



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

**“EL MURALISMO EN MÉXICO:
COMUNICACIÓN A TRAVÉS DE LA IMAGEN.
ESTUDIO DEL CASO JOSÉ CLEMENTE OROZCO”**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LA CARRERA DE
CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

P R E S E N T A :

GRACIELA ELIZABETH KASEP IBÁÑEZ

**APOYADA POR LA DIRECCIÓN GENERAL DE EVALUACIÓN
EDUCATIVA, UNAM PROGRAMA DE BECAS PARA TESIS DE
LICENCIATURA EN PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN (PROBETEL)**

**ASESORA:
MTRA. ROSA MARÍA LINCE CAMPILLO**

CIUDAD UNIVERSITARIA

NOVIEMBRE 2002





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mis padres por su amor, motivación y apoyo incondicional

**A Coy por formar parte de esta etapa que concluyo
y las que están por venir...**

**A Rosa María Lince por sus estímulos a lo largo de mi carrera,
pero sobretodo por su amistad**

A mis amigos por todo lo que he vivido con ellos

**A quienes particularmente han fundado recuerdos y vínculos
muy especiales en mi vida ...**

Agradecimientos

A mi papá por inculcarme desde siempre el interés y amor al arte

A mi mamá por su fortaleza

A quienes al final de esta investigación me ayudaron con sus valiosos comentarios y observaciones.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	Pág. 1
CAPÍTULO 1. EL ARTE COMO COMUNICACIÓN	Pág. 6
1.1. Comunicación, percepción e interpretación.	Pág. 6
1.1.1 Comunicación a través de la imagen.	Pág. 15
1.1.2 El papel fundamental de los símbolos	Pág. 18
1.1.3 El Simbolismo en las artes visuales.	Pág.25
1.2. El arte, una forma de comunicación	Pág. 29
1.2.1 La pintura	Pág. 37
CAPÍTULO 2. EL MURALISMO EN MÉXICO	Pág. 43
2.1 Contexto Histórico	Pág. 43
2.1.1 Cuestiones políticas, económicas y sociales en México	Pág. 55
2.1.2 Aspectos culturales	Pág. 61
2.2 El Muralismo	Pág. 66
2.2.1 Historia del movimiento: nacimiento, desarrollo y fin.	Pág. 66
2.2.2 Características específicas del movimiento.	Pág. 113
CAPÍTULO 3. EL CASO JOSÉ CLEMENTE OROZCO	Pág. 121
3.1 Bosquejo de su vida y obra	Pág. 121
3.2 El Muralismo con José Clemente Orozco.	
Características particulares.	Pág. 131
CONCLUSIONES	Pág. 137
ANEXO 1 (cuadro comparativo)	Pág. 158
ANEXO 2 (manifiesto del sindicato de obreros, técnicos, pintores y escultores)	Pág. 174
BIBLIOGRAFÍA	Pág. 178

INTRODUCCIÓN

Los seres humanos, tenemos una condición de la cual no podemos huir: la sociocultural. Ésta no sólo se da por el hecho de tener la necesidad de organizarnos y conformarnos en comunidad para mantener una identidad con los otros y así evitar un sentimiento de aislamiento. Tiene que ver también con la forma en que cada individuo se desenvuelve en el mundo, el único que nos concierne al ser conformado, y de alguna manera construido por nosotros mismos.

Parte de lo que construimos en el mundo es la realidad. Y no porque ésta sólo dependa de lo que nosotros hacemos o dejamos de hacer. Tal vez es una mezcla entre la percepción de lo que ya es manifiesto ante nosotros y lo que sobre de ello (lo anterior a nosotros) construimos.

Ante ese mundo, el individuo tiene diversas manifestaciones entre las cuales se podrían catalogar las culturales. Si nos referimos a este último término, podríamos encontrar una infinidad de ejemplos partiendo de la idea de que todo aquello que es construcción del hombre, forma parte o tiene que ver con las circunstancias que le rodean, es decir que crea una cultura, supuestamente "propia".

