

01061
les
1

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO.

Facultad de Filosofía y Letras.

LA CONSTRUCCION DE UNA ESTETICA: EL ATENEO DE LA JUVENTUD,
VASCONCELOS, Y LA PRIMERA ETAPA DE LA PINTURA MURAL
POSREVOLUCIONARIA, 1921-1924.

Tesis que para optar por el título
de Maestría en Historia del Arte
presenta Nicola J. E. Coleby.

México D. F. 1985.

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESTUDIOS DE HISTORIA DEL ARTE

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 .

Lista de fotografías i

INTRODUCCION

1. El tratamiento tradicional del muralismo por la historiografía 1
2. Objetivos Generales 8

CAPITULO I.

1. El Ateneo de la Juventud: el nacionalismo espiritual como proyecto cultural 13
2. Vasconcelos y la estética ateneísta en el contexto de la Revolución 36

CAPITULO II.

La pintura mexicana y la estética ateneísta 1906-1920: antecedentes del muralismo 61

CAPITULO III.

El muralismo mexicano en relación al nacionalismo espiritual, 1921-1924.

1. Los primeros murales: universalismo espiritual . 94
2. Los murales de la Preparatoria y la sindicalización de los artistas: nacionalismo político y espiritual 113
3. La pintura mural, 1923: socialismo universal frente al nacionalismo espiritual 138
4. 1924 y la disolución del nacionalismo espiritual en los murales 158

CONCLUSIONES 182

NOTAS 191

FOTOGRAFIAS 228

BIBLIOGRAFIA 257

LISTA DE FOTOGRAFÍAS.

- 1 Saturnino Herrán. La Universidad Popular. 1918. Dibujo al carbón sobre papel. Procedencia del libro Luis Garrido, Saturnino Herrán. (México: Fondo de la Cultura Económica), 1971. Ilus.núm.107.
- 2 Roberto Montenegro. El Arbol de la Vida. Mural al temple. Ex-iglesia de San Pedro y San Pablo, antigua Hemeroteca Nacional.
- 3 -----, Detalle del friso del mural El Arbol de la Vida.
- 4 -----, Detalle del friso del mural El Arbol de la Vida.
- 5 -----, Proyecto para el mural El Arbol de la Vida, I, 1921. Lápiz y oro sobre papel. 45x60 cm. Colección particular. Fotografía procedente del catálogo del MUNAL, Montenegro, 1984, p. 19.
- 6 -----, Proyecto para el mural El Arbol de la Vida, II, 1921. Lápiz y oro sobre papel. 43x63 cm. Colección particular. Fotografía procedente del catálogo del MUNAL, Montenegro, 1984, p. 19.
- 7 Angel Zárraga. Ex-voto a San Sebastián. Oleo sobre tela. 1910, Museo de Arte Nacional.
- 8 Roberto Montenegro. El Arbol de la Vida. Fotografía en el Bol.SEP, tomo I, núm. 2, sept. 1922.
- 9 -----, El Arbol de la Vida. Fotografía en el Bol.SEP, tomo I, núm. 2, sept. 1922.
- 10 Parte de la decoración del ex-templo de San Pedro y San Pablo.
- 11 Ilustraciones para la representación floral en base al Método Best Maugard, en A. Best Maugard, Método de Dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano (SEP,1923),pp. 58-9.
- 12 Detalle de la copa del árbol en El Arbol de la Vida.
- 13 Diego Rivera. La Creación. Mural a la encáustica. Anfiteatro Bolívar, Escuela Nacional Preparatoria. Fotografía procedente de A. Rodríguez, El Hombre en Llamas (Londres: Thames & Hudson, 1970), ilust. núm. 68.
- 14 -----, Detalle del mural en el recinto.
- 15 -----, Paisaje de Piquey. Oleo sobre tela. 1918. INBA, Casa Diego Rivera, Guanajuato.
- 16 Ramón Alva de la Canal. La llegada de la Cruz a la Nueva España. Mural al fresco. Escuela Nacional Preparatoria, lado izquierdo.
- 17 -----, La llegada de la Cruz a la Nueva España. Lado derecho.
- 18 Fermín Revueltas. Alegoría de la Virgen de Guadalupe. Mural a la encáustica. Escuela Nacional Preparatoria. Parte superior.
- 19 -----, Alegoría de la Virgen de Guadalupe. Parte inferior.
- 20 Fernando Leal. La Fiesta de Nuestro Señor de Chalma. Mural a la encáustica. Escuela Nacional Preparatoria. Fotografía procedente de A. Rodríguez, El Hombre en Llamas, ilust.núm.71.

- 21 Fernando Leal. Campamento de un coronal zapatista. Oleo sobre tela. 1922, Museo de Arte Nacional.
- 22 ----- . Boceto para el mural Nuestro Señor de Chalma. Acuarela. 81x43 cm. Colección familia Leal. Fotografía procedente del Centro de Información y Documentación de Artes Plásticas, INBA.
- 23 Jean Charlot. La Conquista de Tenochtitlán. Mural al fresco. Escuela Nacional Preparatoria. Fotografía procedente de A. Rodríguez, El Hombre en Llamas, ilust. núm. 70.
- 24 David Alfaro Siqueiros. El Espíritu del Occidente. Mural a la encáustica. Bóveda de las escaleras del patio chico, Escuela Nacional Preparatoria. Fotografía procedente de A. Rodríguez, ilust. núm. 73.
- 25 ----- . Mural a la encáustica. Muro de las escaleras del patio chico de la Preparatoria. Dibujo de Enrique Linatza.
- 26 ----- . Mural a la encáustica. Bóveda del descanso de las escaleras del patio chico de la Preparatoria. Dibujo de Enrique Linatza.
- 27 ----- . Vista general de las escaleras del patio chico de la Preparatoria.
- 28 José Clemente Orozco. Cristo destruyendo su cruz. Mural al fresco. Escuela Nacional Preparatoria. Destruído. Fotografía procedente del Centro de Información y Documentación de Artes Plásticas, INBA. (CIDAP).
- 29 ----- . Los Elementos, o Primavera. Mural al fresco. Escuela Nacional Preparatoria. Destruído. Fotografía procedente del CIDAP.
- 30 ----- . La lucha del hombre con la naturaleza. Mural al fresco. Escuela Nacional Preparatoria. Destruído. Fotografía procedente del CIDAP.
- 31 ----- . Maternidad. Mural al fresco. Escuela Nacional Preparatoria.
- 32 ----- . Tzontemoc. Mural al fresco. Escuela Nacional Preparatoria. Destruído. Fotografía procedente del CIDAP.
- 33 Diego Rivera. Murales al fresco en el patio sur de la Secretaría de Educación Pública (SEP), muro sur.
- 34 ----- . Los Tejedores. Mural al fresco. Muro sur del patio chico de la SEP. Fotografía procedente de L. Cardoza y Aragón, Los frescos de Rivera en la SEP (México: SEP, 1980), ilust. núm. 70.
- 35 ----- . Entrada a la Mina. Mural al fresco. Muro central del patio chico de la SEP. Fotografía procedente de Cardoza y Aragón, ilust. núm. 81.
- 36 ----- . Salida de la Mina. Mural al fresco. Muro central del patio chico de la SEP. Fotografía procedente de Cardoza y Aragón, ilust. núm. 83.
- 37 ----- . Los Alfareros. Mural al fresco. Muro central del patio chico de la SEP. Fotografía procedente de Cardoza y Aragón, ilust. núm. 29.

- 38 D. A. Siqueiros. Monarquía y Democracia. Mural al fresco. Escalera del patio chico de la Escuela Nacional Preparatoria.
- 39 ----- . Entierro del obrero. Mural al fresco. Escalera del patio chico de la Preparatoria. Dibujo de Enrique Linatza.
- 40 Roberto Montenegro. La Familia Rural. Salón de Recepciones en la Secretaría de Educación Pública. Fotografía cortesía el Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- 41 ----- . Friso decorativo en el Salón de Recepciones de la SEP. Fotografía cortesía el Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- 42 ----- . Mural La Sabiduría. Sala del Ministro, SEP. Fotografía cortesía el Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- 43 ----- . Mural: Gabriela Mistral. Sala del Ministro, SEP. Fotografía cortesía del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- 44 ----- . Mural: Berta Singerman. Sala del Ministro, SEP. Fotografía cortesía del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- 45 ----- . Friso decorativo en la Sala del Ministro de la SEP. Fotografía cortesía del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- 46 ----- . La Fiesta de la Santa Cruz. Mural al fresco. Cubo de las escaleras del patio chico del ex-convento de San Pedro y San Pablo. Fotografía cortesía del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- 47 ----- . La Fiesta de la Santa Cruz.
- 48 ----- . Disco Zodiacal. Mural al fresco. Bóveda del cubo de las escaleras del patio chico de San Pedro y San Pablo.
- 49 ----- . Iberoamérica. Mural al fresco. Biblioteca Iberoamericana.
- 50 ----- . Boceto para el mural Iberoamérica. Lápiz sobre papel. Fotografía procedente del CIDAP.
- 51 ----- . Detalle de Iberoamérica.
- 52 ----- . Mural al fresco. Muro lateral de la nave de la Biblioteca Iberoamericana.
- 53 Xavier Guerrero. La caída del capitalismo. Mural al fresco. Escuela Nacional de Agricultura, Chapingo.
- 54 ----- . Mural al fresco. Escuela Nacional de Agricultura, Chapingo.
- 55 D. Rivera. Mural al fresco. Zaguán del edificio administrativo de la Escuela Nacional de Agricultura, Chapingo.
- 56 ----- . Mural al fresco. Zaguán del edificio administrativo de la Escuela Nacional de Agricultura, Chapingo.
- 57 ----- . Mural al fresco. Zaguán del edificio administrativo de la Escuela Nacional de Agricultura, Chapingo.
- 58 ----- . Mural al fresco. Descanso de las escaleras en el zaguán, Chapingo.

- 59 D. Rivera. La unión del obrero y campesino. Mural al fresco. Muro central del tercer piso del patio chico en la SEP. Fotografía procedente de L. Cardoza y Aragón, ilustr. núm. 122.
- 60 Carlos González. Murales en el Consulado Mexicano en Nueva York. Bol.SEP, tomo IV, núm. 4, julio 1925, p. 46.
- 61 ----- . Murales en el Consulado Mexicano. Bol.SEP, IV:4, p. 47.
- 62 ----- . Murales en el Consulado Mexicano. Bol.SEP, IV:4, p. 48.
- 63 ----- . Murales en el Consulado Mexicano. Bol.SEP, IV:4, p. 49.
- 64 R. Montenegro. La Lámpara de Aladino. Mural al fresco. Biblioteca Lincoln, Centro Escolar Benito Juárez.
- 65 ----- . La Lámpara de Aladino. Ilustración para la edición del libro por los Talleres Olivía de Villanueva, Calle de Casanova núm. 169, Barcelona, 1917.
- 66 ----- . El Angel de la Paz. Mural al fresco. Biblioteca Lincoln, Centro Escolar Benito Juárez.
- 67 ----- . El Angel de la Paz.
- 68 ----- . El Angel de la Paz.
- 69 D. Rivera. Mural al fresco. Segundo piso del patio chico en la SEP. Fotografía procedente de A. Rodríguez, (presentación), Guía de los murales de Diego Rivera en la SEP (México: SEP, 1984)
- 70 ----- . Mural al fresco. Segundo piso del patio chico en la SEP. Fotografía procedente de A. Rodríguez, Guía de los murales.

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

1. EL TRATAMIENTO TRADICIONAL DEL MURALISMO POR LA HISTORIOGRAFIA.

La importancia que ha adquirido la pintura mural posrevolucionaria en México no sólo en el campo de la historia del arte, sino también en el amplio contexto de la historia cultural y política de este país, en lo general es estudiada a partir del apoyo o rechazo de la amplia historiografía que existe sobre el tema, al margen del fenómeno artístico en sí. Simultáneamente, en su mayor parte, tanto la crítica que aclama como la que rechaza al muralismo tiende a aceptar ciertas de sus características sin cuestionarlas; suele referirse a la pintura mural como 'el muralismo mexicano', convirtiéndola en un movimiento dotado de cierta unidad y homogeneidad, a la vez que considerarla como un arte político, inseparable de la lucha revolucionaria, vinculándola positivamente a los sectores populares o, negativamente, con lo que se considera ser una élite política dominante consolidada al final de la lucha armada. Casi invariablemente se destaca a José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros como los artistas principales, a través de cuya obra el 'movimiento' adquirió sus características principales, no obstante las acentuadas polémicas que sostuvieron entre ellos acerca del papel social de la pintura mural.¹

Sólo recientemente se ha intentado estudiar de forma objetiva la pintura mural en lugar de contribuir al proceso de su 'sacralización', y todavía son pocos los estudiosos que parten de la obra en sí, y no de la historiografía que se ha construido alrededor de ella.² De ahí que aún sea difícil abordar el estudio de la pintura mural en un sentido distinto al que le atribuye la historiografía tradicional. Las palabras de Diego Rivera son las que quizá sintetizan más claramente la propuesta básica de esta tradición historiográfica:

...por primera vez en la historia del arte de la pintura monumental, es decir, el muralismo mexicano, cesó de emplear como héroes centrales de ella a los dioses, los reyes, jefes de Estado, generales heroicos, etcétera; por primera vez en la historia del arte, repito, la pintura mural mexicana hizo héroe del arte a la masa, es decir, al hombre del campo, de las fábricas, de

las ciudades, al pueblo. 3

Casi sin excepción, la premisa central de la historiografía tradicional es la naturaleza radical -o 'revolucionaria'- de la pintura mural posrevolucionaria, en cuanto que se la considera un arte funcional y surgido del 'pueblo', que desafió el elitismo tradicionalmente representado por el 'arte culto'. El atribuir un carácter eminentemente popular a la pintura mural ha conducido a interpretar su desarrollo como un proceso en el cual desde sus inicios se buscaba una manera de realizar una obra plástica popular, que sólo paulatinamente pudo consolidarse. Así, el manifiesto publicado por Siqueiros en Barcelona en mayo de 1921, "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la Nueva Generación Americana", en donde el pintor reclama el rescate de las tradiciones artísticas prehispánicas, se considera como la primera manifestación teórica de lo que sería el 'muralismo mexicano', ya que propone implícitamente un arte nacionalista, colectivo y no elitista.⁴ Dentro de este contexto, los primeros murales, El Arbol de la Vida (antiguo convento de San Pedro y San Pablo) de Roberto Montenegro, y La Creación (Anfiteatro Bolívar) de Rivera, se interpretan como intentos fallidos dentro de los primeros indicios del nacimiento del muralismo. Se considera que el contenido alegórico y cuasi-religioso y estilo occidental de estos intentos fueron descartados a medida que los artistas encontraron una manera más propicia para expresar lo que Siqueiros ya había propuesto teóricamente. Generalmente los inicios de esta evolución son ubicados en los murales que Rivera empezó a pintar en el edificio de la Secretaría de Educación Pública en 1923, en los cuales comenzó a incorporar un contenido nacional y, específicamente, relacionado a la Revolución, interpretándose en base a un estilo más reconociblemente 'mexicano'.⁵ Paralelamente, se destaca la formación del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores alrededor de 1923, y su orientación socialista, como la segunda etapa de definición teórica del muralismo; los artistas agrupados en el Sindicato y las definiciones que emitieron se perciben como la fuerza principal del 'muralismo' que empezaba a consolidarse en tanto 'movimiento', y que entonces comenzaba a cobrar cierta independencia en cuanto a su definición teórica frente al Estado que era su patrocinador. A la vez, en mucha de la historiografía, este patrocinio sirve para reforzar la dimensión popular atribuida a las pintu-

ras, ya que el gobierno posrevolucionario se interpreta como un régimen surgido de las reivindicaciones no sólo políticas, sino también sociales de la Revolución, sin que los distintos objetivos y las divisiones internas de las diferentes facciones revolucionarias sean tomadas en consideración.⁷

Gran parte de esta tradición historiográfica se basa en las declaraciones que entonces hicieron los propios artistas y aun -lo que implica una historiografía todavía más parcial- en las interpretaciones retrospectivas que estos hicieron de su obra. A la vez, existe frecuentemente una falta de análisis detallado de la obra plástica en relación a estas afirmaciones teóricas; esta historiografía no enjuicia la versión histórica dada por los propios artistas.⁶ La imparcialidad que supone tal falta de análisis crítico cobra un significado particularmente importante en cuanto a las implicaciones sociales de la pintura mural. Los artistas cuyas interpretaciones han perdurado son los que en cierta manera formaron parte del sector triunfante de la Revolución, ya que la mayor parte de su obra pudo ser incorporada y oficializada en el discurso político de los regímenes posrevolucionarios. Los autores de los murales que de manera creciente se vieron marginados frente al proceso de consolidación 'ideológica' del Estado posrevolucionario en mucho han caído en el olvido. La historia del muralismo se 'construye' entonces en base a la interpretación hecha por la facción triunfante de la Revolución, actuando como la confirmación de la historia oficial de ésta. La tendencia dominante en la historiografía del muralismo se inclina por lo tanto hacia el análisis de las más tempranas manifestaciones vinculadas a la pintura mural partiendo retrospectivamente de las circunstancias políticas posrevolucionarias e interpretando bajo a esta perspectiva tanto los murales como la herencia artística.

La evolución del muralismo se reconoce como un desarrollo paulatino hacia la plena realización plástica de lo que en teoría se había esbozado desde 1921, y que empieza a realizarse finalmente en la obra de Orozco a partir de 1926 -las escenas de la Revolución en la Escuela Nacional Preparatoria-, así también en la de Rivera, empezando con sus murales en la capilla de la Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo (1925-26), y en la de Siqueiros, aunque no hasta los años treintas. Los murales de Rivera en el Palacio de Cortés en Cuernavaca (1929) son los que permiten más claramente destacar a grandes rasgos las caracte-

rísticas principales que se atribuyen a la pintura mural ya plenamente 'consolidada'. La temática de estos murales --la historia de México, " desde la Conquista hasta la Revolución en el estado de Morelos- se enmarca en un cuadro 'nacionalista'; un nacionalismo que se interpreta como surgido específicamente de la Revolución, ya que aquí la Revolución se expresa como la restitución de la tierra a sus dueños legítimos, la raza indígena y sus descendientes mestizos, oprimidos desde la Conquista por las fuerzas extranjeras colonialistas. El sentido nacionalista de los murales tiende a cristalizarse en la figura del indígena, quien actúa como símbolo de la nación oprimida, plenamente reivindicada sólo después de la Revolución. El pasado prehispánico queda identificado de esta manera con la figura del indígena contemporáneo. Simultáneamente, aquí como en la mayoría de los murales, el indígena contemporáneo aparece como un campesino. Lo indígena cobra por lo tanto la dimensión de una clase social, sumamente popular, y como contraparte de esta visión, en los murales se rescata, en particular, la forma de vida colectiva de las sociedades indígenas, tanto prehispánicas como contemporáneas. Esto a su vez hace los murales asimilables a una perspectiva política socialista ya que, como declaró Rivera, convierte a las clases populares en 'héroe' tanto "del arte" como de la visión de organización social presentada en los murales. Pero también aproxima la visión de la historia nacional expresada por los murales a la de la historia oficial, ya que la evolución histórica del pueblo mexicano se percibe en la forma de un desarrollo cíclico: el paraíso perdido de la época prehispánica está seguido por la opresión de la Colonia, y reivindicado por la Independencia; tras el triunfo de Juárez y de la República Restaurada viene la dictadura porfiriana, derrotada finalmente por la Revolución. Ciertos períodos de la historia nacional quedan así irrescatables en los murales. En base a esto, podemos definir las características principales del 'muralismo' como corriente nacional, indígena e izquierdista.

Los antecedentes estéticos de la pintura mural tienden a determinarse en la historiografía tradicional no a partir del estilo e iconografía de los primeros murales, sino más bien en relación a las características formales y temáticas de este muralismo 'consolidado'. Desde finales de la década de los años veinte, por ejemplo, se recalca la influencia temática e iconográfica de los grabados populares del porfí

riato, y en particular la de José Guadalupe Posada. Este es frecuentemente considerado como 'profeta' de la pintura posrevolucionaria, al recoger en sus grabados múltiples aspectos de la vida popular cotidiana: se destaca la visión de la 'cultura del pueblo' en el contexto de lo que se caracteriza como la cultura 'afrancesada' del porfiriato.⁸ Igualmente -aunque más tarde- se señala al Dr. Atl como el precursor teórico del muralismo, enfatizando sus vínculos con movimientos anarquistas en Europa durante la primera década del siglo, al igual que su militancia política durante la Revolución.⁹ Los ex-votos populares, las decoraciones murales de las pulquerías y los retratos de vida indígena de Francisco Goitia contribuyen a la consolidación de una imagen del muralismo cuyo desarrollo se basó desde su origen en estos antecedentes estilístico-temáticos y político-populares. Sin embargo, fuentes directas nos muestran que fue solamente en 1926 cuando empezó a difundirse un conocimiento detallado del grabado popular entre los artistas de murales; y no es posible detectar ninguna influencia formal de la obra de Posada en los murales anteriores a esta fecha. A la vez, la documentación de los años veinte indica que en ese momento, Atl, lejos de ser aclamado como precursor del muralismo, era más bien despreciado por los pintores.¹⁰ La posterior homogeneidad e interpretación estética que tanto la historiografía como los propios artistas han atribuido al 'muralismo' principia a ponerse en duda por las evidentes contradicciones que sustenta.

Los inicios de esta tradición historiográfica, desglosada aquí en forma muy general, pueden ser localizados alrededor de los años 1923 y 1924. Es entonces cuando en la crítica del arte empiezan a aparecer los primeros intentos por caracterizar a la pintura mural como un arte surgido específicamente en relación a las reivindicaciones sociales de los sectores populares de la Revolución, atribuyéndole una función política y militante, y vinculándola a un nacionalismo 'popular'. En un artículo de Daniel Cosío Villegas, "La pintura en México", de julio de 1923, se percibe claramente esta caracterización.¹¹ Cosío Villegas destaca, como uno de las "Muchas causas... más o menos influyentes" de la pintura mural "el nacionalismo agudo, en política, en educación, y sobre todo -quien lo creyera- en arte, surgido en México a consecuencia de la Revolución, que nos hizo conocer trágicamente nuestros problemas, sin dejarnos acudir a soluciones extrañas a nosotros".¹² Al

vincular la pintura mural a la Revolución, Cosío Villegas interpreta al muralismo en el sentido de una ruptura con la tradición artística oficial del porfiriato, afirmando que durante el régimen de Porfirio Díaz:

Paz, más que paz, sueño, y sueño en toda actividad inquieta y seria, eso era lo único que había en política, en derecho, en educación, en arte, en todo... Sin profesores que iniciaron nuevos caminos, ni el ambiente de bastante rebeldía, desobediencia, que obliga a los alumnos, aun a despecho de sus maestros, a apartarse de la rutina de todo el país, la pintura se repetía y se repetía.

13

Frente a este 'sueño' porfirista, y a su cultura 'ecléctica' y 'euro-peizada', Cosío Villegas afirma que en la esfera artística, "La Revolución... exigía el nacionalismo, aún más si se toma en cuenta al descrédito y el gradual desconocimiento de cosas europeas",¹⁴ recalcando por implicación la naturaleza específicamente mexicana y no-occidental de los murales. De ahí que lo que Cosío Villegas subraya es sobre todo la recuperación de tradiciones artísticas populares en la pintura mural, atribuyendo los inicios de este impulso a Diego Rivera. Asimismo, enfatiza que no se limita a una recuperación formal de lo popular, sino que también se recoge la organización social popular. Vinculado a esto, para Cosío Villegas, el antiguo concepto renacentista del arte como producto del genio, ajeno al proceso de trabajo, que aún perduraba durante el porfiriato, ha sido sustituido en los murales de Rivera por una nueva concepción del arte como producto del trabajo. Afirma que muchos artistas:

...creen a veces que las obras de arte no se piensan, sino que se hacen por procedimiento de magia -exponente siempre de ignorancia- a los que se denomina con palabras de la época romántica: inspiración, genio, intuición, etcétera... (Rivera) se pone a trabajar sin mirar siquiera quien pasa por debajo de los andamios en que pinta.... 15

Cosío Villegas niega pues el valor de cualquier tipo de pintura que aún se relacione a conceptos pre-revolucionarios y no-populares, y en particular, a concepciones románticas.

Al definir la pintura mural como una nueva pintura preocupada por lo popular, vinculada a lo político y cuyas imágenes visualizan el nacionalismo surgido de la Revolución, los primeros murales, de naturaleza muy distinta, quedan en efecto reducidos a una especie de búsqueda

experimental. Los murales 'espiritualistas' que pintaron Orozco y Atl en 1923, la visión hispanista que plasmó Ramón Alva de la Canal sobre un muro de la Preparatoria en el mismo año, los primeros murales de Montenegro e, incluso, La Creación de Rivera, se ven marginados frente a la trascendencia atribuida a los murales posteriores. En ese artículo, Cosío Villegas ya excluye a Montenegro de lo que más tarde será considerado como el 'muralismo', comentando que el pintor:

...tiene buen nombre en países extranjeros. Su viaje a la Argentina fue un éxito. En México, ha tenido poca influencia y es muy discutido... Encargado de decorar la antigua iglesia de San Pedro... Montenegro pintó interesantes cartones para las vidrierías con escenas mexicanas... pero la decoración de los muros -especialmente la del fondo- no alcanzó la grandiosidad que el público esperaba. Unos declararon a Montenegro buen pintor pero no dibujante; otros, pintor de cosas decorativas, no más; otros explican que Montenegro ha tomado un camino que no le conviene; la pintura que hacía en Europa y aun en México, antes del movimiento nacionalista del arte popular -dicen- estaba bien; pero al intentar hacer pintura mexicana ha equivocado el camino, pues los tipos son europeos, y sólo las escenas y el ambiente son mexicanas. 16

Para Cosío Villegas, 'lo nacional' significaba lo autóctono, lo popular y lo social, en una visión muy distinta al mural alegórico de Montenegro. De ahí que la decoratividad predominante en El Arbol de la Vida, también presente en los primeros murales de otros artistas, junto con sus temáticas frecuentemente alejadas de lo político o inclusive aparentemente de lo social, se hayan interpretado por lo general en la historiografía del muralismo, como de poca importancia para el desarrollo posterior de la pintura mural. Pero cabe destacar que Daniel Cosío Villegas estaba escribiendo en un momento en que la definición de 'lo nacional', lejos de haberse consolidado definitivamente, estaba aún en proceso de evolución. Al analizar la documentación sobre los murales de 1921 a 1923, no encontramos la descripción de un arte 'revolucionario', político o militante, sino más bien una serie de alusiones de carácter espiritual y misticistas; y, como ha sido destacado recientemente, aun Cosío Villegas se refiere a las pinturas murales no como 'murales', sino que emplea el término de 'decoración', quitándole gran parte de la dimensión política que posteriormente se le atribuiría.¹⁷ Más tarde, Siqueiros denominó este primer período de la pintura mural como de "misticismo esteticista", eclipsado ya por 1924. Afirmó que:

Diego Rivera, en ese período (1922-1924), por mayor madurez profesional, por mayor madurez técnica, fue el primero en pasar del misticismo esteticista de nuestros muy tempranos murales (los de la muy temprana época de la Preparatoria) a un arte de propósito ideológico elocuente, como método esencial para el desarrollo de nuestra intención general en favor de un arte ligado a los problemas del hombre y la sociedad correspondiente; con esa su teoría y práctica iniciales estableció los principios, iniciales también, que posteriormente nos han permitido hacer formulaciones más profundas. 18

2. OBJETIVOS GENERALES.

Es la etapa 'esteticista' inicial de la pintura mural, del período de 1921 a 1924, la que me interesa estudiar. Por un lado, me propongo aclarar las ideas estéticas detrás de estos primeros murales -normalmente considerados sólo 'transitorios' en la búsqueda de una pintura nacional- para mostrar la importancia que en realidad tuvieron en la evolución de la pintura mural. Por otro, deseo destacar los elementos de continuidad que existieron entre los primeros murales y las corrientes estéticas anteriores. En lugar de considerar a la pintura mural como un arte que surge, a causa de la Revolución, de una ruptura con todas las formas previas de arte 'culto', desarrollado a lo largo del porfiriato, pretendo más bien destacar sus vínculos con esta tradición, y la manera en que se llegó a una nueva forma de arte en base a la re-elaboración y reacomodación social de conceptos estéticos previos. El objetivo de este estudio, como tal, corresponde a un intento de 'desmitificación' de la génesis de la pintura mural, que ha sido interpretada de tal manera que oculta la naturaleza de sus orígenes, creando el 'mito' del muralismo. Pretendo probar que en sus inicios, la pintura mural correspondió a un concepto de 'nacionalismo' que se fundaba básicamente en lo estético, muy distinto a la definición del 'nacionalismo' que empezó a emerger en 1923, fundado más bien en lo social y lo político. Una especie de 'utopía' que pecaba de idealista, quizá, y que estaba destinada -como todas las visiones utópicas que sucesivamente se han creado para el Nuevo Mundo- a desaparecer, pero cuyos efectos en los tempranos años veintes no obstante fueron muy tangibles, dejando su huella en las imágenes de los primeros murales. Como ha afirmado Samuel Ramos, el año de 1921 "Fue un momento en que se exaltó el nacionalismo, no ciertamente en el sentido

político, sino más bien en sentido espiritual y cultural. Este nacionalismo invadió la poesía, la música, el pensamiento pedagógico y finalmente, la pintura.¹⁹ Los murales pintados durante esos años recurren en su mayor parte a un vocabulario plástico alegórico, frecuentemente asociado a una temática que parte, en primer lugar, de conceptos internos al arte mismo, presentando concepciones estéticas y no relacionadas específicamente a lo político. Los orígenes de tal 'esteticismo' en la pintura mural se ubican, como veremos, no en los acontecimientos sociales de la Revolución, sino más bien en corrientes estéticas que se configuraron en México a raíz del movimiento modernista, y anteriores a la Revolución.

La perdurabilidad de la estética modernista en la pintura mural, además de poner en tela de juicio los orígenes 'políticos' del 'muralismo', desafía hasta cierto punto su concepción como un movimiento popular desde sus inicios, dada la dimensión redentora que atribuye el modernismo al arte y la consiguiente naturaleza privilegiada de la posición que se asigna al artista en relación a los demás seres humanos. En la estética modernista, la tarea del arte se concibe -y Orozco reiterará el mismo concepto en los años veintes-²⁰ no tanto como la exaltación de lo popular, sino más bien como el intento de llevar la cultura y la 'civilización' a las clases populares, porque la que les era propia apenas se reconocía como tal. Para Jean Charlot, aún en 1923, la pintura no era un proceso de trabajo, sino que se definía más bien como una virtud ética y moral:

Our trade differs somehow from the carpenter's and the roofer's. People do not agree to its good or bad; We alone know. To paint is a trade, but good painting is more of a virtue, persecuted as such for useless. We must grudgingly join the ranks of the martyrs; when we die and the feast begins, white robes will be slipped over our maculate overalls. This repast may well turn out to be an artist's picnic, misers and potentates preferring the outer darkness. 21

La importancia atribuida en los primeros murales a elementos místicos y a la estética misma se relaciona directamente a las concepciones modernistas del artista como 'iniciado'. Sin embargo, desde las primeras pinturas murales, el manejo de la estética modernista estaba claramente orientado hacia una función social; de ninguna manera fue recuperada la actitud simbolista, también presente en el Modernismo latinoamericano, del artista en su 'torre de marfil', aislado del resto de la

sociedad. Después de la Revolución, el artista, aún concebido como 'profeta', no obstante, tenía que cumplir un papel social, directamente vinculado al pueblo. Lo que perduró de la estética modernista fueron los términos en que inicialmente se definió 'lo social', distinto al sentido político que adquirió en los murales posteriores. Esta preocupación por lo social, presente en la pintura mural en sus comienzos, permitió que desde la inicial definición modernista del papel del arte y del artista, las ideas estéticas detrás de la función social de los murales pudieran paulatinamente evolucionar hacia el concepto de un arte político y militante.

He escogido abarcar la relación entre los primeros murales y las ideas modernistas principalmente a través de la figura de José Vasconcelos, no sólo porque era entonces ministro de Educación Pública, sino también porque fue el primer patrocinador oficial de los murales. En varios de los primeros murales se percibe una vinculación directa entre su temática y las ideas filosófico-culturales del ministro. Su pensamiento filosófico y cultural fue desarrollado en relación a los principios culturales definidos por el grupo de intelectuales que, durante los últimos años del porfiriato, formaron el Ateneo de la Juventud -del cual el futuro funcionario también era miembro-, y en cuyo seno permaneció agrupada la "élite cultural mexicana"²² durante los primeros años de la Revolución. Este grupo de intelectuales fue el que volvió a predominar en la esfera cultural oficial durante los primeros años del régimen posrevolucionario. El trabajo del Ateneo, muy influido por ideas modernistas, se dio en torno a la preocupación por la consolidación de una 'cultura nacional'. Los numerosos miembros de esta generación fueron representantes de toda una 'era de pensamiento' y de una 'visión del mundo' compartida por gran número de intelectuales, que se definió principalmente en base a ideas generadas en el cambio del siglo, y una de cuyas características fundamentales era, de hecho, la importancia que se atribuyó a los valores 'espirituales' y no materiales. La mayoría de los artistas involucrados en la realización de los primeros murales compartieron el mismo tipo de formación cultural general, y fueron muy receptivos a la influencia de concepciones estéticas similares. Vasconcelos pudo ser considerado, por lo tanto, como una figura central, representativa de un contexto cultural mucho más amplio, bajo cuyo liderazgo pudieron desenvolverse en la primera pintu

ra mural: las principales corrientes estéticas.

Me interesa en particular, entonces, destacar los elementos pertenecientes a la 'estética' ateneísta en los primeros murales, señalar el auge de esta influencia y sugerir las razones de su declive, en virtud de su politización directa. Si bien los murales iniciales eran "esteticistas", los cambios en esta tendencia correspondieron a motivos principalmente políticos.²³ Daniel Cosío Villegas perteneció entonces a un grupo de intelectuales cuya formación fue un poco distinta a la de los ateneístas, mucho menos influido por el Modernismo, y que en 1923 estaba empezando a cuestionar la posición privilegiada que había tenido el antiguo grupo ateneísta en la esfera cultural oficial durante los primeros años posrevolucionarios. Tenía otro concepto de 'lo nacional', en la que la utopía 'esteticista', primero visualizada en las ideas modernistas, perdía su vigencia, y cuyos efectos se dejaban sentir en la pintura mural. Conforme a esta evolución de 'lo nacional', la estética e iconografía predominantemente modernistas de los primeros murales fueron paulatinamente transformadas e incorporadas a nuevas y distintas opciones estéticas en la pintura mural posterior, cobrando nuevos significados. Los elementos subyacentes de continuidad que estaban presentes a lo largo del proceso de transformación, sin embargo, señalan la perdurabilidad de las primeras ideas estéticas ateneístas en los murales y la consiguiente necesidad de analizarlas detalladamente.

Como fuentes para esta investigación, he intentado evitar la historiografía tradicional y basarme más bien en fuentes primarias. Esto ha implicado determinar primero el contexto intelectual en el que se desarrollaron los conceptos estéticos que influyeron en las primeras pinturas murales, analizando la génesis de las ideas culturales ateneístas y de Vasconcelos; me he limitado, en el caso de este último, básicamente a sus escritos anteriores a 1920. De igual manera, al considerar algunas de las manifestaciones plásticas en el país previas a estas fechas, he usado sobre todo revistas y otras fuentes de la época. Al analizar las pinturas murales de los años de 1921 a 1924, me basé en primer lugar en las pinturas en sí, como fuentes de documentación visual, y en segundo lugar, en el material escrito sobre ellas que se encuentra en algunas revistas de esos años, y particularmente en la publicación oficial, el Boletín de la Secretaría de Educación Pública. Las fuentes secundarias que usé para apoyar esta documentación se selec

cionaron a partir de las fuentes primarias. Esperamos que la visión resultante de la primera época de la pintura mural haga posible la recuperación del sentido que originalmente generó esta corriente artística.

C A P I T U L O I

1. EL ATENEO DE LA JUVENTUD: EL NACIONALISMO ESPIRITUAL COMO PROYECTO CULTURAL.

No me detengo a explicar en sus pormenores la obra de Vasconcelos...basta recordar que sus principios han sido tres: difusión de la cultura elemental, con el propósito de extinguir el analfabetismo, ayudando a la escuela con la multiplicación de pequeñas bibliotecas públicas; difusión de enseñanza industrial y técnica, para mejorar la vida económica del país; orientación de nacionalismo 'espiritual' y del hispanoamericanismo sobre todo en la enseñanza artística.

Pedro Henríquez Ureña: La Revolución y la Cultura en México, 1925.

Las anteriores líneas fueron escritas por Pedro Henríquez Ureña durante el régimen callista. En ellas alude claramente al objetivo central de Vasconcelos en el período de 1920 a 1924, primero como rector de la Universidad Nacional y luego como ministro de Educación Pública: consolidar un 'nacionalismo espiritual' a través de la producción cultural. Para Vasconcelos, la definición de este nacionalismo espiritual, como veremos más adelante, consistió en la consolidación de un nacionalismo basado no en lo político o en lo social, sino en lo estético, en donde el arte mismo proporcionaba propuestas sociales en lugar de verse reducido al mero reflejo descriptivo de procesos políticos y sociales exteriores. Fue además un nacionalismo que se inclinó hacia el hispanoamericanismo y que finalmente pretendió adquirir la dimensión de un 'espiritualismo universal'.

Los orígenes de este pensamiento antecedieron a la Revolución y fue una actitud hacia la cultura compartida por una serie de intelectuales. En 1924, al terminar Vasconcelos su labor como ministro de Edu

cación. Pública, Alfonso Reyes escribió:

Saltando sobre la catástrofe, has cumplido algunos de los ideales que alimentaron nuestros primeros sueños en la Sociedad de Conferencias, el Ateneo de la Juventud, la Universidad Popular: las mil formas que iba tomando desde hace quince años, nuestro anhelo de bien social. 1

En efecto, durante el primer régimen posrevolucionario, Vasconcelos puso en práctica el proyecto cultural desarrollado por un grupo de intelectuales quienes en 1907 formaron la "Sociedad de Conferencias", misma que en 1909 se convirtió en el Ateneo de la Juventud. Analizar los planteamientos culturales que desarrollaron los miembros de este grupo es por lo tanto sumamente importante para nuestro tema de estudio.

Ubicado en las postrimerías del porfiriato, el Ateneo surgió como resultado de la oposición que manifestaron los entonces jóvenes intelectuales a las limitaciones culturales impuestas por la filosofía positivista. Al igual que sus antecesores intelectuales y políticos del siglo XIX, los ateneístas concibieron la cultura como parte fundamental en la consolidación de la identidad nacional.² Bajo la doctrina del positivismo que predominó en México a finales del siglo pasado, la cultura se vió en gran parte limitada a reflejar la anhelada unidad nacional determinada principalmente en base a consideraciones políticas y económicas, siendo con ello relegada a un lugar secundario en relación a preocupaciones materiales. Aunque los ateneístas no negaron la importancia de una identidad nacional unificada en relación a los programas socio-políticos de la nación, no pensaron desarrollar sus propósitos culturales partiendo de consideraciones económicas, políticas o aun sociales, ya que entendían a "cultura" más bien como un fenómeno totalizador que englobaba todos los aspectos de la vida humana y que trascendía a las necesidades materiales del ser humano. Los orígenes de esta noción se encuentran enraizados en conceptos modernistas en lo concerniente al papel del arte, en los cuales se subrayó el carácter insustituible de su naturaleza espiritual. Pero mientras que los modernistas inicialmente rechazaron lo que consideraron ser la circundante sociedad materialista de fines del siglo XIX, los ateneístas reelaboraron la estética modernista, combinándola con un sentido de responsabilidad social, llegando a consolidar un programa de cultural nacional que partió de lo estético pero que tenía propuestas sociales.

Es importante entender la manera en que este programa se relacio -

naba con las reivindicaciones sociales de la Revolución. En su desafío al positivismo, sustento ideológico del porfiriato, los ateneistas se consideraron posteriormente como 'precursores intelectuales' de la Revolución. Esto, junto con su preocupación por la 'democratización' de la cultura - es decir, su difusión a través de las clases populares - ha llevado a la frecuente consideración de sus propuestas como concepciones que reflejan la entrada de las clases populares en la escena política nacional durante la Revolución.³ Sin embargo, la mayor parte de sus principales ideas culturales habían sido desarrolladas antes del inicio de la Revolución, y si bien el Ateneo se mantuvo en existencia hasta 1913, sus posteriores planteamientos con objeto de fundar una cultura nacional siguieron dependiendo principalmente de concepciones pertenecientes a las manifestaciones culturales de principios de siglo. Su reacción frente a la Revolución fue la de utilizar estas concepciones culturales para dar sentido a los acontecimientos sociales de la guerra civil; es decir, intentaron interpretarlos no como parte de un proceso socio-histórico, sino en conexión a un programa cultural previamente definido. La relación de los ateneistas con la Revolución fue en este sentido sumamente peculiar: con una dimensión social, pero par- tiendo no de lo social, sino de lo cultural.

Al analizar el proyecto cultural de los miembros del Ateneo, nos interesa destacar tanto su enraizamiento en ideas culturales anteriores como la manera en que los ateneistas reaccionaron frente a la Revolución. Esto facilitará a su vez una mayor comprensión de las distintas propuestas estéticas de los primeros murales y de las posiciones sociales y políticas iniciales de los artistas, al confrontarlas con las ideas ateneistas.

En marzo de 1906 Luis Castillo Ledón y Alfonso Cravioto fundaron la revista cultural Savia Moderna, que agrupó a su alrededor a varios de los más destacados integrantes del futuro Ateneo de la Juventud y algunos de los artistas que también se asociarían a éste: entre los intelectuales estaban Antonio Caso, Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, y entre los artistas, Diego Rivera, Roberto Montenegro, Angel Zárraga, Saturnino Herrán y Jorge Enciso. Varios de los futuros intelectuales ateneistas estaban apenas concluyendo sus estudios en la Escuela Nacional Preparatoria o en la Escuela de Jurisprudencia; con sus artículos sobre

literatura, arte y filosofía en la revista, estos intelectuales buscaban por un lado tener acceso a la cultura y por otro, generarla. Esto les era negada por las instituciones educativas, y en particular por la Preparatoria. Esta escuela, establecida en 1869 por el educador Gabino Barreda de acuerdo con los principios del positivismo, vino a reflejar las crecientes limitaciones impuestas al área de la cultura por la doctrina 'científica' del positivismo durante el porfiriato.

La filosofía positivista fue articulada políticamente en México por Gabino Barreda en 1867, sirviendo como el sustento ideológico del orden social instaurado en el país por el régimen liberal al iniciarse la República Restaurada. Barreda recurrió a la ley de los tres estados desarrollada por el filósofo francés Auguste Comte, en donde la evolución de las sociedades se daba en tres etapas progresivas: el estado teológico militar (etapa católica-feudal); el metafísico (etapa crítico-revolucionaria); y el positivo (etapa de ordenamiento). Al aplicar esta ley a la historia mexicana, Barreda interpretó la República Restaurada como la etapa positiva: propuso como lema para el régimen liberal "Libertad, orden y progreso", en donde, aunque la libertad constituía el objetivo final, el orden y el progreso eran los medios para alcanzarlo. Justificaba así el orden impuesto a la sociedad por el gobierno.⁴ Al asumir la presidencia en 1876, Porfirio Díaz manejó el discurso positivista con objeto de legitimar la creciente subordinación de todos los sectores sociales a la élite dominante que se dió en el proceso de centralización del poder durante su régimen. El positivismo, como filosofía racionalista y usado en primera instancia para combatir el poder conservador en México, representado en gran parte por la Iglesia, socavaba la idea de autoridad 'divina' - o sea, religiosa - sustituyéndola por la autoridad de la ciencia. La hegemonía porfirista manejó sobre todo esta concepción para legitimar la instauración de la dictadura, recuperando las ideas que había expresado Barreda:

La libertad consiste en someterse plenamente a la ley de orden que debe regirla... para los positivistas la verdadera libertad (es) la que la ciencia enseña. El hombre no es libre para hacer se lo que quiera, sino aquello que convenga a la sociedad que es la que impone sus leyes. 5

Esta justificación 'científica' del orden social, añadida a las ideas evolucionistas de Herbert Spencer y al manejo del darwinismo social - que legitimaba la subordinación de los demás miembros de la sociedad a

una minoría dominante con la teoría del predominio natural de los más fuertes sobre los seres 'inferiores' - llevó a un marcado énfasis sobre las leyes científicas durante el régimen porfirista, sobre todo a partir de 1892, cuando la ideología porfirista se vio respaldada por el grupo de los Científicos.⁶

Este énfasis sobre lo científico no solamente actuó como justificación para las medidas políticas de Díaz, sino que también reflejó la prioridad dada a los valores materiales por el sector social dominante que promovió la aceleración de la integración del país al mercado capitalista mundial ocurrido durante el régimen. El incremento en el poder económico de este sector, beneficiado directamente por las nuevas riquezas generadas a través de la expansión de la industria y de la red de comunicaciones en base a inversiones extranjeras, se reflejó también en su creciente hegemonía ideológica. El énfasis de la ciencia sobre lo tangible y lo material concordaba con la acumulación de riqueza de este sector, consituyendo una justificación más para su adhesión a la doctrina positivista.

Desde la República restaurada, una de las formas consideradas más eficaces por Barreda para lograr la difusión del pensamiento positivista a través de la sociedad había sido la educación. En 1870, él afirmó que para lograr una conducta 'uniforme' en la sociedad no bastaba "con que el gobierno expida leyes que lo exijan...para que la conducta práctica sea, en cuando cabe, suficientemente armónica con las necesidades reales de la sociedad, es preciso que haya un fondo común de verdades de que todos partamos".⁷ Precisamente para fomentar este "fondo común de verdades", Barreda había iniciado la reestructuración del sistema educativo nacional, en primer lugar para hacer obligatoria la instrucción primaria y en segundo lugar para que los cursos escolares y de altos estudios pudieran organizarse conforme a los lineamientos de una educación positivista. La Preparatoria Nacional se fundó de acuerdo a estos postulados y durante el porfiriato su programa de enseñanza reflejó las modificaciones que hizo el régimen a la definición del positivismo hecho por Barreda. Él originalmente había incluido la literatura en el plan de estudios de la Preparatoria, ya que la consideraba "una de la bellas artes más propias para mejorar nuestro corazón, inspirándonos los sentimientos de lo más bello, de la armonía de lo justo y de lo grande. El estudio abstracto de la pura ciencia tiende a se

car nuestro corazón, y es conveniente presentar el antídoto de las creaciones poéticas antes de que el mal se haya hecho irremediable".⁸ No negaba, entonces, el estudio de lo no-científico. Sin embargo, bajo el gobierno de Díaz en 1891 se aumentó la materia de Historia Nacional en el programa de estudios de la Preparatoria, en la cual se interpretaba la evolución del país a la luz de las etapas progresivas del positivismo. A la vez se disminuyó la enseñanza de la Metafísica, disciplina fuera del alcance de una interpretación positivista, y considerada por lo tanto como responsable de "la creación de desorden en las mentes de los estudiantes".⁹ Durante el porfiriato, las áreas de conocimiento no-racionalistas (y por lo tanto inasimilables a la interpretación que hacía del positivismo una ideología que legitimaba únicamente el progreso material en la sociedad) fueron paulatinamente eliminadas o restringidas; tal fue el caso de las humanidades.

Esta tendencia 'cientificista' de la filosofía positivista afectó evidentemente el área de la cultura, que durante el porfiriato en particular se vio restringido a un papel de subordinación, sobre todo en lo que se refiere al fomento oficial de las artes. Gabiño Barrera había iniciado hasta cierto punto esta tendencia al comisionar al pintor Juan Cordero un mural para la escalera principal de la Preparatoria en 1874, que representó los Triunfos de la ciencia y el trabajo sobre la envidia y la ignorancia. En la composición neoclásica se exaltaban los progresos técnicos y materiales de la nación; al restringir así el papel del arte a la exaltación de lo científico, se le quitaba su inherente dimensión metafísica o espiritual. En la inauguración del mural, Barrera afirmó que la única opción futura para el arte era unirse a la ciencia, ya que sólo así podría ser útil dentro de la sociedad, dado que Barrera consideraba que:

La misión del poeta y del artista debe ser sobre todo precursora, debe siempre guiar por medio del sentimiento y guiar forzosamente hacia adelante....El progreso no es sino la continua aproximación a un ideal; el arte se propone sensibilizar este ideal para hacer su atractivo más eficaz....Todo asunto que sea contrario a los progresos espontáneos de la época debe abandonarse como incapaz de inspirar al artista y como estéril para el mejoramiento social.

10

De hecho, durante el porfiriato, el arte se vinculó de manera creciente a la exaltación del progreso material de la nación. El proyecto quizá más representativo de este uso del arte sería el de la decoración escul

tórica del Paseo de la Reforma en la capital: entre 1877 y 1910 se erigió una serie de estatuas y monumentos que ilustraron la concepción positivista de la historia nacional, empezando con estatuas de héroes pre hispánicos y continuando con las figuras de hombres públicos de la historia independiente. La temática histórica prevaleció particularmente durante el porfiriato, en comisiones tanto de pintura como de escultura y aun en algunas otras de arquitectura.¹¹

Al crear la revista Savia Moderna, sus integrantes intentaron abrirse el espacio cultural negado en el porfiriato por el énfasis sobre lo tangible y lo material, resaltando, por el contrario, la autonomía de la esfera cultural frente a fines utilitarios y la espiritualidad del arte. En una carta de Miguel de Unamuno a Manuel Machado publicada en la revista, aquel autor afirmó:

Lo que siempre me llena más en sus leves poemitas, en esas hojas sueltas de pura poesía, es lo poco que de conceptual tienen... en nuestra España... se sigue tomando por poetas a unos señores muy graves... que escriben discursos en versos... Esta gente, amigo Machado, es brutalmente materialista. y lo que no toca no existe para ellos. 12

Un artículo de Antonio Caso sobre "La tesis admirable de Plótino", publicado en la revista, nos señala el sustento filosófico del énfasis puesto sobre lo inmaterial en Savia Moderna. Caso articula una filosofía monista del universo, recurriendo a un discurso religioso que subraya la importancia de lo espiritual. Partiendo de la filosofía kantiana, retoma las premisas de Plótino, concibiendo al mundo como el reflejo exterior de una sola esencia universal, o sea, Dios. El mundo material sólo cobra sentido al entender que "En todo lo que de Dios procede, reside un vago deseo de volver a El", y que por lo tanto, como "nuestro pensar es uno de los ritmos más cercanos a Dios..., nuestra norma inflexible debe ser sacrificar nuestro yo físico y moral al nobilísimo ensueño: la meditación, el ascetismo filosófico... el mundo material se resuelva en lo único verdaderamente inmaterial, incorporeo, incorruptible: el pensamiento".¹³ Caso refutaba las premisas de la filosofía positivista al atribuir sentido al mundo material sólo como reflejo de un ideal espiritual. De esta manera, el autor articuló una filosofía metafísica que más tarde sería la base de muchas concepciones ateneistas, y en particular de las ideas de Vasconcelos.

A la luz de esta filosofía metafísica, en ese artículo de 1906,

Caso ya concebía al filósofo y al artista como los predicadores de la unión entre lo material y lo espiritual, a través de la exposición que ambos hacían de los conceptos espirituales ocultos en los fenómenos materiales. Atribuyó por ello al filósofo y al artista una función social insustituible. Paulatinamente, Caso acentuó aun más la naturaleza 'intuitiva' y no racional de la unión entre lo fenomenológico y lo espiritual, apartándose cada vez más del científicismo racional positivista. Ya por 1914 había definido esta filosofía de la intuición como un 'misticismo', en donde "la inspiración, la intuición (son)...el sabor fundamental que enseña el verdadero sentido y el valor real de la existencia. Expresión adecuada del conocimiento es...la intuición sintética y desinteresada de la realidad".¹⁴ Dentro de este concepto, el papel del artista - término que engloba evidentemente también el literato - cobraba aun más importancia: trabajando esencialmente con los sentidos, con lo emocional, el artista era capaz, intuitivamente, de revelar la esencia monista del universo, obrando, al igual que el filósofo, de manera mística y profética. Este papel lo hacía indispensable en la sociedad:

...el impulso verdaderamente progresivo, sólo podrá darlo el intuitivo extraordinario, el inventor sintético, la brillante excepción humana que descubre un velo o lee una página del misterio inefable para la multitud. Dios no habla por todos los labios. El don de la profecía filosófica es singularísimo, su unicidad esencial. -15

De esta actitud filosófica emanó el interés de los ateneístas en resaltar la importancia de la cultura en la sociedad, y en un tipo particular de manifestaciones culturales. En 1907 y 1908, ya agrupados en la Sociedad de Conferencias, los futuros ateneístas organizaron dos series de conferencias que revelan claramente la recuperación que hacían de corrientes estéticas simbolistas y decadentistas. En 1907, Ricardo Gómez Robelo habló sobre Edgar Allen Poe, Alfonso Cravioto sobre la pintura del artista francés, Carrière, y Antonio Caso sobre la influencia del antirracionalismo de Nietzsche en la filosofía europea contemporánea. En 1908, las conferencias incluyeron un discurso de Caso sobre el filósofo hegeliano Max Stirner, otro de Genaro Fernández MacGregor sobre Gabriel D'Annunzio.¹⁶ Al manejar estos temas, los conferencistas revelan la importancia de la estética modernista como el punto de partida para la elaboración de una visión cultural opuesta a la propagada

oficialmente por el positivismo porfirista.

El Modernismo latinoamericano fue un movimiento básicamente literario. Se considera generalmente que empezó a gestarse en el continente a partir de la publicación de la colección de poemas, Azul, del nicaraguense Rubén Darío en 1888. Esta colección se apartaba de la autenticidad de la tradición academicista en las letras españolas, al presentar una nueva forma y un contenido sensualista que dependía más bien de la poesía francesa. La importancia de las características sensualistas y la actitud que puede denominarse "arte por el arte", que caracterizaron gran parte de la producción literaria modernista, impidió que fuera aceptada por la sociedad, aislando a los modernistas frente a la incompreensión del público. La aparente separación entre los modernistas y la sociedad circundante se debió en gran parte a la posición del artista dentro de la sociedad a fines del siglo XIX. La ya innegable implantación del modo de producción capitalista recalca la importancia del dinero: el arte o se veía transformado en mercancía o, como en el caso de México, tenía como opción someterse al servicio de la ciencia y del progreso económico de la sociedad. En un intento por mantener la función específica del arte - y el papel social del artista - los modernistas recalcaron el valor trascendental del arte o de la belleza:

La religión del arte es la forma ideológica de la especialización provocada por la división del trabajo, en un momento en que se ha quebrado el público real. Y el idealismo renaniano y el estetismo, los únicos asideros autónomos que en primer instancia descubren los poetas como territorios propios que les permiten justificarse, y redefinir su función social. 17

Apartándose de cualquier concepción utilitarista del arte, elaborando una estética ecléctica que recurría inicialmente en gran parte al simbolismo francés, los modernistas exaltaron el aspecto 'espiritual' del arte. Esto llevó a una tendencia exótica dentro de su producción: referencias a la cultura y mitología de la Grecia antigua, al mundo latino, a la Edad Media, al mundo cortesano y galantesco del siglo XVIII en Francia, a las filosofías y culturas orientales.¹⁸ Por un lado los modernistas revaloraron el papel del artista a través de estas referencias a sociedades en donde el artista tenía una función social autónoma, y en las cuales se valoraba el arte en el sentido religioso o espiritual. Por otro, con las evocaciones del lujo y refinamiento del arte

de estas culturas, resaltaban la pobreza estética y espiritual de un arte sometido a lo utilitario.

México se convirtió hasta cierto punto en núcleo de la estética modernista al fundarse en 1898 la Revista Moderna, que hasta 1903 reunió artículos de escritores modernistas nacionales y continentales. ¹⁹ Frente al ambiente positivista, la revista se consolidó como una vía de comunicación entre los seguidores del Modernismo, los cuales aparentemente no se preocupaban de la sociedad circundante. Esta actitud de 'torre de marfil' caracterizó la estética modernista en México; como dijo el poeta Amado Nervo:

En general, en México, se escribe para quienes escriben. El literato cuenta con un cenáculo de escogidos que lo leen y acaba por hacer de ellos su único público. El 'gros public' como dicen los franceses, ni lo paga ni lo comprende, por sencillo que sea lo que escribe. ¿Qué cosa más natural que escriba para los que si no lo pagan, lo leen al menos? 20

Frente al rechazo de sus valores, los modernistas mexicanos elaboraron una producción cultural de carácter espiritual que constituyó una rebelión en contra de los principios positivistas. Un corto escrito de José Juan Tablada, una de las figuras principales entre los modernistas mexicanos, ilustra este concepto. Publicado en el primer número de la Revista Moderna, "De los siete trovadores y de la Revista Moderna" cuenta la historia de unos trovadores (quienes representan a los integrantes de la revista) rechazados por los habitantes de un burgo (la sociedad contemporánea), quienes no entienden el valor trascendental del arte de los trovadores:

Los moradores del burgo son hoy un monton de cenizas que ha dispersado el viento... Los trovadores son estatuas de nieve, adiantinas esculturas que clavadas en la barbacana del alcazar inhospitalario provocan aun la admiración y la piedad del via-andante. 21

Alejados de lo que consideraron ser el materialismo vulgar de la sociedad a su alrededor, desde su 'torre de marfil', los modernistas recalcaron nuevos valores espirituales en el arte, creando una concepción cultural muy distinta a la del positivismo. Al tratar temas afines a la estética simbolista francesa en sus primeras series de conferencias, los ateneistas revelaron la asimilación del eclecticismo estético que manejaron los modernistas para crear esta visión espiritual de la cultura. Una de las influencias modernistas más importantes para los ateneis

tas fue el interés de aquéllos en la cultura clásica de la Grecia antigua. En 1903 y 1904, hubo una serie de conferencias dadas en la Escuela Nacional Preparatoria por varios integrantes del grupo modernista: Jesús Urueta habló sobre la Iliada y, junto con Amado Nervo y Luis Urbina, hizo una lectura pública del Agamemnon. Las conferencias dieron lugar al principio del contacto de los ateneistas con la cultura helénica y de ahí, afirmó Pedro Henríquez Ureña en una carta dirigida a Alfonso Reyes en 1913, surgió la idea de generar un trabajo intelectual colectivo que derivó en la creación de la Sociedad de Conferencias:

...entonces surgió un nuevo proyecto que ha sido el verdadero definidor del grupo. Acevedo y yo pensamos en una serie de conferencias sobre Grecia.... Aunque no llegaron a hacerse estas conferencias, el estudio que nos obligó la idea de prepararlas fue tan serio y las reuniones... fueron tan importantes que de ahí surgió el grupo céntrico. 22

Sin embargo, los ateneistas dieron una orientación distinta a la atención que inicialmente habían dado los modernistas a la cultura clásica. Mientras que el interés de estos había sido en parte una añoranza por la sociedad humanista de la antigua Grecia (por ser una sociedad en donde se reconocía el valor abstracto del arte y de la belleza), y en parte una recuperación del humanismo clásico sin considerarlo en relación a la sociedad contemporánea, los ateneistas proponían por el contrario la creación de "un nuevo humanismo (que) exalta la cultura clásica no como adorno artístico, sino como base de formación moral e intelectual"²³. Este fue el núcleo de la diferencia entre los modernistas y los ateneistas: estos últimos se preocuparon por la elaboración de un proyecto cultural que resaltaba la importancia de lo estético en relación a la sociedad contemporánea que habían rechazado inicialmente los modernistas.

Los ateneistas, en su preocupación por lo social, se adhirieron más bien a las inquietudes expresadas en el programa educativo positivista que siguió desarrollandose bajo Díaz. Si bien reaccionaron en contra del científicismo de la filosofía positivista, una de las más tempranas manifestaciones de los futuros ateneistas fue la conmemoración de Gabino Barrera, organizada en 1908 por Antonio Caso y Jesús Acevedo por considerarle el "autor del esfuerzo más consciente y prolífico en pro del advenimiento del alma nacional". Dos años más tarde, en una conferencia sobre "Don Gabino Barrera y las ideas contemporáneas", Vasconce-

los, aunque atacaba las bases filosóficas del positivismo, defendió junto con Caso y Acevedo que Barreda "re-construyó el espíritu nacional, orientándolo definitivamente en dirección del pensamiento moderno".²⁴ Los ateneístas, entonces, no se apartaron de la preocupación de los programas educativos iniciados por Barreda por la consolidación del 'alma nacional'; lo que hicieron fue más bien reelaborar los elementos utilizados para forjar este 'espíritu nacional', recurriendo a la concepción modernista de cultura 'espiritual' - es decir, combinaron ideas culturales modernistas con el proyecto educativo del positivismo. Obra clave para entender esta transformación es el ensayo de José Enrique Rodó, Ariel (Montevideo, 1900), que marca el inicio de la segunda etapa del Modernismo en América Latina, en la que el ansia de refinamiento empezó a ser sustituido por una preocupación por lograr una expresión artística que fuera genuinamente 'americanista'.

En Ariel, el interés por la cultura helénica se orientó por primera vez hacia una función social cuando Rodó evocó el "alma joven" de Grecia como modelo para las sociedades latinoamericanas contemporáneas. El uso de este modelo se debió a la importancia atribuida por la sociedad de la antigua Grecia al ideal de la belleza, y al sustento humanista de su cultura. La aplicación de este modelo a la sociedad latinoamericana se debió en gran parte a la transformación de las influencias exteriores al continente: habiendo logrado su independencia de la antigua metrópoli todas las colonias españolas en el continente ya por 1898, sintieron la sombra cada vez más poderosa de los Estados Unidos.²⁵ Frente a la fuerza y unidad representada por Norte América, se propagó la preocupación, dentro de la esfera cultural del continente del sur, por la búsqueda de raíces y elementos comunes que pudieran reforzar la identidad de los pueblos latinoamericanos. Partiendo de la división entre el espiritualismo y el materialismo cultural que hicieron los modernistas, Rodó propuso una identidad cultural común que englobara también las esferas políticas y sociales. Manejando una alegoría shakespeariana, subrayó la importancia de lo espiritual en la sociedad, representándolo por Ariel, "la parte noble y alada del espíritu", mientras que condenó al materialismo de las sociedades contemporáneas a través de la figura de Calibán, "símbolo de sensualidad y torpeza".²⁶ Identificó Calibán con la sociedad utilitaria de los Estados Unidos, mientras que defendió a los países latinoamericanos por los va

lores espirituales que poseían, debido al 'genio de la raza' inherente a sus pueblos:

Falta tal vez, en nuestro carácter colectivo, el contorno seguro de la 'personalidad'. Pero en ausencia de esa índole perfectamente diferenciada y autónoma, tenemos - los americanos latinos - una herencia de raza, una gran tradición étnica que mantener. 27

Para Rodó, esta 'herencia de raza' era la tradición humanista que los países latinoamericanos habían heredado de las culturas clásicas a través del elemento latino en la cultura española. Por lo tanto, en estos países se daba el potencial para la creación de una sociedad en donde, al igual que en la antigua cultura helénica, el sentido colectivo de la humanidad prevalecería sobre el individualismo y el materialismo ejemplificado por la sociedad norteamericana. Rodó subrayó la importancia de lo estético dentro de las sociedades latinoamericanas; la obra de los modernistas, fundada en el esteticismo, cobraba por ende un papel social:

La multitud, la masa anónima, no es nada por sí misma. La multitud será un instrumento de barbarie, o de civilización, según carezca o no del coeficiente de una alta dirección moral. 28

Los intelectuales y los artistas serían los que podrían dar esta 'alta dirección moral', dado su preocupación precisamente por lo espiritual.

La importancia que dió Rodó al elemento cultural y espiritual fue aun más firmemente anclada al contexto social al considerar Rodó que la definición política de la 'democracia' era imprescindible para lograr una sociedad humanista. Por lo tanto, las sociedades latinoamericanas deberían adoptar el modelo político norteamericano, pero fundirlo con un liderazgo que asegurara el predominio de valores culturales y no materiales en la sociedad. Además, propuso que la tarea de los países latinoamericanos sería finalmente consolidar un nuevo orden social, basado en la exaltación de valores estéticos, que rebasara los límites del continente para establecerse mundialmente.

El ensayo de Rodó no proponía soluciones prácticas para la realización de esta 'utopía espiritual' frente a los problemas socio-económicos que tenían los pueblos latinoamericanos, y aunque la influencia de Rodó creó una nueva preocupación en la producción literaria modernista por hallar imágenes de raíces nacionales, los escritores se mantuvieron todavía apartados de la sociedad. Sin embargo, los ateneístas

manejaron las ideas arielistas a nivel de un proyecto cultural que articularon en relación a lo que ellos consideraron ser las necesidades de la sociedad mexicana. El temprano conocimiento de Ariel por parte de los ateneistas fue asegurado por la llegada a México del dominicano Pedro Henríquez Ureña en 1906: dos años antes, había escrito un ensayo sobre Ariel. En éste, retomando la importancia que atribuyó Rodó al valor social de las artes, afirmó que esta noción era una:

Enseñanza muy necesaria en la América española, en donde pocas veces se armoniza la labor artística con el funcionamiento de otras actividades de la vida, dando por resultado que, por una parte, los artistas son generalmente individuos falta de sentido práctico, y por otra parte los no-artistas...incapaces de ver en el arte...un poder efectivo, llegan a concebirlo como ejercicio vano, completamente inútil e indigno de ocupar su atención. 30

De acuerdo con Rodó, Pedro Henríquez Ureña afirmó que al acercarse a lo espiritual, el arte constituía la base para un proyecto social orientado hacia "el perfeccionamiento humano que tiene por finalidad el bien moral y debe traducirse en la dignificación de la vida colectiva". En 1910, al dar una conferencia sobre la obra de Rodó, Henríquez Ureña resaltó una vez más la validéz de sus conceptos para las naciones latinoamericanas, pero anotó simultáneamente la ausencia en el texto de sugerencias prácticas para su realización.³¹ La obra de los ateneistas surgió en torno a la re-orientación de la concepción modernista de la cultura 'espiritual' hacia un proyecto cultural práctico que, partiendo de la obra de Rodó, funcionaba como programa social.

Para hacer esto, los ateneistas rescataron las manifestaciones culturales nacionales, resaltando sus características espirituales y universales simultáneamente. En la primera serie de conferencias que dieron en 1910, una vez consolidado el Ateneo, los temas, apartándose de la temática predominantemente europea de las pláticas dadas previamente por la Sociedad de Conferencias, se enfocaron sobre aspectos de la cultura latinoamericana y, sobre todo, mexicana: los conferencistas recuperaron tanto la época colonial como la independiente, al hablar sobre José Joaquín Fernández de Lizardi, Manuel José Othón y Sor Juana Inés de la Cruz. Por su parte, en la conferencia sobre ésta última, el catalán José Escofet se proponía difundir más ampliamente el conocimiento de la obra de la poetisa colonial, enfatizando sobre todo el elemento místico de su poesía, afirmando la validez de su obra como parte de las

bases de la cultura nacional. Alfonso Reyes destacó los mismos aspectos en la poesía del mexicano Manuel José Othón (de una generación anterior a la ateneísta). Subrayó que Othón permanecía dentro de la tradición clásica y resaltó simultáneamente que en su obra, "la descripción se resuelve allí constantemente en misticismo o interpretación metafísica de las fuerzas del mundo".³² Aunque al tratar temas nacionales, los ateneístas se apartaron del exotismo que caracterizaba gran parte de la producción cultural modernista, no obstante, aun mantuvieron vigente principios modernistas al considerar 'lo nacional' siempre a la luz de su trascendencia espiritual y universalista. La conferencia de Pedro Henríquez Ureña dada previamente en 1907 sobre el poeta español, Gabriel y Galán, es de particular importancia para entender el sentido en que los ateneístas recuperaron 'lo nacional'. Gabriel y Galán había rescatado el paisaje castellano y la vida cotidiana del pueblo español, utilizándolos en su poesía como reflejo de la vida espiritual del ser humano, pasando de ahí a abordar cuestiones existenciales y psicológicas, fusionando de este modo el enfoque modernista con la recuperación de valores nacionales. El interés de los ateneístas en 'lo mexicano' se enfocó igualmente a la exaltación de valores espirituales y universalistas. Esto determinó la orientación particular que dieron a sus propuestas para la consolidación de una cultura nacional.

Para los ateneístas, la búsqueda de valores universales se tradujo en una preocupación por 'lo esencial'; al igual que los modernistas, rechazaron manejar cualquier concepto cultural que consideraron ser superficial, o 'exterior' a la verdadera 'alma nacional'. De ahí que su comprensión de la herencia cultural del país se basó sobre todo en lo hispanico, y no en lo indígena. Desde muy temprano, los ateneístas rechazaron manejar cualquier concepto estético indigenista. Por un lado consideraron que sólo podría actuar como un símbolo emblemático de la cultura nacional. Esta actitud se ejemplifica numerosas veces en Savia Moderna, y quizá encuentra su mejor articulación en una reseña teatral hecha por Pedro Henríquez Ureña. Afirma que el uso de una figura indígena prehispánica como símbolo de lo nacional en una obra de teatro había resultado sólo en una "alteración de la historia". "En cuanto a Cuauhtemoc", dice, "cuyo éxito parece destinado a hacer época en la historia del teatro mexicano, debe decirse la verdad. Este éxito, que no

ha sido consagrado por la aprobación del verdadero público intelectual de México, depende exclusivamente de la significación patriótica que quiere darse a la obra... los indígenas, amén de blasonar de sentimientos e ideas europeas...".³³ Al buscar formas culturales que pudieran corresponder a lo que definieron como el 'alma nacional', los ateneistas rechazaron recurrir a la figura del indígena prehispánico, debido en gran parte al uso predominantemente emblemático que había hecho el régimen porfirista de esta figura.³⁴

Por otro lado, en las pocas ocasiones que aparece la figura del indígena en las ideas culturales ateneistas, está por lo general descontextualizada y asimilada dentro de una visión romántica que lo resalta sobre todo como un ser inocente, de acuerdo al concepto rousseauniano del 'buen salvaje'. Es una visión idealizada del indígena - tanto prehispánico como contemporáneo - que lo presenta como un 'ser primitivo', al que no se atribuye ningún papel en la definición de la cultura nacional. El indígena será redimido por la cultura nacional e incorporado a ella, pero no podrá tener parte en su consolidación, dado que ella se basará sobre todo en valores clásicos. El único aspecto cultural asimilable del indígena es la inocencia que representa a través de su 'carencia' de cultura, lo cual lo relaciona a la filosofía de la intuición exaltada por los ateneistas. Tal concepción del indígena tiene una relación estrecha con la actitud ateneista hacia los sectores populares de la sociedad. Un artículo de Alfonso Reyes, "El Hombre Desnudo" (1913), revela claramente esta relación. Para Reyes, el "hombre desnudo" es el plebeyo: el hombre desnudo de toda cultura, el "hombre del vulgo". Pero precisamente por su carencia de cultura, Reyes percibe en él la misma capacidad intuitiva que atribuyeron los ateneistas al indígena como 'buen salvaje':

El salvaje, que no tiene ciencia, se halla, por eso, en medio de la naturaleza viva, de la naturaleza fantástica: el mundo ha con-servado para él su original misterio y exhala aun el aroma milagroso de la creación.

En el vulgo se ha refugiado la magia....El vulgo es el conservador de la naturaleza fantástica, la vestal del misterio.... 35

Los instintos naturales, entonces, bajo la 'tutela' de los intelectuales - concepción arielista -, ayudarían a incorporar "esa hermosa bestia de la tierra: el plebeyo" al proyecto cultural espiritual ateneista, que se definió casi exclusivamente en relación a la cultura hu

manista y clásica representada por la herencia española en el país.

La poesía de la segunda etapa del Modernismo en América Latina ha bía ya resaltado los elementos hispanistas en la cultura del continente, y en el Ateneo, Pedro Henríquez Ureña fue uno de los articuladores principales de esta herencia, con implicaciones ya sociales, como rasgo fundamental de la cultura nacional. En una conferencia sobre Juan Ruiz de Alarcón (1913), mostró como el énfasis hispanista en la concepción cultural ateneísta dependió de la importancia atribuida por el Modernismo a lo clásico y lo humanístico. Al hallar estos rasgos en la cultura colonial, Henríquez Ureña afirmó que ésta ofrecía entonces elementos en los cuales podría basarse una nueva cultura nacional espiritual:

...dentro de las imperfecciones inherentes a la vida colonial, México fue el más clásico solar de la cultura española en el Nuevo Mundo. ¿Qué otro pueblo de América - ni el Perú siquiera - recibió falange de humanistas comparable con la que vino a México a seguidas de la conquista, - los que desde luego trajeron la imprenta, la Universidad, las letras latinas y castellanas? ¿Qué otro pueblo de América será capaz de ostentar el esplendor de cultura autóctona, por igual científica y artística, como el de México del siglo XVIII? Y dentro de esa cultura, el espíritu mexicano se orientó siempre hacia las aficiones clásicas....La afición al espíritu clásico, sobre todo al de Roma, nunca ha faltado en México. 37

Al subrayar la naturaleza clásica de la cultura mexicana, Henríquez Ureña demuestra cómo la visión cultural de los ateneístas fue dependiente del concepto de 'alta cultura', o sea, de un conocimiento cultural adquirido en base a una larga tradición, básicamente occidental. Recalcó no sólo la naturaleza española de la cultura colonial en la Nueva España, sino sobre todo sus vínculos con la tradición latina, la cual a su vez "proviene de las fuentes griegas y hebreas y del vivificador contacto con los grupos germánicos en la Edad Media".³⁸ De ahí vino lo que los ateneístas consideraron ser el predominio natural del elemento hispanista sobre lo indígena en cuanto a la esencia de la cultura mexicana. Lo indígena - lo espontáneo e intuitivo - sólo podría dar el 'sello particular' a la cultura nacional, afirmó Pedro Henríquez Ureña:

En México...el elemento primordial es el español; el espíritu nacional no es otra cosa que el espíritu español modificado....El pueblo español, mucho más definido que los aborígenes de América - definido por siglos de vida nacional...hubo de imponerse, de constituir el núcleo mental, el centro espiritual de las sociedades nuevas que aquí se organizaron....los elementos indígenas...

han ejercido poderoso influjo en la vida nacional durante todo siglo XIX. Las sociedades hispano-americanas adquirieron así, su espíritu particular, el cual sólo espera el auxilio de un cultura más extensa y más alta que la alcanzada hasta ahora para manifestarse en plenitud. 39

Al rescatar lo hispánico como la esencia de la cultura nacional, los ateneístas mostraron la transformación que estaban haciendo de la visión cultural oficial del porfiriato, en la cual aunque se rescataba lo hispánico para lograr unidad en la visión histórica, no se lo proponía como una realidad. Dentro de la esfera cultural, se ponía más énfasis sobre el rescate de los períodos después de la Independencia y anterior a la llegada de los españoles, ya que se les podía dar un sentido político simbólico. Los ateneístas ahora propusieron lo prehispánico como un 'sello particular' frente a lo que consideraron ser la más profunda cultura hispánica, ya que ofrecía un modelo social integral sin necesidad de recurrir a lo político.

Hasta el estallido de la Revolución, las actividades del Ateneo se dirigieron principalmente hacia el rescate histórico de la cultura nacional, dándole un sentido distinto a la concepción cultural oficial del porfiriato, y por ende desafiando la concepción positivista del papel de la cultura. Fue durante los primeros años de la Revolución cuando los ateneístas intentaron por primera vez articular las ideas implícitas en la concepción de una cultura nacional 'espiritual' con un proyecto que rebasó los límites de la cultura misma, intentando poner en práctica las ideas de Rodó en lo concerniente a la reorientación de la organización social en base a principios estético-culturales y no políticos. Sus proyectos de estos años, principalmente educativos, ilustran por un lado la continuación de las ideas que habían desarrollado durante los años anteriores a la Revolución, y por otro, la naturaleza de su interacción con ésta.

En 1911, el Ateneo de la Juventud cambió su nombre por el de "Ateneo de México", transformación a la cual Vasconcelos posteriormente atribuyó significación política en el contexto de la Revolución, diciendo que "Ya no era el cenáculo de amantes de la cultura, sino el círculo de amigos con vistas a la acción política."⁴⁰ Pero al hablar este mismo año sobre "La juventud intelectual mexicana y el actual momento histórico de nuestro país", afirmó que "Este Ateneo...fue organizado sobre to-

do para dar forma social a una nueva era de pensamiento".⁴¹ Esta "nueva era de pensamiento" había tenido sus orígenes en una etapa anterior a la Revolución en la definición del proyecto de cultura espiritual, y fue por la continuación de estas ideas lo que exhortó Vasconcelos:

Continuemos, mientras tanto, la defensa de lo que puede llegar a ser un carácter nacional, un perfil definido, quizá un principio de creación del ser mental que está por integrarse realizando la expresión de nuestra raza por tanto tiempo muda.... 42

La "acción política" y social de los ateneístas no partió en realidad de bases políticas; más bien consistió en unir el proyecto de cultura espiritual con un programa de difusión social. En un artículo de 1914, Alfonso Reyes se refirió claramente a la orientación social que dieron ahora los ateneístas a sus ideas estéticas:

La evolución de las letras mexicanas, desde la era del modernismo hasta nuestros días, queda definida por esta fórmula: un ritmo, una sucesión casi prevista o previsible, quizá necesaria, entre los virtuosos del talento poético y los sedientos de una nueva atmósfera de ideas. Hay, en esta generación que ahora oficia, como tenía que ser, poetas verdaderos, - pero sumergidos en la superior tendencia ideológica.... 43

Lo que la Revolución aportó al programa ateneísta fue la oportunidad de empezar su difusión a través de un sector más amplio de la sociedad y, sobre todo, a través de las capas populares, pero sin que estas promovieran realmente un cambio en las ideas del Ateneo, en donde lo estético seguía constituyendo la base del proyecto cultural. Si bien los ateneístas querían una transformación en el ambiente social, querían promoverla por medio de una renovación en las ideas, no a través de una revolución social. La exaltación que hacían los ateneístas de la cultura humanista, del concepto de la 'civilización ilustrada', significó que sólo pudieron relacionarse a los acontecimientos sociales de la Revolución a través del concepto dualista 'barbarie-civilización', originalmente expresada por D.F.Sarmiento.

