el deseo que manifiesta Vasconcelos de evangelizar a través de la PMRM, cuestionando los valores porfiristas y tratando de rescatar los valores nacionales pero al estilo de la cultura clásica griega.

Las luchas revolucionarias interrumpen la concreción del MMRM en 1910; así como también interrumpen en alguna medida el florecimiento intelectual de esos años de lucha armada a la cual se integran algunos personajes de la que será más tarde la cultura de la Revolución Mexicana.

La Revolución Mexicana como tal resulta una gran fuente de ricas experiencias para la conformación nacionalista de la cul-



tura.

Con la Revolución la cultura se renova, encuentra en el nacionalismo la concreción de lo mexicano y en este sentido el MMRM encuentra su fuente de inspiración en la Revolución Mexicana.

Vasconcelos en *La Raza Cósmica*, *Indología* y otras obras, plantea la ideología cultural nacionalista recurriendo a nuestras raíces histórico-culturales para hablar de la cultura mexicana, y en ese sentido, "el muralismo resulta la expresión más consecuente que al manifestar plásticamente al movimiento armado logra reconocer a México".

El MMRM fue en ocasiones comparable a los movimientos más radicales que tuvo la Revolución Mexicana, otras veces se mueve dentro de los límites que el Estado le marca y juzgado por su desenlace histórico se parece en algunos aspectos a la Revolución Mexicana. Es decir, en él se manifiestan diferentes tendencias: una más cercana o enmarcada a los cánones nacionales y estatales (Rivera); otra más radical (Siqueiros) y otra que corresponde más a los intereses de las artes más neutral en términos políticos y que en cambio muestra un interés hacia el arte por el arte mismo (Orozco).

En los planteamientos del MMRM parece que se manifiestan en varias ocasiones los intereses populares del proletariado, de los campesinos y los indígenas a través de la historia nacional y en ese sentido tienen planteados objetivos concretos. Al mismo tiempo puede notarse que aparecen en sus mismos planteamientos un academicismo occidentalizante.

Para que el MMRM hubiera sido realmente popular debería de haber representado exactamente los intereses del pueblo mexicano que era fundamentalmente campesino e indígena más que obrero; y así como para los campesinos la Revolución Mexicana popular no

triumfa, parece que en el MMRM la cosa es similar, ya que al final del movimiento sigue siendo elitista como lo señala el mismo Siqueiros, y no logra llegar a las masas.

Parecía que el MMRM sería popular pero a veces el refinamiento del arte culto es tal que se permite introducir elementos de carácter popular — como señala Jorge A. Manrique—. Y en este sentido el MMRM en sus planteamientos acepta la existencia de un arte propio, de un arte no occidental y de esta manera reconoce los valores de el arte nacional mexicano con lo cual pone en tela de juicio, cuando menos teóricamente, la idea misma del arte occidental.

El MMRM fue nacionalista, localista, regionalista, porque se plantea el referirse a las formas culturales de expresión nacionales, locales, regionales.

Consideramos que el MMRM en sus planteamientos es concreto o específico históricamente, porque refleja el momento particular de la cultura, es decir, tiene un carácter histórico-concreto.

El MMRM propone en ocasiones ir más allá del nacionalismo revolucionario, cuando habla de los verdaderos intereses del pueblo y hasta llega a hablar de trascender al Estado y tan es así que pierde el apoyo de éste al final del movimiento; además de que empieza a corresponder con intereses políticos distintos del Estado.

El MMRM se plantea objetivos de gran contenido ideológico a dos niveles: tanto a nivel de la Revolución Mexicana con carácter nacionalista, como a nivel de algunas proposiciones socialistas y comunistas.

Finalmente entre 1924 y 1930 el MMRM se propone hacer una revolución en el arte y plantea la disyuntiva entre arte e ideología con lo que se cuestiona si su objetivo fue más ideológico que artístico o artístico que ideológico.

*D. La Producción Muralista de la Revolución Mexicana.*

Al comenzar la exposición de este apartado de la investigación consideramos necesario explicar el por qué de esta periodización; Hemos de señalar que la Revolución de 1910 es el primer y principal gran acontecimiento que da lugar al movimiento Muralista de la Revolución Mexicana. Si bien es cierto este movimiento va a surgir, por otro lado, como resultante de una serie de mutaciones que se vinieron gestando con anterioridad en diferentes ámbitos de la Plástica Mexicana <sup>(1)</sup> y que van a concretarse de manera espectacular en la Producción Muralista de la Revolución Mexicana, y que con ella, van a modificar de manera definitiva la concepción de la Pintura Académica Mexicana.

Ahora bien, en este capítulo de nuestra investigación nosotros consideramos varios aspectos que nos permitieran entender a la Producción Muralista de la Revolución Mexicana de una forma integral, es decir, inserta en una dinámica en donde el contexto histórico cultural influye en ella de una manera determinante.

Ahora bien, nosotros pretendemos analizar a la PMRM entendiéndola como una forma de expresión cultural concreta y en tal sentido a través de la interpretación sociológica (del contenido de la obra analizada en cuanto a los temas interpretados, el contenido ideológico, los estilos, la técnica, los personajes, los lugares, influencias, etc.), trataremos de percibir en qué medida la PMRM pudo reflejar a la cultura nacional mexicana y si es que aparecen en la misma elementos de carácter popular.

Para conseguir determinar esto, confrontaremos los ele-

---

(1) Antecedentes que ya hemos mencionado en partes anteriores de este trabajo.

mentos de carácter nacional vs. los elementos de carácter occidental de la obra; así como los elementos de carácter popular vs. los elementos de carácter "culto".

Es necesario señalar que nosotros trataremos de realizar el análisis que acabamos de mencionar considerando únicamente a la Producción Académica. A través de ella buscaremos cuestionar y determinar los matices que le pudieron dar tanto los elementos de carácter nacional como los de carácter popular en contraste con los elementos de carácter occidental y los de carácter "culto".

Pensamos que si conseguimos aclarar ambos aspectos podría llevarnos a suponer para esta etapa de la producción muralista, una diferencia entre la producción académica y lo que podría ser una producción popular. Hemos de señalar que dado el gran volumen de la producción muralista que se analiza para esta época, resultaría muy difícil si no es que imposible analizar toda esta producción. Es por eso que para la selección de los autores más destacados, nos basaremos fundamentalmente en los tres siguientes criterios:

- 1) El papel que hayan desempeñado dentro del movimiento;
- 2) La calidad artística;
- 3) Que además de poseer calidad artística tuvieran elementos importantes de carácter ideológico de tal manera que fuera una obra realmente representante del contenido político o ideológico que caracteriza a la Producción de la Revolución Mexicana. En ese sentido, basándonos en los críticos de arte e investigadores que hemos venido consultando, <sup>(1)</sup> encontramos en un primer término la obra de "Los Tres Grandes del Muralismo de la Revolución";

---

(1) Raquel Tibol, Justino Fernández, Orlando S. Suárez, Ignacio Martínez y Antonio Rodríguez.

es decir, Orozco, Rivera y Siqueiros; el ideólogo o líder del movimiento muralista de la Revolución Mexicana: el Dr. Atl (Gerardo Murillo) y otros autores sobresalientes: Roberto Montenegro, Fermín Revueltas, Jean Charlot, Xavier Guerrero, Ramón Alva de la Canal y Fernando Leal.

De estos autores, para este trabajo, analizaremos a: Orozco, Rivera, Siqueiros, el Dr. Atl, Jean Charlot y Ramón Alva de la Canal.

Para facilitar la exposición de nuestra investigación analizaremos lo más destacado de la producción muralista de este periodo de cada uno de los autores que estudiamos, viendo en particular la obra de cada autor, así como los datos que lo ubican dentro de su respectiva línea de producción.

Posteriormente analizaremos el conjunto de dicha producción para conseguir determinar una concepción general del carácter esencial de la PMRM.

Comencemos nuestra exposición sobre la Producción Muralista de la Revolución Mexicana, analizando en primer lugar la obra de "Los Tres Grandes" del Muralismo contemporáneo; es decir, considerando la obra de Diego Rivera, de José Clemente Orozco y de David Alfaro Siqueiros, para continuar nuestra exposición al segundo término con los autores que siguen en importancia dentro de esta Producción Muralista.

Respecto a "Los Tres Grandes del Muralismo" es conocido por todos que varios autores<sup>(1)</sup> coinciden con esta idea, ya sea por que consideren que su producción fue artísticamente la más destacada, o porque opinen que los tres consiguieron integrar la calidad artística con el contenido social y político de la Revolución Mexi

(1) Raquel Tibol. Orlando S. Suárez, Ignacio Martínez, etc. Op. cit.

cana.

Sin embargo, hay una diferencia que señala Justino Fernández<sup>(1)</sup> que nos parece acertada: "Diego Rivera y José Clemente Orozco son los dos únicos que se consagraron asiduamente a la decoración mural y produjeron una serie de pinturas al fresco, en México y en el extranjero que son el mejor exponente artístico del país en los últimos años. Este auge de la pintura mural ha dilatado nuestro horizonte en materia de arte; de manera que si se ha llamado un nuevo renacimiento mexicano a ese periodo es gracias a esas producciones".<sup>(2)</sup>

Una vez considerando esta importante diferencia que nos señala Justino Fernández continuemos nuestra exposición con el análisis de cada autor en lo particular:

*Diego Rivera.*- Datos biográficos.<sup>(3)</sup>

1886.- Nació en la Ciudad de Guanajuato.

1897.- Empezó a asistir a las clases de dibujo nocturno en la Escuela Nacional de Bellas Artes; recibió lecciones de Don Andrés Ríos.<sup>(4)</sup>

1899-1901.- Recibió lecciones de Don Santiago Rebull, don José Ma. Velasco y Don Felix Parra.

---

(1) Op. cit., p. 217.

(2) "... Los nombres de Orozco y de Rivera llenan una época que sin ellos sería de innumerables mediocridades, excepción hecha de uno que otro artista contemporáneo de valer, es decir, juzgando con severa exigencia". J. Fernández. Op. cit., p. 217.

(3) Para esta información nos basamos: en los datos que señala Justino Fernández en su obra citada en donde señala que en 1886 y 1926 se basa en la publicación de la Revista "El Arquitecto" que a su vez nos dice que "los datos biográficos que publica 'El Arquitecto' son copia exacta del original dado por Diego Rivera, así como los títulos grabados". J. Fernández. Op. cit. p. 219.

(4) 1896.- Nos dice Orlando S. Suárez: "Ingresó a la edad de 10 años a la Academia de San Carlos, donde tuvo como maestros a Santiago Rebull, Andrés Ríos, José Salomé Pina, Félix Parra y José María Velasco. En esta época conoce al grabador José Guadalupe Posada, asistiendo asiduamente a su taller, y cuya obra popular dejó una honda huella en su sensibilidad". Op. cit., p. 269.

- 1902.- Empezó a trabajar libremente en el campo, disgustado por la orientación de la escuela bajo el catalán Fabrés. (1)
- 1904.- Marchó a España, donde el choque entre la tradición mexicana, los ejemplos de pintura antigua y el ambiente y producción moderna española de entonces obrando sobre su timidez, educada en el respeto a Europa, lo desorientaron haciendo producir cuadros detestables muy inferiores a los hechos por él en México antes de marchar a Europa; en este año trabajó en el taller de Don Eduardo Clichorro. (2)
- 1908-1910.- Viaja por Francia, Bélgica, Holanda e Inglaterra; trabajo poco, telas, anodinas; de este periodo y el anterior son los que posee la Escuela Nacional de Bellas Artes. (3)
- Octubre de 1910.- Vuelve a México, en donde permanece hasta junio de 1911. Asiste al principio de la Revolución Mexicana en los estados de Morelos y de México, y al movimiento Zapatista; no pinta nada pero en su espíritu se definen los valores que orientaran su vida de trabajo hasta hoy. (4)
- Julio de 1911.- Vuelve a París y empieza ordenadamente su trabajo. (5)

---

(1) 1902.- Nos dice Orlando S. Suárez: "Abandona la academia al rebelarse contra el sistema de un realismo casi fotográfico que implanta el nuevo director Antonio Fabrés, y empieza a trabajar independientemente". Op. cit., p. 269.

(2) 1907.- Nos dice Orlando S. Suárez: "Realizó su primera exposición que le valió una beca del Gobernador del Estado de Veracruz, Teodoro Dehesa, para estudiar en España. Ingresó a la academia de San Fernando en Madrid. Se pone en contacto con el "realismo español" en el taller del pintor Chicarro". Op. cit., p. 269.

(3) 1908-1909.- Nos dice Orlando S. Suárez: "Viajó por Francia, Bélgica, Holanda e Inglaterra. Exhibió obras suyas con los independentes en París. Es hondamente conmovido por la obra de Cezane". Op. cit., p. 269.

(4) Y nos dice Orlando S. Suárez: "Regresó a México en octubre, realizando una exposición en la Academia de San Carlos. Presencia el principio de la Revolución Mexicana". Op. cit., p. 269.

(5) Y Orlando S. Suárez dice: "En julio vuelve a París, en este periodo su obra sufrió la influencia del Pintillismo y del Cubismo, maneras que llegó a dominar dejando cuadros excepcionales que marcaron etapas decisivas en su creación pictórica. Exhibe en el Salón de Otoño en París. Formaliza sus relaciones con Angelina Beloff. Durante una breve estancia en Cataluña hace paisajes en el estilo cubista". Op. cit., p. 269.