Dentro de lo cultural, están incluidas las actividades artísticas, las cuales son la materialización y manifestación de las ideas, sentimientos y percepciones del individuo del mundo que le rodea. Mundo en el cual entran las cuestiones sociales, económicas y políticas dentro de una sociedad que por lo tanto se reflejan en el arte. A lo largo de la historia los avances científicos y tecnológicos han tenido grandes repercusiones en las sociedades y por lo tanto han revolucionado al arte. Por ejemplo con la industrialización y sus efectos tales como el cambio en la estructura social, en el orden de las naciones, etc. tuvieron un efecto en la cuestión de las artes. La idea del "arte por el arte" manejada sobre todo en el siglo XIX va quedando atrás, por el planteamiento de que el arte debe ser y estar al servicio de la gente, es decir el arte como algo público.

A mediados de los años veinte, los artistas mexicanos comenzaron a involucrarse en la vida política del país con la llegada a México de las ideas comunistas de los países europeos. Así, algunos artistas se convirtieron en miembros y líderes del Partido Comunista Mexicano. La idea del arte como representación del pueblo y para el pueblo se ve claramente en el movimiento Muralista Mexicano. La temática de este movimiento es el *pueblo mexicano*¹ y su vida, así las obras se convierten en una forma de propaganda sin dejar de ser arte. Este carácter propagandístico da al arte la misión de difundir entre el pueblo, en ese entonces, las ideas comunistas. Este tipo de pintura por las características de las obras, se hace accesible a las masas y consecuente con el público. Esta situación de moldear a las masas con cierta carga ideológica predeterminada a través de las imágenes (en este caso los murales), tiene efectos posteriores en lo que se convertiría en la industria cultural en el siglo XX.

Este trabajo realiza una aproximación a algunos aspectos del Movimiento Muralista Mexicano, desde un enfoque comunicativo en su dinámica esencial (existencia de un emisor, un mensaje y un receptor; estando los tres determinados y condicionados por su contexto y su propia experiencia), es decir tratando de analizar la forma en que la expresión artística de los pintores buscó llegar al espectador, específicamente el pueblo mexicano, y la manera en que ese mensaje determinado fue o no recibido.

Al analizarlo de esta manera, encontré una serie de problemas que fueron la base para la construcción del objeto de análisis de la presente investigación. Fue por un interés absolutamente personal, por el que decidí llevar a cabo un estudio relacionado con el arte desde conceptos y aprendizajes de la Carrera de Comunicación. Cuestión que me pareció interesante y diferente para llevar a cabo diversos planteamientos sobre una corriente artística que además, engloba aspectos sociales y políticos importantes de nuestro país. Umberto Eco plantea que todo fenómeno cultural es un acto de comunicación y puede ser explicado

¹ Cuando se utiliza esta expresión me refiero a quienes los muralistas tenían la intención de dirigir sus mensajes. El pueblo básicamente formado por aquellos sectores segregados y explotados así como trabajadores bajo el yugo de las clases dominantes.

mediante los esquemas propios de cualquier acto de comunicación², idea con la que comulgo y que, me llevó a realizar mi trabajo desde dicho enfoque en torno a un movimiento artístico.

Evidentemente, lo que he hecho es una relectura de algunas obras de José Clemente Orozco, donde considero, se exponen muchas de las ideas que deseaba manifestar desde una postura de denuncia. Por ejemplo la problemática en la organización social debido a las diferenciaciones marcadas en las capas sociales a partir del fenómeno del mestizaje³. Trató de manifestar una protesta, a partir de la visión de algunos sectores del pueblo (sobretudo campesinos y obreros por debajo de la clase dominante) como explotados desde momentos históricos anteriores como la Conquista y haciendo una comparación con la realidad que en esos años se vivía, mientras el país, atravesaba por un proceso de modernización pero a costa del sacrificio de dichos sectores. Esta idea fue originada por planteamientos anteriores en torno a esta problemática social. Por ejemplo el de José Vasconcelos, quien apoyó e impulsó al movimiento en sus inicios. Sus planteamientos fundamentales en torno a la estructura social que debía imperar no solo en México, sino en Iberoamérica lo plantea en su obra "La raza cósmica" (1925)⁴