Antonio Caso, al escribir en 1913 a Alfonso Reyes, quien se hallaba entonces en París, le dijo que "extraño de sobremanera nuestros días de largas charlas fáciles, nuestros bellos días de la dictadura porfiriana a 'mil leguas de la política'". Para Caso, el predominio de acontecimientos sociales y políticos sobre la cultura equivalió al triunfo del aspecto más bajo de la vida humana:

...A propósito de barbarie, le hablo de México... esta parte de la América española es hoy un desventurado suelo de infamia y de muerte azotado por todos los vientos del odio, e incapaz de nutrir a un pueblo libre.

...los estudios superiores, como decimos los que sabemos que en español los estudios carecen de dimensiones, nada tienen que ver con un país en el que la barbarie cunde como quizá nunca ha cundido en nuestra historia. 44

Caso no representa la actitud de todos los ateneistas, pero sí expresa las ideas de una buena parte de ellos, y revela la clave para entender las acciones del grupo en el contexto de la Revolución. Para ellos, una vez derrotado Díaz, los movimientos populares de la Revolución no pudieron sino significar el triunfo de la barbarie sobre la civilización, de las masas iletradas sobre la élite ilustrada. En Ariel, Rodó había prevenido en contra del peligro que constituían las masas sin un liderazgo culto, y en contra del "falso igualitarismo que aspira a la nivelación de todos por común vulgaridad".⁴⁵ El había sugerido que aun dentro de la democracia debería existir un elemento "aristocrático", consagrado en base a la superioridad natural creada por la cultura - al fomentar calidades de virtud, carácter y espíritu -, que pudiera asumir la dirección de la sociedad:

En ausencia de la barbarie irruptora que desata sus hordas sobre los faros de la civilización, con heroica, y a veces regeneradora grandeza, la alta cultura de las sociedades debe precaverse contra la obra mansa y disolvente de estas hordas pacíficas, acaso acicaladas; las hordas inevitables de la vulgaridad. 46

Compartiendo esta actitud, los ateneistas se adhirieron a la concepción de que, frente a la 'barbarie' de la Revolución, sólo los valores de la 'alta cultura' clásica podrían evitar la desaparición de la civilización en el país. Por lo tanto, los ateneistas respondieron a la Revolución no con acciones políticas vinculadas a la lucha armada, sino con el intento de difundir sus ideas culturales a través de una más amplia capa de la sociedad, acercándose a lo político^{en} el nivel de las ideas. Fue la suya una visión que todavía concibió a la cultura como aristocratizante: si bien democratizó la 'alta cultura' a través de su más amplia difusión, no cambió la naturaleza esencialmente no popular de esta.

De hecho, al igual que durante el porfiriato, el Ateneo se mantuvo fundamentalmente una institución cultural, en la cual se prohibió la entrada de temas políticos. Además, gran parte de los ateneistas salieron del país a partir del golpe de Victoriano Huerta en 1913. Pero aun

los que se quedaron en México asumieron una especie de "exilio interior", tan aislados de los acontecimientos políticos y sociales de la Revolución como los que estaban fuera del país, impidiendo la real asimilación de los cambios sociales que estaban sucediendo en el país.⁴⁷

La verdadera "acción política" de los ateneistas se limitó al trabajo dentro de los sectores públicos de la sociedad, en particular, en la educación. El empleo de varios integrantes del Ateneo - José Vasconcelos, Alfonso Pruneda, Alberto Pani - en diferentes áreas de la educación pública durante los años de la Revolución permitió a los demás ateneistas el acceso a este campo. Pero la limitación del trabajo de los ateneistas a la educación no fue tanto el resultado de la falta de acceso a otras áreas políticas, sino que para ellos, su concepción de un proyecto cultural se agotaba precisamente en la práctica educativa. Esto se debió a que su concepto de cultura espiritual les orientó a considerar la ilustración como un sustituto de lo político, englobando y trascendiendo las preocupaciones de éste. La educación representó para ellos la oportunidad de vincular su programa esencialmente estético a una base social.

Esto se percibe al referirse al concepto que tenían los ateneistas del educador. En su ensayo sobre Ariel de 1904, Pedro Henríquez Ureña destacó que la propuesta de Rodó había sido la de "contribuir a formar un ideal en la clase dirigente, tan necesitada de ellos".⁴⁸ El ^{trabajo del} Ateneo entre 1907 y 1911 había sido dedicado precisamente a la formación de este ideal - un ideal espiritual - y a la formación de la clase dirigente de los intelectuales. Ahora, la tarea del intelectual sería sobre todo educativa: la de difundir las bases para la cultura espiritual a través de la sociedad. La importancia del papel del educador para los ateneistas quedó plasmado en un artículo publicado en la revista Nosotros en 1913, revista en la que entonces participaban varios ateneistas:

El Maestro de Escuela es el único posible Redentor de nuestra nacionalidad; es el obscuro obrero de nuestra grandeza, es el benemérito y paria de nuestros tiempos, que humilde, olvidado y muchas veces despreciado, tiene en sus manos la solución de todo el problema político de la Patria, y por ende la existencia de ella misma.

No será la demagogía, no la violencia, no el socialismo intempestivo e inmaturo a quienes haya que encomendar esa cosa sagrada que se llama el porvenir nacional, suma de factores y resultante de causas es la formación cívica de un pueblo...vosotros los Maestros, sabed que sois los dueños de la arcilla que ha de cua-

...ajar en formas salvadoras el porvenir nacional; que sois los depositarios de ese porvenir. 49

Los términos casi mesiánicos con que se exalta al maestro reflejan la creencia de los ateneistas en la educación como manera de redención nacional; no serían las medidas políticas o económicas las que resolverían los problemas de la guerra civil, sino la exaltación de los valores espirituales que proporcionaba la cultura. De ahí que en 1914, refiriéndose al trabajo educativo de los ateneistas, Pedro Henríquez Ureña afirmó que su motivación era "para colaborar sinceramente en la necesaria renovación de la cultura nacional, convencidos de que la educación - entendida en el amplio sentido humano que le atribuyó el griego - es la única salvadora de los pueblos".⁵⁰

A partir del régimen maderista, los ateneistas se empeñaron en difundir su labor educativa a través de un público más amplio: empezaron a publicar artículos en una gama de revistas (Nosotros 1912-1913; Pegaso 1917; El Universal Ilustrado a partir de 1918), y a partir del nombramiento de Ezequiel Chávez como director de la Escuela de Altos Estudios en 1915, tuvieron acceso a puestos en la facultad, pudiendo introducir estudios humanísticos.⁵¹ A finales de 1912 los ateneistas fundaron la Universidad Popular Mexicana, en la que un grupo de ellos enseñaron en las fábricas y los talleres de la capital durante las horas libres que tenían los obreros, llevándoles estudios de un nivel más alto que los de la primaria. Sin embargo, aun en la Universidad Popular, los temas de las conferencias dadas se limitaron a lo cultural, con la exclusión de la temática política. Alberto Pani, rector de la Universidad Popular, consideró en 1912 que "el problema de México consistía en higienizar física y moralmente a la población", y en someterla a "los Remedios del Alma";⁵² es decir, los maestros de la Universidad Popular se negaron a confrontar al obrero en sus propios terrenos culturales, imponiéndole más bien los valores culturales desarrollados por el Ate-
neeo.

Podemos concluir, entonces, que la caída de Porfirio Díaz significó para los ateneistas no tanto la asimilación de ideas enraizadas en las clases populares, sino la oportunidad de empezar a educar a estas clases, a 'elevarlas' y a incorporarlas dentro de una cultura espiritual, cuyas bases descansaron siempre en los valores clásicos de la 'alta cultura'. La preocupación de los ateneistas por el pueblo no corres-

pondió... a las ideas sociales emanadas de las clases populares de la Revolución, sino que todavía aludió al proyecto cultural que Rodó había desglosado teóricamente en Ariel: 'aristocratizar' al pueblo, y permitir su entrada a la 'alta cultura'. Un dibujo hecho por Saturnino Herrán, asociado al Ateneo desde 1906, utilizado para ilustrar el almanaque de la Universidad Popular en 1919, sirve para demostrar esta actitud (ilust.núm.1). En el primer plano del dibujo aparece la figura de un obrero, vestido de overol, sosteniendo en una mano un martillo, mientras que en la otra levanta una pequeña reproducción de la estatua de la Victoria Alada de Samotracia. Detrás de él está el escudo de la Universidad Popular, cuyo diseño gráfico es el águila que se come a la serpiente. En la parte superior del trasfondo está un friso con motivos de la serpiente emplumada. Debajo del escudo se suspende una guirnalda de hojas, y en paneles, a cada lado de la imagen, se leen las palabras "Arte" y "Labor". El dibujo de Herrán ilustra perfectamente los planteamientos de los ateneistas: Aunque la figura es un obrero mestizo, la 'cultura' se representa por una escultura helénica clásica, sostenida en lo alto por el obrero, representativo de su meta: el acceso a la cultura espiritual. Las palabras "Arte" y "Labor" evocan el ideal ateneista: una sociedad en la cual el trabajo se encuentra regido por la estética, en una nación basada sobre todo en lo espiritual. Es en relación a estas concepciones culturales que tenemos que analizar los elementos que utilizó Vasconcelos para crear su proyecto educativo.

2. VASCONCELOS Y LA ESTETICA ATENEISTA EN EL CONTEXTO DE LA REVOLUCION.

Ya en su tesis de licenciatura, "Teoría Dinámica del Derecho", escrita en 1905, Vasconcelos mostró una posición crítica frente a algunos de los conceptos del positivismo. En ella articuló un rechazo a las limitaciones impuestas por la ciencia y los métodos científicos enfatizados por la enseñanza positivista, criticándola en base a la recuperación de la filosofía metafísica. A la vez, mostró interés en la educación como agente civilizador, y manejó el concepto de Europa como continente 'bárbaro', viejo ya y en decadencia, oponiendo a esto la noción de la civilización (en germen) del Nuevo Mundo.⁵³ Antes de la formación del Ateneo, Vasconcelos ya manejaba conceptos que permanecerían como base de su pensamiento por más de dos décadas. La paulatina elaboración de estas ideas en un sistema filosófico, que formó la base de sus programas educativos, se dio bajo la influencia de ideas ateneistas, que no se distinguieron en lo esencial de estas tempranas postulaciones.

Vasconcelos fue una de las principales figuras del Ateneo, llegando a ser su presidente en 1911. No obstante, frente a la actitud de los demás miembros, la suya simbolizaba una cierta excepción: como él dijo posteriormente, "Mis colegas leían, citaban, cotejaban por el sólo amor del saber. Yo egoístamente, atisbaba en cada conocimiento, en cada información, el material útil para organizar un concepto del ser en su totalidad."⁵⁴ Si bien los otros ateneistas no estaban tan alajados de preocupaciones sociales como implica Vasconcelos, él fue quien mejor pudo concretizar un programa de acción práctica con los planteamientos culturales del grupo. Esta concretización ocurrió principalmente durante la década de la Revolución y fue puesta en práctica por Vasconcelos como ministro de Educación Pública. Lo que nos interesa destacar en esta sección es cómo la articulación práctica del programa cultural del Ateneo se debió a la elaboración que hizo Vasconcelos de las mismas propuestas estéticas ateneistas, más que a la influencia externa de la Revolución. Sus ideas llegaron a trascender los postulados iniciales de los ateneistas respecto a la consolidación de la cultura nacional, extendiéndola a un concepto más amplio de cultura iberoamericana-universalista, todavía fundada, como había sugerido Rodó, en lo estético. Vas

concelos pudo dar un paso más, al combinar esta noción con su propio concepto del mestizaje. A través de la combinación de propuestas culturales con el concepto racial que elaboró sobre el mestizismo, Vasconcelos articuló los planteamientos 'utópicos' de Rodó con una base que pudo ser concebida por él como anclada firmemente en la realidad social. Pero si consideramos sus ideas sobre el mestizaje junto con sus ideas estéticas, veremos que, al igual que los planteamientos de los demás ateneístas, son nociones en las que predomina el idealismo, asentadas en una filosofía de lo espiritual, y no en la identificación y reconocimiento de lo real como proceso socio-histórico.

A primera vista, la acción política de Vasconcelos parece negar este fenómeno, dado que fue uno de los pocos ateneístas que realmente participaron en la política de la Revolución, colaborando en la redacción de programas políticos y sociales. Sin embargo, la actividad política de Vasconcelos se inició en colaboración con Francisco Madero y con sus planteamientos liberales decimonónicos, y se mantuvo fiel a estos comienzos a lo largo de la Revolución, condicionando la interpretación que hizo de la guerra civil. Más que fomentar un cambio social en las ideas de Vasconcelos, su actividad política fue importante por el programa cultural del Ateneo en la medida en que a través de él, éste pudo articularse a nivel práctico una vez terminada la Revolución. En esta sección, intentaremos establecer cuáles eran las ideas sociales existentes detrás de las propuestas estéticas y educativas de Vasconcelos, para así poder entender el papel que atribuyó a los murales durante su ministerio.

Vasconcelos entró por primera vez al escenario político nacional en 1909. Conoció a Francisco Madero en 1908, adhiriéndose a su causa en el momento en que redactó "La Sucesión Presidencial". Este texto, a diferencia de las reclamaciones del Partido Liberal Mexicano que ya por esta fecha proponía una transformación radical de la estructura socio-económica de la sociedad porfirista,⁵⁵ partió de postulaciones muy moderadas. Madero no proponía ninguna reestructuración social, sino que se limitaba a señalar la necesidad de un cambio político a nivel presidencial. Se mantenía fiel a los principios del liberalismo decimonónico, y proponía su vigencia para la sociedad contemporánea, reclamando un regreso a tales principios después de la paz y el progreso que solamente

te habían podido ser logrados a raíz del alejamiento de Díaz de los fundamentos de la democracia.⁵⁶ Vasconcelos no se apartó esencialmente de la visión maderista, al considerar que la causa liberal decimonónica había sido traicionada por Díaz. El propondría igualmente un regreso al nacionalismo y democracia que había instaurado el Liberalismo en México.⁵⁷ En 1909 colaboró con Madero en la fundación del Centro Antireeleccionista y en la edición de su periódico, que se oponía a Díaz no en base a una radicalización de las propuestas maderistas, sino por su inconformidad con la re-elección 'anti-democrática' del presidente. Cuando el Centro se transformó en el Partido Constitucionalista Progresista (1910), con Vasconcelos como vicepresidente, las propuestas del Partido se mantuvieron limitadas a las mismas demandas políticas.

Cabe destacar brevemente que Vasconcelos hubiera podido identificarse con Madero no sólo por afinidad de convicciones políticas, sino también por el interés que este tenía en el espiritualismo y en la filosofía idealista relativa a éste. Durante los años anteriores a la Revolución, Madero estuvo vinculado a grupos espiritualistas en México, atribuyendo sus decisiones políticas hasta cierta medida a estas convicciones.⁵⁸ Cuando Vasconcelos publicó sus Estudios Indostánicos (1919), incluyó un capítulo póstumo sobre la Bhagavid Gita escrito por Madero. La interacción de Madero con el espiritualismo lo había llevado a elaborar una interpretación monista del universo, parecida a la de los ateneístas, y en este texto interpretó lo fenomenológico como un proceso de ascenso continuo hacia el "Ser Supremo". Afrimó que la creencia en lo espiritual no significaba la renuncia a una actividad política mundana, sino que al contrario, la imbuía de una dimensión humanista y trascendental.⁵⁹

La síntesis que Madero hizo de su actividad política y sus convicciones idealistas fue el punto de partida para la integración del programa cultural ateneísta al escenario político nacional. Vasconcelos, a través de sus lazos con Madero, sirvió como catalizador de esta incorporación y más que a su interés común en una dimensión 'espiritual', esto se debió sobre todo a la fe recíproca que ambos tenían en el liberalismo decimonónico que aparecía como respuesta a lo que consideraron ser las necesidades actuales del pueblo. Fue básicamente dentro de un programa político liberal donde Vasconcelos percibió la oportunidad de

poner en práctica los planteamientos culturales del Ateneo, convicción que se revela al ver su trayectoria política durante la Revolución.

Al caer el régimen maderista en 1913, Vasconcelos se trasladó a París, después de haber establecido relaciones con Venustiano Carranza. Allí, desempeño actividades diplomáticas pro-carrancistas dirigidas a lograr el bloqueo de fondos extranjeros para Victoriano Huerta. Con ese objetivo colaboró durante 1913 en la breve trayectoria del periódico antihuertista La Revolutionne au Mexique en París, editado por el Dr. Atl en colaboración con el diplomático Luis Quintanilla. Tanto Quintanilla como Atl mantenían vínculos con el movimiento modernista latinoamericano y sostenían, por el momento, las mismas convicciones políticas que Vasconcelos.⁶⁰ Sin embargo, la adherencia de Vasconcelos a la causa carrancista se cortó en México, en el momento en que Vasconcelos consideró que amenazaba los principios de la democracia liberal. En el otoño de 1914, al tomar el poder las facciones carrancistas, Vasconcelos fue nombrado director de la Escuela Nacional Preparatoria por el antiguo colaborador maderista, Felix Palavicini, y en su discurso de toma de posesión, se refirió a su deseo de restaurar los principios democráticos del liberalismo decimonónico.⁶¹ Pero a las dos semanas, al exigirle Carranza su denuncia de las facciones villistas y zapatistas, Vasconcelos prefirió renunciar a su puesto que traicionar sus convicciones democráticas. Pasó entonces a las filas de los Convencionistas en Aguascalientes, redactando su alegato de desconocimiento a Carranza como jefe de la nación. Aunque esto implica el reconocimiento de Vasconcelos a las facciones campesinas, el alegato revela su sostenido enraizamiento en el liberalismo decimonónico, al basarse jurídicamente en la Constitución de 1857;⁶² su adhesión a los Convencionistas se fundó no en su aceptación de nuevas ideas políticas y sociales, sino en que veía en ellos la continuación del liberalismo maderista. Bajo esta perspectiva, colaboró como ministro de Educación en el gobierno interino de Eulalio Gutiérrez durante los últimos meses de 1914, nombrando al antiguo ateneista, Antonio Caso, director de la Preparatoria, en un primer intento de realizar los planteamientos educativos de los ateneistas. Tras la deserción de Gutiérrez y de su gabinete a inicios de 1915, Vasconcelos se trasladó a Nueva York, retirándose de toda actividad política al asumir Carranza la presidencia en octubre del mismo año. A la caída de Carranza en 1920, Vasconcelos regresó al escenario político, uniéndose a Obregón por considerarle el heredero

ro de los ideales políticos de Madero, es decir, de la democracia liberalista.⁶³ Podemos resumir, entonces, la trayectoria política de Vasconcelos como aquella en la cual se mantuvo fiel a sus convicciones políticas establecidas antes de la Revolución y en las cuales cualquier cambio resultó insignificante frente al mantenimiento de sus principios fundamentales.

Por lo tanto, es pertinente preguntarnos - a pesar de su activa involucración política - cuál fue la comprensión real de Vasconcelos de las necesidades socio-económicas del pueblo, manifestadas a lo largo de la Revolución. Varios datos indican que, al igual que la mayoría de los ateneístas, Vasconcelos participó en un 'exilio interior' durante la Revolución. No estuvo exento de la misma actitud que impidió a los demás ateneístas reconocer plenamente la realidad social, fenómeno que reconoció el mismo Alfonso Reyes en 1914 al escribir a Pedro Henríquez Ureña que "Vasconcelos no tiene noción de los valores sociales."⁶⁴ Posteriormente, Manuel Gómez Morín atribuirá la actitud de Vasconcelos a su ausencia del país durante los momentos más determinantes de la guerra civil:

Del caos de 1915 nació la Revolución. Del caos de aquel año nació un nuevo México, una nueva idea de México y un nuevo valor de la inteligencia en la vida. Quienes no vieron este año en México, apenas podrán comprender algunas cosas. Vasconcelos y Alfonso Reyes sufren todavía la falta de esta experiencia. 65

De hecho, la ausencia de Vasconcelos del país durante los momentos más "caóticos" y sangrientos de la Revolución se relaciona a la actitud que ya había expresado Antonio Caso al concebir la guerra civil como el triunfo de 'la barbarie' sobre 'la civilización'. La interpretación posterior que hizo Vasconcelos del proceso revolucionario y de las demandas sociales que en él se expresaron recupera la mitificación y abstracción de una 'visión del mundo' elaborada a partir de propuestas modernistas, sobrepuesta a la realidad de los procesos sociales. Los inicios de este proceso de mitificación se remontaron precisamente a 1915, y fue ésta una postura compartida por un amplio sector de intelectuales. Vasconcelos se ausentó de México en el momento en que, junto con otros intelectuales, veía el desplazamiento de un liderazgo 'ilustrado', capaz de establecer la democracia liberalista, y el ascenso de 'la bola', o sea del 'caos' expresado por las reivindicaciones

campesinas. No podía relacionarse en términos de igualdad con las facciones populares: "Las únicas (cosas) que me interesan", dijo en 1915, "(son) los valores del pensamiento, los valores no humanos, no célebres, no populares, el fondo, la esencia del pensamiento de los hombres más avanzados espiritualmente."⁶⁶ La imposibilidad de hallar sustento en estas cosas - o mejor dicho, la desaparición misma de estas cosas - frente a la supremacía que asumieron entonces las reivindicaciones populares, suscitó entre los intelectuales de México, ateneístas incluidos, la tendencia de imbuir un significado trascendental a la Revolución, abstrayendo el proceso socio-histórico a una esencia mística, en la cual pudieron anclar su fe amenazada. La naturaleza 'bárbara' de la Revolución se absolvía entonces al atribuirle un sentido apocalíptico, a la vez que esto aseguró el valor trascendental de la cultura. En "La Querrela de México", publicada en 1915, Martín Luis Guzmán, antiguo ateneísta, ilustra esta interpretación moralista y alegórica de la Revolución:

Perdemos el tiempo cuando de buena o mala fe vamos en busca de los orígenes de nuestros males hasta la desaparición de los viejos repartimientos de tierra y otras causas perdidas. Estas, de gran importancia en sí mismas, por ningún concepto han de tomarse como decisivas. Las fuentes del mal están en otra parte: están en los espíritus de antaño, débiles e inmorales, de la clase directora; en el espíritu del criollo, en el espíritu del mestizo, para quienes ha de pensarse en la obra educativa. 67

Como parte de la visión apocalíptica de la Revolución se acentuó la tendencia a la exaltación del heroísmo, en donde, al destacar figuras individuales, elevándolas por encima de las múltiples fuerzas contradictorias de su alrededor, se podía dar un sentido de evolución coherente a la historia.⁶⁸ En el contexto de la Revolución, el heroísmo formaba parte del intento por abstraer y unificar las luchas populares, negándoles su papel determinante en lo que se interpretaba como un proceso predeterminado y controlado por fuerzas trascendentales y no materiales. Vasconcelos, al concebir la Revolución en términos de un movimiento determinado por un ideal político que tomaba cuerpo en figuras individuales - Madero, Obregón - participó en la misma exaltación del héroe, reduciendo la importancia atribuible a las facciones populares como una fuerza fundamental en la guerra civil.

De ahí que la actitud de Vasconcelos frente a las peticiones popu

lares expresadas durante la Revolución fue muy similar a la de Madero. Este, enfrentándose a las demandas del reducido movimiento obrero a principios de la Revolución, había fomentado su sindicalización estatal, principalmente para poder combatir y controlar la sindicalización anarquista independiente.⁶⁹ Logró así resolver, o por lo menos controlar, los problemas suscitados por el movimiento obrero. Pero confrontado por los movimientos campesinos, y en particular por los zapatistas, Madero respondió con incomprensión y represión armada. Las reclamaciones de los zapatistas para mantener su forma de vida comunitaria tradicional impidió su asimilación al proyecto democrático-liberal de Madero, dado el énfasis puesto por el liberalismo en el individualismo y la libre-empresa.⁷⁰ En la actitud de Madero, al igual que en las represiones hechas a los movimientos indígenas en el campo durante los regímenes juarista y porfirista, estuvo presente cierto temor a las insurrecciones campesinas frente a la amenaza que sus sociedades autónomas representaron para la concepción liberal de unificación nacional.

Vasconcelos parece haber asociado el campesino de la Revolución con el indígena, aunque es difícil averiguar a partir de qué fecha. Su contacto con los campesinos se efectuó principalmente mientras fungía como ministro de Educación Pública para el gobierno de Gutiérrez. La aparición de los campesinos en el contexto cultural y educativo sólo pudo haber reforzado las ideas que ya tenía Vasconcelos sobre cultura y 'barbarie'. Posteriormente escribió que:

...el zapatismo nunca fue otra cosa que el plebeyismo...La doctrina subterránea del zapatismo era la vuelta de México al indigenismo de Moctezuma. Y si no pasó del traje y de la barbarie... es porque...Elementos culturales para un aztequismo viable no hay una sólo. La suerte del aztequismo que periódicamente renace es el elemento de crueldad que no han podido destruir cuatro siglos de producción cristiano-hispánica. 71

Simultáneamente afirmó que Villa era "ignorante y feroz", y concluyó que "Desconocía a la vileza de las multitudes."⁷² Una fuente contemporánea parece confirmar la presencia de estos sentimientos anti-populares en el pensamiento de Vasconcelos ya durante los años de la Revolución. En 1916, refugiado de la guerra mexicana en su exilio en Nueva York, Vasconcelos escribió Prometeo Vencedor, una pieza de teatro con alusiones metafóricas a la Revolución, cuyo escenario se ubica entre las ciudades coloniales de México y Puebla, al pie de los volcanes Ixtlacihuatl y Popocátetl. La obra incorpora sus ideas sobre la crea-

ción de una cultura estética, basada en el misticismo cristiano y oriental, y sobre una nueva raza como portadora de esta cultura. Contra este trasfondo, Vasconcelos resaltó la brutalidad de las luchas armadas de la Revolución, haciéndolas aparecer como la concretización del mal que niega todo bienestar:

El mal no posee realidad verdadera... abandonado a sí mismo se desvanece y se borra, porque carece de consistencia, porque no es nada en sí. Sólo cuando se alfa y se confunde con la obra del bien logra enturbiarla, y entonces adquiere un poder terrible... es incapaz de construir.... 73

Los responsables de 'la obra del bien', para Vasconcelos, eran los individuos políticos o intelectuales, y no las masas; solamente los primeros, para él, eran capaces de dar sentido y orientación a las acciones de los últimos. Las mismas concepciones caracterizaron la comprensión de Vasconcelos de los movimientos obreros: en agosto de 1920, en una "Carta abierta a los obreros del Estado de Jalisco", Vasconcelos reiteró que:

...el proceso de la justicia en el mundo no podrá ser un hecho, en tanto que no se realice la unión íntima de proletarios y obreros que representan el esfuerzo humano en todas sus formas, con los obreros de la inteligencia que representan ^ala idea, sin la cual el esfuerzo no es capaz de lograr ninguna conquista definitiva.... 74

La interpretación que hizo Vasconcelos de la Revolución demuestra la alejada posición que tomó respecto a sus facciones más radicales y, sobre todo, populares. Si bien posteriormente Vasconcelos consideró que la labor del Ateneo constituyó una ruptura cultural con la ideología porfirista equivalente a la ruptura que hizo Madero en la esfera política,⁷⁵ ni Madero ni Vasconcelos, a lo largo de los años diez, acudieron a las demandas populares que en cierta medida actuaron como el sustento de la Revolución.⁷⁶ Como ha afirmado José Joaquín Blanco, la ideología de Vasconcelos correspondió a una "mística liberal" frente a la "mística populista" que emanó de la Revolución.⁷⁷ Por lo tanto, la preocupación de Vasconcelos por los sectores populares en su obra posterior como ministro de Educación Pública debería juzgarse no a la luz de ideas políticas enraizadas en las luchas populares de la Revolución, sino en relación a sus concepciones culturales, fundadas en ideas ateísta, cuyo origen, al igual que el de sus concepciones políticas,

antecedió a la Revolución.

En 1911, reflejando las concepciones ateneistas, Vasconcelos expresó su deseo de crear una esfera cultural que pudiera ser autónoma frente a lo político:

Por carecer de una cultura autónoma, ha sucedido durante todo el tiempo que abarca nuestra historia, que cada cambio político de importancia modifica radicalmente la orientación de las ideas en materias filosóficas, estéticas, porque han sido por regla general los políticos quienes nos han impuesto sus ideas rudimentarias sobre las altas cuestiones mentales, y será uno de los mejores frutos de nuestra lucha el co-operar para establecer la ilustración superior sobre bases independientes de la política. ... Cuando se fomente entre nosotros la clase de los intelectuales y el poder público se acostumbre a respetarla en los asuntos que le incumben, tendremos una verdadera cultura.... 78

Sin embargo, como los demás ateneistas, Vasconcelos reconoció simultáneamente la importancia de la cultura como factor determinante en la definición del 'carácter nacional', y por ello, la dimensión política que implícitamente tenía la cultura. La aparente ambigüedad se resuelve al considerar la importancia particular que daba Vasconcelos a lo 'estético' dentro de la cultura. Para él, el aspecto más importante de las nociones culturales del Ateneo era su preocupación por la estética, idea que ya por 1916 había claramente definido, al hablar de los ateneistas como "una generación que tiene derecho de llamarse nueva... por que está inspirada en 'estética distinta'... una manera de 'misticismo fundado en la belleza': una tendencia a buscar claridades inefables y significaciones eternas".⁷⁹ Al resaltar la belleza y lo estético, Vasconcelos se aproximaba a la tendencia principal del Modernismo. Este fenómeno quizá se explica siguiendo las propuestas planteadas por Rafael Gutiérrez Girardot sobre la secularización o 'desmiraculización' del mundo, que ocurre en América Latina tras la crisis de fe religiosa ocasionada por la influencia del positivismo.⁸⁰ En México, al 'perder' el mundo su dimensión espiritual, la respuesta de los intelectuales fue o un regreso inseguro a la fe cristiana,⁸¹ o la 'sacralización' del mundo, es decir, una búsqueda para encontrar una esencia trascendental en lo fenomenológico. Vasconcelos tomó la segunda opción, y combinó la importancia que daba a la belleza, como una manifestación de lo espiritual, con el concepto ateneista de la cultura como fenómeno totalizador que rebasaba los límites tradicionales de lo 'cultural'. Para él, como

veremos más adelante, no sólo la cultura, sino la estética misma podían sustituir a lo político, cobrando por ende los atributos propios de esto.

Vasconcelos articuló plenamente este concepto por primera vez en un texto escrito en Nueva York en 1916, Pitágoras (Una Teoría del Ritmo), en donde analiza la secta pitagórica y su teoría numérica como una teoría estética del universo. Recuperó la filosofía pitagórica como escuela esotérica, oponiendo su percepción intuitiva del mundo a una interpretación racional y científica. Al igual que la concepción monista del universo que planteó Antonio Caso en su filosofía de la intuición, los pitagóricos no distinguieron entre forma y materia, ya que su escuela antecedió a la separación filosófica de éstas. Vasconcelos enfocó su interés en los pitagóricos sobre este monismo. Destacó la importancia del número en la doctrina pitagórica no en su sentido matemático, sino por el significado que le atribuyeron los pitagóricos como esencia de los fenómenos, tanto materiales como espirituales.⁸² A partir de ahí, Vasconcelos salió de los conceptos propiamente pitagóricos, para elaborar una filosofía estética, afirmando que la importancia del número yacía en la noción de unidad y armonía, al proponer que el número permitía entender al universo como una serie de ritmos. Como Caso, retomando la filosofía de Plótino, Vasconcelos afirmó que "Me es fuerza a levantar lo que hay de divino en mí a lo que hay de divino en el universo", y que al acudir al "ritmo universal" perceptible en el número, era posible ascender espiritualmente desde lo fenomenológico hacia la unión con la esencia, o lo divino, del universo.⁸³ Habiendo trasladado la importancia del número, de lo numérico en sí, al ritmo que representaba, Vasconcelos propuso que este ritmo también se percibía en la belleza: "...la belleza es una coincidencia rítmica entre el movimiento natural del espíritu y el movimiento ya reformado de las cosas", en lo cual "la belleza es una transformación equivalente de lo humano en divino".⁸⁴ La belleza, entonces, incorporaba para Vasconcelos una dimensión religiosa; era un sustituto de la religión, pero en el cual igualmente se buscaba una dimensión de fe, que correspondía al proceso de la 'sacralización del mundo'. Por lo tanto, para él, los 'sacerdotes' capaces de percibir el ritmo universal, eran los artistas, quienes, al igual que los místicos, obraban por medio de la intuición:

...la facultad estética es la facultad de afirmar nuestro ritmo

para recibir los ritmos externos y saturarnos de ellos y también para disolver las barreras que entre todas las cosas crean los sentidos y el pensamiento... Por eso el misterio de todo lo creado no lo resuelve la inteligencia ni la experiencia, cuyo ordenado conjunto constituye la ciencia, sino sólo la intuición de la belleza; sólo en el arte... Así lo han entendido siempre los místicos, pues el misticismo es una estética esencial... Unas mismas leyes rigen al arte y a la mística, sólo que el artista ve por fuera y el místico ve por dentro. 85

En lo estético, entonces, Vasconcelos veía la síntesis de lo fenomenológico y lo espiritual, lo cual daba sentido al mundo material, al revelar su dimensión espiritual.

En Pitágoras, Vasconcelos dió ya una dimensión social a su filosofía estética, al expresar su admiración no sólo por la filosofía pitagórica, sino también por su forma de vida como secta primitiva, en la cual se valoraba la mística y la filosofía como partes integrales de la sociedad. Destacó el papel social que tenían la mitología, el orfismo, la religión y las artes en la secta pitagórica como fuentes primordiales y autónomas de conocimiento, no restringidas a la servidumbre de la política o a otras funciones ajenas a su naturaleza. Opuso esta sociedad de la "pre-Grecia" a la posterior llamada 'clásica' civilización helénica, en donde la sociedad estética y espiritual de los pitagóricos fue sustituida por otra, más institucionalizada ya, en la cual predominaba lo político, destruyendo la organicidad social que habían logrado los pitagóricos. La admiración de Vasconcelos por la secta pitagórica cristalizó más tarde en su propuesta, como proyecto social, del retorno a una sociedad estética, similar a la pitagórica, capaz de sustituir a las sociedades contemporáneas regidas por la política. Partiendo de la concepción positivista de los tres estados de la sociedad, alteró lo que los positivistas mexicanos habían definido como la evolución progresiva de las distintas épocas históricas hacia el bienestar económico logrado bajo la política liberal, para elaborar una "Nueva Ley de los Tres Estados", publicándola en 1921. Sustituyó a las tres etapas positivistas por un primer período "materialista", en donde predominaban las necesidades primordiales del ser humano; un segundo período "intelectualista" en donde la inteligencia sometía a la fuerza bruta, a través de la "conveniencia y el cálculo" que introdujo la política - esta etapa fue para Vasconcelos el período en que había predominado el positivismo; y una última etapa "estética", en donde predomi-

nará lo espiritual, y en la cual "las relaciones de los pueblos se regirán libremente por la simpatía y el gusto". Sólo en esta última etapa, el triunfo de lo espiritual logrará "crear un nuevo orden por encima de la necesidad".⁸⁶ La concepción que aquí expresó Vasconcelos fue lo que le permitió recuperar a la sociedad pitagórica como modelo para esta sociedad 'estética', proponiendo el retorno a una "edad de oro", en donde lo social se determinaba por lo espiritual.

También en Pitágoras, Vasconcelos reveló sus deseos para aplicar este proyecto social a la sociedad mexicana. Al referirse al decaimiento de la sociedad pitagórica frente a la creciente institucionalización de la civilización helénica, aludió indirectamente a la sociedad mexicana contemporánea, afirmando que en ella, al igual que durante el eclipse del pitagorismo, se oprimía a cualquier conocimiento no-relacionado al bienestar económico de la sociedad, es decir, al arte y a la filosofía.⁸⁷ Al sustituir la noción del bienestar material por el bienestar 'espiritual' como el objetivo final de la sociedad, Vasconcelos proponía que la sociedad mexicana se encontraba aun en la segunda etapa de su desarrollo, y que había que fomentar su paso a la tercera; es decir, sustituir la etapa política por una estética.

Vasconcelos mostró interés en el orientalismo a partir de estos años, lo cual se relacionaba con sus ideas sobre la creación de un estado estético, y continuaba con el interés anterior de los modernistas y en particular de José Juan Tablada en las culturas orientales. En 1919, Vasconcelos publicó sus Estudios Indostánicos, en donde afirmó que su propósito "no fue hacer obra de proselitismo orientalista, sino de información que creo indispensable para la tarea de síntesis que estamos obligados a realizar en América".⁸⁸ Vasconcelos se proponía difundir un conocimiento de las culturas indostánicas para destacar los elementos que consideraba importantes para la creación de una cultura espiritual en México. Su interés en ellas partió del papel primordial que atribuyeron a los valores eternos, disminuyendo la importancia de lo material, siendo por lo tanto sociedades totalmente sometidas a lo espiritual:

La India es país de ideas. Los objetos que Grecia concebía con lineamientos precisos y definidos en la India no eran vistos sino como símbolos y signos del mundo que trasciende a lo sensible....Un misticismo libre y que desdeña la acción y el cambio, la vida y los goces del mundo, condujo a las especulaciones más hondas y los idealismos más puros. 89

De ahí que el interés de Vasconcelos en las culturas indostánicas fue principalmente por sus formas de conocimiento no-científicas, basadas en el misticismo y en el uso de símbolos: "he procurado", dijo, "cotejar las creencias hindúes con los fenómenos semejantes que en Europa, se estudian con los nombres de hipnotismo, sugestión, ocultismo, ect." Refiriéndose a las distintas sectas religiosas, destacó el uso religiosos de la mitología, las filosofías metafísicas y la visión monista del universo que las caracterizaban. Simultáneamente, expresó interés en la teosofía, el esoterismo y la magia, porque al igual que las filosofías indostánicas recalcaban la esencia espiritual de lo fenomenológico.⁹⁰

A la vez, Vasconcelos destacó la falta de sistematización de las filosofías indostánicas y la imposibilidad de adaptarlas íntegramente a la sociedad moderna, debido a su despreocupación completa por la vida cotidiana. Buscó una propuesta espiritual, pero una que fuera capaz de integrarse a lo social, vinculándose con la realidad objetiva. Propuso entonces la unión de las filosofías indostánicas y las ramas relacionadas de conocimiento místico con otras filosofías menos abnegadas, creando una 'síntesis' que resultaría en una actitud más activa y en un sentido de responsabilidad social. Lo que quería era una síntesis filosófica capaz de crear un "eclecticismo constructivo": de la filosofía de "los Upanishads y la Biblia, Plótino y el Evangelio, Kant y Samkara y todos los grandes espíritus que ha habido en el mundo" tomó la noción de un absoluto espiritual, que actuaría como "lo inefable y la causa inmanente de todas las fuerzas"⁹¹ en la sociedad. Sin embargo, no obstante su preocupación por lo cotidiano, la idea de traducir conceptos filosóficos en una postura social correspondió todavía a concepciones modernistas, y en particular a las ideas 'aristocratizantes' que había tenido Rodó en lo que se refiere a la necesidad de una élite ilustrada. Refiriéndose a la Revolución mexicana y a la inmanente desaparición del liderazgo político de la burguesía, Vasconcelos recuperó directamente la noción arielista de la sustitución de un liderazgo político en la sociedad por un liderazgo intelectual, cuyos ideales serían espirituales, los de la filosofía intuitiva y misticista. Preguntó:

Quando ella (la burguesía) desaparezca, ¿vendrá el aplanamiento democrático que intenta hacer iguales a todos los hombres, como si fuesen sociedad de hormigas? Seguramente que no. Nuevos carác

...terres servirán de base a distinciones nuevas, y acaso veremos la casta de que ya tanto se ha hablado, la casta de los intelectuales gobernando y dominando sobre todos los demás. 92

Quizá fue la Revolución misma la que abrió a Vasconcelos la posibilidad de dar una dimensión política al proyecto cultural ateneísta, y fue más allá de los conceptos filosófico-estéticos, alrededor del principio de 'mestizaje' - lo cual Vasconcelos definía como lo social - como pudo articular este concepto, partiendo de su definición de mestizaje para tratar de dar una dimensión social a sus ideas. Expresará esta concepción muy claramente en su ensayo de 1925, La Raza Cósmica, pero desde mucho antes empezó a sentar las bases teóricas que la fundaron.

A través de la interpretación apocalíptica que hizo de la Revolución, Vasconcelos consideró en otro texto, El Monismo Estético (1917), que se había dado en México la posibilidad para la realización práctica del proyecto arielista; que, como había profetizado Rodó, había "llorado la era de las filosofías estéticas". Subrayó que para su plena realización, era necesario remontarse al misticismo y a lo intuitivo de "las instituciones remotas y venerables", pero "renovándolas a ellas mismas, en la viva luz del presente".⁹³ Al igual que en Pitágoras, su discurso en El Monismo Estético se caracterizó por un culto a la belleza, ampliando aquí el concepto para abarcar una discusión práctica en relación a las artes plásticas. En una sección del texto titulado "Arte Creador", Vasconcelos vinculó su filosofía estética a propuestas políticas. Aquí, hizo un llamado a los países latinoamericanos para que formaran un "arte creador" con el fin de fortalecer la unidad nacional de cada país. Rogó a los artistas que aprovecharan la estética europea pero que la ligaran a sus propios ambientes y tradiciones, sin caer en el 'exotismo'. A la vez que este llamamiento se pareció a los hechos por la crítica del arte decimonónico, Vasconcelos se apartó de ella, al subrayar el valor autónomo de los fines estéticos del arte, y no su servidumbre política. Asimismo, pasó de la propuesta para la creación de un arte nacional a un concepto de arte iberoamericanista y, finalmente, universalista. Al igual que en su filosofía monista, sus ideas trascendieron finalmente lo nacional, enfocándose a propuestas universalistas y a la realización de un estado estético difundido a través de la humanidad, que sería iniciada por los países latinoamericanos:

Más aun, entre nosotros existen razones auxiliares en favor del nacionalismo, de un nacionalismo vernáculo en la savia aunque universal en sus finalidades... los maestros americanos están "llamados a ser iniciadores de tradición.... Complicado es el 'patos' estético de estos pueblos que son nuevos pero no primitivos... poseen nuestras almas herencias de gustos exquisitos, de instintos adiestrados y se encuentran con el espectáculo sorprendente de paisajes y acciones que todavía nadie ha cantado. 94

Al referirse Vasconcelos a los "pueblos nuevos" del continente, implícitamente los asimiló a la teoría ya expuesta en Pitágoras de una sociedad 'primitiva' y, por lo tanto, con gran capacidad intuitiva y mística. Lo que resaltó de los pueblos latinoamericanos era su espiritualismo, manifestado estéticamente, que sería la fuente del nuevo orden mundial. Por lo tanto, la base de los conceptos raciales de Vasconcelos recuperó los planteamientos de Rodó, quien igualmente había recalcado el espiritualismo de las razas iberoamericanas.

Este énfasis sobre lo espiritual condicionó la manera en que Vasconcelos entendió al 'mestizo'. Si comparamos los conceptos que José Martí tenía al respecto del mestizo, podríamos decir que Vasconcelos los invertió. En 1891, Martí publicó su ensayo "Nuestra América", en el cual su concepto del mestizo se basó en las condiciones sociales de la vida tanto del indígena como del mestizo, partiendo de ahí hacia la elaboración de propuestas culturales. El procedimiento de Vasconcelos fue lo opuesto; partió de nociones estéticas para luego arraigarlas en la realidad social. Revela esto al decir, en un discurso de 1916, que:

Una nueva Minerva rejuvenecida y de mirar más dilatado es la que preside el desarrollo del grupo de las naciones latinas de América, es la que trabaja en secreto para modelar el alma de la futura gran raza que hoy vive como los griegos del tiempo de Ulises, dispersa y casi incomunicada en medio de un continente mucho más vasto que el antiguo solar helénico. 95

Vasconcelos interpretó al Nuevo Mundo a través de comparaciones con las antiguas culturas, pasando de ahí a combinar esta interpretación con una basada en la mezcla racial de los pueblos latinoamericanos:

No somos simplemente...una América segunda de nuestra vecina del Norte. La sajona fue una América libre y abierta para todos los blancos, hecha con los mismos hijos del continente antiguo, mientras que la nuestra es patria y obra de mestizos, de 2 o 3 razas por la sangre y de todas las culturas por el espíritu. 96

El concepto vasconcelista del mestizo y del iberoamericanismo se basó

por lo tanto no en lo económico o en lo político, sino en la noción de identidad espiritual y cultural, y en su tarea redentora frente a la civilización mundial.

En La Raza Cósmica, Vasconcelos sintetizó sus conceptos, dejando traslucir el predominio de su filosofía estética detrás de sus preocupaciones políticas y sociales. El mismo subtítulo del libro, "Misión de la raza iberoamericana" subraya sus ideas mesiánicas acerca de la creación de una cultura iberoamericana y, finalmente, universalista, donde, como en toda su obra, Vasconcelos destaca que sería "el factor espiritual (que) ha de dirigir y consumir la extraordinaria empresa... de iniciar la era universal de la Humanidad".⁹⁷ Vasconcelos profetizaba ^{frente a} la 'decadencia' de Europa (noción tomada de Rodó, quien en Ariel había invertido el concepto de barbarie-civilización de Sarmiento, proponiendo al contrario que el viejo continente, en decadencia, representaba la barbarie, mientras que en el Nuevo Mundo se hallaban los gérmenes de la nueva civilización), la paulatina formación de una "raza cósmica" que empezaría en América Latina, y cuyo espiritualismo engendraría la nueva civilización mundial:

Su predestinación obedece al designio de constituir la cuna de una raza; 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, de tal suerte, el tipo síntesis que ha de juntar los tesoros de la Historia, para dar expresión al anhelo total del mundo. 98

Esta idea del espiritualismo del continente iberoamericano desembocó en la propuesta del mestizo como el producto de una mezcla no tanto racial, sino sobre todo cultural, y por ende heredero de la cultura de todas las previas civilizaciones. Es por esta razón, y con referencia específicamente a México, por lo que Vasconcelos recalcó la raíz hispanica de la cultura mestiza - porque lo hispánico en la cultura mexicana representaba la herencia humanista de las grandes civilizaciones antiguas, mientras que la aportación de lo indígena, para Vasconcelos, se reducía a la aportación del misticismo de las sociedades primitivas. Aunque reconoció la grandeza de las culturas prehispánicas, las relegó a un pasado legendario e irresucitable:

...los ilustres atlantes de quienes viene el indio, se durmieron hace millares de años, para no despertar. Ninguna raza vuelve; cada una plantea su misión...El indio no tiene otra puerta hacia el porvenir que la puerta de la cultura moderna, ni otro camino que el camino ya desbrozado de la civilización latina. 99

El concepto del mestizo de Vasconcelos se mantenía aun dentro de los límites de las tempranas propuestas ateneístas, que fueron articuladas antes de 1915, y en donde se atribuyó la mayor importancia al elemento hispanista, quedando lo indígena relegado al 'sello particular', como había propuesto Pedro Henríquez Ureña. Todavía en los años veintes, Vasconcelos rechazó modificar esta concepción de lo indígena; para él, lo autóctono era lo mestizo, y no lo indígena, como expresó claramente en Indología, texto que escribió en 1926:

El primer brote autóctono se manifiesta en el movimiento de emancipación; pero autóctono en cuanto a la nueva raza mestiza, no en cuanto al indígena, que ya no volverá a obrar por su cuenta. 100

Frente al indígena contemporáneo, Vasconcelos mostró cierto temor respecto a su forma de vida y cultura, en las cuales no pudo reconocer ningún elemento asimilable a su proyecto de cultura espiritual. Hablando en 1926 en los Estados Unidos, Vasconcelos expresó este temor, al afirmar que:

El movimiento Zapatista de la última revolución claramente contenía las semillas de una resurrección del indígena a escala nacional... Pero la debilidad del movimiento del indigenismo puro yace por supuesto en el hecho de que el indígena no tiene estándares civilizados en los cuales respaldarse... Yo creo en el hecho de que el espíritu Español todavía está triunfando sobre el espíritu nativo del indígena, a través de su lengua, su religión y sus formas sociales de vida. 101

En cuanto al indígena prehispánico, Vasconcelos lo asimiló dentro de sus conceptos culturales como un símbolo. Las frecuentes referencias que hizo Vasconcelos al pasado prehispánico como una época histórica, lejana y muerta, le permitieron recuperar lo prehispánico en ese sentido simbólico. Al concebir irresuscitable lo prehispánico, le fue posible rescatar al indígena como un símbolo 'vacío', abierto a la recepción de un nuevo significado contemporáneo; pudo usarlo por lo tanto como un símbolo cuyo contenido variaba de acuerdo a los requisitos del contexto en que se usaba. Esta utilización simbólica quedó claramente plasmada en un discurso que dio en 1922, al ofrecer una estatua de Cuauhtémoc - idéntica a la erigida en el Paseo de la Reforma en México bajo Díaz - a la nación de Brasil, durante su viaje a Sud América:

¿Porqué deseamos partir de este símbolo? ¿Qué es para nosotros este indio que hoy se levanta orgulloso entre el fausto de gentes que no son las suyas?...con Cuauhtémoc desapareció para siempre el poderío indígena...Pues este indio es para nosotros rebeldía de la conciencia...Cuauhtémoc renace porque ha llegado para nuestros pueblos la hora de la segunda independencia, la independencia de la civilización, la emancipación del espíritu.

102

Si el indígena contemporáneo sólo se asimilaba al proyecto cultural de Vasconcelos a través de su intuición primitiva, lo prehispánico estaba igualmente restringido a la servidumbre simbólica.

Podemos sintetizar que la dimensión política que dio Vasconcelos al énfasis ateneísta sobre la importancia de lo estético y lo espiritual en la cultura dependió de su concepto del mestizo y del iberoamericano, formulado básicamente a partir de ideas modernistas que antecieron a la Revolución. En gran parte, el proyecto cultural de Vasconcelos se adhirió estrechamente a las ideas anteriormente expresadas por Rodó, sólo que Vasconcelos se empeñó en realizarlas.¹⁰³ La injerencia de la Revolución en el desarrollo de estas ideas fue relativamente restringida, y la percepción de Vasconcelos de los sectores populares llevados al escenario nacional por los acontecimientos de la Revolución se acomodó dentro de estos conceptos, sin que su proyecto cultural fuera modificado en lo esencial por nuevas ideas sociales. Sus ideas para una cultura 'mestiza' provinieron más de sus concepciones filosófico-estéticas que de un sentido de 'nacionalismo' generado por la Revolución.¹⁰⁴

La relación de Vasconcelos no sólo con la Revolución, sino con la totalidad de la historia nacional se rigió igualmente por su deseo del advenimiento de una era estética y por su adhesión al liberalismo decimonónico. El uso que hacía de lo prehispánico señala esta utilización de la historia mexicana, interpretada en base a una abstracción simbólica y mitificadora. Como afirma Enrique Krauze:

...la historia y la sociedad mexicana no eran para él, como tan poco para sus amigos (ateneístas), realidades visibles. Hay una abstracción en todo lo que entonces escribe Vasconcelos, tenues referencias al destino, cuya voz parece insinuarse pero cuyo mensaje permanece oscuro. Esperanza e ideal eran las palabras del instante, plenas de tensión retórica, pero vacías de contenido social o propósitos morales concretos. Los pueblos y los hombres deberían realizar un acontecimiento misterioso e incontrolable cuya naturaleza jamás se aclara. 105

Como ya hemos anotado, el uso simbólico de figuras históricas las abs-trae de su contexto y de sus motivaciones sociales. El manejo mitológico que hizo Vasconcelos de la historia está arraigada en el mismo uso que de la historia hizo el liberalismo decimonónico para configurar una ideología fundada en costumbres e instituciones desligadas de su contexto original y en las cuales se podía inyectar nuevo contenido. Irónicamente, Alfonso Reyes se referiría más tarde a este fenómeno en el régimen porfirista, sin reconocer que la innovación ateneista consistió no en el romper con esta práctica, sino sólo en sustituir el orden de las figuras mitológicas y en cambiar el objetivo de la alegoría:

Bajo el signo de Porfirio Díaz, en aquellos últimos tiempos, la historia se detiene, el advenir hace un alto....Al frente de México, casi como delegado divino, Porfirio Díaz....Atlas que sostiene la República, hasta sus antiguos adversarios perdonaban en él al enemigo humano, por lo útil que era, para la paz de todos, su transfiguración mitológica....Trabajo costó a los muchachos de entonces el admitir otra vez - cuando la vida nacional dió un salto de resorte oprimido - que la tela histórica está tramada con los hilos de cada día; que los héroes nacionales...podían ser nada menos que éste o aquel humilde vecino conocido de todos
.... 106

Pero Vasconcelos no configuró una nueva mitología popular, sino que adoptó directamente la mitología de la tradición liberal decimonónica. En 1916, en un discurso dado en Lima en conmemoración de la Independencia, Vasconcelos estableció 'el mal' en la historia mexicana: en términos políticos (no culturales), la Colonia era "cruel, mezquina, dolorosa, sombría", como también lo eran Iturbide, Porfirio Díaz, Victoriano Huerta y Venustiano Carranza, enemigos, para Vasconcelos, del liberalismo. Frente a estas figuras, Vasconcelos evocó a los héroes de la historia:

...un maravilloso sueño se hace acción en el esfuerzo de los héroes fundadores: Hidalgo, Morelos, Mina, Bravo, Guerrero, ¡aparición fugaz de águilas magníficas!...otra docena heroica se llama C'Campo, Lerdo, Prieto, Ramírez, Juárez; todos abnegados, firmes, buenos y libres. 107

Interpretó a la Revolución como una continuación de esta línea de héroes al evocar a Madero como su descendiente, pidiendo, para vencer a Carranza, "otra legión de héroes de la Independencia de reformadores del 57". Sólo entonces, afirmó Vasconcelos, "podremos bendecir a la Patria y jurar, más resueltos que nunca, la defensa de un ideal puro". La interpretación que hizo aquí Vasconcelos de la historia nacional en base a

figuras heroicas, descendiendo directamente de la visión histórica del liberalismo decimonónico; de hecho, los héroes que eligió son casi idénticos a los que ya desde la última década del siglo XIX usó Justo Sierra para su visión de la historia mexicana.¹⁰⁸

Por lo tanto, la ruptura de Vasconcelos con la visión histórica del liberalismo decimonónico consistió sólo en sustituir como el objetivo de la evolución de la historia la realización de un estado espiritual, en lugar de la etapa 'positivista' basada en lo económico y político. En base a este concepto, Vasconcelos se mitificó a sí mismo, autodenominándose "Ulises Criollo". El, como el Ulises de la pre-Grecia, conduciría a los mexicanos y a los iberoamericanos a una nueva etapa estética y espiritual de la Humanidad. La interpretación histórica que hizo Vasconcelos, tanto del pasado como del presente, se basó en el rescate de figuras 'mesiánicas', los héroes de la historia liberal, cuya obra concibió como parte de la paulatina evolución histórica hacia la realización de la tercera etapa, el estado estético, de la Humanidad.

Podemos percibir que desde antes de llegar al ministerio de Educación Pública, Vasconcelos había atribuido al proyecto cultural ateneísta una tarea muy específica en relación a la sociedad mexicana, la cual rebasaba los límites de la definición tradicional de 'cultura'. En junio de 1920, al iniciarse el período posrevolucionario, Adolfo de la Huerta, presidente interino y miembro del grupo político sonoreño, nombró a Vasconcelos como rector de la Universidad Nacional, abriendo así la posibilidad para la realización práctica, y a nivel nacional, de las propuestas culturales ateneístas. Cuando Vasconcelos tomó posesión de la rectoría, todavía interpretaba sus acciones y el proceso revolucionario en base a estas propuestas y a su propia filosofía: "más que un nuevo rector que sucede a los anteriores", afirmó, "(soy) un legado de la Revolución";¹⁰⁹ por medio de tal abstracción, recalcó el sentido no material, sino metafísico de la Revolución. Seis meses más tarde, afirmó que en México, al haberse terminado el proceso de la destrucción del antiguo orden, en el período posrevolucionario, "iniciamos una renovación y una regeneración";¹¹⁰ Para Vasconcelos, esta regeneración social sería la que traería el proyecto cultural ateneísta, iniciando la tarea 'civilizadora', después de la destrucción y 'barbarie' de la Revolución.

Alejándose de las concepciones predominantemente utilitarias presentes en el discurso educativo positivista, Vasconcelos se fundamentó en una visión 'humanista' de la educación: la educación debía difundir la cultura a través de las masas populares, conduciendo a su "redención" por medio de una "cruzada de educación pública".¹¹¹ Vasconcelos reconcilió la entrada a la escena política y económica nacional que las masas habían ganado por medio de la Revolución con la recuperación del papel mesiánico atribuido al intelectual, tanto por modernistas como por ateneístas: al intelectual y al educador atribuía la función de guiar - o 'redimir' - por medio de su sabiduría 'superior' al campesino y al obrero hacia una nueva forma de vida.¹¹² Sin embargo, consciente de las implicaciones elitistas que tenía este concepto, básicamente modernista, del intelectual como 'redentor' de la sociedad, Vasconcelos subrayaba que la cultura tenía una nueva función social y, sobre todo, popular:

El cargo que ocupo me pone en el deber de hacerme intérprete de las aspiraciones populares, y en nombre de ese pueblo que me envía, os pido a vosotros (universitarios), y junto con vosotros a todos los intelectuales de México, que salgáis de vuestras torres de marfil para sellar pacto de alianza con la Revolución. Alianza para la obra de redimirnos mediante el trabajo, la virtud y el saber. 113

Aunque Vasconcelos se preocupaba principalmente por la educación de los sectores populares, no intentaba educarles por medio de propuestas populares en lo que podría haber sido la construcción de una nueva definición de 'cultura'. No obstante que proponía la democratización del acceso a la cultura, su concepto mismo de 'cultura' todavía dependía de las ideas modernistas y ateneístas; es decir, no proponía la democratización de la cultura en sí. Mantenía firmemente su idea de la función ennoblecedora y enaltecedora de la cultura, enraizada en la idea arielista de la necesidad de un liderazgo ilustrado; en 1921 decía:

Cuidaremos de no convertirnos en órgano de ningún cenáculo y no nos empeñaremos en dar a conocer conceptos originales ni sutilezas. Sin embargo, no por eso consentiremos en rebajar las ideas halagando las pasiones de la mayoría. Escribiremos para los muchos, más con el propósito de elevarlos y no nos preguntaremos qué es lo que quieren las multitudes, sino qué es lo que más les conviene, para que ellas mismas encuentran el camino de su redención. 114

Fuera de sus discursos, las intenciones de Vasconcelos se manifestaron

claramente al considerar los nombramientos que hizo para los departamentos dependientes primero de la Universidad Nacional y luego de la Secretaría de Educación Pública. Destaca de manera abrumadora el hecho de que la gran mayoría de los nombramientos eran figuras que habían integrado al Ateneo o habían trabajado a sus alrededores, confirmando el hecho de que los programas educativos de Vasconcelos intentaban cumplir con la realización del proyecto cultural ateneísta.¹¹⁵

El trasfondo modernista de las ideas culturales de Vasconcelos, añadido al contexto posrevolucionario, en donde predominaron un discurso y una política 'populistas',¹¹⁶ le llevó a una actitud doble frente a la cultura. Por un lado, mantuvo su fe en el concepto tradicional de 'alta cultura', básicamente clásica. Por otro lado, su deseo genuino de la democratización de la cultura se enfocaba hacia una apertura de la masa de la población a la misma, lo cual implicaba nuevas formas e ideas. Francisco Reyes Palma ha destacado la reverberación de este dualismo a través de las esferas culturales y educativas:

Desde 1920 convivieron dos tendencias en el proyecto de educación popular: las que tendían a la democratización cultural, centradas en la enseñanza y la difusión masiva; y las que reforzaban una actitud consagratoria del arte, exclusiva, enmarcada en la profesionalización. Sin embargo, las fronteras demarcatorias entre ambas tendencias son poco nítidas, ya que aún dentro de un mismo proyecto se las encontraba simultáneamente (talleres artísticos de la escuela primaria, Misiones Culturales, Escuelas de Pintura al Aire Libre, Centros Populares de Pintura y Espectáculos Populares).¹¹⁷

En Vasconcelos, en efecto, las dos tendencias convivían en un sólo proyecto. Aunque siempre antes había mostrado su preferencia por la cultura clásica, a mediados de 1923 escribió a Alfonso Reyes que "tenemos necesidades de suma urgencia como la construcción de edificios escolares ect., que nos obligan a cerrar los ojos por muchos años a todo lo llamado cultura superior, para poder sentar las bases de una verdadera cultura que tenga raíces en la masa de la población".¹¹⁸ Su labor educativa por lo tanto cobró una dimensión verdaderamente popular.

Como este aspecto del trabajo de Vasconcelos ha recibido amplio reconocimiento, nos limitaremos aquí a notar sólo algunos puntos. En abril de 1921, Vasconcelos emprendió una gira por las provincias para ganar el apoyo estatal necesario para la reapertura de la Secretaría de Educación Pública (SEP) (cerrada en 1917 por Carranza), que se abrió en octubre del mismo año con su nombramiento como ministro. Si bien Vas

concelos estuvo acompañado en su gira por intelectuales y artistas de la 'alta cultura' - Antonio Caso, Ricardo Gómez Robelo, Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, Roberto Montenegro y Gabriel Fernández Ledesma -, el viaje permitió tanto a Vasconcelos como a sus acompañantes entender las necesidades educativas más urgentes de la población, analfabeta en el 80%. Para la difusión de la educación, la SEP recibió más del 20% del presupuesto nacional. Dividió sus funciones en cinco departamentos: los de Bibliotecas, Bellas Artes, Escolar, Alfabetización y Enseñanza Indígena, dentro de los cuales los últimos dos eran de naturaleza provisional. En los últimos tres departamentos, se realizaron las ideas más populares del programa educativo. Para destacar aquí sólo algunos de sus logros más sobresalientes, mencionaremos: el aumento del 50% del número de escuelas activas entre 1921 y 1924; el intento de disminuir el elitismo del antiguo sistema educativo, agregando talleres prácticos a las escuelas, orientados a las inmediatas necesidades locales; el incremento de escuelas técnicas, enfocadas al fomento de la producción popular; las grandes campañas de alfabetización y la obra educativa de los maestros misioneros, fundada en el ejemplo de las misiones religiosas coloniales.¹¹⁹

Sin embargo, aunque el aspecto popular de la obra de Vasconcelos en la SEP ha sido muy reconocido, el papel 'enaltecedor' que también tenía para él la cultura ha sido menos analizado, y particularmente en relación al muralismo. Si bien durante su ministerio, Vasconcelos estableció casi dos mil bibliotecas públicas en áreas marginadas a través del país, los textos que la SEP editó y que llenaron estas bibliotecas eran casi en su totalidad obras clásicas, no populares: desde la Iliada y la Odisea, hasta obras escritas por Tolstói y Romain Rolland. Los textos nacionales eran los de autores elogiados anteriormente por los aeneístas: Sor Juana Inés, Manuel Othón, Enrique González Martínez, entre otros. Igualmente, la revista El Maestro, editada por la SEP para distribución gratuita a todos los sectores sociales, contenía una mezcla de consejos prácticos y textos clásicos. Y en los conciertos al aire libre organizados por la SEP, junto con cantos y bailes populares, se incluyó música clásica. ¿Cómo se incorporaba esta mezcla de cultura clásica a los esfuerzos de crear una cultura popular? La respuesta se encuentra en la propuesta vasconcelista de orientar la educación popular como una preparación para la posterior 'elevación' cul-

tural de las clases populares hacia la 'alta cultura'.¹²⁰

Esta noción se revlela claramente en un texto que escribió Vasconcelos en 1935, De Robinson a Odiseo, en donde describe su programa educativo. Aunque es posterior a su obra en la SEP, concuerda con la visión general que dan sus acciones como ministro. El texto expresa claramente su oposición al entonces innovador método de educación de John Dewey, basado en la adaptación del niño a su medio ambiente por medio de la 'escuela de acción', y no del texto o de la teoría. Rechazando las ideas filosóficas implícitas en este método - rousseauianas - Vasconcelos afirmaba que educar al ser humano no significaba inculcarle su adaptación a la naturaleza, sino darle los instrumentos para transformar el medio ambiente, sometiénolo a sus propias necesidades. Para Vasconcelos, esto sólo se lograba por medio de la sabiduría acumulada en la cultura clásica: "No basta con el 'pioneer' inductivo que fabrica utensilios (Robinson). Hace falta el totalismo clásico (Odiseo) en esta hora de reconstrucciones y de universalidad."¹²¹ La recuperación que hizo Vasconcelos de las manifestaciones formales de la cultura popular no significó, por ende, la exaltación de lo popular en sí, sino la utilización de un lenguaje de formas que actuaría como un puente para 'facilitar' a los sectores populares una manera de entender los conceptos más 'elevados' de la cultura clásica. Junto con esta idea, la filosofía de Vasconcelos le permitió asimilar lo popular de dos maneras, pero siempre en sumisión a la 'alta cultura'. Retomando el concepto nietzscheano del valor positivo de lo dionisiaco en la civilización, y bajo la influencia del libro de Herbert Spengler, La Decadencia del Occidente (1918), uno de los aspectos positivos de la cultura popular para Vasconcelos era su capacidad de inyectar nueva fuerza y vitalidad a la cultura clásica. A la vez, como en las antiguas sociedades místicas (de los pitagóricos, los budistas etcétera), el aspecto 'primitivo' de la cultura popular proporcionaba un acercamiento intuitivo a la esencia de lo universal. No obstante, Vasconcelos afirmó claramente que, para él, la cultura popular sería siempre inferior a la cultura clásica:

...el arte por que abogamos es un ejercicio espiritual y antesa-
la del conocimiento divino...El folklore servirá de incitante,
con tal que no llegue a parecer suficiente, pues el mensaje está
contenido en lo otro, y constituye ejercicio de comunión. 122

Por ello, en la SEP el departamento de Enseñanza Indígena (junto con él de Alfabetización) estaba destinado a desaparecer. Si bien Vasconcelos quería asimilar la cultura popular al concepto posrevolucionario de la cultura, ésta debería integrarse dentro de una nueva cultura nacional, cuyas bases serían fundamentalmente clásicas, es decir, dentro del 'nacionalismo espiritual' que intentaba erigir Vasconcelos, basándose en los planteamientos de Rodó.

El papel que Vasconcelos atribuyó a los murales dentro de su programa educativo debería considerarse no sólo a la luz de la orientación aparentemente popular de este programa, sino sobre todo en relación a las metas trascendentales que tenía Vasconcelos, dada la importancia que tuvo para él la estética en la realización de este 'nacionalismo espiritual'. Como hemos visto, esto se forjó en base a ideas cuyos orígenes antecedieron a la Revolución, y que fueron comunes a una gama de intelectuales; estas ideas se mantuvieron casi íntegras a lo largo de la guerra civil. A través de Vasconcelos se dio la posibilidad de ponerlas en práctica y, como parte de ellas, se fomentó la pintura mural. Por lo tanto, hay que replantear la relación de los murales con la Revolución, cuestionando la noción de que la pintura mural fue en sus orígenes un producto directo del espíritu popular revolucionario, para entender, más bien, cómo los primeros murales formaron parte de este proyecto.

C A P I T U L O I I

LA PINTURA MEXICANA Y LA ESTETICA ATENEISTA 1906-1920: ANTECEDENTES DEL MURALISMO.

En esta sección, refiriéndonos tanto a la obra como al pensamiento de los artistas durante el período de 1906 a 1920, intentaremos resaltar las semejanzas que existían entre las ideas estéticas ateneistas y una serie de manifestaciones artísticas, predominantemente pictóricas, de la plástica mexicana. Si bien varios de los futuros muralistas - Rivera, Montenegro y Jorge Enciso - estaban directamente asociados al Ateneo (aunque simbólicamente, porque tanto Rivera como Montenegro estuvieron ausentes del país durante los años que duró el Ateneo), no sólo en su obra hallamos paralelismos, sino que también encontramos ecos de la estética modernista en un amplio sector de pintores, que compartieron la misma 'visión del mundo' que los ateneistas. La perdurabilidad de la estética modernista en las artes plásticas durante la Revolución se contrapone a lo que generalmente se ha resaltado en la historiografía del muralismo como sus antecedentes - la apertura de la pintura hacia una conscientización popular como proceso paralelo al desarrollo de la Revolución - puesto que no toma en consideración el papel mesiánico y redentor que asignaba el Modernismo al artista y a su obra. Esto en sí determina de manera muy particular la relación entre artista y sociedad - el artista 'eleva' a las 'masas no-ilustradas' - y dicta el tipo de arte que puede ser asimilado. Proponemos por lo tanto considerar también algunas de las manifestaciones artísticas generalmente consideradas como antecedentes del muralismo, replanteando estas manifestaciones a la luz de la estética modernista. Esperamos demostrar cómo la evolución de nuevas propuestas sociales en la pintura fue un proceso mucho más paulatino, y no únicamente el resultado de la influen

cia de la Revolución.

Si nos remontamos a las exposiciones independientes y a la crítica del arte en 1906, podemos descifrar que una de las principales corrientes estéticas fue la reacción en contra del realismo académico. Esta preocupación se manifestó principalmente a través de propuestas para la creación de un arte nacional que fuera 'expresivo' en lugar de descriptivo, concepto enraizado tanto en la estética modernista como en las corrientes artísticas europeas contemporáneas. Si bien el anti-academismo en México es importante porque fomentará la eventual apertura a un 'vocabulario' plástico tradicionalmente excluido de las bellas artes y proveniente de las artes populares, por otro lado en sus inicios vemos que no desafió el principio de la función ennoblecedora de las bellas artes, sino que se limitó a socavar el concepto de realismo.

Esta corriente fue particularmente evidente en las ideas y obra de un grupo de artistas ligados a los futuros intelectuales del Ateneo por medio de la revista Saviá Moderna. Una crónica publicada en la revista, escrita por el pintor Angel Zárraga en París en 1906, resume la orientación estética general de los pintores.¹ En esta crónica, hace una defensa de un grupo de pintores modernistas españoles que, al exponer recientemente en Madrid, habían sido atacados por la crítica madrileña. Zárraga, rechazando la exaltación que hicieron los críticos de la preocupación esencialmente descriptiva de la pintura impresionista frente al simbolismo de los modernistas, se refiere a su deseo de "hacer el gran arte que hemos soñado". Para él, el gran arte se caracterizaba no por su realismo, sino por su contenido, que debería basarse en una "esencia" de significado trascendental y universalista. Zárraga comenta que "pensaba que la pintura se había muerto en el Siglo XVII"; es decir, precisamente en el momento que empezó el proceso de secularización en la pintura europea, cuando se 'liberó' del patronato religioso. Zárraga ve en esto el inicio de un proceso de decadencia en la pintura, ya que para él, en los encargos seculares estaba ausente cualquier contenido trascendental o espiritual. La recuperación de este contenido, a su parecer, comenzó con la pintura romántica - destaca en particular la obra de Eugene Delacroix -, y desembocó en el contenido simbolista que consideraba debería caracterizar a la pintura moderna para que tuviera valor artístico. Para Zárraga, el verdadero traba-

jo artístico yace no en la destreza del artista para la representación, sino en el acto, de creación, en donde el artista actúa como vidente frente a la naturaleza:

La naturaleza es como un clavicordio en el que duermen poemas divinos; pero es preciso que la mano sabia del artista despierte las notas y arregle y coordine los diversos elementos que ante él se presentan. 2

Los conceptos estéticos de Zárraga, muy parecidos a los de los ateneistas, le llevan a buscar en la pintura contemporánea un arte de contenido, expresivo y no descriptivo. Al igual que los ateneistas, encuentra la respuesta en la estética modernista, y en la correspondiente pintura simbolista europea: alaba la obra del simbolista belga Jan Toorop y la de los modernistas españoles, Joaquín Mir, Rusiñol, Isidro Nonell, Solana. Alejándose de cualquier realismo analítico en la pintura, pide aquí "la busca de lo expresivo" y "la supeditación de la línea, del color y del claroscuro a la expresión de un estado espiritual".

La crónica está dedicada a José Juan Tablada y Gerardo Murillo, ambos organizadores de la exposición de pintura promovida por Savia Moderna en abril de 1906, y cuya orientación estética, como es de esperarse, corresponde a los planteamientos modernistas de Zárraga. Casi en su totalidad, la obra expuesta - cuadros de Joaquín Clausel, Germán Gedovius, Diego Rivera, Francisco de la Torre, Jorge Enciso, **Gonzalo** Arguelles Bringas, Alberto y Antonio Garduño - consistió en paisajes (con algunos retratos y una escena interior de Gedovius). Ricardo Gómez Robelo, poeta modernista, escribió la reseña de la exposición para la revista, resaltando sobre todo el alejamiento del academicismo que caracterizaba a las obras. Sin embargo, simultáneamente el eclecticismo de la estética modernista le permitió mantener intacto el concepto decimonónico del arte como expresión de la belleza:

...al contemplar sus obras, nace la fruición de asistir a renovaciones de la pintura: rotos los cascos académicos con plausible valor, revelan el heroico esfuerzo por definir la percepción de la Belleza...apartando velos tradicionales, buscando la luz entre la penumbra de la cátedra inerte...la belleza y la vida de las flores encadenadas a la tierra. 3

Cabe destacar que Gómez Robelo consideraba el paisaje nativo no tanto como símbolo de lo nacional, sino más bien como una manera de expresar esencias universales. Solamente al final de su ensayo demuestra cierta

preocupación por un proyecto de arte mexicano, proponiendo que la revelación intuitiva hecha por el artista de las esencias ocultas en la tierra nativa, destacará las calidades singulares del país:

¡oh Madre misteriosa! que cada vez se hagan más penetrantes, más puros, más ardientes mis sentidos, para admirarte en tus enigmas, gozar de tus dones y cantar, bellamente, y con tu voz, tus alabanzas! 4

Sin embargo, esta demanda por un arte nacional está enfocada hacia la creación de un arte trascendental, en donde lo autóctono - que aquí sería la tierra nativa - actúe como camino hacia lo universal.

En el contexto de los planteamientos estéticos desglosados por Zárraga, el anti-academicismo que se percibe como la característica principal de la exposición presentada por la revista Savia Moderna puede describirse como en contra del realismo analítico u objetivo - que formaría parte del cientificismo positivista - y en pro de un expresionismo subjetivo, vinculado a las ideas metafísicas del Modernismo. No obstante, esta búsqueda está lejos de constituir un rechazo a la ideología que representa la Academia en la pintura. La estética simbolista presente en la mayor parte de los conceptos se mantiene preocupada con la elevación moral - aquí, 'espiritual' - que debería fomentar todo 'gran arte' académico. Además, la noción del artista - místico y vidente, guía de la sociedad - lo aparta y lo eleva por encima del resto de la sociedad. Es decir, como hemos mencionado, la estética modernista no constituyó un rechazo al tipo de sociedad que intentaba consolidar la hegemonía porfirista, sino más bien un intento para establecer la importancia - espiritual - del artista dentro de la sociedad capitalista. De ahí que a la inauguración de la exposición 'anti-académica' de Savia Moderna acudieron Justo Sierra, Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes para Porfirio Díaz, y Ezequiel Chávez, educador positivista, ambos aprobando oficialmente las tendencias modernistas.⁵

Es importante destacar que la reacción en contra de la pintura academicista y la tendencia a sustituirla, o al menos, a cambiar su orientación estética, por tendencias modernistas, ocurrió también dentro de la misma Academia de San Carlos. Gran parte del impulso hacia un arte expresivo y no realista provenía de hecho de los maestros en la Academia, cuya obra se adhiere a lo académico sólo en lo superficial. Buen ejemplo de esto sería la obra de Germán Gedovius, profesor de pintura en la Academia a partir de 1903. Aunque por un lado su obra en es

ta época se vincula al realismo académico, tanto formal como temáticamente - por ejemplo, su gran cuadro Prisioneros de la guerra de los franceses en 1865 (1906, Museo de Arte Nacional (MUNAL)), se mantiene dentro de la tradición decimonónica de la pintura de historia - simultáneamente, en otras pinturas incorporó una dimensión metafísica que las aparta del realismo académico. Ejemplo de esto sería Embarcadero en una villa (sin fecha, colección particular), en donde la pincelada y los tonos oscuros que se emplean configuran una imagen académica, pero en la cual al mismo tiempo las sugerencias oníricas del tema y de la composición asocian el cuadro a la estética modernista.⁶ La misma dualidad academicista y modernista se halla en la pintura de Leandro Izaguirre, profesor de claroscuro en San Carlos a partir de 1906. En 1892 pintó el gran cuadro de historia, El Suplicio de Cuauhtémoc (MUNAL) con el empleo meticuloso de un realismo académico; posteriormente, sin que su pintura se apartara de este realismo, contribuyó simultáneamente con pequeñas ilustraciones para la Revista Moderna, vinculándose a los escritores modernistas. Quizá el máximo representante de esta dualidad sería Antonio Fabrés, pintor catalán, quien llegó a San Carlos en 1903, para ocupar el puesto de director de Pintura hasta 1906. Por un lado, ejecutó grandes cuadros que tanto estilística como temáticamente correspondieron a requisitos académicos, y cuya paradigma sería Los Borrachos (anterior a 1902, MUNAL). Pero a la vez, bajo la influencia del Modernismo catalán, trajo a la Academia un interés en la pintura costumbrista y simbolista. De ahí que varias de sus pinturas, inclusive algunas de las más académicas en apariencia, estaban permeadas por elementos simbolistas; ejemplo sería Fleurs du Jérico (sin fecha, MUNAL), en donde la juventud y la belleza de la muchacha retratada y el ambiente místico, casi religioso, que predomina detrás del realismo textual de la imagen, la asocian a la pintura simbolista.⁷ Por ende, la incorporación de tendencias modernistas en la pintura mexicana, y su oposición al realismo académico no se pueden considerar desde sus inicios como un desafío a los valores tradicionales de la pintura académica, dado su presencia en la propia Academia. El apoyo que dio Justo Sierra, desde el Ministerio de Instrucción Pública, a la nueva orientación modernista en la pintura, fomentándola activamente en el interior de la Academia, testimonia el hecho de que tampoco constituyó una amenaza para el sistema académico, ni a su jerarquía de valores.⁸

Desde 1904, Gerardo Murillo (Dr. Atl), a su vuelta de Europa, atacó al academicismo que veía representado en la figura de Fabrés y al decadentismo y exotismo de la pintura modernista, exaltando al contrario una estética que aparentemente provenía del impresionismo francés.⁹ Posteriormente fue incorporado al profesorado de la Academia (1907). Su importancia historiográfica radica en que ha sido considerado 'precursor' teórico del 'movimiento muralista' que se presenta como producto de la Revolución. Cabe destacar, sin embargo, que, como veremos a continuación, en el fondo, Atl propuso la creación de un arte nacional en base a las mismas propuestas estéticas modernistas. Es pertinente por lo tanto mencionar - aunque no pretendemos resolver esta cuestión aquí - que quizá la causa de los ataques que hizo Atl a Fabrés radicó más en su participación con distintas facciones políticas dentro de la Academia que en severas divergencias estéticas. Lo que nos interesa principalmente aquí es la exposición de arte mexicano que él organizó como respuesta 'nacionalista' a la exposición oficial de pintura española contemporánea que había sido abierta diez días antes como parte de las fiestas del Centenario de la Independencia en septiembre de 1910. Esta exposición debería considerarse en el contexto del anti-academicismo en la pintura, y a la luz de los ataques que hizo Atl a la pintura de Fabrés.