- 1914.- Aparecen dentro de un cuadro cubierto los indicios de su personalidad de mexicano. (Discipulo de Pezarro).<sup>(1)</sup>
- 1915.- Sus compañeros cubistas conducen su exotismo en París.
- 1916.- Desarrollo de su exotismo (coeficiente mexicano) París.
- 1917.- Empieza a anunciarse en su primera pintura el resultado de su trabajo sobre la estructura de la obra de arte y apartarse sus cuadros de tipo cubista.
- 1918.- Nuevas influencias de CEZANNE y RENOIR. Amistad con Ellie Faure.
- 1920.- Viaje por Italia, 350 dibujos, según los "BIZANTINOS PRIMITIVOS CRISTIANOS, pre-renacentistas y del natural."<sup>(2)</sup>
- 1922.- Decoración del Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria. No logra hacer una obra autónoma y las influencias de Italia son extremadamente visibles.<sup>(3)</sup>

---

(1) 1914.- Orlando S. Suárez nos dice: "Poco después de estallar la primera Guerra Mundial, hace un viaje a Mallorca y luego a Madrid, donde exhibe su obra junto con la de MARIE BLANCHARD. 1915-20. "Permanece estos años en París tra bajando intensamente. Insatisfecho con las limitaciones del cubismo, encuentra en la obra de otros artistas franceses los elementos que integrarán su vasto fondo cultural y su personalidad artística: la sensualidad de RENOIR, el equilibrio estructural de CEZANNE, la síntesis decorativa y brillante colorido de CAUGIN... En 1919 sostiene discusiones con David Alfaro Siqueiros sobre "la necesidad de transformar el arte mexicano creando un movimiento nacional popular". Op. cit., p. 270.

(2) Orlando S. Suárez nos indica que en 1920-21 viajó por Italia absorbiendo avidamente las enseñanzas de los maestros antiguos, de cuyos cuadros y frescos hace estudios y bocetos. Regresa a México en septiembre, con un rico bagaje de estudios, observaciones y experiencias artísticas. Encuentra un ambiente propicio a la pintura mural iniciada con las decoraciones para realizar en el excolegio Máximo de San Pedro y San Pablo Roberto Montenegro, el Dr. Atl, Xavier Guerrero y otros.

(3) 1922.- Nos dice Orlando S. Suárez.- Rivera "ejecuta su primer mural a la encaústica, redescubriendo esta técnica en el anfiteatro Bolivar de la Escuela Nacional Preparatoria. Con sus ayudantes se forma el primer núcleo que inicia los murales de la Escuela Nacional Preparatoria, a cuyo movimiento se incorporan José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y otros hasta el número de 22; núcleo este que impulsa el movimiento muralista mexicano. Desde su regreso, y al choque con la vitalidad plástica del país, surge su verdadera personalidad artística, inconfundible y monumental. Contráe matrimonio con Guadalupe Marín con quien tuvo dos hijas, Lupe y Ruth. Ingresa al Partido Comunista Mexicano". Op. cit., p. 270.



1923-1926.- Murales de la Secretaría de Educación Pública y Escuela Nacional de Agricultura, Chapingo.- Esta obra comprende ciento sesenta y ocho fescos en los que poco a poco se desprende de las influencias, y extiende su personalidad, que, según su intuición y su juicio y de algunos críticos de arte, siempre tendió a la pintura mural.

A partir de esta fecha los datos ya no son directamente los dados por Rivera sino por los autores que se citarán en su oportunidad.

1924, Mayo.- Rivera es expulsado del Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México. (1)

1917.- Viaja a la Unión Soviética invitado por la Comisión de Educación Pública, en donde produce una interesante colección de dibujos, acuarelas y obras basadas en la observación efectuados durante las fiestas del décimo aniversario de la Revolución Soviética. (2)

1928.- Está de vuelta en México en agosto de este año para terminar sus murales en la Secretaría de Educación Pública. Se divorcia de Guadalupe Marín y se casa con Frida Kahlo. (3)

1929.- Pinta en el corredor posterior del Palacio de Cortés en Cuernavaca, hoy Palacio de Gobierno, en el que ejecutó escenas de la conquista, según su personal interpretación; (4) inicia la decoración del Salón del Consejo de Salubridad, con grandes desnudos simbólicos de la Salud y la Vida, es nombrado director de la Academia de San Carlos e inicia la monumental decoración de la escalera principal del Palacio Nacional, (5) y que termina en 1935.

---

(1) David A. Siqueiros. Op. cit., p. 215.

(2) Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 270.

(3) Idem.

(4) "... Estas pinturas fueron obsequiadas a la Ciudad por el extinto Embajador de los EE.UU., Mr. Dwight W. Monttow. Justino Fernández. Op. cit., p. 221.

(5) Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 271.

1930.- En EE.UU. expone su obra en el California Palace of the Legion of Honor, en San Francisco, California.

OBRA MURAL:

1922.- "La creación" encáustica en el anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria. En esta obra "Rivera se entregó con devoción a interpretar el misticismo láico de Vasconcelos y ayudado por Luis Escobar, Xavier Guerrero, Carlos Mérida, Jean Charlot y Amado de la Cueva, pintó... una gran composición neoclásica... mezcolanza alegórica que pretendía significar la formación de la raza mexicana, pero que resultó un himno racionalista al origen del hombre y a sus poderes intelectuales, entonado con metáforas de todas las religiones, ocultismo, deidades paganas y santificación. Por su belleza, su artesanía y su originalidad la obra tenía categoría de altar; pero el culteranismo de su contenido resultó completamente extemporáneo; se adecuaba más a una urbe aristocrática del espíritu que a la nación lacerada que era México. (1)

1923-1928.- El fresco de la Secretaría de Educación Pública, la cual está formada por varios fragmentos "que siguen un trayecto lógico, desde la entrada del edificio hasta llegar al piso superior". (2) En tal hora Rivera hace una interpretación de la vida del pueblo mexicano en sus aspectos más importantes: el trabajo, la lucha por el mejoramiento social, las conquistas logradas y las fiestas populares. (3)

---

(1) "...Quizá Rivera no hubiese aclarado prontamente su error esencial pero las pinturas que brotaban FERASMENTE en diversos muros del edificio obligaban y aceleraban la autocrítica". Raquel Tibol. Op. cit., p. 147.

(2) Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 273.

(3) Orlando S. Suárez. Descripción p. 273. Op. cit. Basado en la monografía de Susana Gamboa con el nombre de "La Obra Muralista de Diego Rivera en México y en los Estados Unidos", Monografía de la Exposición Nacional, INBA, 1954.

Primer Patio: Escenas de diversas manufacturas, tales como tejedores, tintoreros, labores agrícolas y mineras, reparto de tierras y unión del proletariado y del campesinado. Escenas de redención, como "la maestra rural y la liberación del peón".

Segundo Patio: Las fiestas populares, "La Dotación de Ejidos", "El Tianguis", "La Quema de los Judas", "La Danza del Venadito", "Baile de Tehuanas", "Danza de los Listones", "Fiesta del Maíz", "Fiesta del Primero de Mayo".

Escalera: Aprovechando la idea de ascensión que brinda la escalera Rivera ha interpretado en él una visión de México que va del nivel del mar a la altiplanicie. En esta sección pintó un autorretrato.

Corredor del Primer Patio: Serie de Temas inspirados en el trabajo intelectual y manual ejecutados en Grisaldas.

Corredor del Segundo Patio: Segundo Piso: Colección de escudos de los Estados de la República Mexicana. Primer Patio del Tercer Piso: En el amplio muro que consta al fondo de este recinto, Rivera ha pintado una alegoría titulada: "La Unión del Obrero y del Campesino". En este sector desarrolló una serie de pinturas que representan las artes.

Segundo Patio del Tercer Piso: Encierra la famosa serie de pinturas pertenecientes a los corridos de la Revolución Mexicana. Los 235 tableros que integran esta obra, siguiendo el orden de la sucesión de muros, no del desarrollo temático o cronológico, procediendo de la derecha a la izquierda por los muros norte, poniente, sur y oriente son: MURO ORIENTE: "Leyenda", "Alfareros", "Leyenda",

"Capataz", "Paisaje de Cerros", "Campesinos", "Caserío", "El Abraso", "El buzo", "Cerros", "Salida de la Mina", "Leyenda", "Entrada a la Mina", "Leyenda", "Palmera", "Palmera", "Obrero", "La fundición", "Agricultura", "La cultura", "La minería", "Paisaje", "La liberación del peón", "Paisaje", "Paisaje", "La maestra rural", "Paisaje", "Campesino", "Implementos de labranza", "La función", "Triunfo", "La danza del venadito", "Frutas", "Frutas", "La cosecha", "Flores", "La fiesta del maíz", "Frutas", "La dotación de ejidos", "Paisaje", "La dotación de ejidos". MURO SUR: "Frutas", "Ofrenda", "Paisaje", Día de los muertos".

Primer Piso Muro Norte. "Tehuana", "Ingenio", "Tehuana", "La zafra", "Tehuana", "Mujeres con niño", "El baño en Tehuantepec", "Serpiente emplumada", "Dibujos", "Serpiente emplumada", "El cenote", "Mujer con niño", "Mujeres Tehuanas", "Tehuana", "Tintoreros", "Tehuana", "Los alhajeros", "Tehuana", "La zandunga", "Frutas", "El tianguis" (composición desarrollada en cinco fragmentos), "Flores", "La danza de los listones", "Frutas".

Muro Poniente.- "Paisaje", "La quema de los judas", "Paisaje", "Asamblea", "Asamblea", "Asamblea", "Asamblea", "Paisaje", "Santa Anita", "Paisaje".

Escaleras Planta Baja. Muro Norte. "El buzo", "La nube", "Paisaje de Tehuantepec". Muro Poniente: "Marina". Muro Sur: "Diosa del agua". Muro Oriente: "Paisaje de Tehuantepec". Descanso: "Xochipilli". Segundo Piso, Muro Poniente: "La hacienda". Muro Norte: "Afiliando el machete". Tercer Piso, Muro Oriente: "Entierro". Muro Sur: "Mecanización del campo". Muro Poniente: "La maestra rural". Muro Norte: "Autorretrato", "Motivo".

Segundo Piso. Muro Norte: "Arco eléctrico", "La medicina", Máquina eléctrica", "Química", "La medicina", "Agrimensura", "Inscripción y Estado", "Escudo Yucatán", "Escudo Quintana Roo", "Escudo Tabasco", "Escudo Chiapas", "Escudo Oaxaca", "Escudo Veracruz", "Escudo Puebla", "Escudo Tlaxcala". Muro Poniente: "Escudos Guerrero, Michoacán", "Escudo Colima", "Escudo Jalisco", "Escudo México", "Escudo Hidalgo", "Escudos Morelos y Querétaro". Muro Sur: "Escudo San Luis Potosí", "Escudo Durango", "Escudo Guanajuato", "Escudo Aguascalientes", "Escudo Zacatecas", "Escudo Tamaulipas", "Escudo Nuevo León", "Escudo Coahuila", "Escudo Chihuahua", "Escudos Sinaloa, Sonora y Nayarit", "Investigadores", "Flechas", "Ciencia", "La Guerra". Muro Oriente: "Operando", "Símbolo", "Símbolo de agricultura", "Símbolo", "Símbolo", "Geología", "Rayos".

Tercer Piso, Muro Norte: "Dibujo", "Dibujo", "Zandunga", "Haces de Trigo", "Mártir", "Angel", "Zapata", "Estrella Roja", "Carrillo Puerto", "Angel", "Mártir", "Frutas", "La música", "Dibujos", "Fin del corrido", "Serpiente", "Garantías", "Serpiente", "Queremos trabajar", "Serpiente", "La orgía", "Serpiente", "Los frutos", "Serpiente emplumada", "El sueño", "Banquete de Wall Street", "Motivo de agricultura", "Los sabios", "Motivo de trabajo", "La cena capitalista", "Motivo de herrería", "El tractor".

Muro Poniente: "Motivo de cosecha", "La lluvia", "Motivo azteca", "Alfabetización", "Motivo azteca", "Las eras", "Motivo azteca", "Unión", "Motivo azteca", "A trabajar", "Motivo azteca", "cantando el corrido", "Motivo azteca".

Muro Sur: "Emiliano Zapata", "Letra del corrido", "La protesta", "Letra del corrido", "El pan nuestro", "Letra del corrido", "Un soldado lo frente", "Letra del corrido", "La muerte capitalista", "Letra del corrido", "La cooperativa", "Letra del corrido", "El que quiere comer que trabaje", "Letra del corrido", "El herido", "Letra del corrido", "En la trinchera", "Letra del corrido", "En el arsenal", "Arquitectura", "Frutas", "Caracoles", "Cóndor", "Las artes", "Estrella Roja", "Las ciencias", "Escudo", "Tres gracias", "Haces de trigo", "Escultura". Muro Oriente: "El escriba", "Motivo", "La pintura", "Haces de trigo", "Mujeres", "Angel", "Fraternidad", "Angel", "Mujeres", "Haces de trigo", "La danza del venado", "Motivo", y "Tamborilero".

Total de la superficie pintada: 1,585 m<sup>2</sup>.