Desde un principio mantuve la idea de que existen algunos obstáculos en el proceso de comunicación, pues por más que el emisor (en este caso los muralistas) pretenda emitir un mensaje y que sea percibido tal cual lo generó en su mente, el receptor está rodeado de condiciones (contexto socio cultural, educación, experiencias, etc) que lo limitan, por decirlo de una forma, a escapar de sus propias ideas e intereses. Cada individuo tiene una manera de percibir e interpretar muy diferente a la de los demás.

² ECO, Umberto. La estructura ausente. Ed. Lumen Barcelona 1968.

³ El mestizaje, como se explica en el segundo capítulo, es un fenómeno resultado de la Conquista. Expresa la incorporación de la idea de raza en una unidad y que busca integrar las diferencias culturales y raciales. Sin embargo, lejos de lograrlo han sido irreconciliables dichas diferencias aun hoy en día.

⁴ Es un ensayo donde predice la dominación de una nueva raza forjada por la fusión de todas las razas, en la que su cultura será fundada no en la razón o la técnica sino en la belleza y el sentimiento creador desapareciendo así, el Estado guerrero y político para establecer un Estado espiritual y ético.

El muralismo pretendió hacer llegar un mensaje específico al pueblo mexicano. Quiso retratar la realidad y a la vez forjar conciencia de dichas condiciones para generar un cambio en la vida del país. Sin embargo, y es uno de los planteamientos principales de este trabajo, el pueblo no se vio reflejado a sí mismo en las monumentales obras y tarde o temprano se manifestaron las propias contradicciones existentes al interior del movimiento. Un aspecto que considero importante es cómo se descubre al arte como un medio propagandístico y persuasivo que podía resultar eficiente. Un problema que se pudo suscitar en ese momento, es que el arte había sido accesible sólo a sectores determinados de la población. El intento de crear un arte público tuvo ciertas barreras para romper el esquema anterior y fomentar la apertura. Sin embargo, no existía la preparación para ello pues incluso, existieron agresiones físicas a algunos murales.

La elección de la obra de Orozco, radica en que, a mi juicio fue el que se alejó más de los intereses (sobre todo políticos) externos y mantuvo fidelidad a sus convicciones. Su obra la considero una expresión muy fuerte y emotiva enfocada a la parte oscura de la realidad, no trató de endulzar imágenes. No es que demerite el trabajo de los otros artistas pero definitivamente cada uno eligió su camino dentro del movimiento que supuestamente era un todo homogéneo persiguiendo la misma meta, repito, siendo Orozco, a mi parecer, quien se mantuvo en el camino que desde un inicio decidió recorrer.

El primer capítulo se ocupa de aquellos conceptos que rescaté para llevar a cabo el análisis, enfatizando por supuesto, la importancia de la comunicación visual a lo largo de la historia, el papel de los símbolos (que abundan en los murales) así como los procesos relacionados en la comunicación, percepción e interpretación.

El segundo capítulo hace un recorrido histórico para entender el origen de este movimiento, más allá de la idea de que es un arte revolucionario o resultado de la revolución. En sí considero que fue parte de un proceso en el cambio de la dinámica cultural y que sin duda alguna tenía que relacionarse con los acontecimientos políticos y sociales por los que atravesaba el país. Más adelante

presento un cuadro comparativo para ubicar lo que sucedía en México, la evolución del Muralismo y la evolución de Orozco ubicado en ese contexto. El tercer capítulo, se enfoca a la vida y obra de Orozco, tratando de dilucidar aquello que lo hizo diferente de sus camaradas.