Si analizamos estos ataques, vemos que lejos de proponer una alterna radical a la pintura de Fabrés, Atl sostuvo de hecho propuestas muy cercanas a la estética modernista, al enfatizar el contenido espiritual del arte, tomando del impresionismo no tanto su realismo analítico, sino más bien su temática paisajista. Al dirigirse a los defensores del pintor catalán, reclamó que "El arte que Uds. alaban, el arte que Uds. comprenden es la banalidad pasajera, que no deja huella, que no instruye, que no deleita, que no eleva el espíritu, que no fortifica el cerebro... Les gusta a Uds. Fabrés, Pina o Sagredo... porque son vulgares y no requieren un esfuerzo mental o una superioridad intelectual para... comprenderlas."¹¹ Su percepción de la función del arte encaja perfectamente con la estética modernista: el arte debería ser espiritualmente enaltecedor y didáctico a la vez que deleitante, es decir, cumplir su función a través de la belleza y por medio de los sentidos. En la misma polémica, Atl describe a Fabrés no como un artista, sino como un artesano, adhiriéndose así, al igual que los modernistas,

no al concepto medieval del artista como artesano, sino al concepto renacentista del artista como 'genio', como ser que no copia a la naturaleza o hace que su arte la obedezca, sino que revela su subyacente esencia trascendental. Los demás seres se educarían en el arte a través de sus sentidos; el verdadero artista facilitaría esto a través de la transformación intelectual de la naturaleza en su arte:

Miguel Angel y Rafael...no fueron pintores realistas sino simbolistas: la realidad para ellos no fue un fin, sino un medio y la tendencia del Sr. Fabrés...es únicamente la de representar una cosa, un ser real y por eso...es claro...si se aleja de él, no podrá nunca representarlo tal cual es.... 12

Atl reclama un arte moderno que se inspire directamente en la naturaleza, que no la falsifique, y en el que el artista, como vidente, revele su dimensión espiritual:

El arte, literario o pictórico, de nuestros días gracias a los estudios científicos que nos acercan más a la madre naturaleza, ha tomado un carácter completamente realista y...es necesario inspirarse directamente en ella para llegar a ser un verdadero artista....El divino Leonardo sintetiza perfectamente mi pensamiento: Los pequeños siguen a los grandes, los grandes se inspiran en la naturaleza. 13

La demanda de Atl por un arte nacional que estuviera inspirado en el paisaje mexicano correspondió a conceptos estéticos modernistas y a un deseo de crear, a través de la revolución de valores universales por medio de lo autóctono, "en México una escuela de 'pintura moderna' a la altura de las europeas",¹⁴ más que corresponder a un nacionalismo político.

Se debe por ende cuestionar la afirmación posterior de Orozco de que Atl asumió en la Academia una posición anti-colonialista en el arte, que más tarde se asimilaría al nacionalismo 'revolucionario'. Aun la admiración de Atl por los murales renacentistas que describe Orozco parece haberse vinculado inicialmente no a una propuesta por un nuevo papel social del arte, sino a su concepción 'espiritual' del arte: mientras que Atl admiraba los frescos de Miguel Angel y Leonardo da Vinci por su espiritualismo y energía espontánea, los de Rafael le parecían de "preparación excesiva", y por ello carentes de trascendencia espiritual.¹⁵ En estas fechas, al igual que los pintores agrupados alrededor de la revista Savia Moderna, Atl se oponía al objetivismo de la pintura académica pero partiendo de conceptos estéticos modernistas y decimonónicos, y sin atacar la valoración del arte (espiritual-trascendente) o

del artista (vidente) propuesta por la Academia.

En la exposición de artistas mexicanos durante las fiestas del Centenario, se perciben todavía las mismas preocupaciones estéticas. No obstante las implicaciones nacionalistas que asumió la exposición frente a la de los pintores de la antigua metrópoli, las pinturas expuestas en ambas exposiciones compartieron ciertos rasgos comunes. La pintura de la exposición española se caracterizó predominantemente por temas costumbristas; entre los expositores se hallaron Ignacio Zuloaga, Joaquín Sorolla, y el catalán Modesto Urgell, exponiendo obras cuya claridad tonal correspondía a la estética subjetivista e intuitiva emanada de la corriente simbolista en el Modernismo catalán.¹⁶ Igualmente, en la exposición mexicana, el predominio de temas nacionales, sobre todo indígenas, correspondió a las características de la pintura costumbrista y modernista. Francisco de la Torre y Roberto Montenegro (ambos afiliados al Ateneo) presentaron imágenes de figuras indígenas contemporáneas, el primero en dos cuadros, La Flora y En el camino, y el segundo en un cuadro, La Mujer de las Frutas.¹⁷ El carácter decorativo de la obra con la que los artistas interpretaron los temas, recurriendo a la figura del indígena como símbolo de la comunión con la naturaleza, asociaba las imágenes costumbristas a las corrientes estéticas del simbolismo y del art nouveau. Saturnino Herrán y Jorge Enciso (igualmente asociados al Ateneo) expusieron cuadros de temática prehispánica, Leyenda de los Volcanes (sin fecha, Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)), y Anahuac, respectivamente, en donde la figura del indígena se manejó como representación simbólica y alegórica de virtudes espirituales y morales en la raza. Al reseñar la exposición, Ricardo Gómez Robelo comentó sobre el significado del Anahuac de Jorge Enciso:

...un indígena de estirpe real destaca su tez cobriza sobre el resto, y yergue la testa coronada de plumas - viva de inteligencia y ardor - y alza al cielo los brazos en un saludo triunfal a la luz del nuevo día; diríase que, como en el rito azteca, exalta el nacimiento del año nuevo; pero es más amplio, más significativo el ademán: es la raza, la nación entera que palpita en él.

18

Enciso recurre al indígena prehispánico como símbolo de la nación, pero es su actitud exaltada - o sea, su espiritualismo - lo que destaca como característica principal.

La correspondencia entre estas representaciones plásticas y las

ideas estéticas y culturales de los ateneístas se hace más patente al considerar aquí brevemente la obra pictórica de Saturnino Herrán. Hemos destacado a este artista en particular por el elogio póstumo que en 1918 hizo de él el ateneísta Federico Mariscal (quien dentro del Ateneo desarrolló una labor teórica en pro de la consolidación de una arquitectura nacional basada en las ideas culturales de los ateneístas), al referirse a Herrán como "el más mexicano de los pintores",¹⁹ para ver cómo se tradujo plásticamente la percepción ateneísta de 'lo nacional'.

Las pocas obras conocidas de Herrán anteriores a 1910 dejan tras lucir la influencia temática y estilística del realismo costumbrista español de principios de siglo, mismo que hubiera adquirido a través de su formación en la Academia de San Carlos. Vendedoras de Ollas (1910, INBA Casa de la Cultura, Aguascalientes), retrata a dos mujeres humildes que parecen haber sido inesperadamente interrumpidas en su labor. El cuadro revela un estilo y un interés temático en la vida y trabajo del pueblo semejante al del costumbrismo español. La recuperación posterior que hizo Herrán de tradiciones populares se mantuvo vinculada a este tipo de pintura costumbrista, como lo demuestra su pintura El Jarabe (1913, INBA). En el primer plano una figura mestiza alza sus faldas en los pasos tradicionales del baile popular tapatío, acompañada por una figura masculina, y otra tocando la guitarra. En el trasfondo, los muros y techos de viviendas regionales hacen eco de la temática principal. La exaltación de la cultura popular frente al paisaje nacional encaja con la tendencia del costumbrismo y del modernismo español de destacar la comunión entre hombre y naturaleza en el sentido metafísico. Lo popular se recogía precisamente porque se le consideraba cercano a la naturaleza, y era una manera de representar esta comunión espiritual.

Simultáneamente, a principios de la década de los años diez, Herrán estaba pintando cuadros que, como la Leyenda de los Volcanes, demuestran su familiaridad con el manejo de la mitología y el misticismo en la estética modernista.²⁰ Pero Herrán estaba igualmente familiarizado con la segunda etapa del Modernismo latinoamericano, durante la cual surgió el interés por vincular la estética modernista a lo vernáculo. Hizo varias portadas para libros escritos por Enrique González Martínez, cuyo poema, "Tuércele el cuello al cisne" (1910) ha sido re

conocido como una especie de 'manifiesto' del segundo período del Modernismo, ya que destaca el interés por lo autóctono, rechazando lo exótico y lo ajeno.²¹ Al igual que la obra del Ateneo, la pintura de Herrán a partir de 1911-1912 se caracterizó por la articulación de la estética modernista con rasgos culturales nacionales.

Gran parte de su producción demuestra una recuperación de lo colonial como característica de lo nacional. Tenía un conocimiento preciso de la sociedad y vida cultural de la colonia, como lo demuestra su dibujo El paseo del pendon (sin fecha, INBA, Casa de la Cultura, Aguascalientes). En éste, retrató la procesión colonial pasando frente al Sagrario de la Catedral Metropolitana. Pero la recuperación que hizo de lo colonial se caracterizó principalmente no por un interés arcaizante en la sociedad de la Nueva España, sino sobre todo por el empleo de aquellos elementos arquitectónicos como trasfondos en sus cuadros costumbristas, manejando la arquitectura como manera de reflejar y subrayar el carácter del personaje retratado en la pintura. Este sería el caso de El Rebozo (sin fecha, INBA), por ejemplo, en donde en el primer plano de la pintura, Herrán retrató a una mujer mestiza, parcialmente envuelta en un rebozo, y a cuyos pies yace el sombrero de un charro; los elementos de indumentaria la asocian claramente a la cultura mestiza. En el fondo se vislumbra la fachada lateral del Sagrario Metropolitano, cuya piedra roja volcánica, tezontle, distingue el barroco mexicano del barroco español, resaltando su carácter como arquitectura 'mestiza'. En otro cuadro iconográficamente similar, La Criolla de la Mantilla (sin fecha, Museo de Arte Moderno, México), Herrán retrató a una mujer cuyos rasgos e indumentaria la personifican como criolla en lugar de mestiza. Aquí, en el trasfondo, Herrán pintó la cúpula de la Catedral Metropolitana, cuyas sobrias líneas neoclásicas resaltan el hispanismo de la retratada, en comparación con lo mestizo del cuadro El Rebozo. En ambos casos, Herrán recurrió a la arquitectura virreinal como símbolo para toda la cultura de una época. Su recuperación artística del período se asemeja a la recuperación cultural que hicieron los ateneístas de la época, ya que previamente a la labor cultural del Ateneo, la arquitectura colonial, al igual que toda la cultura de aquella época no se había manejado como símbolo de lo nacional.²²

El manejo plástico que Herrán hizo del indígena prehispánico se

asemejaba igualmente al papel cultural asignada a esta figura por los ateneístas, cuando ellos destacaron el acercamiento intuitivo y espontáneo a lo espiritual como su contribución a la cultura nacional. En el cuadro que expuso en la exposición de arte mexicano de 1910, Leyenda de los Volcanes, por ejemplo, aprovechando el tema, Herrán proyectó la forma de las figuras en el paisaje volcánico del trasfondo. A la vez que esto era una alegoría visual de la leyenda que representaba, también correspondió al deseo de evocar la comunión espiritual entre la raza indígena y la tierra. De ahí que en su manejo de la figura indígena, Herrán recalca casi sin excepción elementos que lo caracterizaban como perteneciente a una raza no tanto heroica, sino más bien espiritual. En un dibujo que data de la década de la Revolución, El Flechador (sin fecha, colección particular), Herrán mostró cuidado por producir verídicamente el diseño prehispánico solamente en el dibujo que actúa como trasfondo.²³ El resto de la composición se centra en la figura del joven flechador con tocado prehispánico en el primer plano. La belleza y la languidez del cuerpo del niño y su mirada alejada sustraen la figura de cualquier contexto histórico, dotándole en cambio de un significado místico y espiritual. Mientras que Herrán representaba la influencia histórica de lo hispánico en lo nacional-mexicano por medio de sus grandes contribuciones culturales, la aportación de lo indígena sería este misticismo y espiritualismo, señalando el uso que hacía de conceptos simbolistas en su enfoque de lo nacional, y la proximidad de su plástica a las ideas estéticas de los ateneístas.²⁴

Regresando a la exposición de 1910, es posible afirmar que, aunque los pintores mexicanos confrontaron la exposición española con obras que en cierta medida exaltaban lo nacional, lo hicieron por medio de los mismos conceptos estéticos que estaban presentes en la pintura española. Como resultado de la exposición, Atl inició la creación de un "Centro Artístico" con los expositores, cuyo propósito, Orozco aseguró posteriormente, era buscar murcs que decorar en edificios públicos.²⁵ Aunque se ha resaltado la iniciativa del Centro en cuanto a su objetivo de pintar 'murales' en edificios públicos, debería recordarse en primer lugar que el proyecto se concibió en términos de 'decoración', y en segundo lugar, que significó la colaboración entre los artistas y el gobierno porfirista. Los artistas solicitaron el permiso para pintar los muros del Anfiteatro Bólivar de Justo Sierra, ministro de Instrucción Pública, quien, al escoger el tema de la evolución humana,

propuso una temática que era común a la pintura simbolista, tanto en México como en Europa.²⁶ Lejos de simbolizar una ruptura con la tradición pictórica de México, este proyecto formaba parte de la herencia cultural que había venido desarrollándose a lo largo del porfiriato, y en el cual participaba Atl.

De 1911 hasta mediados de 1914, Atl se ausentó del país. A su regreso, en agosto de 1914, Venustiano Carranza lo nombró director de la Escuela Nacional de Bellas Artes (la Academia de San Carlos), y una de sus primeras acciones como director fue cerrar la escuela de pintura al aire libre de Santa Anita que Alfredo Ramos Martínez había establecido durante su ausencia del país. La escuela de Santa Anita ha sido considerado igualmente como uno de los establecimientos que llevaron posteriormente al muralismo;²⁷ ¿cuál era la naturaleza de este proyecto, y por qué la cerró Atl?

La Escuela de Santa Anita se formó como resultado de la huelga de estudiantes en la Academia en 1911 en contra de lo que consideraron ser el anacronismo y la rigidez de la enseñanza allí impartida bajo el director, el arquitecto Antonio Rivas Mercado. Los estudiantes de pintura propusieron a Ramos Martínez como nuevo director, quien, al poco tiempo, recibió su nombramiento, quedando la Academia dividida en escuela de arquitectura y escuela de pintura. En la segunda mitad de 1913, como consecuencia de este movimiento, Ramos Martínez abrió una nueva parte de la Academia de Pintura, la escuela de Santa Anita, en donde los estudiantes pudieron pintar al aire libre en el campo. Lo que proponía Ramos Martínez era la creación de una nueva pintura basada no tanto en el contacto social con la gente del pueblo en el campo, como tiende a sugerir la historiografía posterior, sino más bien en la comunión artística con la naturaleza, no obtenible en la Academia, y que obedecía a la estética simbolista-impresionista. Esta estética fue la que sostuvo su afirmación en 1913 de que sólo el contacto no-mediatizado con la naturaleza habría de producir el "verdadero arte nacional".²⁹ Si bien Ramos Martínez buscaba una pintura basada en 'lo mexicano', lo que hizo fue fomentar en el arte una interpretación espiritual del paisaje. Al igual que Atl, Ramos Martínez percibió en la pintura impresionista no tanto la descripción exacta o analítica de la naturaleza, sino, como en la temprana escuela de pintura francés, el "Barbizon", la manera en que el artista lograba dar expresión a una dimensión metafí-

sica. De ahí que a la vez que los estudiantes retrataban figuras populares, los jardines de Santa Anita estaban ambientados por reproducciones en yeso de escultura helénica clásica,³⁰ para lograr que la pintura realizada revelara una espiritualidad universal ante todo. Como veremos más adelante, en 1920 Vasconcelos inició la reapertura de este sistema de pintar, por la posibilidad que brindaba al artista de recalcar las dimensiones universalistas contenidas en 'lo autóctono'.

A primera vista, el cierre de Santa Anita parece haberse debido a lo que Atl consideró ser la naturaleza 'a-social' de la pintura allí producida. Al poco tiempo de haberla cerrada, Atl afirmó que:

Architects, painters and sculptors should not work with an exhibition or a degree in mind, but rather to make or decorate a building... Reform must come at the same pace in the political, administrative, military and artistic orders. If in this moment of universal renovation the Mexican artists, pleading the serenity of their sacerdocy, remain inert, refuse to play a consciously virile part in the struggle, if they let others do their job and fail to leaven the national upsurge with the purity of their good will and the thrust of their energy, then the rolling avalanche is sure to leave them behind, in a heap of debris. 31

Con ello implicaba que quería ver la vinculación del arte institucional al proceso socio-político de la Revolución. En su carta de aceptación formal del puesto de director de la Academia, Atl recalcaba que "Es mi intención re-organizar definitivamente este plantel, tanto en lo que se refiere a su estructura material cuanto a los métodos de enseñanza. Pretendo hacer de la Escuela Nacional de Bellas Artes una institución del más elevado carácter moral, con fines exclusivamente utilitarios."³² La marginalización de Santa Anita frente a la actividad de la Revolución y a estos "fines utilitarios" indica las causas de su cierre por Atl, quien, al contrario, tenía un activo compromiso político con la Revolución.

Sin embargo, cabe analizar más detalladamente lo que entendía Atl por "fines utilitarios". A diferencia de Ramos Martínez, Atl pedía que el artista participara en la lucha revolucionaria; pero, como veremos a continuación, no evolucionó ni en su concepción del papel del arte, ni en su idea del artista como redentor. Si bien en este momento, Atl quería la participación política del artista, para él el arte en sí se mantenía fuera del alcance de la política; es decir, no obstante el compromiso social y político de Atl con la Revolución, estéticamente seguía pensando en términos de propuestas modernistas. Para entender la conti-

nuidad de su pensamiento estético, cabe destacar brevemente sus actividades a principios de la década de los años diez, antes de recibir su nombramiento como director de la Academia. Ya hemos destacado la cercanía de Atl a conceptos estéticos modernistas durante la primera década del siglo; durante su estancia en París de 1911 a 1914, existen pocos indicios de cambio.

Allí, a la vez que siguió pintando y sostuvo una gran actividad política, participó en varios proyectos culturales indicativos de sus vínculos con la estética modernista. En un artículo publicado en 1913 en el Mundial Magazine, dirigido en París por Rubén Darío, Atl exaltó su tierra natal y al indígena en términos muy evocativos de la pintura de Herrán, y cargados de resonancias modernistas.³³ En la misma época, esbozó un proyecto para la creación de "una urbe aristocrática del espíritu", en la cual, al igual que en la utopía arielista, la sociedad se regiría por el culto a la belleza y al arte; el proyecto parece haber tenido inclusive la aprobación escrita de Rodó.³⁴ Para captar fondos, Atl fundó un periódico, L'Action d'Art, cuyas primeras declaraciones afirmaron que la acción del arte debía ser una actitud frente a la vida, y un determinante social.³⁵ Al igual que la estética modernista, Atl amplió el concepto de 'arté' para evolverlo en todo un sistema ético. Su pintura durante esta época siguió relacionándose a las propuestas modernistas para crear un arte de esencia trascendental; pintó y expuso paisajes de su tierra natal, condenando públicamente la pintura cubista de sus alrededores por la cotidianeidad de la temática escogida por los cubistas franceses en estos años.³⁶

Al regresar a México en julio de 1914, Atl se involucró ya de manera directa con la política de la Revolución, vinculándose a las fuerzas carrancistas; paulatinamente se convirtió en el portavoz oficial de los sindicatos obreristas frente a Carranza hasta romper relaciones con él en julio de 1916. El corto plazo en que Atl funcionó como director de la Academia le impidió emprender la realización de sus proyectos para re-organizarla; en marzo de 1915, se encontraba en Crizaba con las demás fuerzas carrancistas, junto con varios estudiantes de la Academia, cerrada tras salir ellos de la ciudad de México. En Orizaba, Atl dirigió la producción de carteles propagandísticos y la edición del periódico La Vanguardia (abril-junio 1915), con obra gráfica de los estudiantes de San Carlos. En estos proyectos, el arte gráfico se manejó

para difundir planteamientos no estéticos sino políticos. Sin embargo, al regresar a la capital como director de Propaganda para Carranza, en tre febrero y julio de 1916, Atl fundó y dirigió otro periódico, Acción Mundial, en el cual se disminuyó el énfasis sobre el uso del arte como portavoz de ideas políticas - básicamente a través de la caricatura -, y se dedicó un amplio espacio a cuestiones estéticas e iconográficas en el desarrollo del arte a la luz de la Revolución. Es en este periódico donde se pueden percibir más claramente las ideas estéticas de Atl.

El mismo título refleja la orientación filosófica del periódico en cuanto a la interpretación universalista que hacía el editorial de la Revolución. Varios artículos en el primer número afirman esta posición; frente a la guerra europea, se propone que el nuevo orden social emergente en México proporcionará una solución humanista de reverberaciones mundiales. La idea, por un lado, de la 'decadencia del occidente', y por el otro, de que la nueva sede de la 'civilización' se encuentra en América Latina se halla plenamente representada: el número cierra con un artículo sobre "La América Latina" que afirma que "Nosotros proponemos hacer de Acción Mundial el gran órgano de difusión de los altos ideales que persiguen los pueblos de la América Latina."³⁷ Al reelaborar los planteamientos arielistas en el contexto de la Revolución, Acción Mundial conserva el mismo tono redentor que caracteriza a L'Action d'Art.

Es de esperarse, por ende, que la visión del artista que transmite el periódico corresponde estrechamente al concepto ateneísta. Un artículo anónimo, aparecido en el tercer número, sobre "Pintores, Dibujantes y Caricaturistas Mexicanos" describe al artista en términos modernistas, como vidente, un ser que, desde el seno de la Revolución, revela no las contradicciones sociales de ésta, sino el significado subyacente de la trascendental armonía universal:

La revolución no podía dejar de influir de una manera poderosa en los seres más especialmente preparados para experimentar la trascendencia de sus efectos. Así, ha habido como un renacimiento en aquellos que estuvieron sometidos a las viejas prácticas del aprendizaje oficial, y una como demostración espontánea del sentimiento artístico, aun en aquellos que no habían pisado los umbrales de academias. 38

El artículo está acompañado de reproducciones de varios cuadros de pin

tores mexicanos. No obstante la aclamada influencia de la Revolución, las pinturas revelan poca o ninguna evolución estética respecto a los conceptos ya presentes desde la exposición de artistas mexicanos de 1910. El mismo cuadro de Jorge Enciso, Anahuac, se reproduce. Tanto en éste, como en La Cerámica, fragmento de un friso (sin datos), también de Enciso, en donde retrató a un indígena maya trabajando una decoración cerámica, la calidad rítmica y lineal de las imágenes configuran un decorativismo propio de la pintura simbolista y del art nouveau. Igualmente, en la pintura de Montenegro, Otoño (sin datos), la alegoría en base a una figura femenina reverbera de entonaciones exóticas y de cadentistas; mientras que un cuadro de Francisco de la Torre, El Guía (sin datos) explota las posibilidades formales ofrecidas por la imagen de un indígena sentado al lado de su caballo frente a un paisaje, más que las implicaciones sociales proporcionadas por el tema. Mientras tanto, otro artículo, "El Pueblo y la Revolución", está acompañado por la reproducción de un cuadro de Francisco Romero Guillemín, titulado Justicia Porfiriana (escena de la dictadura) (sin datos). El estilo es naturalista, y alejado de la pintura simbolista. La escena muestra la matanza de manifestantes obreros por la policía, quienes han dejado viuda a una mujer con niño. No obstante, este cuadro también había sido expuesto en la exposición de 1910, entonces bajo el nombre más alegórico de "Eterna Víctima".³⁹

El énfasis sobre el papel espiritual del artista permitió incluso la recuperación de la escuela nazarena en México que, diez años antes, había atacado Atl. En un artículo sobre "Los Tesoros Artísticos de México", se resalta, junto con el realismo académico de las pinturas de historia prehispánica de José Obregón, Rodrigo Gutiérrez y Luis Monroy, la pintura alegórica y religiosa de Pelegrín Clavé, Joaquín Ramírez y Juan Cordero.⁴⁰ Por lo general, el concepto de pintura que surge del periódico está todavía muy ligado a los planteamientos modernistas, en donde el arte se alza por encima de los conflictos sociales. Solamente en la caricatura se dio un mayor acercamiento a las formas visuales del contexto revolucionario, por estar libre de la herencia artística que 'sacralizaba' al arte, impidiéndole la asimilación de nueva temática y formas populares. En la caricatura, al recurrir a un lenguaje plástico tradicionalmente asociado no a las bellas artes, sino a la caricatura política, ya abundante durante el porfiriato, se podía dar una in

interpretación visual de la temática revolucionaria. Una de las portadas del periódico tiene una caricatura - anónima - con la frase "A propósito del atentado de Columbus. Los ánimos del purgatorio. ¿Quién podrá suponer que fuimos nosotros?".⁴¹ Gruesos trazos negros perfilan a Francisco Villa en el primer plano como una bestia de cabeza humana con manos sangrientas, frente a un paisaje urbano que evoca su incursión armada en los Estados Unidos en enero del mismo año. En la parte superior del dibujo se asoma la trinidad de los contrarrevolucionarios, sacerdote, capitalista y soldado. Si bien los murales posrevolucionarios manejaron esta imagen de la trinidad, no fue por lo menos hasta 1923; la iconografía de los primeros murales tuvo fuentes iconográficas muy distintas, localizadas en la tradición de la pintura y no de la caricatura, que aun no se consideraba como 'arte'.

En cuanto al deseo del periódico de fomentar un arte no solamente 'revolucionario' sino también nacional, más que los elementos hispanos en la herencia cultural, se resaltó lo prehispánico y lo popular. Varias de las portadas de Acción Mundial reproducen objetos prehispánicos por medio de la gráfica o de la fotografía, y muchos artículos están acompañados por motivos gráficos aparentemente basados en jeroglíficos prehispánicos. No obstante, aunque el periódico apunta hacia la recuperación del arte prehispánico, aún no está bien definido el sentido específico de su uso en relación al arte contemporáneo, fuera de sus evidentes implicaciones nacionalistas.

Relacionado al uso nacionalista de lo prehispánico, en Acción Mundial se asentaron las bases para una revaloración del arte popular como arte nacional. Un artículo anónimo, pero cuyo autor parece ser Atl, sobre "Arte Nacional: Los Grandes Decoradores de Vasos en Tonalán", empieza con la siguiente afirmación:

Tenemos un arte nacional muy interesante, y no lo hemos sabido estimar ni comprender.

La cerámica...es realmente una admirable manifestación del robusto y multiforme sentimiento artístico de esta vilipendiada y vilipendida raza azteca que puede enseñar a pueblos muy civilizados, muchas bellas y útiles cosas, entre otras, a hacer vasijas de barro maravillosamente decoradas. 42

A lo largo del artículo, se recalcan los vínculos entre la cerámica de Tonalán y sus antecedentes prehispánicos, usando este concepto para legitimarla como arte nacional. Sin embargo, al igual que las valo

raciones estéticas de lo prehispánico a lo largo del porfiriato, la mayor parte de los comentarios revelan que la asimilación del arte popular se dio por medio de comparaciones con las antiguas civilizaciones clásicas: el autor encuentra que "La ornamentación de sus vasijas tiene un carácter oriental muy primitivo", o que "las superficies de sus jarros (tienen) sentimiento persa". La recuperación del arte popular se basó por lo tanto en sus calidades estéticas universalistas: al igual que la revaloración ateneísta de lo hispánico, aquí se juzgaba el valor de la cultura nacional en relación a las grandes tradiciones culturales de occidente. A la vez, el interés en la artesanía de Tonalán se relacionaba también con los conceptos estéticos modernistas. En la comunidad de Tonalán, el autor del artículo hallaba la 'sociedad de artistas' añorada por el Modernismo:

Próspero y rico hasta la llegada de los españoles, hoy (Tonalán) sólo conserva su industria de tierras cocidas... Todos hacen y decoran exclusivamente vasijas de barro: hasta los niños. En el verano cultivan sus tierras, que son de propiedad comunal. 43

Fue éste el motivo que movió a los colaboradores de Acción Mundial a promover la incorporación de los artistas de Tonalán a la "Confederación Artística" que desde 1914 agrupaba a varios artistas mexicanos; más que la exaltación de la forma de producción de la artesanía de Tonalán como un sistema de producción comunal y alternativa al arte individualista del capitalismo, se destacaba su significado espiritual y universalista.⁴⁴

Al romper relaciones con Carranza, Atl interrumpió sus actividades artísticas hasta que la lucha armada terminó. La evidencia aquí presentada indica que a lo largo de la Revolución, Atl sostenía todavía la percepción modernista del arte como proceso 'purificador', cuya tarea en el contexto de la Revolución era, hasta cierto punto, revelar su sentido metafísico. Buscaba no un arte fundado en lo popular y lo cotidiano, sino un arte que se 'alzaba' por encima de esto, lo cual, al requerir de grandes temas trascendentales, impedía la recuperación directa que se había hecho en la caricatura de temática e iconografía popular directamente vinculadas a la Revolución. A la vez, encontramos que el carácter trascendental atribuido al arte por la estética modernista empezaba claramente a cobrar las dimensiones de una reivindicación social. No obstante, las raíces de las ideas artísticas de Atl son predominantemente estéticas; consideraba el papel del arte frente

a la Revolución en relación a tradiciones artísticas, y no buscaba recurrir al 'arte culto' para la expresión de conceptos políticos.

José Clemente Orozco fue uno de los estudiantes de la Academia que acompañaron a Atl a Orizaba. Posteriormente, en su Autobiografía, afirmó que para él, la pintura nunca podría ser política, ni tener referencias ajenas al tema del arte mismo.⁴⁵ Pero a la vez, rechazó participar en la escuela de Santa Anita, en donde sólo se "pintaban muy bonitos paisajes",⁴⁶ prefiriendo pintar escenas de prostitución en el centro de la capital; se estableció en Orizaba con Atl y las facciones carrancistas; tanto allí como en México fue autor de caricaturas políticas en las cuales "produce sentimientos y visiones originales que expresan y - sobre todo - anticipan las zonas de encuentro entre el arte popular y el arte culto, entre la espontaneidad y el refinamiento";⁴⁷ y en 1916, Orozco mismo afirmó que a través de sus dibujos y acuarelas de prostitutas y colegialas, se empeñaba "en contribuir con un mísero grano de arena para la creación del futuro arte nacional".⁴⁸ ¿Cuál fue pues la función atribuida al arte por Orozco, y cómo se relacionaba a la Revolución?

El pintor recibió una formación académica en San Carlos que duró por lo menos de 1906 hasta 1913. La importancia de este entrenamiento en cuanto a la formación estética del artista está comprobado por el manejo iconográfico de temática humanista que caracteriza gran parte de su obra - mitología, alegoría, leyenda, historia -, y que formaba parte de la enseñanza impartida en la Academia. Allí también habría sido expuesto al concepto universalista del arte, generalmente fomentado en el entrenamiento académico, que concebía al arte como la expresión de ideas ennoblecedoras.⁴⁹ A la vez, como destaca Orozco en su Autobiografía, fue muy receptivo a la influencia de corrientes modernistas también presentes en la pintura dentro de la Academia; esto sería importante para él sobre todo en cuanto a la idea de la obra de arte como autónoma, es decir, como una realidad en sí misma y no como el reflejo de una realidad externa. Más tarde, en 1923, al empezar su obra mural, Orozco recalcará este concepto, al reiterar:

Una pintura no debe ser un comentario, sino el hecho mismo; no un reflejo, sino la luz misma; no una interpretación, sino la misma cosa por interpretar. 50

Esta idea, que empieza a articularse en la doctrina simbolista, retoma

da posteriormente por el cubismo, fue una característica fundamental del arte moderno, y será uno de los elementos principales que distinguen la obra mural de Orozco de la de otros muralistas; para él, el arte no servía como vehículo para la realización de propuestas sociales, aunque fueran estas basadas en lo estético mismo.

La influencia académica en la percepción que Orozco tenía de la función del arte, junto con su concepción del arte como autónomo, parece haber sido la causa de la distinción y dualidad que se percibe en su práctica artística: por un lado, lo que valoraba como 'arte', y por otro, su obra caricaturista. Es decir, que la tensión en la visión negativa e irónica que caracteriza la obra de Orozco producida durante la Revolución se da entre el 'arte' como trascendental, y la caricatura como producción cuyos efectos serían más inmediatos en el sentido político y social. Entre 1912 y 1917, desarrolló una obra pictórica basada en el tema de la prostitución, conocida posteriormente como la "Casa de Lágrimas". El manejo que hizo Orozco de una temática urbana y nueva en la pintura mexicana se debió a su cercanía a conceptos modernistas, en los que los marginados de la sociedad poseían características espirituales. Esa nueva temática también fue "posible gracias a la conmoción social que rompe ataduras y le permite a los artistas ocuparse gozosamente de seres antes invisibilizados".⁵¹ Su visión es eminentemente negativa: en una pequeña acuarela que pertenece a la serie, La Desesperada (1912, INBA, Museo Carrillo Gil, México), Orozco muestra una mujer que yace lánguidamente sobre una vieja cama, mientras que en el fondo oscuro del cuarto, dos prostitutas se mueven con gestos resignados en el pequeño espacio. Orozco retrató una sociedad en decadencia, con valores corruptos. Por ello, el interés del poeta modernista, José Juan Tablada, en la obra de Orozco no es sorprendente; en 1913, escribió un artículo sobre las tempranas obras de "Casa de Lágrimas", recalcando sus calidades simbolistas que tenían afinidades con las propias ideas estéticas del poeta.⁵² Sin embargo, contrariamente a los ateneístas, Orozco no buscaba rescatar un significado trascendental en la Revolución en base a conceptos modernistas que lo 'absolvieran' de sus 'males'; su obra caricaturista es amplia prueba del escepticismo que sintió frente a la guerra civil y que reiteró verbalmente cuando, más tarde, afirmó:

La revolución fué para mí el más alegre y divertido de los carnavales....En lo político, otra guerra sin cuartel, otra lucha por

el poder y la riqueza. Subdivisión al infinito de las facciones, deseos incontenibles de venganza. Intrigas subterráneas entre los amigos de hoy, enemigos de mañana, dispuestos a exterminarse mutuamente llegado la hora. Sainete, drama y bárbarie. Bufones y enanos siguiendo a señores de horca y cuchillo en conferencias con sonrisas celestinas. 53

En la serie de dibujos a la acuarela que Orozco ejecutó entre 1913 y 1917 sobre el tema de la lucha armada, fusionó elementos formales que provenían tanto de "Casa de Lágrimas" como de su caricatura política. En La Cucaracha (1915-17, INBA, Museo Carrillo Gil) y Baile Aristocrático (1915-17, INBA, Museo Carrillo Gil), recurrió a la misma reducción formal a elementos lineales y a la exageración que prevaleció en sus caricaturas, para representar la futilidad de los ideales revolucionarios. Pero en las escenas que se refieren a la destrucción de los valores humanistas por la Revolución, la ambientación recupera la tonalidad de "Casa de Lágrimas". En El Regreso (1915-17, INBA, Museo Carrillo Gil), se repiten las mismas figuras lánguidas y vencidas, disolviéndose en la oscuridad de las sombras.

Al igual que en el caso de Atl, para Orozco, la característica principal de su arte era su naturaleza trascendental. Atl, sin embargo, como hemos visto, consideraba que el arte debería a la vez llenar un papel social funcional, catalizando la formación de una nueva sociedad que había permitido la Revolución. Las obras que Orozco ejecutó durante la Revolución parecen más bien reflejar una concepción estética basada sobre todo en la autonomía del arte y en un entendimiento de la historia como un proceso cíclico de evolución; en las obras de esa época, reconoció la 'bárbarie' de la Revolución sin intentar convertir su sentido en otro. Esta actitud no constituía pesimismo o una 'pérdida de fe' frente a la Revolución, sino quizá más bien el intento de representarla en toda su naturaleza 'bárbara'; confiante de que después vendría el retorno de 'la civilización'. Su incorporación de temática moderna y, sobre todo, urbana, surgió de la idoneidad de ésta para expresar ese significado, y no de un deseo para recuperar un vocabulario popular en su arte con la intención de vincularlo al proceso social de la Revolución.

Tanto Atl como Orozco tuvieron una experiencia inmediata de la Revolución, vivida en el interior del país. Otros dos artistas, Montenegro y Rivera, quienes figurarán entre los pintores más prominentes en el primer período de muralismo posrevolucionario, la vivieron fuera del

país, experimentándola a través de noticias de segundo mano. En estos dos artistas, 'miembros' del Ateneo, encontramos la más cercana aproximación a las ideas ateneístas, en cuanto a la interpretación que hicieron de la Revolución y de su lejana tierra natal. Las carreras de los dos artistas durante las primeras dos décadas del siglo fueron de alguna manera paralelas, y un análisis comparativo ayuda a clarificar sus respectivos conceptos estéticos.

Ambos artistas empezaron su entrenamiento formal en la Academia de San Carlos, Rivera a partir de 1898 y Montenegro en 1904. Este último asistió a las clases de Gedovius y Leandro Izaguirre, dos de los profesores que en la Academia tenían los más estrechos vínculos con la estética modernista a través de su relación con la Revista Moderna. Ya desde 1903, viviendo todavía en Guadalajara, Montenegro había empezado a colaborar en esta revista, conectado a los círculos modernistas por medio de su primo, el poeta Amado Nervo, quien tenía un lugar pre-eminente entre los modernistas mexicanos. La relación de Montenegro con los modernistas se profundizó cuando llegó a la capital, en donde entabló amistad con Tablada. Las viñetas e ilustraciones hechas por Montenegro para la revista revelan el apego al art nouveau y al arte decadentista típico de la estética modernista, a través de su estilización lineal y de su temática.⁵⁴ Rivera mientras tanto había iniciado su formación bajo otras tendencias estéticas, en las clases impartidas por José María Velasco y Santiago Rebull. Del primero aprendió la representación científica y exacta del espacio y de la realidad objetiva, dentro de la tradición académica de la pintura paisajista. La obra de Rebull, perteneciente a la tradición del realismo académico, también habría influido a Rivera en cuanto al concepto de la función del artista. Rebull se había formado bajo Pelegrín Clavé en la escuela de pintura nazarena en México, que atribuía al arte una función religiosa, y al artista una tarea espiritual y moralista.⁵⁵ Así, la obra temprana de Rivera oscila entre un realismo académico, y un deseo de expresar conceptos metafísicos que desemboca en pinturas como Autorretrato (1906, colección Oscar Cravioto Ortíz). En éste, Rivera empleó una pincelada suelta que, junto con la indumentaria y la intensidad de la expresión del pintor, configura una imagen romántica que recalca la vida bohemia del pintor, característica típicamente atribuida a los artistas por la estética modernista. Como es de espe-

rarse, en estas fechas Rivera estaba ligado a los integrantes de Savia Moderna, proporcionando incluso el diseño de las portadas: el dibujo de un corredor azteca, en donde la estilización de las líneas y el tratamiento sintético de la imagen la asocian más al art nouveau, asimilando la figura prehispánica al interés modernista en lo autóctono, que a un intento de nacionalismo politizado.

En 1905 y 1907, Montenegro y Rivera respectivamente llegaron a Madrid, el primero en calidad de becario del gobierno mexicano, después de haber ganado a Rivera en el concurso anual de la Academia en 1904. Aunque al llegar Rivera a España, Montenegro estaba a punto de dejar Madrid para irse a París, tuvieron allí el mismo círculo de conocidos, y se pueden percibir semejanzas en las tendencias estéticas de su arte. Ambos se relacionaron con los escritores de la Generación del '98, conociendo a Ramón del Valle-Inclán, y a los hermanos Baroja; Rivera por su lado frecuentaba además a Ramón Gómez de la Serna, mientras que Montenegro tenía amistad con Antonio y Manuel Machado y Juan Ramón Jiménez.⁵⁶ La Generación del '98 se asemejaba en sus planteamientos culturales al Modernismo, tanto catalán como latinoamericano (en la segunda etapa); buscaba, a raíz de las pérdidas de las antiguas colonias españolas en América Latina, rescatar la tradición cultural de España, fortificando la consciencia nacional. Esta búsqueda, junto con los conceptos clasicistas e idealistas - básicamente metafísicos - de los miembros de la Generación, significó tanto para Montenegro como para Rivera un ambiente intelectual similar a aquel al que habían pertenecido en México. En cuanto a influencias plásticas, Montenegro fue muy receptivo a la influencia de los pintores modernistas Anglada Camarasa y Julio Romero de Torres. Ambos, adhiriéndose a las ideas estéticas del Modernismo catalán, se interesaron en la temática costumbrista y folclorista. A la vez, y particularmente en el caso de Romero de Torres, quien mezclaba el folclorismo con influencias orientalistas y primitivas, pretendían trascender el localismo de su temática, preocupados con la esencia universalista que caracterizaba la estética del Modernismo. La cercanía de Montenegro a las ideas catalanas le llevó inclusive a visitar Toledo para ver la obra de El Greco, aclamada sin excepción entre los catalanes por su espiritualismo.⁵⁷ Rivera trabajó en el estudio de Eduardo Chicharro, autor de grandes cuadros costumbristas. La obra de Chicharro, aunque más académica que las pinturas catalanas, compartía no obstante ciertos intereses temáticos comunes a la doctrina simbolis-

ta. 58.

A partir de 1907, Montenegro estableció su base en París. Entre esa fecha y 1912, las tendencias simbolistas en su obra se van afirmando, al empezar una producción de dibujos cuyo estilo decadentista los relaciona estrechamente con la obra de Aubrey Beardsley; simultáneamente, se vincula a los artistas modernistas que viven en París. Rivera llegó en 1909, habiéndose antes apartado paulatinamente del realismo costumbrista que practicaba bajo Chicharro para interesarse más abiertamente en la pintura simbolista tal como la ejecutaban los pintores catalanes y belgas.⁵⁹ Ambos artistas regresaron a México por un corto periodo a partir de 1910, sin que hubiera cambios significativos en su obra cuando volvieron nuevamente a París: si bien Rivera expuso dos cuadros en el Salon de Otoño de 1911 cuya temática fue el volcán Ixtaccíhuatl, la temática paisajista tenía, como hemos mencionado con referencia a Atl, más que implicaciones nacionalistas, un lugar importante en la estética simbolista en cuanto a significados trascendentes y universalistas. Hacia 1912, ambos pintores incursionaron en el campo del cubismo, y fue entonces cuando las divergencias estético-formales en su obra empezaron a acentuarse. No obstante, aún encontramos ciertos conceptos estéticos comunes posteriores a esta fecha en las obras de ambos artistas.

Montenegro experimentó con la pintura cubista por "El ansia de no quedar atrás en los nuevos caminos" que "me llevó a realizar algunos ensayos con el ejemplo de mi amigo Juan Gris". Simultáneamente, dice, empezó a alejarse de "la tutela clásica, pero sin que yo dejara de admirar a los grandes maestros antiguos que, como El Greco, se desligaban del natural para crear nuevas formas o exaltar la naturaleza en una forma que llegaba a la creación de nuevos mundos objetivos".⁶⁰ Sin embargo, tal vez fue la aparente intrascendencia de la temática cotidiana del cubismo la que provocó el eventual rechazo que hizo Montenegro a este estilo; en vez de unirse a los pintores cubistas, mantuvo una producción gráfica de estilo decadentista, y frecuentó al artista Camarasa y al pintor costumbrista Ignacio Zuloaga.

La naturaleza 'elitista' de la doctrina simbolista, y el 'escapismo' que ofrecía la estética modernista frente a la Revolución - que hemos visto con referencia a los ateneístas - operó también en Montenegro durante la década de los años diez. No se incorporó a las discusiones

políticas sobre la Revolución dirigidas, por Atl, en su propio taller;⁶¹ y a pesar de haber compartido su alojamiento en 1912 con Adolfo Best, Maugard, mandado a París por la Secretaría de Instrucción Pública para elaborar copias de los objetos arqueológicos mesoamericanos que formaban parte de las colecciones de los museos de allí,⁶² su obra se mantuvo cerrada a la influencia estética de lo prehispánico. Se alejaba de cualquier interés en 'lo nacional' - que por el momento sólo representaba la barbarie -, atraído más bien por el teatro simbolista en París y por la suntuosidad de los Ballets Rusos allí presentados.⁶³

Irónicamente, el interés de Montenegro por 'lo mexicano' se inició principalmente bajo la influencia del Modernismo catalán. Buscando 'refugio' de la Primera Guerra Mundial - al retroceder la 'civilización' frente a la 'barbarie' -, Montenegro llegó primero a Barcelona, centro del Modernismo catalán, en 1914. Allí es probable que haya presenciado plenamente el impacto de la estética eclectista del movimiento tanto en el entorno arquitectónico como en las actividades culturales de la ciudad. Brevemente, el Modernismo catalán puede caracterizarse como un movimiento artístico regionalista con interés en lo popular, pero preocupado principalmente por valores espirituales-universalistas. El antecedente romántico, que permitió la ruptura con la jerarquía de belleza propuesta por el clasicismo, hizo posible el uso del naturalismo como expresión de esencias trascendentales, lo cual fomentaba la búsqueda modernista de calidades universales en costumbres y naturaleza locales. La preocupación con lo universal condujo al eclecticismo de fuentes estéticas: medievalismo, primitivismo, orientalismo, etcétera, coexistían al lado de rasgos más regionales.⁶⁴ El integrar las categorías de lo local con lo exótico permitió a Montenegro, al llegar a Mallorca a finales de 1914, empezar a crear un tipo de obra pictórica basada en la vida local del pequeño pueblo de pescadores donde vivió hasta 1918. Mallorca había sido uno de los sitios frecuentados por los pintores catalanes, quienes usaban el color y la temática del paisaje de la isla en su pintura modernista. Trabajando al lado del catalán Anglada Camarasa, Montenegro por primera vez recurrió a la temática regional, y no exótica, en obras como Pescador de Mallorca (1915, MUNAL).

Sin embargo, paralelamente ejecutó ilustraciones para libros que se mantuvieron dentro de la línea simbolista-decadentista de su previa obra. En 1917, hizo las ilustraciones para una edición en Barcelona de

La Lámpara de Aladino, y en 1919, ilustró una publicación londinense sobre Vaslav Nijinsky, an interpretation in black, white and gold. En ambas series de ilustraciones, la temática orientalista, junto con la linealidad y decoratividad de las imágenes, las relaciona a la obra producida por Montenegro a principios de la década de los años diez.

La aparición de temas mexicanos en la obra del artista se dio dentro de una mezcla de estas dos tendencias - exotismo/localismo - y anterior a su regreso a México a finales de 1919, en una serie de dibujos intitulados Motivos Mexicanos. Recuperan a la temática regional, pero, como en La China Poblana, que forma parte de esta serie, la incorporan dentro de una composición decorativa, produciendo una visión exótica e idealizada de lo autóctono. Varios de los dibujos aparecieron reproducidos en El Universal Ilustrado en México a principios de 1919, y Silvio Lago, autor del artículo acompañante, anotó que:

...los artistas deberían prescindir de interpretar más o menos felizmente los paisajes, las costumbres, el espíritu, en fin de Europa, y darnos en cambio las sensaciones de su patria. Los dibujos de Montenegro, "Motivos Mexicanos", son algo más que una tentativa en ese sentido laudable. Tienen para nosotros un interés exótico y revelador, mucho más intenso que los preciosismos y decadentismos de la pluma.... 65

Pero si bien Montenegro había llegado a una visión de 'lo mexicano' que recuperaba en particular 'lo popular', las motivaciones de esto se vincularon todavía al interés simbolista en lo exótico como revelación de esencias espirituales y universalistas. De vuelta al país, el artista manejó temas e iconografía que provenían directamente de la cultura popular; pero, como en su aguafuerte, Camino a la Fuente,⁶⁶ en donde retrata a dos figuras indígenas con gran atención a los diseños artesanales de su indumentaria y de los jarros que llevan, la unidad de la composición, logrado por medio del ritmo producido por las líneas curvadas y ondulantes de las siluetas, revela la persistente presencia de conceptos estéticos pertenecientes al arte simbolista.

A diferencia de Montenegro, Rivera participó plenamente en el movimiento cubista en París. No obstante, detrás de su estilo cubista se vislumbran rasgos estéticos pertenecientes a conceptos simbolistas, configurando una visión metafísica del mundo que relaciona su obra tanto a la pintura de Montenegro como a las ideas ateneistas. El acercamiento de Rivera al cubismo se debió en gran parte a la influencia de El Greco, e, inclusive, la temática religiosa de una de sus primeras

pinturas cubistas, La Adoración de la Virgen con el Niño (1912-13, colección María Rodríguez de Reyero), relaciona el cuadro a las preocupaciones místico-religiosas de la obra del pintor español.⁶⁷ En lugar de entrar al cubismo por medio de una experimentación formal, como la de Picasso y Braque, Rivera sometió una temática alegórica y espiritual a una interpretación formal cubista. Simultáneamente, en 1913, Rivera parece haber sido influido en el desarrollo de su estilo cubista por el pintor holandés, Piet Mondrián.⁶⁸ Mondrián inició su carrera con pinturas simbolistas, relacionadas a sus creencias como miembro de la Sociedad Teosófica. Más tarde, y cuando Rivera lo conoció, daba una interpretación platónica a su obra, buscando imbuirla con un significado metafísico. Su búsqueda de la belleza plástica pura se daba en torno a su fe en la redención de la humanidad a través de la revelación de la armonía universal.⁶⁹ Las influencias estéticas detrás de la temprana obra cubista de Rivera no constituyeron por ende una ruptura con ideas simbolistas, sino que más bien formaron una continuidad transicional. Y, junto con experimentaciones cubistas más puramente formales, Rivera desarrolló una obra cubista que se relacionaba visualmente a las ramas más 'simbolistas' del cubismo: tanto al simultaneísmo encabezado por Robert Delaunay, como al trabajo de los "Cubistas Epicos". Ambos grupos fundamentaron su obra cubista con una teoría basada en conceptos estéticos metafísicos, dando una dimensión trascendente a su pintura que contrastaba con la temática cotidiana característica de otras ramas del cubismo.⁷⁰

Precisamente el aspecto metafísico del cubismo de Rivera suscitó la aprobación de su obra por algunos de los antiguos ateneístas, ya que en esto veían reflejadas sus propias preocupaciones por lo inmaterial y lo espiritual. En 1914, Alfonso Reyes, no obstante sus preferencias estéticas clásicas y tradicionales, manifestó su admiración por la obra del artista al comentar que el "serio y honesto Diego Rivera (está) entregado, místicamente, al cubismo".⁷¹ En 1916, Martín Luis Guzmán asimilaba aun más firmemente la obra cubista de Rivera a ideas ateneístas, al resaltar la creatividad y el universalismo que el cubismo representaba. Partiendo de la premisa del teórico cubista, Guillaume Apollinaire, de que "Lo que diferencia al cubismo de la antigua pintura es no ser un arte de imitación, sino un arte de concepción, que tiende a elevarse hasta la creación", Guzmán luego afirmaba que:

El cubismo, así explicado, es casi un nuevo arte; agrupa la sustancia, el color y la forma para producir, no un ente particular - como lo hacía la vieja pintura - sino un arquetipo; no se detiene a imitar la impresión visual de una cosa, ni siquiera la impresión total individualizada; corre hasta aprisionar lo universal, dentro de las formas sensibles de un cuadro. 72

No obstante la distancia formal y temática de la obra cubista de Rivera respecto al arte simbolista que diez años antes había correspondido a las ideas ateneistas, la relación estética seguía vigente.

Mientras que Montenegro negaba interesarse por la Revolución mexicana, en Rivera se despertó un interés mucho más intenso, traduciendo-se plásticamente en la aparición de temas nacionales en su pintura. Sin embargo, la visualización de su país y de la Revolución en su obra indica que, en gran parte, su actitud hacia la guerra civil se relacionaba con la de los ateneistas, dándole una interpretación metafísica más que realista.

En efecto, antes de 1915, Rivera mostraba poco interés en 'lo nacional'. Al igual que Montenegro, cuando en 1913 Rivera ejecutó el gran cuadro Retrato de Adolfo Best Maugard (MUNAL), no hizo ninguna referencia a la labor que estaba haciendo éste; no obstante el interés de los cubistas en el arte primitivo de África y Oceanía, Rivera no asimiló lo prehispánico a su obra. Si bien en un segundo retrato de Best Maugard, El joven de la estilográfica (1914, colección Dolores Olmedo), sustituyó una greca por la mano del retratado, aludiendo a sus investigaciones relacionadas a lo prehispánico, esto correspondía más al juego de vocabulario propio del cubismo que al énfasis de lo nacional. Y cuando por primera vez aparecieron referencias a la artesanía mexicana en su obra, fue más bien en un sentido decorativo que por motivos nacionalistas: en 1914, en el Retrato de Jacques Lipschitz (Museum of Modern Art, New York), Rivera incorporó motivos derivados de los sarapes mexicanos sin que estos tuvieran referencia a la identidad del escultor francés.

No fue hasta 1915, precisamente cuando Rivera se hallaba en Madrid en compañía de varios amigos ateneistas, que empezó a incluir rasgos nacionales en su pintura. Allí, se encontraba una vez más con sus viejos amigos y volvió a entrar en contacto con el pensamiento metafísico de los días de Savía Moderna - allí estaban Alfonso Reyes, Jesús Acevedo, Martín Luis Guzmán y Angel Zárraga - y de la Generación del '98 - Ramón Gómez de la Serna y Ramón del Valle-Inclán. Guzmán en particular,

quien había colaborado activamente con las facciones villistas en México, fue importante para Rivera en cuanto a las noticias que pudo darle de la Revolución. El hecho de que fueron sus amigos ateneistas los que le dieron las noticias de México influyó indudablemente en la opinión que Rivera se hizo en Europa de la Revolución. Su familiaridad con las ideas ateneistas se vislumbra en su Retrato de Martín Luis Guzmán (1915, colección Familia Guzmán-West): Rivera no sólo incluyó un equipal mexicano y un sarape zacateco - alusión a la afiliación villista de Guzmán - sino que también le mostró con una montera de matador, refiriéndose al hispanismo del escritor. Quizá es en su cuadro Paisaje Zapatista (El Guerrillero) (1915, MUNAL) donde transpira más claramente su relación con la Revolución. Pintado en el momento en que en México la lucha armada llegaba a la cima de su violencia - cuando los constitucionalistas derrocaron finalmente a los zapatistas -, en el cuadro Rivera abstrae toda referencia a esta violencia. Como afirmó Guzmán, es "un paisaje material y espiritual de la altiplanicie mexicana".⁷³ Frente al azul cristalino del cielo está la imagen sintética del zapatista, constituida a base del sarape, fusil, sombrero, canana y calabazas. Rivera creó una imagen ambigua, evocando simbólicamente al zapatista en una interpretación romántica de la lejana realidad; una visión que tiene la misma relación simbólica y abstracta con el México contemporáneo que la que muestra Alfonso Reyes en el ensayo que también escribió en 1915, Visión de Anahuac.⁷⁴

La incorporación de la temática 'mexicana' se dio principalmente en la obra cubista de Rivera. Cuando regresó al realismo a partir de 1918, esta temática está ausente. Es importante notar que durante el resto de su estancia en París, no se apartó de una interpretación metafísica y espiritualista de la pintura. Durante 1916 y 1917, sus amistades dentro del círculo de intelectuales rusos exiliados en París le llevaron, más que a la clara cristalización de conceptos socialistas relacionados a la estética, a una preocupación por lo social en el arte que partía de su contacto con el esoterismo y la teosofía; a medida que evolucionaron sus ideas estéticas, creció la importancia que atribuía a la búsqueda de imágenes totalizadoras y espirituales.⁷⁵ Al terminar la Primera Guerra Mundial, la amistad que entabló con el historiador del arte, Elie Faure, reforzó el concepto que tenía Rivera de que la esencia de arte era sobre todo metafísica. La admiración de

Faure por el arte clásico y la pintura de Cézanne estimuló al artista a llevar su búsqueda por una pintura que fuera la expresión de lo universal a pinturas que regresaban estilísticamente al realismo.⁷⁶ Cuando en 1921 Rivera regresó a México, toda su visualización plástica de lo mexicano interactuó con este significado místico y trascendental que, como veremos, siguió dando a su pintura, lo cual lo relacionaba con las ideas culturales de Vasconcelos.

Podemos percibir, por ende, tanto en la obra de Rivera como en la de Montenegro, varias características que se asemejan a las ideas ateneistas acerca del papel del arte y del significado socio-cultural de la Revolución. En comparación a Montenegro, Rivera veía la relación entre arte y sociedad de manera mucho más dinámica, y su interés activo en la Revolución le asemejaba más en espíritu a Vasconcelos. Sin embargo, las marcadas coincidencias entre el pensamiento vasconcelista y los conceptos simbolistas incorporados en la pintura de Montenegro significaban que en términos artísticos, éste se hallaba más cercano a Vasconcelos que Rivera, lo cual se refleja en el papel principal que tuvo Montenegro en el programa de patronato Estatal de la pintura mural durante el ministerio de Vasconcelos.

Concluimos esta sección con el análisis del manifiesto que publicó Siqueiros en Barcelona en mayo de 1921, "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la Nueva Generación Americana". Siqueiros afirmó posteriormente que el manifiesto asentó las bases teóricas que provocaron la decisión de los artistas de recurrir al muralismo por su naturaleza pública, y que los antecedentes estilísticos yacían en el arte prehispánico, implicando con esto que el programa muralista se iniciaba como arte revolucionario en un sentido socialista.⁷⁹ Sin embargo, el contenido del manifiesto revela semejanzas entre sus conceptos estéticos y las preocupaciones 'espirituales' que caracterizaban la pintura mexicana en general durante la década de los años diez. Más que un nuevo concepto estético de la pintura emanado de la Revolución, las ideas que expresó Siqueiros se relacionaron a las propuestas modernistas y ateneistas para la creación de un arte latinoamericano que rebasaría los límites de 'lo nacional'.

De hecho, aunque Siqueiros participó activamente en la Revolución hasta su ida a Europa en 1919, su obra artística durante la década revolucionaria - retratos, obra gráfica que fue publicada en las revistas culturales semanales de la capital a partir de 1917⁷⁸ - se vinculó

estéticamente a las corrientes simbolistas y, como los "Motivos Mexicanos" de Montenegro, la incorporación, alrededor de 1918, de temática mexicana costumbrista en su obra gráfica se hizo dentro de una estilización relacionada al art nouveau. Ese mismo año, lo que la crítica todavía destacaba en su obra fue su 'espiritualidad'.⁷⁹ En su autobiografía, Siqueiros resalta la importancia que tenía para él su participación en lo que él llamó el "Congreso de artistas-soldados" en Guadalajara, afirmando que el contacto con la lucha armada produjo nuevas orientaciones sociales en la obra de los artistas miembros. Sin embargo, las fuentes existentes indican que el arte producido por los miembros del "Centro Bohemio" - su verdadero nombre -, lejos de introducir temas provenientes de la Revolución, se adhería a la doctrina simbolista: los pintores producían retratos e imágenes preocupados sobre todo por la expresión de la 'esencia interna', y vivían la vida 'bohemía' típica del movimiento simbolista.⁸⁰ La pintura pre-mural de Siqueiros no se distingue de la orientación estética de la obra de los demás miembros del Centro, e indica que, en realidad, aún no se había apartado del esteticismo 'a-social' inherente a la doctrina simbolista.

Siqueiros publicó su manifiesto en la revista Vida Americana, una nueva publicación sobre cultura latinoamericana en la cual desempeñaba el papel de director artístico.⁸¹ El manifiesto comenzó con la demanda de la creación de un arte latinoamericano que respondiera "al vigor de nuestras grandes facultades raciales", a la vez que adoptara las nuevas corrientes estéticas europeas para crear un arte moderno y al día. No obstante su rechazo de las tendencias "folkloristas" y decadentistas de la pintura modernista catalana, el texto no se apartaba de la preocupación principal del movimiento catalán en cuanto a su búsqueda por un arte de 'esencia', no realista, sino expresivo. Siqueiros propuso, al igual que los modernistas - y los ateneístas en México -, que el arte contemporáneo debía tener una función trascendental y universalista, y que solamente dentro de esto podría darse la creación del arte nacional:

Abandonemos los motivos literarios; HAGAMOS PLASTICA PURA. Desechemos las teorías basadas en la relatividad del 'ARTE NACIONAL'; ¡UNIVERSALICEMONOS! que nuestra natural fisionomía RACIAL Y LOCAL aparecerá en nuestra obra inevitablemente.

Para lograr esto, Siqueiros pidió que "¡Como los clásicos, realicemos nuestra obra dentro de las leyes inviolables del equilibrio estético!;

como ellos, seamos hábiles obreros; volvamos a los antiguos en su base constructiva, en su gran sinceridad....". Reclamaba una pintura contemporánea que tuviera los mismos elementos constructivos que el arte 'clásico', también presentes, a su parecer, en la obra de Cézanne, haciendo predominar la estructura arquitectónica del cuadro sobre cualquier aspecto decorativo. Afirmó que la "única objetividad del arte" era su "fuerte idealidad creadora", enfatizando la naturaleza trascendental del arte como creación, no como mera representación o 'copia' de la realidad objetiva. Partiendo de estos conceptos, buscó la integración del arte prehispánico a la nueva plástica latinoamericana, ya que "nos dará la asimilación del vigor constructivo de sus obras en las que existe un claro conocimiento elemental de la naturaleza, que nos puede servir de punto de partida". Siqueiros por ende asimiló el arte prehispánico a la búsqueda modernista de expresiones plásticas puras y espirituales.

Las semejanzas entre las ideas expresadas por Siqueiros y la estética modernista se hacen aun más evidentes al considerar el manifiesto en el contexto general de la revista. Otro artículo prominente es el de Juan Estelrich, sobre "El espíritu del Catalanismo". Estelrich destaca como características del arte catalán los mismos conceptos estéticos que proponía Siqueiros: la necesidad de recuperar el clasicismo como tradición universal; el misticismo y el idealismo predominantes en el arte catalán como medios para alcanzar una expresión universalista enraizada simultáneamente en la Patria. Articula claramente el concepto modernista del artista e intelectual como redentores de la sociedad, diciendo que "acudimos a los artistas y a los pensadores. La orientación de la patria queda al arbitrio de los intelectuales. La patria, como producto de cultura, como contenido espiritual, será lo que ellos quieran que sea."⁸² Aparece también una nota en la revista sobre la labor educativa de Vasconcelos que concuerda con estas propuestas: alaba los intentos de Vasconcelos para difundir la 'alta cultura' a través del pueblo, que se considera continuación de la "obra admirable" de Justo Sierra.⁸³

La revista está ilustrada con reproducciones de obras de tres artistas mexicanos, Rivera, Siqueiros, el caricaturista Mario de Zayas, y dos pintores uruguayos, Joaquín Torres García y Rafael Barredas, ambos asociados al Modernismo catalán. La inclusión de la obra de Torres García en particular tiene relevancia para la pintura mural en México,

dado que a partir de 1908 había desarrollado una labor importante en pintura mural en Cataluña. Sus murales correspondieron directamente a la estética modernista en términos tanto formales como temáticos: Torres García había fusionado elementos clásicos con otros provenientes de las artesanías regionales, para culminar en una serie de murales pintados en el Salón de San Jorge en la Generalidad de Cataluña en Barcelona entre 1913 y 1918. La estilización classicista y arcaizante de estos murales, junto con la selección de temas - como por ejemplo "La Edad de Oro de la Humanidad" - era producto de la orientación mesiánica y espiritual del Modernismo catalán. Existen varios paralelos entre estos murales, lo que proponía Siqueiros en su manifiesto, y la orientación estética que caracterizó los primeros murales posrevolucionarios en México: el elemento classicista; la recuperación de tradiciones autóctonas dentro de una práctica artística con proyecciones universales; y, en la imagen urbana del último mural de Torres García, empezado en 1918, la incorporación de iconografía urbana.⁸⁴ Al considerar el manifiesto en su contexto original de Vida Americana, y no únicamente a la luz de la Revolución mexicana, se vislumbra el predominio de la estética modernista por encima de ideas políticas relacionadas al arte en las propuestas de Siqueiros.

El pensamiento y las manifestaciones artísticas que hemos revisado en esta sección indican que, lejos de haberse cristalizado en 1920 conceptos estéticos que definieran el papel social del arte en base a reclamaciones políticas y sociales vinculadas a la Revolución, todavía jugaba un papel predominante la estética modernista. Si bien se inició una recuperación de lo nacional y lo popular en términos iconográficos, a la vez, la función del arte todavía se concebía básicamente en relación a la función redentora atribuida al artista y al intelectual por la segunda etapa del Modernismo latinoamericano. Esto mismo permitió que al final de la Revolución, los pintores pudieran incorporarse al proyecto de 'nacionalismo espiritual' articulado por los ateneístas y puesto en práctica por Vasconcelos, dado que las ideas estéticas que fundamentaron las propuestas de los artistas para un arte mural compartieron inicialmente la misma orientación.

C A P I T U L O III

EL MURALISMO MEXICANO EN RELACION AL NACIONALISMO ESPIRITUAL, 1921-1924.

1. LOS PRIMEROS MURALES: UNIVERSALISMO ESPIRITUAL.

En mayo de 1921, mientras que en Barcelona Siqueiros apenas estaba publicando sus "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la Nueva Generación Americana", en México ya se asentaban las bases que permitieron el desarrollo de la pintura mural posrevolucionaria. Esto fue cuando el edificio del ex-convento de San Pedro y San Pablo pasó a ser dependiente de la Universidad Nacional, entonces bajo la rectoría de Vasconcelos.¹ El primer mural, pintado allí, correspondió estéticamente a un proyecto educativo concebido por Vasconcelos, no a un nuevo concepto social de la pintura desarrollado previamente y de manera independiente por los artistas.

Bajo Vasconcelos, la función del edificio fue transformada: después de haber operado por casi medio siglo como cuartel militar, el ex-convento fue convertido en escuela anexa de la Preparatoria Nacional.² Esta conversión refleja claramente una de las metas principales del programa educativo de Vasconcelos, que fue transformar la 'barbarie' de la lucha armada de la Revolución en un proyecto de reconstrucción 'civilizadora' a través de la educación. Como todas las escuelas proyectadas por Vasconcelos, el tipo de enseñanza que debería impartirse allí se basaba en un concepto de educación integral, orientado no sólo hacia la formación del alumno como individuo y ser social, sino también hacia la reforma cultural de todo el barrio circundante:

La sala de conferencia, la biblioteca y en algunos casos el anfiteatro, estarán a disposición no sólo de los alumnos, sino de to-

dos los vecinos del barrio. Por la noche, las salas de la escuela primaria podrán destinarse a academias nocturnas y los domingos y días festivos se juntarán en el estadio, en la biblioteca y en los campos de juego de los alumnos. De esta manera, la escuela será un verdadero centro social de educación y por este motivo hemos llamados (sic.) a estos establecimientos, no sólo escuelas primarias, sino centros de educación. 3

La escuela contaba con una sala de conferencias, ubicada en la iglesia del ex-convento, y que se destinó originalmente para conferencias y proyecciones cinematográficas no sólo para los alumnos de la escuela, sino también para las "clases pobres" del barrio.⁴ El mural que pintó allí Montenegro se relacionó directamente a la obra de 'redención social' que proponía hacer Vasconcelos, al proporcionar un recinto que se dedicara a la cultura para las "clases pobres".

Vasconcelos hizo el contrato para la decoración de los muros de la sala de conferencias con Montenegro y Jorge Enciso en junio de 1921. Casi un año antes, el rector había afirmado que en la nueva sociedad pos-revolucionaria, el artista debería llenar el papel de trabajador, asegurando esto el Estado a través de "leyes reglamentarias (que) deberán imponer esta obligación de trabajar, que debe ser igual tanto para el más grande artista como para el más humilde labriego".⁵ Vasconcelos expresó claramente en esta noción su deseo de 'socializar' el papel del artista en la sociedad, socavando cualquier concepto que pudiera divorciar el arte de la realidad cotidiana, impidiéndolo cumplir su tarea social. Ahora, en base a esta idea, propuso pagar a los artistas contratados por metro cuadrado que pintaran en San Pedro y San Pablo,⁶ desacralizando el concepto renacentista del arte como producto del 'genio', ajeno a todo proceso de trabajo.

No obstante, Vasconcelos combinó esta actitud desmitificadora hacia el artista y su labor con una concepción en la que todavía consideraba que la función del arte era de ennoblecimiento y de enaltecimiento espiritual. El juzgaba que el Estado mismo debería estimular la producción artística, ya que "es innegable que no hay un sólo pueblo que haya dejado huella en la historia o represente algo en la civilización, donde no se encuentre el gobierno ejerciendo una acción tenaz y decisiva con el objeto de fomentar el arte en todas sus manifestaciones". Asociaba el arte al nivel de 'civilización' alcanzado por la sociedad y quería por ende "una producción rica y elevada (porque) traerá consigo la regeneración, la exaltación del espíritu nacional".⁷ Pero la manera en que

el arte tendría una función enaltecedora no podía estar determinada igualmente por el Estado, ya que Vasconcelos consideraba que ésta dependía de las características inherentes al arte mismo; es decir que, de acuerdo con sus concepciones estéticas modernistas, el arte tenía una naturaleza mística, dependiente de la estética misma. Afirmaba por lo tanto que sólo el artista, y no el Estado, podría determinar y juzgar la forma que tomara su arte.⁸ Sin embargo, aunque en 1923 Vasconcelos afirmó que a los pintores "les he dicho, que toda mi estética pictórica se reduce a dos términos: velocidad y superficie: es decir que pinten pronto y que llenen muchos muros" - o sea, que no les daba temas -, posteriormente declaró que fue él quien sugirió el tema del mural a Montenegro, al darle el lema goethiano que aparece en el centro de la pintura mural: "Acción supera al destino. ¡Vence!".⁹ La aparente contradicción se resuelve al considerar que, de acuerdo con su concepto de arte, aunque él sugirió el tema, la forma e imágenes mismas se determinaron por el 'genio' del artista. Más que la idea del artista como trabajador, fue esta concepción acerca de la función enaltecedora y mística del arte la que predominó en el mural de Montenegro.

Después de haber trabajado en otras partes de la decoración del ex-templo, Montenegro pintó el mural, principalmente entre septiembre de 1921 y octubre de 1922.¹⁰ El mural, conocido generalmente bajo el nombre de El Arbol de la Vida (ilust.núm. 2), se ubica sobre el muro norte de la nave, o sea en la misma posición que hubiera tenido el retablo principal en la ex-iglesia. La parte superior del mural está llena por la copa de un árbol, cuyo tronco crece del centro de la parte inferior. La copa se constituye a base de una profusión de flora y fauna, en la cual se puede discernir una corriente estética dual, popular y modernista. La representación de las aves y animales tropicales - armadillos, monos, lagartijas y leopardos - los asocia al arte popular. La interpretación visual de las aves, por ejemplo, se relaciona a las artes populares de la región de Tonalá. A la vez, las flores son similares a las que aparecen en la decoración del resto del templo, basadas en motivos populares. Ambos aspectos indican la recuperación de tradiciones artísticas populares que hizo Montenegro. Pero simultáneamente, la decoración de los mismos elementos relaciona la pintura a los 'panneaux' decorativos de los pintores modernistas catalanes. Los 'panneaux' que habría visto Montenegro mientras estaba en Barcelona se caracteri-

zaban por semejantes elementos iconográficos y formales: la presencia de aves y animales exóticos, entremezclados en ramas de árboles, con el uso de formas sinuosas y entrelazadas.¹¹ Igualmente, el fondo dorado de la pintura, junto con el colorido de la copa del árbol y el diseño de su tronco, que se compone a base de triángulos alternativamente rectos e invertidos, produce un efecto de suntuosidad que evoca las corrientes orientalistas presentes tanto en la estética modernista como en el pensamiento de Vasconcelos. No obstante la presencia de elementos populares en la imagen, deberían considerarse principalmente dentro del predominante tono modernista del conjunto.

La parte inferior del mural está compuesta por un friso de figuras: doce mujeres, reunidas en cuatro grupos de tres figuras cada uno, rodean a una figura masculina vestida de armadura y ubicada frente al tronco del árbol (ilust.núm.3 y 4). El dramatismo y la carga simbólica de las figuras se imponen en la imagen, recordando la obra pictórica simbolista que desde principios del siglo había desarrollado Montenegro. De hecho, en el momento en que el artista firmó el contrato para la decoración de San Pedro y San Pablo, la crítica de arte mexicana todavía se refería a él como "el dibujante de los refinamientos", recalcando precisamente los elementos simbolistas en su obra.¹² Y, en la concepción que inicialmente tuvo Montenegro para el mural, el elemento simbolista se acentuaba aun más que en la versión final. Dos dibujos de 1921, ante-proyectos para el mural, muestran el primer diseño para el friso inferior (ilust.núm.5 y 6). La figura central aquí es un hombre desnudo, que recibe en su cuerpo las flechas disparadas por una mujer a su derecha, evocando la figura del mártir cristiano, San Sebastián. El motivo es muy similar al del cuadro que pintó Angel Zárraga en 1910, Ex-Voto a San Sebastián (MUNAL), (ilust.núm.7), en donde el significado religioso del motivo ha sido igualmente sustituido por el énfasis sobre la sensualidad típica del arte simbolista, convirtiéndolo en un rito secular. Siete de las ocho mujeres en los dibujos de Montenegro personifican la 'femme fatale' simbolista, vencedora del hombre, quien está destinado a morir en sus manos. La octava mujer lleva un craneo, y personifica la muerte misma. En el segundo dibujo, el hombre está mostrado como preso de las mujeres, atado a ellas por medio de un velo que entrelaza sus cuerpos.

Los dibujos son importantes porque en mayo de 1922, Julio Torri

- antiguo ateneísta también, y colaborador en el departamento de bibliotecas de la SEP - destaca los elementos simbolistas en el mural ya empezado por Montenegro:

Montenegro, el aguafortista sorprendente, el retratista intencionado y profundo, el raro y exquisito decorador, trabaja ya en el proyecto de la ornamentación del muro central, que habrá de ser espléndida y de una suntuosidad sin precedente. 13

Cuatro meses más tarde, en el Boletín de la SEP, aparecieron las primeras fotografías del mural (ilust.núm.8 y 9). La copa del árbol aparece ya en su aspecto final; pero el friso de las figuras todavía se relaciona más a los dibujos antecedentes que al friso en el estado final del mural. En el centro, aparece el hombre en la misma postura del que portará la armadura, pero todavía está desnudo, y ambos grupos de mujeres a sus lados aún cargan el velo para atarle al árbol. La postura de las figuras femeninas a ambos extremos del friso las vincula todavía al concepto de la 'femme fatale'. No cargan otro atributo que el arco y la flecha, y el manto de la flechadora está desprovisto del bordado floral que en el estado final del mural dará a la figura una relación con las culturas populares. Igualmente, la penúltima figura a la derecha, que posteriormente se convertirá en una indígena oaxaqueña, aquí es todavía una mujer de tez blanca, vestida sencillamente de negro.

El mural en su primer estado tenía por lo tanto rasgos simbolistas mucho más pronunciados que en la imagen final. El motivo central de San Sebastián todavía se percibe; aquí la representación, que en el arte simbolizaba tradicionalmente el sacrificio del mártir para la religión cristiana, ha sido utilizado para representar el sacrificio del hombre a manos de la belleza, conforme a la doctrina simbolista, que hacía de la belleza, y por ende del arte, una religión en sí misma, y la única salvación del hombre en un mundo desacralizado. Las transformaciones que ocurrieron en el mural entre su primer estado y la versión final quizá se relacionan a las ideas culturales de Vasconcelos. El mural en su versión final fue pintado antes de junio de 1923. Ya para entonces, la sala de conferencias había empezado a ser conocida como la "Sala de las Discusiones Libres". En el Boletín de la SEP, un artículo sobre la función del ex-convento afirmó que esta sala:

...tiene capacidad para más de tres mil personas y se destina a conferencias y conciertos en general, pero particularmente para la fundación de un curso diario de desanalfabetización, curso que constará de una clase de lectura y escritura, auxiliada de

proyecciones cinematográficas, con el objeto de que una o dos maestras puedan dar la clase diaria a mil o dos mil alumnos... La sala de las Discusiones Libres estará también al servicio de todo aquel que la solicite para exponer ideas de cualquier género... 14

Hemos visto que si bien Vasconcelos recuperó gran parte de la estética modernista - incluyendo a corrientes simbolistas - en su pensamiento cultural, quiso ampliar su comprensión más allá de un círculo restringido de iniciados. De ahí que, para él, la idea de la redención del ser humano por medio del arte tuviera que estar abierta a la interpretación de los demás, rebasando las limitaciones de imágenes propias del hermetismo espiritualista. En el contexto de la función popular que más que nunca ahora tenía la sala, se hizo aun más imperativa una imagen menos hermética y decadentista que la que la caracterizó a la primera versión del mural.

En el mural definitivo, Montenegro en efecto cambió los motivos decadentistas del friso. Tanto hombre como mujeres aparecen vestidos, y las connotaciones de la 'femme fatale' han desaparecido. Sin embargo, aunque la heterogeneidad de los atributos llevados por las mujeres impide una explicación precisa de las implicaciones simbólicas del mural, la interpretación más plausible y coherente de la iconografía se ha hecho en base a una lectura esotérica del mural, en donde hombre, árbol y mujeres aluden al principio creador en un contexto de significado universalista.¹⁵ Por lo tanto, aunque la sensualidad decadentista predominante en la primera versión del mural se anuló, el ambiente místico original permaneció, lo cual concordaba con las ideas vasconcelianas. A la izquierda del friso, una mujer lleva un globo celeste, recordándonos la prioridad de lo espiritual en la 'visión del mundo' de Vasconcelos, y sobre todo, sus ideas sobre los tres estados de la sociedad, en las cuales la etapa estética - o espiritual - sería la final. La interpretación que hizo Vasconcelos de la historia mexicana en base a estos tres estados está presente en la decoración de azulejos debajo del mural: al lado de los nombres de Morelos, Juárez y Madero - representantes, para Vasconcelos, del triunfo del ideal liberalista - están los de quienes consideraba ser los grandes educadores redentores, Ignacio Ramírez y Justo Sierra. Al lado de estos nombres está el de Amado Nervo, poeta modernista y primo de Montenegro. La unión de lo histórico con lo estético que se da dentro de esta esquema corresponde a la "Nueva Ley de los Tres Estados" que redactó Vasconcelos en 1921.