1925-1926.- Los murales de Chapingo, Escuela Nacional de Agricultura, Estado de México, pintados al fresco, están desarrollados en una serie de tableros, plafones y bóvedas, en el edificio de la escuela y en lo que era la capilla de la antigua hacienda. Escuela, Pasillo y Escalera: Surge el tema del plantel: "Aquí se Enseña a Explotar la Tierra, no a los Hombres". Cupo del Pasillo. Muro Oriente: "El Aire y el Agua". Muro Poniente: "Sol y Tierra". Primer Plafón: "Los Puntos Cardinales". Segundo Plafón: "Relieves". Muro Oriente: "Acta de Inauguración". Muro Norte: "Relieves", "Relieves".

Escaleras Muro Norte: "Relieves". Muro Poniente: "Relieves".

Muro Sur: "Relieves", "Plafones en Relieve". Segundo Piso.

Muro Oriente: "Aquí se enseña...". Muro Sur: "Buen gobierno".

Muro Poniente: "Reparto de tierras". Muro Norte: "Mal gobierno", "Plafón".

1926-1927.- Antigua Capilla. Muro Sur: "Niño con frutas", "Mujer con mazorcas". Muro Poniente: "El agitador", "Los explotadores", "La sangre de los mártires", "Revolución-germinación", "Revolución-fructificación". Muro Norte: "La tierra fecunda". Muro Oriente: "Frutas en sazón", "Fecundación", "Germinación", "Fuerzas subterráneas", "Florecimiento". Vestibulo Plafón I: "Emblema", "Relieves", (sobre el arco triangular). Plafón II: "Los elementos". Muro Sur. Primera Nava. "Relieves". Muro Poniente: "La tierra encadenada". Muro Oriente: "Elemento masculino". Muro Norte: "Relieves", "Figuras masculinas y femeninas". Muro Poniente: "Tres manos" (en distintas actitudes).

Total de la superficie pintada: 708.52 m<sup>2</sup>.

1929-1930.- Salón de actas y laboratorio central de la Secretaría de Salubridad. Paseo de la Reforma y Lieja, México, D.F. Murales pintados al fresco cubren paredes y techos en paneles de formas irregulares. Rivera realizó aquí, también, vitrales que representan los cuatro elementos: "Los símbolos de la pureza", "La contienda", "La salud", "La vida", "La fuerza", "La sabiduría", etcétera; están representados por medio de grandes desnudos femeninos, en los tableros siguientes.

Laboratorio Central. Muro Norte: "Flora microbiana", "Flora microbiana". Muro Poniente: "Flora microbiana". Fachada. Muro Norte. Tercer Piso: "La tierra", "El fuego". Muro Oriente:

"El agua". Muro Poniente: "El aire": Salón de Actas. Muro Poniente: "La continencia", "La pureza". Muro Norte: "La vida" (cuatro fragmentos y una tira). Muro Oriente: "La fuerza", "La sabiduría", "Mano con trigo" (dos fragmentos). Plafón Norte: "La salud", "La vida".

Total de la superficie pintada: 111.53 m<sup>2</sup>.

1929-1930.- Palacio de Cortés, Morelos. Rivera decora todos los muros utilizables del corredor del primer piso; pinta sus primeros conceptos sobre la Historia de México, localizados en los temas de la conquista, de la vida indígena, de las campañas de Morelos y de la Revolución Zapatista. Los temas se ligan en continuidad, aprovechando los espacios que brindan los cerramientos de las aberturas. En las partes inferiores ha pintado, en la técnica de grisalla, algunas escenas de la Conquista. La obra se desarrolla en los tableros siguientes: "La Conquista", "La toma de Cuernavaca", "Cortés y los encomenderos", "Construyendo el palacio de Cortés", "Ingenio de azúcar", "Emiliano Zapata", "Los frailes", "Retrato de Morelos", "Retrato de Zapata", "La Independencia". Arco: "Tierra y Libertad". Grisallas.

Total de la superficie pintada: 148.60 m<sup>2</sup>.

1929.- Rivera inició la decoración de la escalera central del Palacio Nacional, realizada al fresco, en diversas etapas y terminada en 1935. En ella ha quedado expresado su concepto cabal de la historia mexicana en el remoto e inmediato pasado,



y en una profesía futura. Muro Sur. "El mundo de hoy y de mañana", expresa la liberación obrero-campesina de la tiranía de las fuerzas opresivas. Muro Poniente: "Historia de México". En un desarrollo compositivo, progresivo de arriba a abajo, pintó las luchas de la Conquista; la estabilización de la Colonia, destacando las figuras de Zumárraga, las Casas, Sahagún y Quiroga; la Guerra de Independencia, que incluye retratos de Hidalgo, Morelos, la Corregidora e Iturbide, coronado Emperador; visiones del imperialismo francés y el norteamericano; la Reforma de 1857 y Juárez; la Dictadura porfiriana y la Revolución de 1910. Aparecen, en extraordinarios retratos, las efigies de los principales personajes de la historia mexicana. Muro Norte, (Pintado en 1935): "El antiguo mundo indígena". Representación del mundo indígena precortesiano, plasmado en sus más características actividades: Religiosas, agrícolas, artísticas, bélicas y folklóricas.

Total de la superficie pintada: 275.17 m<sup>2</sup>. (1)

TECNICA A: Analicemos únicamente el "origen" de las técnicas con que fueron hechos los murales por Rivera, de manera general. Después de una larga y paciente búsqueda y de una gran cantidad de ensayos, "Diego Rivera redescubrió la técnica y fórmula para producir pintura a la encáustica, técnica utilizada en las antiguas pinturas griegas, coptas, egipcias y romanas. Diego Rivera pintó su primer

---

(1) Orlando S. Suárez. Op. cit., pp.276-277.

mural en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria... a la encáustica...".<sup>(1)</sup>

Hay una técnica del fresco que Rivera utiliza en la Secretaría de Educación<sup>(2)</sup> siguiendo "un procedimiento que era de Xavier Guerrero y según él aseguraba, de tradición mexicana. El repellido se hacía con un tercio de cemento y dos tercios de cal mezclados con la arena e igual para el aplanado fino. Para pintar se extendía sobre este aplanado rápidamente y sobre fresco una capa de lechada de cal muy remolida y bien apagada, a la que se mezclaba baba de nopal. Para pintar también se empleaba baba de nopal, que se obtenía dejando en maceración las pencas de nopal machacadas hasta que se pudrieran, es decir, hasta que entraba en cierto grado de fermentación la emulsión glucos-resinosa. Con esta solución mezclada a mayor o menor cantidad de agua, se pintaba. El empleo de la baba de nopal como aglutamiento, ha sido siempre familiar para templar colores, no solo a todos los pintores populares sino también a los albañiles, seguramente desde el México prehispánico. El fresco así pintado era después bruñido a cuchara y al bruñidor".<sup>(3)</sup>

Sin embargo, Rivera encuentra ciertos inconvenientes a la utilización de dicho procedimiento, por tal motivo volvió a la utilización del procedimiento tradicional que elimina totalmente la arena para sustituirla por polvo y grano de mármol de diferentes

(1) "Solución de resina copal mexicana disuelta en gasolina, emulsionada en baño de María con cera de abeja, moliendo después con esta emulsión los pigmentos (al inferiores se solidifica y puede usarse como crayones) para cauterizar un vulgar soplete de plomero, sirviéndose tanto de pinceles como de estiques de acero para el acabado bajo la flama y producir la encáustica tradicional son su solidez y su calidad de esmalte al fuego, con la pureza y profundidad de sus tonos". Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 339.

(2) Esta información fué sacada por Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 340. "Haciendo referencia a la monografía titulada "Diego Rivera 50 Años de Labor Artística" que incluye una "Disertación de Diego Rivera Sobre la Técnica Encáustica y del Fresco". Publicada por el INBA. 1951; y 2 a un trabajo de Juan O' Gorman sobre "La Técnica de Diego Rivera en la Pintura Mural", publicado en la revista Artes de México, No. 3, 1954.

(3) Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 340.

gruesos en las diferentes capas del fresco, consiguiendo con ello una mayor resistencia y homogeneidad.

También Rivera utilizaba la técnica de el "Inforre a Aplado" para pintar fresco según afirma Juan O'Gorman.

*José Clemente Orozco.* - Datos Biográficos.

1883.- Nace en Zapotlán El Grande, hoy Ciudad Guzmán, Jalisco, el día 23 de noviembre. (1)

1890.- Se establece en la Ciudad de México e "ingresa a la primaria anexa a la Escuela Normal de Maestros que se ubicaba en la misma calle en donde tenía su imprenta Vanegas Arroyo... cuyas publicaciones eran ilustradas por Manilla, Posada y otros. Este hecho fue, según contaría después en su autobiografía el primer estímulo que despertó mi imaginación y me impulsó a emborronar papel con los primeros muñecos, la primera revolución de la existencia del arte de la pintura". (2)

1897-1904.- Estudia en la Escuela de Agricultura de San Jacinto, la carrera de Perito Agrícola, la cual le permitió ganarse la vida levantando planos topográficos. (3)

1908-1914.- Estudia dibujo en los cursos nocturnos de la Academia de Bellas Artes. (4)

1910.- En la primera exposición colectiva de los estudiantes de Bellas Artes, se hace manifiesta su capacidad como dibujante. Dicha exposición se realiza con el objeto de conmemorar el

---

(1) Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 230.

(2) Idem., p. 231.

(3) Idem.

(4) Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 231. Justino Fernández señala que "Estudió matemáticas y dibujo arquitectónico en la Academia de Bellas Artes trabajando por algún tiempo como dibujante en proyectos de arquitectura".

centenario de la Independencia, y se efectuó en la Academia, a la cual ingresa como alumno regular. "Hace caricaturas para te rrazos". (1)

1911.- Apoya la huelga de los alumnos pintores y escultores de la Escuela Nacional de Bellas Artes, que duró 9 meses con 21 días. "Muere su padre y Orozco para mantenerse trabaja como dibujante en despachos de arquitectos y como caricaturista en 'Panchito', 'El Imparcial' y 'El Hijo del Ahuizote'." (2)

1913.- Pinta un cuadro al óleo en el ex-Museo de San Juan de Ulúa, Veracruz.-Obra de grandes dimensiones que trata la temática de la retirada del ejército español en 1822.

"Publica por ese tiempo caricaturas en algunas revistas que sorprenden por su vigor, su ferocidad y nuevas cualidades". (3)

1915.- Colabora haciendo ilustraciones en el periódico "La Vanguardia Mundial", con el Dr. Atl, (órgano del ejército Constitucionalista del general Venustiano Carranza), y produce "los mejores dibujos anticlericales que ha producido el México anticlerical de todos los tiempos" -dice Siqueiros-.

1916.- Presenta su primera exposición individual en la librería Bi blos, México, D.F., respecto a dicha exposición señala Raquel Tibol: "El conjunto de óleos, dibujos y acuarelas nada tiene que ver con el viejo academismo naturalista, ni con el nuevo academismo impresionista. Casi todos son temas de Mancebía y expresados con vio lencia dramática, deformaciones monstruosas y una economía de elementos drástica y significativa". (4)

---

(1) Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 231.

(2) Idem.

(3) Justino Fernández. Op. cit., p. 139.

(4) Raquel Tibol. Op. cit., p. 139.

- 1917.- "No encontrando ambiente favorable para los artistas --relata Orozco-- sale para los Estados Unidos. En la frontera la autoridades norteamericanas le destruyen algunos de sus dibujos por estimarlos 'estampas inmó- rales'. Vive un corto tiempo en San Francisco y luego se traslada a New York" (1)
- 1918.- Regresa a México y se encuentra con las Escuelas al aire li- bre fundadas por Ramón Martínez.
- 1922.- Pinta sus primeros murales en la Escuela Nacional Preparato- ria (2) "integrando el núcleo fundador del movimiento muralista mexica- no" (3) es decir, se integra al Sindicato de Pintores, Esculto- res y Gravadores Revolucionarios Mexicanos y firma el mani- fiesto.
- 1923.- En la Preparatoria Nacional, en los muros al norte del pa- tío y en el piso bajo, pintó varias obras.
- 1924.- Colabora en la gráfica de El Machete, Órgano del Sindicato. Se ve obligado a interrumpir sus murales en la Preparatoria Nacional por órdenes del nuevo Secretario de Educación Pú- blica Puig Cassauranc.
- 1925.- Realiza una exposición individual en la Galería Berbreim- Jenue de París.
- 1926.- Reanuda su trabajo en los murales de la preparatoria.
- 1927.- Viaja a los Estados Unidos y conoce a Alma Reed en New York.
- 1929.- Realiza exposiciones individuales en la Galería FERME LA

---

(1) "Al respecto nos dice Raquel Tibol: 'Al cruzar la frontera las autoridades opinaron que sus pinturas eran pornográficas y sólo le permitieron pasar destruyendo previamente unos sesenta dibujos y acuarelas'. Op. cit., p.140". Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 231.

(2) "Que fue el primer edificio gubernamental importante proporcionado a los ar- tistas del sindicato de pintores, para que lo decorasen". Justino Fernández. Op. cit., p. 227.

(3) Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 231.

NUIT de París y en la ART STUDENT LEAGUE de New York.

1930.- Pinta un fresco en el Frary Hall de Pomona College, Calif.

"Los Delphic Studios de New York, que dirigía Alma Reed, se inauguraron con una exposición de sus obras. Expone en el museo Albertine de Venecia y en el Museum Exposition Park de Los Angeles". (1)

OBRA MURAL (2)

1922.- Pinta los frescos: "La lucha del hombre con la naturaleza", "Cristo destruye su cruz" en la Escuela Nacional Preparatoria.