Las conclusiones incluyen algunas imágenes y detalles de éstas, donde considero, se refleja el simbolismo y las ideas particulares de Orozco. La selección es de distintas etapas de la carrera de Orozco, de tal manera que se ubique cómo su obra cambió desde sus inicios como muralista.

Pese a cierta problemática para la delimitación de información (equilibrar el peso entre la información histórica y la parte de comunicación), creo que pude aterrizar los planteamientos que desde un principio formulé en torno a este análisis, que repito, no es desde la óptica de la historia o la crítica de arte sino desde la comunicación.

Fracaso es una palabra muy fuerte para hacer referencia al resultado del movimiento. Artísticamente tiene un valor especial por ser una corriente que pese a la influencia de tendencias europeas creó un estilo particular que lo sustenta como único en la historia del arte del siglo XX. Sin embargo, considero que desde un enfoque de comunicación, no logró el cometido que al inicio del movimiento se marcó. De hecho en ciertos momentos lo traicionó pues, se puso en manos de intereses externos (como el Estado) al grado de institucionalizarse. *No se puede ser al mismo tiempo pintor oficial de un régimen y artista revolucionario sin introducir la confusión y el equívoco.*⁵

⁵ PAZ, Octavio. *ReVisiones: Los muralistas a primera vista*. Pp 185.

CAPÍTULO 1

1.1 COMUNICACIÓN, PERCEPCIÓN E INTERPRETACIÓN.

La comunicación, de manera elemental, puede ser definida como: el proceso de poner en común o intercambiar ideas, sentimientos, creencias, etc. utilizando como instrumento (generalmente) el lenguaje, aunque existen también otras formas como las representaciones visuales, por ejemplo.

En los grupos humanos, podemos considerar que la comunicación es el factor principal de su unidad y de su continuidad así como el vehículo principal de su cultura. Por lo tanto, no podemos negar que la comunicación es un componente fundamental de toda sociedad, así como un mecanismo clave para el desarrollo de los individuos que componen ésta. Es importante para todo ser humano, ya que ha resultado ser la forma de sentir pertenencia hacia todo aquello que le rodea.

Esta pertenencia, se determina por el entendimiento al momento de interactuar cotidianamente con el resto de la sociedad, de tal suerte que esta misma, puede ser identificada como una vasta red de acuerdos mutuos entre los individuos que la componen.

La comunicación, la entendemos como algo naturalmente adquirido, pues desde muy temprana edad somos introducidos a ella, mas no tenemos memoria del momento previo a dicha introducción. Tal vez, es por eso que no nos cuestionamos realmente el origen que ésta tiene, simplemente ya la consideramos determinada.

Si bien, es cierto que no sabemos el origen con certeza, no concebimos nuestro mundo sin la presencia de la comunicación. El proceso comunicativo es de radical importancia, pues se ha vuelto la única forma a través de la cual los individuos expresamos nuestras necesidades ante el medio que nos rodea.

A través de la comunicación se modela nuestro mundo, se define nuestra propia posición en relación con el resto de la sociedad y nos lleva a una adaptación satisfactoria a dicho mundo.

La comunicación entonces, en el marco de la sociedad, no puede concretarse sólo en el individuo, ya que será la fuerza que dote de cohesión a diversos "grupos", empezando por la unión entre un individuo y otro, hasta esferas mayores dentro de la sociedad.

Al aceptar que la comunicación une a los individuos, se puede deducir que dentro del proceso comunicativo debe existir una respuesta entre quienes son partícipes de ella. Esta reacción de respuesta, es de importancia crítica para demostrar el éxito de cualquier intento de comunicación, pues sólo de tal manera es posible observar un efecto.