En este contexto, el mural no sólo viene a representar la exaltación del reino espiritual, sino que también indica el camino que llevará a él. Dentro de la imagen, se presenta al arte mismo como la manera de hacer triunfar lo espiritual. Al lado derecho del friso, la figura de la indígena oaxaqueña alude al camino intuitivo hacia lo espiritual, por la actitud mística que asume a través de su postura y de la expresión de su cara con los ojos cerrados. Esta figura es la única referencia en el mural a las razas indígenas, homogeneizando la pluralidad de sus culturas en una sola figura. Cabe destacar además que Oaxaca fue la ciudad natal de Vasconcelos. La visión mística de la indígena que presenta Montenegro la relaciona al concepto ateneísta de lo indígena, que percibía en las razas autóctonas no tanto formas culturales plurales y autónomas, sino más bien un inherente 'espiritualismo intuitivo'. Conforme a esto, la indígena lleva en sus manos una rosa, símbolo de la belleza en la naturaleza que, transformada por medio del arte, de acuerdo al pensamiento vasconcelista, también proporciona al ser humano el acceso a la esfera espiritual del universo.

La absorción de la figura indígena, representante de las culturas y arte popular, dentro del significado predominantemente espiritual de la imagen, interactúa con el resto de la decoración de la sala de conferencias. Xavier Guerrero y Gabriel Fernández Ledesma colaboraron con Montenegro y Enciso en la ejecución de la pintura de las cenefas, los vitrales y los azulejos, todos en base a la iconografía popular. La pintura de las cenefas, a cargo de Guerrero y Enciso, es de particular relevancia. En ésta, motivos florales, pajaros y jarrones predominan en el esquema decorativo hecho a bases de tonos rosas, azules, verdes y amarillos, con negro. Sus fuentes iconográficas se hallan principalmente en la alfarería de Tonalá y en las lacas de Michoacán,¹⁶ pero lo que nos interesa destacar aquí es su relación con el Método de Dibujo de Best Maugard, ya que algunos elementos de la interpretación de los diseños artesanales revelan la influencia de este Método (ilust.núms. 10 y 11).

El método para la enseñanza de dibujo que propuso Adolfo Best Maugard fue adoptado en las escuelas primarias dependientes de la SEP en 1922, cuando bajo Vasconcelos, Best Maugard fungía como director del Departamento de Dibujos y Trabajos Manuales. En 1923, la SEP publicó el tratado que escribió Best Maugard sobre su método, fruto de una in-

vestigación elaborada a partir de 1916.¹⁷ El Método, que fue concebido como un "nuevo sistema nacionalista de dibujo"¹⁸ basado en la recuperación de la herencia artística popular, tuvo repercusión no sólo en las escuelas, sino también a través de la esfera artística preocupada por la creación de un arte nacional. Best Maugard afirmó en su Método que en el arte primitivo de casi todas las naciones se hallan siete elementos formales básicos, cuya combinación forma la base de todos los diseños gráficos. A su parecer, en México los siete elementos del arte prehispánico se mantuvieron vivos después de la Conquista en las artes populares, modificándose a través del contacto con la estética occidental y oriental presente en la cultura traída por los españoles. Por ende, Best Maugard veía en la artesanía un arte verdaderamente nacional, ya que correspondía al desarrollo histórico del país como nación; lo que propuso en su texto fue un 'manual' basado en los siete elementos presentes en el arte popular, para crear un arte que fuera totalmente expresivo del espíritu nacional, dado que recuperaría la tradición autóctona.

Sin embargo, al destacar algunos puntos expresados por Best Maugard en el texto de su Método, veremos que, aunque aparentemente desnaturalizó el concepto de 'arte' al recuperar la herencia popular, en el fondo, sus ideas estéticas concordaban con el concepto de 'gran arte' que compartían Vasconcelos y los ateneístas. Al igual que ellos, Best Maugard consideró que "Una de las más grandes manifestaciones de la patria, y la más duradera, es la manifestación artística"; para llegar a esta concepción, partió igualmente de la tradición filosófica occidental, el concebir el arte como la expresión de la esencia de lo universal en términos platónicos.¹⁹ Su incorporación del arte popular dentro de esta concepción fue posible, por un lado, por la asimilación que había hecho del arte prehispánico al arte primitivo de las grandes culturas antiguas del Occidente; por otro lado, en el arte popular, no veía reminiscencias de la cultura prehispánica, ya que:

Todas las formas jeroglíficas han perdido su significado; como tales, ya no nos interesan, y sólo conservamos de ellas las formas de armonía y de belleza que contienen, y que son las que hoy perduran y existen en el arte popular que estudiamos. 20

Best Maugard asimiló por ende la función del arte popular a la función espiritual y universalista que el 'gran arte' encerraba. Al igual que los ateneístas, también recalcó el elemento intuitivo en el arte

popular, como manera espontánea de acceder a lo universal:

Nuestro arte, tiene motivos muy elaborados, como fruto de una larga tradición, pero todos ellos tratados con gran ingenuidad; teniendo, por tanto, las condiciones esenciales que debe poseer un arte verdaderamente fuerte y grande: el que sus expresiones estén muy depuradas, y al mismo tiempo dichas con una gran sinceridad.

21

Fue sobre todo el aspecto de 'universalismo' que encerraban las artes populares para Best Maugard lo que asemejó las ideas de su Método al los conceptos estéticos ateneistas. Pedro Henríquez Ureña, quien escribió el posfacio de la edición del Método de la SEP, enfatizó precisamente la contribución del Método a la búsqueda de un 'carácter americano' en las manifestaciones culturales. Henríquez Ureña veía en la visión de las artes populares ofrecida por el Método una manera de alcanzar una expresión universalista por medio de la exaltación de lo autóctono:

...le da el secreto de su tradición propia: dentro de ella, podrá siempre expresarse el artista; dentro de ella podrá alcanzar expresión humana, todo lo amplia y profunda que la conciba, pero siempre con acento suyo, de su tierra natal. 22

Además, tanto Henríquez Ureña como Best Maugard proponían que el Método constituyera una 'iniciación' para el estudiante de arte, quien debería fusionar posteriormente este conocimiento con el de otras tradiciones artísticas para alcanzar una expresión universalista.²³

Los motivos populares presentes en el resto de la decoración de la sala de conferencias, a través de esta dimensión 'universalista' que se atribuía al arte popular, se relacionaban por ende al criterio estético de Vasconcelos: la recuperación de lo popular seguía siendo vinculada al concepto de la misión redentora del arte, ligando las decoraciones populares a la misma función enaltecedora que tenía la imagen mural al fondo de la nave. Sin embargo, tanto en la imagen misma del mural, como en su ubicación dentro del conjunto decorativo, se apreciaba una relación jerárquica entre el arte popular y el 'arte culto' que refleja la posición de Vasconcelos. Si bien él quería la democratización del arte, socavando la noción de un arte privilegiado y predicando la asimilación del pueblo a los proyectos culturales, finalmente la manera en que recuperaba el arte popular era como haciendo uso de un lenguaje que, al ser reconocible para las clases populares, les facilitaría el acceso a los conceptos de la 'alta cultura'. Como hemos visto, para Vasconcelos, el "folklore" servía únicamente como "incitante" o iniciador; la función de todo arte era, para él, guiar al ser humano hacia la comunidad espiri

tual que se hacía conscientemente sólo a través del 'arte culto'. Por lo tanto, consideraba el arte popular como preparación preliminar para poder apreciar el 'arte culto'.

Por ende, en la imagen del mural, el arte popular se acomoda dentro de un esquema de composición modernista, que depende formalmente más bien del arte simbolista y del art nouveau. En la copa del árbol, las flores, aparentemente concebidas a partir del Método de Best Mau-gard (ilust. núm. 12), se incorporan a una composición cuya cuidadosa elaboración no se relaciona a la mayor libertad que generalmente caracteriza el arte popular. La composición del mural tiene una elaborada estructura simétrica, con el mayor peso en la parte inferior, y con un sentido de equilibrio logrado a través de la distribución de las figuras, flora y fauna.

A la vez, la ubicación de la pintura mural en la cabecera de la nave, junto con su parecido a un ícono bizantino por la bi-dimensionalidad de la imagen y su fondo dorado, resalta su trascendencia en relación al conjunto decorativo, como si todo éste desembocara finalmente en la imagen simbolista del mural. En relación al resto de la decoración, asume la misma importancia que la que hubiera tenido el retablo de la iglesia colonial, colocado en idéntica posición, frente a los altares menores de los laterales. Cabe destacar que cuando se ejecutaron las pinturas de la sala de conferencias, se hicieron conscientemente comparaciones entre el programa decorativo y la interacción de lo arquitectónico y lo decorativo en la arquitectura colonial.²⁴ Es importante aclarar que el rescate de la arquitectura colonial como parte de la herencia cultural nacional se inició en la primera década del siglo con la labor teórica del ateneísta Jesús Acevedo. En dos conferencias, "El porvenir de nuestra arquitectura" (1907) y "Ventajas e inconvenientes de la carrera del arquitecto" (1914),²⁵ Acevedo había desarrollado una interpretación humanística de la función de la arquitectura, concibiendo que las construcciones de una nación tienen una estrecha relación con la vida 'interior' del pueblo. Para él, una arquitectura nacional tendría que basarse en el 'espíritu' de la nación, relacionándose se a las necesidades particulares de la sociedad; es decir, desarrolló un concepto de arquitectura 'orgánica'. Recuperaba por ende la arquitectura colonial como la más apropiada para un estilo nacional contemporáneo, recalcando su adecuación a su entorno físico, geográfico y

climatológico, y a la vida de la sociedad colonial.²⁶ Expresaba también su admiración por la 'organicidad' de los edificios coloniales, en donde los detalles decorativos interactuaban con la función del edificio, creando una unidad integral. Otro arquitecto ateneísta, Federico Mariscal, elaboró una teoría arquitectónica en 1913-14, en la cual, partiendo de las mismas propuestas que Acevedo, afirmaba la validez de un estilo basado en lo colonial para la arquitectura mexicana contemporánea, dado que correspondía a la síntesis racial de la sociedad nacional:

El ciudadano mexicano actual, el que forma la mayoría de la población, es el resultado de una mezcla material, moral e intelectual de la raza española y de las razas aborígenes que poblaron el suelo mexicano. Por tanto, la arquitectura mexicana tiene que ser la que surgió y se desarrolló durante los tres siglos virreynales en los que se constituyó 'el mexicano' que después se ha desarrollado en vida independiente. 27

Para los ateneístas, en la arquitectura colonial se hallaban las bases de un estilo nacional contemporáneo, ya que no sólo reflejaba el 'espíritu' nacional, sino que también era una arquitectura humanista en cuanto a su adecuación a las necesidades de la sociedad.

Por lo tanto, es posible que la posición del mural en la ex-iglesia fuera escogido deliberadamente en relación a la función litúrgica que tenía el edificio durante la Colonia. La ubicación de la imagen a la cabecera de la nave reflejaría así la jerarquía entre el arte culto y el arte popular en el pensamiento de Vasconcelos. Si bien los vitrales que ejecutó Montenegro para los muros laterales de la sala -conocidos bajo los nombres de "La Vendedora de Pericos" y "El Jarabe Tapatío"- exaltaban aspectos de la cultura popular, la imagen principal de toda el esquema decorativo cobraba su sentido principalmente a partir de conceptos derivados del arte 'culto', y no del popular. El sentido de dirección decretado por la forma y antigua función de la sala de conferencias dicta el sentido de convergencia de todas las demás decoraciones en la imagen de la cabecera de la nave.

El mural de Montenegro es importante no sólo por ser la primera comisión de Vasconcelos, sino porque junto con el contexto decorativo de la sala de conferencias, corresponde estrechamente a las ideas culturales del ministro, e indica el marco teórico dentro del cual dio los futuros encargos murales.²⁸ Su noción de la salvación del ser humano a través del arte adquirió allí la dimensión social práctica buscada desde hacía más de una década por los ateneístas. Para Vasconcelos, el ar-

te cobraba en la sociedad posrevolucionaria un papel de importancia sin precedente: como decía Pedro Henríquez Ureña, después de la Revolución, había que "esforzarnos porque el intento de reforma social y justicia no sea el límite de las aspiraciones; procurar que la desaparición de las tiranías económicas concuerde con la libertad perfecta del hombre individual y social, cuyas normas únicas, después del 'neminem laedere', sean la razón y el sentido estético".²⁹ Simultáneamente, la cita de Henríquez Ureña indica cómo la estética ateneísta ahora empezó a ser presentada como la reivindicación cultural de la Revolución, rescatada ya no tanto en relación a la noción de 'barbarie' sino más bien como 'justicia social'.

En el mural de Montenegro, la combinación de elementos populares con las características derivadas del arte 'culto' corresponde al concepto de 'nacionalismo espiritual' que tenían Vasconcelos y los ateneístas, en donde lo nacional y lo latinoamericano se integraba dentro de un todo universalista, que definió Pedro Henríquez Ureña en La Utopía de América en 1925:

...cómo se concilia esta utopía, destinada a favorecer la definitiva aparición del hombre universal, con el nacionalismo antes predicado, nacionalismo de jicaras y poemas, es verdad, pero nacionalismo al fin? No es difícil la consolidación; antes, al contrario, es natural. El hombre universal con que soñamos, a que aspira nuestra América, no será descastado; sabrá gustar de todo, apreciar todos los matices, pero será de su tierra; su tierra y no la ajena, le dará el gusto intenso de los sabores nativos, y esa será su mejor preparación para gustar de todo lo que tenga sabor genuino, carácter propio. 30

El primer mural posrevolucionario correspondió a esta definición ateneísta del 'nacionalismo'. Surgió de un proyecto esbozado por intelectuales, que se relacionaba al pueblo no a través de la aceptación de su cultura y forma de vida, sino con el propósito de redimirle, mostrándole por medio del arte, el camino que le elevaría a un estado espiritual. Montenegro fue de hecho el muralista que sostuvo los más estrechos vínculos con el pensamiento vasconcelista, y se mantuvo al margen de la posterior sindicalización de los muralistas y de la politización de la pintura mural. Sin embargo, en el momento en que Montenegro estaba pintando el mural, encontramos el mismo concepto de nacionalismo 'espiritual' expresado en otros murales, lo cual indica que un grupo más amplio de artistas compartía inicialmente la misma visión. El primer mural de Rivera, La Creación, es el que más se relaciona a El Ar-

bol de la Vida.

Aunque posteriormente Rivera negó el valor artístico del mural de Montenegro,³¹ en 1920 él tampoco se encontraba alejado ni de una visión estética semejante ni del concepto de nacionalismo que evocaba El Arbol de la Vida. Posteriormente Siqueiros afirmó repetidas veces que cuando se encontró con Rivera en París aquel año, hablaron de un proyecto de arte nacionalista y revolucionario, que desembocaría en el muralismo.³² Sin embargo, como hemos visto, en esta fecha Rivera todavía se interesaba principalmente en las características clásicas y espirituales del arte, y fue este interés -estético más que social- lo que motivó el estudio de los frescos del quattrocento que hizo durante su viaje a Italia entre diciembre de 1920 y abril de 1921, antes de regresar a México.³³

La vinculación de Rivera a ideas esencialmente modernistas se prolongó a su regreso a México en junio de 1921, cuando sus nuevas amistades incluyeron a los artistas que pertenecieron anteriormente al Centro Bohemio de Guadalajara: Carlos Orozco Romero, Amado de la Cueva y Roberto Montenegro. Su interés en la recuperación de tradiciones populares en México, sobre todo la que se hacía en el teatro, vino a través de ellos.³⁴ En varias entrevistas que Rivera concedió entre su llegada a México y el final del año, se vislumbran semejanzas entre sus ideas y las propuestas que había desglosado Siqueiros en sus "Tres llamamientos", las cuales se vinculaban principalmente a la estética modernista y cubista. Aunque Rivera estaba claramente preocupado por la creación de un arte nacional, no se refería a una pintura 'revolucionaria', sino más bien recalcabá la importancia de la belleza -o de lo estético- en el arte. Enfatizaba que esto sólo lograba expresarse al resaltar la construcción interna que yace detrás de la apariencia objetiva de las cosas, interpretando el arte de esta manera como 'creación' en el sentido cubista:

En mi trabajo, hay un esfuerzo para llegar a un método de construcción sólida, para que dentro de la 'armazón' perfecta la sensibilidad encuentre asiento seguro y no trabas. Creo necesario a todo oficio la plástica, y como base común el conocimiento de la 'construcción', es decir, el contacto entre lo que es sensibilidad pura y las leyes físicas. 35

Su interés en el arte popular y prehispánico como fuentes artísticas autóctonas de dio dentro de una perspectiva que todavía definía al ar-

te en términos cultos. El arte prehispánico representaba para él, al igual que para Siqueiros, un arte 'constructivo'. En cuanto al arte popular, si bien afirmaba que creía "que la base de todo arte... es el sentimiento popular" y que "El arte de 'escuela' no ha sido en realidad en las mejores épocas que ha tenido, sino una prolongación del arte popular",³⁶ a la vez hacía una cuidadosa separación entre el arte popular y el arte 'culto':

(Rivera) trató sobre algunos puntos de arte nacional, especialmente los que se refieren al arte indígena de la alfarería, disertando ampliamente sobre el gran error de querer introducir el arte moderno en la aplicación de sus motivos decorativos, porque en esta forma el arte genuinamente nacional indígena pierde sus características y su interés primordial, y acabará por hacerlo desaparecer definitivamente. 37

Para Rivera, el arte popular y prehispánico constituyeron fuentes de belleza que podrían servir de inspiración para el arte 'culto', pero sólo bajo su reelaboración en términos de éste.

Al igual que Vasconcelos, Rivera describió al artista como un 'trabajador', e indicó la necesidad de una relación laboral entre él y el pueblo:

Que nuestros artistas sepan, crean y sientan que, en tanto que no nos volvamos obreros y no nos identifiquemos con las aspiraciones de las masas que trabajan, para darles, en un plano superior a la anécdota, su expresión por la plástica pura, manteniendo constantemente lo más profundo de nuestra alma en comunicación íntima con la del pueblo, no produciremos más que abortos, cosas inútiles por inanimadas. 38

Pero simultáneamente, como Vasconcelos, también concebía el arte mismo en términos cultos:

Felizmente, este pueblo mexicano tiene desarrollado, a un grado increíble, el sentido plástico; todo lo producido por él tiene el sello de un arte superior, simple y refinado a la vez; en todo hay sentido de belleza. 39

Rivera, al igual que el ministro, sostenía en aquel entonces un concepto de arte definido en términos cultos, aparentemente desacralizándolo al combinarlo con la idea del artista como obrero. No obstante, aunque ya en noviembre de 1921, Rivera pedía la creación de un arte práctico y público, si bien esta demanda democratizaba el concepto del arte, siguió concibiendo que éste, en relación con los sectores populares, tenía una función enaltecedora.

Rivera se incorporó al proyecto educativo de Vasconcelos al poco

tiempo de haber llegado a México, entrando como dibujante en el Departamento de Bibliotecas de la SEP.⁴⁰ Su contacto con las ideas del ministro debe haberse reforzado en noviembre y diciembre de 1921 cuando, junto con Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard, Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer y Pedro Henríquez Ureña, acompañó a Vasconcelos en su viaje a Yucatán y Campeche. Fue también durante este viaje cuando se enfrentó por primera vez tanto con la cultura prehispánica como con el régimen populista que dirigía Felipe Carrillo Puerto en el estado de Yucatán. No obstante, al empezar su primer mural en el Anfiteatro Bolívar a principios de 1922, Rivera escogió temática y formas plásticas que seguían relacionándose a la estética modernista.

La correspondencia entre el mural y las ideas culturales de Vasconcelos refleja el uso que tuvo el Anfiteatro durante su ministerio. Este, de estilo colonial, fue construido en 1910, y Vasconcelos lo adoptó apropiadamente para conferencias y recitales dirigidos a un público más educado que el de la sala de conferencias de San Pedro y San Pablo.⁴¹ Mientras que la decoración de la ex-iglesia obedecía en primer término a fines educativos, aquí Vasconcelos, al ofrecer el encargo para el mural inicialmente a Germán Gedovius y Alfredo Ramos Martínez, ambos protagonistas de la estética modernista, buscaba una decoración que afirmara sus ideas culturales en forma alegórica, para que tanto la decoración como la arquitectura del Anfiteatro configuraran un ambiente propicio para las actividades culturales que tuvieran lugar allí: Probablemente fue Pedro Henríquez Ureña quien sugirió que se diera el encargo a Rivera; poco antes, había escrito un artículo sobre el pintor, recalcando su comprensión de la estructura 'clásica' del arte universalista, y su interés en lo hispanoamericano.⁴² El mural correspondía por lo tanto a las ideas de Vasconcelos, compartidas en esta época por Rivera, a través de su postura modernista.

Rivera empezó a trabajar en la preparación del mural en diciembre de 1921, iniciando la pintura del muro principal en el Anfiteatro antes de abril de 1922. Había hecho los bocetos en un cuarto de San Pedro y San Pablo que ocupaba como estudio.⁴³ La correspondencia temática de su mural y el que estaba pintando al mismo tiempo Montenegro en el ex-convento quizá indica una influencia recíproca. Al igual que en el mural de Montenegro, el tema de La Creación se enfoca sobre la idea de la unión entre la humanidad y el principio creador del universo por me

dio del arte y de la religión en una visión muy parecida al monismo es tético en la filosofía vasconcelista (ilust.núm.13). Un semicírculo azul sobre fondo dorado en la parte superior del mural representa el principio creador. Si bien a mediados de 1923, ya terminado el mural, Rivera disimuló las conotaciones esotéricas y religiosas de la composi ción, en abril de 1922, al contrario las afirmaba:

...el Principio Creador, la Trinidad que en ese círculo que es el centro de la parte superior simbolizo, el Hijo, que saldrá en forma de Dionysos -o de Cristo, como usted quiera- del árbol de la vida, que está detrás del órgano, en el nicho. 44

Rivera asociaba la religión cristiana al concepto nietscheano de lo dionisiaco en una síntesis parecida a la fusión de doctrinas esotéricas que fundamentaba la filosofía de Vasconcelos. El motivo central del árbol de la vida lo relaciona al mural de Montenegro.

A ambos lados de la composición, Rivera amplió el tema. A la dere cha, el desnudo masculino, "el Hombre", mira arriba hacia las figuras femeninas "que son objetivación de las emergencias de su propio espíri tu".⁴⁵ El grupo de figuras inferior representa, en orden ascendente, la Fábula, la Poesía Erótica, la Tradición y la Tragedia; detrás de ellas, de derecha a izquierda, están las Virtudes Cardinales, la Prudencia, la Justicia, la Fortaleza y la Continencia. A la izquierda del mural, detrás de "la Mujer", están las figuras de la Danza, la Música, la Canción, y la Comedia, frente a las tres Virtudes Teológicas, la Fe, la Esperanza y la Caridad. Al igual que en el pensamiento de Vasconcelos, las figuras personifican el camino espiritual hacia la unión con el absoluto; en términos muy similares a los del ministro, Rivera afirmó en 1922 que las artes y virtudes eran "los medios de conocimiento y del sentimiento que nos hacen llegar al 'ritmo puro', al último esca lón".⁴⁶ Rivera, como Vasconcelos, mostró las dos maneras de acceder a lo espiritual: por medio de la intuición, y del conocimiento. A la izquierda del mural, en la curva del arco, una figura representa la Sabi duría, o sea el conocimiento; otra figura ubicada en la misma posición a la derecha del mural significaba para Rivera originalmente el Amor,⁴⁸ virtud suprema para Vasconcelos, y manera intuitiva de ascender a lo espiritual. Rivera funde el papel del arte con el de la religión en la redención espiritual del ser humano, al usar figuras de ángeles para representar a la Sabiduría y al Amor.

Simultáneamente, Rivera incorporó en la imagen el concepto arielis

ta del espiritualismo inherente a la raza latinoamericana, que sería la base de la idea vasconcelista de la 'raza cósmica', donde se recalcaba el humanismo representado por el criollismo cultural. A través de las figuras en el mural, el pintor indicó el proceso de mestizaje entre los elementos indígenas y españoles en la cultura mexicana. Así, al lado de figuras indígenas -como la Justicia y la Tradición- Rivera intercalaba figuras mestizas y criollas, con rasgos españoles.⁴⁸

En términos formales, el primer plano de la decoración mural corresponde al concepto que tenía Vasconcelos del muralismo como 'arte culto'. Rivera recurrió a una serie de retratos individuales, unidos en una sola composición a través del manejo cubista del espacio que relaciona los distintos planos de la imagen por medio de una serie de diagonales. En la rigidez de cada figura dentro de su propio espacio se detectan influencias de los frescos italianos prerrenacentistas, que dan como consecuencia una imagen que, como la de Montenegro, asume las características de un ícono bizantino. Cuando en 1922 Rivera destacaba la semejanza entre el mural y un retablo popular, no se refería a las formas populares de éste, sino a su función religiosa y espiritual.⁴⁹ El peso y la monumentalidad de las figuras concuerdan con las demandas de Siqueiros en su manifiesto de 1921 para una pintura de 'sólida construcción clásica', a la vez que recuerdan el arte prehispánico, como también había propuesto Siqueiros.

A finales de 1922, Rivera emprendió un viaje a Tehuantepec antes de completar el mural, es decir, antes de pintar el recinto interior detrás del órgano. Jean Charlot ha afirmado que el mural entonces evolucionó en una dirección opuesta a la religiosidad representada por la imagen del primer plano, y sugiere que la escena tropical del recinto refleja el impacto que provocó en Rivera su contacto con la cultura tehuana y la vegetación de la región sureste. Afirma además que Vasconcelos promovió el viaje del pintor precisamente para que Rivera pudiera 'des-europeizar' su pintura.⁵⁰ Sin embargo, la imagen del recinto todavía corresponde temáticamente a la composición del primer plano, al incluir los símbolos tradicionales de los cuatro evangelistas; y las fuentes iconográficas yacen no en la cultura de Tehuantepec, sino en la formación europea del artista. La representación naïf de los animales y de la vegetación sobre los muros laterales del recinto evoca la pintura del artista francés, Henri Rousseau, quien había tenido cierto prestigio entre los cubistas parisienses por su representación naïf de

escenas tanto locales como tropicales. Simultáneamente, la superposición de los distintos planos de la vegetación es parecida a la técnica que empleó Rivera en una de sus pinturas europeas, Paisaje de Piquey (1918, INBA, Casa Diego Rivera, Guanajuato) (ilust.núms.14 y 15), en donde organizó la estructura del paisaje a base de planos cubistas. La incorporación de motivos autóctonos dentro de la composición del mural en el recinto no se opone a la función de enaltecimiento espiritual que asume en su conjunto el mural en base a la imagen 'cultiva' del primer plano; corresponde más bien a la incorporación que hacía la estética ateneísta de lo nativo dentro de lo universal.

La recepción que la crítica dio al mural cuando se inauguró finalmente en marzo de 1923 resaltó igualmente su trascendencia como un arte americanista antes que 'revolucionario', en términos que suelen evocar el concepto ateneísta de 'nacionalismo espiritual'. A finales de 1922, el crítico Ortega había lamentado que en el arte todavía no se había encontrado "nuestra expresión criolla o mestiza" por falta de la "corriente nuestra, de nuestras planicies y nuestros valles, la que está apareciendo en la poesía y la novela. Los intentos se pierden por el deseo de parecerse a los de Europa. Por el celo de asustar, de novelar. Cuando se imponga, tendremos algo verdaderamente bello y absoluto".⁵¹ Al inaugurarse La Creación, la crítica parecía haber hallado en ella el tipo de arte requerido. Antonio Caso, antiguo ateneísta, habló del "estilo americanista del bello decorado...que ha sabido grabar en los muros el celebrado artista Diego Rivera".⁵² Asimismo, Renato Molina Enríquez dijo que Rivera había colocado "una piedra angular en el monumento del arte americano del futuro por medio de su gran decoración mural del Anfiteatro", que se caracterizaba por un "neo-simbolismo, con sentimiento colectivo, popular y accesible, que no es por ello menos expresivo, pero buscando esencialmente contacto con la muchedumbre".⁵³ Molina Enríquez destacó a la vez la evidente relación entre el mural y las ideas vasconcelistas:

El hondo sentido filosófico de la composición, tan sabiamente distribuida, la augusta serenidad de sus figuras, la armonía y sobriedad de los colores, la belleza de los contrastes y la seguridad del dibujo, junto a su estilizada sencillez, contribuyen a hacer de esta decoración una obra única hasta ahora en el Continente. Este es el arte que Vasconcelos con su clara mirada de vidente, auguró para América, definiéndolo como el verdadero criollismo artístico: "un arte saturado de vigor primitivo, de asunto nuevo, combinando lo sutil con lo intenso, sacrificando la exqui-

...sítez a la grandeza, la perfección a la invención; libre para elegir los mejores elementos de todas las culturas; sintético y vigoroso en la obra, capaz de expresar el instante, pero rico así mismo en presagios del porvenir de la raza y del espíritu individual. 54

Algunos meses más tarde, Carlos Pellicer, poeta muy cercano a Vasconcelos y conocedor de las definiciones culturales ateneistas, dijo del mural que "En esta obra disfrutó largamente el artista de una actitud trascendental. Es un estado universal de conciencia aligerado por una sonrisa -la de la Comedia-, que nacionaliza un poco el ambiente por el traje pintoresco y la mirada criolla. Frente a esta obra se tiene la impresión de la sabiduría sin complicaciones y de un arte tan libre y tan fuerte que expresa con sencillez todo lo que siente y todo lo que quiere." 55

Como el mural de Montenegro, la primera imagen mural de Rivera correspondió a un 'nacionalismo' que se definía en términos no políticos, sino más bien espirituales y estéticos. A la vez que Rivera mismo compartía este concepto de nacionalismo cuando regresó a México, es ésta una visión que correspondía eminentemente al pensamiento ateneista y a la herencia estética modernista. Las primeras pinturas murales por ende surgieron en relación a un 'nacionalismo' que se caracterizaba por el sentido 'universalista' y 'espiritual', y el cual, al vincularse a las concepciones culturales de Vasconcelos y del Ateneo, había surgido de un proyecto estético que antecedía a la Revolución y que se había mantenido hasta cierto punto aislado del contacto con las reivindicaciones populares de la guerra civil.

2. LOS MURALES DE LA PREPARATORIA Y LA SINDICALIZACION DE LOS ARTISTAS: NACIONALISMO POLITICO Y ESPIRITUAL.

En el mural de Rivera, pareció estar clara la orientación estética de las primeras pinturas murales. Sin embargo, en el momento mismo de su inauguración, la crítica señaló las grietas que desde antes habían empezado a aparecer en la definición monolítica que del nacionalismo cultural quiso hacer Vasconcelos en base a propuestas ateneistas. En la visión del arte del ministro, no existió conflicto entre el uso decorativo del arte popular y el clasicismo. Sin embargo, en marzo de 1923, el crítico Ortega, al exaltar el 'clasicismo criollista' de La Creación, lo oponía a lo que distinguía como otro tipo de espíritu nacionalista en el arte de Best Maugard y Montenegro:

El 'modo' de Adolfo Best Maugard, de estilizaciones, no tiene espíritu, médula. Es un arte para mediocres, que son incapaces de 'crear'. Da un molde, en el que se vacía todo lo que viene, todo lo que se puede....Responde a la necesidad de los sin inspiración. Los motivos arqueológicos, puros, deformados, no pueden constituir el arte nacional....Roberto Montenegro da una pintura de fuegos fatuos, de apariencias, sin sentido, sin hondura. Lo que hace no significa nada, no conmueve. 56

La unión ateneista entre el arte culto y los motivos populares presente en el primer mural de Montenegro ya empezaba a fracturarse, con el aparente rechazo de lo refinado y modernista a favor del clasicismo y la monumentalidad representados por la construcción formal de La Creación. Pero aun el concepto de 'clasicismo' como lo había definido Siqueiros en sus "Tres llamamientos" y que concordaba todavía con las ideas estéticas de Vasconcelos, empezaba a ser redefinido por los artistas muralistas, apartándolo de las conotaciones que le atribuía Vasconcelos, y conduciendo a la posterior negación que hizo Rivera de La Creación.⁵⁷ Sin embargo, al examinar los otros murales tempranos que fueron patrocinados por el ministro, se vislumbra cómo los elementos comunes al concepto de 'nacionalismo espiritual' fundamentaron una idea distinta de nacionalismo en ciertos murales, que se apartaba cada vez más de las propuestas iniciales de Vasconcelos.

Mientras que Rivera iniciaba su labor en el Anfiteatro, en mayo de 1922 se firmó un contrato que encargaba una serie de pinturas murales para el patio grande de la Escuela Nacional Preparatoria. Los pin-

tores que primero empezaron a pintar allí fueron Ramón Alva de la Canal, Emilio García Cañero, Jean Charlot, Fernando Léal y Fermín Revueltas. Las condiciones del encargo no han sido aclaradas, aunque el contrato parece haber sido firmado por Vicente Lombardo Toledano, entonces director de la Preparatoria. Alva de la Canal afirmó posteriormente que ningún tema fue sugerido a los artistas.⁵⁹ En relación a los murales de Montenegro y Rivera, los de la Preparatoria padecieron de cierta marginalidad dentro del proyecto educativo de Vasconcelos, perceptible no sólo en el menor número de comentarios de prensa, sino también en el silencio sobre ellos que por lo general se mantuvo en el Boletín de la SEP. No obstante, todos los pintores escogidos estudiaban en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán bajo la dirección de Alfredo Ramos Martínez, colaborador en el programa cultural de Vasconcelos desde sus inicios.⁵⁹ Aunque posteriormente, a partir de los primeros años del régimen callista, se daría preponderancia a la juventud de los estudiantes y a la gran proporción de indígenas entre los jóvenes estudiantes en las Escuelas de Pintura al Aire Libre,⁶⁰ esto no sería más que una evolución de los conceptos modernistas que todavía en 1921 predominaban en las ideas de Ramos Martínez. En un artículo que publicó este año en el órgano cultural de la SEP, la revista El Maestro, titulado "Nueva Orientación del Arte Nacional", sobresalen las semejanzas entre sus ideas y las de Vasconcelos. Afirmaba que "Todos sabemos que el arte es universal, que no tiene patria"; sin embargo, subrayaba que para crear un arte fuerte y trascendental, que "para llegar a hacer el arte verdadero, tenemos irremisiblemente que ir hacia lo nuestro, inspirándonos siempre, porque eso es lo que constituye nuestro medio ambiente". A la vez, detrás de su idea de que en México se fundaría una gran tradición artística dado que "nuestro gran pueblo está verdaderamente dotado para las artes en general",⁶¹ recuperaba el concepto arielista del espiritualismo inherente a las razas latinoamericanas. Las ideas que motivaban a Ramos Martínez a reestablecer las Escuelas de Pintura al Aire Libre en 1920, 'desacademizando' la enseñanza del arte, se enraizaban no en un concepto social surgido de la Revolución, sino en la noción modernista de que al poner a los artistas directamente en contacto con la naturaleza local, se formaría un arte de trascendencia universal.

Por lo tanto, no es sorprendente que, aunque los estudiantes de la Escuela de Coyoacán pintaron escenas rurales y populares en su trabajo

de escuela, plasmaron en sus murales visiones que correspondían a la función didáctica y enaltecedora del arte 'culto'. La relación entre la temática de los murales y el pensamiento vasconceliano, si bien no demuestra una influencia directa, revela una vinculación estrecha, lo cual, por lo menos, sugiere una cierta orientación del ministro.⁶² Sin embargo, al analizar los murales de la Preparatoria por temas, se percibe simultáneamente la paulatina incorporación de nuevas ideas culturales, distintas a las del ministro.

Alva de la Canal, además de asistir a la Escuela de Coyoacán, trabajaba como dibujante en el Departamento Editorial de la SEP,⁶³ lo cual debe haberlo puesto directamente en contacto con las ideas culturales del programa educativo de Vasconcelos. El mural que pintó sobre el muro este de la entrada principal al patio grande de la Preparatoria, La llegada de la cruz a la Nueva España (ilust.núms.16 y 17), terminado en junio de 1923, es el que más estrechamente refleja las ideas de Vasconcelos acerca de la historia y la cultura nacional, dentro de las cinco decoraciones murales. A diferencia de Montenegro y Rivera, Alva de la Canal eligió pintar no una alegoría del arte, sino un tema histórico-religioso, al mostrar la llegada de los españoles a la Nueva España y la difusión de la religión católica.

La composición del mural está dividida en dos planos. En la parte superior, se destaca en el trasfondo la proa y las velas de una de las carabelas que trajeron a los españoles. En el centro de la composición aparecen los recién-desembarcados, hombres y mujeres. A la derecha, una figura masculina ata la carabela a la nueva tierra; a la izquierda otra figura masculina vestida con armadura carga no armas sino tan sólo un pendón, mientras que una mujer lleva el Globo Imperial, aludiendo a la antigua metrópoli; asimismo, el color dorado del orbe significa también la caridad. Las figuras españolas se caracterizan por una actitud de reverencia y misticismo, expresada en sus gestos y miradas y en su humilde comportamiento. A la izquierda del primer plano del mural, una figura masculina desnuda y una mujer sentada en el suelo simbolizan a la raza indígena. En el centro de la composición, hombres y mujeres españoles cargan una cruz, que une ambos planos de la composición por medio de su eje diagonal, haciendo una alusión metafórica a la creación de la nueva raza mestiza que surgirá de la mezcla hispano-indígena en la cuál, de acuerdo a la visión del mural, predominará el

humanismo traído por la religión cristiana.

La iconografía del mural se caracteriza por el clasicismo predominante de las figuras, monumentales y sólidas, firmemente definidas en relación al espacio limitado de los planos de la composición. Las figuras indígenas se incorporan dentro del mismo estilo, sin referencia a la plástica prehispánica o popular. No se hace ninguna referencia a la historia de la nación anterior a la llegada de los españoles. Alva de la Canal presenta a la 'Conquista' como una implantación religiosa y pacífica, ignorando los elementos de crueldad y barbarie que caracterizaron la actitud de los españoles hacia los indígenas. La imagen presenta a los españoles no sólo como los portadores de la nueva religión sino también de la cultura y del bienestar a la nueva nación: a la derecha de la composición, en el primer plano aparece una mujer en actitud de difundir sus ideas por medio de la persuasión oral, no de la lucha armada. El artista reivindica la época colonial en base a la caridad de la religión de los españoles, resaltando la naturaleza 'espiritual' de la Conquista en una visión historicista que correspondía a la interpretación vasconcelista de la historia y la cultura de la nación mexicana contemporánea.

Un rescate parecido de la época colonial se hizo en otro de los tempranos murales en la Preparatoria, el de Emilio García Cahero. Originalmente se ubicaba en el sitio que ahora ocupa el fresco Los Ingenieros de Orozco. Los pocos datos que existen sobre el desaparecido mural a la encáustica indican que trataba el tema de la obra evangelizadora de los misioneros españoles, con una iconografía que recuperaba las tradiciones populares. En septiembre de 1922, el crítico Ortega se señaló que Cahero ya "trabaja a una altura inmensa, dando color al hábito de un fraile colonial y a las enaguas de una doncella india cargando un elegante cántaro".⁶⁴ En diciembre del mismo año, afirmó que:

Cahero casi ha concluido de decorar parte del muro que se le señaló al iniciarse una de las escaleras de la Preparatoria. Por la poca costumbre que nuestros pintores tienen del fresco decorativo, han encontrado ciertas dificultades que se han vencido más o menos airoosamente. Las figuras de Cahero no puede decirse que sean perfectas, ni mucho menos su color. Hay en esto ciertos tonos desabridos y muy oscuros, cierta falta en el acorde. Pero se logra una visión total ya más seria que la de otros trabajos, a pesar del motivo que le inspira y que desarrolla con toda su voluntad. Lo que sobre todo se ha elogiado son las figuras de los frailes coloniales, fijados en toda su totalidad y en soberbia dinamicidad de vida. 65

La oposición de Ortega al tema colonial indica la existencia de ideas alternativas a la visión de la historia nacional que tenía Vasconcelos. Sin embargo, la reseña simultáneamente demuestra que el mural de Cahero se asimilaba a las ideas culturales del ministro, presentando, junto con la imagen de Alva de la Canal, un elogio a la cultura hispánica en la historia mexicana que más tarde será eclipsado frente a la exaltación de lo indígena en la visión de la historia nacional que transmitirán otros murales posteriores.

Ubicado en frente del mural de Alva de la Canal, el de Fermín Revueltas también fue acabado por junio de 1923. Revueltas eligió igualmente un tema religioso, pero divergente de la visión historicista y hispanista de Alva de la Canal, al representar una escena contemporánea y patriótica: Alegoría de la Virgen de Guadalupe. Su trabajo fue muy distinto estilísticamente también, y al rescatar lo popular, socavaba, como veremos, algunas de las ideas transmitidas por el mural de en frente.

Revueltas estructuró una composición piramidal en el primer plano del mural, frente a un trasfondo compuesto por la vegetación y el paisaje montañoso de la altaplanicie mexicana (ilust. núms. 18 y 19). En la parte superior de la forma piramidal está la Virgen de Guadalupe, una mujer mestiza o criolla, sostenida sobre su media luna en los hombros de una figura masculina mestiza. A su izquierda está una figura angélica, rubia y española, y a su derecha, otra, morena e indígena. Revueltas indica la naturaleza alegórica y espiritual de esta parte del mural al ponerla frente a un trasfondo amarillo, separándola de la escena paisajista que indica el contexto 'real' del resto de la composición. Un grupo de figuras en el centro del mural miran hacia arriba, hacia la Virgen, conectando la sección alegórica de la composición a la visión, por el contrario, 'realista' de la parte inferior, compuesta por varios grupos de figuras mestizas e indígenas. A la derecha aparece una indígena tehuana, mientras que más abajo, otra mujer carga su niño en un rebozo. A la izquierda, varios hombres y mujeres campesinos escuchan a una mujer sentada en el centro del grupo. Encima de la puerta ubicada debajo del mural, un hombre y una mujer mestizos llevan fruta y verdura, producto del campo, mientras que la mujer indígena sentada a su derecha, rodeada por otras figuras femeninas, carga a su hijo, simbolizando la maternidad.

Tanto los colores como las formas del mural son muy distintos a los del mural de Alva de la Canal. Los tonos y el brillo de los colores usados en las figuras y vegetación autóctonas evocan los vestidos y artesanías populares. A la vez, la esquematización y solidez de la representación de las figuras las aleja del estilo más clásico del mural de en frente, indicando el intento opuesto de Revueltas de rescatar lo indígena y lo popular. Revueltas había manejado formas e iconografía populares en su mural con la intención de crear un arte nacional que combatiera lo que consideraba ser influencias académicas y europeas en la pintura mexicana. En septiembre de 1922, cuando Revueltas estaba ya instalado en la Preparatoria, al preguntarle Ortega quién era el mejor pintor mexicano, respondió:

Nadie. Es decir, no uno sólo, muchos. Primero los pintores de Jicáras en Michoacán, que son admirables, aunque a veces copien servilmente los cromos franceses; después los pintores de Ollinta de la Mesa Central, que no han sido superados por nadie...no hemos tenido pintores mexicanos en el sentido absoluto de la palabra, hemos vivido de influencias desde la pintura colonial hasta la moderna, y nuestra preocupación esencial consiste en asimilar las corrientes europeas, sean cubistas, creacionistas o dadaístas. Vivimos en un perpetuo servilismo...yo inicio la verdadera pintura que será enemiga de la Academia y de lo viejo.

66

En el trabajo de Revueltas aparece por primera vez en los murales la iconografía popular que se oponía conscientemente al concepto de arte 'culto' dentro de un intento para crear un arte nacional.⁶⁷ Pero simultáneamente, la crítica indicaba que los motivos populares funcionaban como una manera intuitiva, y alternativa a la intelectual, para llegar a lo espiritual, asimilando el mural al concepto ateneísta del arte popular. Renato Molina Enríquez destacaba que:

La alegoría del sencillo tema en el muro, afortunadamente no requiere explicaciones ni exige doctos comentarios. El pintor buscó simplemente un motivo plástico y así lo ejecutó, con ingenua mentalidad de artesano, que para que le comprenda la multitud no ha menester de exégesis intelectuales...en esto no hay prejuicios intelectualistas, alegorías ni símbolos, sólo el ritmo profundo y sensible de la belleza plástica, afirma aquí el poder de su soberanía.

68

El tema y las formas coincidían por lo tanto con la misma función didáctica y enaltecedora que tenían los demás murales.

Al recurrir al tema de la Virgen de Guadalupe, Revueltas rescató no tanto su significado religioso, sino más bien su función como fac-

tor de unificación nacional, apropiándose de su papel tradicional como símbolo criollo de la patria en la lucha por la independencia del país. Paralelamente, aprovechó el profundo arraigo del culto a la Virgen en la religión del pueblo mexicano, para crear una imagen con la cual pudiera identificarse. De este modo, orientó el significado religioso del motivo hacia la exaltación de valores cívicos. En el mural, la aureola que normalmente rodea a la Virgen en las imágenes religiosas, ha sido aquí modificada y transformada en nubes, mientras que el rostro y las manos 'humanizan' a la Virgen, asemejándola a las figuras de la sección inferior de la composición. En esta parte, se percibe la exaltación de los mismos valores cívicos que proponía Vasconcelos a través de su programa educativo. En el centro, Revueltas alude a la producción campesina de elementos populares que Vasconcelos promovía en los talleres prácticos de las escuelas rurales (y por medio de artículos didácticos en la revista El Maestro); a la derecha, en la figura de la mujer con su niño, se exalta a la maternidad, cuestión que ocupó una parte fundamental de la labor de Gabriela Mistral bajo el auspicio de Vasconcelos en la SEP; a la izquierda, el grupo de figuras alrededor de la mujer parece subrayar la importancia del aprendizaje por medio de la enseñanza.

En sus gestos y disposición, este último grupo de figuras es muy parecido al grupo ubicado directamente al frente en la esquina derecha inferior del mural de Alva de la Canal, recordando las intenciones originales de los dos muralistas de coordinar sus murales de alguna manera, al igual que Jean Charlot y Fernando Leal, cuyos murales también compartieron un espacio común.⁶⁹ A la vez, en la línea negra que forma el borde inferior del mural de Revueltas, el artista incluyó un lazo parecido a los que se hallan en los bordes de los murales coloniales del convento agustino de Acolman, entonces en proceso de restauración a cargo de la Dirección de Monumentos Históricos de la SEP.⁷⁰ Estos detalles indican que, no obstante las diferencias entre el mural de Revueltas y los demás, el artista estaba a la vez consciente de los vínculos entre el programa de decoración mural y la recuperación que hacía el proyecto educativo de Vasconcelos del ejemplo colonial de la obra evangelizadora de las misiones religiosas.

Sin embargo, más allá de las semejanzas entre el mural de Revueltas y los anteriores, el aspecto más trascendental de su pintura es el disentimiento que hace en su uso de formas populares de las ideas ate-

neistas de Vasconcelos. Estas formas ya no concuerdan únicamente con la noción vasconcelista del arte popular como 'puente' para acceder al arte 'culto' tal como había sido manifestada en el proyecto decorativo de la sala de conferencias de San Pedro y San Pablo; simultáneamente, funcionaban como manera de exaltar la vida del pueblo en sí. La Alegoría de la Virgen de Guadalupe contiene las semillas de la división entre estos dos conceptos, originalmente unidos en el pensamiento de Vasconcelos y en los primeros murales. Paulatinamente, algunos de los pintores muralistas, manejando la nueva iconografía introducida por Revueltas, irían abriendo cada vez más la brecha entre los dos conceptos, hasta llegar a oponer el segundo al primero.

El mural que Fernando Leal pintó sobre un muro de la escalera principal del patio grande se acerca temáticamente al de Revueltas. Leal eligió igualmente un tema vinculado a la religión popular, pintando La Fiesta de Nuestro Señor de Chalma (ilust.núm.20). Sin embargo, esta imagen está muy lejos de la visión optimista del mural de Revueltas; aunque posteriormente Leal afirmó que recurrió a este tema como manera de expresar el sincretismo religioso que se había dado en la Nueva España por medio de la fusión ocurrida entre las religiones indígenas y la católica,⁷¹ el mural resultó más bien una crítica frente al significado que se daba a la exaltación de lo popular dentro de la política cultural oficial. En un testimonio posterior, Leal se refirió a la admiración expresada por Vasconcelos durante una de sus visitas a la Escuela de Coyoacán, al ver la pintura de este artista, Campamento de un Coronel Zapatista (1922, MUNAL)⁷², (ilust.núm.21). Debería recordarse que no obstante la hostilidad que mantuvo Vasconcelos frente a los zapatistas a lo largo de la Revolución, durante su ministerio se reconcilió públicamente con los sobrevivientes de las facciones zapatistas. La imagen de Leal, al representar a los zapatistas en una escena idílica, alejada de referencias a la lucha armada, y con la exaltación de motivos populares, hubiera correspondido a la imagen heroica que ya empezaba a crear el régimen posrevolucionario alrededor de la figura de Zapata, presentándolo como mártir de la Revolución.⁷³ El mural de Leal, terminado en 1923, es estilísticamente muy similar a esta pintura, e incorpora motivos populares de la misma manera. No obstante, introduce una dimensión crítica ausente en la pintura que había visto el ministro y que quizá había motivado originalmente que el encargo mural le

fuera dado a Leal.

En el mural, al igual que en Campamento de un Coronel Zapatista, Leal detalló cuidadosamente las facciones y la indumentaria de los danzantes indígenas, los vestidos de los campesinos en el primer plano del mural, y el aspecto popular de las decoraciones y ofrendas encima del altar, hechas con fruta, flores y cerámica. Pero simultáneamente, Leal manejó la escena popular de tal manera que resulta una crítica a la revaloración oficial de la cultura popular. Los indígenas en el baile prehispánico llevan máscaras, como si Leal aludiera al divorcio entre el ritual y la realidad de la vida cotidiana de los sectores populares. En el primer plano del mural, los campesinos mestizos e indígenas miran hacia afuera de la imagen con indiferencia y sin aliento, o asisten a la ceremonia de la misa, caracterizándose por su actitud de humildad frente a la autocomplacencia del sacerdote blanco y criollo. Aunque es posible leer la escena de diversas maneras, un boceto preliminar para el mural parece confirmar el significado del escepticismo detectable en la pintura (ilust.núm.22). Allí, en la esquina izquierda, ocupada en el mural por las flores y fruta, Leal había representado originalmente a dos turistas extranjeros, con una inscripción (ilegible en la reproducción del boceto). Los turistas presencian la escena popular como espectadores frente al espectáculo. Aunque en el mural acabado -y expuesto en un lugar público, a diferencia del boceto- los turistas han desaparecido, existen pocos cambios fundamentales en el sentido general de la imagen. Leal se revela de esta manera plenamente consciente de la función política y propagandística que había adquirido entonces la exaltación nacional de la cultura popular, particularmente en el extranjero.⁷⁴

A diferencia de los murales de Alva de la Canal, Revueltas o García Cahero, la imagen de Leal se aparta de una visión cultural compatible con las ideas de Vasconcelos, al visualizar la opresión del indígena y del campesino por la exaltación que de la cultura popular hacían otros sectores de la población. Aunque el mural rescata costumbres y aun artes populares, no lo hace en el sentido de una exaltación estética, sino que más bien los relaciona a la situación social de las clases populares. El mural se aleja por lo tanto del concepto ateneísta de la redención social a través de la estética misma; Leal introduce en su mural una dimensión más narrativa, haciendo funcionar la imagen en base a su contenido social y no a través de la función 'espiritual' atribuida al arte.

Jean Charlot sobresale entre este grupo de muralistas al centrar la atención de su mural, La Conquista de Tenochtitlán, sobre las artes y la cultura prehispánica de los mexicanos. Su interés en el tema surgió no de la recuperación de las manifestaciones culturales prehispánicas como documentación histórica -papel que habían llenado oficialmente a lo largo del porfiriato- ni de la exaltación simbolista que había hecho la estética modernista de lo prehispánico, sino más bien del deseo de oponer la cultura prehispánica a la de los españoles en términos de igualdad. Su aceptación estética de las manifestaciones culturales prehispánicas como 'arte' se derivó, por un lado, del estrecho contacto que había tenido con piezas de escultura prehispánicas en París, antes de llegar a México en 1921.⁷⁵ Por otro lado, en París, su conocimiento de la estética cubista y el interés de ésta en el arte de las culturas primitivas fomentó su apreciación estética de las artes prehispánicas.

El mural de Charlot, ubicado en frente de la pintura de Leal y terminado a finales de 1922, muestra la matanza de los aztecas en el Templo Mayor ejecutada por los españoles bajo los órdenes de Pedro de Alvarado (ilust.núm.23). Recurriendo formalmente a algunos elementos iconográficos que provienen de las pinturas prerrenacentistas del italiano Paolo Uccello, y composicionalmente a técnicas cubistas, Charlot plasmó en el mural una imagen que exalta la cultura prehispánica y muestra a los españoles no como portadores de la cultura, sino como destructores de la poesía, la música y las artes prehispánicas. A la izquierda, los indígenas prehispánicos, llevando las flores marchitas que representan la muerte de su canto y su poesía, se ven arrinconados por las lanzas que apuntan hacia ellos, de manera amenazadora, los españoles que llenan tumultuosamente la parte derecha del mural. Los caballos, armadura y caras de los españoles se confunden en una representación opresiva metálica y homogeneizante que se repetirá años más tarde en los murales de Rivera en el Palacio de Cortés en Cuernavaca y en los de Orozco en el Hospicio Caballeros en Guadalajara, en los cuales ambos pintores trataron el tema de la Conquista. Entre los indígenas y los españoles, una lanza blanca y negra atraviesa las lanzas rojas que apuntan hacia los aztecas, formando el símbolo de la cruz. Mientras que en el mural de Alva de la Canal la cruz une a las dos naciones, en el de Charlot es utilizada como manera de recalcar la división entre las dos razas y como símbolo que fue utilizado para justificar la invasión y destrucción de la antigua cultura por los españoles.

La reivindicación de lo prehispánico que hizo Charlot en su mural le apartó de la visión cultural hispanista de Vasconcelos. Si bien Vasconcelos incorporó lo prehispánico en su discurso cultural, lo manejó, como hemos visto, como un símbolo 'vacío', descontextualizándolo de su ámbito histórico-cultural original para asimilarlo a su definición fundamentalmente latina de la cultura mexicana. Por su parte, Charlot exaltó la cultura prehispánica en su propio contexto, caracterizando al contrario a los españoles como los portadores de la 'barbarie' y a los indígenas como la raza 'civilizada'. No obstante, simultáneamente los elementos de lo prehispánico resaltados por el artista corresponden a un entendimiento del concepto de 'cultura' similar al del ministro: reivindica las artes prehispánicas y no otros aspectos menos afines a la definición occidental de 'civilización'. El entendimiento de la cultura y de su funcionamiento social en el sentido de enaltecimiento espiritual se mantuvo por ende intacto en el mural de Charlot.

En este temprano grupo de murales encontramos simultáneamente semejanzas y divergencias con las ideas culturales representadas por Vasconcelos. El carácter de 'lo nacional' empezaba a ser redefinido. Por un lado, se expresa una oposición al hispanismo considerado como predominante en la cultura mexicana por Vasconcelos, lo que puede ser apreciado al comparar el mural de Charlot con el de Alva de la Canal. A la vez, el mural de Revueltas actúa como un desafío a la recuperación del arte popular en el sentido 'decorativo' de la sala de conferencias de San Pedro y San Pablo. La Alegoría de la Virgen de Guadalupe propone una asimilación más profunda del arte y de las tradiciones del pueblo, y la monumentalidad de sus figuras y formas se opone al 'decorativismo' que caracteriza el mural de Montenegro, El Arbol de la Vida. El crítico Efraín Pérez Mendoza señaló claramente esta oposición en febrero de 1923. Alaba el mural de Revueltas, señalando al artista como uno de los únicos pintores "que llegarán, sin duda, a ser creadores de un verdadero arte nacional, que no por nacional dejará de ser universal al ser arte verdadero". Continuó diciendo que:

Bluff es la palabra escrita en la puerta del taller de cada uno de esos artistas a la moda que han escalado los peldaños de algún Ministerio y se han arrodillado ante la omnipotencia de algún ministro infatuado. De esas pequeñas ayudas oficiales que no son resueltamente arbitrarias y que, por lo mismo, no son ni eficaces ni pródigas, ha nacido esa especie de 'fetichismo académico' con carácter oficial que nos da idea de estar en la más rotunda de

las decadencias, cuando aún no hemos comenzado a vivir; por eso resulta ridículo y absurdo el apoyo oficial que reciben artistas de la calaña de Roberto Montenegro y Adolfo Best. 76

Pero, por otro lado, los murales de la Preparatoria coincidían con el papel enaltecedor y moralista que Vasconcelos había atribuido al arte, al funcionar en un sentido didáctico, exaltando la importancia del arte y de la cultura en la sociedad. En ese sentido, no se oponían fundamentalmente al concepto modernista de una nueva comunidad regida por el arte y la belleza; quizá sólo el mural de Leal mostró escepticismo frente a esta postura. En estos murales encontramos por ende una mezcla contradictoria respecto a las ideas de Vasconcelos: de distanciamiento frente a algunas, y de identificación con otras, tales como las de las calidades artísticas inherentes al pueblo mexicano, y de la intuición popular como manera de producir belleza que da acceso a la armonía universal. Lo que se percibe en los murales, por lo tanto, es quizá un acuerdo con el papel social que había atribuido Vasconcelos al arte y con su definición 'espiritual' del nacionalismo, pero discrepancias en cuanto a la manera en que debería realizarse su proyecto. Otra vez, Pérez Mendoza es quien articula este concepto, cuando destaca "el abismo que media entre el criterio de José Vasconcelos, autor de 'El Monismo Estético'" -con cuyas ideas fundamentales está de acuerdo- y "el criterio del Ministro de Educación",⁷⁷ afirmando que sus proyectos de decoración no conducían a la realización de estas ideas cuando Vasconcelos imponía su propio gusto artístico.

Sin embargo, paralelamente a la ejecución de los murales en la Preparatoria, la agrupación de varios de los pintores muralistas en el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE) introdujo otro concepto acerca del papel social del arte en los murales. En lugar de recalcar las características estéticas del arte en el contexto social, los planteamientos del SOTPE iban a vincular el papel del arte a una función más bien política. No obstante, es importante destacar aquí que, como veremos, en un principio existió una separación entre el discurso teórico político del SOTPE y la práctica artística de sus miembros muralistas: las imágenes visuales seguían relacionándose al tono predominantemente 'espiritual' del nacionalismo concebido por Vasconcelos, mientras que teóricamente el SOTPE reclamaba una pintura que estuviera vinculada a las necesidades socio-económicas del pueblo, es

decir, una pintura que se vinculara a las luchas concretas en vez de restringirse a cuestiones 'espirituales'. Sin embargo, el dinamismo de este dualismo apartó cada vez más a los artistas sindicalizados de la estética ateneísta predominante en las concepciones de Vasconcelos, y es quizá este dualismo lo que explica los murales de la Preparatoria.

El SOTPE no se consolidó en forma definitiva hasta finales de 1923, cuando publicó su primer manifiesto. No obstante, sus orígenes pueden ubicarse un año antes en el Sindicato de Pintores y Escultores Mexicanos, ya formado en diciembre de 1922, y presidido por Rivera.⁷⁸ Se desconoce la identidad de los integrantes de este primer sindicato, pero ya en el manifiesto de diciembre de 1923 aparecen las firmas de Siqueiros, Rivera y Guerrero, como comité ejecutivo del sindicato, y las de Revueltas, Orozco, Carlos Mérida, Germán Cueto y Ramón Alva Guadarrama (ayudante de Siqueiros en la Preparatoria y luego de Rivera en Chapingo) como miembros del mismo. Generalmente se considera también a Fernando Leal como uno de los miembros fundadores del sindicato. Alrededor de este núcleo se agrupó un amplio número de artistas y escultores.⁷⁹

La creación del sindicato sucedió en el momento en que el régimen obregonista fomentaba la creación de sindicatos obreros y campesinos oficiales, permitiendo de este modo su participación controlada en la política nacional. Al agruparse en un sindicato, los artistas expresaron el deseo de participar activamente en la política nacional, y de vincular su arte a las transformaciones no sólo culturales, sino también políticas. Desde los inicios de la sindicalización de los pintores, Rivera tuvo un papel predominante en su orientación política. Cabe destacar que aunque Siqueiros había participado en organizaciones obreras en Francia alrededor de 1920, las ideas políticas de Rivera son las que parecen haber predominado inicialmente en el sindicato, quizá debido a que era mayor que Siqueiros y a que tenía más renombre. Al mencionar brevemente las actividades políticas de Rivera durante 1922, queremos señalar la evolución de sus ideas políticas hacia la concepción de socialismo que predominaba entre los miembros del sindicato inicialmente, y que a su vez afectaba la interpretación estética que hacían los artistas del nacionalismo cultural.

En los primeros meses de 1922, Rivera empezó a relacionarse con la Confederación Regional de Obreros Mexicanos (CROM), el sindicato

obrero estatal fundado en 1918 y dirigido por Luis Napoleón Morones, y que constituyó el principal apoyo obrero al régimen obregonista. La CROM autodefinía su línea política como de orientación socialista y afirmaba que daba prioridad a la protección de los intereses obreros. Sin embargo, justificaba su apoyo al gobierno burgués de Obregón en base a la debilidad del todavía naciente movimiento obrero en México, respaldándose en las posturas de los sectores revisionistas de la ya dispersada Segunda Internacional.⁸⁰ Esto llevó a que dentro de la CROM se diera más importancia a la cuestión nacional que al anticapitalismo. Su énfasis en el nacionalismo transformó la prioridad que el marxismo ortodoxo da a la lucha de clases para la libertad del proletariado, en la lucha contra el imperialismo. En la importancia que dio la CROM al nacionalismo encontramos ya un aparente punto de contacto con el proyecto cultural liberalista de Vasconcelos.

Rivera entró a la CROM a través de Vicente Lombardo Toledano, quien había sido nombrado director de la Preparatoria en marzo de 1922, cuando el pintor empezaba a trabajar en la decoración del Anfiteatro. Lombardo Toledano pertenecía al Partido Laborista Mexicano, órgano político de la CROM, formado en 1921. En su labor como educador, Lombardo Toledano justificó la aceptación que hizo la CROM del liderazgo burgués del país a través de las ideas casi mesiánicas que el sostenía: consideraba que el pueblo sería 'redimido' por los que tenían una educación 'superior'. Esta interpretación se vinculaba también a la interpretación metafórica de la Revolución que había elaborado su generación intelectual.⁸¹ En enero de 1922, Lombardo Toledano fundó el "Grupo Solidario del Movimiento Obrero" con la intención de vincular a los intelectuales con los movimientos populares directa y activamente, y también como alternativa al intento de varios discípulos de los ateneístas de fundar un "Nuevo Ateneo de la Juventud" que resuscitara su labor en una forma puramente intelectual.⁸² Rivera, Orozco, Guerrero y el escultor Ignacio Asúnsolo, todos ellos vinculados a los proyectos culturales de Vasconcelos, participaron en las limitadas actividades del Grupo Solidario del Movimiento Obrero, entrando en contacto con las ideas políticas de Lombardo Toledano de este modo.

Sin embargo, en estas fechas, las ideas culturales redentoras del director de la Preparatoria todavía jugaban un papel predominante en la formación de sus conceptos políticos 'socialistas'. Todavía en 1922, el conocimiento que tenía Lombardo Toledano de textos marxistas se ba-

saba en las fuentes secundarias sugeridas por su antiguo maestro, Antonio Caso. El texto que publicó ese año Lombardo Toledano, Ética, revela todavía paralelismos en su pensamiento con el de Vasconcelos y los ateneístas; maneja concepciones filosóficas budistas y de San Francisco de Asís e incluso propone la lectura del Evangelio para la formación moral del ser humano.⁸³ Si bien Lombardo Toledano quería fomentar una relación más activa que la de los ateneístas entre los intelectuales y el proletariado, esto todavía no modificó su concepto general de la cultura nacional, como acertadamente lo percibió Manuel Gómez Morín en 1922:

El movimiento espiritual en México sigue tan intenso y tan interesante como antes. Un gran número de intelectuales (profesionistas, artistas, periodistas, músicos, arquitectos ect.) han constituido un grupo solidario del movimiento obrero que, esperamos, dará fuerza técnica a la evolución social en México. 84

El conocimiento por parte de Rivera de las ideas redentoras-socialistas de Lombardo Toledano se revela en las ilustraciones que hizo en 1922 de un folleto escrito por éste, titulado "El reparto de la tierra de los pobres no se opone a las enseñanzas de Nuestro Señor Jesucristo y la Santa Madre Iglesia"; en la portada Rivera dibujó un campesino arando la tierra bajo la protección divina de Cristo, fundiendo las ideas socialistas con el credo cristiano.⁸⁵

Podemos deducir, entonces, que antes de 1922, las ideas políticas de Rivera todavía no habían evolucionado hacia el marxismo, y que su entrada a las actividades políticas socialistas fue más bien a través de la política conciliadora de la CROM. Todavía en septiembre de 1922, asistió a la cuarta Convención Nacional de la CROM como delegado.⁸⁶ A juzgar por los pocos escritos existentes sobre las ideas estéticas y políticas de Rivera en esta época, sus conceptos políticos aún no estaban muy claros. Si bien el artista conoció al grupo de exiliados rusos durante su estancia en París, no fue hasta mucho más tarde cuando empezó a tener noticias de la experiencia soviética posrevolucionaria. En septiembre de 1922, el crítico Ortega comentó haberlo visto leyendo revistas soviéticas, y lleno de entusiasmo para el régimen populista de Carrillo Puerto en Yucatán.⁸⁷ Sin embargo, ya por entonces Carrillo Puerto, uno de los fundadores del Partido Comunista Mexicano (PCM) se había desligado del mismo.

No obstante, Rivera parece haber buscado paulatinamente una opción

más izquierdista y orientada hacia la lucha del proletariado que la CROM; a finales de 1922, dejó de pertenecer a la CROM, e ingresó al PCM.⁸⁸ En ese momento, el PCM contaba con menos de mil integrantes en todo el país, y sufría una especie de crisis interna. Apenas un año antes, en el primer congreso del PCM se había planteado la cuestión de la prolongación de la Revolución Mexicana en una revolución proletaria, recomendando por ello el cese de la colaboración del partido con el gobierno posrevolucionario en el parlamento nacional. Sin embargo, a principios de 1922, el Comintern mandó dos asesores al país para reorientar estos planteamientos. Recomendaron que el PCM continuara participando en la política nacional, sugiriendo que de otra manera el partido no haría más que marginar al movimiento obrero de la lucha política. En el PCM, al igual que en el caso de la CROM, la importancia dada al antiimperialismo por el Comintern, junto con el origen extranjero de la mayor parte de sus dirigentes quienes también estaban involucrados en la lucha contra el colonialismo, hizo que la cuestión nacional predominara por encima de la del anticapitalismo.⁸⁹ Cuando Rivera entró al PCM, una parte importante de quienes, como Carrillo Puerto, habían sido sus dirigentes desde su fundación en 1919, se habían separado ya del partido por no estar de acuerdo con su cooperación con el gobierno. También los asesores del Comintern habían salido ya del país. El partido había decidido colaborar con el régimen obregonista y la cuestión de la inminente revolución proletaria había sido relegada a segundo lugar.

Fue precisamente en ese momento cuando los artistas crearon su primer sindicato, orientando aparentemente su política a la del PCM. Según Siqueiros, ya en diciembre de 1922 este sindicato definió sus lineamientos, aunque nunca llegó a publicarlos.⁹⁰ Las resoluciones de los artistas fueran entre otras: el compromiso de su arte con el proletariado en la lucha de clases, que definían como "antiimperialista"; la creación de un arte que reflejara el ambiente nacional; una producción plástica colectiva basada en el antiguo sistema gremial; y la producción de una obra que, a la vez que participaba en la lucha de clases, correspondiera a las exigencias técnicas y estéticas del arte 'culto'. En el sindicato, entonces, encontramos inicialmente el predominio de la cuestión nacional por encima de la de la lucha de clases, y la definición del arte en términos cultos.

Los vínculos entre los pintores muralistas y el PCM se volvieron más estrechos entre abril y julio de 1923, cuando Rivera fue elegido

miembro del Comité Ejecutivo del partido.⁹¹ Una serie de artículos sobre "El movimiento actual de la pintura en México", escritos entre julio y agosto de 1923 por Jean Charlot y Siqueiros, nos da una idea de cuales eran las concepciones estéticas que predominaban entonces entre los muralistas afiliados al sindicato.⁹² Los artículos permiten vislumbrar cómo, a pesar de los conceptos políticos que ahora respaldaban como prioritario el interés de los artistas en lo nacional, dándole una interpretación socio-económica y arraigándolo en el proletariado, sus ideas estéticas todavía manejaban conceptos parecidos a los de la estética ateneísta, resaltando no un nuevo contenido materialista-histórico en el arte, sino su dimensión 'espiritual'.

En efecto, Charlot y Siqueiros critican a los antiguos ateneístas, describiéndoles como "Escritores ilustres, de muy buena orientación lírica, que contribuyen a que se admiren las obras realmente buenas, pero que no hacen crítica útil."⁹³ Entre los ateneístas que citan están Alfonso Reyes, Antonio Caso y Pedro Henríquez Ureña, incluyendo también al modernista José Juan Tablada. Dentro de esta crítica, condenaron las tendencias orientalistas en la pintura nacional, rechazándolas como una orientación 'exótica' y superficial. El Dr. Atl se salvó de la condena de los autores únicamente por su libro, Las Artes Populares en México, publicado en 1921. Sin embargo, frente a lo que parecería aquí ~~ser~~ la crítica de los autores a la estética modernista en favor de una más 'popular', debe mencionarse que en el libro de Atl -comisionado, además, por el gobierno obregonista- se consideran las artes populares no tanto como un proceso de producción colectivo, sino que más bien se resaltan las calidades 'espirituales' de la artesanía. Una cita del texto ilustra la estética modernista que todavía impregnaba Las Artes Populares de México:

...las artes populares en México son importantes...porque algunos de sus productos son de un valor artístico de primer orden, porque sus manifestaciones puramente intelectuales están impregnadas como la música -de una profunda melancolía- o como la poesía religiosa -de un suave misticismo, y son ambas, poderosamente subjetivas. 94

Es poco sorprendente, por lo tanto, ver que Charlot y Siqueiros, en vez de pedir un arte colectivo justificado estéticamente en base a ideas políticas socialistas, reclamaban un arte nacional en términos todavía parecidos a los de Vasconcelos.

En el segundo artículo, los autores definen el arte 'individualista', al que se oponen, no por sus implicaciones sociales, sino más bien en relación a las tradiciones artísticas. Rechazan el arte 'individualista' por su falta de recuperación de la tradición clásica que, a su parecer, produce obras 'vacías' de contenido y de valor artístico. Frente a esto, proponen un arte "colectivo" no en el sentido socialista, sino vinculado a la tradición humanista de la antigüedad. En cuanto a la importancia de la Revolución para el arte, Charlot y Siqueiros la describen no en términos sociales, sino refiriéndose al derrumbe del academicismo que había provocado. Sus elogios para el arte popular, e inclusive para Posada, se relacionana al mismo concepto de antiacademicismo más que a una nueva definición de 'arte'; todavía distinguen entre el arte popular y el arte 'culto', llamando al primero "arte menor" y al segundo "arte mayor".⁹⁵ Como en los "Tres llamamientos" de Siqueiros, los autores desafían los intentos de crear un arte nacional en base a la incorporación 'pintoresca' de motivos populares en el arte 'culto', criticando la pintura de Herrán por eso; consideran que el arte se volverá nacional sólo por medio de una transformación de la estructura del cuadro que corresponda a las tradiciones autóctonas, y no a través de la mera representación 'superficial' de éstas. El arte culto, para ellos, debe basarse en el paisaje nacional, asimilando las artes populares sólo como manera de resaltar el espiritualismo y la belleza universal contenidos en asuntos locales.

Para Charlot y Siqueiros, la pintura mural, al igual que para Vasconcelos, seguía estando vinculada a la función enaltecedora del arte culto, y como tal tenía fuentes distintas a las del arte popular:

Nuestra tradición pictórica mural es en su mayor parte colonial; todos los edificios decorables en México son de estilo occidental; el pintor de muros deberá, por lo mismo, sujetarse a la gran tradición italiana, como lo hicieron sabiamente sus predecesores coloniales; las particularidades raciales aparecerán en sus obras paulatinamente. El pintor de muros que pretendiendo inventar un arte aisladamente autóctono se separa naturalmente de la importancia matriz (europea) que es el medio material sobre el cual trabaja, hará obra imperfecta. 96

A mediados de 1923, entonces, los artistas, como Vasconcelos, vinculaban la pintura mural no al arte popular, sino más bien a la tradición colonial. Se concebían los murales, además, todavía como el arte 'culto' vinculado a la tradición estética humanista del arte clásico. No obstante el paulatino distanciamiento político entre algunos de los muralis-

tas y Vasconcelos que empezó a ocurrir a raíz de la adhesión de los artistas sindicalizados a la política socialista del PCM, opuesta al liberalismo decimonónico de las ideas del ministro, los planteamientos de Charlot y Siqueiros indican que simultáneamente los artistas seguían compartiendo con él conceptos estéticos comunes, concibiendo igualmente que la pintura mural tenía una función espiritual enaltecedora.

En los murales que Siqueiros, uno de los más importantes militantes del SOTPE, pintó en la Preparatoria durante la primera mitad de 1923, se perciben imágenes que se vinculan al concepto de 'nacionalismo espiritual', y no a las ideas socialistas que existían entre los muralistas sindicalizados. Siqueiros había regresado a México a finales de agosto de 1922, aunque había estado en contacto con Vasconcelos desde casi un año antes.⁹⁷ En septiembre de ese año, fue encargado para decorar el cubo de las escaleras del patio chico de la Preparatoria, pero todavía en diciembre no había empezado a pintar sobre los muros. Entre enero y julio de 1923, o sea cuando el sindicato de pintores ya estaba formado, pintó los paredes y techos de los dos primeros tramos de las escaleras.⁹⁸

Inició su trabajo en la bóveda del primer tramo, pintando la imagen El Espíritu del Occidente (ilust.núm.24), normalmente interpretada como la cultura occidental que se cierne sobre México. Siqueiros la representa mediante una volumétrica figura femenina alada, cuyo peso y modelado profundo corresponden a la monumentalidad que había pedido en sus "Tres llamamientos". La imagen se vincula temáticamente al mural de Alva de la Canal, mientras que en términos iconográficos la figura y la media luna a sus pies la relacionan a la Virgen de Guadalupe en el mural de Revueltas. Alrededor de la figura, Siqueiros pintó conchas, aludiendo al mar que separa los continentes viejo y nuevo, junto con una serie de formas abstractas.

Sobre el muro izquierdo del descanso entre los primeros dos tramos de las escaleras, Siqueiros pintó una segunda figura alegórica, cuya relación iconográfica con San Cristóbal la relaciona simultáneamente a la Conquista y a la Revolución (ilust.núm.25). La imagen muestra una figura masculina cargando un niño y un fusil, frente a un trasfondo interpretable simultáneamente como mar o como tierra baldía en donde, a lo lejos, arde el fuego de la destrucción. En la época colonial, la figura de San Cristóbal se había asociada al descubrimiento del nuevo mundo por Cristóbal Colón: no sólo porque el santo siempre había sido

representado como un hombre cruzando agua, sino también porque antes de su conversión había sido el servidor del Diablo. En su figura se ha cia por lo tanto una referencia simultánea a la conversión de los indí genas paganos a la religión católica.⁹⁹ A la vez, el fusil que lleva la figura en el mural, junto con el fuego detrás de él, lo caracterizan como el triunfo de la Revolución, cargando en sus brazos el nuevo espíritu constructivo que obrará al terminar la destrucción causada por la lucha armada. Siqueiros unió en este mural la tradición iconográfica colonial con una interpretación metafísica -espiritual- de la Revolución.

Sobre la bóveda de la parte izquierda del descanso, Siqueiros pin tó una cara de querubín entre formas abstractas (ilust.núm.26), pareci das a las que rodean la figura en El Espíritu del Occidente. Las fac ciones de la cara y las formas abstractas se asemejan a las caras aladas de querubines que formaron parte de muchas decoraciones murales en conventos franciscanos y agustinos de los siglos XVI y XVII, indicando aquí también la recuperación de tradiciones pictóricas coloniales. Siqueiros repitió los motivos abstractos de las alas de los querubines en frisos que corren a lo largo de la parte superior de los murales so bre los muros de los dos primeros tramos de las escaleras, y alrededor de otra figura femenina pintada sobre la bóveda del segundo tramo. El uso de elementos arquitectónicos -ventanas y columnas- pintados sobre los muros de las escaleras (ilust.núm.27) que evocan igualmente a la arquitectura religiosa colonial, corresponde simultáneamente a la demanda que había hecho Siqueiros en sus "Tres llamamientos" para la creación de una pintura 'constructiva'.

Al igual que los demás murales, entonces, lo que caracteriza las primeras decoraciones murales de Siqueiros es una interpretación alegó rica y espiritual de la cultura y Revolución mexicanas por medio del arte, en la que no se aparta fundamentalmente de las ideas ideas esté ticas expresadas por Vasconcelos. La visualización de 'lo nacional' que se da en las pinturas aún no había sido modificada realmente por la orientación socialista de las ideas políticas de Siqueiros; este cambio ocurrió a partir de la segunda mitad de 1923. Orozco, quien entonces empezaba a pintar en la Prepararatoria, sostuvo por lo menos hasta el fin de ese año la misma orientación 'espiritual' ya esbozada en los primeros murales posrevolucionarios, manteniendo la estrecha relación

que existía entre la pintura mural y las ideas estéticas ateneistas.