1923-1924.- Pinta en la Preparatoria Nacional los frescos: "Maternidad", "El banquete de los ricos", "La ley y la justicia", "El juicio final", "La libertad", "Basura política", y "Las fuerzas reaccionarias". (3)

1925.- Pinta el fresco: "Omniscuncia", en Sanborn's Madero.

1926.- Pinta en la Preparatoria Nacional los frescos: "Trinidad Revolucionaria", "La huelga", "La trinchera", "La destrucción del viejo orden", "Cortés y la Malinche", "La juventud", "El conquistador edificador", "El trabajador indio", "Las antiguas razas guerreras", "Franciscano", "Las mujeres de los trabajadores", "El sepulturero", "La bendición de la madre", "La vuelta al trabajo", "La despedida de la madre", "La paz", "La vuelta al campo de batalla", "Los hombres sedientos", "Los ingenieros", y "Manos de obreros enlazadas con la simbólica hoz y el martillo". (4)

(1) Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 232.

(2) Referencias: Orlandso S. Suárez. Op. cit., p. 233 y Justino Fernández. Op. cit., pp. 227 y 228.

(3) Serie de caricaturas que son una crítica a la ley, a la justicia, a la libertad y a la iglesia.

(4) El Campesino, El Soldado y El Obrero.

1930.- Pintó un fresco sobre "El trabajo, el arte y la huelga", en la New School for Social Research. New York.

Pintó su "Prometeo" en fresco, Secciones: "La Mesa de la Fraternidad", "La lucha en el oriente", "La lucha en el occidente", "La familia universal", "La ciencia".

### TECNICA (1)

Orozco después de dedicar un largo período al estudio de las técnicas desde 1908 hace sus "Primeros ensayos de pintura mural al fresco sobre las paredes del patio mayor de la Escuela Nacional Preparatoria, antiguo Colegio de San Ildefonso.

Fueron cuatro las fuentes de mis conocimientos en el nuevo oficio:

Primera.- Tratado de pintura escrito por Cennino Cennini.

Segunda.- La experiencia elemental pero muy valiosa de los albañiles mexicanos.

Tercera.- El examen minucioso de algunos frescos antiguos de México, precortesianos y coloniales.

Cuarta.- Mi propia experiencia directa y diaria en los muros de la Preparatoria haciendo multitud de ensayos y pruebas para encontrar la causa de los éxitos y los fracasos incidentales". (2)

*David Alfaro Siqueiros. Datos biográficos.* (3)

1896.- Nace el 29 de diciembre en Santa Rosalía de Camargo, Chih.

---

(1) "En 1947, el Instituto Nacional de Bellas Artes rindió homenaje nacional a José Clemente Orozco, con una gran exposición de sus obras. En el catálogo aparece un escrito de José Clemente Orozco titulado 'Notas Acerca de la Técnica de la Pintura Mural en México en los Últimos 25 años'...". Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 344.

(2) Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 344.

(3) Nos basamos en Orlando S. Suárez. Op. cit., pp. 49-50 y en Raquel Tibol. Op. cit., pp. 139-149.

1911.- Al cursar la preparatoria asiste como alumno supernumerario a la Escuela Nacional de Bellas Artes (Academia de San Carlos) participa en la huelga estudiantil que pretendía renovar los anticuados sistemas de educación artística.

1913.- Ingresar a la escuela al aire libre de Santa Anita que dirigía Ramón Martínez y participa en la conspiración estudiantil y obrera contra Huerta y por tal motivo es perseguido.

1914.- Se incorpora a las fuerzas revolucionarias que dirigía Venustiano Carranza y colabora como corresponsal con el Dr. Atl en el periódico "La Vanguardia", órgano de la Revolución que se editaba en Veracruz.

1915.- Forma parte del Estado Mayor del general Manuel M. Diéguez, Jefe de la División de Occidente, donde alcanzará el grado de Capitán Segundo.

1918.- Se liga a los artistas del centro Bohemio, taller colectivo de vanguardia, en Guadalajara, formado por José Guadalupe Zuno, Amado de la Cueva, Xavier Guerrero y otros. En dicho centro "se discute vivamente sobre la forma y la función del arte en la Revolución, la necesidad de conocer los problemas de las masas populares, así como las herencias de las antiguas culturas aborígenes. Posteriormente Siqueiros denominó a estos encuentros: Congreso de Artistas Soldados de Guadalajara". (1)

1919.- Viaja a Europa con el sueldo de Capitán Segundo. En París se encuentra y hace amistad con Diego Rivera, con quien discute sobre las nuevas orientaciones teóricas que debían fundamentar la pintura de los nuevos artistas de México. "Siqueiros le habló de la Revolución Mexicana, del pueblo en armas, de los im-

---

(1) Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 49.



pulsos primarios en favor de un arte nacionalista y monumental de función política". (1)

1921.- En Barcelona, España, publica la revista Vida Americana, de la que aparece un solo número donde se publican sus Tres llamamientos al arte a los pintores y escultores de la nueva generación americana, en los que exhorta a "construir un arte monumental y heróico, un arte humano, un arte público", a producir un arte integrado, "ascendentemente superior".

1922.- Regresa a México e inmediatamente se incorpora al grupo de pintores que estaban decorando la Escuela Nacional Preparatoria. En la escalera del llamado Colegio Chico hace sus primeras experiencias a la encáustica y al fresco.

1923.- Junto con Rivera y Xavier Guerrero es elegido para formar parte del Comité Ejecutivo del Partido Comunista Mexicano. Se organiza el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, del que Siqueiros es nombrado Secretario General. Redacta el Manifiesto que define la ideología revolucionaria de un importante grupo de los artistas que iniciaron el Movimiento Muralista Mexicano. El Manifiesto fue publicado el 9 de diciembre como protesta contra el golpe militar que desconoció el gobierno del general Alvaro Obregón y proclamó presidente provisional a Adolfo Huerta.

1924.- Con Xavier Guerrero y Diego Rivera integra el Comité Ejecutivo de El Machete, órgano oficial del sindicato cuyo jefe de redacción fue Rosendo Gómez Lorenza. Poco después el periódico se convirtió en el órgano oficial del Partido Comu-

---

(1) Raquel Tibol. Op. cit., p. 142.

nista Mexicano. No concluía: "El entierro del obrero sacrificado" y "El llamado a la libertad", cuando junto con José Clemente Orozco y otros pintores, por orden del ministro Puig Casaurán, se les impide continuar pintando los murales de la Escuela Nacional Preparatoria. Siqueiros se va a radicar a Guadalajara, donde colabora con Amado de la Cueva en las pinturas murales y el diseño para las tallas de la puerta del aula mayor de la Universidad de Guadalajara, hoy oficina de telégrafos nacionales.

1925-1930.- Durante este periodo abandona la pintura para dedicarse a las actividades sindicales revolucionarias. Encabeza diversos movimientos sindicales, es perseguido y encarcelado. Organiza los sindicatos mineros de La Mazata, Cinco Minas, Piedra Bola, El Amparo, etcétera, que habrían de constituir la base de una combativa federación minera. Participa en reuniones y congresos obreros y políticos de Moscú, Montevideo, Buenos Aires y Nueva York. Llega a ser secretario del Partido Comunista Mexicano, Secretario de la Confederación Obrera de Jalisco, presidente del Comité Pro-Unidad Sindical y fundador de la Confederación Sindical Latinoamericana.

1929.- Participa en la primera exposición colectiva de grabadores mexicanos organizada por Fernando Leal, en el Pasaje América, México, D.F.

1930.- En mayo es encarcelado en la Penitenciaría del Distrito Federal donde permanece hasta diciembre de ese año. Retorna a la pintura y realiza lo que se ha considerado como una serie de retablos proletarios. Crea su famosa Madre Proleta-

ria.

OBRA MURAL: (1)

1922-1924.- Siqueiros realiza varios murales: "Los elementos" a la encáustica en el techo abovedado de la escalera del Colegio Chico de la Preparatoria Nacional, en las paredes de dicha escalera pintó a la encáustica "Los mitos", el fresco "El último obrero sacrificado" (1923) y el fresco "El llamado a la libertad".

1932.- "Un mítin obrero", fresco sobre cemento pintado con pistola de aire en el muro exterior de Chouvisard School of Arts. Los Angeles, California, EE.UU. (2)

TECNICA:

Sobre la técnica mural que Siqueiros utilizó para su producción mural en la etapa inicial del movimiento muralista, únicamente hemos de señalar que él al igual que Rivera, Orozco y los demás muralistas empleó los materiales y herramientas tradicionales de lo que ellos llamaron "redescubrimiento de la encáustica y del fresco", es decir, utilizó las técnicas occidentales comunes para pintar sus murales. (3)

---

(1) Para este apartado nos basamos en la información que da Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 55.

(2) Este mural ha sido tapado con pintura.

(3) "A partir de 1932 Siqueiros comienza a experimentar con nuevos materiales y herramientas, cuando realiza los murales de la Chouinard School of Art del Plaza Art Center en Los Angeles, California...". Orlando S. Suárez. Op. cit. p. 347.

*Dr. Atl (Gerardo Murillo). Datos biográficos.* (1)

- 1875.- Nace el 3 de octubre en Guadalajara, Jalisco, hijo de padres de origen catalán. Estudió en el Liceo de Varones de Guadalajara.
- 1884.- Inició estudios de pintura con el pintor Felipe Castro en su ciudad natal. Emigra a la ciudad de Aguascalientes y luego se traslada a México.
- 1896.- Con mil pesos que le entregó el presidente Porfirio Díaz emprendió viaje a Europa. Sale del puerto de Veracruz en un barco norteamericano, pasa por Nueva York y llega a París, luego a Roma. Visita museos, academias, sindicatos y bibliotecas. Estudia filosofía y derecho penal. La pintura ocupa el lugar de un modesto medio para obtener liras. Toma clases con el filósofo napolitano Antonio Labriola y con el penalista y político Enrico Ferri.
- 1898.- Se le otorga el título de Oyente en Filosofía y Derecho Penal.
- 1900.- Participa en la huelga universitaria de Roma, en la que estudiantes y policías se enfrentaron a balazos con saldo de muchos muertos. Interviene en la rebelión popular por el abaratamiento del pan en la misma ciudad. Recorre a pie parte de Europa. Los periódicos dan cuenta de su caminata de Roma a París y también de la siguiente, de París a Madrid con fines deportivos. En tren visitó Alemania, Inglaterra y Rusia. Hizo cortos viajes a Egipto, India y China. En París siguió cursos de filosofía, historia y geografía en la Escue

---

(1) Orlando S. Suárez. Op. cit., pp. 73-74 y 75.

la de Altos Estudios.

- 1902.- Leopoldo Lugones le pone el apodo de Atl, que en náhuatl significa "agua", al que la bohemia parisina antepone un solemne doctorado. A partir de entonces y durante toda su vida usará ese nombre: Doctor Atl.
- 1903.- Regresa de Europa y organiza una exposición de su obra en una casa de San Pedro Tlaquepaque, Jalisco, y es tal el éxito que pronto muestra una segunda en una residencia ubicada frente al Jardín de San Francisco en Guadalajara. En esta exposición se dieron conferencias sobre la necesidad de renovar las viejas expresiones del calsicismo y el academicismo. Discursos y obras produjeron tales polémicas que un grupo de jóvenes entre los que contaban Roberto Montenegro y otros de los que años después destacarían nacional e internacionalmente tomó franco partido por lo nuevo.
- 1910.- En la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde instala su estudio, hace labor proselitista hacia sus ideas estéticas y sociales. En una carta enviada a Luis Cardoza y Aragón, el 2 de diciembre de 1935, Orozco evocaba "su enorme y auténtica pasión por los grandes pintores del Renacimiento y por la pintura mural. El me contagió de su entusiasmo por la gran pintura cuando comenzaba yo a dibujar en las 'academias' de San Carlos, y su amistad y su conversación abrieron para mí horizontes desconocidos". Atl propone la formación de un "Centro Artístico" para realizar pintura mural, pero la Revolución interrumpió sus proyectos. Por entonces inventa sus colores secos a la resina.
- 1911.- Decepcionado del medio cultural porfirista regresa a Europa. Realiza varias exposiciones y recibe buenas críticas. Nace

en él la idea de crear una ciudad de las artes. Publica la revista Action D'Art.

1913.- Después del Golpe de Estado del general Victoriano Huerta, el doctor Atl y Luis Quintanilla publican en París durante varios meses el periódico La Revolution au Mexique, en él se denunciaron al régimen usurpador y contrarrevolucionario.

1914.- Exposición de dibujos en su taller de La Rue de la Garte en París. Regresa a México clandestinamente y se entrega a la actividad revolucionaria. El general Venustiano Carranza lo nombra Jefe de Propaganda para la Ciudad de México. Funda el periódico Acción Mundial y otras publicaciones que se vendían en Tampico, Guadalajara y Torreón. Organiza la Casa del Obrero Mundial y los Batallones Rojos con los obreros de las fábricas de Atlixco, Puebla y Orizaba y los tranviarios de la Ciudad de México.

1915.- Acompaña a Carranza a Veracruz y en Orizaba funda el periódico La Vanguardia. Colaboran con él Raziél Cabildo, Manuel Becerra Acosta, Luis Castillo Ledón, J. Manuel Gilfard, Jesús Ochoa, Romano Guillemín, Miguel Angel Fernández y José Clemente Orozco. Organizó la Confederación Revolucionaria integrada por diez militares y diez civiles, entre los cuales figuraban los generales Obregón y Hill, Jesús Urueta, Luis Cabrera y Rafael Zubarán Capmany. Esta agrupación tuvo una influencia importante en la nueva organización política del país. Con los estudiantes (entre los que se contaba Siqueiros) formó grupos de propagandistas que fundaron periódicos murales en Guadalajara, Hermosillo, Tampico, Mérida. Atl hacía los máximos esfuerzos por darle mayor contenido

ideológico a la lucha popular.