En el proceso comunicativo, existen "roles" por parte de quienes están inmersos. Es necesario que exista un emisor y un receptor entre los cuales se dé la transmisión de mensajes que afectarán el comportamiento del receptor (el efecto que anteriormente se menciona). El receptor es independiente del emisor, hasta que este último emite a su vez un mensaje. Esta independencia parcial es fundamental para que haya transmisión de información.⁶

El *destinatario humano* añade al significado *denotativo* que se entiende es el que emite el *destinador*, uno o varios significados *connotativos*. El *destinatario* elige una connotación de acuerdo a su experiencia que le ha enseñado y determinado lo que puede esperar de la situación denotada.⁷

Es de igual importancia, el estudio del marco de referencia, constituido por la situación general en que se encuentran los actores del proceso comunicativo pues es este marco, el que determina las probabilidades con que pueden o no

⁶ Definamos información como el flujo de sentido dado a un mensaje que pasa entre dos sistemas físicos (emisor y receptor) relativamente aislados. Esta estructura dará como consecuencia que el emisor ejerza una influencia de dirección sobre el receptor.

⁷ Este planteamiento de modelo comunicativo es de Humberto Eco en: "La estructura ausente" Ed. Lumen Barcelona 1968 Pp. 181-184.

surgir los mensajes, además de la previa selección del emisor de aquello que desea poner en común con el receptor.

La información que se recibe es influida por la naturaleza de esos dos actores mas no son la única condicionante de su existencia. Por lo que se puede concluir en ese sentido, que el contenido del mensaje emitido, es decir la información, se ve envuelta desde su origen (el emisor) por las condiciones o contextos que condicionan al proceso comunicativo mismo y sus componentes.

Evidentemente, es necesario que para que exista la transmisión de información, debe haber un flujo entre emisor y receptor, lo que significa la existencia de un proceso de ida y vuelta que entraña un estímulo y reacción entre los individuos. Esa reacción no necesariamente tiene que ser sinónimo de consenso, ya que, la meta última de la comunicación no es homogeneidad de ideas sino intercambio de ellas. Por lo tanto, no se esperan efectos idénticos a partir de ella.

En otras palabras, el disenso también es comunicación pues en él permanece el intercambio de información. El nexo entre la información y la respuesta en el proceso comunicativo entre los individuos, no sólo se condiciona por los factores mencionados anteriormente, pues aunado a ellos existe la convención aceptada por la sociedad. Esta convención puede ser desarrollada fuera del control de los mismos individuos o también puede ser resultado de un acuerdo consciente y deliberado.

El nexo entre la información y la respuesta del receptor, es decir, la interpretación que éste da, es lo que se llama código de información. Éste se encuentra incorporado en la estructura del sistema mismo y se establece por convención. Un ejemplo obvio de ello, es el lenguaje que es el instrumento del cual se vale la comunicación para lograr un entendimiento lo más efectivo posible, entre los individuos pertenecientes a determinada sociedad. Es frecuente que el receptor a su vez pueda emitir información hacia el emisor. Ambos se encuentran unidos en un solo sistema que contiene un enlace de retroalimentación de

información (*feed back*). La retroalimentación confiere cierta dependencia del ambiente, pues la reacción o efecto en el receptor así como su respuesta son influidos por el contexto que rodea al proceso de comunicación.

Generalmente, cuando hay comunicación por lo tanto transmisión de información, esta última es atendida desde un punto de vista semántico (se le da importancia al contenido y a la significación de las expresiones). Tal significación depende del lenguaje usado – el cual puede considerarse como “código” - y a la vez este lenguaje se concibe como una serie de unidades de significación.

Más allá de este proceso del que se ha tratado, existen otras formas de comunicación donde el papel del emisor no necesariamente es un individuo y la respuesta o estímulo del receptor no se circunscribe a una respuesta oral inmediata. Un individuo puede estar frente a una imagen que desde el momento de la contemplación, le comunica cierta información y al recibir ésta el receptor, le genera cierto estímulo en su interior que posteriormente puede ser manifestado de diversas maneras, o lo que es lo mismo, generar un efecto.