Cabe destacar que es posible que en estas fechas Orozco todavía se hallara al margen de la sindicalización de los artistas muralistas, dado que hasta entonces no había sido involucrado en los proyectos de pintura mural. En "El movimiento actual de la pintura en México", Siqueiros y Charlot llamaron a Orozco "un precursor del movimiento actual... (quien) se renueva y trabaja actualmente de acuerdo con las nuevas tendencias".¹⁰⁰ Deben recordarse, con referencia a la posición de 'precursor' que le atribuyeron, los rasgos modernistas que habían prevalecido en gran parte de la producción artística de Orozco durante la década de la Revolución. A partir de 1921, Orozco, al igual que Alva de la Canal y Rivera, empezó a trabajar como dibujante en el Departamento de Bibliotecas de la SEP, haciendo viñetas para las ediciones populares de textos clásicos escogidos por Vasconcelos. Entraría así en estrecho contacto con las ideas filosófico-culturales del ministro.¹⁰¹ A principios de 1923, el poeta modernista José Juan Tablada -quien desde 1913 admiraba las obras de Orozco principalmente por su poder simbolista, y que se encontraba entonces en Nueva York haciendo labor propagandística allí del nuevo arte mexicano posrevolucionario- había reclamado un espacio para Orozco en los programas de decoración mural.¹⁰² Es probable que fueran los rasgos modernistas de la obra plástica de Orozco y de sus ideas estéticas, más que las alegadas peticiones del Sindicato de Pintores y Escultores frente a Vasconcelos, los que le valieron un contrato de decoración en la Preparatoria, donde empezó a pintar en julio de 1923.¹⁰³

Inicialmente, Orozco proponía desarrollar allí el tema de "Los dones que recibe el hombre de la naturaleza" sobre los muros del patio grande y del 'patio de los pasantes' (el patio central), en base a siete imágenes que serían: La Virginitad y la Adolescencia, La Juventud, La Gracia, La Belleza, La Inteligencia, El Genio y La Fuerza.¹⁰⁴ Los títulos revelan la semejanza entre los temas escogidos por Orozco y las virtudes que exaltaba Vasconcelos dentro de sus concepciones estéticas, impregnándolas de connotaciones éticas en el contexto social. A la vez, indican la influencia de tradiciones académicas en las ideas del artista, quien había escogido temas alegóricos comunes a la pintura académica.

Orozco nunca llegó a realizar este proyecto, pintando en su lugar otra serie de murales, sobre los muros de la planta baja del patio

grande, los cuales destruyó posteriormente en 1926. De izquierda a derecha, comenzando en el lugar ahora ocupado por La Huelga, pintó Cristo destruyendo su cruz, Los Elementos (también conocido como "Primavera"), La lucha del hombre con la naturaleza y Maternidad (ilust.núms. 28-31). Poco tiempo después, cambió el penúltimo mural, sustituyéndole por Tzontemoc (ilust.núm.32). La probable relación de los temas e iconografía de estas imágenes con ideas esotéricas ha sido detallado en otra parte,¹⁰⁵ y aquí nos interesa destacar sólo a grandes rasgos las implicaciones espirituales de la temática: la idea del renacimiento espiritual del ser humano, tanto en Maternidad como en Primavera; la lucha del hombre contra la naturaleza, interpretable como la lucha de lo espiritual contra lo material; y el tema de la redención presente en Cristo destruyendo su cruz. Todas las imágenes incorporan un trasfondo compuesto a base de formas geométricas y constelaciones astrales, que evocan igualmente a la dimensión espiritual del universo. Como en las ideas estéticas de Vasconcelos, Orozco usó sus pinturas murales para dar expresión a temas de trascendencia espiritual. Además, la imagen redentora de Cristo destruyendo su cruz quizá incorpora la idea del arte como un camino para la redención del ser humano, junto con las implicaciones sociales que tiene ésta del artista no como obrero, sino como vidente o ser elegido.

La única imagen de esta primera serie que preservó Orozco fue Maternidad. En ésta, la composición piramidal incorpora características estructurales clásicas, e iconografía reminiscente de la pintura del quattrocento italiano. A la luz de la Revolución, el tema del nacimiento cobra una dimensión metafórica que alude a los inicios de una nueva sociedad. A la vez, tanto la idea de maternidad, como la recuperación de iconografía cristiana -aunque aquí, como en el mural de Revueltas, empleada para fines seculares- vincula la imagen espiritualista a tradiciones nacionales. De ahí que aunque este mural formaba parte del ciclo espiritualista de la primera serie, pudo incorporarse a la temática nacional de los murales que en 1926 sustituyeron las pinturas originales.

En estos primeros murales de Orozco, por lo tanto, se hallan, junto a otras influencias, ideas estéticas muy similares a las de Vasconcelos en cuanto a la preocupación que expresan por conceptos abstractos y espirituales, y no socio-históricos. Aun en abril de 1924, cuando se sabe definitivamente que Orozco ya pertenecía al SOTPE, todavía

tenía una visión similar del papel del arte. En una carta que entonces dirigió a Vasconcelos, el artista se refiere a su proyecto de decoración para el 'patio de los pasantes' en la Preparatoria (que tampoco llegó a realizarse):

En los dos lienzos de pared que estoy preparando voy a pintar dos grandes composiciones:

1a El triunfo de la Belleza.

2a El triunfo del Genio.

Y sin salir de la manera abstracta que he adoptado, voy a hacer una pintura agresiva y violenta, una verdadera pintura de combate como debe ser en nuestra época, pues...la pintura, como las otras artes, debe...tomar su lugar en grandes batallas espirituales y materiales de la humanidad. 106

Para Orozco, como para Vasconcelos, el arte era un medio de comunión con las esferas espirituales que trascienden lo material: la única función social que podían tener para él los murales era la de indicar esta comunión a través de la percepción sensorial de los espectadores. Como ya se ha señalado, estos murales han sido generalmente considerados como meros 'experimentos' por la historiografía del muralismo;¹⁰⁷ constituyeron una opción dentro del muralismo que no se ha considerado importante, porque no concuerda con lo que se ha querido definir como 'el muralismo', sobre todo dado su ausencia de temática 'nacional'. No obstante, cuando fueron pintadas, las imágenes correspondieron eminentemente a la dimensión trascendente y 'universalista' que buscaba Vasconcelos en el arte dentro de su programa educativo 'nacionalista'.

Orozco en 1923 todavía consideraba que la pintura sólo podía funcionar como arte, libre de sumisión a cualquier otro concepto, político o social. Para él, en esta fecha, "El Arte es, ante todo, GRACIA. Donde no hay GRACIA, no hay Arte."¹⁰⁸ Se alejaba por lo tanto de la idea de crear una pintura 'popular' didáctica -en cuanto que recuperara un lenguaje accesible a las clases populares- a través de los murales, diciendo "¿Pintura para el Pueblo? Pero si el Pueblo mismo hace su propia pintura; no necesita que se la hagan."¹⁰⁹ Se adhería más bien al concepto de arte 'culto', atribuyendo a la pintura mural, como manifestación de éste, una función enaltecedora, espiritual y, sobre todo, universalista. Aclaró esta idea en un texto escrito poco antes de empezar su labor en la Preparatoria:

La pintura en sus formas superiores y la pintura como un arte menor popular se diferencian esencialmente en lo siguiente: La primera tiene tradiciones universales invariables de las cuales nadie puede separarse por ningún motivo, en ningún país y en ningun

na época. La segunda tiene tradiciones puramente locales que varían según la vida, las transformaciones, las agitaciones y las convulsiones de cada pueblo, de cada raza, de cada nacionalidad, de cada clase social y aun de cada familia o tribu... querer aplicarlo (nacionalismo) a la gran pintura, a la decoración mural, es un desatino imperdonable. Cada raza podrá y deberá dar su contribución intelectual y sentimental a esa tradición universal, pero no podrá jamás imponer las modalidades locales y pasajeras de artes menores... El verdadero nacionalismo... debe consistir en... nuestra contribución para la civilización humana, ya sea contribución científica, industrial o artística, y es más 'nacionalista' el pintor que trabaja dentro de la tradición italiana del cuatrocientos y quinientos, por ejemplo, que aquel que se emboba con los jarritos y cazuelos nacionalistas, muy propios para decorar la cocina pero no el salón y menos la biblioteca y el laboratorio. 110

En la importancia que dio a la estética misma y al significado universalista del arte, Orozco se apartó de cualquier intención de comprometer su arte en el servicio de conceptos socio-políticos.

En los primeros murales pintados en la Preparatoria y en el proceso de la sindicalización de gran parte de los muralistas, encontramos una serie de alternativas que empezaban a cambiar el significado que, por medio de la estética ateneísta, daba Vasconcelos al 'nacionalismo' expresado por la pintura mural. Por un lado, los conceptos políticos empezaban a sustituir ideas estéticas en el fomento del nacionalismo entre una parte de los muralistas: por ende, la obra de arte empezó a ser vista, teóricamente aunque todavía no prácticamente, no como manera de 'elevar' el nivel cultural de las clases populares, permitiéndolas asimilarse a un proyecto destinado a fundar una nueva sociedad de 'aristocracia espiritual', sino como un instrumento destinado a ayudar las clases populares a reclamar sus derechos socio-económicos. La persistencia del nacionalismo en lo que fue básicamente una percepción socialista se atribuía principalmente a la posición asumida por el PCM en estas fechas, con su énfasis sobre la lucha antiimperialista, y como consecuencia, sobre el nacionalismo y no sobre el internacionalismo proletario.

Sin embargo, por otro lado, en la obra muralista de los pintores se percibe todavía un dualismo en cuanto a su concepto del arte como una manifestación 'espiritual'. Las imágenes siguen respondiendo a las necesidades metafísicas del ser humano, que las ligaban a los mismos conceptos que tenía Vasconcelos acerca de la función de la estética. Fue sólo paulatinamente que pudo cerrarse la brecha que separaba los

planteamientos teóricos -nacionalismo 'político'- y prácticos -un nacionalismo todavía 'espiritual'- de los artistas, conduciendo eventualmente a una divergencia entre el tipo de imágenes que quería Vasconcelos y las que querían ellos.

3. LA PINTURA MURAL, 1923: SOCIALISMO UNIVERSAL FRENTE AL NACIONALISMO ESPIRITUAL.

Quizá es en las imágenes pintadas por Rivera durante 1923 en el edificio de la Secretaría de Educación Pública donde mejor puede percibirse la paulatina convergencia de las propuestas teóricas y prácticas que sostenían los muralistas sindicalizados. Los murales de Rivera, comisionados por Vasconcelos como parte de un programa decorativo más amplio, demuestran además cómo el distanciamiento gradual de una parte de los muralistas de las ideas estéticas de Vasconcelos se dio en base a la reelaboración de las mismas propuestas ya incorporadas en los primeros murales, sin una ruptura tajante. No obstante, el cambio en la orientación estética interna a los murales produjo una división -en lo que se juzgaba debería ser el papel social de las pinturas- expresada visualmente por la reivindicación de valores indígenas en términos sociales que empezaban a hacer los artistas del SOTPE, frente al indigenismo 'decorativo' que caracterizaba más bien los otros proyectos murales que seguían reflejando las ideas hispanistas de Vasconcelos.

Vasconcelos inició la construcción del edificio que abrigó el motor de su programa educativo aun antes de la aprobación constitucional para la reapertura de la SEP en julio de 1921. La enorme importancia que dio al edificio como la representación simbólica de su filosofía educativa se percibe en el discurso de inauguración del 9 de julio de 1922, cuando dijo que había querido "erigir una obra en piedra" que coincidiera con la 'obra educativa' de "construir una organización moral, vasta y compleja" en el país.¹¹¹ Pretendía que la arquitectura y la decoración del edificio correspondieran "en cada detalle a la transformación moral que ha operado en la República, apartándonos del pasado inmediato" para "que la luz de estos claros muros sea como la aurora de un México nuevo, de un México espléndido".¹¹² El análisis de las ideas filosóficas que respaldaron la construcción y decoración del edificio revela el sentido que todavía daba Vasconcelos a la Revolución, y cuáles eran los elementos culturales que consideraba apartaban a la sociedad posrevolucionaria del "pasado inmediato", o sea del porfiriato.

Vasconcelos escogió un sitio en la calle de República de Argentina

para el edificio de la SEP, mismo que incorporó la antigua Escuela de Maestros y la inconclusa Escuela de Jurisprudencia. El arquitecto Federico Méndez Rivas diseñó la construcción neoclásica, alabada por Vasconcelos por ser "como las que hacían nuestros mayores en la época de Tolsa, en la época en que se sabía construir".¹¹³ Simultáneamente, el edificio incorpora reminiscencias de la arquitectura colonial, al ser construido en torno a un amplio patio, rodeado por un claustro "con altos arcos y anchas galerías, para que por ellas discúrran hombres".¹¹⁴ Ya en 1917, en El Monismo Estético, Vasconcelos manifestó su oposición al "culto arqueológico del arte indígena" en relación a la fundación de una arquitectura nacional, proponiendo más bien el estilo colonial como verdadera herencia nacional. Al igual que los ateneístas Jesús Acevedo y Federico Mariscal, su interés en el estilo colonial se centró en la relación orgánica y humanista que tenía esta arquitectura con la sociedad virreinal.¹¹⁵ Pero su recuperación de la arquitectura colonial como estilo nacional trascendió esta propuesta para convertirse en un concepto universalista. Vasconcelos subrayó que la arquitectura colonial constituía una síntesis de rasgos heredados de todas las antiguas civilizaciones: recalcó, por ejemplo, sus rasgos orientales (la influencia árabe que llegó a la Nueva España por medio de los españoles), para poder vincular la arquitectura colonial a las antiguas culturas indostánicas. Al igual que en su interpretación cultural del mestizo, Vasconcelos entendió la arquitectura colonial como una síntesis de las aportaciones 'espirituales' de varias culturas:

...esta vasta producción arquitectónica...sería digno de un nombre genérico propio -por ejemplo, arte mestizo, puesto que a él concurren no sólo los elementos de las grandes escuelas europeas, sino también las reminiscencias de la grandiosidad tolteca y la profusa decoración tropical de aztecas y mayas. 116

De ahí que para Vasconcelos, la arquitectura colonial era la que más correspondía a la quinta raza, mestiza y universalista, que habría de tener su origen en América Latina.

El programa decorativo del edificio, tanto escultórico como pictórico, fue concebido por Vasconcelos en relación al significado 'espiritual' incorporado por la arquitectura, y para reflejar la naturaleza trascendental que para él tenía el edificio como "palacio del saber y el arte" que generaría la nueva sociedad:

No se aceptaron los servicios de un sólo operario extranjero, porque quisimos que esta casa fuese, a semejanza de la obra espi

ritual que ella debe abrigar, una empresa genuinamente nacional en el sentido más amplio del término -inacional no porque pretenden encerrarse obcecadamente dentro de nuestras fronteras geográficas, sino porque se propone crear los caracteres de una cultura autóctona hispanoamericana! 117

El programa escultórico revela en particular el uso que quiso hacer Vasconcelos de la decoración en el Ministerio como exposición de su concepto de 'nacionalismo espiritual'. En las esquinas del patio chico se colocaron cuatro bajorrelieves ejecutados por Manuel Centurión; en la inauguración del edificio, Vasconcelos reveló la correspondencia entre las imágenes esculpidas y las ideas estético-culturales que había expresado anteriormente en El Monismo Estético y en Estudios Indostánicos:

Grecia, madre ilustre de la civilización europea de la que somos vástagos, está representada por una joven que danza y por el nombre de Platón, que encierra toda su alba. España aparece en la carabela que unió este continente con el resto del mundo, la cruz de su misión cristiana y el nombre de Las Casas, el civilizador. La figura azteca recuerda el arte refinado de los indígenas y el mito de Quetzalcoatl, el primer educador en esta zona del mundo. Finalmente, en el cuarto tablero aparece el Buda envuelto en su flor de loto, como una sugestión de que en esta tierra y en esta estirpe indoibérica se han de juntar el Oriente y el Occidente, el Norte y el Sur, no para chocar y destruirse, sino para combinarse y confundirse en una nueva cultura amorosa y sintética. 118

Los bajorrelieves iban a ser complementados con cuatro estatuas ejecutadas por Ignacio Asúnsolo, que simbolizaban las cuatro razas antiguas del mundo: la blanca, del antiguo continente hiperbóreo; la negra, de la edad lemuriána; la roja, de los Atlantes (a la cual asociaba Vasconcelos los mayas prehispánicos); y la amarilla, de las antiguas culturas asiáticas. Representaban la síntesis que se daría en la quinta raza 'cósmica', destinada a fundirse en América Latina. Vasconcelos planeó colocar una fuente en el centro del patio que simbolizaría a los tres estados de la humanidad -material, intelectual y espiritual-, recalcando la meta de su programa cultural.¹¹⁹ Asimismo, en los nichos de las columnas de las esquinas del patio chico se colocaron a principios de 1924, cuatro estatuas de los poetas que Vasconcelos consideraba habían tenido mayor influencia en la cultura hispanoamericana: Sor Juana Inés, Justo Sierra, Amado Nervo y Rubén Darío. Otras cuatro estatuas estaban programadas para el patio grande, de figuras de prosistas y educadores que se habían preocupado por la identidad iberoamericana: Sarmiento,

Montalvo, Bello y Rodó.¹²⁰ Las ideas culturales que transmite el programa escultórico revelan una relación fundamental con la estética modernista y la exaltación de conceptos arielistas. Los fundamentos clásicos del programa cultural de Vasconcelos, anclados en conceptos pertenecientes a la 'alta cultura', fueron simbolizados en el grupo escultórico que Asúnsolo ejecutó para el remate de la fachada del Ministerio: la figura de Apolo, símbolo de la inteligencia y la razón, y la de Dionisios, símbolo de la pasión o de los sentidos, son presididas por la de Minerva, diosa helénica de la Sabiduría, a la que, para Vasconcelos, conducían finalmente todas las formas del conocimiento.

Si bien la parte escultórica de la decoración recalca las implicaciones universalistas del 'nacionalismo espiritual', la decoración mural quizá corresponde más bien al deseo expresado por Vasconcelos de crear "Una verdadera cultura que sea el florecimiento de lo nativo dentro de un ambiente universal", en donde "Lo popular y lo clásico (están) unidos sin pasar por el puente de lo mediocre."¹²¹ La recuperación de lo popular y lo autóctono correspondía también a la 'democratización' de los bienes culturales buscada por Vasconcelos, al proporcionar a las clases populares una vía de acceso a la alta cultura por medio de formas con las que pudieran identificarse a través de su propia cultura: el Ministerio iba a ser no sólo un edificio administrativo, sino que también llegó a incorporar dos bibliotecas abiertas al público.

El proyecto de decoración pictórica parece haber sido concebido inicialmente en relación a estas ideas, como complemento de los conceptos culturales clásicos incorporados por la escultura. Al inaugurar el edificio, Vasconcelos mencionó que Rivera ya tenía los bocetos para la decoración de la planta baja del patio chico: una serie de figuras femeninas con los trajes típicos de los distintos estados del país, mientras que para el cubo de las escaleras había esbozado una alegoría del paisaje mexicano desde las costas tropicales hasta la altiplanicie central. Asimismo, el ministro encargó a Montenegro un vitral que remataría la decoración de las escaleras, en el cual "la flecha del indio se lanza a las estrellas"; es decir, una combinación de lo espiritual con lo nativo. Se había comisionado a Best Maugard la decoración de los salones interiores del edificio con "dibujos fantásticos", probablemente basados en su Método.¹²²

Sin embargo, el programa de decoración pictórica no llegó a ejecutarse conforme a los planes originales de Vasconcelos: Montenegro nunca

hizo el vitral, y las decoraciones de Best Maugard fueron sustituidas por dos murales alegóricos pintados en las salas de recepción por Montenegro. Quizá una posible razón para estos cambios yace en el distinto sentido que empezó a adquirir la pintura mural en las imágenes que pintó Rivera, alejándose de la visión cultural de Vasconcelos.

Apenas terminada la decoración del Anfiteatro Bolívar, Rivera empezó a trabajar sobre los muros del Ministerio, en marzo de 1923,¹²³ ayudado por Charlot, Guerrero y Amado de la Cueva. Rivera pintó una serie de escenas en el muro sur del patio chico, conforme a su proyecto original y de acuerdo con las ideas de Vasconcelos, en donde se exalta lo nativo dentro de un esquema decorativo. Comenzó con los paneles alrededor de la entrada del recinto del elevador, representando mujeres tehuanas y yucatecas (ilust.núm.33). Son figuras rígidas, apenas integradas al trasfondo de la vegetación tropical; aunque detrás de la mujer yucateca, Rivera colocó una bandera roja como alusión al régimen populista de Carrillo Puerto, lo que más trasciende en estas imágenes planas y sin espacio narrativo, es el sentido decorativo que tienen los vestidos tradicionales, las bateas pintadas, los guajes y la fruta tropical, dotando a las figuras de una apariencia que recuerda la visión de las culturas 'exóticas' en la pintura europea decimonónica tardía, tal como la de los franceses Henri Rousseau o Paul Gauguin. Las figuras femeninas 'odaliscas' que aparecen reclinadas encima de los remates de las puertas contribuyen a realzar ese efecto.

Sin embargo, a ambos lados de estos paneles, Rivera empezó a fusionar lo decorativo de las primeras imágenes con otros aspectos de las culturas autóctonas que minimizaron la visión exótica inicial. En algún momento de la ejecución del decorado, probablemente al principio, Rivera decidió usar la disposición y orientación de los muros para retratar las culturas nativas de las correspondientes regiones en el país; así, el muro sur corresponde a Tehuantepec y Yucatán, el del centro a la altiplanicie, y el del norte a las regiones norteñas.¹²⁴ Al optar por este cambio, Rivera se desligó del plan original, sustituyendo las figuras femeninas por escenas de las industrias nativas regionales. Así, en el panel del extremo izquierdo, Los Tejedores (ilust.núm.34), desaparecieron los rasgos exóticos para ser sustituidos por una escena laboral. Ahora, Rivera creó un sólo espacio compositivo, que sustituye al espacio plano de los primeros murales por una perspectiva más profunda. Ello le permitió incorporar una dimensión

narrativa que había estado ausente en las primeras pinturas murales allí. Tres figuras indígenas o mestizas trabajan en las distintas partes de un telar cuyo armazón de madera, junto con los hilos de las bobinas, crean un ritmo a través de la pintura que contribuye a unir la composición, dotándola a la vez con un aspecto decorativo. El espacio más 'realista' y narrativo de este panel posibilitó la introducción del tema del trabajo dentro de la exaltación de la cultura autóctona, aunque todavía en un sentido predominantemente decorativo. El panel aún corresponde a lo que Vasconcelos esperaba de los murales, no sólo a través de estos últimos aspectos, sino también por su exaltación de la labor, presentada como un nuevo valor cívico después de la Revolución. Pero simultáneamente, con este tema, Rivera abrió el camino a una nueva dimensión social en los murales, externa a preocupaciones puramente estéticas. Cabe destacar que para hacer esto, Rivera se desligó hasta cierto punto del concepto de la pintura mural, ya que la perspectiva y la autonomía de esta composición respecto al entorno arquitectónico la asemeja mucho más a un cuadro de caballete. Esto no sucede con la composición de los paneles de tehuanas y yucatecas, que sí funcionan como murales en relación a la arquitectura.

Probablemente Rivera pintó la mayor parte de este muro antes de julio de 1923, cuando, de acuerdo al orden de ejecución que normalmente se atribuye a los murales, empezó la decoración de la parte izquierda del muro central.¹²⁵ Allí, el artista pintó una serie de imágenes que correspondían a los requisitos decorativos y metafísicos de Vasconcelos, a la vez que abrían la posibilidad de una lectura alternativa más profunda al enfocar su atención sobre los problemas sociales del campo. En el extremo izquierdo, pintó Entrada a la Mina y Salida de la Mina, seguidos por El Abrazo del obrero y campesino, una escena de mujeres indígenas sentadas y llevando cultivos del campo, y El Capatán (ilust. núm. 33 y 34). Desde un punto de vista, podemos considerar que las imágenes se configuran conforme a la estética de Vasconcelos: las composiciones simétricas tanto de Entrada a la Mina como de Salida de la Mina se rigen por un pronunciado sentido de ritmo, y recuperan elementos iconográficos del arte cristiano -el camino al calvario bajo el peso de la cruz, la crucifixión- para crear imágenes con carácter universal del sufrimiento humano que corresponden al uso de la mitificación como enseñanza espiritual. A la vez, la composición de las escenas las da cierto clasicismo en la distribución de las figuras frente

a elementos arquitectónicos y paisajistas; el paisaje rocoso del trasfondo recuerda también la pintura de los primitivos toscanos. Rivera incorporó imágenes visuales que había concebido tres años antes: el grupo de mujeres indígenas sentadas en el campo proviene directamente de un boceto, Grupo de Gente (1921) en la Sierra de Puebla, y que en 1921 Pedro Henríquez Ureña había resaltado en relación al 'espiritualismo intuitivo' que representaba lo indígena para los ateneistas.¹²⁶

Pero, por otro lado, las imágenes se apartan de la estética de Vasconcelos, al incorporar una crítica social ajena al espiritualismo que el ministro consideraba ser la preocupación propia -y única- del arte. La continuidad del paisaje en el trasfondo de las escenas une las distintas imágenes en un sólo espacio narrativo, dotándolas de un sentido de la historia ausente en el muro sur. Tanto la Entrada y Salida de la Mina como El Capatáz relatan la explotación de los trabajadores en el campo: en ambos tipos de trabajo, los propietarios someten a los peones a la explotación y abusan de sus derechos humanos y de su fuerza física. En el centro, la escena del abrazo del campesino y del obrero, y las figuras indígenas que llevan los frutos de su propia cosecha adquieren el sentido de una imagen idílica, que, al representar propuestas socialistas básicas -la unión del proletariado urbano y rural en la toma de posesión del control del proceso de producción-, se contrapone a las escenas de explotación a ambos lados. Sobre la ma dera ubicada debajo de los pies de la figura del minero en Salida de la Mina, Rivera escribió originalmente algunos versos del poeta socialista Carlos Gutiérrez Cruz -simpatizante de los muralistas sindicalizados- en los que se incita al trabajador a tomar posesión de los metales por sí mismo, liberándose de su explotación;¹²⁷ el artista subrayaba de este modo el significado que quiso transmitir a través de los murales. Al recalcar aquí no la cultura, sino principalmente la vida cotidiana de los trabajadores del campo, tanto mestizos como indígenas, Rivera se alejó del contenido estético que, para Vasconcelos, debía tener el arte, sustituyéndolo por un significado predominantemente socio-económico.

Paralelamente a la ejecución de estas pinturas, Rivera, como ya hemos mencionado, aumentó su actividad dentro del PCM, estando ya en su Comité Ejecutivo en julio de 1923. La orientación socialista que entonces intentaba dar a sus murales coincide con su militancia política. Sin embargo, a partir de junio del mismo año, ocurrieron una serie de

incidentes que contribuyeron a la desaparición de la temática política en las decoraciones del patio. Rivera parece haber concluido la pintura del muro central con la imagen de Los Alfareros en el extremo derecho (ilust. núm. 37). Esta escena coincide otra vez estrechamente con las ideas estéticas de Vasconcelos. Aunque Rivera todavía alude al tema del trabajo, lo hace dentro de la estilización decorativa de las imágenes del muro sur, que volvió a predominar en las escenas posteriores de La Fundación y La Minería en el muro norte. Muestra a varios artesanos trabajando en las distintas etapas de la producción de cerámica negra, típica de la región de Jalisco. En cima del arco representado en la escena, Rivera incluyó un pequeño cuadro que muestra la escena bíblica de la Creación. Esto a su vez realza el significado dado a la producción artesanal en la composición como 'creación' artística, recuperando lo que Vasconcelos recalca y haciendo por ende que el mural entrara en relación temática-formal con las ideas estéticas del ministro.

Años después, Bernard Wolfe y Jean Charlot atribuyeron la reorientación estética de los murales a la incorporación de los versos de Gutiérrez Cruz en Salida de la Mina, lo cual provocó protestas oficiales y ocasionó que Rivera tuviera que borrar las palabras y rebajar el contenido socialista de sus pinturas.¹²⁹ Simultáneamente, comenzaron una serie de protestas en la prensa, en donde se atacó el nuevo concepto de forma y contenido que surgía no sólo en los murales de Rivera, sino también de los de los demás muralistas. Esto causó la adhesión de los pintores alrededor de su protector oficial, Vasconcelos.¹³⁰ Sin embargo, la diferencia entre las ideas de Riveras y las del ministro que se manifiesta en los murales es sintomática de un cambio mucho más profundo en el ambiente cultural, en donde se percibe los inicios de la desintegración del antiguo grupo ateneísta y la dispersión de su estética frente a nuevos conceptos culturales.

La primera indicación externa de este cambio ocurrió en agosto de 1923, cuando estalló una disputa entre Vasconcelos y Vicente Lombardo Toledano, a quien él había nombrado director de la Preparatoria. Pasando por encima de la autoridad de Lombardo Toledano y de Antonio Caso, rector de la Universidad Nacional, Vasconcelos expulsó a varios estudiantes de la Preparatoria que estaban afiliados a la CKOM. Vasconcelos no toleraba la injerencia política de ideas políticas en la educa-

ción, conforme a la separación que quería entre las esferas culturales y políticas, y reclamó también la renuncia de Lombardo Toledano y de otros maestros, al considerar que estos habían utilizado la Preparatoria con fines políticos, reclutando afiliados a la CROM entre los alumnos. Entre esos maestros se hallaba Alfonso Caso, hermano de Antonio Caso, lo cual incitó al rector a mostrar su oposición a Vasconcelos y a renunciar también en solidaridad con Lombardo Toledano. Pedro Henríquez Ureña, comprometido con Lombardo Toledano no sólo por relaciones familiares, sino también por la evolución de su pensamiento, que lo había llevado a modificar sus antiguas ideas ateneístas a través de una apertura hacia nuevas ideas más políticas y socialistas, se solidarizó también con la causa de Lombardo Toledano.¹³¹

La ruptura de las relaciones entre el ministro y los intelectuales es indicativa del aniquilamiento de las ideas culturales de Vasconcelos en el contexto posrevolucionario. Al salir Caso de la rectoría, Vasconcelos nombró como nuevo rector a Ezequiel Chávez, antiguo educador positivista, y participante en las reformas educativas ejecutadas durante el porfiriato.¹³² La decisión revela la continuidad entre las ideas educativas y culturales de Vasconcelos y las del liberalismo decimonónico, en cuanto a la creación de la unidad nacional que quería por medio de la asimilación de las clases populares a un proyecto definido por los sectores intelectuales dominantes. Frente a estos conceptos, los intelectuales que participaban con Lombardo Toledano, al recuperar los derechos de las clases obreras en sí, cuestionaban la noción de una cultura definida principalmente por 'los de arriba'. Este grupo de intelectuales perteneció a una generación posterior a la ateneísta, y paulatinamente llegó a tener una visión menos 'espiritual' o idealista de la Revolución, que produjo una disminución en el interés por dar soluciones culturales -arrielistas- a los problemas sociales, favoreciendo una mayor participación política. Las ideas sociales de Rivera en este momento estaban mucho más próximas a las de este grupo que a las de Vasconcelos.¹³³

Sin embargo, al salir Lombardo Toledano de la dirección de la Preparatoria, Vasconcelos mantuvo su pre-eminencia en la política cultural, debido sobre todo al respaldo que recibió de Obregón en este asunto.¹³⁴ De ahí las modificaciones introducidas por Rivera en su esquema mural de la SEP, y también las restricciones impuestas sobre las pintu

ras que Charlot y De la Cueva estaban ejecutando en el patio grande: Vasconcelos les designó la decoración del segundo piso en base a pinturas de los escudos estatales,¹³⁵ tema ideológicamente neutro pero que coincidía con la exaltación de lo nacional.

No obstante, en la serie de pinturas del muro central del primer patio de la SEP, Rivera dio expresión visual a los nuevos conceptos estéticos que empezaban a prevalecer tentativamente en la pintura mural, como alternativas a la visión vasconcelista, al pintar imágenes que no sólo exaltaban estéticamente las culturas tradicionales, sino que, también incorporaban una reivindicación política de la vida del pueblo. Tal transformación provocó la sustitución de la base clásica-hispanista en la visión cultural de Vasconcelos por otra opuesta, basada en las raíces indígenas de la cultura nacional. En el momento de estar pintando estas escenas, Rivera anunció públicamente que usaba "baba de nopal" en su fórmula para pintar al fresco, argumentando entonces que la pintura mural se vinculaba a tradiciones no coloniales, sino más bien prehispánicas.¹³⁶ Ya por septiembre de 1923, Rivera había definido claramente este concepto, al referirse a la pintura mural no como un arte hispano-americano, sino 'indo-americano':

Aunque el eclecticismo oficial y las necesidades estéticas de velocidad y superficie, inunden los muros con gasolina anilinizada en formas y trazados dictados por el más puro gusto yankee de quincuagésima categoría, aunque la perplejidad que amalgama Marinetti con John Ruskin bajo la aureola de Buda haga posible toda clase de regocijadas pinturas, nada importa! Porque a pesar de tantas impaciencias, es preciso que nosotros tengamos paciencia porque en estos 'elementos' hay ciertamente talento y buena voluntad; esperemos que cuando estas gentes hayan trabajado, hecho obra de pintor y cumplido sus espléndidas promesas, el arte indo-americano contemporáneo habrá nacido. 137

Aun reconociendo la deuda que tenían los inicios de la pintura mural con Vasconcelos, Rivera criticó implícitamente la rama decorativa y espiritualista que patrocinaba el ministro. El giro que se dio en las ideas de Rivera sobre el papel del arte, respecto al que le atribuía Vasconcelos, se relaciona claramente con sus actividades políticas y con las lecturas marxistas que ya por entonces parece haber iniciado el artista. En el mismo artículo, Rivera afirmó, en términos que recuerdan o muestran la influencia de Marx, que:

En México, como en todas las partes del mundo destinadas a ver nacer la nueva civilización basada en la cohesión y armonía en-

Entre los productores existe una agitación de las masas profundas, lenta y formidable como sismo o mar de fondo; las figuras de la superficie vacilan y se tambalean y por eso se creen auto-motrices, cuando se rompa la cáscara y los cráteres se abran arte y todo lo demás se producirá. 138

Mientras que Vasconcelos afirmaba que la nueva civilización sería regida por la estética, Rivera la veía sujeta a relaciones sociales determinadas por el proceso de producción. El arte por lo tanto debía tener una función no sólo estética, sino también socio-económica.

El cambio de orientación estética en los murales fue también percibido por la crítica. Carlos Pellicer, aunque muy cercano a Vasconcelos, reflejó las mismas premisas que Rivera, al analizar la evolución de su pintura. En respuesta a los ataques que había dirigido el público contra los murales de la SEP, Pellicer afirmó en un artículo de agosto de 1923 que "Sólo el pueblo legítimo o los refinados superiores gustan de estas gigantescas decoraciones. La burguesía media y rica ladra frente a la obra de Rivera u observa un silencio de caja de zapatos."¹³⁹ Los dos extremos de la jerarquía social -el pueblo 'legítimo' y los 'refinados superiores'- que antes los ateneístas habían considerado capaces de apreciar el arte por medio de la intuición o por su alto nivel de cultura y por ende de sensibilidad, ahora fueron considerados capaces de apreciar los murales, no debido a sus facultades estéticas, sino principalmente por su pertenencia a un estrato social. El concepto de 'universalismo espiritual', que constituyó la base del nacionalismo cultural que proponía Vasconcelos, empezó a ser desafiado por otro concepto cultural, más bien político, el cual Pellicer definió como "socialismo universal",¹⁴⁰ que condujo a la sustitución de las alegorías de raíz modernista en los murales por alegorías sociales. De ahí que la exaltación de las artes populares ahora se hiciera no sólo en términos estéticos, sino como una manera de reflejar la forma de vida comunitaria de los indígenas, recalcando sus raíces prehispánicas, y oponiéndola por ello a lo que venía a representar la Colonia:

México ha empezado su mexicanización. La patria no se hace copiando, sino creando y aquilatando las verdaderas tradiciones del arte mexicano, que ha sido siempre un gran arte. Lo que nos trajeron los Destruidores encabezados por el bestial Hernán Cortés distaba mucho de ser superior a lo que aquí había. Perdimos casi por completa nuestra profunda y espléndida originalidad para recibir a golpes la mediocridad greco-romana del Renacimiento trazada a través de España. Después de la Revolución, la nación ha

empezado a consagrarse a sí misma, sin gran esfuerzo. El pueblo, entristecido por el coloniaje y saqueado por nuestras oligarquías, inmune a la corrupción del deplorable gusto europeo, salva en las artes menores la herencia fastuosísima de lo que fue y prepara, con la espontaneidad de los grandes árboles de la resurrección de sus mejores posibilidades. 141

De esta manera, la exaltación de lo popular y de lo indígena modificó radicalmente los conceptos vasconcelistas. Mientras que en la decoración mural de San Pedro y San Pablo, los motivos pictóricos populares, al ser privados del significado propio de su contexto cultural, pudieron ser asimilados a una visión cultural clásica y hispanista, ahora, la cultura popular e indígena pareció ser reivindicada por sus propios valores, y en relación a ideas políticas socialistas.

Si bien en los murales que Rivera pintó en la SEP después de julio de 1923, reorientó el contenido de las imágenes para que coincidieran una vez más con las ideas de Vasconcelos, en el Manifiesto del SOTPE, lanzado el 9 de diciembre de 1923, se retomaron las propuestas políticas ya visualizadas en los murales del muro central. El Manifiesto se lanzó a raíz de la Rebelión de la Huertista en contra del régimen obregonista, iniciada a finales de noviembre de 1923. Uno de los efectos del cuartelazo de Adolfo de la Huerta fue estimular el apoyo que brindó el PCM al gobierno de Obregón, y los principales artistas del SOTPE, miembros del partido, se adhirieron a esta decisión.¹⁴² De ahí que el Manifiesto interpretó los intereses de las fuerzas de la huertistas como representantes de la burguesía reaccionaria, oponiéndolas al régimen obregonista, caracterizado como heredero legítimo de los ideales de la Revolución.¹⁴³ Simultáneamente, la Revolución se interpretó como un insipiente movimiento socialista, y por ende el Manifiesto fue dirigido a quienes se consideró que habían sido sus protagonistas principales: la raza indígena, "humillada durante siglos"; los soldados que lucharon en pro de las reivindicaciones populares; los obreros y los campesinos; y los intelectuales no pertenecientes a la "burguesía".¹⁴⁴ La pintura mural fue exaltada ahora como el 'arte de la Revolución', por tener características consideradas propias de un arte socialista:

Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo arte de cenáculo ultra-intelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al

sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertida en las ciudades. Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte... una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate.

145

Aquí hallamos todavía conceptos estéticos cercanos a los de los ateneistas: los artistas son "creadores de belleza" y el arte mismo es "belleza" y "educación". Lo que se socava aquí de la estética de los ateneistas es el aspecto de 'aristocratización' que para ellos significó el arte, junto con la separación que sostuvieron entre la cultura y la política. En el Manifiesto, se reivindica al arte e indígena no como 'puente' al arte 'culto', sino como arte en sí, y además, como modelo social:

No sólo todo lo que es trabajo noble, todo lo que es virtud es don de nuestro pueblo (de nuestros indios muy particularmente), sino la manifestación más pequeña de la existencia física y espiritual de nuestra raza como fuerza étnica brota de él, y lo que es más su facultad admirable y extraordinariamente particular de hacer belleza: el arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas. Y es grande porque siendo popular es colectiva, y es por eso que nuestro objetivo estético fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas.... 146

Encontramos, entonces, junto a la idea de un arte y de un espiritualismo propios de la raza mexicana, que proviene de nociones arielistas, un deseo de 'popularizar' y 'socializar' el arte; es decir, una mezcla de ideas estéticas modernistas y conceptos políticos socialistas que llevaron a la recuperación de la cultura indígena y no hispanista en los murales de los artistas del SOTPE.

En los murales (inconclusos) que Siqueiros siguió pintando en la Preparatoria durante la segunda mitad de 1923 y principios de 1924, se perciben claramente las intenciones de traducir las propuestas teóricas del Manifiesto a su expresión plástica, lo que diferencia estas pinturas de las que había hecho anteriormente en la parte inferior del cubo de las escaleras. Sobre el muro central del segundo descanso de las escaleras, pintó la imagen Monarquía y Democracia (ilust.núm.38). En la parte inferior, todavía se pueden percibir las figuras acostadas -quizá los cadáveres- de un rey y un miembro del clero, representantes

del sistema de monarquía. Encima de éstas, surgen la hoz y el martillo comunistas, mientras que en la parte superior del muro yacen dos figuras, también acostadas, que representarían el triunfo de la democracia. Una de estas figuras, al tener una aureola, revela el uso de iconografía religiosa, ahora imbuida de significación política. Sobre el muro izquierdo del descanso, Siqueiros empezó a pintar dos figuras indígenas monumentales; una de ellas, la mujer, tiene en sus manos unas cadenas rotas, simbolizando la liberación del indígena de su opresión a través de la Revolución. En el muro de enfrente, Siqueiros empezó otro fresco, El entierro del obrero (ilust.núm.39), pintado a principios de 1924, al poco tiempo de haber sido asesinado Felipe Carrillo Puerto. Tres figuras masculinas cargan un féretro marcado con el símbolo de la hoz y el martillo, observados por una mujer. El peso y la monumentalidad de las figuras recuerdan las propuestas de Siqueiros en sus "Tres llamamientos" para la creación de un arte autóctono, pero ahora lo indígena transmite no tanto conceptos estéticos, sino sobre todo una posición política.

En la historiografía del muralismo, por lo general, se ha interpretado la aparición de la 'estética indigenista' que paulatinamente llegó a caracterizar la mayor parte de la pintura mural, en relación al significado socialista que quisieron darla los artistas sindicalizados. Sin embargo, es importante señalar que la figura del indígena también apareció en los murales de los artistas que seguían adheridos más estrechamente a los conceptos estéticos predicados por Vasconcelos, y en los que esta figura tenía un significado muy distinto. Una manera de entender los distintos significados que se atribuyeron al 'indigenismo' en los murales es interpretándolos en relación al trabajo del antropólogo Manuel Gamio, cuya labor empezó a tener importantes resonancias en la esfera cultural de México en los años veintes. A partir de él, es posible entender la distinta interpretación que Vasconcelos dio a la 'estética indigenista' en los murales.

Por un lado, el interés expresado por los artistas sindicalizados en la organización social indígena, y, más específicamente, prehispánica, se puede relacionar parcialmente a la influencia de Gamio. A partir de 1911, el trabajo arqueológico de Gamio se apartó paulatinamente de la tradición arqueológica positivista en México, evolucionando hacia un interés antropológico por las sociedades prehispánicas y luego con-

temporáneas, analizándolas no sólo desde una perspectiva histórica, si no también en términos de una apreciación cultural. En esto, Gamio fue influido por el relativismo cultural, del antropólogo alemán, Franz Boas - con quien trabajó en los Estados Unidos-, que desafiaba el concepto decimonónico de considerar las razas 'primitivas' 'inferiores' frente a las civilizaciones modernas.¹⁴⁷ Preocupado por la marginalización de los grupos indígenas contemporáneos frente a la vida nacional, en 1916 Gamio propuso que el estudio antropológico de las culturas indígenas contemporáneas constituía la única manera de entenderlas, y así poder determinar la mejor manera de asimilarlas a la unidad nacional. Entre 1917 y 1922, al frente de la Dirección de Antropología, Gamio dirigió un estudio de los grupos indígenas establecidos en el Valle de Teotihuacán, publicando sus resultados en 1922 en su texto La Población del Valle de Teotihuacán, afirmando en él que su objetivo había sido el de "estudiar integralmente una zona, desde sus raíces prehispánicas hasta las condiciones actuales, pasando por la etapa colonial, con la participación de especialistas en diversas ramas del conocimiento".¹⁴⁸ Entre los colaboradores del proyecto para Teotihuacán figuraron varios artistas como Carlos Mérida, Carlos González y, más notablemente, Francisco Goitia. Tanto este contacto directo, como las repercusiones indirectas de la labor de Gamio a través de la esfera cultural,¹⁴⁹ debe haber propiciado el conocimiento de sus ideas por los artistas del SOTPE, estimulando su interés por las formas de organización social de las culturas indígenas, a las que dieron una interpretación socialista.

Por otro lado, en el fondo, el interés de Gamio por las culturas indígenas respecto a la anhelada unidad nacional compartió algunas con cepciones en común con las ideas ateneistas sostenidas por Vasconcelos. El interés del antropólogo en las culturas indígenas contemporáneas no fue, como explicó en 1916 en su libro Forjando Patria, para asegurar la supervivencia de sus formas de organización social, sino para lograr su asimilación dentro de un proceso de mestizaje que formara la base de la unidad nacional:

Fusión de razas, convergencias y fusión de manifestaciones culturales, unificación lingüística y equilibrio económico de los elementos sociales son condiciones que, en nuestra opinión, deben caracterizar a la población mexicana, para que ésta constituya y encarne una Patria poderosa y una nacionalidad coherente y definida. 150

Al igual que Vasconcelos, Gamio propuso que esta fusión de los distintos elementos sociales a nivel nacional se lograría en base a lo que podemos llamar la 'aculturación' del indígena, o sea, su incorporación a una cultura básicamente definida por valores occidentales:

El indio continúa, repetimos, cultivando la cultura prehispánica más o menos reformada y continuará así mientras no se procure gradual, lógica y sensatamente, incorporarlo a la civilización contemporánea. Se ha pretendido hacer esto inculcándole ideales religiosos, vistiéndolo y enseñándole el alfabeto, de igual manera que si se tratara de individuos de nuestras otras clases. Naturalmente que ese baño civilizador no pasó de la epidermis, quedando el cuerpo y el alma del indio como eran antes, prehispánicos. Para incorporar al indio, no pretendemos 'europeizarlo' de golpe; por el contrario, 'indianicemonos' nosotros un tanto, para presentarle, ya diluida con la suya, nuestra civilización, que entonces no encontrará exótica, cruel, amarga e incomprensible. Naturalmente que no debe exagerarse a un extremo ridículo el acercamiento al indio. 151

Hasta cierto punto, al igual que sus predecesores decimonónicos, Gamio veía las culturas indígenas desde 'afuera', relacionándose a ellas desde el punto de vista de 'nuestra civilización' (occidental). Hablaba, como Vasconcelos, de la "redención de la clases indígena"; había que "forjarse -ya sea temporalmente- una alma indígena. Entonces ya podremos laborar por el adelanto de la clase indígena".¹⁵² En el fondo, aunque la influencia indígena tendría que hacerse sentir en la nueva sociedad mestiza, Gamio, como los ateneistas, traducía su significado en 'energía' y 'espiritualismo':

Cuando... hayan sido incorporados a la vida nacional nuestras familias indígenas, las fuerzas que hoy oculta el país en estado latente y pasivo, se transformarán en energías dinámicas inmediatamente productivas y comenzará a fortalecerse el verdadero sentimiento de nacionalidad. 153

Si bien Gamio proporcionó los fundamentos para la apreciación del arte prehispánico y las manifestaciones contemporáneas relacionadas -el arte popular- en base a la relatividad de la apreciación estética,¹⁵⁴ también proporcionó un marco teórico social, parecido a las ideas de Vasconcelos, dentro del cual asimilarlos.

De ahí que en la obra mural que pintó Carlos Mérida bajo el mecenazgo de Vasconcelos -y cabe destacar que este artista también pertenecía al SOTPE-, encontramos la aparición de rasgos indigenistas no tanto en relación al enfoque socialista que les daba el Manifiesto del SOTPE, sino más bien relacionados a conceptos estéticos modernistas.

Mérida estaba pintando en Teotihuacán precisamente cuando Gamio llevó a cabo su proyecto allí.¹⁵⁵ En 1924, Rivera afirmó que Mérida fue el precursor de la estética indigenista, tal como la definía el SOTPE, en la pintura mural.¹⁵⁶ Sin embargo, en 1920, cuando Mérida pintaba pequeños cuadros de mujeres indígenas, uniendo su interés en diseños artesanales (de textiles y cerámica) a una preocupación por la creación de una pintura 'nacional', sus conceptos estéticos demostraban el origen modernista de sus ideas. En un artículo publicado este año, Mérida reveló cómo, para él, la asimilación del arte indígena formaba parte de la búsqueda de un arte 'esencialista' y 'espiritual', expresivo del 'alma' nacional:

El arte indígena debe ser nada más un punto de partida, debe servir nada más de orientación, pero es necesario hacerlo evolucionar, pues hay que tener en cuenta que ya no estamos en la época, ni es el espíritu nuestro el mismo de los indios, ni los elementos de trabajo son los mismos; es preciso, para hacer arte nacionalista, fundir la parte esencial de nuestro arte autóctono con nuestro aspecto actual, pero no en su forma exterior, sino en la forma esencial, anímica; el sólo espectáculo de nuestra naturaleza nos ofrece un ancho campo para hacer pintura nacionalista, pero fundiéndola con el alma de esa naturaleza, no expresándola en su forma más o menos exterior. 157

Todavía en 1924, Mérida sostenía algunos de los mismos conceptos, acercándose a las ideas estéticas de la generación ateneísta. En un artículo de mayo de este año, afirmó que los elementos formales del nuevo movimiento pictórico en México se caracterizaban por el "concepto del color, de la geometría que heredamos de nuestros venerables aborígenes y esa concepción peculiar de la forma que es lo que...da (a las artes autóctonas) su fuerza de personalidad".¹⁵⁸ Sin embargo, distinguió cuidadosamente entre el arte popular y el arte 'culto' en cuanto a su significado y función, asimilando la pintura mural al segundo y separándola del primero:

Si bien es cierto que las manifestaciones decorativas populares han influido en ciertas modalidades pictóricas actuales, también no es menos cierto que estas modalidades no están del todo ajustadas a una verdad pictural, siempre, a pesar de mantenerse cierta hilación de concepto, será diferente decorar una vasija, tejer un giiipil (sic.) o resolver la decoración de un muro; las unas son artes aplicadas, la otra es la alta, la profunda expresión pictural, porque reúne las condiciones para serlo: emoción y sabiduría.

159

Al igual que Vasconcelos, veía en la pintura mural la unión de lo intuitivo

tivo y lo intelectual, a la vez que recalcabá también su trascendencia continental por ser un arte que correspondía al espíritu iberoamericano:

...un democrático Ministro como lo es el gran José Vasconcelos; es gracias a este último que la pintura en México ha tomado ya proporciones definitivas, a tal grado que el movimiento nuevo se tiene como continental. En México no hay ahora manifestación artística... que tenga las proporciones mundiales hijas del esfuerzo de los pintores mexicanos; cabeme a mí la satisfacción de estar colaborando en este gran movimiento que tiene, cuando menos se le concede, el mérito de establecer los cimientos de un arte que sea profundamente nuestro, y fijaos bien que al decir profundamente digo anímicamente. 160

Si bien para Mérida el arte popular tenía una influencia formal importante en la pintura mural, esto no alteraba la función didáctica y enaltecedora que percibía, al igual que Vasconcelos, en las imágenes.

Al decorar la sala de lecturas de la Biblioteca Infantil en el Ministerio de Educación Pública, el uso que Mérida hizo de los elementos populares en su pintura mural correspondió más a una interpretación modernista del muralismo que a los planteamientos del Manifiesto del SOTPE.¹⁶¹ Por la ubicación de las decoraciones dentro de la SEP, que estaban además en un salón educativo, se puede asumir que correspondieron estrechamente a los requisitos de Vasconcelos. Mérida pintó un pequeño friso de figuras que corría a lo largo de los muros de la sala, ilustrando el texto que había escrito Gabriela Mistral sobre La Caperucita Roja. Los versos del texto estaban escritos debajo de las imágenes. Las escenas pintadas contenían figuras monumentales a pequeña escala, planas y simplificadas, cuya estilización provenía, como en los cuadros de Mérida, de diseños artesanales. Las imágenes cobraban su significado en relación al texto, formando ilustraciones decorativas. La división que se acentuaba cada vez más entre este tipo de pintura mural 'decorativa', en donde lo indígena se descontextualizaba, y el indigenismo socialmente comprometido que pedía el Manifiesto del SOTPE, se revela en un texto que Siqueiros publicó en 1924 en el primer número de El Machete, órgano del SOTPE:

Los cuentos de Grimm y Perrault deben extirparse hasta la raíz de la educación oficial y también de la del hogar: la Caperucita Roja y toda la literatura infantil europea, que es enclenque, debe ser sustituida por los cuentos y leyendas populares mexicanos que son vivos y punzantes como los magueyes de nuestra tierra y que han formado en el espíritu de nuestros rancheros y de nues-

tro Pueblo en general, las calidades admirables de espiritualidad, de fecundidad artística, de energía y de bravura que tanto los distingue. 162

El Manifiesto del SOTPE reclamaba una pintura en donde tanto forma como contenido estuvieran enraizados en la vida popular nacional -aquí simbolizada por medio de 'lo rural'; Vasconcelos, al contrario, patrocinaba una pintura mural en donde lo popular era asimilado a un arte definido en términos cultos, y enfocado a la 'aculturación' de las clases populares.

La descontextualización de lo popular y lo indígena que ocurrió al ser absorbidos ambos conceptos por la estética modernista, permitió a Vasconcelos contar con una rama indigenista 'decorativa' en sus proyectos. En el edificio de la SEP, a finales de 1923 se estableció un salón para la exposición de productos artesanales indígenas, dependiente del efímero Departamento de Cultura Indígena. Carlos González fue comisionado para decorar el salón con una serie de imágenes murales, ahora desaparecidas, acerca de las cuales se da información en una reseña de prensa:

Notables, por el dibujo y su colorido, son los cuadros murales que decoran el salón de la exposición. Los temas escogidos son de un sabor genuinamente nacionalista, pues reproducen costumbres y escenas regionales indígenas. Este decorado ha merecido los más calurosos elogios de los conocedores, que no escatiman su aplauso a la obra del pintor Carlos González. 163

En 1920, Carlos González estuvo trabajando para Manuel Gamio en el Valle de Teotihuacán, haciendo copias de los diseños gráficos prehispánicos de allí.¹⁶⁴ No estando afiliado al SOTPE, podemos asumir que los murales de González en la SEP correspondían más a los requisitos decorativos de Vasconcelos que a las reivindicaciones sociales reclamadas por el Sindicato. Se relacionaban temáticamente, además, al material expuesto en la sala.

Sin embargo, la sostenida subordinación de lo popular a lo culto en la jerarquización de valores que predominaba en las ideas culturales de Vasconcelos, y que afectaba el tipo de muralismo que fomentó, se confirma en un incidente recopilado por Jean Charlot.¹⁶⁵ El pintor Emilio Amero fue comisionado, probablemente durante 1923, para la decoración de un salón -que él llama la Biblioteca Iberoamericana- en el edificio de la SEP.¹⁶⁶ El artista diseñó un esquema decorativo a base de grandes figuras indígenas, personificando las distintas razas de América Central

y del Sur. Pero, una vez iniciada la pintura en la sala, Vasconcelos ordenó el cese del proyecto. Amero narra que:

I asked what his (Vasconcelos) reasons were, and he became very angry and said that he did not have to give me any; he was the Secretary and he was tired of so many painted Indians. He went on to say that if I wanted to go on painting, I would have to choose a subject more important than Indians -for example Homer's Iliad, with classical Greek figures, or Cervante's Don Quixote; and that very night, the scaffolds, stepladders and pigments were all removed from the Library. 167

Si bien en un salón de exposición de productos indígenas, las imágenes de las culturas populares eran apropiadas, en una biblioteca -un centro de la cultura-, el peso predominante de la cultura clásica -'alta'- volvía a hacerse sentir.

Se percibe entonces cómo, a medida que se desarrolló la pintura mural durante 1923, empezaron a emerger paulatinamente otros conceptos estéticos y plásticos que desafiaron el proyecto de 'nacionalismo espiritual' configurado por Vasconcelos. A través de la sindicalización de varios de los artistas y su evolución política hacia el comunismo, el proyecto social "esteticista" de Vasconcelos empezó a ser desafiado por un proyecto socio-político en la pintura mural. En términos visuales, esto se tradujo en la exaltación de lo indígena por los artistas del SOTPE, como parte de sus intentos para elaborar una estética mural política, contraponiéndola a la base fundamentalmente estética y hispanista del proyecto cultural de Vasconcelos.

Sin embargo, al deslindar las alternativas que empezaron a manifestarse en la pintura mural, se percibe simultáneamente la superposición de las distintas opciones. Los murales de Rivera en la SEP muestran cómo los cambios visuales provocados por la politización del artista se dieron en base a la re-elaboración de las primeras visiones 'modernistas' dentro de una nueva perspectiva socialista. Además, el Manifiesto del SOTPE demuestra cómo todavía la dimensión 'espiritual' atribuida al arte por la estética modernista jugaba un papel importante en las ideas de los artistas sindicalizados. Igualmente, Vasconcelos pudo incorporar cierto 'indigenismo' en los murales dentro de sus conceptos culturales, aunque se siguiera asimilando a una percepción social 'estética' y no política. No obstante, ya había empezado a manifestarse claramente una polarización de las distintas concepciones estéticas en la pintura mural, que a lo largo del último año del ministerio de Vasconcelos, se acentuó de modo creciente.

4. 1924 Y LA DISOLUCION DEL NACIONALISMO ESPIRITUAL EN LOS MURALES.

Durante su último año como ministro de Educación Pública, Vasconcelos continuó fomentando un tipo de pintura mural que, al visualizar el nacionalismo en términos espirituales e iberoamericanistas, concordaba con la orientación que todavía daba el ministro a su política cultural. Fue básicamente en los murales pintados por Montenegro donde se mantuvo más claramente la línea estética inicial de la pintura mural. Desde el viaje cultural que hizo Vasconcelos en el otoño de 1922 a varios países de América del Sur, acompañado por un grupo de artistas e intelectuales mexicanos, Montenegro fue el artista que más se adhirió a los conceptos culturales de Vasconcelos. Durante este viaje, en Río de Janeiro, para las fiestas del Centenario de la Independencia de Brasil, en septiembre de 1922 la delegación mexicana erigió un Pabellón Mexicano para abrigar la exposición de artes populares que Atl y Montenegro habían organizado en México el año anterior. Los arquitectos Carlos Obregón Santacilia y Carlos Tardite diseñaron un edificio de estilo colonial construido en torno a un patio central, que fue decorado con esculturas ejecutadas principalmente por Manuel Centurión. Dentro del Pabellón, en la sala de recepciones, había "un rico y artístico mobiliario antiguo mexicano".¹⁶⁸ Montenegro y Gabriel Fernández Ledesma fueron encargados de la decoración interior, y el primero ejecutó varias decoraciones murales "en oro y colores vivos", mostrando escenas de "costumbres populares de tipos mexicanos" y "asuntos campestres", junto con otras de caza colonial:

Una de las paredes del salón (de recepciones) queda cubierta por un cuadro que representa un episodio de caza: la cazadora en traje colonial del siglo XVIII prepara la escopeta para matar a un ciervo que huye.
En las demás paredes, cuadros del mismo género, color y trajes del siglo citado. 169

La crítica brasileña acerca de este pabellón indica la aceptación de la visión cultural predominantemente hispanista incorporada a la construcción y a las decoraciones como expresión verídica del nuevo nacionalismo cultural mexicano:

Y qué alegría, qué fascinación de tonos cálidos en los paineles de Montenegro y Ledesma en los que sobre el fondo de paisajes tranquilos sobresalen mosquitos morenos de los pastorales mexicanos!... Este pabellón sin par es el florón de la cultura estética de un pueblo que, apoyado en las fuerzas dinámicas de la tradición, camina hacia los más altos destinos; de un pueblo que nos envía la verdad en los labios de sus directores y la belleza en las manos de sus artistas. 170

Vasconcelos intentaba construir con los artistas una pintura nacional que fusionara lo colonial a las tradiciones populares, en una visión estética 'espiritual' arielista, y a la cual seguía correspondiendo la obra de Montenegro. El artista parece haber intentado incorporar conscientemente a su pintura una dimensión iberoamericanista que también se vinculaba a las propuestas modernistas, y la cual fue particularmente importante en el contexto de este viaje; cuando la delegación mexicana estaba en Argentina, la obra de Montenegro fue alabada por ser "la última evolución nacionalista... (de un) americanismo ancestral". 171

Durante la primera mitad de 1923, Vasconcelos encargó una serie de pinturas murales a Montenegro, menos públicas que las demás, para la decoración de la Sala del Ministro y la Sala de Recepciones en la SEP. 172 En el Salón de Recepciones, un lugar todavía concurrido hasta cierto punto, Montenegro pintó la escena de La Familia Rural (ilust. núm.40). La imagen muestra una arcadia rural, pero en lugar de usar el tipo de iconografía popular que caracteriza a la imagen rural del mural de Revueltas, Alegoría de la Virgen de Guadalupe, Montenegro recurrió a un realismo y composición clasicista que asimila la escena más bien a la añoranza de un retorno a la edad de oro, presente en los murales catalanes de Joaquín Torres García, tal como La Edad de Oro de la Humanidad (1915, Consejo Provisional de Barcelona). Un friso que corre alrededor de la parte superior de los muros de la sala y alrededor de la puerta, concebido a base de ramas entrelazadas por cordones dorados, uvas y hojas de viña (ilust. núm.41), realza el sentido decorativo del mural, a la vez que evoca las decoraciones murales frecuentes en el Modernismo catalán.

Los murales dentro de la Sala del Ministro son importantes porque, ubicados en un recinto privado, corresponden directamente al trasfondo filosófico de las ideas culturales de Vasconcelos y no a un papel público y didáctico. Sobre el muro al fondo del salón, Montenegro pintó una escena alegórica que representa la filosofía vasconcelista (ilust. núm. 42). A la izquierda, aparece la figura de Buda sentada sobre una flor

de loto, rodeada por motivos que evocan las filosofías indostánicas. Encima de la ventana que divide el panel aparece el símbolo chino de lo masculino y lo femenino, y sobrepuesto a esto está una flor de loto y un libro, indicando el camino hacia la unión de lo material y lo espiritual, de lo individual y lo universal, según las filosofías monéistas. A la derecha, una bailarina oriental simboliza la música y la danza, que para Vasconcelos eran la prolongación estética del ritmo universal que permite el ascenso del individuo hacia el reino espiritual. La riqueza de la indumentaria y los adornos de las figuras en el mural, junto con la incorporación de tonos dorados, resaltan la temática orientalista de la composición. En el muro de enfrente, Montenegro pintó otra alegoría, esta vez sobre la enseñanza cultural en el país bajo Vasconcelos (ilust.núm.43 y 44). A ambos lados de la puerta que divide el mural, el artista incorporó retratos de Gabriela Mistral -educadora chilena que participaba particularmente en los programas de educación para niños en la SEP- y de Berta Singerman, recitadora argentina invitada a México por Vasconcelos. Ambas figuras están colocadas en frente de un trasfondo de ramas; por un lado, las ramas actúan metafóricamente como coronas de laurel, y por otro, representan la naturaleza vencida por el ascenso del individuo al reino espiritual -simbolizado por una serie de círculos concéntricos en la parte superior del mural que emanan de una cruz central (lo divino)- permitido por el conocimiento. A la izquierda, una figura femenina lleva un globo celeste, resaltando la importancia de la dimensión espiritual. A la derecha, otra, helénica, en actitud de recitar, alude a la cultura clásica.

Alrededor de la sala corre otro friso de ramas entrelazadas, con algunos pájaros (ilust.núm.45), que une los dos murales. El decorado de la sala corresponde a un intento similar al de la pintura mural catalana de crear un ambiente estético que lleve al enaltecimiento espiritual y a la realización de la 'etapa espiritual' definida por la filosofía vasconcelista. En el ámbito privado de su oficina, Vasconcelos se rodeó de una visión plástica relacionada al sustento estético-filosófico de su programa, realizado con un estilo que prescinde de la aportación de iconografía popular. La pintura mural seguía teniendo, para él, una función social espiritual, que no se definía en términos políticos.

Este concepto se mantuvo intacto en el segundo mural que pintó Montenegro en el antiguo convento de San Pedro y San Pablo, en el cubo de

las escaleras del patio chico, entre agosto de 1923 y enero de 1924.¹⁷³ La Fiesta de la Santa Cruz ilustra no sólo las ideas educativas de Vasconcelos, sino que también refleja la concepción modernista de la tarea del régimen posrevolucionario como una obra de reconstrucción, espiritual más que política, en la cual estaba involucrada la pintura mural (ilust.núms. 46 y 47). La escena muestra la fiesta del 3 de mayo, cuando los albaniles ponen cruces decoradas, sobre los remates de los edificios en construcción. En ella, Montenegro pintó los andamios frente a un conjunto de arcos, cúpulas y muros de estilo colonial, aludiendo a la labor constructiva del programa educativo. Obra que se muestra no sólo como constructiva, sino también como redentora: en la leyenda popular, la cruz, que aquí remata el edificio en construcción, simboliza también la cruz de la redención. En la parte inferior derecha del mural, bajo un arco y frente a un claustro colonial, cuatro figuras femeninas alegóricas -las Artes- representan la tarea cultural de la Universidad Nacional. En 1923, donde ahora está una mujer que lleva el estandarte de la Universidad, estaba la figura de Vasconcelos, simbolizando el papel del ministro como animador del programa universitario. En sus manos, llevaba un libro cuyo título, "Grecia", aludía al sustento clásico de sus ideas.¹⁷⁴ A la izquierda de la figura actual, la primera mujer, en indumentaria medieval, personifica la literatura: lleva un rollo de papel en el cual aparecen los nombres de los escritores modernistas mexicanos -Gutiérrez Nájera, Othón, Urueta, Acuña, Nervo y López Velarde-, precedidos por el de Justo Sierra, reflejando la formación cultural tanto de Montenegro como de Vasconcelos. La postura e indumentaria de las mujeres se asemeja a la de las figuras en El Arbol de la Vida, y expresa claramente las bases clásicas del programa educativo de Vasconcelos. A la derecha de la antigua figura de Vasconcelos, una joven muchacha rubia da un texto a una niña indígena; la relación jerárquica entre ambas figuras refleja, de hecho, la actitud paternalista hacia las masas populares expresada por Vasconcelos en sus programas educativos.

Sobre la bóveda del cubo de las escaleras, Montenegro pintó un disco zodiacal estilizado (ilust.núm.48). Al ubicarlo encima de la imagen de La Fiesta de la Santa Cruz, Montenegro recalcaba el significado cósmico -o universalista- del proyecto vasconcelista allí representado, aludiendo, a través de la juxtaposición de las imágenes, a la importancia de lo espiritual en la cultura iberoamericana. Sobre las pechinas

de la bóveda, dos figuras femeninas rubias y dos mujeres morenas aluden a la mezcla racial y cultural que fundará la quinta raza cósmica;

La incorporación de figuras y motivos iconográficos populares en la imagen principal se somete por lo tanto al significado cultural y espiritual del conjunto. El mural contiene múltiples referencias a la cultura popular, pero sin que distraiga de la entonación predominantemente hispanista de la imagen y de su función enaltecedora.¹⁷⁵ Así, en la parte inferior izquierda del mural, un obrero aparece con la hoz y el martillo -aunque Montenegro nunca fue miembro del SOTPE- junto a un grupo de campesinos y una mujer indígena. En vez de dar significado político al conjunto, las figuras son más bien absorbidas dentro de la exaltación de la cultura que se da en el mural, y aún corresponden a la relación que mantenía Vasconcelos con las clases populares. Sin embargo, a la vez el mural ya no corresponde a la función casi religiosa que tenía El Arbol de la Vida; en lugar de una composición plana, 'bizantina', aquí existe una profundidad lograda a través de la construcción geométrica de la composición y por medio del espacio que crean los volúmenes de los edificios. La imagen además contiene una dimensión temporal y narrativa ausente del primer mural del artista; aún adhiriéndose a una visión estética similar a la de Vasconcelos, Montenegro no obstante revela la influencia formal que tenía sobre su obra la pintura de los artistas sindicalizados, en particular Rivera, sin que el mural dejara de tener una función didáctica directamente relacionada al programa educativo del ministro.

La importancia que atribuyó Vasconcelos a la función didáctica de la pintura mural, a la relación directa entre las imágenes y la educación del pueblo, se percibe al analizar los murales que pintó Atl simultáneamente en el patio grande de San Pedro y San Pablo. Atl empezó a pintar en junio de 1923, y originalmente tenía también a su cargo la decoración de algunas salas interiores del edificio.¹⁷⁶ Los murales del patio, tapados posteriormente en 1926, fueron pintados en base a escenas paisajistas y grandes desnudos, aparentemente relacionados con una interpretación espiritualista de las fuerzas cósmicas,¹⁷⁷ sin que Atl incorporara ninguna referencia específica a lo mexicano o lo iberoamericano. En agosto de 1923, cuando estaba pintando los murales, Atl afirmó que:

No les gustan estas pinturas a los profanos porque no las entienden; no les gusta tampoco a los que me las mandaron hacer; no les gustan a los artistas porque las encuentran excesivamente dinámicas. De manera que nada más a mí me gustan. 178

Quizá la razón del aparente rechazo de Vasconcelos, que significó que Atl no obtuviera más encargos de murales durante su ministerio, esté en la relación de Atl con el nacionalismo cultural. Innegablemente, compartía con Vasconcelos la visualización de la pintura mural como una manifestación vinculada a 'lo espiritual'; no sólo la temática de los murales, sino también la afirmación que hizo Atl en agosto de 1923 indican esto: "Indudablemente hay un renacimiento artístico en México. El renacimiento es literario, arquitectural, pictórico y me atrevería a decir 'espiritual'".¹⁷⁹ No obstante, no ligaba este concepto del arte a una visión nacionalista, y sus murales por lo tanto, a los ojos de Vasconcelos, habrían parecido divorciados de una función específicamente relacionada a la sociedad nacional. A la vez, el predominante to no espiritualista de las imágenes distanció a Atl de la politización de los artistas del SOTPE; en julio de este año, no obstante la labor artística desarrollada por Atl en la década de los años diez en pro de un arte 'revolucionario', afirmó que el 'renacimiento artístico' en México tuvo sus orígenes no en los cambios sociales traídos por la Revolución, sino en el 'anti-academiscismo' comenzado en el arte mexicano a partir de 1908.¹⁸⁰ Al no encajar estéticamente con ninguna de las na cientes tendencias muralistas, Atl se auto-excluyó de la pintura mural.

Uno de los últimos encargos murales dados a Montenegro por Vasconcelos fue la decoración de la Biblioteca Iberoamericana en el edificio de la SEP, abierta en abril de 1924. El mural principal, Iberoamérica, localizado a la cabecera de la nave de la antigua iglesia colonial, además de ser una alegoría de la cultura y la historia de la América Latina, corresponde a la función decorativa que atribuyó Vasconcelos a la pintura mural, en cuanto que la imagen fue concebida para realzar la función del recinto. Proyectada desde el viaje del ministro a América del Sur en 1922, la biblioteca abrigó textos de Brasil y distintos países de América Latina; para Vasconcelos, el aspecto más trascendental de la biblioteca fue sobre todo su significado metafórico como base cultural de la solidaridad iberoamericana que conduciría a la fundación de la quinta raza cósmica. Vasconcelos, revelando el sentido universalista que animaba su 'nacionalismo espiritual', al inaugurar la

Biblioteca, afirmó:

El gobierno responde al sentimiento nacional iberoamericanista y este sentimiento no es producto efímero de la hora presente, sino antigua y arraigada aspiración, tan antigua como nuestra nacionalidad... hemos pretendido levantar en este sitio la casa de Iberoamérica. Es toda nuestra... y al decir esto, indicamos que por lo mismo, pertenece al mundo y a la humanidad entera, como todo lo que es iberoamericano. 181

El proyecto de la biblioteca revela la importancia de los planteamientos arielistas en cuanto al impulso que todavía motivaba los proyectos culturales de Vasconcelos.

El mural de Montenegro corresponde eminentemente a estos planteamientos, al mostrar un mapa del continente desde el Río Bravo hasta el cono sur de América Latina en estilo renacentista (ilust. núm. 49). Mientras que los artistas del SOTPE enfatizaban las raíces indígenas de la cultura mexicana, Montenegro pintó una visión del continente que corresponde a la manera en que lo percibieron los conquistadores. Al igual que Rodó y los ateneístas, Montenegro visualizó el nuevo continente por medio de una perspectiva cultural occidental: una visión hispanista y no indigenista. Dentro del mapa del continente, el pintor incluyó una serie de figuras y motivos que, entre otras cosas aluden a los sistemas políticos de los distintos países.¹⁸² Toda forma de caudillismo -por ejemplo, la dictadura de Juan Vicente Gómez en Venezuela- se desafía por la juxtaposición de motivos referentes a individuos o grupos trabajando en su contra -en este caso, Raúl Haya de la Torre. Sin embargo, al proponer la unidad del continente iberoamericano -pintado en el contexto del creciente imperialismo de los Estados Unidos fomentado por la doctrina Monroe- lo que la imagen recalca no es tan sólo una unidad propiciada por sistemas políticos democráticos y compatibles entre sí, sino sobre todo, como Rodó y Vasconcelos, una unidad que emane del espiritualismo considerado animador de la cultura de los países iberoamericanos.

Esto se ve claramente en el friso que ocupa la parte inferior del mural. Al inaugurarse la biblioteca, los detalles del mapa y el friso aún faltaban. Vasconcelos afirmó que se terminarían en base a "teorías de personajes indígenas y españoles de los que han formado la América Hispánica, héroes como Cuauhtémoc, Coupolicán y Atahualpa y los constructores españoles; monjes, virreyes y soldados con los libertadores y fundadores de las nacionalidades".¹⁸³ Un boceto de Montenegro para

una sección del friso (ilust.núm.50) muestra de hecho una conglomeración de figuras alusivas a la historia de las naciones desde las conquistas. No obstante, entre los gestos y las posturas naturalistas de las figuras de los conquistadores, frailes, etcétera, se destaca el torso desnudo de una figura masculina indígena -aparentemente el único indígena entre los demás personajes- en actitud rígida y heráldica, asociada más al grupo de figuras alegóricas en el centro del boceto que a los personajes históricos de su izquierda. Lo que finalmente pintó Montenegro en el friso del mural fue una imagen alegórica sobre la fundación e historia de las naciones iberoamericanas que localiza los orígenes de su ser en la concientización traída al continente por los conquistadores europeos (ilust.núm.51). Lo indígena queda reducido a dos figuras prehispánicas a ambos extremos del friso, que tienen más relación con el marco ilusionista del mural que con las figuras históricas a sus lados. Son figuras esbeltas y decorativas, que remiten el pasado de las civilizaciones prehispánicas en México (a la izquierda) y en Perú (a la derecha) a un horizonte lejano y onírico, de realidad sólo mitológica. Únicamente cobran realidad palpable los grupos de figuras centrales en el friso, los 'héroes' de las historias coloniales y independientes de los distintos países latinoamericanos. A la izquierda, al lado de los demás descubridores, se destaca la figura de Cristóbal Colón, quien lleva un globo celeste, como si la llegada del español al nuevo continente hubiera traído el despertar espiritual de las nuevas tierras. A la derecha, sobresale la figura de Simón Bolívar, uno de los primeros y más importantes defensores de la unidad política iberoamericana.

En el centro del friso, una mujer con túnica blanca emerge de un roble; su cabello son llamas, y en sus manos lleva un martillo y una antorcha cuya flama la convierte en hoz. El fuego de su pelo, junto con las alas que originalmente tenía esta figura en el boceto para el mural, rodeando la parte inferior del mapa del continente, hacen de ella una alegoría del espiritualismo que se presenta como característica del continente. A la vez, el roble alude a la fortaleza de los valores espirituales. La hoz y el martillo, junto con la estrella en el punto más alto del mural, tienen aquí un significado no político, sino cultural, simbolizando la fundación de una nueva era espiritual para la humanidad. El trasfondo modernista -y, específicamente, arielista- de los conceptos expresados en el mural queda afirmado por el

retrato de Rubén Darío incorporado al marco pintado en grisalla debajo del friso, junto con el de Juan Ruíz de Alarcón, cuyas obras teatrales habían sido alabadas por los ateneistas como una importante parte de la herencia cultural -hispanista- del país.

Otro pequeño mural sobre el muro norte de la nave se refiere al 'bolivarismo' que animaba simultáneamente el proyecto de la biblioteca, o sea, las implicaciones políticas que tenía la unidad cultural del continente iberoamericano al ser un desafío del creciente poder norteamericano en el continente. Al inaugurar la biblioteca, Vasconcelos destacó las implicaciones no sólo culturales sino también políticas que traería esta unidad, al afirmar que "Reunimos el pensamiento de los veintidós pueblos y cada una de las banderas que representa un anhelo parcial de libertad y una aspiración de unidad".¹⁸⁴ El mural de Montenegro resalta la importancia de Simón Bolívar en cuanto al significado político que daba Vasconcelos al proyecto de la biblioteca (ilust. núm. 52). Reproduce en forma de una petición antigua el texto del discurso de Fray Servando Teresa de Mier frente al Congreso de Anahuac en 1824, cuando propuso la otorgación de ciudadanía mexicana a Bolívar en reconocimiento a su labor por la unidad iberoamericana.

Sólo a través de estas tres comisiones murales que dio Vasconcelos a Montenegro entre 1923 y 1924, se percibe la orientación estética principal que todavía representaban para el ministro los proyectos de pintura mural. Para él, los murales formaban parte de un nacionalismo cultural basado aún en lo espiritual. Dentro de esta visión, los murales seguían teniendo una función predominantemente 'decorativa' y no política. Su 'decorativismo' debía corresponder, sin embargo, a una función ética y moralista, al propiciar el enaltecimiento espiritual del contemplador; es decir, tener una función todavía muy ligada a conceptos modernistas.¹⁸⁵ Los murales de Montenegro eran los que más seguían correspondiendo, aún en 1924, a una 'visión del mundo' eminentemente modernista. De ahí la estrecha colaboración del artista con muchos de los proyectos culturales más importantes para Vasconcelos, ya que ambas figuras compartían semejantes posturas estéticas.