1917.- Se produce el rompimiento entre Carranza y el Doctor Atl.

Fue cerrado el periódico Acción Mundial, los trabajadores encarcelados y su director salió desterrado hacia Los Angeles, California. Allí funda el periódico Sonora. Regresa a México clandestinamente y escala las cimas del Popocatepetl.

1920.- Por orden gubernamental es nombrado encargado del edificio del ex-convento de La Merced y responsable de su conservación. Allí se instala durante varios años.

1921.- Inicia la decoración del ex Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo por encargo del secretario de Educación José Vasconcelos: Al respecto Atl escribió:

"El licenciado José Vasconcelos, en su calidad de Secretario de Educación, encomendó al suscrito la decoración de los muros de lo que se llamó la Preparatoria Chica, en el ex claustro de San Pedro y San Pablo, y de la escalera que ocupa una de las alas del edificio. El suscrito se propuso llevar a cabo un trabajo basado en principios artísticos revolucionarios, empleando técnicas de su invención -el óleo al temple, la petro-resina y los atl-colores-. La decoración de los muros y el patio estaba formada por grandes paneles representando paisajes muy estilizados, encuadrados en figuras simbólicas, totalmente desnudas. Había muchos errores en la disposición general, pero el conjunto del trabajo era muy original y podía haber marcado el principio de una verdadera renovación artística, si el seños Vasconcelos, primero, y el señor Bassols después, no hubieran mandado borrar toda la obra por considerarla, según ellos dijeron, completamente pagana. En aquellos días imperaba un criterio completamente moscovita y no se admitía más que obreros en función de propaganda y símbolos marxistas. Si la decoración no hubiera sido destruí-

da y al suscrito se le hubiera encmendado o bien las reformas que su trabajo exigía o algunas otras, quizá nuestro arte pictórico hubiera tomado nuevos rumbos, y al par de los artistas que desde aquella época fueron protegidos por el Gobierno, le hubiera sido posible presentar una renovación de un interés universal". (Escrito por el doctor Atl el 24-V-51 y reproducido por Clementina Díaz y de Ovando en su libro "El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo", Instituto de Investigaciones Estéticas, Ediciones del IV Centenario, UNAM, México).

1922.- Publica en dos gruesos volúmenes "Las Artes Populares de México".

1924-1925.- Con la colaboración de Manuel Toussaint y José R. Benítez publica "Iglesias de México", seis tomos editados por la Secretaría de Hacienda. Importante es también la obra literaria del doctor Atl: "Un hombre más allá del universo", ensayo; "El paisaje", teoría en torno al paisaje; "Petróleo en el Valle de México"; "Un grito en la Atlántida"; "Cuentos de todos colores"; "El padre Eterno"; "Satanás y Juanito García"; "Gentes profanas en el convento"; "El hombre que fracasó"; "La actividad del Popocatepetl"; "Cómo nace y crece un volcán", y tres novelas: "Seis ráfagas en la noche", "El elogio del suicidio" y "La ciudad miserable y confiada".

#### OBRA MURAL.

1921-1922.- "El hombre saliendo del mar", "La ola", "El murciélago", "Paisaje", murales pintados al acqua-resina en el claustro del ex Convento Máximo de San Pedro y San Pablo (posteriormente tapados).



*Jean Charlot*: Datos biográficos. (1)

- 1898.- Nieto de mexicana nace en París. En esa ciudad estudia dibujo pintura.
- 1917.- Combate en la Primera Guerra Mundial, en la que sirve como Teniente de Artillería. Figura en forma destacada en el movimiento de intelectuales y artistas que encabeza Jacques Maritain.
- 1921.- Invitado por sus parientes, los señores Martínez del Campo, llega a México. El pintor Fernando Leal lo vincula a las Escuelas al Aire Libre.
- 1922.- Se interesa por el movimiento de la pintura mural, al cual se incorpora impulsado, sobre todo, por los conocimientos que tenía de la técnica del fresco. Es primero ayudante de Rivera en el Anfiteatro Bolívar, y luego realiza su propia obra. Hace los primeros grabados en madera que marcan el resurgimiento en México de esta especialidad gráfica.
- 1923.- Junto con Emilio Amero impulsa la estampa litográfica.
- 1924.- Ilustra el libro "Urbe" de Manuel Maples Arce, con seis xilografías en madera de hilo.
- 1925.- Es director artístico de la revista Mexican Folkways, en la que publica artículos definitivos sobre Manilla y José Guadalupe Posada. Se impone la tarea de difundir la obra de este último.
- 1927-1928.- Invitado por el arqueólogo Sylvanus G. Morley realiza el registro dibujístico de las excavaciones que se efectuaron en esos años en Chichón Itzá, Yucatán, bajo el patrocinio de la Fundación Carnegie de los Estados Unidos.

1929.- Se traslada a Washington con el objeto de ilustrar un importante libro sobre "El Templo de los Guerreros" para la Carnegie Institucion. Desde entonces radica en los Estados Unidos y en Hawai, trabajando como maestro de pintura en la Student's Art League, la Florence Cane School, ambas en Nueva York, y en la Chouinard School of Art de Los Angeles, California.

OBRA MURAL:

- 1922.- "La conquista de Tenochtitlán", fresco. Escuela Nacional Preparatoria, San Ildefonso 43, México, D.F.
- 1923.- "Cargadores y Lavanderas", fresco. Secretaría de Educación Pública, Argentina y González Obregón, México, D.F.
- 1923.- "Danzas", fresco. Secretaría de Educación Pública (destruido).

*Ramón Alva de la Canal.* Datos biográficos. <sup>(1)</sup>

- 1898.- Nace el 31 de agosto en Tacubaya, Distrito Federal. Inicia sus estudios de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes y los continúa en la Escuela al Aire Libre de Santa Anita y en la de Chimalistác.
- 1914.- Se une al grupo de artistas revolucionarios que trabajaban bajo la dirección del Doctor Atl en Orizaba, Ver.
- 1922.- Integra el núcleo fundador del Movimiento Muralista Mexicano que trabajó en la Escuela Nacional Preparatoria.

---

(1) Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 60.

- 1923.- Ingresa al Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores.
- 1925-1926.- Participa en las actividades del Movimiento Estridentista junto con Maples Arce, Arqueles Vela, Jean Charlot, Leopoldo Méndez y otros, iniciadas en la Ciudad de México y continuadas en Jalapa, Ver. Colabora en la revista Horizonte que dirigía Manuel Maples Arce.
- 1928-1929.- Trabaja como maestro en las Misiones Culturales organizadas por la Secretaría de Educación. Miembro fundador del grupo de artistas 30-30, con el que colabora muy activamente haciendo manifiestos y volantes y organizando exposiciones colectivas. Participa en la exposición colectiva de grabadores mexicanos que se presentó en el Pasaje América, México, D.F.
- 1937.- Retorna al muralismo para realizar "La vida de Morelos".
- 1942.- Pinta 200 telas para el interior de la Estatua de La Libertad, Nueva York, Estados Unidos. Durante varios años ha dirigido la Escuela de Artes Plásticas de Jalapa, Ver.
- 1960.- Exposición retrospectiva, Galería de Arte de Coleccionistas, México, D.F.

OBRA MURAL:

- 1922.- Fresco "Desembarco de la Cruz", Escuela Nacional Preparatoria.
- 1929.- Fresco "La Enseñanza", pintado en la escuela primaria Cayuca de Catalán, Gro.

Sobre la información hasta aquí vertida procederemos a exponer nuestro particular punto de vista para tratar de entender, tomando en cuenta nuestros objetivos, cuál fue el significado de la Producción Muralista de la Revolución Mexicana. En primer lugar aparece un dato importante sobre los autores de la PMRM, resulta que la mayoría de los autores que integran el MMRM van a ser originarios de México, hecho que va a influir definitivamente para hacer posible que por primera vez se de en México un movimiento general de carácter nacionalista dentro de la pintura, ya que en la historia de la pintura académica hasta ese momento los autores sobresalientes en México habían sido casi todos de origen europeo.

Aunque, por otro lado, puede decirse que todos los muralistas que sobresalen dentro de la PMRM fueron formados directamente en Europa,<sup>(1)</sup> pasando muchos de ellos largos periodos en ese continente. Por tal razón su producción muestra un carácter artístico totalmente académico, ya que sigue todos los cánones de la técnica y de la estética occidental, por lo cual en lo que se refiere a su calidad artística la PMRM no puede ser considerada otra cosa que no sea arte "culto"; el arte de las Bellas Artes de la cultura occidental, aunque por ser producido en México pueda ser considerado como el arte académico mexicano, en relación con el contexto en el que fué creado, y más específicamente como el Arte Académico de la Revolución Mexicana, es decir, un arte "culto" producido dentro de las fronteras nacionales o regionales durante el periodo de la Revolución Mexicana.

Esta producción académica refleja influencias de las co-

---

(1) De los autores que nosotros analizamos el único que no estudió en Europa fue Alva de la Canal.

rrientes pictóricas occidentales que son desde el Renacimiento italiano, la escuela de pintura española, el neoclásico, el naturalismo, hasta el impresionismo, puntillismo y cubismo.

Por las características de la obra analizada la técnica pictórica de la PMRM fue definitivamente una aportación de la cultura occidental. En el caso de Rivera será basada en la encáustica de los antiguos griegos, coptas, egipcios y romanos, aunque analizó la técnica prehispánica; Orozco utiliza el fresco al estilo italiano, aunque dice haber tomado algunos elementos de la técnica de los albañiles mexicanos y haber analizado la técnica de algunos murales de las épocas precortesiana y colonial; Siqueiros afirma haber utilizado como los demás muralistas el empleo de los materiales y herramientas de lo que ellos llamaron redescubrimiento de la encáustica y el fresco, técnicas occidentales comunes; el Dr. Atl utilizó en sus murales el temple y la acqua-resina, técnica que parece haber sido más elaborada por él; y Ramón Alva de la Canal utiliza en su obra la técnica del fresco.

Otro dato interesante es que de los autores analizados, todos, salvo Alva de la Canal, exponen en Europa en diversas ocasiones.

Definitivamente que 1910 fue un año fundamental para la PMRM, por varias razones que señalaremos en orden cronológico. Para septiembre, los festejos del centenario de la Independencia y la primera exposición de artistas mexicanos a la que asisten los más sobresalientes pintores de la academia de Bellas Artes, habría de dejar un importante antecedente de carácter nacionalista; en seguida, la creación del "Centro Artístico" por idea de Atl, deja otra huella de peso para el posterior movimiento; y en noviembre,

la Revolución Mexicana viene a cerrar con broche de oro lo que serán los antecedentes de la PMRM, ya que no solo proporcionará los elementos ideológicos para la posterior producción, sino que además en ella se van a involucrar muchos de los que más tarde serían importantes dentro del muralismo. Este hecho va a marcar de manera definitiva tanto su obra en particular, como la concepción general del arte mexicano. Es decir, no sólo va a haber la influencia de la Revolución en el contexto cultural sino el haber sido muchos de ellos revolucionarios, participando directamente en la lucha armada, en la prensa y en diferentes movimientos los habrá involucrado estrechamente con la problemática de los sectores populares.

Otro hecho que marcaría el carácter de la PMRM así como de los nuevos conceptos del arte mexicano fue la huelga estudiantil de Bellas artes en contra del academicismo que se lleva a cabo en 1911; 1918 es otra fecha importante ya que se funda el "Centro Bohemio" en Guadalajara, Jalisco, en donde se darán importantes discusiones del arte en la Revolución, sobre la necesidad de reconocer profundamente al pueblo y las antiguas culturas (y herencias) autóctonas. Discusiones que a pesar de la confusión con la que comienzan, van a influir de manera esencial en las nuevas concepciones de la pintura mexicana. (1)

Estos postulados proponían por primera vez romper definitivamente con la academia y crear un arte verdaderamente nacional; un arte que represente a la cultura nacional mexicana y más concretamente un arte de la Revolución Mexicana y con ello cuestionan el concepto mismo de arte occidental. Se discute sobre el arte popular y, cuando menos en teoría, estas concepciones tienen al pare-

(1) Justino Fernández. Op. cit.

cer un sentido bastante cercano a lo que nosotros consideramos como popular, ya que hablan de la "necesidad de conocer profundamente al pueblo y las antiguas culturas", como una necesidad del arte de la Revolución en cuanto a su forma y función. Solo que al parecer esto es parte de la teoría social que mueve a la PMRM lo que habría que ver es ¿hasta qué punto lo consiguió? y en ese sentido, para intentar dar algunos elementos que nos permitan tener algo de claridad, sigamos nuestro razonamiento.

Otro hecho que también va a agregar otro matiz en el carácter ideológico de la PMRM, fue la creación en 1923 del "Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores", organizado como ya mencionamos por Siqueiros, Rivera, Leal y Xavier Guerrero con el objeto de "...luchar por los objetivos del muralismo". El hecho de que este sindicato estuviera íntimamente ligado al Partido Comunista le dará una orientación ideológica marxista y en tal sentido va a introducir otros elementos más a la PMRM.