Frente a esto, durante la primera mitad de 1924, los artistas del SCTPE elaboraron una serie de conceptos estéticos que les apartaban cada vez más de las ideas de Vasconcelos, radicalizando su concepción original de la pintura mural, y recalcando su naturaleza no 'espiritual'

sino más bien militante y política. No es nuestro propósito detallar aquí la evolución de la línea estética desarrollada por los artistas, sindicalizados en murales más independientes del patrocinio Estatal. Sin embargo, nos interesa desglosar algunos de sus aspectos principales para poder comprender cómo la pintura mural 'modernista' se apartó cada vez más de las propuestas estéticas de los artistas sindicalizados, a medida que sus ideas políticas y sociales evolucionaron. Difícilmente se puede afirmar que los artistas sindicalizados lograron, en estas fechas tempranas, consolidar una estética 'socialista' en su obra mural. La debilidad del PCM entonces, y la falta de una línea política unificada dentro del Partido, impiden pensar que ya hubieran podido tener ideas políticas netamente definidas, y menos aun 'socialistas'. La paulatina politización de los artistas, sin embargo, es evidente; quizá habría que pensar que en estas fechas, esta evolución no correspondía únicamente a su adhesión al PCM, sino más bien al contacto con una realidad social en el proceso mismo de definición, y que ofrecía múltiples perspectivas políticas -es decir, a un ambiente general políticamente estimulante. A la vez, veremos que aun dentro de la politización del muralismo impulsado por los artistas del SOTPE, se mantuvo una herencia de ideas estéticas relacionadas con las concepciones modernistas de Vasconcelos y del Ateneo.

En marzo de 1924 -un mes antes de que Rivera fuera elegido miembro del Comité Ejecutivo del PCM, y cuatro antes de que lo fueron Siqueiros y Guerrero- apareció el primer número de El Machete, órgano del SOTPE. Desde sus inicios, el periódico siguió la orientación política del PCM, y en noviembre de 1924, ya disuelto el SOTPE, pasó a ser el órgano oficial del PCM. En el primer número de El Machete, Guerrero -quien, junto con Rivera y Siqueiros, integraba el Comité Ejecutivo del periódico- expuso claramente cuáles eran los "Propósitos" del éste:

Este periódico es del Pueblo y para el Pueblo; está dedicado a los 'changos' de la hipocondría europea, distinguidos como falsos críticos y como intelectuales de mala clase, que no conforme con su esterilidad, son los enemigos más irreconciliables del Pueblo de México... Lucharemos por el Pueblo que sigue humillado, que no tiene aún toda la tierra que le pertenece, que hace 4 siglos no es dueña de ella, y que no siembra como antes ...lucharemos por el nativo que se consume en el taller o en la fábrica.... 186

El periódico -y por consiguiente, los artistas sindicalizados que lo dirigieron- se proponía abiertamente la reivindicación de los derechos socio-económicos del pueblo -su derecho en primer lugar a la tierra, no únicamente a la cultura-, al cual, además, concebía básicamente como indígena, concepto que corresponde más al ambiente nacional después de la Revolución que a conceptos emanados específicamente de un socialismo 'ortodoxo'. Al visualizar la salvación del pueblo 'indígena' en términos socio-económicos antes que culturales, la Colonia -lo hispánico- se veía como la época que provocó la esclavitud del 'verdadero pueblo'. De ahí que los artistas empezaron a oponerse a cualquier forma de hispanismo cultural.¹⁸⁷

Como es de esperarse, en los primeros números de El Machete, aparecen una serie de ataques a los promotores de ideas culturales tanto ateneístas como modernistas. En mayo, empieza a publicarse el texto de una farsa satírica, titulada "La Caída de los Ricos y la Construcción del Nuevo Orden Social". En la segunda parte, en una escena que lleva el título de "El Jurado de los Intelectuales Enemigos del Pueblo", se denuncia como "reaccionarios" a Federico Gamboa, Carlos González Peña, Luis Urbina, Ezequiel Chávez y Francisco Icaza. A la vez, los "Pseudo-Revolucionarios" incluyen a Antonio Caso, José Juan Tablada, Jaime Torres Bodet y el Dr. Atl.¹⁸⁸ Es decir, se denunciaba a intelectuales asociados a la estética modernista y a personajes incorporados al programa educativo de Vasconcelos, tales como Torres Bodet y Chávez. En julio de 1924, la farsa continúa con una escena sobre "Los Murciélagos y las Momias Pretenden Impedir el Desarrollo de las Pinturas Revolucionarias". Entre los "murciélagos y momias" se hallan los pintores Leandro Izaguirre, Germán Gedovius, el Dr. Atl y Alfredo Ramos Martínez -todos, como hemos visto, asociados a la estética modernista y a Vasconcelos-, junto con Federico Mariscal y Manuel M. Ponce (ambos antiguos ateneístas), el Grupo Ariel (un grupo cultural, organizado por Francisco Gamoneda -éste estaba vinculado al Ateneo desde 1907- y que seguía una orientación ateneísta) y Salvador Novo (poeta cercano a Vasconcelos).¹⁸⁹ Se percibe claramente en el periódico la alejada posición estética que asumieron ahora los artistas sindicalizados frente a las propuestas de Vasconcelos.

No obstante, simultáneamente el periódico expresa ciertas ideas acerca del papel social del artista que revelan la continuidad de pro-

puestas estéticas modernistas. El primer número de El Machete incluye un artículo de Siqueiros, "Al margen del manifiesto de pintores y escultores". En éste, Siqueiros habla de la naturaleza colectiva del arte, puesto que sirve para la "redención social". Al mismo tiempo, afirma que los pintores "tienen que cubrir precisamente la necesidad humana colectiva de belleza que es el sentimiento más alto de civilización".¹⁹⁰ Tanto la noción del arte como salvación o redención, como la idea de la belleza como la cima del proceso de civilización, son conceptos que tenían un papel principal en el pensamiento filosófico-estético de Vasconcelos. Sin embargo, a la vez Siqueiros refuta el aspecto elitista de la estética modernista, todavía presente en las ideas culturales del ministro. Propone que ni el artista ni el intelectual deberían considerarse como un "ser privilegiado" o un "aristócrata del talento",¹⁹¹ socavando la idea modernista y ateneista que había expresado Antonio Caso en 1914, al decir que el artista era "la brillante excepción humana que descubre un velo o lee una página del misterio inefable para la multitud".¹⁹² Mientras que Vasconcelos consideraba al artista todavía como un maestro que enseñaba espiritualmente y 'desde arriba' al pueblo, Siqueiros proponía que había que trabajar con el pueblo y dentro del pueblo mismo, asimilándose a él sin distinción. Criticaba indirectamente a Vasconcelos, al sostener que el actual sistema educativo era reaccionario, como el de antes de la Revolución y que todavía estaba infiltrado por influencias españolas. Propone una educación que, en vez de este sistema, se basara en la recuperación de valores indígenas. De la misma manera, Rivera, en un artículo titulado "Fíjate Trabajador" del segundo número de El Machete, reclamaba una alianza entre trabajador, campesino e intelectual, en plan de igualdad absoluta, sin la noción de 'enaltecimiento' que dominaba las ideas de Vasconcelos.¹⁹³

Las ideas políticas y estéticas expresadas en el periódico desembocaron en una conceptualización plástica muy distinta a la que apareció en las decoraciones murales patrocinadas por Vasconcelos. Los grabados que ilustraron El Machete durante sus primeros cuatro meses son en su mayoría xilografías, cuya misma naturaleza impide cualquier refinamiento o 'decoratividad'. Sin embargo, la fuerza gráfica de los grabados sencillos refleja la militancia política de su temática. Muestran campesinos y obreros luchando contra las fuerzas reaccionarias; la tri

nidad revolucionaria -campesino, obrero y soldado; y aparecen los símbolos políticos del SOTPE, la hoz y el martillo, la estrella, el puño cerrado y el elote. En su mayor parte, los grabados son de Xavier Guerrero y de Siqueiros.

Guerrero fue quizá el primer artista en introducir este tipo de imágenes en su obra mural, al pintar una serie en la casa del director de la Escuela Nacional de Chapingo, Marte R. Gómez, entre 1923 y 1924.¹⁹⁴ En varios de estos murales -que realmente se vinculan más a los requisitos formales de un cuadro de caballete que a los de la pintura mural- muestra la caída del sistema capitalista en México, recuperando los símbolos plásticos que aparecen en El Machete (ilust.núm.53). Otros murales revelan aún el recurso de la iconografía procedente de la tradición mural colonial -que habían pedido Charlot y Siqueiros en 1923 en sus artículos sobre "El movimiento actual de pintura en México"- pero re-elaborada para que adquiriera un sentido indigenista (ilust.núm.54). La serie de imágenes que Guerrero pintó allí revela claramente el intento de sustituir las imágenes decorativas y espirituales del muralismo inicial por una pintura políticamente militante, vinculada a las necesidades materiales del pueblo. Cabe destacar que tan abierta politización de la pintura mural se dio fuera del proyecto cultural de Vasconcelos.

El hecho de que los artistas del SOTPE mantuvieran algunas ideas aparentemente similares a las de Vasconcelos, por una parte; el apoyo que inicialmente brindó tanto el periódico como el sindicato al régimen obregonista, por otra; y lo que, como veremos a continuación, parecería ser la aproximación de Vasconcelos a las ideas socialistas propuestas por el SOTPE, es quizá en conjunto lo que ha llevado a la historiografía posterior del muralismo a no distinguir entre las divisiones que se manifestaron en la pintura mural. Al destacar el doble papel que Rivera jugó durante el último año del ministerio de Vasconcelos, es posible ver cómo se superponían y, hasta cierto punto, se infiltraban respectivamente las distintas opciones estéticas que operaban dentro del muralismo, no obstante sus diferentes concepciones acerca del papel que debería tener la pintura mural.

A principios de 1924, Rivera denunció públicamente el tipo de pintura mural que fomentaba Vasconcelos, utilizando una terminología de clases, al denominarlo "burgués" y por lo tanto, adverso al arte públi-

co y proletario que reclamaba el SOTPE. Montenegro, por ser el artista más cercano al ministro, fue el que sufrió los más fuertes ataques. En una entrevista concedida en enero de 1924, Rivera expresó claramente sus ideas, en conexión con los murales que había pintado Montenegro en el despacho del ministro:

Así, al referirse (Rivera) a Berta Singerman, da netamente sus impresiones:— se explica que las mecanógrafas se interesan por el arte de esa recitadora, porque han ido perdiendo el sentido estético y son de un mal gusto absolutamente burgués. Cuando Diego relaciona una cosa con las mecanógrafas, es que no la encuentra digna de consideración. Alguna vez declaró... sobre las pinturas que iban a decorar -o que decoran- el despacho de José Vasconcelos, diciendo que podrían 'emocionar a las mecanógrafas'. 195

En la misma entrevista, Rivera se refirió a la 'ingenuidad' de Vasconcelos por estar influido por la filosofía orientalista, y propuso en lugar de ésta, la exaltación de la trascendencia tanto filosófica como social de la Revolución de Octubre.

Sin embargo, dos meses más tarde, cuando Rivera ya había visto el último mural pintado por Montenegro -La Fiesta de la Santa Cruz-, resaltó las calidades que hacían que su pintura fuera asimilable a los conceptos estéticos propuestos por el SOTPE. En un artículo de marzo de 1924, afirmó que:

Today painters, who like Montenegro, worked apart from the tendencies that bind us have drifted towards us by natural evolution. The last work of Montenegro means such a tremendous effort of orientation and purification...that those who struggle within the truth will not slight its worth. 196

Al hablar de "las tendencias que nos unen", Rivera intentaba de alguna manera apropiarse de toda la 'verdadera' pintura mural y atribuirla más o menos exclusivamente a los artistas del SOTPE. De hecho, la estructura geométrica de este mural lo alejó del aspecto de 'ícono' de las anteriores decoraciones de Montenegro, a la vez que lo dotaba de cierta semejanza con los murales de Rivera en la SEP. Incluyó además las figuras de obreros y campesinos, pero, como hemos visto, el tono predominante del conjunto lo seguía relacionando al hispanismo cultural de Vasconcelos y a propuestas modernistas.

A la vez, la concepción particular del 'socialismo' que se estaba formando en México permitía que a veces el discurso de Vasconcelos se acercara al lenguaje de éste. Ya en septiembre de 1921, el ministro ha

bía patrocinado al Primer Congreso Internacional de Estudiantes en la capital. En éste, el redentorismo iberoamericano del modernismo se fundió con lo que Enrique Krauze ha denominado un "marxismo sentimental":

...el manifiesto final (del Congreso fue) dirigido nada menos que a 'los estudiantes de todo el mundo'. El entusiasmo permitía vestir al estudiantado de proletario e imitar el grito de otro manifiesto, el de 1848 de Engels y Marx. Todos eran nacionalistas 'atinada' y pro México; el nacionalismo podía abarcar idealmente, sin contradicción, a toda la América hispana y al mundo entero; todos eran apóstoles, todos eran salvadores, todos eran -incluso Vasconcelos- marxistas sentimentales, 'socialistas de la honradez'. 197

Vasconcelos mismo recurrió directamente a una retórica pseudo-socialista a finales de 1923, en una entrevista que concedió, poco antes de que el SOTPE lanzara su Manifiesto:

El cuadro de salón, les dije (a los artistas), constituye un arte burgués, un arte servil que el Estado no debe patrocinar, por que está destinado al adorno de la casa rica y no al deleite público. Un verdadero artista no debe sacrificar su talento a la vanidad de un necio o a la pedantería de un 'connoisseur'. El verdadero artista debe trabajar para el arte y para la religión, y la religión moderna, el moderno fetiche, es el Estado socialista, organizado para el bien común. 198

Debería tomarse en cuenta, sin embargo, la pluralidad de significados que tenía entonces en México tanto el término 'socialista' como todo el lenguaje asociado al mismo, sobre todo dado el hecho de que éste empezaba a ser absorbido por el lenguaje 'revolucionario' oficial.¹⁹⁹

Además, la idea de una alianza entre obreros y intelectuales también figuró como parte de la sociedad ideal positivista concebida por Auguste Comte.²⁰⁰ No obstante el lenguaje que aquí emplea Vasconcelos, frente al acercamiento que buscaban los artistas del SOTPE a las organizaciones obreras y campesinas, el ministro mantuvo firme su fe en el liberalismo decimonónico, alejándose de conceptos 'socialistas'. Dos meses más tarde, en enero de 1924, Vasconcelos presentó su renuncia como ministro de Educación Pública a Obregón, precisamente porque vio amenazado el principio de democracia en el que había puesto tanto énfasis. Su intento de renunciar fue provocado por el asesinato del senador Field Jurado, quien además de oponerse a las maniobras políticas de Obregón, cooperaba con los de la huertistas. El asesinato fue atribuido a la CROM, y contó supuestamente con la aprobación del Presidente de la República.²⁰¹ Vasconcelos posteriormente retiró su renuncia, pero duran-

te el resto de su ministerio se mantuvo hostil al poder político de la CROM, así como al apoyo de Obregón a la candidatura presidencial de Calles -la cual en un principio también respaldaron el PCM y el SOTPE. El sindicalismo, representado por la CROM y por la línea política de Calles, socavaba el individualismo heróico propuesto por el liberalismo decimonónico. En relación al arte, por un lado el sindicalismo afectaba el papel mesiánico que Vasconcelos atribuía al artista. Por el otro, traía como consecuencia la reconsideración del papel del proletariado urbano y rural en la sociedad: la propuesta teórica para otra forma de organización social en la que las clases populares participaran en términos de igualdad -misma que nunca se puso en práctica- hacía inaceptable la noción de 'elevación' cultural de este sector, que era la síntesis del proyecto cultural de Vasconcelos.²⁰²

Sin embargo, a pesar de la vinculación de los conceptos políticos de Vasconcelos con el liberalismo decimonónico, la utilización esporádica de una terminología que parecía socialista habría justificado en parte, para el SOTPE y sobre todo para Rivera, la estrecha colaboración que tuvo este artista en algunos de los proyectos culturales del ministro. Simultáneamente, Vasconcelos estaba conciente del prestigio artístico de Rivera, lo cual aumentaba el prestigio de su proyecto cultural,²⁰³ compensando las denuncias públicas que hacía Rivera del ministro. De ahí que por un lado Rivera siguiera en el puesto que había tenido desde 1921, como empleado a sueldo fijo de la SEP.²⁰⁴ Por otro lado, colaboró no sólo en la decoración mural del Estadio Nacional -inaugurado en mayo de 1924 y lo cual representó el apogeo de las ideas culturales de Vasconcelos- sino también en su diseño arquitectónico. En abril del mismo año, un mes antes de que saliera Vasconcelos del ministerio, Rivera empezó a trabajar en la decoración mural de otro importante proyecto iniciado por el ministro, la Escuela Gabriela Mistral.²⁰³ Se puede asumir que en todas las comisiones, Rivera se mantuvo más o menos fiel a las orientaciones del ministro.

No obstante, a la vez que Rivera participaba en los proyectos decorativos de Vasconcelos, desarrolló una labor muralista más cercana a las propuestas estéticas del SOTPE, a través de sus primeras pinturas murales en la nueva Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo. Rivera obtuvo el encargo de pintar los muros del zaguán del edificio administrativo durante la segunda mitad de 1923, poco después de que la te

mática política de sus murales en el edificio de la SEP había sido censurada. Marte R. Gómez, director de la Escuela, antiguo zapatista y agrarista militante, le ofreció entonces la oportunidad de pintar murales en Chapingo, en los que podía desarrollar una temática más cercana a las reivindicaciones populares y socio-económicas reclamadas por el SOTPE. Antes de terminar el año, Rivera, junto con Xavier Guerrero, empezó a pintar el zaguán.²⁰⁶

En el discurso de la inauguración de la Escuela, el 20 de noviembre de 1923, se expresó claramente que la enseñanza allí impartida se orientaría hacia el fomento de un sistema agrícola basada en la producción a pequeña escala, que partiría de la tradición campesina en México, fomentando un sistema comunitario, alejado de "la grande explotación agrícola que necesita para florecer y prosperar, del padecimiento de enormes multitudes de asalariados sin esperanza".²⁰⁷ Los murales que pintó Rivera en el zaguán reflejan hasta cierto punto esta interpretación socialista de la producción agrícola. Sobre los muros de la entrada, el artista pintó dos escenas rurales, que en términos estilísticos son muy similares a los murales de los muros sur y central del patio chico en la SEP (ilust.núms.55-57). Muestran figuras inmóviles con un fondo de paisajes de montañas y campos. Rivera incluyó elementos iconográficos alegóricos en estas imágenes que también aparecieron en la pintura mural patrocinada por Vasconcelos: sobre el muro derecho, incluyó la cabeza de un dios del viento y personificó la lluvia en una figura que vigila a un campesino que está debajo. Este tipo de iconografía alegórica también apareció en los murales en el edificio de la SEP, en la parte inferior del cubo de las escaleras, la cual Rivera pintó durante los mismos meses.²⁰⁸ Aunque las imágenes en el zaguán continúan siendo decorativas, en el contexto de la Escuela, la exaltación de lo rural y lo popular adquiere a la vez un significado social y aun político.

No obstante el paulatino aumento de contenido social y político en los murales que pintó Rivera en el zaguán, su temática aún conserva algunos de los conceptos 'espirituales' que fomentaba Vasconcelos, aunque lo hace en forma reelaborada. Sobre un muro del descansillo de las escaleras en la planta alta, pintó una escena que muestra la unión del

obrero y del campesino; ésta reaparece con alguna variación en un mural del tercer piso de la SEP (ilust. núms. 58 y 59). El artista ubicó las dos figuras frente a un paisaje que muestra la labranza de la tierra. Entre ambos planos, incluyó una imagen alegórica. Detrás de las figuras del obrero y del campesino, hay otra que simboliza protección, rodeada por una aureola dorada. Ocho figuras femeninas alegóricas se colocan a sus lados. Cargan distintos atributos, algunos de los cuales simbolizan las ciencias, interpretándolas como alegorías de la labranza de la tierra. La figura del extremo derecho carga un globo celeste, evocando la aparición frecuente de éste en los murales de Montenegro. El contenido alegórico del mural evoca a la vez el primer mural de Rivera, La Creación, sólo que aquí, se incorpora no a una exaltación del arte en sí, sino a una postura política. Además, las formas clásicas de La Creación han sido sustituidas aquí por las formas planas y simétricas que Rivera empezaba a usar para representar al 'pueblo' mexicano. De esta manera, el carácter 'espiritual' de esta imagen ha sido modificado, adquiriendo otro significado: ya no señala el camino hacia la realización de una etapa estética y espiritual para la humanidad, sino que intenta transmitir un mensaje de contenido social y político.

Rivera se reveló plenamente consciente de las transformaciones que se habían manifestado en los murales, aun cuando seguía participando en los proyectos de decoración del ministro. A finales de junio de 1924, en una entrevista, señaló claramente la interpretación que quería que se diera a sus pinturas murales, al resaltar la naturaleza 'obrero' de su trabajo como artista, omitiendo cualquier referencia al artista como intelectual o vidente. Tampoco se refiere a la asimilación del obrero y del campesino a un proyecto cultural por medio de su intuición -que sería la percepción ateneísta- sino que concibe un arte que parte de los valores sociales de las clases populares mismas:

Mi ideal es realizar obras para las multitudes y tomando por temas todo lo que a ellas atañe: sus dolores, sus alegrías, sus simplicidades trágicas, las explotaciones de que vienen siendo objeto, la inmensa pujanza que las anime....Por eso los que me comprenden, los que entienden mis obras, no son -por lo menos en su mayor parte- los letrados....Yo acepto con más entusiasmo la admiración de las almas sencillas y de las mentes nuevas. 209

En lugar de referirse a su trabajo artístico como 'creación', lo define como una producción obrero: "Diga únicamente ...que no me cree pin

tor en "el sentido burgués de la palabra, sino un obrero!", y recalca el hecho de que sólo recibe como salario "seis pesos cincuenta centavos al día".²¹⁰ Por tanto querer dar una imagen de la pintura mural como un producto obrero dirigido únicamente a las masas populares, Rivera distorsionaba los hechos, omitiendo decir que recibía un sueldo adicional de 20 pesos diarios como empleado de la SEP, además de otros seis, no diarios, sino por metro cuadrado de pintura.²¹¹

Quizá la estética 'espiritual' fomentada por Vasconcelos y la estética 'política' que intentaron consolidar los miembros más militantes del SOTPE representan ambos extremos de lo que en realidad fueron varias alternativas plásticas que existían en la pintura mural en 1924. El ejemplo de Orozco sirve para demostrar los distintos niveles de interacción que medían entre los dos extremos.

Aunque Orozco firmó el Manifiesto del Sindicato en diciembre de 1923, no parece haber tenido una gran participación en las actividades del SOTPE. Tampoco participó en El Machete hasta agosto de 1924, cuando los contratos para la decoración mural en la Preparatoria habían sido suspendidos; entonces empezó a contribuir con obra caricaturista para el periódico.²¹² Orozco desarrolló su obra en la Preparatoria durante la primera mitad de 1924, al margen de las ideas estéticas expresadas en El Machete. Los murales caricaturistas que Orozco pintó en el extremo izquierdo de la planta baja y sobre los muros del segundo piso tuvieron un origen desvinculado de la caricatura de El Machete, y fueron pintados principalmente como respuesta a los ataques sobre la 'inmoralidad' de sus primeros murales, tales como lo describe Orozco en su Autobiografía.²¹³ En estos murales, Orozco recurrió a la caricatura no como manera de 'politizar' su arte, sino como manera de criticar a los que habían atacado sus primeros murales. Las imágenes denuncian la sociedad mexicana contemporánea, y para hacerlo, toman la forma de denuncias políticas y sociales.²¹⁴ Sin embargo, al incorporar a su pintura un contenido 'ajeno' a la estética en sí -es decir, al darle una dimensión política-, Orozco recurrió a un lenguaje que él no reconocía como 'arte'. Perfila a los burgueses, quienes habían sido incapaces de reconocer los significados trascendentales plasmados en los murales de la planta baja, con el uso de la caricatura, rechazando emplear lo que él consideraba ser realmente 'arte' -es decir, las formas e iconografía pertenecientes al arte culto. Para él, a di-

ferencia de los artistas más radicales del SOTPE, el 'gran arte' tenía únicamente una temática espiritual y universalista, y no política.

La autonomía de Orozco frente al SOTPE se revela en la serie de murales sobre San Francisco que empezó a pintar sobre los muros y bóveda de la escalera del patio grande de la Preparatoria, antes de dejar la Escuela y su obra inconclusa.²¹⁵ Allí, quizá retomando el tema que Emilio García Cahero había empezado a desarrollar sobre el muro de la entrada de las escaleras en 1922, Orozco pintó varias escenas interpretables como la obra misionera emprendida por los franciscanos al llegar al nuevo continente. El tema se relaciona con las ideas culturales de Vasconcelos al recuperar la obra misionera colonial. Al mismo tiempo, las imágenes poseen cierta ambigüedad: Orozco alude a la caridad mostrada por los franciscanos hacia los indígenas, pero a la vez se revela una relación de poder entre las dos razas. La monumentalidad de las figuras franciscanas, reforzada por el eco que hace la arquitectura de las formas de sus cuerpos, contrasta con la languidez y debilidad de las figuras indígenas. Orozco recupera un estilo clasicista en estas imágenes, simplificando las formas para realzar su fuerza expresiva; simultáneamente, la temática de los murales trasciende su significado local, cobrando dimensiones universalistas, al mostrar el sufrimiento humano. Orozco retorna, entonces, a las formas del arte 'culto' para expresar temática enaltecedora. Sin embargo, la ambigüedad de las imágenes hace que se alejan de la politización de la pintura mural propuesta por el SOTPE, sin llegar a encajar estrictamente con las ideas de Vasconcelos.

A mediados de julio de 1924, terminó abruptamente la primera fase de la pintura mural cuando el 17 de julio, ya salido Vasconcelos de la SEP, el subsecretario de Educación, Bernardo Gastelum, anunció la suspensión de todos los proyectos oficiales de decoración mural.²¹⁵ Aunque posteriormente se reanudó el patrocinio Estatal, la suspensión señaló el fin de la corriente estética basada en el 'nacionalismo espiritual'. Si bien los elementos iconográficos pertenecientes a esta corriente reaparecieron después en algunos murales, estaban ya descontextualizados e incorporados a una concepción distinta del 'nacionalismo'.

Esto se debió en gran parte a las divergencias cada vez más grandes entre Vasconcelos y el Estado obregonista, y a la disminución de la aplicabilidad del proyecto cultural del ministro a las necesidades

del Estado posrevolucionario. El régimen de Obregón se apartaba cada vez más marcadamente de los planteamientos socio-políticos del liberalismo decimonónico, a los que aún adhería Vasconcelos. El ascenso de las organizaciones obreras dentro del Estado, y particularmente de la CROM -promovido por Calles- iba en contra de lo que Vasconcelos seguía considerando ser el destino de la Revolución, lo cual entendía en el sentido democrático-liberalista, tal como lo había concebido Madero. La 'redención' de la sociedad mexicana que proponía hacer por medio de la cultura sólo tenía sentido en relación a esto. Cuando Vasconcelos presentó su renuncia como ministro de Educación Pública a principios de julio de 1924, para aceptar la candidatura de gobernador del Estado de Oaxaca -que no ganó- lo hizo también para expresar la incompatibilidad de sus ideas con el camino que tomaba el desarrollo de la política posrevolucionaria.

El debilitamiento de la posición que tenía Vasconcelos dentro del régimen obregonista no sólo se debió a diferencias políticas, sino también a la ya mencionada 'desintegración' de la estética ateneísta. Durante 1924, Vasconcelos ya no podía contar con la fuerza que le habían dado antes el grupo de colaboradores ateneístas unidos alrededor de una misma concepción cultural y social. Mientras que él mantenía aún las antiguas ideas culturales hispanistas, gran parte de los demás ateneístas evolucionaron hacia nuevos conceptos menos 'espirituales', y más políticamente comprometidas. Pedro Henríquez Ureña, que saldría del país en 1925, se había unido a Lombardo Toledano; a la vez, sus escritos revelan una ampliación de sus antiguas ideas ateneístas para incorporar ideas culturales más populares -la paulatina expansión de su hispanismo para que englobara también una dimensión indigenista.²¹⁷ Ricardo Gómez Robelo, otro ateneísta, llegó a contradecir abiertamente su hispanismo anterior como miembro del Ateneo. En el Boletín de la SEP, durante 1924 publicó un artículo sobre "El Significado Esotérico de Algunos Símbolos Nahuas", en donde unió su interés por la cultura indígena con la preocupación ateneísta por las manifestaciones espirituales.²¹⁸ Pero en El Machete, publicó un artículo sobre "El indio y sus detractores", donde asumía una posición antihispanista:

Un error común es el de juzgar del Imperio Azteca por el indio actual; y un error mayor es el que nace de la falta de observación elemental que consiste en olvidar el insignificante detal-

de que la abyección, la miseria y el atraso del indio no son sino obras del español en la conquista, bajo la Colonia, y en la vida independiente, en la que heredaron el puesto y el látigo "del conquistador, el criollo y el mestizo y los descendientes del encomendero. 219

Frente a las transformaciones de la estructura social del país que se había dado durante la Revolución, las ideas culturales de Vasconcelos, enraizadas en conceptos que precedieron a estas transformaciones, se veían cada vez más anacrónicas. Mientras que gran parte de los antiguos ateneístas se apartaban paulatinamente de sus anteriores ideas culturales, acomodándose al ambiente social posrevolucionario, Vasconcelos se negaba a renunciar a sus antiguas convicciones.

La suspensión de los contratos Estatales de pintura mural no se debió directamente a la salida de Vasconcelos de la SEP, sino más bien a lo que había desembocado en una polémica pública en torno a los murales. A partir de junio de 1924, se había publicado en la prensa una serie de ataques y defensas de los murales, principalmente los del edificio de la SEP y de la Preparatoria, o sea, los de los artistas miembros del SOTPE. Los responsables de los ataques, la "Federación de Estudiantes de México" han sido identificados como el grupo estudiantil de la Preparatoria que apoyaba a Vasconcelos: se oponía a la influencia cromista dentro de la Escuela, y al salir el ministro de la SEP, manifestó su apoyo a su candidatura para el gobierno de Oaxaca. Los defensores de los murales integraban el "Grupo Comunista de la Escuela Nacional Preparatoria"; como es de esperarse, manifestaron su solidaridad con los planteamientos políticos y estéticos del SOTPE.²²⁰

El contenido de los ataques y defensas de los murales confirma hasta qué punto los artistas del SOTPE rebasaron las propuestas iniciales estético-sociales de Vasconcelos para la pintura mural, provocando la oposición del ministro al rumbo que iba tomando una parte de la obra muralista -la de los artistas sindicalizados- dentro de su propio programa de decoración. Ya en agosto de 1923, Rivera había anotado el disgusto de Vasconcelos frente a la evolución de una parte del muralismo.²²¹ En junio de 1924, algunos estudiantes de la Preparatoria empezaron la mutilación de varios de los murales allí, y a fines del mes, apareció un artículo en El Excelcior -de la Federación de Estudiantes de México- denunciando el concepto de 'belleza' presente en los murales que tenían un contenido político. (los murales caricaturistas de Orozco, los de Siqueiros, etcétera):

Las protestas eran continuas, día tras día, hora tras hora. De todo el mundo escuchaban frases hirientes, despectivas: a todo el mundo oían preguntar donde estaba la belleza de esas pinturas que más que todo infunden terror y esto acabó por encender los ánimos de los preparatorianos los cuales, en defensa de la estética y en un momento inesperado, arremetieron contra los 'apocalípticos monstruos'.... 221

La defensa que hicieron en respuesta tanto los artistas del SOTPE como el Grupo Comunista de la Preparatoria revela lo que ya era su abierta oposición al proyecto cultural de Vasconcelos. Siqueiros, Guerrero y Orozco, representando al SOTPE, publicaron un artículo, acusando a Ezequiel Chávez, rector de la Universidad Nacional y elegido por Vasconcelos, de haber socavado el proyecto colectivo de la pintura mural; se oponían a sus programas pedagógicos y afirmaron que "Nuestra pintura forma parte de un programa pedagógico revolucionario."²²³ Los muralistas sindicalizados se concebían como los verdaderos herederos de los ideales de la Revolución: afirmaron que "las obras pictóricas que desarrolla nuestro 'Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores' ...(son) orgánicamente revolucionarias y populares...(pertenecientes) materialmente a la gran masa de trabajadores de todo el país que con el sudor de sus frentes y con sus miserias las ha alimentado".²²⁴ Al politizar sus ideas estéticas, los artistas sindicalizados habían transformados paulatinamente el concepto estético de "universalismo espiritual" -del cual dependían, para Vasconcelos, los murales- en el concepto político de "internacionalismo proletario". Para ellos, los murales podían interpretarse en un sentido universalista, pero no relacionado a lo espiritual, sino a las clases obreras. Un artículo del Grupo Comunista de la Preparatoria aclara este concepto:

...hay que pensar, compañeros, que esta pintura es puramente nacionalista (dentro de su internacionalismo proletario), y que no es un arte basado en la fotografía, sino en verdadero arte que en un conjunto de líneas bien distribuidas, de admirable perspectiva y de colores primarios perfectamente orientados, traducen un símbolo, viril y vigorosamente, sobre un muro, lo que han visto los pintores en su trato fraternal de años y años con las masas laborantes. 225

Los artistas del SOTPE reclamaban la pintura mural para la lucha socialista mundial, y, en lugar de considerar al artista como el que descifra los misterios espirituales del universo para que las masas populares puedan acceder -o 'ascender'- a un nivel cultural 'espiritual', lo veían como un obrero, ya asociado a las necesidades concretas -no sólo

culturales, sino sobre todo económicas- de las masas populares. Al ser les negados muros para pintar en espacios públicos, los pintores sindicalizados afirmaron en El Machete que "Cambiamos los muros de los edificios públicos por las columnas de este periódico revolucionario."²²⁶ Más que una pintura estética y espiritual, los murales representaban entonces para el SOTPE un arma de combate político.

Cabe solamente destacar aquí la postura conciliadora de Rivera, respecto a la línea política asumida por el SOTPE. Al ser dañados los murales en la Preparatoria, en junio de 1924 el SOTPE pidió a Rivera que suspendiera su pintura en la SEP como acto de solidaridad. Rivera se negó a hacerlo, renunciando a su posición como miembro del SOTPE y como colaborador de El Machete en julio de 1924.²²⁷ Asimismo, en abril de 1924, Rivera había sido cesado en su puesto como miembro del ejecutivo del PCM. El se adhería a la facción dentro del partido que mantenía como factible una alianza entre el PCM y el gobierno posrevolucionario -y que por lo tanto apoyaba la candidatura presidencial de Calles; pero en abril, esta facción se vio derrotada por la mayoría de las tendencias más radicales dentro del partido, que propusieron la no-colaboración con el gobierno.²²⁸ Siendo todavía miembro del PCM, Rivera se mantuvo firme en su apoyo a Calles. Los demás artistas sindicalizados, sin embargo, se declararon en contra de Calles, a partir de septiembre de 1924, por medio de El Machete. Aún después de la suspensión de su contrato, Rivera siguió pintando en el edificio de la SEP, mientras que todos los demás muralistas se hallaban por el momento sin trabajo. Al asumir Puig Cassauranc el puesto del nuevo Secretario de Educación Pública en diciembre de 1924, bajo Calles, Rivera fue el primer artista al que renovaron su contrato para que continuara oficialmente sus decoraciones. La ambigüedad de Rivera frente a las distintas opciones dentro de la pintura mural y la adhesión que siempre mantuvo en primer lugar al nacionalismo tal como le definía el gobierno posrevolucionario, condujo a que pudo acomodar su pintar mural a distintos proyectos culturales, en los que el significado de 'nacionalismo' se fue reelaborando constantemente, de acuerdo a las actuales necesidades políticas.

C O N C L U S I O N E S .

Analizar la génesis de la pintura mural posrevolucionaria en relación a la estética ateneista implica un desafío a la historiografía tradicional del muralismo. En lugar de una manifestación artística que se consolidó a raíz de los movimientos sociales de la Revolución, surge la imagen de una pintura que se generó principalmente en base a ideas estéticas e intelectuales que antecedieron a la lucha armada; inclusive, el trasfondo intelectual de la inicial estética muralista fue formulado principalmente por un grupo de intelectuales, los ateneistas, quienes en muchos sentidos habían rechazado participar en los levantamientos sociales, condenando su naturaleza 'bárbara', y adhiriéndose a los valores alentadores de la cultura clásica -y occidental- frente a la circundante confusión. La idea de la pintura mural como un arte que desde sus inicios fue eminentemente popular se desvanece al ver que todavía en 1923, el muralismo fue considerado tanto por artistas como por su patrocinador y los críticos, como un arte 'culto', cuidadosamente diferenciado del arte popular o 'menor'. El residuo de conceptos modernistas que aún funcionaban detrás de las ideas estéticas fundamentales de la primera fase de la pintura mural -que inclusc, la procrearon- atribuía una función redentora a los murales, y al artista el papel de guía o profeta, encargado de conducir, desde 'arriba', a 'los de abajo' hacia la nueva sociedad. La visión social, nacionalista, en los primeros murales, correspondía a un nacionalismo perteneciente a esta utopía espiritual cuyas raíces se hallan en las ideas modernistas de Rodó, una visión que finalmente se relaciona con los planteamientos surgidos del Romanticismo alemán.¹

El vanguardismo que en muchos aspectos representó la pintura mural surgió sólo paulatinamente de estos conceptos estéticos que inicialmente la fundamentaron. La idea de que las pinturas murales ayudarían a fomentar un nuevo orden social universal, basado sobre todo en valores espirituales, correspondía en gran parte a la visión cultural de Vasconcelos, producida a través de su contacto con ideas filosófi-

cas idealistas y espiritualistas;² pero a la vez, fue también una concepción inicialmente compartida por artistas, formados en el mismo ambiente cultural del ministro. Si bien la Revolución produjo cambios en el ambiente social, en la esfera de la pintura se mantuvieron muchos elementos de continuidad con la herencia artística pre-revolucionaria; la paulatina cristalización de una nueva estética plástica, politzada y no-elitista, se dio en base a la evolución y re-elaboración de conceptos estéticos anteriores a la lucha armada, cuyo curso se desarrolló sin rupturas tajantes. Aun la sustitución del hispanismo de los primeros murales por una orientación indigenista en las posteriores pinturas fue posible en base a la re-elaboración, y no al desaffo, de las concepciones modernistas originales: partiendo inicialmente del 'intuitivismo' que representaba originalmente lo indígena en las ideas ateneistas, como hemos visto, los artistas del SOTPE llegaron a politizar este concepto, dándole un nuevo significado social. Difícilmente se puede afirmar que ya en los primeros años del muralismo los artistas sindicalizados llegaron a consolidar una estética mural 'socialista'; en un principio, sus ideas, claramente politizadas, correspondieron más bien a la agitación general del ambiente político que a una orientación socialista claramente definida. Incluso, cabe destacar que la interpretación que hicieron los artistas sindicalizados de las comunidades indígenas contemporáneas como una clase social popular tuvo antecedentes pre-revolucionarios y no-socialistas: en 1909, Andrés Molina Enríquez, partiendo de conceptos positivistas, había sido quizá el primero en considerar, en una visión muy individual, a los indígenas como una clase social, la más popular en la sociedad mexicana.³

Precisamente este considerar a lo indígena como una clase social fue la causa del 'indigenismo' en los murales de los artistas del SOTPE. Sin embargo, cabe preguntar hasta qué punto esto correspondió inicialmente a la comprensión de una realidad social, o si no fue, más bien, una presunción teórica adoptada frente a lo que se percibió como la nueva realidad social posrevolucionaria, aún no plenamente entendada. Los muralistas sindicalizados, debe recordarse, tenían una formación sobre todo urbana, sin conocimiento directo de la vida rural. En el siglo XIX, durante el régimen liberal de la República Reformada y luego bajo Porfirio Díaz, al mismo tiempo que fueron suprimidos los levantamientos indígenas por medio de la represión armada, y pese a la

amenaza que constituyeran las reclamaciones sociales de los indígenas frente a los proyectos oficiales para la unidad nacional, se manejó lo indígena como un símbolo de la anhelada unidad nacional.⁴ Si bien teóricamente los muralistas sindicalizados actuaron en pro del indígena contemporáneo, esta figura, con sus implicaciones políticas y sociales, pudo ser absorbida en los murales oficiales pintados durante el régimen de Calles en forma simbólica, con una función no tan distinta a la decimonónica.

Este manejo se revela al considerar los nombres de los primeros muralistas continuaron recibiendo encargos Estatales bajo Calles. Los artistas del SOTPE, quienes ya por mediados de 1924 habían atribuido una radicalidad considerable a la figura del indígena, fueron excluidos de las nuevas comisiones. Al estar demasiado a la izquierda de la política gubernamental, Siqueiros y Amado de la Cueva, dos de los miembros principales del Sindicato, fueron marginados de los proyectos oficiales; fueron ellos quienes continuaron el desarrollo de una tendencia mural indigenista y politizada en Guadalajara, bajo el mecenazgo del gobernador de Jalisco, José Guadalupe Zuno.⁵ Tampoco los autores de los murales hispanistas, como Alva de la Canal, muy cercano a los conceptos culturales de Vasconcelos, recibieron encargos. Si bien la pintura mural fomentada por éste se había basado en lo estético y no en lo político, los proyectos de Vasconcelos constituyeron también una opción política, distinta a la política populista sostenida por el régimen callista. Recordemos que posteriormente, apoyado en la esfera cultural por un grupo de literatos -'Los Contemporáneos', supuestamente 'apolíticos'-, Vasconcelos condujo una campaña por la Presidencia del país en 1929, en la que sufrió un fracaso rotundo, no sin que antes ocurrieron asesinatos para asegurar su vencimiento. El 'esteticismo' de las ideas sociales de Vasconcelos constituyó en efecto una opción política tan vigente como cualquiera. Encontramos, entonces, que durante los años iniciales del régimen callista, los artistas que recibieron comisiones murales oficiales eran los que habían sido involucrados en los proyectos decorativos de Vasconcelos, pero cuya obra a la vez se alejaba de una visión abiertamente 'espiritual', vinculándose a la pintura más politizada y directamente social, aunque también se distanciaba del muralismo más radical y militante de los artistas del SOTPE.

Los artistas en quienes recayeron las comisiones oficiales fueron

principalmente Carlos Mérida, Carlos González, Roberto Montenegro y Diego Rivera. En mayo de 1925, los tres últimos fueron comisionados para decorar los muros del ex-templo de la Soledad de Santa Cruz, transformado en un museo destinado "a llenar la necesidad que tiene la Secretaría de Educación Pública de instalar una Exposición permanente de Arte Popular en uno de los barrios más populosos de la metrópoli"; los pintores fueron escogidos particularmente "para dar a la Sala de Exposición una apariencia distinta, como se hizo con la Iglesia de San Pedro y San Pablo para adaptarla a Sala de las Discusiones Libres".⁶ Por lo tanto, cuatro años más tarde, se recuperaban las ideas que en 1921 habían motivado a Vasconcelos a encargar el primer mural postrevolucionario. En febrero de 1926, los cuatro artistas fueron comisionados para realizar la decoración mural del vestíbulo del Teatro Hidalgo en la capital, que debería ejecutarse con la ayuda de los jóvenes estudiantes de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Guadalupe Hidalgo.⁷ La pintura de Mérida, basado en lo autóctono, como hemos visto, conservaba aún en 1924 rasgos asociables a la estética modernista, y en septiembre de 1925, la SEP informó que el artista "ha quedado comisionado en el Departamento de Bellas Artes para que preste sus servicios en aquello que sea de su competencia"; dos meses más tarde, le fue concedida una licencia para trasladarse a Nueva York, para "abrir una exposición de su obra pictórica de carácter nacionalista".⁸ Mientras tanto, Carlos González había sido contratado en la SEP para comisiones murales hasta julio de 1924, cuando Vasconcelos salió del ministerio.⁹ A lo largo de 1925 y 1926, el Boletín de la SEP revela que González recibió nuevamente numerosas comisiones oficiales, trabajando principalmente en la ejecución de escenografía para obras de teatro -en particular, obras de teatro basadas en la historia prehispánica- y en decoraciones murales. A mediados de 1925, ejecutó varios "bocetos decorativos" para "residencias oficiales" en la capital, a la vez que fue encargado de diseñar una serie de decoraciones murales para el edificio del Consulado Mexicano en Nueva York, en las cuales retrató a "tipos y escenas de la vida indígena en México, procurando representar lo más refinado y pintoresco de las costumbres nacionales"¹⁰ (ilust.núms.60-63). Estos últimos murales mostraban escenas rurales idílicas, mujeres indígenas, artesanía popular en estilo decorativo y motivos florales cuya representación aún es muy cercana al Método de Best Maugard. Al exterior del país, en

tonces" y cabe destacar que estas pinturas fueron ejecutadas para presentar una visión propagandística de México en el extranjero-¹¹ se comisionaron murales que presentaron imágenes indigenistas, pero revestidas del decorativismo propio de los primeros murales posrevolucionarios, y alejados del militarismo de la visión indigenista de los artistas del SOTPE.

A Montenegro, otro de los muralistas contratado por la Secretaría en 1924 y 1926, y famoso "por su elegancia",¹² se le interrumpió, en julio de 1924, en uno de sus proyectos murales más decorativos, La Lámpara de Aladino, o El Cuento, en la Biblioteca Lincoln del Centro Escolar Benito Juárez (ilust. núm. 64). El mural había sido encargado por Vasconcelos en marzo de 1924,¹³ y muestra un tema totalmente desconectado de las preocupaciones por 'lo nacional', tanto en el sentido 'espiritual' como político, recuperando motivos iconográficos casi idénticos a una ilustración modernista que Montenegro había ejecutado en Barcelona en 1917 para una edición del cuento de "La Lámpara de Aladino" (ilust. núm. 65). La construcción y decoración del Centro Escolar fueron interrumpidas al salir Vasconcelos de la SEP, pero en 1925 se reanudaron las labores.¹⁴ Montenegro acabó entonces este mural, fechándolo en 1925. Quizá la neutralidad del tema y la decoratividad de la imagen fueron elementos que permitieron a Montenegro seguir con otra decoración mural frente a ésta, El Ángel de la Paz o La Historia, fechada en el mismo año (ilust. núms. 66-68). El mural resulta una mezcla curiosa de los rasgos modernistas frecuentes en los murales del artista, junto con la incorporación de imágenes vinculadas iconográficamente a los murales de los artistas del SOTPE, pero interpretadas en el estilo decorativista de Montenegro. En el centro, aparece la figura del ángel de la paz detrás de una mujer que lleva una hoz y un martillo; ambas figuras recuerdan la figura espiritual del mural Iberoamérica del mismo pintor. A su derecha, en el fondo, se ve una carabela de los conquistadores españoles, similar a la que aparece en el mural de Alva de la Canal en la Preparatoria. Frente a ésta, aparece un grupo de figuras vinculadas a la interpretación ateneísta de la herencia nacional: entre ellas están Sor Juana Inés de la Cruz, Juan Ruíz de Alarcón, y detrás, algunas de las más prominentes figuras literarias de la década de los veinte, quienes más tarde formaron el grupo de 'Los Contemporáneos' -simpatizantes de Vasconcelos-, tales como Salvador Novo, además del propio Montenegro.

Al lado izquierdo de las figuras centrales del mural, aparece un grupo de obreros y campesinos llevando la bandera nacional. Aunque temáticamente militante, esta imagen se interpreta formalmente dentro de un estilo y conjunto que remiten a la escena rural idílica que Montenegro pintó para Vasconcelos en la Sala de Recepciones del edificio de la SEP. Las potenciales implicaciones radicales de los elementos políticos presentes en la iconografía del mural quedan así templadas al estar interpretadas de una manera decorativa dentro de un conjunto alegórico. Sin embargo, a la vez, el tono predominantemente 'espiritual' de las más tempranas decoraciones de Montenegro, pintadas bajo Vasconcelos, es igualmente disipado por la incorporación de esta dimensión social 'política'. Al fusionarse lo que inicialmente fueron dos opciones estéticas distintas en las primeros murales, quedan neutralizadas ambas alternativas, y se puede empezar a dar un nuevo significado a la pintura mural. Rivera, como hemos visto, había mantenido una posición muy ambigua en relación a Vasconcelos y al SOTPE durante 1924. Al salir Vasconcelos de la SEP, el pintor continuó la decoración del cubo de las escaleras de la SEP. Durante el año que siguió a la renuncia del ministro, cuando la interpretación oficial que se daría a la pintura mural era todavía incierta, Rivera ejecutó allí una serie de imágenes, que detrás de su contenido social revelan una relación con el pensamiento de Vasconcelos y la persistencia de elementos 'espirituales' vinculadas a las primeras pinturas murales. No fue hasta septiembre de 1925 que comenzó la decoración del patio grande de la SEP, en donde empezaron a consolidarse los elementos que posteriormente se volverían características de su obra mural madura;¹⁵ durante el año anterior a esta fecha, terminó la decoración del patio chico. Allí, en el primer piso pintó escenas en grisalla entre las cuales se hallan alegorías al trabajo que aún recurren a una figura femenina sentada cuyos gestos y apariencia recuerdan las estatuas religiosas orientales (ilust.núms.69 y 70). Asimismo, en el segundo piso del patio chico, si bien pintó escenas alusivas a la Revolución -los 'mártires' de la Revolución, y la unión del obrero y campesino-, las configuró de manera alegórica, colocándolas entre otras escenas, referentes a las virtudes morales y espirituales. El panel principal del muro central, La unión del obrero con el campesino, como hemos mencionado, es muy semejante al mural del mismo tema en el zaguán de la Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo, pero aquí toda referencia a la tierra ha sido abstraída a motivos simbólicos. Como

en el caso de El Angel de la Paz de Montenegro, durante los primeros seis meses del régimen callista, Rivera templó el contenido político de sus murales, disminuyendo la potencia de su radicalidad.

Sin embargo, la disipación de la pintura mural más puramente 'esteticista' de los proyectos vasconcelistas permitió que, bajo Calles, se pudiera empezar a afirmar la interpretación más social y 'popular' del muralismo, sin que los artistas, previamente sindicalizados, pudieran contribuir a radicalizar tal interpretación de manera que constituyera una crítica a la política del régimen. El énfasis sobre esta interpretación de la pintura mural coincidió con la orientación populista que empezó a ser más claramente definida durante el segundo régimen posrevolucionario. En un artículo de septiembre de 1925, Rivera demuestra hasta qué punto la concepción del artista se alejaba ya de las ideas modernistas, subrayando el papel del artista no como iniciado, sino más bien como obrero. Afirmó que su intención en los murales del edificio de la SEP había sido la de:

...traducir por la plástica los motivos y el tema algo que fuera del pueblo a quien la obra estaba destinada; en tales condiciones compuso el pintor la decoración de este edificio procurando ahondarse en sí mismo, eliminando día por día algo de aquello que no le era realmente propio, ya que si lograba una expresión más o menos completa, pero totalmente verdadera de él, esto llenaría el objeto a que aspiraba, puesto que él es una unidad idéntica a las miles que forman la masa trabajadora mexicana; el artista no tuvo que ponerse en una postura espiritual o filosófica, menos aun colocarse en un plano político, sino simplemente escuchar su más hondo sentir, idéntico al de todos sus compañeros. 16

No obstante, aunque esto constituye una postura crítica frente a las ideas estéticas de Vasconcelos, la dimensión popular ahora atribuida a la pintura mural aún retenía algunos conceptos vinculados a las concepciones modernistas previas. En otro artículo de enero de 1925, Rivera había afirmado que "Here in Mexico, I find that very simple intuitive persons in common with a highly sophisticated and prepared type, accept my way of painting."¹⁷ Al igual que en el pensamiento ateneísta, todavía consideraba que sólo la intuición o la alta cultura permitirían la comprensión del 'verdadero' arte. A la vez, daba un sentido distinto a este concepto; acusó a sus críticos de "burgueses", de donde se implica que estos no entendían su pintura debido a su formación no cultural, sino política. Oponiéndose al hispanismo cultural de Vasconcelos, afirmó que este gusto 'burgués' se había producido en México precisamente a

raíz de su contacto con la cultura europea, "the finer European influences having been almost wholly rejected by the Creole of Mexico".¹⁸ Rivera proponía al contrario que la verdadera expresión nacional artística residía en la producción plástica indígena; pero aun en este concepto, encontramos una justificación basada todavía en ideas estéticas, no políticas, y aún cercanas al pensamiento modernista. En esta fecha, Rivera todavía no había hecho la asociación política, o de clase social, entre el indígena y el campesino, sino que afirmaba que:

This Indian aesthetic is not a new proletarianism in art...It is above all not a new aristocracy in art. It is a profound and direct expression of a pure art in relation to the life which produced it, a relation not obscured by petty cults or corrupted with theories...The artist is always the aristocrat of life, one whose sense of responsibility for his work is absolute. 19

Simultáneamente, Rivera destacaba el 'universalismo' del arte indígena, y aun hablaba de una nueva raza de "superhombres".²⁰ Si bien durante el callismo, la figura del indígena en los murales oficiales -al igual que en la esfera cultural en general- cobró una dimensión popular innegable, cabe señalar, a principios del régimen, la sostenida vigencia no de los conceptos políticos militantes del SOTPE, sino de las ideas, inicialmente modernistas, detrás de esta figura.

Podemos concluir que la heterogeneidad de alternativas estéticas, presentes durante los primeros años de la pintura mural, más que apuntar hacia una 'ruptura' en el desarrollo del arte mexicano a raíz de la Revolución, señala, al contrario, ciertos elementos de continuidad que es importante enfatizar. La historiografía de la pintura mural por lo general ha descartado la importancia de la 'tradición del pasado' en el arte: se considera a los murales como un nuevo arte surgido de condiciones sociales más que una respuesta también a premisas artísticas en sí. El 'peso de la tradición' se ve entonces anulado, al considerar las nuevas formas como una ruptura tajante con el arte del pasado. El proceso de cooptación de la pintura mural, por parte del Estado, y la anulación de las corrientes estéticas ajenas a sus necesidades, se llevaron a cabo a partir de 1924 y se vieron facilitadas precisamente por el hecho de considerar a la pintura mural como una forma artística surgida no de lo estético, sino únicamente de lo social. A la vez, es importante señalar la presencia de la herencia 'espiritual' en un arte que finalmente intentó ser una contribución a la estética marxista. Esta es-

tética ha sido frecuentemente criticada como una estética que intenta reducir el arte a la representación objetiva de lo social y, sobre todo, de lo 'material' -principalmente a raíz del realismo socialista. Quizá esta afirmación se rectifica en base a las características que hemos destacado en los primeros murales, junto con las palabras de Diego Rivera a principios de 1925, acerca de lo que sería el 'hombre moderno', a cuya realización supuestamente dirigía la función de su obra pictórica:

Being the product of a great spiritual evolution -yes, I insist that all recent evolution has not been 'mechanical, materialistic'- he has come in contact with the expression of all the races...and can...enjoy at the same time all modes of art...because the more modern man is, in the special sense of the word, more human than his ancestors. 21

N O T A S .

INTRODUCCION.

- 1 Me refiero, por ejemplo, a la polémica Siqueiros-Rivera de los años treinta; vease D.A. Siqueiros, "El camino contrarrevolucionario de Rivera" (1934) y D. Rivera, "Defensa y ataque contra los stalinistas" (1935) en Raquel Tibol, ed., Documentación sobre arte mexicano (México: Fondo de la Cultura Económica, 1974), pp. 53-82.
- 2 Cabe destacar en particular el trabajo de Esther Acevedo, que intenta regresar a fuentes de la época precisamente para evitar la historiografía del muralismo; vease "Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias" (Ponencia en el IX Coloquio de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983) y su introducción en el Guía de Murales del Centro Histórico de la Ciudad de México (México: Universidad Iberoamericana, 1984), pp. 5-8. De otros autores, vease Mari Carmen Ramírez, "Nacionalismo y Pintura Mural en el Período Obregonista" (Comentario sobre la ponencia de E. Acevedo en el IX Coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983); Montserrat Galí Boadellà, "La Crisis del Muralismo Mexicano" (México, texto inédito, s/f); y Jorge Juanes, "Rivera: Pintor de templos del Estado" en Palos, núm. 1, julio-sept., 1980).
- 3 Diego Rivera, citado por Luis Cardoza y Aragón en la introducción a Diego Rivera. Los frescos en la Secretaría de Educación Pública (México: Secretaría de Educación Pública (SEP), 1980), p. 14.
- 4 Antonio Rodríguez, por ejemplo, en El Hombre en Llamas. Historia de la pintura mural en México (1967; Londres: Thames & Hudson, 1970), p. 150, afirma que "debemos considerar estos tres llamamientos de Siqueiros como el primer documento teórico dado a la luz por el movimiento artístico que por entonces apenas se gestaba". Mucho más temprano, en 1929, Anita Brenner, en Idolos tras los Altares (1929; México: ed. Domés, 1983), p. 276, reclamó que "fue él (Siqueiros) quien tramó la revolución pictórica y anticipó sus resultados un año antes de que ocurriera " a través de este manifiesto.
- 5 Vease A. Rodríguez, quien reduce la descripción del mural de Montenegro a dos párrafos (pp. 153 y 163), y comenta que "'Primer paso' hemos llamado a ese mural de Rivera (La Creación) ya que los anteriores, de Xavier Guerrero y Roberto Montenegro, habían sido pasos aislados, sin continuidad, que no iniciaban ninguna marcha, sino que se extinguían en sí mismos." (p. 165). Similarmente, Bernard Myers, Mexican Painting in our time (Oxford: Oxford University Press, 1956), inicia el análisis detallado de la pintura mural no con El Arbol de la Vida o con La Creación, sino con la obra de Rivera en la Secretaría de Educación Pública.
- 6 Quizá el primer texto en analizar la pintura mural totalmente desde una perspectiva que corresponde al Sindicato es el de Anita Brenner. Aunque invaluable para su información sobre la temprana obra mural posrevolucionaria, es a la vez una interpretación muy parcial, en

donde únicamente se analiza a la pintura mural que encaja con una perspectiva socialista; la obra de Montenegro, por ejemplo, no se menciona. Esther Cimet Shoijet, "El Movimiento Muralista Mexicano. Una nueva forma de organización de la producción artística" (Tesis de licenciatura en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, 1979) interpreta al muralismo como un movimiento unido y cuya teoría fue inicialmente dependiente del Sindicato; esta interpretación, sin embargo, sólo puede sostenerse al no comparar las declaraciones teóricas de los artistas con su obra plástica, a la vez que tiende a depender demasiado sobre las afirmaciones de los artistas acerca de su propia obra.

- 7 A. Rodríguez, p.151, por ejemplo, afirma que "El primer Gobierno, que, después del largo período de las luchas armadas llega al poder en diciembre de 1921 por medio de elecciones, dispone ya...de las condiciones favorables para realizar la obra constructiva que el país requiere. Y aunque en medio de grandes dificultades, pues la reacción no ha muerto, comienzan a aplicarse las medidas por las cuales los ejércitos de Villa y de Zapata fueron a la contienda." Rodríguez homogeneiza así las metas políticas del grupo sonorenses con las demandas sociales de las distintas facciones campesinas.
- 8 Vease A.Brenner, pp. 209-222.
- 9 Vease D.A.Siqueiros, "Atl, el precursor teórico y político" en No hay más ruta que la nuestra (2 ed., México: s/ed., 1978), pp.19-27. Tanto Posada como Atl se incluyen casi invariablemente como los antecesores directos de la pintura mural, aun en la historiografía más reciente.
- 10 Jean Charlot parece haber iniciado el interés en el grabado popular con un artículo sobre "Manuel Manilla, grabador mexicano" en Forma, vol.1,núm. 2,nov.1926, pp. 18-21. Como indicamos en el tercer capítulo de esta tesis, en 1924 los artistas sindicalizados atacaron a Atl por medio de su periódico, El Machete; en 1928, Orozco ^{escribe} en una carta que "As to that Mrs. Paine, they say she is a kind of Dr.Atl in skirts, involved in a thousand different schemes, all half-baked and very different from one another." (en J.C.Orozco, El Artista en Nueva York. (Cartas a Jean Charlot y 3 textos inéditos), México: Siglo XXI, 1971, pp.54).
- 11 D. Cosío Villegas, "La pintura en México", El Universal, 19 julio 1923, p. 3 y 9, y 20 julio 1923, p. 3 y 10. El ensayo también está reproducido por Xavier Moysen en "Daniel Cosío Villegas y la Crítica del Arte" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas no. 46, 1976, pp. 201-211; aparece aquí en su versión de 1925. Véase como otro ejemplo el artículo de Carlos Pellicer, "El Pintor Diego Rivera" en Azulejos, dic.1923. Vease también el artículo de Esther Acevedo, "Las decoraciones", p. 24.
- 12 D. Cosío Villegas, 19 julio 1923, p. 3. Subrayado mío.
- 13 ibid.
- 14 ibid.
- 15 D. Cosío Villegas, 20 julio 1923, p. 3. Cabe destacar que en 1925, en la versión posterior del ensayo, esta referencia a la sobrevivencia de asociaciones 'románticas' en la pintura posrevolucionaria está ausente.

- 16 D...Cosío Villegas, 20 julio 1923, p. 10.
- 17 Vease Esther Acevedo, "Las decoraciones". La autora demuestra además la pluralidad de significados atribuidos al 'nacionalismo' entre 1921 y 1924.
- 18 D.A.Siqueiros, "Rivera, el primer impulsor en la práctica" en No hay más ruta que la nuestra, p. 52. Subrayado mío.
- 19 S. Ramos, citado en "La Creación, mural de Diego Rivera en el Anfiteatro Bolívar" (sin autor) en Gaceta de la UNAM, 26 mar.1984, p. 16. Subrayado mío.
- 20 Vease J.C.Orozco, El Artista en Nueva York, p 137. Texto inédito de 1923.
- 21 J.Charlot, "On the completion of Rivera's first mural, March 1923" en The Artist on Art (Honolulu: University of Hawaii, 1972) vol.2, p. 192.
- 22 David A. Brading, "Social Darwinism and Romantic Idealism: Andrés Molina Enríquez and José Vasconcelos in the Mexican Revolution" en Prophecy and Myth in Mexican History (Cambridge: Cambridge Latin American Miniatures, University of Cambridge, 1984), p. 63.
- 23 M.C.Ramírez, p. 3, por ejemplo, cita a Obregón durante su presidencia, cuando definió a la Revolución como un "movimiento espiritual que después de la tragedia viene conmoviendo la conciencia colectiva, orientando las masas populares por los senderos en que pueden encontrar el bienestar a que tienen derecho..." (subrayado mío). El énfasis ateneísta sobre el elemento 'espiritual' dentro del nacionalismo cultural hubiera acordado con la interpretación política que aquí hizo Obregón de la Revolución. Más tarde, y sobre todo a partir del régimen callista, la definición de ésta ya no se haría en términos 'espirituales', sino más bien sociales, requiriendo de nuevas y distintas propuestas culturales.

CAPITULO 1.

1. EL ATENEO DE LA JUVENTUD: EL NACIONALISMO ESPIRITUAL COMO PROYECTO CULTURAL.

- 1 "Despedida a Vasconcelos" en El Excelsior, 6 julio 1924, citado por Claude Fell, Ecrits Oubliés/ Correspondence entre José Vasconcelos et Alfonso Reyes (México: IFAL, 1976), p. 11.
- 2 Vease, por ejemplo, Pedro Henríquez Ureña, "Don Juan Ruíz de Alarcón" en Nosotros, mar. 1914, núm. 9, p. 186 : "...la lenta modelación de la cultura...es al cabo lo que hace surgir las 'voces de los pueblos', el espíritu de las naciones".
- 3 En "El Pasado Inmediato" (1939) en Conferencias del Ateneo de la Juventud, prólogo de Juan Hernández Luna (México: UNAM, 1962), p. 209, Alfonso Reyes afirma acerca de la reacción de los ateneístas en contra del positivismo que "En el orden teórico, no es inexacto decir que allí amanecía la Revolución". Posteriormente, Octavio Paz, El Laberinto de la Soledad (1958; México: Fondo de la Cultura Económica, 1984), se refirió a Caso y a Vasconcelos como "iniciadores in-

- telectuales de la Revolución -utilizando las ideas de Boutroux y Bergson para combatir al positivismo porfirista..." (p. 11).
- 4 Vease Leopoldo Zea, El Positivismo en México (1943; México: Fondo de la Cultura Económica, 1975), pp. 40-5 sobre Comte, y 55-99 sobre la aplicación que hizo Barreda de la filosofía positivista en México.
 - 5 Citado por L. Zea, "Esquema para una historia del pensamiento en México" en Ensayos sobre la filosofía en la historia (México: Centro de Estudios Filosóficos de la UNAM, 1948), pp. 212 y 213.
 - 6 Sobre el papel político de los Científicos, vease L. Zea, El Positivismo en México, pp. 397-406, y Margarita Carbo y Andrea Sánchez, "México bajo la dictadura porfiriana" en Enrique Semo, ed., México: un pueblo en la historia (México: Universidad Autónoma de Puebla/ed. Nueva Imagen, 1983), vol.2, pp. 257-261.
 - 7 Carta dirigida al C. Mariano Riva Palacio, 1870, citada por Josefina Zoraida Vázquez, Nacionalismo y Educación en México (México: Colegio de México, 1975), p. 56.
 - 8 Citado por L. Zea, El Positivismo en México, p. 144
 - 9 Según J. Zoraida Vázquez, p. 95.
 - 10 Discurso inaugural del mural, recopilado por Ida Rodríguez Prampolini, La Crítica del Arte en México en el Siglo XIX (México: UNAM, 1964), tomo 2, pp. 254 y 255. Subrayado mío. Para información sobre este mural, vease Jean Charlot, "Juan Cordero. A 19th. Century Mexican Muralist" en Art Bulletin, vol. XXVIII, núm. 4, dic.1946, p. 262. El mural fue destruido en 1900.
 - 11 Sobre el programa escultórico del Paseo de la Reforma, vease Justino Fernández, El Arte en el Siglo XIX en México (México: UNAM, 1983), pp. 167-69. Sobre el uso de temas históricos en las comisiones oficiales durante el porfiriato, vease la ponencia de Fausto Ramírez, "Vertientes Nacionalistas en el Modernismo" (IX Coloquio de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983).
 - 12 "Carta de Miguel de Unamuno a Manuel Machado" en Savía Moderna, num. 2, abril 1906, p. 115. Subrayado mío.
 - 13 A. Caso, "La tesis admirable de Plótino", Savía Moderna, num. 5, julio 1906, p. 309-11.
 - 14 A. Caso, "La filosofía de la intuición", Nosotros, num. 8, ene. 1914, pp. 548-56.
 - 15 *ibid.*
 - 16 Vease Juan Hernández Luna, prólogo a Conferencias del Ateneo, pp. 13 - 14.
 - 17 Angel Rama, Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socio-económica de un arte americano) (Venezuela, 1970), citado por Francoise Perus, Literatura y Sociedad en América Latina: el Modernismo (México: Siglo XXI, 1976), p. 77.
 - 18 Para una caracterización de la producción cultural modernista, vease Jean Franco, La Cultura Moderna en América Latina (México: Joaquín Mortíz, 1971), pp.22-27, y Max Henríquez Ureña, Breve Historia del Modernismo (México: Fondo de la Cultura Económica, 1978).

- 19 Aunque existió hasta 1911, en 1903, al cambiarse a La Revista Moderna de México, la revista empezó a ser menos exclusivamente literaria, ocupándose también con la política nacional y asuntos sociales, perdiendo su naturaleza vanguardista. Vease Hector Valdás, Índice de la "Revista Moderna de Arte y Ciencia" 1898-1903 (México: Centro de Estudios Literarios, UNAM, 1967).
- 20 A. Nervo, "Nuestra Literatura", citado por J. Franco, p. 26.
- 21 Revista Moderna, no. 1, julio 1898, p. 3.
- 22 Carta de Pedro Henríquez Ureña a A. Reyes, 29 oct. 1913, publicada por Alicia Reyes, "Correspondencia Inédita" Plural, julio 1972.
- 23 P. Henríquez Ureña, "La Cultura de las Humanidades" en Conferencias del Ateneo, p. 162.
- 24 A. Caso y J. Acevedo en "Invitación a la conmemoración", El Imparcial, 19 feb. 1903, citado por José Rojas Garcidueñas, El Ateneo de la Juventud (México: INHERM, 1979), p. 37, y José Vasconcelos, "Don Gabino Barrera y las ideas contemporáneas" en Conferencias del Ateneo, p. 102.
- 25 Vease J. Franco, pp. 48-49.
- 26 José E. Rodó, Ariel (1900; México: Porrúa, 1979), p. 1.
- 27 *ibid.*, p. 37.
- 28 *ibid.*, p. 26.
- 29 Como uno de los mejores ejemplos de la poesía de la segunda etapa del Modernismo, vease Rubén Darío, Cantos de Vida y de Esperanza (1906; 10ed., Madrid: Colección Austral núm. 118, Espasa Calpe, 1964), en donde los poemas evocan imágenes hispanistas y colonialistas, oponiéndose a lo norteamericano.
- 30 P. Henríquez Ureña, "Ariel" en Obra Crítica (México: Fondo de la Cultura Económica, 1960), p. 26.
- 31 P. Henríquez Ureña, "La obra de José Enrique Rodó" (1910) en Conferencias del Ateneo, pp. 57-68.
- 32 A. Reyes, "Los Poemas Rústicos de Manuel José Othón" en Conferencias del Ateneo, p. 48.
- 33 P. Henríquez Ureña, reseña de teatro en Savia Moderna, núm. 4, junio 1906, p. 253.
- 34 Sobre el uso de lo prehispánico en el porfiriato, vease Fausto Ramírez, "Vertientes Nacionalistas" y Ma. Carmen Vladerrama Zaldiva y Ana Ma. Velasco, "El Arte Prehispánico en el Porfiriato", Tesis de licenciatura en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, 1981, 2 tomos.
- 35 A. Reyes, "El Hombre Desnudo", Nosotros, num. 3, feb. 1913, p. 66.
- 36 *ibid.*, p. 67.
- 37 P. Henríquez Ureña, "Don Juan Ruiz de Alarcón", p. 195.
- 38 *ibid.*, p. 186.
- 39 *ibid.*, p. 186.
- 40 J. Vasconcelos, Ulises Criollo (1935; México: Fondo de la Cultura Económica, 1982), vol. 2, p. 397.

- 41 J. Vasconcelos, "La juventud intelectual mexicana en el actual momento histórico de nuestro país" en Conferencias del Ateneo, p. 135.
- 42 ibid., p. 138. Tanto P. Henríquez Ureña en "La Cultura de las Humanidades" como A. Reyes en "Rubén Darío en México" (1916; en Visión de Anahuac y otros ensayos, México: Fondo de la Cultura Económica, 1983, pp. 52-66) se refieren a la reconstrucción de la cultura mexicana por parte de los ateneístas, partiendo de las bases ya establecidas durante los últimos años del porfiriato.
- 43 A. Reyes, "Nosotros", Nosotros, núm.9, mar. 1914, p. 620. Subrayado mío.
- 44 Carta de A. Caso a A. Reyes, 1913, publicada por Alicia Reyes, pp. 24 y 23. Subrayado mío.
- 45 J.E. Rodó, Ariel, p. 33.
- 46 ibid., p. 27. Sobre la "aristocratización" de la cultura, vease pp. 32-33.
- 47 Sobre las afiliaciones políticas de los ateneístas durante la Revolución, vease Edith Negrin, "El Ateneo de la Juventud y los Hombres que dispersó la Revolución" en Texto Crítico, Universidad de Veracruz, núm.28, feb.-abr. 1984, pp. 67-82. Negrin concluye que "Así, algunos ateneístas no 'se fueron', no se trasladaron geográficamente, pero permanecieron -o más bien, intentaron permanecer- al margen de su ámbito histórico, refugiados en ese espacio interior..." (p. 78).
- 48 P. Henríquez Ureña, "Ariel", p. 24.
- 49 Rodolfo Reyes, "El Maestro y la Educación Pública", Nosotros, núm. 2, ene. 1913, p. 58.
- 50 P. Henríquez Ureña, "La Cultura de las Humanidades", p. 166.
- 51 Sobre esta labor, vease A. Reyes, "El Pasado Inmediato", p. 209-15; P. Henríquez Ureña, "La Revolución y la Cultura" en Conferencias del Ateneo, p. 152-3; y José Rojas Garcidueñas, pp. 105-48.
- 52 A. Pani, citado por Enrique Krauze, Caudillos Culturales en la Revolución Mexicana (México: Siglo XXI, 1976), p. 50.

2. VASCONCELOS Y LA ESTETICA ATENEISTA EN EL CONTEXTO DE LA REVOLUCION.

- 53 Sobre la tesis de licenciatura de Vasconcelos, vease José Joaquín Blanco, Se llamaba Vasconcelos. Una evocación crítica (México: Fondo de la Cultura Económica, 1977), pp. 35-6, y Alicia Gómez Orozco, "El joven Vasconcelos (del positivismo al antiintelectualismo)", Tesis de maestría en Filosofía, FFyL, UNAM, 1965), pp. 19-42.
- 54 Ulises Criollo, p. 269.
- 55 Vease James D. Cockcroft, Intellectual Precursors of the Mexican Revolution 1900-1913 (Austin: University of Texas Press, 1968), pp. 117-158, sobre la creciente radicalización del Partido Liberal Mexicano entre 1904 y 1910, y su acopio de ideas anarquistas.
- 56 Margarita Carbo y Andrea Sánchez, p. 281.

- 57 Sobre la formación de estas ideas en el pensamiento vasconcelista, vease J. Joaquín Blanco, capítulo 1, y A. Gómez Orozco, capítulo 1.
- 58 J.D.Cockcroft, p. 63, destaca este aspecto y comenta que "Ideológicamente, Madero se inspiró en la filosofía de Allán Kardec, cuya revista, Revue Spirite, leía avidamente. De hecho, Madero atribuyó sus transformaciones políticas a la influencia del espiritualismo. Su tendencia a consultar la 'planchette' antes de tomar decisiones políticas importantes se ha consagrado como parte de la leyenda maderista. Entre 1906 y 1908 Madero mantuvo una amplia correspondencia sobre el espiritualismo y asistió a los Congresos Espiritualistas Nacionales en la capital como delgado para Coahuila. En 1908 informó al Congreso Espiritualista que anticipaba 'la liberación de la humanidad por medio de la escuela y la ciencia'...Políticamente, agregaba a su idealismo una firme convicción en la democracia y en el progreso de las libres empresoriales." (traducción del inglés mía). J.C.Orozco, antimaderista, recogió posteriormente este aspecto de Madero para burlarse de la 'ideología' de la Revolución en sus caricaturas para La Vanguardia. Vease como ejemplo tomo 1, núm. 3, 23 abr. 1915, titulada "Diversas manifestaciones espiritualistas de la Revolución".
- 59 Acerca de la unión entre la política y una filosofía proveniente de las religiones indostánicas, Madero dijo que "...basta para el unirne espiritualmente con el Ser Supremo, es decir, llegar al resultado de 'que todas nuestras actas tengan un fin bueno y útil a la humanidad, o sea que todos estén en armonía con el Plan Divino, porque tienden a favorecer el bienestar del género humano y su evolución" (capítulo sobre el Bhagavid Gita en J. Vasconcelos, Estudios Indostánicos (1919) en Obras Completas, México: Ed. Libreros Mexicanos Unidos, 1959, tomo 3, p. 160). José Joaquín Blanco, p. 73, destaca además que "liberales prototípicos como Emerson y Thoreau eran indostanistas. El trascendentalismo de Emerson debe mucho a Buda, y Thoreau se llevó a Walden su Bhagavid Gita".
- 60 A. Gómez Orozco, p.92, menciona la participación de Vasconcelos en el periódico. Fausto Ramírez, "La obra de Germán Gedovius: una reconsideración" (catálogo de la exposición Germán Gedovius, Museo de Arte Nacional (MUNAL), 1984), p. 18, se refiere a los vínculos entre Luis Quintanilla y Justo Sierra y los poetas modernistas. Examinamos la relación entre Atl y la estética modernista en el segundo capítulo de esta tesis.
- 61 Publicado en El Liberal, 3 sept. 1914, citado por A. Gómez Orozco, p. 93.
- 62 "La convención militar de Aguascalientes es sobrana", analizado por J. Joaquín Blanco, pp. 64-5.
- 63 En La Caída de Carranza (México: Ed. Murgía, 1920), Vasconcelos afirma que "ser obregonista hoy es lo mismo que haber sido maderista ayer". (p. 62).
- 64 Citado por Enrique Krauze, "Pasión y contemplación en Vasconcelos", Vuelta, no. 78, mayo 1983, p. 14.
- 65 Manuel Gómez Morín, 1915 (México: Ed. Cultura, 1927), citado por E. Krauze, "Pasión y contemplación", p. 30.
- 66 Carta de Vasconcelos a A. Reyes, 7 mar. 1916, reproducida por Claude Fell, p. 30.

- 67 Martín Luis Guzmán, La querrela de México (Madrid: Imprenta Clásica Española, 1915), p. 10, citado por E. Krauze, Caudillos Culturales, p. 59. Krauze, pp. 56-66 y 74-87, traza el nacimiento y la evolución de la interpretación 'mística' de la Revolución entre 1915 y 1917. Fue desarrollada no sólo por los antiguos ateneístas, sino también por una amplia gama de intelectuales, incluyendo a Vicente Lombardo Toledano.
- 68 E. Krauze, Caudillos Culturales, pp. 66-73 destaca este proceso en el pensamiento de Antonio Caso.
- 69 Vease Adolfo Gilly, "La Revolución Mexicana" en E. Semo, ed., México: un pueblo en la lucha, pp. 314-18, y Arnaldo Córdova, La Ideología de la Revolución Mexicana (México: ed. Era, 1973), pp. 108-111.
- 70 Vease A. Gilly, "La Revolución Mexicana", pp. 319-327.
- 71 J. Vasconcelos, La Tormenta (1936) en Obras Completas, tomo 1, p. 887.
- 72 *ibid.*, p. 890.
- 73 J. Vasconcelos, Prometeo Vencedor (México: Lectura Selecta, 1920), p. 30.
- 74 J. Vasconcelos, "Carta abierta a los obreros del Estado de Jalisco" en Discursos 1920-1950 (México: Ed. Botas, 1950), p. 23.
- 75 En Ulises Criollo, p. 397, Vasconcelos afirmó que "Nosotros iniciamos en el Ateneo la rehabilitación del pensamiento del espíritu. Madero, por su parte, en el orden diplomático, rompía el precedente porfirista."
- 76 Sobre el papel de los movimientos campesinos -principalmente el movimiento zapatista- como la única constante a través de la Revolución, A. Gilly ha desarrollado su tesis de 'la revolución interrumpida'. Vease Gilly, "La Revolución Mexicana", pp. 390-402, y Gilly, "La guerra de clases en la Revolución Mexicana. (Revolución permanente y auto-organización de las masas)." en Interpretaciones de la Revolución Mexicana (1979; México: UNAM/Ed. Nueva Imagen, 1983), pp. 21 -53.
- 77 J. Joaquín Blanco, p. 57-8, postula que Vasconcelos "Representaba una mística y una generación que fueron abolidas, como el propio maderismo, antes de que pudieran lograr definiciones, obras y actitudes sólidas. Incluso puede dudarse de que hubieran llegado a realizarse. La Revolución rebasó y desechó esa mística y a esa generación. Los antireeleccionistas fueron sustituidos por las tropas villistas, carrancistas, zapatistas, etcétera. La mística liberal por la mística populista. Vasconcelos quedó dibujado y circunscrito en el maderismo; en gran medida, sus fracasos se debieron a que durante toda su vida actuó como si Madero y su época no hubieran muerto."
- 78 J. Vasconcelos, "La juventud intelectual mexicana", p. 137.
- 79 J. Vasconcelos, "El movimiento intelectual contemporáneo de México", Lima, 1916, en Conferencias del Ateneo, p. 131.
- 80 Rafael Gutiérrez Girardot, "Secularización, vida urbana, sustitutos de religión" en Modernismo (Barcelona: Montesinos, 1983), pp. 73-157.

- 81 Esto sería representado por el pintor 'Salvador', carácter principal en la novela de Federico Gamboa, Reconquista, 1908.
- 82 J. Vasconcelos, Pitágoras (Una teoría del Ritmo) en Obras Completas, tomo 3, p. 28, dice que los pitagóricos "han tomado lo infinito en sí, o la unidad en sí, por la esencia misma de las cosas, a las cuales se atribuye la infinitud o la unidad. Es este mismo lo que los condujo a hacer del número la substancia de todo."
- 83 *ibid.*, p. 61: "...diremos que el mundo es un ritmo regular, propio de los fenómenos y de la constitución humana, y este ritmo regular puede unirse, mediante un cambio de sentido, con lo inefable, con Dios."
- 84 *ibid.*, pp. 44 y 66.
- 85 *ibid.*, pp. 151-2.
- 86 J. Vasconcelos, "Nueva ley de los tres estados" en El Maestro, tomo 2, núm. 2, nov. 1921, pp.151-52.
- 87 Vease Pitágoras, p. 21, en donde afirma Vasconcelos que "hoy se seña la como parásitos y enemigos del pueblo a los que en ciencia, en arte, o en filosofía persiguen miras ajenas al bienestar material".
- 88 J. Vasconcelos, prólogo a Estudios Indostánicos, p. 87.
- 89 *ibid.*, pp. 93 y 94.
- 90 *ibid.*, p. 92.
- 91 *ibid.*, p. 357.
- 92 *ibid.*, p. 143.
- 93 J. Vasconcelos, El Monismo Estético (1917; Obras Completas), tomo 4, pp. 16 y 19.
- 94 *ibid.*, pp. 43-4. Subrayado mío.
- 95 J. Vasconcelos, "El movimiento intelectual contemporáneo en México", p. 119. Los ateneístas no parecen haber asimilado las propuestas de Martí en su proyecto cultural, manteniéndose más bien apegados a los planteamientos 'utópicos' de Rodó. Al igual que los demás ateneístas, Vasconcelos omite referencia a Martí en sus obras escritas. Dentro del Modernismo, Martí era el que más había hecho predominar consideraciones sociales por encima de lo puramente estético en su poesía.
- 96 J. Vasconcelos, "El movimiento intelectual contemporáneo de México", p. 120.
- 97 J. Vasconcelos, La Raza Cósmica (1925; México: Asociación Nacional de Libreros, 1983), pp. 33 y 49.
- 98 *ibid.*, pp. 24 y 25.
- 99 *ibid.*, p. 22.
- 100 J. Vasconcelos, Indología en Obras Completas, tomo 2, p. 1177.
- 101 J. Vasconcelos, Aspects of Mexican Civilization, Lectures on the Harris Foundation. (en colaboración con Manuel Gamio) (Chicago: University of Chicago Press, 1926), pp. 89-90.

- 102 J. Vasconcelos, "Discurso a Cuauhtémoc", Rio de Janeiro, sept. 1922 publicado en La Palangá, 1 ene. 1923, pp. 129-130.
- 103 En El Monismo Estético, p. 9; Vasconcelos marcó las diferencias entre él y Rodó, al decir que "Nuestro Rodó, haciéndose eco de su tiempo, nos hablaba de perspectivas indefinidas; y de renovaciones perpétuas; nada de principios fundamentales, ningún concepto esencial...."
- 104 Por ejemplo, las ideas de Vasconcelos deberían compararse con las de Andrés Molina Enríquez en Los Grandes Problemas Nacionales (1909) Este consideraba al mestizo como el único elemento social verdaderamente nacional. Molina Enríquez partió de un concepto social del mestizo, opuesto a la definición racial y cultural que le daba Vasconcelos; para el primero, la 'nación' se constituía en base al derecho a la tierra. El consideraba que los mestizos, descendientes legítimos de los indígenas prehispánicos, eran por lo tanto los únicos dueños verdaderos del país. Las ideas de Molina Enríquez serían las que realmente podrían considerarse como partidarias de una ideología que pudiera haber emanado de las luchas sociales del movimiento revolucionario. Véase Arnaldo Córdova, "Nación y nacionalismo en México", Nexos, no. 83, nov. 1984, pp. 27-33.
- 105 E. Krauze, "Pasión y contemplación", p. 14.
- 106 A. Reyes, "El Pasado Inmediato", pp. 188-9.
- 107 J. Vasconcelos, "Cuando el águila destroce a la serpiente", Obras Completas, tomo 2, pp. 895-6.
- 108 Sierra articuló su concepción de la historia mexicana en base a una serie de héroes, que le permitían recuperar a las épocas prehispánica y colonial dentro de una interpretación positivista, en Catecismo de Historia Patria y Elementos de Historia Patria (texto de escuela) en 1894. Véase J. Zoraida Vázquez, pp. 119-121.
- 109 J. Vasconcelos, "Discurso con motivo de la toma de posesión del cargo de Rector de la Universidad de México" 1920, en Discursos 1920-1950, p. 9.
- 110 J. Vasconcelos, "Un llamado cordial", El Maestro, tomo 1, núm. 1, abr. 1921, p. 8.
- 111 J. Vasconcelos, "Discurso con motivo", p. 11. Subrayado mío.
- 112 *ibid.*
- 113 *ibid.*, p. 10.
- 114 J. Vasconcelos, "Un llamado cordial", p. 6.
- 115 Véase, por ejemplo, los nombramientos para los departamentos universitarios, en el Boletín de la Universidad, tomo 1, núm. 1, agos. 1920. Incluyen a: Julio Torri, Carlos González Peña y Antonio Castro Leal (quien desde 1915 había estado encargado de la edición de una serie de revistas culturales que intentaban preservar la tradición iniciada por los ateneístas en Nosotros). En correspondencia a Alfonso Reyes escrita durante esta época, Vasconcelos hace evidente su deseo de incorporar los antiguos ateneístas -aun los que se encontraban en el extranjero- a su proyecto educativo; véase especialmente una carta del 12 agos. 1920, publicada por Alicia Reyes, p. 28.

- 116 Arnaldo Córdova, Ideología de la Revolución Mexicana, ha caracterizado a los regímenes posrevolucionarios como regímenes 'populistas'; es decir, manipulan a las clases populares a través de la satisfacción de un limitado número de sus demandas, pero el sistema político se mantiene básicamente paternalista y autoritario. (vease pp. 34-37.) Córdova sostiene que el régimen de Obregón, cuya tarea principal fue la integración controlada de los sectores populares dentro del nuevo sistema político, fue igualmente caracterizado por el populismo (pp. 191-226).
- 117 Francisco Reyes Palma, Un proyecto cultural para la integración nacional. Período de Calles y el Maximato (1924-1934). (México: Cuadernos del Centro de Investigación para la Educación y Difusión Artísticas, INBA/SEP, 1984), p. 6.
- 118 Carta de José Vasconcelos a A. Reyes, 30 julio 1923, publicada por Claude Fell, p. 58.
- 119 Sobre el programa de educación de Vasconcelos, vease, entre otros, J. Joaquín Blanco, pp. 79-122; J. Zoraida Vázquez, pp. 156-59; y Alicia Molina, introducción a J. Vasconcelos, Antología de textos sobre educación (México: SEP/80, 1981) pp. 7-30.
- 120 Cabe mencionar aquí la influencia, frecuentemente citada, de Anatole Lunacharsky, Primer Comisario de Educación en la Unión Soviética a partir de 1917, en lo que se refiere al uso que hizo Vasconcelos de métodos educativos parecidos a los soviéticos para la difusión masiva de la educación: festivales de cultura al aire libre, recuperación de formas culturales populares, etcétera (vease J. Vasconcelos, La Tormenta, p. 1184-7, y J. Joaquín Blanco, p. 85). Esto ha conducido a la tendencia de misinterpretar a los programas culturales de Vasconcelos como un intento para establecer una cultura enraizada en lo popular y lo proletario. Sin embargo, por un lado, cuando Vasconcelos hizo sus lecturas de Lunacharsky (entre 1917 y 1919), el soviético mostraba una preocupación por la creación de una cultura que rebasaría los límites de lo nacional para ser universal, concepto que, superficialmente, mantiene semejanzas con las ideas de Vasconcelos; a la vez, como Vasconcelos, exaltaba la cultura clásica (vease por ejemplo, A. Lunacharsky, "Cultura de la Humanidad y Cultura de Clase" en El Arte y la Revolución (México: ed. Grijalbo, 1975), pp. 39-60). Por otro lado, mientras que Lunacharsky paulatinamente elaboró conceptos estéticos relacionados cada vez más a la ideología socialista, Vasconcelos mantuvo su visión 'aristocratizante' del papel del arte, del artista y del intelectual en relación a las clases populares. Aunque Vasconcelos adoptó algunos métodos educativos semejantes a los de Lunacharsky, sus objetivos eran distintos.
- 121 J. Vasconcelos, De Robinsón a Odiseo en Antología de textos sobre educación, p. 33.
- 122 *ibid.*, pp. 113 y 114.

CAPITULO 2.

LA PINTURA MEXICANA Y LA ESTETICA ATENEISTA 1906-1920: ANTECEDENTES DEL MURALISMO.

- 1 A. Zárraga, "Algunas notas sobre pintura" Savia Moderna, núm.4, jun. 1906, pp. 223-228.
- 2 ibid., p. 226.
- 3 Ricardo Gómez Robelo, "La exposición de Savia Moderna" Savia Moderna, núm. 3, mayo 1906, pp. 145-6.
- 4 ibid., p. 153.
- 5 La Revista Moderna ha sido considerada como una protesta cultural contra de los valores de la sociedad porfirista. (Vease como ejemplos, Hector Valdés, p. 9; Teresa del Conde, Julio Ruelas (México: UNAM/IIIE, 1976), p. 9; y José Luis Martínez, "México en busca de su expresión" en Historia General de México (México: Colegio de México, 1976), tomo 3, pp. 327-35.) Sin embargo, David Viñas propone casi lo contrario, al afirmar que "Una fachada aparentemente tersa exhibía América Latina hacia 1900. Cuyos emblemas más notorios tenían como soporte el largo predominio del Porfiriato en México.... Incluso, ese escaparate latinoamericano (imitado con cierta demora de Europa y destinado a ella contaba, entre otros privilegios de esa coyuntura histórica con una literatura oficial. O casi. Cuyo representante más visible y diestro, pese a las inevitables contradicciones, era Rubén Darío. Al fin de cuentas, lo más decorativo y hasta lujoso de su poesía, así como el significativo itinerario de sus viajes...va condensando una secuencia de valores que articulan una peculiar visión del mundo tradicional...relacionado con la 'belle époque'." (en Prólogo: Momentos, Líneas de Fuerza, Núcleos y Contradicciones", Contrapunto político en América Latina. S.XX. (México: ICAP, 1982), p. XIII). Debe tomarse en cuenta que un número considerable de escritores modernistas mexicanos desempeñaron cargos oficiales, frecuentemente diplomáticos.
- 6 Sobre el trabajo de Gedovius en la Academia y sus lazos con los escritores modernistas, vease Fausto Ramírez, "La obra de Germán Gedovius. Una reconsideración" en el catálogo Germán Gedovius, MUNAL (México: INBA, 1984), pp. 9-33.
- 7 Sobre Antonio Fabrés en la Academia, vease Salvador Moreno, Antonio Fabrés (México: UNAM, 1981).
- 8 Sobre el papel de Sierra en cuanto a los cambios que ocurrieron en la Academia durante la primera década del siglo, vease Fausto Ramírez, "Tradición y Modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1903-1912" (Ponencia en el Coloquio de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, Guanajuato 1981, en prensa). Dado los vínculos de Justo Sierra con los poetas modernistas desde los inicios de la Revista Moderna, es indiscutible que representa el acogimiento oficial de la estética modernista, y no una excepción dentro de la política cultural porfirista.
- 9 Sobre esto, vease J. C. Orozco, Autobiografía (1945; México: Ed. Era, 1970), p. 19.

- 10 Verse como ejemplo D.A. Siqueiros, "Atl, el precursor teórico y político" en No hay más ruta que la nuestra, pp. 19-27.
- 11 "La polémica de Fabrés. Punto final.", carta del 'Dr. Orage', pseudónimo de Atl, en Los Sucesos, México 6 agos. 1904, reproducida por S. Moreno, p. 197.
- 12 *ibid.*, p. 196. Atl se refiere a Fabrés como un artesano en la carta del 'Dr. Orage', "Al defensor de Fabrés. Veritati Propugno.", Los Sucesos, 24 julio 1904, en S. Moreno, p. 195.
- 13 'Dr. Orage', "La Polémica de Fabrés", p. 197. Subrayado mío.
- 14 'Dr. Orage', "Al defensor de Fabrés", p. 195.
- 15 J.C. Orozco, Autobiografía, pp. 19-23. Sobre las preferencias de Atl para Miguel Ángel y Leonardo, vease Arturo Casado, "Gerardo Murrillo. Vida y Obra" (tesis de Maestría en Historia del Arte, FFyL, UNAM, 1979), p. 220.
- 16 Vease la reseña de la exposición española, escrita por Ricardo Gómez Robelo e ilustrada con fotografías de la obra expuesta, en la Crónica Oficial de las Fiestas del Centenario (México: Talleres del Museo Nacional, 1911), pp. 240-47. Gómez Robelo, poeta modernista y miembro del Ateneo, destaca precisamente las características en la obra expuesta que más se asimilaban a la estética modernista.
- 17 No conocemos los datos historiográficos de estos cuadros. Ellos y los que a continuación mencionamos, aparecen en las fotografías que acompañan la reseña de la exposición escrita por R. Gómez Robelo en la Crónica Oficial, pp. 247-259.
- 18 R. Gómez Robelo, *ibid.*, p. 250.
- 19 "Saturnino Herrán: 'El más mexicano de los pintores y el más pintor de los mexicanos'", El Pueblo, 28 dic. 1918, reproducido en el catálogo Homenaje a Saturnino Herrán en los 60 años de su muerte, Museo de Aguascalientes (México: INBA, 1978), p. 60.
- 20 Sobre la estética simbolista en la obra de Herrán, vease Fausto Ramírez, Saturnino Herrán (México: UNAM/Colección de Arte, núm. 29, 1976) y F. Ramírez, "Saturnino Herrán" (Tesis de Maestría, Universidad Iberoamericana, 1973).
- 21 El poema de González Martínez empieza así:
 Túércele el cuello al cisne de engañoso plumaje
 que dá su nota blanca al azul de la fuente;
 él pasea su gracia no más, pero no siente
 el alma de las cosas, ni la voz del paisaje.
 (en José E. Pacheco, ed., Poesía Modernista. Una antología general, México: SEP/UNAM, Clásicos Americanos, núm. 39, 1982, p. 36).
 El cisne había sido el símbolo por excelencia de la primera etapa del Modernismo. El catálogo, Homenaje a Herrán, reproduce tres portadas de Herrán para los libros de González Martínez: Jardines de Francia (cat. núm. 123), La Muerte del Cisne (cat. núm. 124) y Silenter (cat. núm. 145).
- 22 Uno de los intentos más tempranos para revalorar la escultura y la arquitectura colonial en este sentido fue el artículo de 1874 de Eduardo A. Gibbons, "Arte. La Catedral de México. (Impresiones)",

- comentado por Ida Rodríguez Prámpolini en La Crítica del Arte, tomo 2, pp. 104-06, en donde Gibbons expresa su admiración por el estilo churrigueresco del Altar de los Reyes en la Catedral. Sin embargo, a lo largo del porfiriato, no se recuperó a los estilos arquitectónicos coloniales, cuya revalorización empezó solamente a partir de 1907, en la labor de los arquitectos ateneistas, Jesús T. Acevedo y Federico Mariscal.
- 23 El dibujo está reproducido en el texto de F. Ramírez, Saturnino Herrán, núm. 31. A partir de 1912, Herrán trabajaba como dibujante en la Inspección de Monumentos Arqueológicos, y el diseño del trasfondo aquí probablemente corresponde a los recién-descubiertos murales en Teotihuacán. La veracidad en la reproducción de indumentaria, arquitectura, etcétera, prehispánicas fue característica de los cuadros históricos pintados durante el porfiriato.
- 24 Para confirmar la interpretación que hacía Herrán de lo indígena y lo prehispánico, vease la descripción que hace F. Ramírez, Saturnino Herrán, pp. 27-9; de sus proyectos para Nuestros Dioses, un friso decorativo encargado para decorar el Teatro Nacional en 1914. Ramírez destaca la actitud sumisa de los indígenas -podemos añadir, extasiada- frente a la confianza y autodeterminación que muestran los españoles hacia los dioses venerados.
- 25 J.C.Orozco, Autobiografía, p. 27.
- 26 "Los Artistas Mexicanos decorarán el anfiteatro de la Escuela Preparatoria", El Imparcial 15 oct. 1910, da información sobre el proyecto, e incluye las siguientes afirmaciones:
 "No es esto un premio acordado por el Ministerio para alentar a los artistas mexicanos...sino la declaración de que el gobierno contará de hoy en adelante para sus trabajos con los mexicanos que cultivan las artes pictóricas y esculturales. Para que los artistas mexicanos decoren el hermosos anfiteatro...se abrirá un gran concurso. El tema es una de las manifestaciones de la evolución humana...Terminado este concurso, se hará otro...que tendrá por tema: símbolo de la evolución humana..."
 (reproducido por Clementina Díaz y Ovando, La Escuela Nacional Preparatoria, México: UNAM, 1972, p. 584.)
- 27 Vease por ejemplo, D.A.Siqueiros, No hay más ruta que la nuestra, pp. 15 y 22, y del mismo artista, Me llamaban el Coronelazo (México: Grijalbo, 1977), pp.53-6. La raíz de esta actitud se halla en la importancia que se atribuyó posteriormente a las Escuelas de Pintura al Aire Libre como arte indigenista durante el régimen callista; vease Alicia Azuela, "El Arte por un México Libre. 1924-1934" (Ponencia en el IX Coloquio de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983).
- 28 Para detalles, vease Laura González Matute, "Escuelas al aire libre y centros populares de pintura" (Tesis de licenciatura en Historia, FFyL, UNAM, 1979), y Raquel Tibol, "Las Escuelas al Aire Libre en el Desarrollo Cultural de México" en el catálogo Las Escuelas de Pintura al Aire Libre (México: SEP/INBA, 1981).
- 29 A. Ramos Martínez, carta dirigida al Secretario de Instrucción Pública, 29 sept. 1913, citado por R. Tibol, "Las Escuelas al Aire Libre", p. 22.

- 30 Jean Charlot; The Mexican Mural Renaissance 1920-1925 (Austin: University of Texas Press, 1963), p. 46, menciona esto, basándose en documentación hemerográfica del año de 1914.
- 31 Dr. Atl, en el Boletín de la Universidad, 1914, p. 74, citado por Charlot, Mexican Mural Renaissance, pp. 69-70.
- 32 Dr. Atl, carta de aceptación del puesto de director de la Academia, 15 oct. 1914, Archivo Nacional de Bellas Artes. Subrayado mío.
- 33 Dr. Atl, "A través de México", Mundial Magazine, París, año 3, vol. 5, núm. 25, mayo 1913, p. 587:
 "En el silencio de la raza está latente la barbarie de los conquistadores vestidos de hierro, y el desprecio de la república. Las montañas colosales, el bosque sagrado, el pueblo adormecido... son un gran sollozo que consuela el sol revelador. Dentro de las líneas apocalípticas del paisaje Amecamecan, duerme la energía de una raza y la gran riqueza de la tierra. ¡Levantaos, gentes secas y duras, invencibles en la fátiga y en el dolor! Despertad vuestra inteligencia que, a semejanza del oro del volcán se pultado por los derrumbes, yace escondida bajo los avalanchas de opresión secular; repoblad los bosques que ha destruido la ambición ignorante...."
- 34 Vease Casado, pp. 18-22, y Antonio Luna Arroyo, El Dr. Atl. Paisajista Puro (México: Ed. Cultura, 1952), p. 77.
- 35 Las declaraciones editoriales de L'Action D'Art, núm. 1, 15 feb. 1913, afirman que "Ce que nous entendons par 'action d'art' ce n'est pas seulement une action dans l'art, a propos de telle ou telle oeuvre des 'Beaux Arts' ou des 'Lettres'; c'est encore y surtout notre attitude dans la vie, les actes individuels de quelques-uns avides d'une eclosion integrale et harmonieuse dans leur être."
- 36 Olivier Debroye, Diego de Montparnasse (México: Fondo de la Cultura Económica, 1979), p. 53, se refiere a una exposición de Atl en París en mayo de 1914. Ramón Favela, Diego Rivera. The Cubist Years (Phoenix Art Museum Catalog, 1984), p. 53, cita la crítica que hizo Atl a los cubistas parisenses, incluyendo a Rivera.
- 37 "La América Latina" (anónimo) Acción Mundial, núm. 1, 5 feb. 1916, p. 20. Otro artículo anónimo, "La civilización está en peligro!" Acción Mundial, núm. 8, 25 mar. 1916, p. 11, concluye que "En medio de esta borrasca que ha oscurecido la tierra, sólo existe un faro que puede guiarnos a un puerto seguro: la joven y libre América!"
- 38 Acción Mundial, núm. 3, 19 feb. 1916, p. 9.
- 39 En Acción Mundial, el cuadro aparece reproducido en el núm. 2, 12 feb. 1916, p. 12. Aparece reproducido también en la reseña de Gómez Robelo sobre la exposición de artistas mexicanos en 1910, Crónica Oficial.
- 40 "Los Tesoros Artísticos de México" Acción Mundial, núm. 4, 26 feb. 1916, pp. 11-14. Sobre la actitud de Atl hacia la escuela nazareña alrededor de 1906-06, vease Ramírez, "Tradición y Modernidad", pp. 42-7.
- 41 Portada de Acción Mundial, núm. 8, 25 mar. 1916.

- 42 "Arte Nacional: Los Grandes Decoradores de Vasos en Tonalán" Acción Mundial, núm. 9 (sin fecha), p. 10. El artículo parece ser de Atl, ya que el autor afirma que "Hace mucho tiempo lanzamos a la admiración del público en México y en Europa la belleza del Pococatepetl y de Ixtlaccihuatl. El éxito fue enorme"; se estaría refiriendo aquí a sus pinturas paisajistas.
- 43 ibid., p. 10.
- 44 El artículo menciona esta Confederación de Artistas, al decir que "La 'Confederación Artística'... asociación de artistas, fundada en noviembre de 1914 y que cuenta entre sus miembros a los jóvenes pintores 'd'avant garde' del país, ha extendido su acción a Tonalán. Desde el mes de febrero, los grandes decoradores de vasos de Tonalán, formarán parte de la Confederación Artística, y estos hombres modestos, ignorados, de los que hasta ayer nadie conocía sus nombres, serán el grupo más importante de la Confederación, por su indiscutible talento, sus conocimientos técnicos, y porque pueden enseñar, a nacionales y extranjeros, cómo se dibuja y cómo se decora."
- 45 J.C.Orozco, Autobiografía, p. 28.
- 46 ibid., p. 33.
- 47 Carlos Monsivaís, "Amoroso como un desollamiento" en Sainete, Drama y Barbarie, catálogo de la exposición del MUNAL (México: INBA, 1983), p. 16.
- 48 "Una carta del dibujante Orozco", sept. 1916, en Justino Fernández, ed., Textos de Orozco (México: UNAM, 1983), p. 40.
- 49 Fausto Ramírez ha expuesto estas ideas en "Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco", Orozco: Una Relectura -varios autores- (México: UNAM, 1983), en una sección que trata de la Academia, pp. 70-4.
- 50 Texto de Orozco, 1923, publicado en El Artista en Nueva York, pp. 138-9. Sobre el concepto de la autonomía del arte en el pensamiento de Orozco, vease David Elliott, "A Beginning" en el catálogo 'Orozco!' (Oxford: Museum of Modern Art, 1980), pp. 11-7.
- 51 C.Monsivaís, p. 14.
- 52 J.J.Tablada, "José Clemente Orozco. Un pintor de la mujer", nov. 1913, en Teresa del Conde, J.C.Orozco. Antología Crítica (México: UNAM, 1982), pp. 15-20.
- 53 J.C.Orozco, Autobiografía, pp. 34 y 45-6.
- 54 Sobre la temprana obra de Montenegro, vease M.T.S.Alvárez Roíz, "Dos momentos en la obra de Montenegro: La Revista Moderna (1903-11) y Le Temoïn (1907-09)" (Tesis de licenciatura en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, 1978).
- 55 Un discurso de Clavé frente a los estudiantes de pintura en la Academia en 1863 tipifica los objetivos de la escuela nazarena en México:
 "Do you realize how soon you will become the champions of the Moral and the Beautiful in the arts...Always retain the sublime traditions of Christian art that the great spiritualist masters deeded unto you...Rise as they did toward the unending fount of Beauty

- and, someday, you too will deserve a laurel to match the one that gleams on their brow. To be judged worthy, never slide toward the petty lowlands of human passions...." (citado por Charlot, Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915 (Austin: University of Texas, 1962), p. 107).
- 56 Vease R. Montenegro, Planos en el Tiempo (México: s/ed., 1962), pp. 20-1, y Favela, pp. 21-2.
- 57 Sobre la importancia dada a El Greco por los modernistas catalanes, vease A. Cirici Pellicer, El Arte Modernista Catalán (Barcelona: Ed. Aymá, 1951), p. 28.
- 58 Vease Favela, pp. 21-2.
- 59 Sobre Montenegro en París, vease Montenegro; M.T.S. Álvarez Roiz; O. Debroise, "Roberto Montenegro 1887-1968" en el catálogo Roberto Montenegro, MUNAL (México: INBA, 1984); y J. Fernández, Roberto Montenegro (México: UNAM, 1962), pp. 11-3. Sobre Rivera en París, vease principalmente Favela y Debroise, Diego de Montparnasse.
- 60 Montenegro, pp. 35 y 36.
- 61 Vease Montenegro, pp. 49-56.
- 62 Vease Favela, p. 37.
- 63 Vease Montenegro, pp. 67-72.
- 64 Sobre el Modernismo catalán, vease A. Cirici Pellicer, Arte Modernista; A. Cirici Pellicer, 1900 en Barcelona. Modernismo (Barcelona: Ed. Polígrafa, 1967); y Enric Jardí, Torres García (New York: New York Graphic Society, 1973).
- 65 Silvio Lago, "Nuestros Dibujantes. Roberto Montenegro" El Universal Ilustrado, 31 ene. 1919, p. 9.
- 66 Reproducida en "Roberto Montenegro regresa a México" El Universal Ilustrado, 4 mar. 1920, p. 9.
- 67 Vease Favela, pp. 53-56.
- 68 *ibid.*, pp. 36 y 47.
- 69 Vease George Hamilton Heard, Painting and Sculpture in Europe 1880-1940 (Harmondsworth: Pelican History of Art Series, 1972), pp. 326-28.
- 70 Vease Favela, pp. 45-6. No nos hemos detenido en un análisis visual de las obras cubistas de Rivera, ya que el texto de Favela da un amplio y minucioso descripción de su evolución. Nos limitamos a desglosar a grandes rasgos las tendencias estéticas implícitas en su obra.
- 71 Carta de Alfonso Reyes a Pedro Henríquez Ureña, 8 mayo 1914, citado por Debroise, Diego de Montparnasse, p. 55. Subrayado mío.
- 72 M. Luis Guzmán, "Diego Rivera y la filosofía del del cubismo" en Obras Completas (México: Compañía General de Ediciones, 1971), pp. 85 y 86. El artículo está basado en correspondencia entre Guzmán y Rivera durante 1915, por lo cual se puede asumir que Rivera compararía esta interpretación.
- 73 *ibid.*, p. 92. Subrayado mío.

- 74 Vease Favela; pp. 104-110 sobre el Paisaje Zapatista, en donde el autor destaca esta relación con los ateneístas.
- 75 Sobre las relaciones entre Rivera y los exiliados rusos en París, y la pertenencia de Rivera a la rama teórica cubista en París durante la Primera Guerra Mundial, vease Favela, pp. 121-143.
- 76 Sobre las ideas de Faure y su injerencia en la pintura de Rivera, vease Bertram Wolfe, The Fabulous Life of Diego Rivera (New York: Stein & Day, 1963), pp. 108-13, y Debroyse, Diego de Montparnasse, pp. 99-103.
- 77 Siqueiros, en "The Historical Process of Modern Mexican Painting" (1947) en Art and Revolution (Londres: Lawrence & Wishart, 1975), p. 12, afirmó que el manifiesto era "...the first call to build a monumental, heroic art-form, both human and public, directly inspired by the extraordinary pre-Hispanic cultures of America. To this I added, at a later date, the following, which I now find to be very important: 'The artistic revolution of Paris is limited to the painted surface of the picture; a truly profound revolution should be both on the surface and deep-down; it must embrace the function of art and the forms inherent to this function, not merely the style.'" Vease también Siqueiros, Coronelazo, pp. 163-6, en donde afirma que "No obstante que en el mismo escrito aparece cierta tradición cuando se proclama una determinación artepurista...el pensamiento que aporta esa oración representa un incuestionable anticipo del método de arte francamente político que desde el Congreso de Guadalajara adoptó, en forma absolutamente inicial, el movimiento mexicano moderno de la pintura." (p. 165, subrayado mío).
- 78 Vease Xavier Moyssen, "Siqueiros antes de Siqueiros" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 45, 1976, pp. 177-193.
- 79 Xavier Moyssen, *ibid.*, cita un artículo de Raziél Cabildo, "Un nuevo artista: Alfaro Siqueiros" (Revista de Revistas, 27 oct. 1918), en donde el autor menciona la "sensación de espiritualidad y de verismo" y "la sugestiva espiritualidad" de la obra del pintor.
- 80 Vease José Guadalupe Zuno Hernández, Anecdotario del Centro Bohemio (Guadalajara: s/ed., 1964).
- 81 Vida Americana, Barcelona, núm. 1, mayo 1921, pp. 2-3. Todas las citas que a continuación aparecen provienen de aquí. Un artículo en El Universal, "El pintor Siqueiros en Barcelona", 30 julio 1920, indica que Siqueiros había sido director artístico de la revista desde julio de 1920. Podemos asumir por lo tanto que compartía las ideas artísticas expresadas en los distintos artículos.
- 82 Juan Estelrich, "El espíritu del Cataluñismo", Vida Americana, pp. 12-13. Subrayado mío.
- 83 La nota aparece en Vida Americana, p. 7.
- 84 La incorporación de la temática urbana se debió probablemente a la influencia del pintor 'vibracionista-futurista' Rafael Barradas. Sobre los murales y la estética de Torres García, vease E.Jardí.

CAPITULO 3.

EL MURALISMO MEXICANO EN RELACION AL NACIONALISMO ESPIRITUAL, 1921-1924.

- 1 El Boletín de la Secretaría de Educación Pública (Bol.SEP), tomo 1, núm. 2, sept. 1922, p. 315, dice que "La ex-iglesia...habiendo pasado a depender de la SEP en mayo de 1921, por acuerdo expreso del ciudadano Presidente de la República...."
- 2 ibid., pp. 312-3: "El edificio llevaba 30 o 40 años de servir de cuartel, estaba en la más completa ruina, carecía de puertas y solamente se encontraron aprovechables los muros centrales. En la actualidad, se han adoptado 12 piezas para clases, limpias y modernas, y dos grandes salones para el Museo de Historia Nacional de la Escuela Nacional Preparatoria...."
- 3 ibid., p. 314.
- 4 Julio Torri, "San Pedro y San Pablo" Azulejos, mayo 1922.
- 5 J. Vasconcelos, "Proyecto de ley para la creación de una SEP federal" en Boletín de la Universidad, tomo 1, núm. 1, agos. 1920, p. 140.
- 6 Archivo General de la Nación, Rama Obregón-Calles (AGN O/C) 121-E-I-10, 24 junio 1921, Acuerdo Presidente Obregón a la Universidad Nacional:
"Se autoriza al C. Rector de la Universidad Nacional para que celebre un contrato con los artistas Roberto Montenegro y Jorge Enciso para la decoración de los arcos, columnas y paneaux de la Iglesia de San Pedro y San Pablo, a razón de \$6.50 moneda nacional...por metro cuadrado, y un total que se calcule aproximadamente en \$6,000.00 moneda nacional...."
- 7 Ambas citas provienen de J.Vasconcelos, "Proyecto de ley para la creación de una SEP", p. 140.
- 8 ibid. Vasconcelos dice que "El Estado, es claro, no puede juzgar de la obra del artista; nadie puede juzgar esa obra sino el artista mismo."
- 9 La cita es de J. Vasconcelos, "Zig-Zags en la República de las letras" El Universal Ilustrado, nov. 1923, reproducido por F. Reyes Palma en La Política Cultural en la época de Vasconcelos (1920-1924) (México: INBA/SEP, 1981), p. 16. Sobre el tema del mural, vease J. Vasconcelos, El Desastre en Obras Completas, tomo 1, p. 1233.
- 10 Charlot, Mexican Mural Renaissance, p. 96, afirma que el primer vitral de Montenegro en el ex-templo fue inaugurado en sept. 1921; aún no había empezado el mural. Julio Torri, "San Pedro y San Pablo" afirma que en mayo de 1922, Montenegro ya estaba trabajando en el mural.
- 11 Aunque no se ha encontrado documentación específica, varias de las decoraciones murales y de plafones en Barcelona, tanto esgrafiados como pinturas, hechas por artistas modernistas, utilizan elementos muy similares a la pintura de Montenegro. Vease, por ejemplo, las fotografías en el libro de Cirici Pellicer, 1900 en Barcelona.

- 12 Vease José Corral Rigand, "Roberto Montenegro, el dibujante de los refinamientos" El Universal Ilustrado, 9 junio 1921.
- 13 Julio Torri, "San Pedro y San Pablo". Subrayado mío. Torri destaca también que "Los trabajos de decoración han sido encomendados muy acertadamente a nuestros más exquisitos artistas: Montenegro, Enciso, Xavier Guerrero. Así pues el proletario contará en breve con la más suntuosa sala que haya en la República." (subrayado mío).
- 14 Bol. SEP, tomo 1, núm. 4, junio 1923: "Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria", p. 530. Una fotografía del mural como ahora aparece acompaña este artículo, frente a la p. 528.
- 15 Vease el análisis de F. Ramírez, Guía de los Murales del Centro Histórico de la Ciudad de México, pp. 45-6.
- 16 En sept. 1921, como parte de las fiestas para el Centenario de la Independencia, se había inaugurada la primera exposición de artes populares en México, a cargo del Dr. Atl en colaboración con Monte negro, Best Maugard y Enciso. El acceso de Montenegro y Enciso a las fuentes iconográficas para la decoración del templo proviene de ahí. El interés de Atl en la alfarería de Tonalá, como hemos visto, data de 1916, cuando en Acción Mundial enfatizó sus características espirituales y universalistas. Montenegro había además acompañado a Vasconcelos en su gira de propaganda para la reapertura de la SEP en 1921, cunado probablemente visitó a Tonalá. A partir de este viaje empezó su interés en la artesanía que culminaría en su gran colección de arte popular.
- 17 Sobre Best Maugard y el desarrollo de su Método, vease Karen Corde ro, "Para devolver su inocencia a la nación. (Origen y desarrollo del Método Best Maugard)", en el catálogo Abraham Angel y su tiempo, Museo Biblioteca Pape, Coahuila, 1984.
- 18 Citado por Reyes Palma, La Política Cultural, 1920-24, p. 18.
- 19 A. Best Maugard, Método de Dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano (México: SEP, 1923), pp. 16-7. En pp.1-2, afirma que:
"Arte es la representación humana de la armonía universal....lo que llamamos representaciones de arte, obras de arte, es el conjunto de resultados de los ensayos y esfuerzos artísticos que han hecho los hombres movidos por la necesidad de hacer belleza, de acercarse a la perfección al representar la belleza suprema y única, y ese enorme conjunto de esfuerzos..., encaminados al mismo fin, que también nosotros persiguimos es el que habrá de servirnos de base para nuestra obra que no será...sino la continuación de la que ellos comenzaron."
- 20 *ibid.*, p. 12.
- 21 *ibid.*, p. 15. Subrayado mío.
- 22 P. Henríquez Ureña, "Arte Mexicano", posfacio al Método de Dibujo, p. 133.
- 23 A. Best Maugard, pp. 19-23, proponía que el alumno debería llegar a conocer aspectos del arte renacentista y oriental. En una entrevista concedida por Best Maugard a José D. Frias en El Universal Ilustrado, núm. 270, 6 julio 1922 (reproducida por Reyes Palma, La Política Cultural, 1920-24, p. 21), Best Maugard dijo que "Yo creo que

el arte que será mundial debe tener principalmente, como elementos fundamentales, los de Europa, de América y de Asia, fundidos en una sola tendencia, y el arte mexicano tiene esos tres elementos. ¿Porqué no hemos de pensar en que algún día podrá ser el arte universal?"

- 24 Julio Torri, "San Pedro y San Pablo", destaca que en las cenefas, se había recurrido a algunas modalidades parecidas a la decoración en el Convento de Tepotzlán, que entonces estaba siendo restaurado a cargo de la Inspección General de Monumentos Artísticos e Históricos, dependiente de la SEP y dirigida por Jorge Enciso, también un antiguo ateneísta. El estableció el Departamento de Monumentos Coloniales en 1916.
- 25 Las dos conferencias están recopiladas en Jesús T. Acevedo, Disertaciones de un Arquitecto (México: ed. Bellas Artes, 1967); la de 1907 aparece bajo el nombre de "Aparencias Arquitectónicas".
- 26 En "Aparencias Arquitectónicas", Acevedo afirma que "...si nuestros mayores se hubiesen preocupado por conservar primero y después hacer evolucionar la arquitectura colonial de manera que la hubiera adaptado a las necesidades del programa siempre constante, ¿Contaríamos en la actualidad con un arte propio? Yo creo que sí...." (p. 51).
- 27 Federico Mariscal, La Patria y la Arquitectura Nacional, p. 10.
- 28 El gran valor que Vasconcelos atribuyó al proyecto de San Pedro y San Pablo se vislumbra en los boletines editados por la SEP durante su ministerio, en donde constantemente aparecen artículos sobre el edificio, sus decoraciones y su función educativa posrevolucionaria. Aún en junio de 1923, las estadísticas del Departamento de Administración muestran que el presupuesto para el antiguo convento era mucho más alto que el de cualquier otra construcción a cargo de la SEP (vease el Bol. SEP, tomo 1, núm. 4, p. 499).
- 29 P. Henríquez Ureña, La Utopía de América, en L. Zea, ed., Precursos del pensamiento Latinoamericano contemporáneo (México: SEP/70s, 1979), p. 171. Subrayado mío.
- 30 *ibid.*, pp. 171-2.
- 31 Vease como ejemplo Ortega, "Diego Rivera, Intimo", El Universal Ilustrado, 10 ene. 1924, en donde Rivera llama a San Pedro y San Pablo "el Museo de las Mediocridades".
- 32 Vease Siqueiros, Coronelazo, pp. 156-60.
- 33 Sobre el viaje de Rivera en Italia, vease A. Azuela, "La obra mural de Diego Rivera y los cambios socio-económicos: 1920-1934" (Tesis de Maestría, Universidad Iberoamericana, 1974), pp. 64-66.
- 34 Vease Lolo de la Torriente, Memoria y Razón de Diego Rivera (México: Ed. Renacimiento, 1959), tomo 2, pp. 121-131.
- 35 "Diego Rivera, pintor", entrevista con Roberto Barrios en El Universal Ilustrado, 28 julio 1921. Subrayado mío.
- 36 *ibid.*
- 37 "La Conferencia del pintor Diego Rivera" El Excelsior, 21 oct. 1921.

- 38 Dr. Rivera, "La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes" Azulejos, núm. 3, oct. 1921.
- 39 ibid. Subrayado mío.
- 40 Vease Lolo de la Torriente, p. 138. Aunque no hemos averiguado la fecha del ingreso de Rivera a la SEP, datos del AGN confirman que más tarde continuaba trabajando para la SEP además de desarrollar su obra mural. Las viñetas de El Maestro (publicación de la SEP), tomo 2, núm. 1, oct. 1921, son de Rivera, indicando que quizá ya se había incorporado a la SEP.
- 41 Vease por ejemplo la lista de conferencias y reuniones que tuvieron lugar allí durante las Fiestas del Centenario de la Independencia en sept. 1921, que aparece en El Excelsior, 1 sept. 1921. Incluye por ejemplo el "Congreso Internacional de Estudiantes" y varias conferencias sobre "Arte y Cultural Colonial".
- 42 P. Henríquez Ureña, "En la Orilla. Notas sobre Diego Rivera" Azulejos, sept. 1921. Manuel Rodríguez Lozano, "Reflexiones sobre la pintura mexicana" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 7, 1941, p. 6, asegura que "fue José Vasconcelos, bajo la sugestión que le diera Pedro Henríquez Ureña, quien ofreció un muro a Rivera: el Anfiteatro de la Preparatoria". Charlot, Mexican Mural Renaissance, p. 163-4, cita a Fernando Leal quien afirma que el encargo del mural en el Anfiteatro había sido ofertado primero a Gedovius y a Ramos Martínez.
- 43 Vease Charlot, Mexican Mural Renaissance, p. 165, y Lolo de la Torriente, p. 165.
- 44 Juan del Sena (sic), "Diego Rivera en el Anfiteatro de la Preparatoria" El Universal Ilustrado, 6 abr. 1922, p. 26.
- 45 Diego Rivera, "Las Pinturas Decorativas en el Anfiteatro de la Preparatoria", Bol. SEP, tomo 1, núm. 3, p. 363.
- 46 Diego Rivera, citado por Juan del Sena, p. 26.
- 47 En "Las Pinturas Decorativas", Rivera se refiere a esta figura como "La Ciencia"; sin embargo, en la entrevista con Juan del Sena, la llama "El Amor".
- 48 Vease la descripción que hace Rivera en "Las Pinturas Decorativas".
- 49 Vease la entrevista de Rivera con Juan del Sena, p. 47.
- 50 Charlot, Mexican Mural Renaissance, p. 47.
- 51 Ortega, "La Pintura y la Escultura en 1922", El Universal Ilustrado, 28 dic. 1922.
- 52 Reseña del acto de la inauguración en El Universal, 10 mar. 1923. Charlot, Mexican Mural Renaissance, p. 146, identifica al orador como Antonio Caso.
- 53 Renato Molina Enríquez, "Las decoraciones de Diego Rivera en la Preparatoria," El Universal Ilustrado, 22 mar. 1923. Subrayado mío.
- 54 ibid.
- 55 Carlos Pellicer, "El Pintor Diego Rivera," Azulejos, diciembre 1923. El artículo está fechado en agosto 1923.

- 56 Ortega, "La Obra Admirable de Diego Rivera," El Universal Ilustrado, 15 mar. 1923.
- 57 Vease Wolfe, p. 135.
- 58 Vease Charlot, Mexican Mural Renaissance, pp. 174-5, 181.
- 59 Ramos Martínez fue elegido como director de la Escuela Nacional de Bellas Artes en julio 1920, cuando la Escuela dependía de la Universidad Nacional, antes de reabrirse la SEP. Vease el Boletín de la Universidad, tomo 1, núm. 1, p. 73.
- 60 Vease A. Azuela, "El Arte por un México Libre".
- 61 A. Ramos Martínez, "Nueva Orientación del Arte Nacional," El Maestro, tomo 1, núm. 1, abr. 1921, p.95.
- 62 En el libro de Charlot, Mexican Mural Renaissance, p. 166, Fernando Leal afirma en un testimonio posterior que Vasconcelos escogió los pintores para la Preparatoria durante una de sus visitas a la Escuela de Pintura de Coyoacán. A la vez, por estas fechas, Vicente Lombardo Toledano compartía ciertas ideas en común con Vasconcelos en cuanto a la noción de la 'redención cultural', que igualmente pudieran haber influido en los temas escogidos por los muralistas; vease Krauze, Caudillos Culturales, pp. 120-1 y 172-77.
- 63 Información del folder de R. Alva de la Canal en el Centro de Documentación del Instituto Nacional de Bellas Artes. Cabe destacar que entre 1917 y 1919, Alva de la Canal fue dibujante para la Secretaría de Agricultura y Fomento; sin embargo, no aparecen imágenes rurales en su mural.
- 64 Ortega, "Cuál es el pintor más grande de México?" El Universal Ilustrado, 21 sept. 1922.
- 65 Ortega, "La Pintura y la Escultura en 1922," Subrayado mío.
- 66 Ortega, "Cuál es el pintor más grande en México?"
- 67 Cabe destacar que entre 1913 y 1919, Revueltas había estudiado fuera de México, en el Instituto de Arte de Chicago (vease el catálogo Fermin Revueltas, Colores, Trazos y Proyectos, México: UNAM, 1983). Allí debe haber recibido una formación distinta a la de los demás muralistas, lo cual le habría alejado de las corrientes modernistas predominantes en el arte mexicano, lo cual quizá explica la visión alternativa que plantea su mural.
- 68 Renato Molina Enríquez, "Los nuevos valores en la pintura mexicana. Fermin Revueltas," El Universal Ilustrado, 26 julio 1923, p. 50. Subrayado mío.
- 69 El testimonio de F. Leal en Charlot, Mexican Mural Renaissance, pp. 166-171, describe estas intenciones.
- 70 Emily Edwards, Painted Walls of México (Austin: University of Texas Press, 1966), pp. 78-80, describe esta línea negra que forma el borde de los murales en el segundo piso del claustro del convento de San Agustín Acolman, e incluye una fotografía del lazo (p. 80). Ella sugiere que el borde simbolizaba una serpiente prehispánica; si Revueltas adoptó el motivo en este sentido, correspondería al rescate de la cultura autóctona que hacía en su mural. La restauración del convento de Acolman empezó a finales del porfiriato. En el

- Boletín de la Universidad, tomo 2, núm. 4, mar. 1921, un informe de la Inspección General de Monumentos Artísticos se refiere al sostenido proceso de restauración en Acolman, afirmando que "se terminó de limpiar la parte de los frescos que faltaba en los corredores altos" (p. 82), y que se habían tomado fotografías. El Boletín SEP, tomo 1, núm. 4, junio 1923, p. 317, menciona la continuación de las obras de restauración: "Se continúan activamente, no obstante la carencia de dinero, y han sido descubiertos nuevos frescos en el bautisterio, en el coro y en el refectorio...." Jorge Enciso aún seguía en la Inspección General de Monumentos Artísticos e Históricos; se puede inferir que Revueltas conoció el convento y sus murales. Charlot, Mexican Mural Renaissance, p. 27, menciona asimismo las visitas de los muralistas durante estos años a conventos coloniales, incluyendo a Acolman.
- 71 Vease F. Leal en Mexican Mural Renaissance, p. 167.
- 72 *ibid.*, p. 166.
- 73 J. Joaquín Blanco, pp. 84-5, menciona la alianza de Vasconcelos con los zapatistas al terminar la Revolución. Tras su asesinato por fuerzas carrancistas en 1919, Zapata se convirtió rápidamente en una leyenda, correspondiente a la mitificación oficial de la Revolución, como representante de las reivindicaciones campesinas articuladas durante la Revolución. (Sobre la 'mitificación' de la Revolución, vease E. Semo, "Reflexiones sobre la Revolución Mexicana" en Interpretaciones de la Revolución Mexicana, pp. 146-7.) John Rutherford, Mexican Society during the Revolution. A literary approach (Oxford: Clarendon Press, 1971) pp. 147-52, traza los inicios del proceso de su mitificación a la fecha de 1919-1920, cuando primero aparecen numerosos corridos populares sobre Zapata; ya en 1921, bajo Obregón, se celebró el aniversario de su muerte como un héroe nacional.
- 74 Esta función es muy evidente en las actividades de Best Maugard, y se relaciona al reconocimiento que de los Estados Unidos buscaba Obregón para su régimen, promocionando una imagen favorable del país en el extranjero para sustituir a la visión negativa que había producido la Revolución. (Vease K. Cordero). Como ejemplo de la propaganda que hacía Best Maugard en base a la exaltación de las tradiciones artísticas autóctonas, vease el discurso que pronunció en la estación de radio de San Francisco, California, "Examiner", el 2 oct. 1922, reproducido en La Falange, núm. 1, dic. 1922, pp. 41-5.
- 75 Charlot, Mexican Mural Renaissance, pp. 178-80, describe el contacto que tuvo con la colección de piezas prehispánicas del arqueólogo francés, Desiré Charnay. Orozco, Autobiografía, p. 62, menciona las visitas al Museo Nacional que Charlot promovía entre los muralistas para ver las colecciones prehispánicas. A inicios de 1926, Charlot se trasladó a Yucatán para trabajar como dibujante en los proyectos arqueológicos de la Comisión Carnegie, dirigida por Sylvanus Morley (vease Edward Weston, The Daybooks of Edward Weston: México, tomo 1, ed. por Nancy Newhall. (New York: Aperture Inc., 1961), p. 149).
- 76 Efraín Pérez Mendoza, "Ramos Martínez y la Escuela de Coyoacán," Revista de Revistas, 25 feb. 1923, p. 43.
- 77 *ibid.*

- 78 Ortega, "La Pintura y la Escultura en 1922," al referirse a los acontecimientos artísticos de ese año, dice que "debe mencionarse también la fundación del Sindicato de Pintores y Escultores Mexicanos, del que es Presidente Diego Rivera y en el que figuran los más fuertes artistas de México." Wolfe, p. 151, también menciona la temprana formación del Sindicato bajo el nombre de "Sindicato Revolucionario de Obreros Técnicos y Plásticos". Anita Brenner, p. 288, reproduce la invitación del Sindicato a una fiesta que organizó para celebrar la inauguración de La Creación, el 20 de mar. 1923; en la invitación el nombre aparece como "Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores".
- 79 El Manifiesto del SOTPE apareció reproducido en El Machete, núm. 7, la quincena junio 1924. Vease también Charlot, Mexican Mural Renaissance, pp. 146-7; Wolfe, pp. 150-66 (aunque no cita sus fuentes); y Paco Ignacio Taibo II, "El Muro y El Machete; Notas sobre la breve experiencia del Sindicato de Pintores. México 1922-1925," texto inédito, s/f, p. 4.
- 80 Sobre la división entre las tendencias revisionistas y radicales en el Comintern, y la relación de la CROM con esto, vease M. Márquez Fuentes y O. Rodríguez Araujo, El Partido Comunista Mexicano 1919-1943 (México: El Caballito, 1973), pp. 73-84, y Barry Carr, El Movimiento Obrero y la Política en México 1910-1929 (1976; México: Ed. Era, 1981), pp. 98-102.
- 81 Vease Krauze, Caudillos Culturales, pp. 120-21.
- 82 *ibid.*, p. 155; el Nuevo Ateneo se fundió en 1918. Krauze, pp. 162-3, describe el Grupo Solidario. Orozco, Autobiografía, p. 80, describe su participación con el Grupo Solidario.
- 83 Vease Krauze, Caudillos Culturales, pp. 97 y 174-5.
- 84 M. Gómez Morín, 1922, citado por Krauze, Caudillos Culturales, p. 158.
- 85 Charlot, Mexican Mural Renaissance, p. 26, reproduce la portada del folleto.
- 86 Vease Taibo, p. 4.
- 87 Ortega, "Cuál es el pintor más grande de México?"
- 88 Taibo, p. 5, atribuye esto al intento que hizo la CROM para derrocar el ayuntamiento de la ciudad de México en noviembre de 1922, en donde la confrontación entre manifestantes y policía resultó en muertos y heridos. Rivera, Siqueiros y Revueltas testimoniaron esta confrontación. Taibo sugiere que Rivera probablemente se opone al compromiso político de la CROM con el gobierno, y al conservadurismo de sus dirigentes.
- 89 Sobre la orientación política del PCM en estos años, vease M. Márquez Fuentes, pp. 95-7, y Carr, capítulo 3.
- 90 Charlot, Mexican Mural Renaissance, cita a Siquieros en pp. 242-4. Vease también Taibo, pp. 6-7.
- 91 Vease Taibo, pp. 11-15. M. Márquez Fuentes, p. 97, afirma que Siqueiros y Guerrero fueron elegidos miembros del Comité Ejecutivo al mismo tiempo que Rivera; sin embargo, Taibo, p. 22, demuestra que su elección ocurrió posteriormente, en sept. de 1924.

- 92 "El movimiento actual de la pintura en México" fue publicado en El Demócrata, el 11, 19 y 26 de julio y el 2 de agosto de 1923, bajo el pseudonym del "Ing. Juan Hernández Araujo", cuya identidad está revelado por Charlot, Mexican Mural Renaissance, pp. 203-4.
- 93 Araujo, 11 julio 1923.
- 94 Dr. Atl, Las Artes Populares en México, 1921, citado por Casado, p. 113.
- 95 Araujo, 2 agos. 1923.
- 96 *ibid.*
- 97 Charlot, Mexican Mural Renaissance, pp. 198-200, cita la correspondencia que empezó a partir de sept. 1921, entre Vasconcelos y Siqueiros, cuando éste estaba en Barcelona. Vease también Charlot, "Siqueiros in the Academy of San Carlos" en An Artist on Art, pp. 325-331.
- 98 Ortega, "La Pintura y la Escultura en 1922," menciona "...los (trabajos) no iniciados aún de David Alfaro Siqueiros...". Charlot, Mexican Mural Renaissance, p. 202, fecha la ejecución de los murales.
- 99 Vease Charlot, "The St. Christopher of Santiago Tlatelolco" en An Artist on Art, pp. 78-9.
- 100 Araujo, 11 julio 1923.
- 101 Lolo de la Torriente, p. 138-145, se refiere al trabajo de Orozco en la SEP, como también lo hace Alma Reed, Orozco (México: Fondo de la Cultura Económica, 1983 (1955)); A. Brenner, p. 316, afirma que "Conocido vagamente por Vasconcelos como un 'caricaturista de talento', Orozco recibió las sobras de una comisión de la Secretaría para hacer viñetas en las ediciones de los clásicos griegos....". Sobre la relación entre Orozco y las ideas filosóficas de Vasconcelos, vease F. Ramírez, "Artistas e iniciados", pp. 66-70.
- 102 En una reseña de "El homenaje del Consejo Cultural al poeta J. J. Tablada," El Universal Ilustrado, 25 feb. 1923, se indica que el poeta hizo "un elogio hermoso, vibrante, erudito, de José Clemente Orozco, a quien juzga como el más grande de nuestros pintores mexicanos y quien, dijo, debe decorar un mural del Palacio del Ayuntamiento".
- 103 Lolo de la Torriente, p. 191, se refiere a la negación de Vasconcelos frente a las demandas del SOTPE para que diera un contrato mural a Orozco. Orozco, El Artista en Nueva York, p. 134, declara haber iniciado su trabajo en la Preparatoria el 7 julio 1923.
- 104 Un manuscrito de Orozco, fechado 1923, en El Artista en Nueva York, pp. 133-4.
- 105 F. Ramírez, "Artistas e iniciados", pp. 90-95, da una amplia interpretación iconográfica de estos murales en relación al esoterismo. Charlot, Mexican Mural Renaissance, pp. 226-235, da detalles sobre la secuencia de su ejecución y destrucción.
- 106 Carta de Orozco a Vasconcelos, fechada 14 abr. 1924, en Textos de Orozco, p. 54. Subrayado mío.
- 107 F. Ramírez, "Artistas e iniciados", p. 90.

- 108 Manuscrito de Orozco, fechado por Charlot a 1923, en El Artista en Nueva York, p. 140. Charlot postula que fue escrito originalmente para la revista La Falange, pero que no llegó a publicarse.
- 109 *ibid.*, p. 141.
- 110 Manuscrito de Orozco en El Artista en Nueva York, pp. 136-8, lo cual Charlot fecha a "poco antes de empezar sus murales en la Escuela Nacional Preparatoria". Subrayado mío.
- 111 J. Vasconcelos, "Discurso inaugural del edificio de la Secretaría de Educación Pública" en Discursos 1920-1950, p. 37.
- 112 *ibid.*, pp. 41 y 42.
- 113 *ibid.*, p. 36.
- 114 *ibid.*
- 115 Vease J. Vasconcelos, Aspects of Mexican Civilization, pp. 89-90, y J. Vasconcelos, Indología, capítulo 2, "La Tierra", pp. 1146-57.
- 116 J. Vasconcelos, Indología, p. 1148.
- 117 J. Vasconcelos, "Discurso inaugural del edificio", p. 39.
- 118 *ibid.*, pp. 39-40.
- 119 Vease el discurso de Vasconcelos, "Pintura y Escultura," El Excel-sior, 3 abr. 1924, en Discursos 1920-1950, pp. 85-7. La cancelación de esta parte del programa escultórico se debió a la salida de Vasconcelos de la SEP en julio de 1924, ya que el contrato con Asúnso lo apenas se había autorizado el 20 mayo 1924 (AGN O/C 121-E-E).
- 120 Vease J. Vasconcelos, "Escultura y Pintura", y la reseña de las estatuas de los poetas en El Universal, 3 abr. 1924.
- 121 J. Vasconcelos, "Discurso inaugural del edificio", p. 40. Subrayado mío.
- 122 *ibid.*, p. 40.
- 123 Wolfe, p. 198, afirma que el contrato de Rivera empezó el 23 mar. 1923.
- 124 Vease Frederic Leighton, "River's Mural Paintings," Studio International, feb. 1924, quien indica el esquema. Charlot, Mexican Mural Renaissance, p. 260, afirma que Leighton ya había escrito el artículo a mediados de 1923.
- 125 Sobre el orden de ejecución, vease Charlot, Mexican Mural Renaissance, pp. 257-61, y Wolfe, pp. 172-5. D. Cosío Villegas, "La pintura en México", se refiere al mural de Los Tinteros, ya en julio de 1923. Charlot, p. 273, afirma haber pintado Los Cargadores en el patio grande de la SEP en mayo de 1923, imagen que es muy similar composicionalmente a Los Tinteros, el cual probablemente fue pintado alrededor de la misma fecha. Al juzgar de la estructura composicional, este panel fue pintado después de los de las tehuanas y del cubo del elevador, pero antes de los cuatro paneles a ambos extremos del muro, los cuales posiblemente se pintaron entre mayo y julio de 1923.
- 126 El boceto está reproducido por P. Henríquez Ureña en "En la Orilla. Notas sobre Diego Rivera," Azulejos, sept. 1922.

- 127 Wolfe, p. 174, reproduce los versos de Gutiérrez Cruz. Lolo de la Torriente, pp. 218-9, señala la amistad del poeta tapatío con los muralistas sindicalizados; asimismo, había participado en el grupo del Centro Bohemio en Guadalajara durante la década de la Revolución.
- 128 Cabe anotar aquí que no se ha podido confirmar el orden de la ejecución de esta parte de los murales. Los Alfareros igualmente hubiera podido ser la primera imagen ejecutada sobre este muro, dado su correspondencia formal a Los Tejedores del muro sur, que implicaría que Rivera trabajó de derecha a izquierda sobre el muro. Las formas simplificadas en Entrada y Salida de la Mina también corresponden, más que las formas de Los Alfareros, a las de La Fundición y La Mina en el muro norte. Aunque sería importante aclarar el orden de la ejecución, un orden distinto, como el aquí sugerido, no anularía las propuestas básicas que avanzamos en esta sección de la tesis.
- 129 Vease Wolfe, p. 175, y Charlot, Mexican Mural Renaissance, pp. 262-58.
- 130 Vease el texto del manifiesto de protesta en contra de los ataques sobre los murales de la SEP, fechado 22 junio 1923, firmado por la mayor parte de los pintores muralistas y una serie de intelectuales, incluyendo a Pedro Henríquez Ureña, Julio Torri y varios otros de los antiguos ateneístas; en Diego Rivera, Arte y Política (México: Ed. Grijalbo, 1979), pp. 424-5.
- 131 Vease E. Acevedo, "Las decoraciones", pp. 21-2, y Krauze, Caudillos Culturales, pp. 178-9.
- 132 Vease J. Zoraida Vázquez, p. 97, y L. Zea, El Positivismo en México, p. 182.
- 133 Vease Krauze, Caudillos Culturales, pp. 159-160.
- 134 Vease E. Acevedo, "Las decoraciones", p. 22.
- 135 Charlot, Mexican Mural Renaissance, p. 272-9, presenta los cambios únicamente como el resultado de las discusiones entre Rivera y Charlot y Amado de la Cueva.
- 136 Vease el pequeño artículo, "Diego Rivera descubre un secreto de los Mexicanos," El Universal, 19 junio 1923.
- 137 D. Rivera, "Dos Años," Azulejos, dic. 1923, pero escrito alrededor de sept.-oct. 1923.
- 138 *ibid.* En un discurso pronunciado en el aniversario del People's Paper en Londres en 1856, Marx, haciendo alusión a un nuevo orden social, a basarse en el 'hombre moderno' -el trabajador-, había dicho: "The so-called revolutions of 1848 were but poor incidents...small fractures and fissures in the dry crust of European society. But they denounced the abyss. Beneath the apparently solid surface, they betrayed oceans of liquid matter, only needing expansion to rend into fragments continents of hard rock." (Robert C. Tucker, ed., The Marx-Engels Reader (Norton, 1979), pp. 577-78, citado por Marshall Berman, All that is solid melts into air. The Experience of Modernity (1982; London: Verso Editions, 1983), pp. 19).
- 139 C. Pellicer, "El pintor Diego Rivera," Azulejos, dic. 1923. Fechado agosto 1923.

- 140 ibid., Pellicer dice que Rivera "ha consagrado y consagra buena parte de su tiempo al socialismo universal y al gran dolor popular".
- 141 ibid.
- 142 La Rebelión de de la Huerta, Secretario de Hacienda, fue provocada por la decisión de Obregón de apoyar Plutarco Elías Calles como candidato a la Presidencia. De la Huerta llegó a contar con el apoyo del 40% del poder militar efectivo en el país, y la rebelión no fue sofocada por el gobierno de Obregón hasta mayo de 1924. El PCM, siguiendo la orientación política trazada por el Comintern, y dada la debilidad tanto del partido como del movimiento obrero nacional, apoyó al régimen obregonista en un intento de mantener la unidad nacional. Los artistas comunistas se involucraron activamente en esta decisión: en dic. 1923, Siqueiros se unió a las fuerzas obregonistas en Puebla, y Rivera aparentemente se unió al frente en Guanajuato (Wolfe, p. 202 y Lolo de la Torriente, p. 235). En el Manifiesto, los artistas expresaron su apoyo a la candidatura presidencial de Calles. De ahí que el SOTPE reconciliaba el apoyo oficial del gobierno burgués a una pintura que quería definir como socialista. Sobre esto, vease Mari Carmen Ramírez, pp. 8-10.
- 143 Vease el "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores," Cuadernos del Archivo Siqueiros, núm. 1 (México: s/f y s/ed.), pp. 1-4.
- 144 ibid., p. 1.
- 145 ibid., pp. 2-3.
- 146 ibid., p. 2. Subrayado mío.
- 147 Sobre las ideas de Gamio y la influencia de Boas, veas K.Cordero, pp. 10-13.
- 148 Citado por Eduardo Mateos Moctezuma en la introducción, M. Gamio, Arqueología e Indigenismo (México: SEP/70s, núm. 24, 1972), p. 14.
- 149 Vease, por ejemplo, el artículo publicado en El Universal Ilustrado, 14 oct. 1920, pp.6-7, "Los intelectuales de México: Manuel Gamio, arqueólogo y periodista", precisamente con el objetivo de difundir un conocimiento más amplio de su labor en México.
- 150 M. Gamio, Forjando Patria (México: Porrúa, 1982), p. 138.
- 151 ibid., p. 96. Subrayado mío.
- 152 ibid., pp. 21 y 25.
- 153 ibid., p. 18.
- 154 Vease M. Gamio, Forjando Patria, capítulo 9, "La obra de arte en México", y capítulo 10, "El Concepto de Arte Prehispánico", y también J. Fernández, Estética del Arte Mexicano (México: UNAM, 1972 (1954), pp.41-5, en el capítulo "Negación y afirmación del Arte Indígena".
- 155 Jorge Juan Crespo de la Serna se refiere a esto en "Mérida en Nueva York," El Universal Ilustrado, 6 mayo 1925, p. 65.
- 156 Vease Charlot, Mexican Mural Renaissance, p. 72.
- 157 C. Mérida, "La Verdadera Significación de la obra de Saturnino Herrán. Los Falsos Críticos," El Universal Ilustrado, 29 julio 1920. Margarita Nelken, Carlos Mérida (México: UNAM, 1961), pp. 27-8, se

- ñala el temprano conocimiento que tuvo Mérida de la pintura modernista catalana, tanto en Guatemala, su tierra natal, como luego en París, entre 1910 y 1914.
- 158 C. Mérida, "Los Nuevos Valores en la Pintura Mexicana," Revista de Revistas, 18 mayo 1924.
- 159 ibid., Subrayado mío.
- 160 ibid.
- 161 Mérida pintó la decoración mural allí antes de oct. 1923, ya que al inaugurarse la biblioteca el 15 oct. 1923, las pinturas estaban terminadas. Reseñas de la inauguración, con fotografías de las pinturas, aparecen en el Bol.SEP, tomo II, núms. 5 y 6, 1923-24, pp. 367-70. Los murales han desaparecido.
- 162 Siqueiros, "Al margen del manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores," El Machete, núm. 1, 1a quincena mar. 1924, p. 3.
- 163 El Universal, 19 ene. 1924, reproducido por el Bol.SEP, tomo II, núms. 5 y 6, p. 621.
- 164 En El Universal Ilustrado, 26 agos. 1920, p. 5, aparece una reseña de una exposición de pinturas y dibujos realizados para el proyecto de Gamio en Teotihuacán. Comenta que "...en un término escaso de dos años ha logrado (Gamio) reunir un escogido grupo de pintores y escultores cuyo arte, 'demasiado' original, fúndase en el estudio de esas civilizaciones desaparecidas. Carlos E. González realiza una labor silenciosa, estilizando, principalmente, los motivos pictóricos de Teotihuacán. Este joven artista -que se inició entre las páginas de los maestros franceses- se inspira ahora en esas fuentes austeras y solemnes."
- 165 Charlot, Mexican Mural Renaissance, pp. 269-271.
- 166 En las citas recopiladas por Charlot, Amero dice, "...the library, which, if I remeber correctly, was the Library of the Americas or the Ibero-Americas...". Amero habla de grandes ventanas dividiendo los muros que iba a decorar; tales ventanas no existen, hoy día, en el salón de lecturas de la Biblioteca Iberoamericana. Si realmente fue este salón el que empezó a decorar Amero, debe haber sido la parte ahora cerrada al público.
- 167 Charlot, Mexican Mural Renaissance, p. 271.
- 168 "Cántares y Arte Mexicanos. Costumbres encantadoras y filigranas preciosas," Jornal do Brasil, en Bol.SEP, tomo 1, núm. 3, ene. 1923, p. 591. C. Obregón Santacilia fue el autor de una gran cantidad de edificios escolares durante el ministerio de Vasconcelos, rescatando elementos arquitectónicos coloniales. Vease el Bol.SEP tomo 1, núm. 3, pp. 591-8, para fotografías y descripciones del Pabellón, en el que se fundieron elementos arquitectónicos coloniales con detalles provenientes de la cultura popular, tal como la imagen de la Virgen de Guadalupe abrigada en un nicho exterior.
- 169 "Cántares y Arte Mexicanos", p. 591.
- 170 Ronaldo de Carbaiho, "Los Presentes de México," O Jornal, en el Bol.SEP, tomo 1, núm. 3, ene. 1923, p. 598.
- 171 Bol.SEP, tomo 1, núm. 3, ene. 1923, p. 685.

- 172 Las fechas de la ejecución de estas pinturas no han sido determinadas, pero en el AGN se encuentra un expediente que permite fechar aproximadamente a la comisión. AGN O/C 121-E-M-14, 14 mayo 1923: "Sirvase mandar pagar con cargo a la partida de gastos extraordinarios e imprevistos la cantidad de \$500.00 moneda nacional...al artista R. Montenegro, que se le conceden por sus trabajos en la decoración del Salón de Recepciones del edificio de la SEP."
- 173 Charlot, Mexican Mural Renaissance, fecha el mural en base a artículos de prensa, p. 105.
- 174 Vease Charlot, Mexican Mural Renaissance, p. 303. En 1926, el ministro de Educación, Puig Cassauranc, ordenó a Montenegro hacer cambios en el mural.
- 175 Para una detallada descripción iconográfica de La Fiesta de la Santa Cruz, vease F. Ramírez, Guía de los murales en la Ciudad de México, pp. 27-9, en donde el autor revela la identidad de las figuras ahí representadas, relacionándolas al hispanismo de los proyectos culturales de Vasconcelos.
- 176 En el Bol.SEP, tomo 1, núm. 4, junio 1923, p. 529, se informa que "El patio antiguo del edificio está siendo decorado por el artista Atl, con escenas de la naturaleza, y el mismo artista se encargará de decorar los salones destinados al museo."
- 177 Vease X.Moysen, "El Dr. Atl y los antecedentes de la pintura mural contemporánea," Monumentos Históricas (Boletín del INAH), núm. 4, 1980, pp. 71-88, que incluye reproducciones de los murales. Crispin, "Letras y Monos," El Universal, 3 agos. 1923, se refiere a la falta de unificación temática en los murales. Los describe como una serie de panels con escenas del mar -"son olas dispersas y luminosas del Oceano Pacífico"- entre los cuales se intercalaron otras escenas con figuras simbolizando los elementos naturales.
- 178 Citado por Crispin.
- 179 Dr. Atl, "El renacimiento artístico en México," El Universal, 17 agos. 1923.
- 180 Dr. Atl, "Colaboración artística. ¿Renacimiento Artístico?" El Universal, 13 julio 1923.
- 181 J. Vasconcelos, citado por El Excelsior, 26 abr. 1924, en el Bol.SEP tomo II, núms. 5 y 6, 1924, p. 381.
- 182 Vease la descripción iconográfica de F. Ramírez en Guía de los murales de la Ciudad de México, pp. 51-2.
- 183 J. Vasconcelos, citado por El Excelsior, 26 abr. 1924.
- 184 *ibid.* Subrayado mío.
- 185 Cabe destacar aquí el sentido que adquirieron las pinturas murales en el Modernismo catalán. Aunque allí la pintura mural nunca llegó a trascender una función puramente decorativa -es decir, no se politizó, como ocurrió en México-, existen características estéticas similares a las que atribuye Vasconcelos a los primeros murales en México. Cirici Pellicer, El Arte Modernista Catalán, p. 320, afirma que en Cataluña la pintura mural surgió como una respuesta a necesidades "de tipo espiritual": "...nació la necesidad de una pintura espiritualista en una sociedad que no vivía realmente el espiritualismo, no para satisfacer in

quietudes religiosas o líricas auténticas, sino para enmascarar bajo su ropaje la vida real, acusadora, y hacer posible todavía la evasión... El prurito de autenticidad que el modernismo heredó del movimiento naturalista se manifestó en el abandono de las falsificaciones ochocentistas y el retorno a los bellos oficios y también en considerar el cuadro de caballete como una manifestación gratuita, de categoría inferior a la verdadera función de la pintura, que es el decorado mural... En el arte medieval se encontraban las venas de las 2 grandes facetas, la épica y la lírica, hacia las cuales debía desarrollarse la pintura mural, ya que en él se veía el 'manantial inagotable de expresiones elocuentes y de ensueños misteriosos'."

- 186 X. Guerrero, "Propósitos," El Machete, núm. 1, 1a quincena mar. 1924, p. 2. Subrayado mío.
- 187 En relación a este antihispanismo, debería tomarse en cuenta las relaciones exteriores de México en ese momento, recordándose del apoyo que aún brindaba el PCM al gobierno obregonista. Tras casi tres años de peticiones, Obregón finalmente logró el reconocimiento de su gobierno por los Estados Unidos en agosto de 1923. Esto, junto con la presencia de gran número de intelectuales comunistas norteamericanos dentro del PCM -Bertram Wolfe, por ejemplo, era uno de sus principales activistas, y colaboró con artículos en El Machete desde su primer número- quizá ayudó a fomentar el renacimiento de la oposición a la antigua metrópoli entre los miembros del SOTPE. No sería hasta el régimen de Calles, y como resultado de presiones norteamericanas, que empezaría las purgas de los comunistas en México, convirtiendo a los Estados Unidos en uno de los principales enemigos del partido.
- 188 Anónimo, "El Jurado de los Intelectuales Enemigos del Pueblo," El Machete, 1a quincena junio 1924, p. 2.
- 189 *ibid.*, El Machete, núm. 8, 2a quincena de junio 1924, p. 2.
- 190 Siqueiros, "Al margen del manifiesto del Sindicato de pintores y Escultores," El Machete, 1a quincena mar. 1924, p. 3. Subrayado mío.
- 191 *ibid.*
- 192 A. Caso, "La filosofía de la intuición," Nosotros, núm. 8, ene. 1914, p. 548.
- 193 D. Rivera, "Fijate Trabajador," El Machete, núm. 2, 2a quincena mar. 1924, p. 3.
- 194 No hemos podido averiguar la fecha de esta comisión. Orlando Suárez, Inventario del Muralismo Mexicano (México: UNAM, 1972) fecha los murales a 1923. Sin embargo, la semejanza de su iconografía con la de los grabados de El Machete nos lleva a sugerir que quizá datan de 1924. Siqueiros incorporó motivos semejantes en sus murales del último piso del cubo de las escaleras en la Preparatoria a principios de 1924.
- 195 Ortega, "Diego Rivera, Intimo," El Universal Ilustrado, 10 ene. 1924. Subrayado mío. Cabe destacar que, como lo ha anotado E. Acevedo, "Las decoraciones", pp. 29 y 33, los artistas del SOTPE llegaron a asociar este tipo de pintura con las ideas sociales de la Huerta. En su Manifiesto, afirmaron que "El triunfo de de la

- Huerta, de Estrada o de Sánchez, estética como socialmente, sería el triunfo del gusto de las mecanógrafas: la aceptación criolla y burguesa (que todo lo corrompe) y de la música, de la pintura y de la literatura popular, el reinado de lo 'pintoresco'." (Cuadernos del Archivo Siqueiros, p. 3).
- 196 D. Rivera, "Arte Pictórico," El Demócrata, 2 mar. 1924, citado por Charlot, Mexican Mural Renaissance, p. 105. En la entrevista con Ortega, "Diego Rivera, Intimo", el artista afirma que aún no había visto La Fiesta de la Santa Cruz.
- 197 Krauze, Caudillos Culturales, pp. 109-10.
- 198 J. Vasconcelos, "Zig-Zags en la República de las letras," El Universal Ilustrado, 23 nov. 1923, citado por F. Reyes Palma, La Política Cultural, 1920-24, p. 16.
- 199 Córdova, La Ideología de la Revolución Mexicana, pp. 270-71, ha señalado esto con referencia al mismo Obregón. Cita a Obregón, quien en 1920 afirmó que:
 "El socialismo es un ideal supremo, que en estos momentos agita a toda la humanidad. El socialismo es un ideal que debemos alentar todos los hombres que subordinamos nuestros intereses personales a los intereses de las colectividades. El socialismo lleva como mira principal tender la mano a los de abajo para buscar un mayor equilibrio entre el capital y el trabajo, para buscar una distribución más equitativa entre los bienes con que la naturaleza dota a la humanidad...." (subrayado del autor).
 Obregón combinaba esta actitud paternalista con creencias que se acercaban al positivismo en cuanto a la 'superioridad' que creyera natural de algunos seres humanos, y quienes consideraba deberían guiar a 'los de abajo'.
- 200 Brading, "Social Darwinism and Romantic Idealism", p. 75.
- 201 Vease E. Acevedo, "Las decoraciones", p. 30, y Carr, pp. 152-5.
- 202 Sobre Vasconcelos y las contradicciones entre su liberalismo decimonónico y el régimen posrevolucionario en 1924, vease J. Joaquín Blanco, pp. 129-34.
- 203 Por ejemplo, un artículo aparecido en El Excelsior, 10 mar. 1923 en el Bol. SEP, tomo 1, núm. 4, junio 1923, p. 363, reseñando la inauguración de La Creación, se refiere al prestigio que Rivera había tenido en París, y continúa afirmando que:
 "Quizá no estemos de acuerdo con muchas de las fases de su obra, pero es incuestionable que en toda ella, Diego Rivera ha sido el pintor sincero y fuerte, dominador de la técnica, de original concepción y maestro del colorido. Por ello decimos que nada más justo que el homenaje que anoche le fue rendido por la juventud intelectual de México. El Anfiteatro de la ...Preparatoria, donde el insigne artista dejará acaso lo más original y vigoroso de su obra en las decoraciones murales, se vio anoche henchido de una selecta concurrencia."
- 204 AGN O/C 121-E-E-39. Acuerdo Presidente Obregón a la SEP. 22 oct. 1923:
 "Presupuesto de Egresos vigente, continúe pagando, a contar del 24 de abril del corriente año, los sueldos de los empleados cuyos nombres se mencionan en seguida...Depto. de Bellas Artes -C. Diego Rivera, Jefe del Depto. de Oficios Plásticas de la ENBA, con sueldo de \$20.00 diarios....". Vease también nota núm. 211.