"El manifiesto del sindicato... aparte de su insistencia en lo social y políticamente revolucionario, hacía una referencia importantísima al arte popular...". (1)

En 1921 se da un hecho que muestra un tanto gráficamente el carácter occidentalizante que tendrá el arte nacional que produjo la PMRM cuando desde Europa, en Barcelona, España, Siqueiros publica sus Tres llamamientos al arte a los pintores y escultores de América Latina, en donde los exhorta a "construir un arte monumental y heróico, un arte público, a producir un arte integrado ascendentemente superior" cosa que definitivamente tiene que ver con que para ese año al en-

---

(1) Jorge Alberto Manrique en su artículo "Identidad o Modernidad". Op. ci., p. 23.

trar como Secretario de Instrucción Pública José Vasconcelos se propone, mediante la cultura, elevar el espíritu del pueblo para ponerlo en contacto con las grandes obras universales, y en ese sentido es a Vasconcelos a quien toca impulsar al Muralismo, fomentar la creación de un arte público que sea el medio que lleve al pueblo la cultura al sentido del clasicismo griego pero dándole un carácter nacionalista y hasta revolucionario.

En 1921 y 1922 se inicia la gran PMRM en el ex Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo y luego en el Anfiteatro Bolívar y en los patios de la Escuela Nacional Preparatoria.

En lo que se refiere al contenido de la PMRM podemos ver a través de la obra analizada que al comenzar dicha producción aparecen murales de temas que definitivamente reflejan los valores culturales impulsados por Vasconcelos, y que tendrían como estandarte el nacionalismo.

Un ejemplo de la visión de Vasconcelos sobre el nacionalismo mexicano puede reflejarse claramente en "La Creación" de Rivera (1922), que a decir de Raquel Tibol, en esta obra el autor "...se entregó con devoción a interpretar el misticismo láico de Vasconcelos y ... pintó... una gran composición neoclásica... mezcla que pretendía significar la formación de la raza mexicana...". (1)

Al parecer, el nacionalismo reflejado en este mural es una visión occidentalizante de la cultura mexicana, en donde aparecen elementos de las dos culturas logrando una "mezcolanza" que dice Raquel Tibol: "... se adecuaba más a una urbe aristocrática del espíritu que a la nación lacerada que era México". (2)

(1) Raquel Tibol. Op. cit., p. 147.

(2) Idem.



Sin embargo, nosotros creemos que Rivera realiza esta interpretación precisamente por que sí logra reflejar la forma en la que surge el nacionalismo de la Revolución Mexicana —concretado en ese momento por las ideas de Vasconcelos—. Viendo la demás producción de ese momento encontramos que aparecen junto a esta obra, otros murales evangelizadores con temas sobre la educación, la ciencia y la civilización, tan admirados aspectos de la cultura de los de occidente. Tal es el caso de la siguiente obra mural: "La lucha del hombre con la naturaleza" (1922) de Orozco; "Los Elementos" (1922) de Siqueiros; y "La Enseñanza" (1929) de Ramón Alva de la Canal. De Rivera, sobre temas civilizatorios, otros murales pintados en la SEP entre 1923 y 1928 como el "Arco eléctrico", "La medicina", "Máquina eléctrica", "La ciencia", "Geología", "Investigadores", una serie de pinturas que representan las artes, ... (etc); entre 1929 y 1930 en el Salón de Actos y laboratorio central de la Secretaría de Salubridad murales en vidrio de los cuatro elementos ... "La Salud", "La vida...", "La fuerza"... "La Sabiduría"... "Flora microbiana"... etc.

Ahora bien, en lo que se refiere más específicamente a la visión cultural nacional-revolucionaria que se tenía en esos momentos, la cual se refleja en obras sobre la Revolución, la historia de la conquista e historia de las culturas de nuestros antepasados en épocas prehispánicas, encontramos murales que en la mayoría de los casos reflejan la ideología que el Estado tenía sobre la cultura, la historia y la Revolución Mexicana en donde se plantea el fortalecimiento de la identidad nacional, presente a través de la historia en donde el factor étnico de nuestra cultura del indio juega un papel de piedra de toque para la creación de lo mexi-

cano que la conquista finalmente nos dejó —una cultura mestiza—.

En este sentido, la PMRM plantea a través de sus temas recuperar nuestra cultura mexicana, nuestros valores, nuestras costumbres y nuestra historia.

Algunos de los murales que encontramos con este contenido son: de Rivera —que produce sin duda la más vasta producción entre 1923 a 1930—, los murales en la Secretaría de Educación Pública (1923-1928), en los que el autor "... hace una interpretación de la vida del pueblo mexicano en sus aspectos más importantes: el trabajo, la lucha por el mejoramiento social, las conquistas logradas y las fiestas populares".<sup>(1)</sup> Ahí mismo, los murales sobre "Las fiestas populares", "El tianguis", "La quema de los judas", "... "La danza del venadito", "Día de muertos", "Baile de Tehuanas"... "La fiesta del maíz"... etc.; del mismo autor motivos nacionales (presentes o pasados) como escudos, símbolos o mapas, tales como los escudos de los estados de la República: "Escudo de Yucatán", "Escudo de Quintana Roo", "Escudo de Chiapas", "Escudo..."; el "Símbolo de la agricultura", "Símbolo", "Rayos"; "motivo azteca", "Serpiente emplumada", "Diosa del Agua"... (etc). Temas de la Revolución Mexicana como: los murales de la SEP sobre: "La dotación de ejidos", la famosa serie de pinturas que representan a los corridos de la Revolución Mexicana integrada por 235 tableros de entre los cuales citaremos algunos: "Leyenda", "Alfareros"... "Capataz", "... "Campesinos", "El abrazo", "Salida de la mina", "Implementos de labranza", "La fundición", "... "La maestra rural"... (etc.).

Otros murales sobre los trabajos, lugares, modos y formas culturales tradicionales son: "Tehuanas", "Alhajeros", "... "El baño

(1) Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 273.

de Tehuantepec", "La Zandunga",... "Flores", "Frutas", "Santa Anita", "Paisaje", "El cenote", "La danza de los listones",... "Tambo rilero", "El buzo", "La nube", "Caracoles", "La Hacienda", "Afilando el machete", "Entierro", "La lluvia"... (etc.).

Algunos otros murales más sobre la Revolución: "Zapata"... "Emiliano Zapata", "El pan nuestro", "Letra de corrido", "La cooperativa", "En la trinchera", "El herido"... (etc.).

Con estas mismas características otros murales de Rivera, son los de la Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo (1925-1926) en los que se evoca a planteamientos que emanan de la Revolución en murales como: "Aquí se enseña a explotar a la tierra no a los hombres", "Reparto de tierras"; de crítica al Estado: "Buen gobierno", "Mal gobierno"... (etc.).

Entre 1926 y 1927, pinta otros murales sobre la temática de la tierra: éstos son los de la antigua Capilla, tales como: "Mujer con mazorcas"... "Revolución-germinación",... "Revolución-fructificación",... "La tierra fecunda", "Fecundación"... "Germinación"... "La tierra encadenada"... (etc.)

Sobre temas de historia de México se encuentran los murales del Palacio de Cortés en Cuernavaca, Morelos, y los del Palacio Nacional, (1929-1930) con temas de la conquista, la vida indígena, de las campañas de Morelos y de la Revolución Zapatista, en murales como: "La conquista", "La toma de Cuernavaca Cortés y los encomenderos",... "Emiliano Zapata", "Los frailes", "Retrato de Morelos", "Retrato de Zapata", "La Independencia" y "Tierra y Libertad"; y en el Palacio Nacional realiza su obra en la que nos dice Orlando S. Suárez— "ha quedado expresado su concepto cabal de la historia mexicana en el remoto e inmediato pasado, y en una profecía futura", en

murales como: "El mundo de hoy y de mañana",<sup>(1)</sup> "Historia de México". Pintó una serie de fragmentos, una composición que refleja las luchas de la conquista, la estabilización de la colonia, destacando figuras como Zumarraga, las Casas, Sahagún y Quiroga, la guerra de Independencia y diferentes etapas de la historia nacional: Juárez ... la dictadura porfiriana y la Revolución de 1910; así como el mural "El antiguo mundo indígena" en el cual representa el mundo indígena precortesiano en sus diversas facetas: religiosa, agrícola, artística, bélica y folklórica.

José Clemente Orozco de 1922 a 1930 realiza en la Preparatoria Nacional obras sobre temas similares en murales como "Trinidad revolucionaria", "La trinchera", "La huelga",... "La destrucción del viejo orden", "Cortés y la Malinche",... "El conquistador edificador", "El trabajador indio", "Las antiguas razas guerreras", "Franciscano"... "La vuelta al campo de batalla"... (etc.). David Alfaro Siqueiros con la misma línea de producción temática realiza obras como "El llamado a la libertad", "Los elementos", y "Los mitos" (1922-1924). Jean Charlot realiza el mural "La conquista de Tenochtitlán" (1922), "Cargadores y lavanderas" y "Danzas" (1923). Con la misma línea Alva de la Canal pinta el "Desembarco de la Cruz" (1922) y "La enseñanza" (1929). El Doctor Atl, pese a su gran fuerza como ideólogo del movimiento muralista y de sus posiciones sobre el arte popular realiza una obra totalmente diferente en cuanto a la temática que trataba en sus murales que son: el "Hombre saliendo del mar", "La ola", "El murciélago", "El paisaje" (1921-1922).

Definitivamente que esta obra analizada de la PMRM tiene

---

(1) En el que expresa la liberación obrero-campesina.

un carácter concreto nacional e históricamente, en cuanto a que refleja a la cultura local de una época determinada. Sólo que al preguntarnos sobre su carácter popular encontramos que resulta cierto que los autores analizados introducen temas del pueblo, su historia y sus costumbres, sus formas y sus lugares y entonces ¿será posible pensar que la PMRM logra representar al pueblo y a sus ideales?. Al parecer introduce temas populares, pero nos dice Manrique-, a veces el refinamiento del arte "culto" es tal que se permite introducir elementos de carácter popular y en este sentido, la PMRM va a aceptar la existencia de un arte propio, de un arte no occidental y de esta manera reconoce los valores artísticos de un arte nacional, que de alguna manera no corresponde a los valores del arte occidental, con lo cual pone en tela de juicio cuando menos teóricamente la idea misma del arte occidental.

Debido a esta situación, consideramos necesario señalar que la PMRM pudo haber tenido elementos aparentemente de carácter popular pero definitivamente no logró ser una producción popular. Para aclarar esto resulta válida la diferenciación que hace Sánchez Vázquez entre arte popular y arte populista en donde este último será el que centra su mirada en el pueblo "aunque sólo se detenga en la superficie", entonces resulta que la PMRM va a ser efectivamente un arte regionalista, localista y costumbrista del periodo de la Revolución más no un arte verdaderamente popular y, en este sentido, pensamos que dado que el Estado fue el principal promotor de la cultura nacional, así como de la PMRM, la obra producida nace bajo estas condiciones y por lo tanto puede observarse en gran medida la fuerte influencia del nacionalismo estatal en el que resulta clave la Revolución, así como también para la PMRM la Revolución

Mexicana fue su principal fuente de inspiración.

Sánchez Vázquez nos dice: populista, regionalista o localista y hasta nacionalista —agregamos nosotros—, pero no popular porque para ser arte popular tendría que ser un "arte verdadero", distinto del arte privilegiado o de casta, "... un arte dirigido a las mayorías no a las masas... un arte verdaderamente popular... que expresara el talante y las aspiraciones de un pueblo o de una nación en una fase histórica..." Consideramos, por lo tanto, que la PMRM más que haber sido una interpretación popular de los intereses del pueblo de la Revolución, fue una interpretación populista-estatal; y así como para los campesinos la revolución popular fracasa, parece que dentro de la PMRM la cosa es similar, ya que se hace una interpretación de la Revolución institucionalizada en gran parte y no una interpretación popular.

Sin embargo, hay un matiz que tiene esta PMRM y es que en ella encontramos algunas obras con carácter social revolucionario, marxista y socialista. Hay que tener presente que lo que lleva al final al MMRM son las "diferencias ideológicas", en ese sentido vamos a encontrar dentro de esta Producción obras que logran interpretaciones más radicales. Y así como hay diferentes interpretaciones de la Revolución Mexicana, dentro de la PMRM aparecen obras que interpretan de diversas maneras a la Revolución de 1910.

La interpretación del nacionalismo revolucionario y las interpretaciones más radicales <sup>(1)</sup> tales son: de Rivera obras murales como: "Unión del proletariado y del campesinado", la serie de temas inspirados en el trabajo intelectual y manual, "La unión del

---

(1) Recordemos que los más importantes muralistas pertenecen al PCM.

obrero y del campesino", varias interpretaciones de "Asamblea", "La cena capitalista", "La muerte capitalista", "La cooperativa", "El que quiera comer que trabaje";... de José Clemente Orozco: "El trabajo, el arte y la huelga", "El banquete de los ricos", "Cristo destruye su cruz"... "Las fuerzas reaccionarias", "Manos de obreros enlazadas con la simbólica hoz y el martillo";... y de Siqueiros: "Un mítin obrero",... "El último obrero sacrificado".

Esta diferencia sobre la manera de interpretar a la Revolución Mexicana y a la historia es la que llevó a la PMRM a su fin, ya que lleva a cuestionar al Muralismo de la Revolución como arte popular. En ese sentido podría ser que, fue claro Siqueiros a través de El Machete, cuando reconoce que la PMRM no es popular —aunque en sus planteamientos proponga recuperar o representar la ideología y las necesidades más profundas del pueblo mexicano, considerando dentro del pueblo al factor étnico—, y propone otra nueva forma de expresión popular que llegue a las mayorías.

Ante esta posición, las discrepancias ideológicas parecen plantear la disyuntiva entre arte e ideología que es finalmente en lo que termina la PMRM para 1920. Quizá la PMRM consiguió el repudio a la pintura de caballete y de los círculos intelectuales y semiaristocráticos y al mismo tiempo un arte público (del Estado no de las masas) marcó un rompimiento con el orden decrepito en la plástica, para conseguir una producción de valor ideológico nacional-revolucionario que sirvió hasta para "... ver los problemas sociales desde nuevos puntos de vista"; terminó con la época aristocrática del artista y lo introdujo en la nueva época, en donde "Los pintores y escultores de ahora serían hombres de acción, a trabajar como un obrero... se fueron a meter a los talleres, a las universidades y a los cuarteles, vistie-

ron overol y subieron a sus andámos". (1).

Al parecer Siqueiros dijo bien cuando puntualizó que la constitución de dicho sindicato los entregó a la militancia política y "mejoró el carácter ideológico de... (la) temática", pero El Machete nos iba a demostrar que la gráfica multieemplar corresponde más a la época presente... que la pintura mural como expresión del arte para las masas...". A partir de esa claridad en contra del Muralismo como el arte del pueblo, se da una ruptura entre los muralistas de la Revolución Mexicana que viene a hacerse mayor al renunciar Vasconcelos y que ocasiona las "Discrepancias políticas" del movimiento, y que durante el periodo de 1924 a 1930 estas "discrepancias ideológicas" provocan la separación del movimiento que tiene en medio la expulsión de Rivera en 1924, el destierro voluntario de Orozco y la dedicación a la política de partido de Siqueiros. Dividiéndose para estas fechas lo que fue el MMRM en diversas corrientes y líneas de producción. Solo que al parecer el motivo de la ruptura o de las discrepancias políticas quizá fue por que en esencia la PMRM no era tan popular como pensaron.

Finalmente diremos que consideramos que la PMRM fue una manifestación del arte culto en México (1910-1930), que en sus proposiciones teóricas se llegó a plantear objetivos populares, pero sin conseguir llegar a ser popular, ya que para poder serlo debió haber logrado expresar auténtica, genuina, legítima, verdadera y profundamente las aspiraciones e intereses del pueblo de la Revolución Mexicana. Sin embargo, por otro lado la PMRM es una forma de arte nacional, es decir de arte concreto que es al mismo tiempo y ante todo arte, arte universal o arte abstracto que va más allá de

(1) Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 40.



su carácter específico —histórico o geográfico—; de sus formas particulares —ya sean populares o "cultas"—; o de su carácter ideológico, y como tal será "... ante todo creación, manifestación del poder creador del hombre" y en ese sentido se desprenderá de las formas concretas para hacerse arte abstracto, trascendiendo sus particularidades y poniendo en supremacía su carácter esencialmente humano. Y "cuando se habla de... arte... se descubre una afirmación de lo universal humano, una capacidad de dialogar con todos los hombres por encima de sus particularidades de tiempo, clase o nación."<sup>(1)</sup> Y en ese sentido, el arte, llámese "culto" o popular, progresista o decadente, trascenderá su particularidad para convertirse en un medio universal para dialogar con todos los hombres. Y, al afirmar lo universal humano, el arte no sólo reflejará al hombre sino lo hará presente.

La PMRM en cuanto a creación artística que es "no exige una actitud unívoca ante lo real". Finalmente será esencial en ella tanto el ser arte abstracto como el ser una particular forma de este arte. Es decir, la PMRM será arte nacional de la Revolución de 1910 de la misma manera que será arte universal, esa será su dualidad, su contradicción.

---

(1) Sánchez Vázquez. Op. cit., p. 269.

*Consideraciones Finales.*

El intentar explicar algunos elementos del método materialista histórico dialéctico a nuestra investigación concreta consideramos que nos ha hecho, de alguna manera, tener presentes los límites del teoricismo que lleva a los análisis rígidos, economicistas e historicistas; que nos ha permitido evitar hasta donde fue posible el divorcio entre la metodología de investigación y la investigación científica concreta que lleva a la enajenación teórica y que permite, al contrario, intentar un desarrollo metodológico que intenta ser más creativo en lo que se refiere a la necesidad de integrar la teoría a la metodología y a la realidad concreta buscando con ello aprehender —hasta donde nos fue posible— la realidad concreta para que mediante una metodología de análisis consiguiéramos una explicación más exacta a esa realidad, cosa que intentamos en nuestro marco teórico.

Para tratar de llevar a cabo esto tratamos de que nuestro método de investigación integrara lógicamente la teoría con la estructura del conjunto de la investigación. Para nuestro método lógico nos basamos <sup>(1)</sup> en los criterios de: el orden lógico, la dialéctica o estudio de la contradicción, la organización, creación e historicidad de las categorías para el análisis teórico. Intentar esto consideramos que le dió un mayor rigor al análisis de nuestra investigación.

Por otro lado, al considerar a Bate en su relación que hace del método materialista histórico dialéctico y la categoría cultura, nos dio elementos valiosos ya que delimitamos los aspectos

(1) A través de Napoleoni. Op. cit.

tos que regirían nuestra investigación, permitiéndonos jerarquizar las partes de la misma. A eso se debe que decidieramos supeditar el marco teórico al método, en donde las categorías vendrán a completar la explicación de nuestra investigación histórica de una manera integral. Por lo tanto nuestros conceptos teóricos surgen en parte como conclusión del proceso estudiado.

El hablar de las áreas específicas de nuestra investigación nos permitió situar los límites y posibilidades de nuestro estudio como sociológico de la cultura y más específicamente del arte, cosa que nos ayudó a circunscribir las áreas ¿hasta donde podíamos y nos interesaba llegar?, ¿por y para qué?. De esta parte consideramos importante mencionar el valor que creemos representa la utilización de las diversas fuentes —concretamente de las expresiones de la cultura—, para los análisis sociológicos.

En nuestro caso, pudimos observar cómo se reflejaba en la PMRM el momento y condiciones históricas en las que se encontraba inserta. Sobre este aspecto pudimos notar que concretamente dentro de la producción pictórica había un desfasamiento en el tiempo en lo que se refiere a que en las ramas de la política y la cultura se había conseguido avanzar con mayor rapidez y la pintura por largo tiempo se mantuvo con una línea bastante conservadora. En lo que se refiere a los cuatro puntos <sup>(1)</sup> en que expusimos el método de nuestra investigación, este apartado nos sirvió para marcar y delimitar con cuidado los criterios, formas y modos que requería nuestra investigación y que seguirían tanto el marco teórico como nuestro análisis para manejar con cuidado la estructura, el orden,

---

(1) El objeto de nuestro estudio, lo abstracto y lo concreto en nuestra investigación, algunas notas sobre las categorías y la dialéctica y la PMRM.

la lógica, los niveles de abstracción-concreción de la investigación y los aspectos contradictorios. De tal manera, identificamos la contradicción que manejamos para nuestro estudio, tratando de aclarar sus partes para intentar analizarlas en base a nuestro marco histórico-concreto. Sobre la formulación teórica, nos planteamos aplicar nuestro método para la selección y el manejo de las que serían nuestras categorías, encontrando a veces dificultad por que las categorías no reflejaban con exactitud la situación que tratábamos de explicar, por lo tanto cuestionamos su aplicación en diversas ocasiones, nos encontramos con aspectos abstractos o generales de nuestra investigación y con aspectos específicos o concretos, buscamos categorías que consiguieran aclararlos. No deseamos traer aquí esas disertaciones porque, como ya hemos dicho, consideramos a nuestro marco teórico un tanto conclusión de nuestra investigación y no tendría caso repetir aquí lo que ya mencionamos anteriormente. Definitivamente que sí consideramos que la PMRM fue un medio de transmisión ideológico-cultural.

En la estructura del trabajo, en lo que se refiere al orden de la exposición, decidimos partir de la Independencia —aunque como ya mencionamos la Producción Mural tiene amplios antecedentes desde la época prehispánica, la colonia, etc.—, porque dado que nos interesaba estudiar a la PMRM como una posible manifestación de la cultura nacional mexicana, sucede que con la Independencia se da, se concreta o se hace realidad la existencia de la cultura mexicana. Es por eso que partimos de esa época como un antecedente no sólo de Producción Muralista, sino de la cultura mexicana. Para tratar de entender a la Producción Muralista tanto en la Independencia como posteriormen-

te, hasta llegar a la Revolución de 1910, consideramos elementos histórico-culturales, ya que de esa manera pensamos que conseguiríamos entenderla de una manera integral. También tuvimos como antecedente el análisis de algunas ramas de la plástica mexicana de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX, porque consideramos que en ellos se empiezan a dar algunos antecedentes importantes para la conformación de la que se llama la Escuela de Pintura Mexicana y en la relación que hicimos del desarrollo de esas ramas pudimos observar ese desfase que se da de ellas con las otras ramas de la Producción Cultural y es en donde vimos que la pintura hasta la revolución, en lo general, tuvo una línea de producción más conservadora, es decir, más cercana a los cánones de la academia occidental; también pudimos observar que estas ramas de la plástica analizadas le aportan elementos a la que más tarde será la PMRM. Nos parece importante hacer sobresalir el papel que desarrolló el grabado de esta época y específicamente el grabado popular, en donde Posada emerge al parecer como el único artista popular que consigue reflejar exactamente a la cultura popular mexicana de la Revolución. Esta rama en particular va a aportar elementos considerados posteriormente en el intento por crear un arte popular mexicano que por ser académico no podía ser popular pero, sin embargo, consigue crear efectivamente lo que será la Escuela de Pintura Mexicana, una escuela que tiene desde nuestro punto de vista a Saturnino Herrán como verdadero antecedente dentro de la pintura, y logra por vez primera reflejar en pinturas académicas elementos de la cultura mexicana y prehispánica.

A partir de ese momento en la pintura empiezan a hacerse más presentes elementos de la cultura mexicana logrando interpreta

ciones, desde nuestro punto de vista, que por primera vez puede decirse que empiezan a poder ser consideradas más cercanas a una producción nacional mexicana, ya que antes, si bien puede ser cierto que dentro de la pintura académica —de caballete o mural—, aparece algún elemento aislado de la cultura nuestra, pero en interpretaciones definitivamente occidentalizantes en cuanto a técnica y temática.

Consideramos explicativa la separación que hacemos entre la producción académica y la popular, tanto dentro de la pintura en general como dentro del muralismo, porque nos permitió entender que la PMRM no consiguió llegar a ser una producción popular y pudimos distinguir así lo popular de lo populista.

En lo que se refiere al avance que se va dando dentro de la plástica para conseguir una producción académica mexicana propia<sup>mente</sup> dicha, no dejamos de tomar en cuenta los elementos occidentales que envolvían las diferentes ramas de la cultura que definitivamente influyeron en la pintura.

Sobre el movimiento muralista de la Revolución Mexicana seguimos la secuencia histórica y en ella tratamos de aclarar los elementos culturales y políticos para entender a la PMRM con sus influencias y matices y de donde conseguimos entender el papel que en el movimiento jugaron sus más importantes figuras, en donde destaca el Dr. Atl como el agitador y líder del movimiento en sus comienzos y por sus aportaciones en la búsqueda de un arte mexicano y popular mexicano.

Otro aspecto importante que se observa dentro del MMRM es la disyuntiva que plantea entre 1924 y 1930, es decir, cuando debido a las "discrepancias ideológicas" del movimiento se plantea

la disyuntiva entre arte e ideología que es la que a nuestro parecer lleva a su fin al MMRM con la separación del grupo de los Muralistas de la Revolución Mexicana. Esta misma disyuntiva nos parece que aclara para quien tuviera dura, que la PMRM era una producción esencialmente académica, una producción de arte "culto", con gran influencia de las corrientes occidentales y no una producción popular ya que como el mismo Siqueiros decía la PMRM no consigue llegar a las masas, sino sólo a un público de élite integrado por catedráticos y estudiantes universitarios, más cercanos al modelo de cultura occidental que al popular mexicano.

Finalmente sobre la PMRM diremos que en su contenido definitivamente se refleja la ideología nacional-revolucionaria que se concreta para 1921 con Vasconcelos en materia de educación y cultura y que ve en el muralismo un excelente medio para crear un arte público que lleve al pueblo la cultura al sentido del clasicismo griego, sólo que dándole un carácter nacionalista y hasta revolucionario.

Bajo esas condiciones es que surge la PMRM, y con una importante experiencia que deja la lucha armada a la cual se involucran muchos de los que más tarde serán los muralistas de la Revolución Mexicana. Podemos señalar que se observa en las obras del comienzo de esta producción el reflejo de este nacionalismo bajo una visión occidentalizante de la cultura mexicana, con murales evangelizadores sobre la educación, la ciencia, la cultura y la civilización. Con esa visión del nacionalismo revolucionario se realizan obras sobre la historia del país, de la conquista, la revolución, la independencia, y la historia de nuestro pasado prehispánico, obras en las que se plantea fortalecer la identidad nacional y que

dentro de ella recuperan el elemento indígena de la cultura mexicana revalorándolo en el carácter mestizo.