- 205 Sobre el Estadio Nacional, vease Reyes Palma, La Política Cultural, 1920-24, pp. 41-5, y el Bol. SEP, tomo 2, núm. 5 y 6, 1924, especialmente pp. 561-2, en donde Vasconcelos explica lo que para él representó el Estadio. Vasconcelos, "Los Pintores y los Arquitectos," El Universal, 3 mayo 1924, se refiere a la colaboración de Rivera en el diseño arquitectónico del Estadio. Se le había comisionado además un friso mural en encáustica para el interior del Estadio.
- AGN O/C 121-E-E-53. Acuerdo Presidente Obregón a la SEP. 20 mayo 1924:
- "Se autoriza a esa Secretaría para que con cargo a la partida núm. 12376 contrate con el Sr. Diego Rivera la decoración del friso del Estadio Nacional, debiendo sujetarse a las siguientes condiciones: -En virtud de que el Sr. Rivera y sus ayudantes perciben sueldo de esta Secretaría, se les pagará el metro cuadrado a razón de TRES PESOS, considerando esta cantidad como sobresueldo. -La preparación de los muros y los materiales para pintar a la encáustica así como los sueldos de los albaniles, obra de andamiaje, peones y todos los gastos necesarios para esta decoración serán por cuenta de la Secretaría."
- En el Bol. SEP, tomo 2, núm. 5 y 6, 1924, p. 384, se afirma que "Va a pintar Diego Rivera al Libertador (Simón Bolívar) a caballo. Ya se está documentando en la 'Iconografía' que al efecto preparó el bibliófilo don Manuel Segundo Sánchez. No sabe todavía si el trabajo será a la encáustica o hará otra cosa; pero cree que la realización lo dejará satisfecho."
- AGN O/C 121-E-E-53. Acuerdo Presidente Obregón a la SEP. 24 junio 1924:
- "Se autoriza a esa Secretaría para pagar al Sr. Diego Rivera como honorarios por su trabajo de decoración en la Escuela Gabriela Mistral (Ex-Cuartel de Peravillo) con cargo a la partida núm. 12361, la cantidad de \$300.00 moneda nacional....".
- 206 Vease Lolo de la Torre, p. 222, para las circunstancias de la comisión. La autora también afirma que Guerrero pintó los frescos en grisalla en el zaguán. Las fechas se verifican a través de la afirmación de Rivera de que ya está trabajando en Chapingo, en Ortega, "Diego Rivera, Intimo," El Universal Ilustrado, 10 ene. 1924.
- 207 El discurso está pintado en fresco sobre el muro derecho al fondo del zaguán.
- 208 Tanto Wolfe, pp. 232-3, como Brenner, p. 328, afirman que Rivera empezó a pintar en Chapingo al mismo tiempo que inició su pintura en las escaleras de la SEP. Varias escenas parecidas a las de las pinturas en el zaguán de Chapingo aparecen en los murales de las escaleras y en los del tercer piso del patio chico de la SEP.
- 209 "Diego Rivera habla sobre los enemigos de sus obras," El Universal Gráfico, 30 junio 1924.
- 210 *ibid.*
- 211 AGN O/C 121-E-E-52. Acuerdo Presidente Obregón a la SEP. 24 junio 1924:
- "Se autoriza a esa Secretaría para que con cargo a la partida número 12361 se contrate con el Sr. Diego Rivera la decoración de la escalera del edificio de la Secretaría, pagándosele a razón de SEIS PESOS metro cuadrado, cantidad que se concederá en virtud de que el

- señor Rivera percibe sueldo fijo en el empleo que desempeña, y siendo por cuenta de esa misma Secretaría todos los materiales y mano de obra que requieren el trabajo en cuestión."
- 212 La primera caricatura de Orozco aparece en una hoja suelta publicada por El Machete, con fecha de 19 agos. 1924, entre los núms. 9 y 10 del periódico.
- 213 J.C. Orozco, Autobiografía, pp. 80-2. L. Cardoza y Aragón, Orozco (1959; México: Fondo de la Cultura Económica, 1983), fecha el incidente a junio de 1924.
- 214 Véase la descripción de estos murales por Olav Munzberg y Michael Nungesser, "The Preparatory School Murals, 1923-1926: Between Allegory, Caricature and Historical Depiction," en el catálogo ¡Orozco! pp. 25-6.
- 215 Se afirma frecuentemente que Orozco pintó estos murales al regresar a la Preparatoria en 1926. Sin embargo, Charlot confirma su previa ejecución. En "Postscript to a destruction of frescoes," Eureka, agos. 1924 (revista estudiantil de la Preparatoria) en An Artist on Art, p. 196, Charlot dice que "The work mutilated is important, including as it does the admirable 'Saint Francis Helping the Poor' of which no man in good faith could deny the grandeur." A. Brenner también confirma esto, p. 296, al afirmar que durante las protestas en contra de los murales en julio de 1924, "el San Francisco de Orozco sufrió la mutilación de una rodilla".
- 216 G. Torres, "Fueron cesados todas las pinturas estridentistas," El Demócrata, 17 julio 1924.
- 217 En La Utopía de América, por ejemplo, P. Henríquez Ureña recalca la herencia cultural indígena al lado de la hispánica, pp. 164-6. La importancia que atribuyó a la aportación indígena dentro de la herencia cultural iberoamericana se fue acentuando con el paso de los años; véase, por ejemplo, "Orientaciones" en Seis Ensayos en Búsqueda de Nuestra Expresión (1928, Buenos Aires), en Obra Crítica, p. 242-52, que trata de la cuestión de las formas culturales latinoamericanas frente a lo europeo.
- 218 R. Gómez Robelo, "El Significado Esotérico de Algunos Símbolos Nahuas," Bol. SEP, tomo 2, núm. 5 y 6, 1923-24, pp. 480-91.
- 219 R. Gómez Robelo, "El indio y sus detractores," El Machete, núm. 1, 1a quincena mar. 1924, p. 2.
- 220 Sobre esto, véase E. Acevedo, "Las decoraciones", pp. 32-5, en donde la autora identifica las afiliaciones políticas de los distintos grupos que participaron en la polémica.
- 221 D. Rivera, "Dos Años," Azulejos, dic. 1923 (escrito en agos.), afirma en el post-scriptum que "Los literatos y el vulgo con diploma profesional, pesa en el ánimo del que promovió, desde el Poder, él, hastiado de rousones y de criticones, quisiera que ya no hubiera pintura molesta."
- 222 "Las obras de Rivera sentenciadas," El Excelsior, 26 junio 1924. Los murales de la Preparatoria se atribuyen erróneamente a Rivera.
- 223 "Las pedradas como un sustituto de la razón," El Demócrata, 12 julio, 1924.

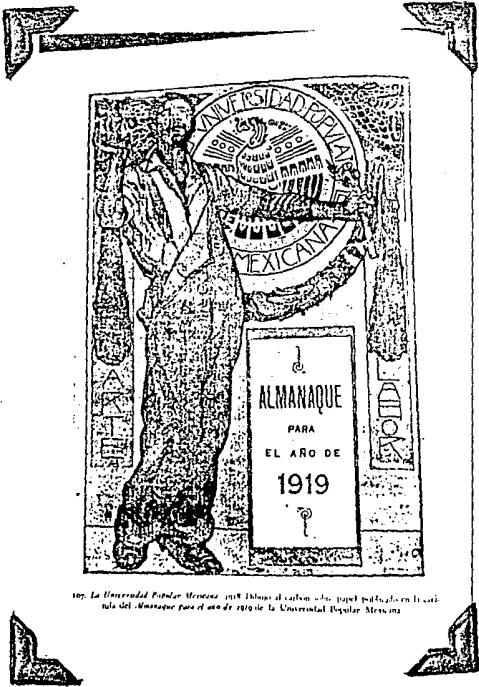
- 224 ibid.
- 225 "Manifiesto del Grupo Comunista Estudiantil de la Escuela Nacional Preparatoria: Los destructores de pinturas," El Demócrata, 21 julio 1924.
- 226 Siqueiros, "El Sindicato de Pintores y Escultores, combatirá en El Machete," hoja suelta de El Machete, 10 agos. 1924.
- 227 En El Excelsior, 12 julio 1924, aparecen unas "Declaraciones del Sindicato de Pintores y Escultores", en donde se recalca la independencia de los murales en la Preparatoria respecto a las pinturas de Rivera en la SEP. El Machete, núm. 13, 11-18 sept. 1924, p. 2, publica una "Protesta del Sindicato Revolucionario de Pintores y Escultores por las Nuevas Profanaciones de Pinturas Murales", en donde se afirma que "Diego Rivera renunció al 'Sindicato de Pintores y Escultores' en el mes de julio por no estar conforme con el acuerdo de la mayoría a propósito de la protesta lanzada con motivo de la destrucción de las pinturas murales de la Escuela Nacional Preparatoria."
- 228 Vease Taibo, p. 20.

CONCLUSIONES.

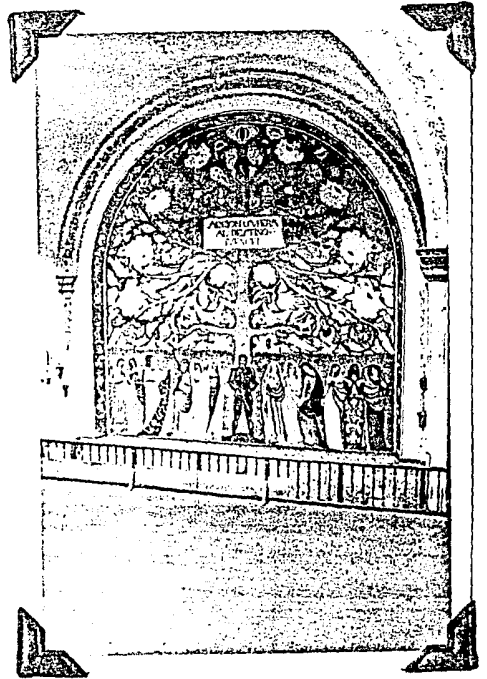
- 1 Vease Brading, "Social Darwinism and Romantic Idealism", especialmente pp. 75-6, en donde el autor señala la relación entre el pensamiento vasconcelista y el Romanticismo alemán.
- 2 Aunque no hemos abordado el tema en esta tesis, cabe mencionar que es muy probable que las ideas culturales de Vasconcelos estuvieran fuertemente influenciadas por el pensamiento esotérico, al igual que lo habrían sido también varios de los muralistas, y en particular, Montenegro. La semejanza entre el texto que Vasconcelos escribió en 191, Estudios Indostánicos, y uno de los más importantes textos para la doctrina esotérica, Los Grandes Iniciados, escrito en 1892 por el francés Edouard Schuré (México: Ed. Mexicanos Unidos, 1984), es notable, y muchas de las ideas socio-culturales posteriores de Vasconcelos pueden relacionarse con este texto.
- 3 A. Molina Enríquez, Los Grandes Problemas Nacionales, 1909. Vease también Brading, "Social Darwinism and Romantic Idealism", pp. 67-71, en donde el autor discute las implicaciones de esta visión.
- 4 Vease Andrés Lira González, "Los Indígenas y el Nacionalismo Mexicano" (Ponencia en el IX Coloquio de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983).
- 5 Charlot, "Renaissance in Guadalajara," en Mexican Mural Renaissance, pp. 304-14.
- 6 "El ex-templo de la Soledad de Santa Cruz transformado en exposición de arte popular," Bol.SEP, tomo IV, núm. 2, mayo 1925, pp. 53 y 54.
- 7 "Informe del Depto. de la Universidad Nacional," Bol.SEP, tomo V, núm. 2, 1926, p. 179. Vease también el "Informe del Depto. de Bellas Artes," en el mismo Bol.SEP, p. 53.

- 8 Bol.SEP, tomo IV, núm. 6, sept. 1925, p. 62, y Bol.SEP, tomo IV, núm. 8, nov. 1925, p. 47. Subrayado mío.
- 9 AGN O/C 121-E-D-25. Acuerdo Presidente Obregón a la SEP. 23 julio 1924:
 "En vista de las difíciles condiciones porque atraviesa el Erario, suspéndanse todos los trabajos de Decoración, Pintura y Escultura que ha estado llevando a cabo esa Secretaría y por lo tanto cáncélense todos los acuerdos girados por esta Presidencia números 1288 de fecha 31 de marzo de 1924, 0475 de fecha 6 de mayo de 1924, 0613 de 20 de mayo de 1924, 0530-0612 de mayo 20 de 1924 y contratos pendientes resolución de los CC. José Clemente Orozco y Carlos González." Subrayado mío.
- 11 Bol.SEP, tomo IV, núm.4, julio 1925, pp. 44 y 45 dice, por ejemplo, que los murales de González en el Consulado Mexicano debían servir además como "propaganda a nuestras artes populares", para que "se obtenga que los artistas extranjeros las tomen en cuenta como verdaderas obras de arte".
- 10 Bol.SEP, tomo IV, núm. 6, sept. 1925, p. 61, y Bol.SEP, tomo IV, núm. 4, julio 1925, p. 45.
- 12 A. Brenner, p. 298.
- 13 AGN O/C 121-E-E-52. Acuerdo Presidente Obregón a la SEP. 31 mar. 1924:
 "Se autoriza a esa Secretaría para invertir la cantidad de \$6,000. 00 SEIS MIL PESOS en la celebración de los contratos de la decoración de los tableros y arco de la escalera anexo a la Escuela Nacional Preparatoria en el ex-cuartel de San Pedro y San Pablo, y en los muros de la entrada y el fondo de la Biblioteca del Centro Educativo de la Piedad, haciéndose el cargo de esta cantidad a la Partida 12361 del Presupuesto de Egresos en vigor." Subrayado mío.
- 14 Bol.SEP, tomo III, núm.7, julio-oct. 1924, p. 171, se refiere a la Escuela, afirmando que "Actualmente está interrumpida la obra". El Bol.SEP, tomo V, núm 2, feb. 1926, p. 131, informa que ya se estaban efectuando reparaciones en el edificio; podemos por lo tanto asumir que había sido inicialmente concluido en 1925, aunque el Bol.SEP, tomo IV, núms. 3 y 4, junio y julio 1925, pp. 123 y 203 respectivamente, mencionan que la construcción del Centro aún estaba parada.
- 15 Vease la descripción que hace Rivera en su artículo "Los patios de la Secretaría de Educación Pública," El Arquitecto, núm. 5, sept. 1925.
- 16 *ibid.*, p. 173. Subrayado mío.
- 17 D. Rivera, "From a Mexican Painter's Notebook," (traducido por Katherine Anne Porter) The Arts, vol. VII, núm.1, ene. 1925, p. 21. Subrayado mío.
- 18 *ibid.*
- 19 *ibid.* Subrayado mío.
- 20 *ibid.* Vease pp. 22-3.
- 21 *ibid.*, pp. 22-3. Subrayado mío.

FOTOGRAFÍAS .



109. La Universidad Popular Mexicana. 1918. Libro de cartón sobre papel pintado en la cubierta del Almanaque para el año de 1919 de la Universidad Popular Mexicana.





3

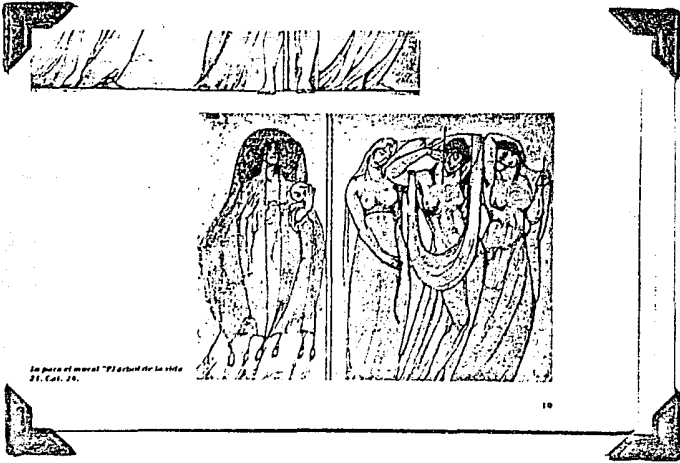


4



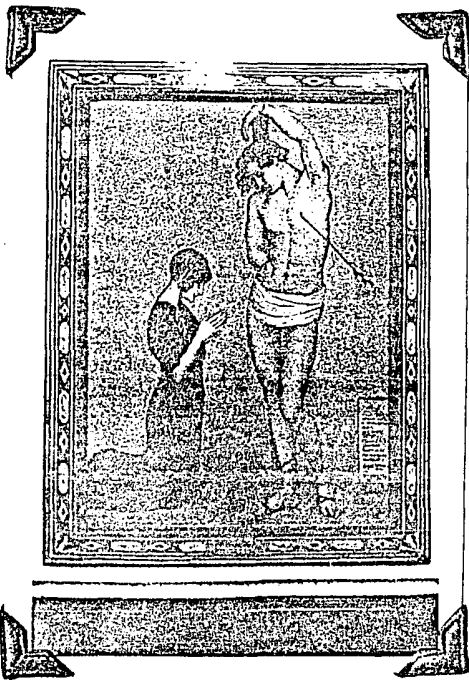
Proyecto para el man
dado de la sala 17, 1
Col. 25.

5



Im parte of mural "El arbol de la vida"
St. Cat. 26.

6

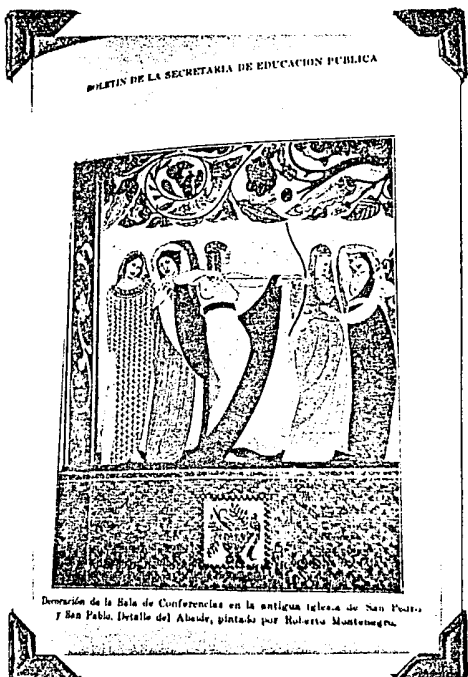


7

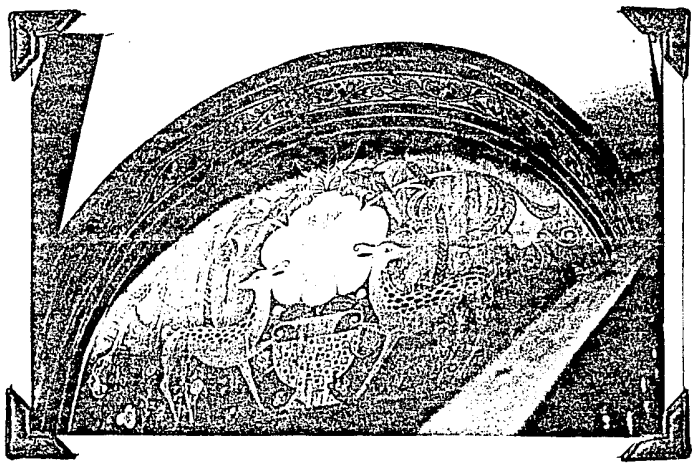


Decoración de la Sala de Conferencias en la antigua Iglesia de San Pedro y San Pablo, por Roberto Montenegro. Abside.

8



9



10



14



234

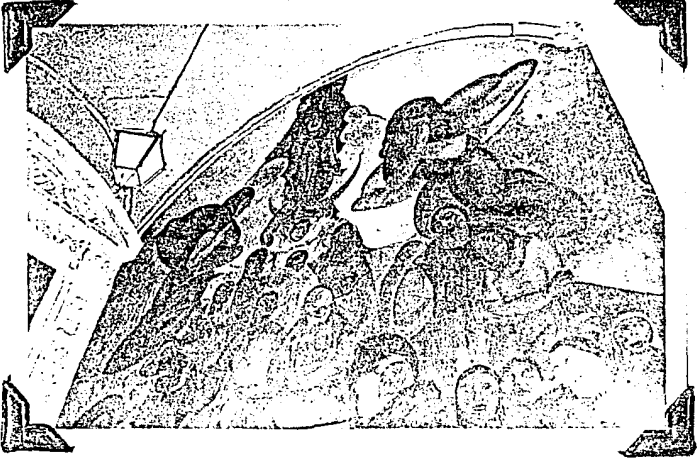
15



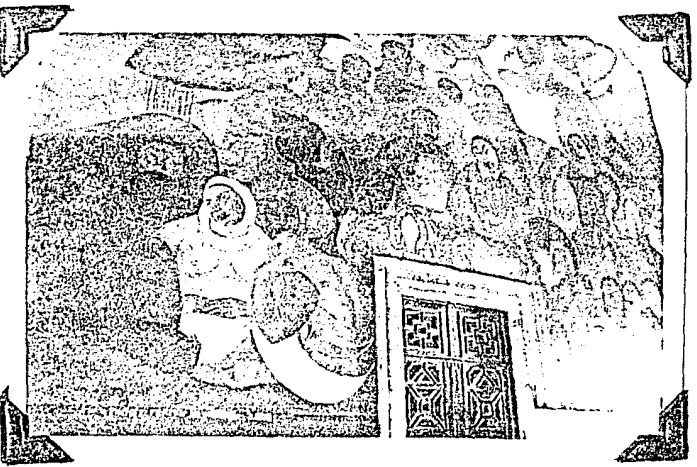
16



17



18



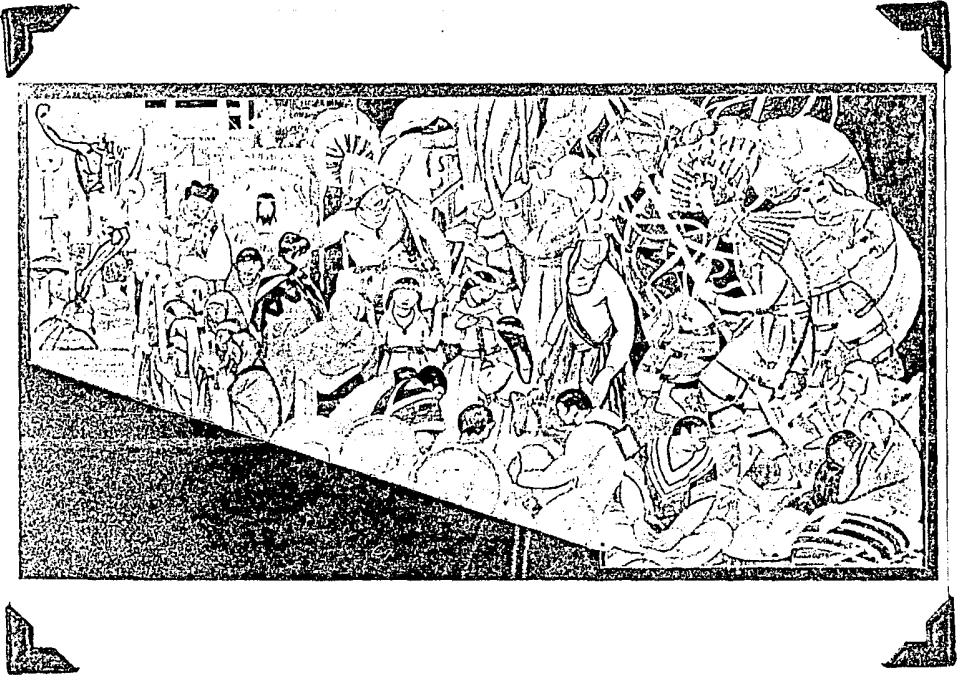
19



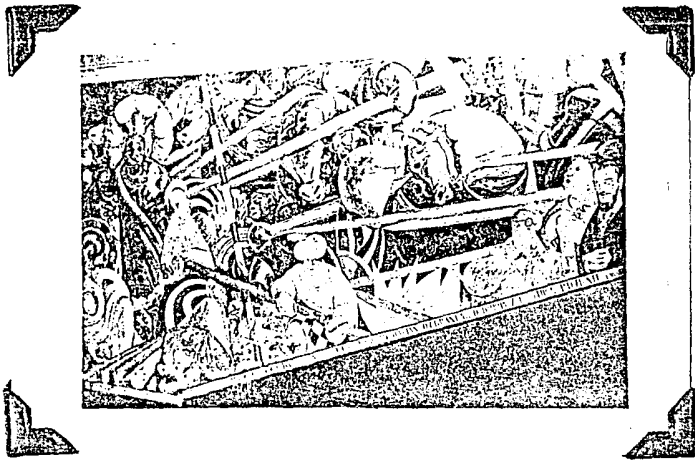
20



21



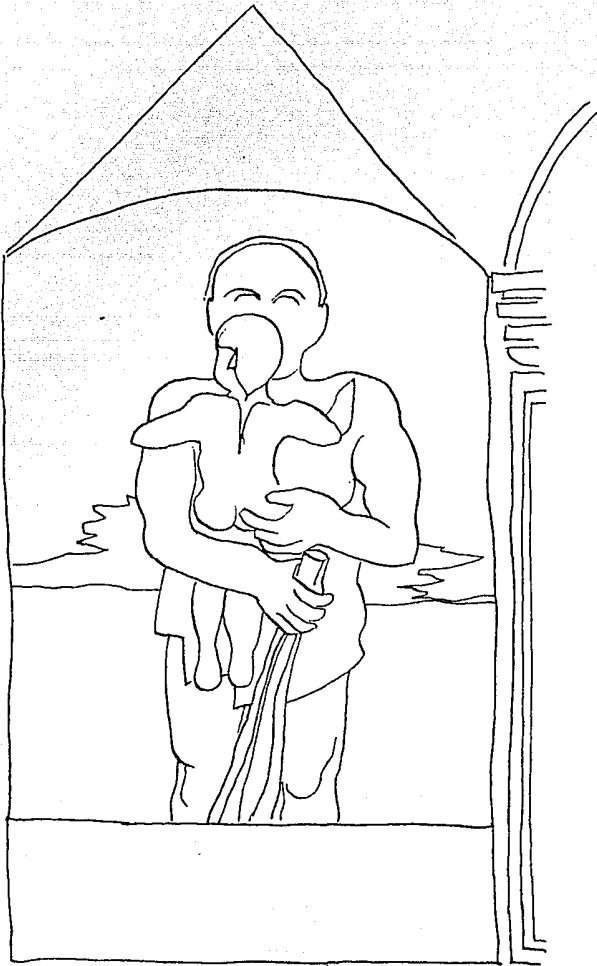
22

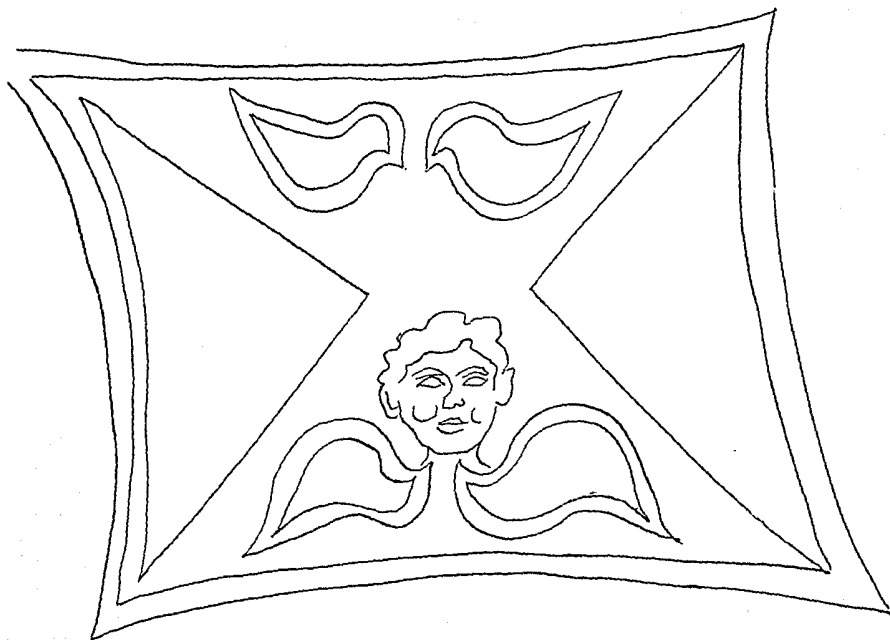


23



24



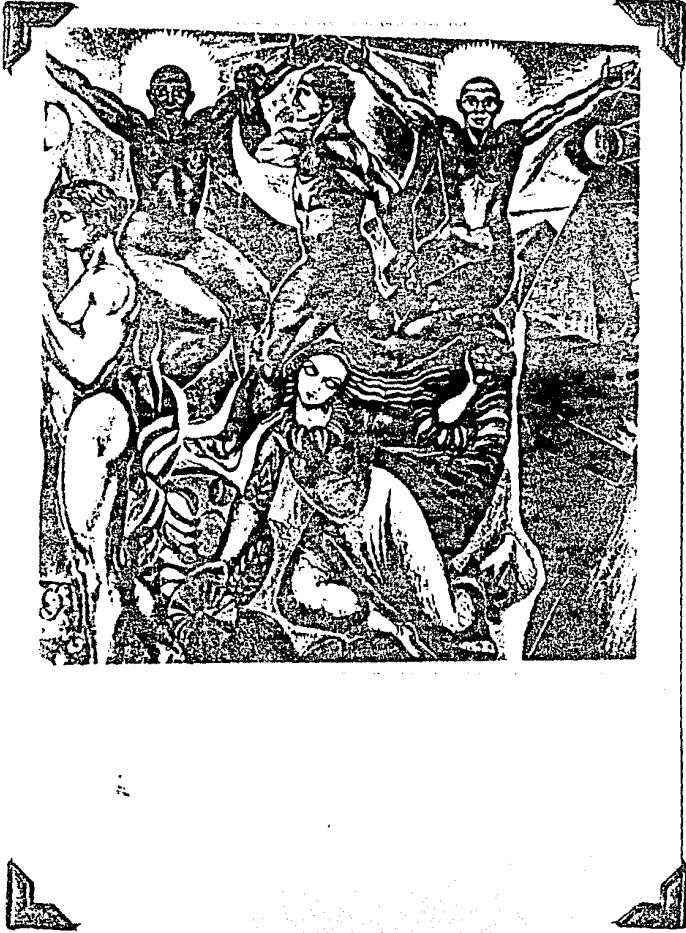


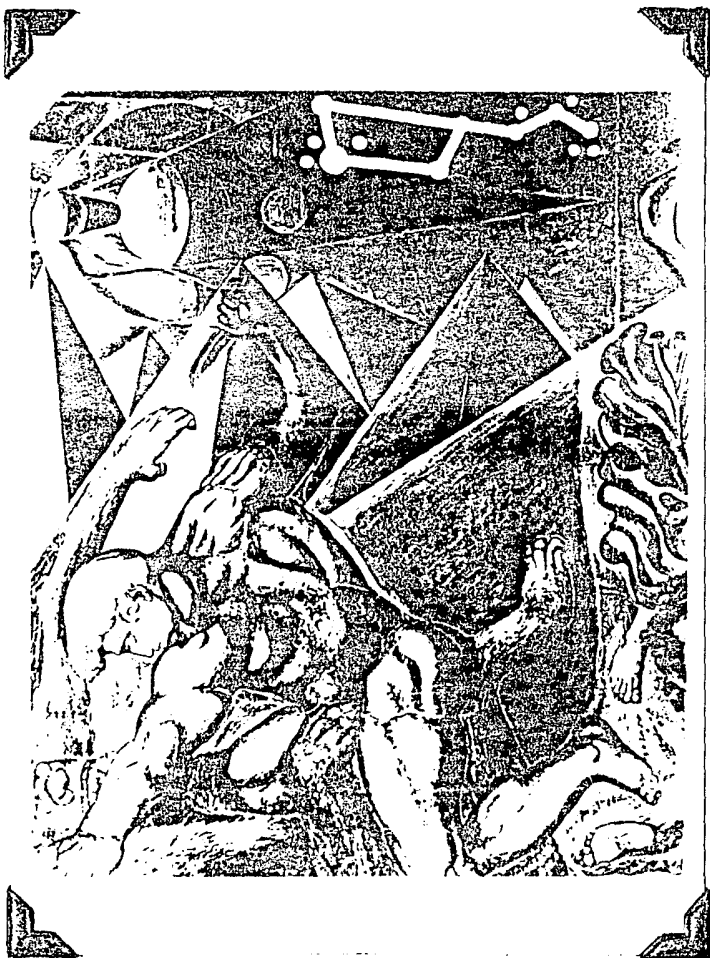


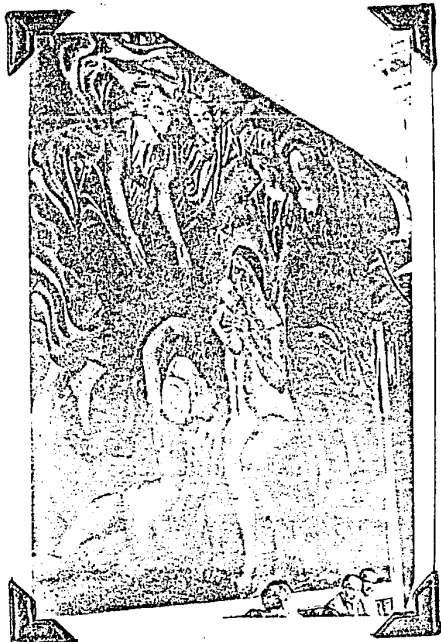
27



28





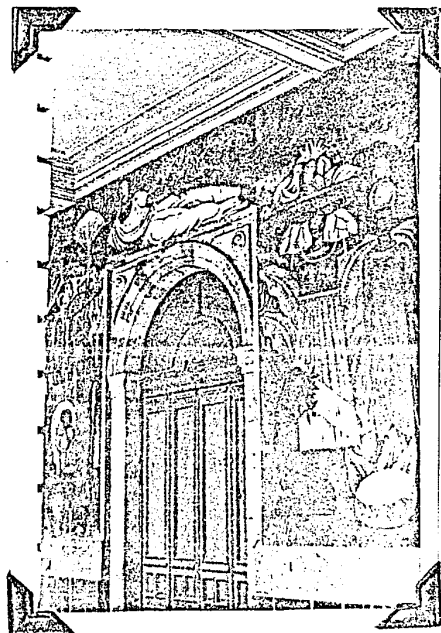


31

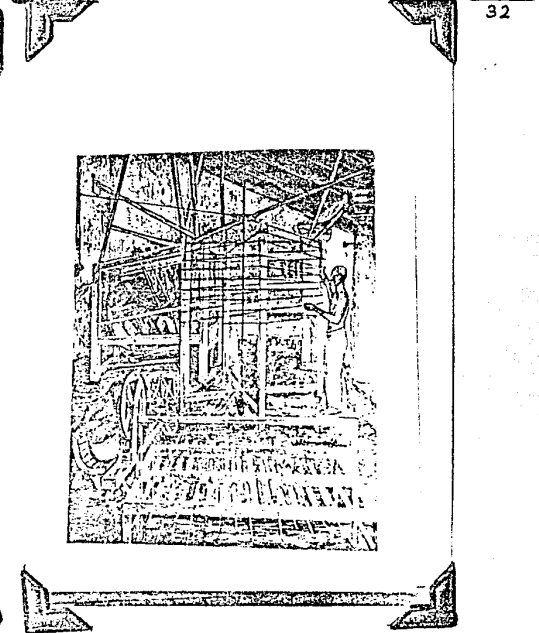


242

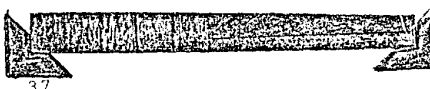
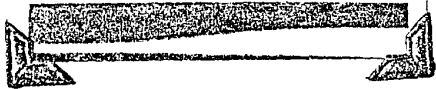
32

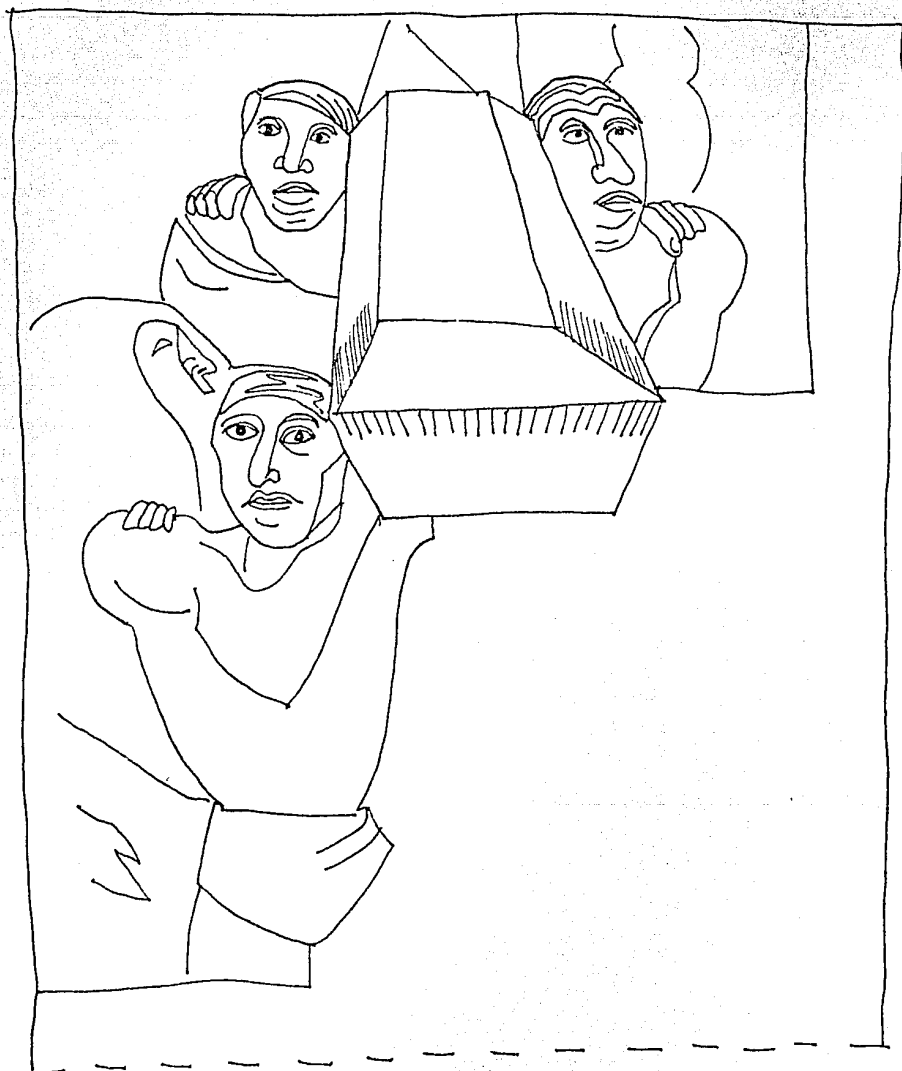


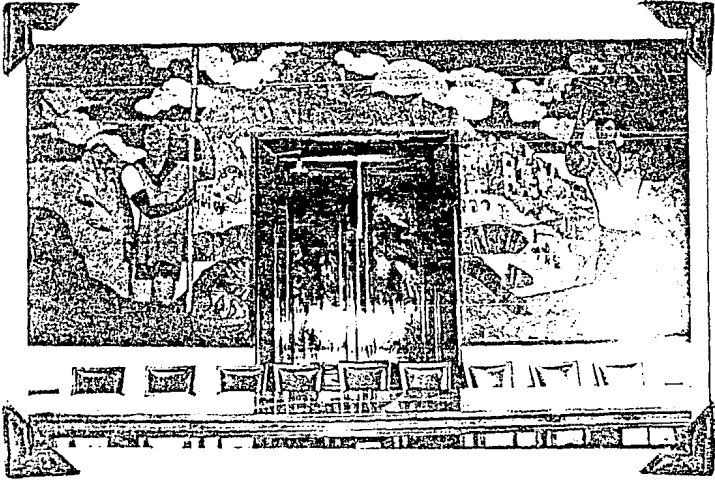
33



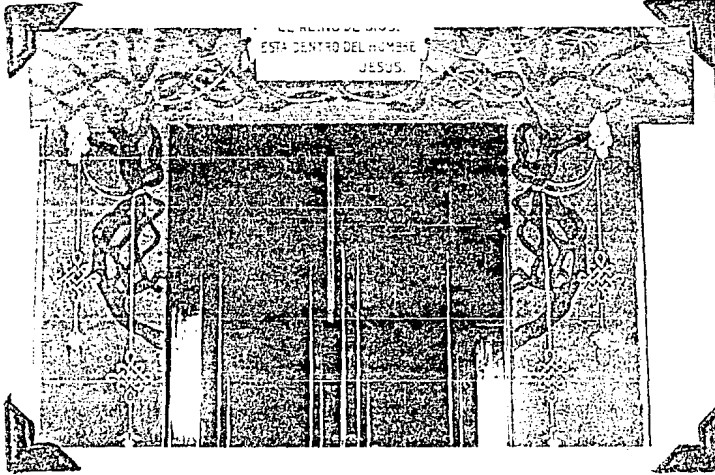
34



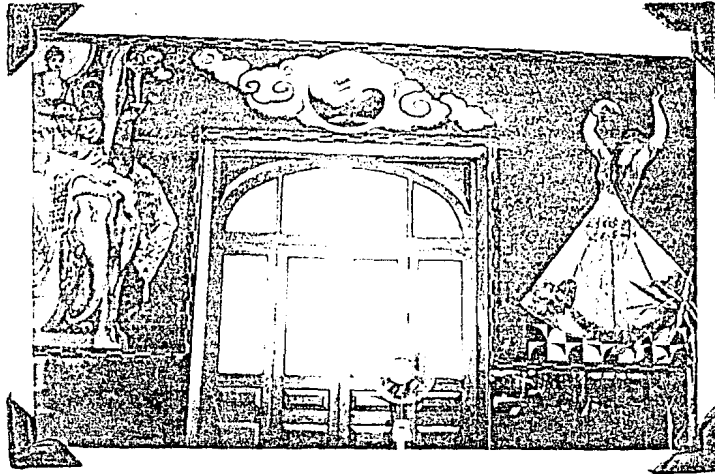




40



41



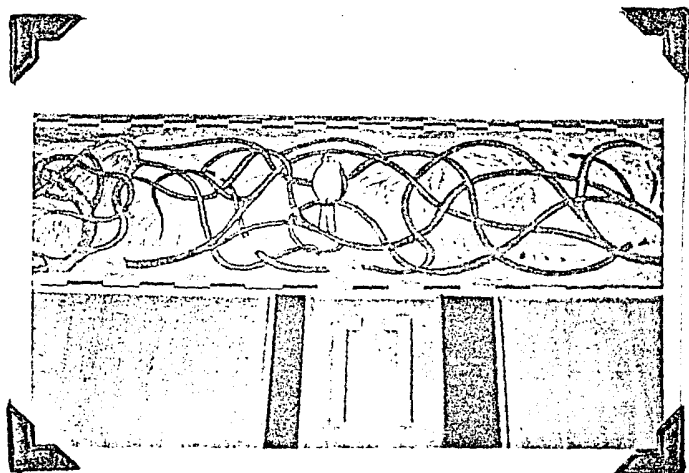
42



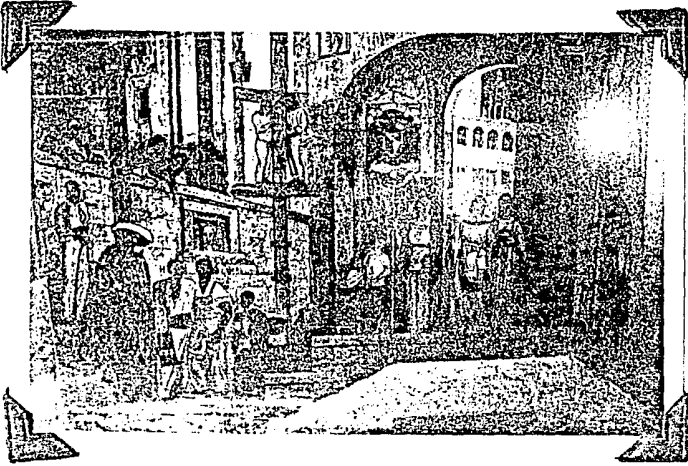
43



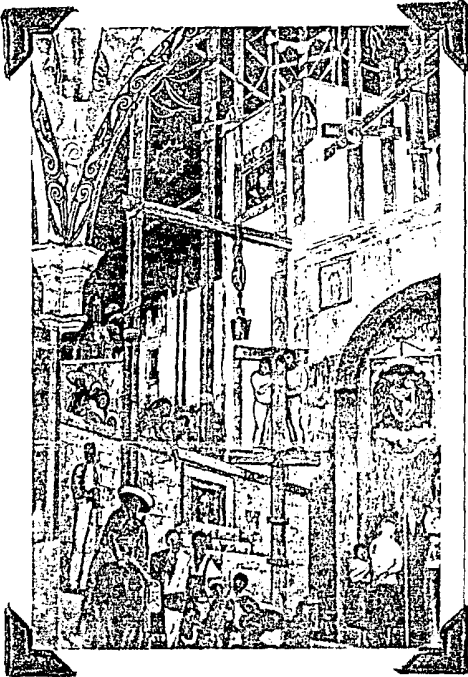
44



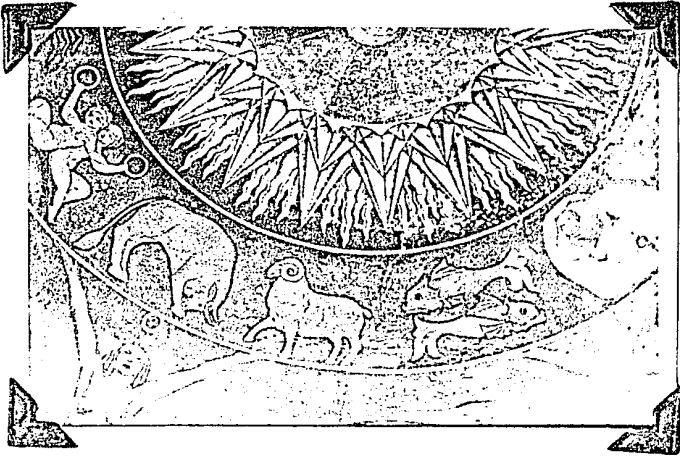
45



46



47



48



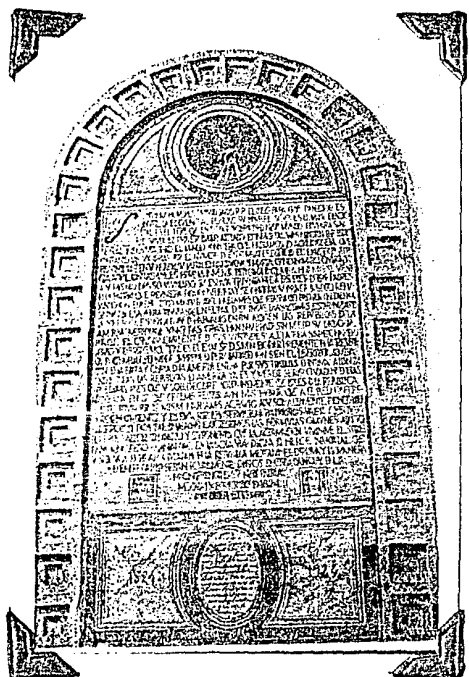
49



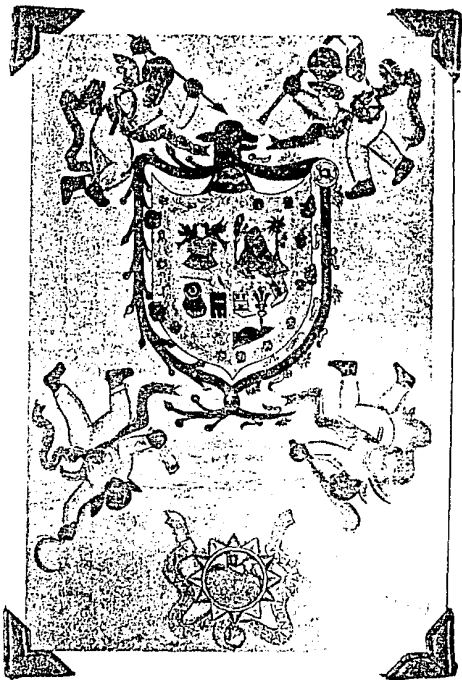
50



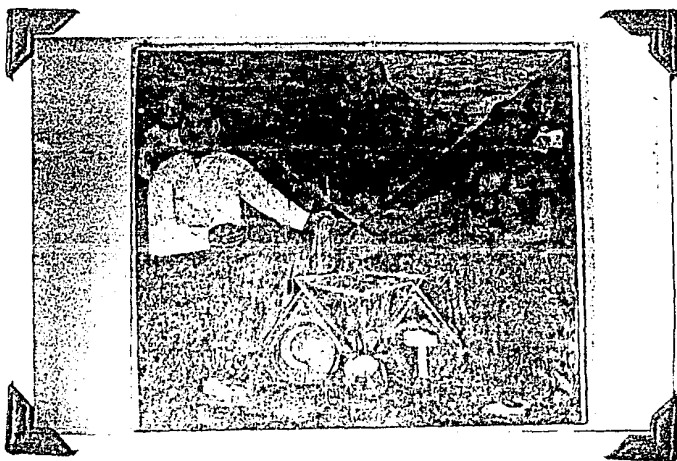
51



52



54



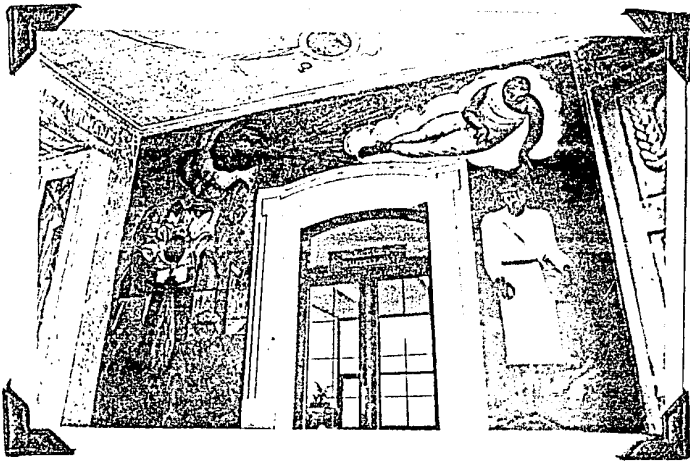
53



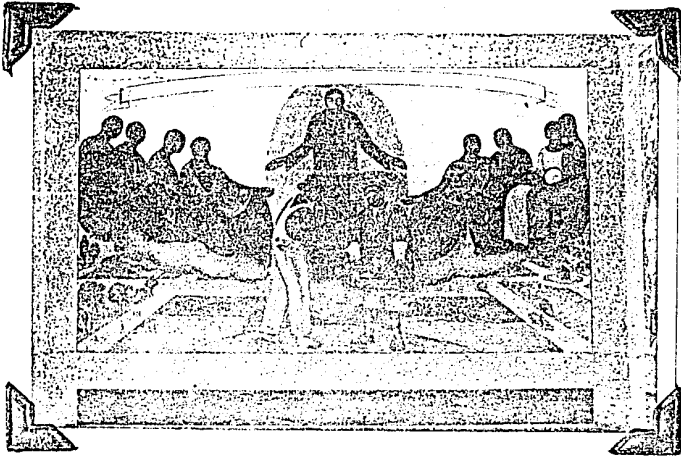
55



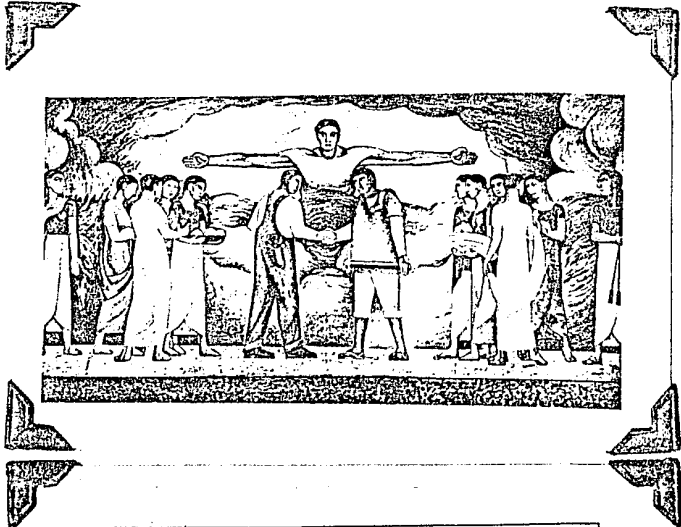
56



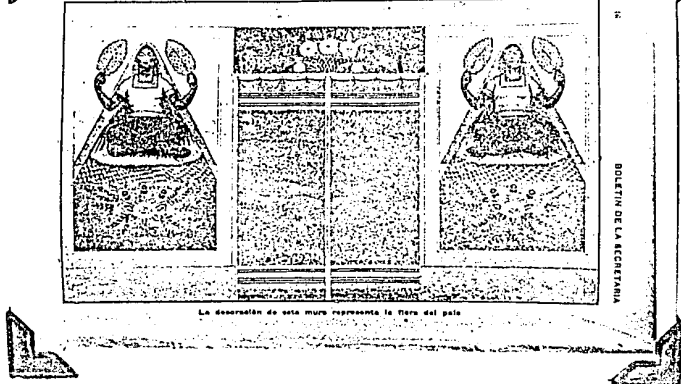
57



58



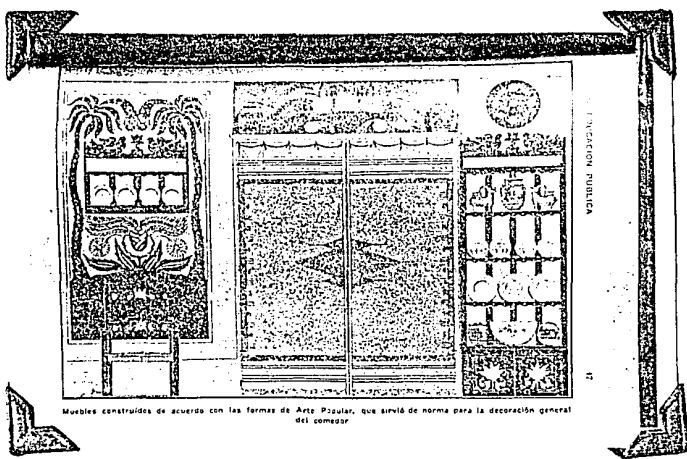
59



La decoración de esta muro representa la flora del país

BOLETIN DE LA ESCUELA

60



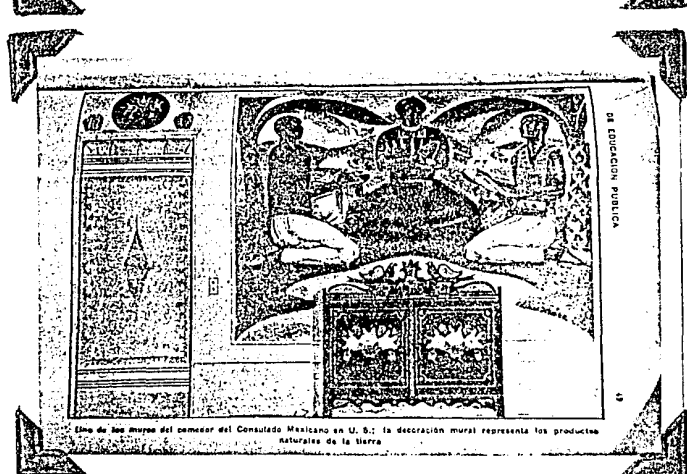
Muebles construídos de acuerdo con las formas de Arte Prísual, que sirvió de norma para la decoración general del comedor.

61



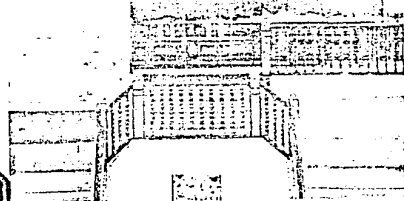
Otro de los muros del mismo comedor.

62

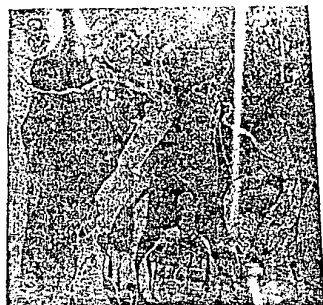


Otro de los muros del comedor del Consulado Mexicano en U. S.; la decoración mural representó los productos naturales de la tierra.

63



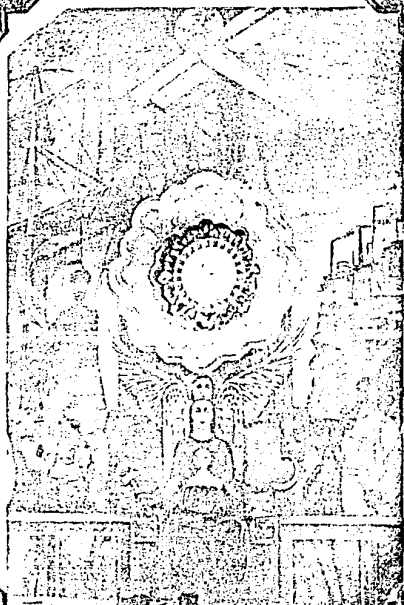
64



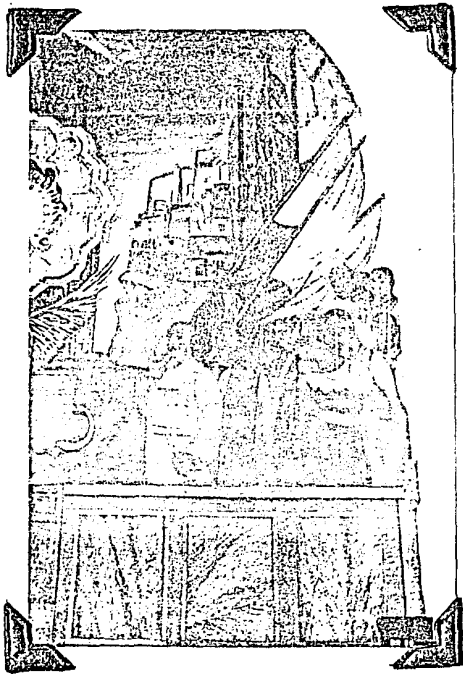
65



66



67



68



M. A El trabajo

154

69



N. A El trabajo

70

B I B L I O G R A F I A .

FUENTES PRIMARIAS.

1. HEMEROGRACIA.

- Acción Mundial. Periódico semanal publicado en la ciudad de México. Tomo I y II, núms. 1-11, ene.-abr. 1916.
- Boletín de la Secretaría de Educación Pública. Tomo I-V, mayo 1922-abril 1926.
- Boletín de la Universidad. IV época. Tomo I y II, núms. 1-4, agos. 1920-mar. 1921.
- El Maestro. 3 tomos. 1921 - 1923. Edición facsímil. México: Fondo de la Cultura Económica, Revistas Literarias Mexicanas Modernas, 1979.
- El Machete. Núms. 1-35, mar. 1924-mar. 1925.
- El Universal Ilustrado. 1918-1926. (1921-1924, cortesía archivo personal de Esther Acevedo.)
- Forma. 1926-1928. Edición facsímil. México: Fondo de la Cultura Económica, Revistas Literarias Mexicanas Modernas, 1982.
- La Falange. 1922-1923. Edición facsímil. México: Fondo de la Cultura Económica, Revistas Literarias Mexicanas Modernas, 1980.
- Nosotros. 1912-1914. Edición facsímil. México: Fondo de la Cultura Económica, Revistas Literarias Mexicanas Modernas, 1980.
- Revista de Revistas. 1918-1924. (1921-1924, cortesía archivo personal de Esther Acevedo.)
- Revista Moderna. 1898-1903. La Revista Moderna de México, 1903-1911.
- Savia Moderna. 1906. México: Fondo de la Cultura Económica, Revistas Literarias Mexicanas Modernas, 1980.
- Vida Americana. Barcelona. Núm. 1, mayo 1921.

2. TEXTOS.

- Acevedo, Jesús T. Disertaciones de un arquitecto. México: Ed. de Bellas Artes, Colección Ayer y Hoy, núm. 5, 1967.
- Best Maugard, Adolfo. Método de Dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano. México: Secretaría de Educación Pública, 1923.
- Conde, Teresa del, ed. J. C. Orozco. Antología Crítica. México: UNAM, 1982.

- Conferencias del Ateneo de la Juventud. Prólogo de Juan Hernández Luna. México: UNAM, 1962.
- Cosío Villegas, Daniel. "La pintura en México." El Universal, 19 julio 1923, pp. 3 y 9, y 20 julio 1923, pp. 3 y 10.
- Crónica Oficial de las Fiestas del Centenario de la Independencia. Publicada bajo la dirección de Genaro García. México: Talleres del Museo Nacional, 1911.
- Darío, Rubén. Cantos de Vida y de Esperanza. 1906; 10 ed. Madrid: Espasa-Calpe, Colección Austral núm. 118, 1964.
- Fernández, Justino, ed. Textos de Orozco. 1955; México: UNAM, 1983.
- Gamboa, Federico. Reconquista. 1908. En Gamboa, F. Novelas. México: Fondo de la Cultura Económica, 1965.
- Gamio, Manuel. Arqueología e Indigenismo. Editado por Eduardo Mateos Moctezuma. México: SEP/70s, núm. 24, 1972.
- , Forjando Patria. 1916; México: Porrúa, 1982.
- Guzmán, Martín Luis. "Diego Rivera y la filosofía del cubismo." 1916. Obras Completas. México: Compañía General de Ediciones, 1971.
- Henríquez Ureña, Pedro. Obra Crítica. México: Fondo de la Cultura Económica, 1960.
- Leighton, Frederic. "Rivera's Mural Paintings." Studio International, feb. 1924.
- "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores." Cuadernos del Archivo Siqueiros, núm. 1, s/f, pp. 1-4.
- Mariscal, Federico. La Patria y la Arquitectura. México: Imprenta Stephan y Torres, 1915.
- Molina Enríquez, Andrés. Los Grandes Problemas Nacionales. 1909; México: Ed. Era, 1978.
- Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre. México: SEP/Ed. Cultura, 1926.
- Orozco, José Clemente. El Artista en Nueva York. (Cartas a Jean Charlot y 3 textos inéditos). México: Siglo XXI, 1971.
- Pacheco, José Emilio, ed. Poesía Modernista. Una antología general. México: SEP/UNAM, Clásicos Americanos, núm. 39, 1982.
- Reyes, Alfonso. Visión de Anahuac y otros ensayos. México: Fondo de la Cultura Económica, 1983.
- Reyes, Alicia. "Correspondencia Inédita." (Del archivo de Alfonso Reyes.) Plural, julio 1972, pp. 21-8.
- Rivera, Diego. "Los patios de la Secretaría de Educación Pública." El Arquitecto, núm. 5, sept. 1925.
- , "From a Mexican Painter's Notebook." (traducido por Katherine Anne Porter). The Arts, vol. VII, núm. 1, ene. 1925.
- Rodó, José Enrique. Ariel. 1900; México: Porrúa, 1979.

Vasconcelos, José y Manuel Gamio. Aspects of Mexican Civilization. Lectures on the Harris Foundation. Chicago: University of Chicago Press, 1926.

Vasconcelos, José. De Robinsón a Odiseo. 1935. En Alicia Molina, prólogo, Antología de textos sobre educación. México: SEP/80s, 1981.

----- . Discursos 1920-1950. México: Ed. Botas, 1950.

----- . El Desastre. Obras Completas. México: Ed. Libreros Mexicanos Unidos, 1959, tomo 1.

----- . El Monismo Estético. 1917. Obras Completas. México: Ed. Libreros Mexicanos Unidos, 1959, tomo 4.

----- . Estudios Indostánicos. 1919. Obras Completas. México: Ed. Libreros Mexicanos Unidos, 1959, tomo 3.

----- . Indología. 1926. Obras Completas. México: Ed. Libreros Mexicanos Unidos, 1959, tomo 2.

----- . La Caída de Carranza. México: Ed. Murgía, 1920.

----- . La Raza Cósmica. 1925; México: Asociación Nacional de Libreros, 1983.

----- . La Tormenta. Obras Completas. México: Ed. Libreros Mexicanos Unidos, 1959, tomo 1.

----- . "Nueva Ley de los Tres Estados." El Maestro, tomo II, núm. 2, nov. 1921, pp. 150-58.

----- . Pitágoras (Una teoría del ritmo). 1916. Obras Completas. México: Ed. Libreros Mexicanos Unidos, 1959, tomo 3.

----- . Prometéo Vencedor. México: Lectura Selecta, 1920.

----- . Ulises Criollo. 1935; 2 tomos México: Fondo de la Cultura Económica, 1982.

Zea, Leopoldo, selección. Precursores del pensamiento Latinoamericano contemporáneo. México: SEP/Diana, núm. 14, 1979.

3. ARCHIVOS.

Archivo General de la Nación, Rama Obregón Calles. (Cortesía Karen Cordero.)

FUENTES SECUNDARIAS.

1. ARTICULOS.

Brett, Guy. "The Mural Style of Diego Rivera." Block. Middlesex Polytechnic, no. 4, 1981, pp. 18-29.

Charlot, Jean. "Juan Cordero. A 19th. Century Mexican Muralist." Art Bulletin, vol. XXVIII, no. 4, dic. 1946.

Córdova, Arnaldo. "Nación y nacionalismo en México." Nexos, núm. 83, nov. 1984, pp. 27-33.

- Juanes., Jorge. "Rivera: Pintor de templos del Estado." Palos, núm. 1, julio-sept. 1980.
- Krauze, Enrique. "Pasión y contemplación en Vasconcelos." Vuelta, núm. 78, mayo 1983, pp. 12-9, y núm. 79, junio 1983, pp. 16-26.
- Kubler, George. "Indianismo y mestizaje como tradiciones americanas medievales y clásicas." Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Caracas, ene. 1966, núm. 4, pp. 51-61.
- Moyssen, Xavier. "El Dr. Atl y los antecedentes de la pintura mural contemporánea." Monumentos Históricos, Boletín del INAH, núm. 4, 1980, pp. 71-88.
- "Siqueiros antes de Siqueiros." Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 45, 1976, pp. 177-93.
- Negrin, Edith. "El Ateneo de la Juventud y los Hombres que dispersó la Revolución." Texto Crítico, Universidad de Veracruz, núm. 28, feb.-abr. 1984, pp. 67-82.
- Rodríguez Lozano, Manuel. "Reflexiones sobre la pintura mexicana." Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 7, 1941.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Ariel v. Calibán. Latinismo v. sajónismo." Revista de la Universidad, Universidad Nacional Autónoma de México, agos. 1984, pp. 43-8.
- Traba, Marta. "Artes Plásticas Latinoamericanas: la tradición de lo nacional." Hispanoamérica, Estados Unidos, año VIII, núms. 23-4, 1979, pp. 43-69.
2. TEXTOS.
- Acevedo, Esther. "Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias." Ponencia en el IX Coloquio de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.
- Aguilar Camín, Hector, José Joaquín Blanco, Nicole Girón, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco y Stefano Varese. En torno a la cultura nacional. México: Instituto Nacional Indigenista, 1976.
- Alfaro Siqueiros, David. Art and Revolution. London: Lawrence & Wishart, 1975.
- Me llamaban el Coronelazo. México: Ed. Grijalbo, 1977.
- No hay más ruta que la nuestra. México: s/ed., 1978.
- Alvárez Roíz, M. T. S. "Dos momentos en la obra de Montenegro: La Revisita Moderna (1903-11) y Le Temoín (1907-09)." Tesis de licenciatura, Universidad Iberoamericana, 1978.
- Azuela, Alicia. "El Arte por un México Libre. 1924-34." Ponencia en el IX Coloquio de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.
- "La obra mural de Diego Rivera y los cambios socio-económicos, 1920-1934." Tesis de maestría, Universidad Iberoamericana, 1974.

- Blanco, José Joaquín. Se llamaba Vasconcelos. Una evocación crítica. México: Fondo de la Cultura Económica, 1977.
- Brading, David A. Los orígenes del nacionalismo mexicano. 1973; México: Ed. Era, 1980.
- ". Social Darwinism and Romantic Idealism: Andrés Molina Enríquez and José Vasconcelos in the Mexican Revolution. en Prophecy and Myth in Mexican History. Cambridge: Cambridge Latin American Miniatures, University of Cambridge, 1984.
- Brenner, Anita. Idolos tras los Altares. 1929; México: Ed. Domés, 1983.
- Cardoza y Aragón, Luis. Diego Rivera. Los frescos en la Secretaría de Educación Pública. México: Secretaría de Educación Pública, 1980.
- ". La Nube y el Reloj. Pintura Mexicana Contemporánea. México: UNAM, 1940.
- ". Orozco. 1959; México: Fondo de la Cultura Económica, 1983.
- Carr, Barry. El Movimiento Obrero y la Política en México 1910-1929. 1976; México: Ed. Era, 1981.
- Casado Navarro, Arturo. "Gerardo Murillo. Vida y Obra." Tesis de maestría en Historia del Arte, FFyL, UNAM, 1979.
- Catlin, Stanton L. "Political Iconography in the Diego Rivera Frescoes at Cuernavaca." en H.A. Millon & Linda Nochlin, ed. Art and Architecture in the Service of Politics. London: MIT Press, 1978.
- Charlot, Jean. Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915. Austin: University of Texas, 1962.
- ". The Artist on Art. 2 tomos. Honolulu: University of Hawaii, 1972.
- ". The Mexican Mural Renaissance. 1920-1925. Austin: University of Texas, 1963.
- Cimet Shoijet, Esther. "El Movimiento Muralista Mexicano. Una nueva forma de organización de la producción artística." Tesis de licenciatura, Universidad Iberoamericana, 1979.
- Cirici Pellicer, Alejandro. El Arte Modernista Catalán. Barcelona: Ed. Aymá, 1951.
- ". 1900 en Barcelona. Modernismo. Barcelona: Ed. Polígrafa, 1967.
- Cockcroft, James D. Intellectual Precursors of the Mexican Revolution, 1900-1913. Austin: University of Texas Press, 1968.
- Conde, Teresa del. Julio Ruelas. México: UNAM/IIIE, 1976.
- Cordero, Karen. "Para devolver su inocencia a la nación. (Origen y desarrollo del Método Best Maugard)." en el catálogo Abraham Angel y su tiempo. Coahuila: Museo Biblioteca Pape, 1984.
- Córdova, Arnaldo. La Ideología de la Revolución Mexicana. México: Ed. Era, 1973.
- Debroise, Olivier. Diego de Montparnasse. México: Fondo de la Cultura Económica, 1979.
- ". Figuras en el Trópico, Plástica Mexicana 1920-1940. México: Ed. Océano, 1983.

- Debroiŕse, Olivier. "Roberto Montenegro 1887-1968." en el catálogo Roberto Montenegro. México: INBA/ Museo de Arte Nacional, 1984.
- Díaz y Ovando, Clementina. La Escuela Nacional Preparatoria. México: UNAM, 1972.
- Edwards, Emily. Painted Walls of Mexico. Austin: University of Texas Press, 1966.
- Favela, Ramon. Diego Rivera. The Cubist Years. Phoenix: Phoenix Art Museum Catalog, 1984.
- Fell, Claude. Ecrits Oubliés/ Correspondence entre José Vasconcelos et Alfonso Reyes. México: IFAL, 1976.
- Fernín Revueltas, Colores. Trazos y Proyectos. México: Catálogo de la UNAM, 1983.
- Fernández, Justino. El Arte en el Siglo XIX en México. 2a ed., México: UNAM, 1983.
- Estética del Arte Mexicano: Coatlicue, El Retablo de los Reyes y El Hombre. 1954; México: UNAM; 1972.
- Roberto Montenegro. México: UNAM, 1962.
- Franco, Jean. La Cultura Moderna en América Latina. México: Joaquín Mortíz, 1971.
- Gali Boadella, Montserrat. "La Crisis del Muralismo Mexicano." México: texto inédito, s/f.
- Gilly, Adolfo, Arnaldo Córdova, Armando Bartra, Manuel Aguilar Mora y Enrique Semo. Interpretaciones de la Revolución Mexicana. 1979; México: UNAM/ Ed. Nueva Imagen, 1983.
- Goldman, Shifra M. Contemporary Mexican Painting in a Time of Change. Austin: University of Texas Press, 1977.
- Gómez Orozco, Alicia. "El joven Vasconcelos (del positivismo al antiintelectualismo)." Tesis de maestría en Filosofía, FFyL, UNAM, 1965.
- González Matute, Laura. "Escuelas al aire libre y centros populares de pintura." Tesis de licenciatura en Historia, FFyL, UNAM, 1979.
- Guía de Murales del Centro Histórico de la Ciudad de México. México: Depto. de Historia del Arte de la Universidad Iberoamericana/ CONAFE, 1984.
- Gullón, Ricardo. Direcciones del Modernismo. Madrid: Ed. Gredos, 1971.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. Modernismo. Barcelona: Montesinos, 1983.
- Henríquez Ureña, Max. Breve Historia del Modernismo. México: Fondo de la Cultura Económica, 1978.
- Homenaje a Saturnino Herrán en los 60 años de su muerte. Catálogo del Museo de Aguascalientes. México: INBA, 1978.
- Jardi, Enric. Torres García. Nueva York: New York Graphic Society, 1973.
- Krauze, Enrique. Caudillos Culturales en la Revolución Mexicana. México: Siglo XXI, 1976.

- Lira González, Andrés. "Los Indígenas y el Nacionalismo Mexicano." Ponencia en el IX Coloquio de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.
- Luna Arroyo, Antonio. El Dr. Atl. Paisajista Puro. México: Ed. Cultural, 1952.
- Lunacharsky, Anatole. El Arte y la Revolución. México: Ed. Grijalbo, 1975.
- Márquez Fuentes, M. y O. Rodríguez Araujo. El Partido Comunista Mexicano. 1919-1943. México: El Caballito, 1973.
- Martínez, José Luis. "México en busca de su expresión." Historia General de México. México: Colegio de México, 1976. Tomo 3.
- Monsivaís, Carlos. "Amoroso como un desollamiento." en el catálogo de la obra gráfica de Orozco, Sainete, Drama y Barbarie. México: Museo de Arte Nacional/ INBA, 1983.
- ". "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX." Historia General de México. México: Colegio de México, 1976. Tomo IV.
- Montenegro, Roberto. Planos en el Tiempo. México: s/ed., 1962.
- Moreno, Salvador. Antonio Fabrés. México: UNAM, 1981.
- Myers, Bernard. Mexican Painting in our time. Oxford: Oxford University Press, 1956.
- Nelken, Margarita. Carlos Mérida. México: UNAM, 1961.
- ¡Orozco!. Catálogo del Museum of Modern Art, Oxford, 1980.
- Orozco, José Clemente. Autobiografía. 1945; México: Ed. Era, 1970.
- Perus, Françoise. Literatura y Sociedad en América Latina: el Modernismo. México: Siglo XXI, 1976.
- Ramírez, Fausto. "Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco." en Orozco: Una Relectura. México: UNAM, 1983.
- ". "La obra de Germán Gedovius: una reconsideración." en el catálogo de la exposición Germán Gedovius. México: Museo de Arte Nacional/ INBA, 1984.
- ". Saturnino Herrán. México: UNAM/ Colección de Arte, núm. 29, 1976.
- ". "Saturnino Herrán." Tesis de maestría, Universidad Iberoamericana, 1973.
- ". "Tradición y Modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1903-1912." Ponencia en el Coloquio de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, Guanajuato, 1981. En prensa.
- ". "Vertientes Nacionalistas en el Modernismo." Ponencia en el IX Coloquio de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.
- Ramírez, Mari Carmen. "Nacionalismo y Pintura Mural en el Período Obregonista." Comentario en el IX Coloquio de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.

- Reed, Alma. Orozoq. 1955; México: Fondo de la Cultura Económica, 1983.
- Reyes Palma, Francisco. La Política Cultural en la época de Vasconcelos (1920-1924). México: INBA/SEP, 1981.
- Un proyecto cultural para la integración nacional. Período de Calles y el Maximato (1924-1934). México: Cuadernos del Centro de Investigación para la Educación y Difusión Artísticas, INBA/SEP, 1984.
- Rivera, Diego. Arte y Política. México: Ed. Grijalbo, 1979.
- Rodríguez, Antonio. El Hombre en Llamas. Historia de la pintura mural en México. 1967; Londres: Thames & Hudson, 1970.
- Rodríguez Prampolini, Ida. La Crítica del Arte en México en el Siglo XIX. 3 tomos. México: UNAM, 1964.
- Rojas Garcidueñas, José. El Ateneo de la Juventud. México: INHERM, 1979.
- Romanell, Patrick. La Formación de la Mentalidad Mexicana. Panorama actual de la filosofía en México. 1910-1950. México: Colegio de México, 1954.
- Semo, Enrique, ed. México: un pueblo en la historia. México: Universidad Autónoma de Puebla/ Ed. Nueva Imagen, 1983.
- Suárez, Orlando. Inventario del Muralismo Mexicana. México: UNAM, 1972.
- Taibo II, Paco Ignacio. "El Muro y El Machete; Notas sobre la breve experiencia del Sindicato de Pintores. México 1922-1925." México: texto inédito, s/f.
- Tibol, Raquel, ed. Documentación sobre arte mexicano. México: Fondo de la Cultura Económica, 1974.
- "Las Escuelas al Aire Libre en el Desarrollo Cultural de México." en el catálogo del Palacio de Bellas Artes, Las Escuelas de Pintura al Aire Libre. México: SEP/INBA, 1981.
- Un Mexicano y su Obra: David Alfaro Siqueiros. México: Empresas Editoriales S.A., 1969.
- Torriente, Lolo de la. Memoria y Razón de Diego Rivera. México: Ed. Renacimiento, 1959. 2 tomos.
- Valdés, Hector. Índice de la 'Revista Moderna de Arte y Ciencia'. 1898-1903. México: Centro de Estudios Literarios, UNAM, 1967.
- Villoro, Luis. Los grandes momentos del indigenismo en México. 1950: México: Centro de Investigaciones Superiores del INAH, Ed. de la Casa Chata, 1979.
- Viñas, David, ed. y introducción. Contrapunto político en América Latina. S.XX. México: ICAP, 1982.
- Vladerrama Zaldiva, Ma. Carmen y Ana María Velasco. "El Arte Prehispánico en el Porfiriato." Tesis de licenciatura en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, 1981. 2 tomos.
- Weston, Edward. The Daybooks of Edward Weston: Mexico. Tomo 1. Ed. por Nancy Newhall. Nueva York: Aperture Inc., 1961.
- Wolfe, Bertram. The Fabulous Life of Diego Rivera. Nueva York: Stein & Day, 1963.

Zea, Leopoldo. El Positivismo en México. 1948; México: Fondo de la Cultura Económica, 1975.

----- . Ensayos sobre la filosofía en la historia. México: Centro de Estudios Filosóficos de la UNAM, 1948.

Zoraída Vázquez, Josefina. Nacionalismo y Educación en México. México: Colegio de México, 1975.

Zuno Hernández, José Guadalupe. Anecdótico del Centro Bohemio. Guadaluajara: Impresa particular del Dr. Pedro Rodrigo Lomel, 1964.