La PMRM, consideramos, es una producción que sí logra reflejar el carácter geográfico e histórico de la cultura mexicana, a tal grado que en ocasiones parece reflejar a la cultura popular mexicana, ya que resulta cierto que los autores analizados introducen temas del pueblo, su historia y sus costumbres, sus formas y sus lugares, pero sin embargo, parece que es parte de su refinamiento de arte "culto" que se permite introducir elementos de carácter popular con lo cual plantea su aspecto concreto, es decir, reconoce los valores artísticos de un arte nacional que en alguna medida no corresponde absolutamente a los valores del arte occidental pero no por eso deja de ser una producción académica, "culto". Por lo tanto, estando de acuerdo con Sánchez Vázquez —consideramos que la PMRM más que haber sido popular, fue una producción académico-populista con un carácter localista, regionalista y costumbrista del periodo revolucionario (y de la historia).

Sin embargo, en ella hay un matiz, es decir que en ella encontramos algunas obras de carácter social-revolucionario, marxista y revolucionario, con fuerte influencia de la Unión Soviética y su revolución, así como del Partido Comunista Mexicano y con una visión de la revolución proletaria manifestada en murales sobre la Revolución Mexicana, el trabajo, las huelgas y las organizaciones obrero-campesinas.

Por otro lado, nos pareció interesante que Siqueiros —a consecuencia de sus objetivos partidarios— llega a reconocer que la PMRM —a pesar de que teóricamente se pensó popular— no es una manifestación popular, y que por lo tanto no pudo servir para mani



festar los intereses y necesidades del pueblo.

A consecuencia de estas dos posiciones, la del nacionalismo revolucionario estatal y la de la revolución socialista —en los murales—, se dan ciertas "discrepancias ideológicas" que más tarde van a plantear la disyuntiva entre arte e ideología y que será precisamente lo que llevará a la separación del grupo de los muralistas escogiendo uno de estos caminos, es decir, dedicándose unos al arte y otros a la ideología a través del arte.

Para terminar digamos que consideramos que la PMRM es una forma de arte nacional, que ha reflejado al parecer diferentes ideologías pero que además de ser una forma de arte concreto, al mismo tiempo y ante todo es arte, arte universal o arte abstracto, que más allá de su carácter específico o particular —nacional u occidental, popular o "culto"— o de su carácter ideológico, será creación humana, "manifestación del poder creador del hombre".

Y en ese sentido se desprenderá de sus formas concretas para hacerse arte abstracto, trascendiendo sus particularidades y poniendo en supremacía su carácter esencialmente humano, es por eso que "cuando se habla de... arte... se descubre una afirmación de lo universal humano, una capacidad de dialogar con todos los hombres por encima de todas sus peculiaridades de tiempo, clase o nación".<sup>(1)</sup> Y en ese sentido el arte llámese "culto" o popular, progresista o decadente trascenderá su particularidad para convertirse en un medio universal para dialogar con todos los hombres. Por lo tanto consideramos esencial de la PMRM tanto el ser arte abstracto o universal, como el ser una forma concreta de este arte, es decir, arte nacional de la Revolución Mexicana. Esta será su dualidad, su contradicción.

---

(1) Sánchez Vázquez. Op. cit., p. 269.

## CUADRO No. 1.

## PRODUCCION ANUAL DE MURALES 1905-1930.

(Datos en proceso de investigación)

AÑO	NUMERO DE MURALES	AÑO	NUMERO DE MURALES
1905	1	1925	5
1910	3	1926	7
1919	1	1927	4
1921	2	1928	5
1922	16	1929	4
1923	10	1930	10
1924	8		

FUENTE: Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 383.

## CUADRO No. 2.

## INCORPORACION ANUAL DE ARTISTAS AL MURALISMO MEXICANO 1905-1930.

(Datos en proceso de investigación)

AÑO	NUMERO DE MURALES	AÑO	NUMERO DE MURALES
1905	1	1925	0
1910	3	1926	1
1919	1	1927	1
1921	2	1928	1
1922	10	1929	0
1923	3	1930	4
1924	2		

FUENTE: Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 383.

## CUADRO No. 3.

INCORPORACION ANUAL DE ARTISTAS A LA PRODUCCION MURALISTA.  
 RELACION DE NOMBRES  
 1905-1930

AÑO	ARTISTA(S)	AÑO	ARTISTA(S)
1905	Francisco de Paula	1924	Gonzalo Carrasco
1910	Joaquín Claussell		Alfredo Ramos Martínez
	Xavier Guerrero	1925	. . .
1919	Roberto Montenegro	1926	Pablo Cueva del Río
1921	Dr. Atl	1927	Maximo Pacheco
	Fernando Leal	1928	Andrés Salgó
1922	David Alfaro Siqueiros	1929	. . .
	Ramón Alva de la Canal	1930	Pablo O'Higgins
	Juan Charlot		Eduardo Solares Gutiérrez
	Emilio García Cabero		Ramón Sosa Montes
	Ernesto García Cabral		Alfredo Salce
	José Clemente Orozco		
	Fermin Revueltas		
	Diego Rivera		
	Eduardo Villaseñor		
	Angel Serraga		
1923	Amado de la Cueva		
	Carlos Mérida		
	Carlos Orozco Romero		

FUENTE: Orlando S. Suárez. p. 386.

## CUADRO No. 4.

## TEMATICAS EN EL MURALISMO MEXICANO (1905-1969).

(Clasificación convencional. Datos en proceso de investigación).

---

HISTORIA DE MEXICO (Prehispánica, Conquista, Virreinato, Independencia, Reforma, Revolución de 1910 e historias locales).	239
ALEGORIAS	221
DECORACIONES FIGURATIVAS	187
MEXICO ACTUAL	98
SIMBOLOS IDEOLOGICOS	85
IMAGENES RELIGIOSAS	81
DECORACIONES ABSTRACTAS	63
PAISAJES	50
CIENCIA Y TECNICA	48
FOLKLORE	42
EDUCACION	30
LAS ARTES	21
HISTORIA MUNDIAL	18
MAPAS	12
DEPORTES	9
EMBLEMAS	8
RETRATOS	5
SIN DATOS RESPECTO DEL TEMA	69

---

FUENTE: Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 391.

## CUADRO No. 5.

## ENCARGOS DE MURALES DEL SECTOR ESTATAL Y DEL SECTOR PRIVADO.

(Datos en proceso de investigación).

1905-1930

AÑOS	ESTATAL	PRIVADO
1905	1	-
1910	-	3
1919	-	1
1921	2	-
1922	15	1
1923	9	1
1924	6	2
1925	3	2
1926	6	1
1927	4	-
1928	3	2
1929	3	1
1930	6	4

FUENTE: Orlando S. Suárez. Op. cit., p. 389.

## BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Aguilar Camín, Héctor. Prólogo del libro: Interpretaciones de la Revolución Mexicana. Ed. Nueva Imagen-UNAM (varios autores), México, 1981.
- Bartra, Armando, artículo: "La Revolución Mexicana de 1910 en la Perspectiva del Magonismo", del libro Interpretaciones de la Revolución Mexicana. Ed. Nueva Imagen-UNAM, México, 1981.
- Bate F., Luis. Sociedad, Formación Económico-Social y Cultura. Colección pensamiento social, Ediciones de Cultura Popular, México, 1978.
- Bonfil Batalla, en su artículo "De Culturas Populares y Política Popular" en el libro Ed. Museo de Culturas Populares, México, 1982.
- Carreño Carlón, José, artículo "Las Políticas de Cultura Popular del Estado", del libro: Culturas Populares y Política Cultural. Editado por el Museo de Culturas Populares, México, 1982.
- Díaz Polanco, Héctor, artículo "Etnia, Clase y Cuestión Nacional", en la Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, No. 103, UNAM, México, 1981.
- Fernández, Justino "El Arte Moderno en México". Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- Fernández, Justino "Pintura Moderna Mexicana". Editorial Pomona, 1964.
- Fondo Editorial de la Plástica Mexicana. "La Pintura Mural de la Revolución Mexicana". Banco de Comercio Exterior, México, 1960.
- García Canclini, Nestor. Las Culturas Populares en el Capitalismo. Ed. Nueva Imagen, México, 1982.
- Gilly, Adolfo. "La Arce Resistencia a la Opresión: Cultura Nacional, Identidad de Clase y Cultura Popular". Cuadernos Políticos, No. 30, México, 1981.
- Gilly, Adolfo. "La Guerra de Clases en la Revolución Mexicana", del libro Interpretaciones de la Revolución Mexicana. México, 1981.
- González Sánchez, Jorge Alejandro, "Cultura(s) Popular(es) Hoy". Revista de Comunicación y Cultura. Ed. UAM-X, México, 1983.
- Hauser, Arnold. Introducción a la Historia del Arte. Ed. Guadarrama, Madrid, 1968.
- Historia General del Arte. Volumen II, época colonial, Editorial Hermes, México, 1963.
- Kubler, George. "Las Artes Nobles y Llanas", en el libro: La Dicotomía entre Arte Culto y Arte Popular. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1979.

- Lombardi Satriani, L.M. Apropiación y Destrucción de la Cultura de las Clases Subalternas. Ed. Nueva Imagen, México, 1978.
- Manrique, Jorge Alberto. América Latina en sus Artes. Ed. UNESCO-Siglo XXI. México, 1974.
- Manrique, Jorge Alberto. Prólogo del libro La Dicotomía entre Arte Culto y Arte Popular. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1979.
- Manrique, Jorge Alberto. Historia General de México, artículo: "Del Barroco a la Ilustración", Editorial Colegio de México, México, 1981.
- Manrique, Jorge Alberto. Artículo: "Categorías, Modos y Dudas Acerca del Arte Popular", del libro La Dicotomía entre Arte Culto y Arte Popular. Ed. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1979.
- Manrique, Jorge Alberto. "¿Identidad o Modernidad?", del libro América Latina en sus Artes. Ed. Siglo XXI-UNESCO, México, 1974.
- Mao-Tse Tung. Cinco Tesis. Tomo I de sus Obras Escogidas. Ediciones de Pekín, China, 1970.
- Martínez, José Luis. "México en Busca de una Expresión", del libro Historia General de México, Tomo II, Ed. Colegio de México, México, 1981.
- Martínez, Ignacio. Pintura Mural, Siglo XX, Jalisco en el Arte. Guadalajara, Jalisco, México.
- Marx, Karl. "Prólogo a la Primera Edición de El Capital". El Capital. Ed. Siglo XXI, México, 1975.
- Marx, Karl. El Capital. Tomo I. Vol. I, Ed. Siglo XXI, México, 1975.
- Marx, Karl. Introducción General a la Crítica de la Economía Política de 1857. Ed. Siglo XXI, México.
- Monsiváis, Carlos. "Notas Sobre el Estado, la Cultura Nacional y las Culturas Populares". Cuadernos Políticos, No. 30. México, 1981.
- Monsiváis, Carlos. "Notas Sobre la Cultura Mexicana en el Siglo XX", en el tomo II de Historia General de México. Ed. El Colegio de México, México.
- Napoleoni, Claudio. Lecciones Sobre El Capítulo Sexto (Inédito) de Marx. Ed. Era, México, 1976.
- Novelo, Victoria. "La Expropiación de la Cultura Popular", en el libro Culturas Populares y Política Cultural. Ed. Museo de Culturas Populares, México, 1982.

- Pietranera, Giulio. "La Estructura Lógica de El Capital", en el libro El Libro Estudios Sobre El Capital. Ed. Siglo XXI, México, 1981.
- Ramírez, Fausto. Saturnino Herrán. Editorial UNAM, México, 1976.
- Revista Artes de México. "La Pintura Mural Contemporánea", Nos. 5 y 6, Diciembre, 1954, México, 1954.
- Rodríguez, Antonio. "Historia de la Pintura Mural en México", en El Hombre en Llamas. Ed. Tames and Hudson, Londres, 1970.
- Rojas, Pedro. Historia General del Arte Moderno. Tomo I, Epoca colonial. Editorial Quetzal. México, 1968.
- Rosental, M. Problemas de la Dialéctica en El Capital de Marx. Ed. Nueva Vida, Buenos Aires, Argentina.
- Samaniego, Filoteo. "Encuentro de Culturas", en el libro América Latina en sus Artes. Ed. UNESCO, México, 1974.
- Sánchez García, Antonio. Cultura y Revolución: Un Ensayo Sobre Lenin. Ed. Era, Serie Ediciones de Cultura Popular, México, 1976.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. Las Ideas Estéticas de Marx. Ed. Era, México, 1976.
- Semo, Enrique. "Reflexiones Sobre la Revolución Mexicana", del libro Interpretaciones de la Revolución Mexicana. Ed. Nueva Imagen-UNAM, México, 1981.
- Siqueiros, David. Me llamaron el Coronelazo. Ed. Grijalbo, México, 1977.
- S. Suárez, Orlando. Inventario del Muralismo Mexicano, Siglo VIII a.C-1968. Editorial UNAM, México, 1972.
- Stansty, Francisco. "Un Arte Mestizo". Editorial UNESCO, México, 1974.
- Tibol, Raquel. Catálogo Inicios del Muralismo Mexicano. Editado por Museo Biblioteca Pape, Monclova, Coah. México, 1979.
- Tibol. Raquel. Historia General del Arte Mexicano Epoca Moderna y Contemporánea. Tomo III, Editorial Quetzal, México, 1968.
- Varios autores. Guía de Murales del Centro Histórico de la Ciudad de México. Departamento del Arte de la Universidad Iberoamericana, Ed. Universidad Iberoamericana/Conate, México, 1984.
- Villorio, Luis. "La Revolución de Independencia", en el libro Historia General de México. Ed. Colegio de México, México, 1981.