Relacionados con el proceso de comunicación, se encuentran otros dos de igual importancia. Me refiero al proceso de percepción y el de interpretación. Ambos se pueden manifestar durante la acción comunicativa pero no implican la presencia de dos o más individuos para generar sus efectos, pues son fenómenos que se dan sin cesar en la vida del hombre y durante su convivencia con la sociedad, más allá de un emisor y receptor ya que el hombre cotidianamente se topa con diversos objetos o situaciones que lo sumergen en dichos procesos.

La percepción como experiencia humana se puede plantear como el vínculo intermediario entre el contenido del pensamiento y la estructura de la sociedad. Es un cable de conexión que por una parte, es capaz de dar un contexto inmediato al pensamiento y por la otra, queda determinado por la institucionalización del mundo.

El ser humano se conecta con el mundo, tanto por la comunicación como ya se explicó, como por vía de la percepción. Esta última vista como el vínculo vital, incluye al sujeto como perceptor, el acto de percibir y el contenido de lo percibido. El sujeto perceptor enfoca al mundo como un campo vivido. La unión entre el sujeto y ese campo que se presenta ante él, se da justamente a través del acto mismo de percibir. El contenido que se obtiene en este proceso afecta al sujeto en sí mismo y en torno a su relación con el campo, es decir el mundo que le rodea.

La percepción como un todo reflexivo e integral es el contexto en el cual se localiza todo contenido de pensamiento. Ésta se limita por diversos factores que van principalmente desde la jerarquía de los sentidos⁸, aquellos medios a través de los cuales el sujeto recibe constantemente mensajes (medios de comunicación, discursos políticos, cuestiones culturales, manifestaciones artísticas, etc.) o el orden y la lógica bajo la cual se encuentra la sociedad en que vive. *Puede ser cierto que "nada hay en la mente que no haya estado antes en los sentidos", pero es al menos igualmente cierto que en los sentidos hay muchas cosas que no penetran nunca en la mente. Nos afecta principalmente lo que dejamos que nos afecte...*⁹

El sujeto desde una ubicación encarnada enfoca al mundo como un campo horizontal, presentándole diversos aspectos de éste. El campo perceptual se debe considerar como una formación histórica que difiere entre un periodo y otro. El contexto en el que se desenvuelve el individuo cambia y a la vez ello modifica la lógica de su pensamiento, por lo tanto la forma de ver su mundo. El campo perceptual es indudablemente determinado por la sociedad como totalidad.

Cabe mencionar que este proceso se puede calificar de carácter individual pues pese a la homogeneidad que los consensos generan dentro de una sociedad, cada individuo percibe y por lo tanto interpreta de un modo distinto. En

⁸ Los sentidos humanos conectan al sujeto con el mundo, pues dan la experiencia de la realidad. Perceptualmente nos conectamos con lo que está próximo a través de ellos y de diferente forma.

⁹ PANOFSKY, Erwin. El significado en las artes visuales. Ed. Alianza forma Madrid 1995 Pág.22

esta universalidad existen infinidad de particularidades, es decir el pensamiento de cada ser humano.

Entiendo que la interpretación, es un proceso de la mente humana que, como principio, busca otorgar un sentido a las cosas o situaciones que se presentan ante el individuo (en este caso a una obra de arte). No existe ningún espectador "ingenuo". Este no sólo goza sino que también inconscientemente valora e interpreta una obra de arte, sin que haya alguien que le reproche o que se preocupe de que su valoración o interpretación sea correcta o justa y sin tomar en cuenta que su propio bagage cultural aporta algo al objeto de su experiencia. Cada persona es libre de dar una interpretación, por lo que se puede entender que es algo ilimitado. Sin embargo, al hacer esta afirmación no se debe llegar al extremo de pensar que la interpretación no tiene un objeto y que fluye sólo por sí misma.

En el caso de una obra de arte (una pintura para ser más específicos), los elementos aportados por el autor en su obra, constituyen un importante conjunto de elementos materiales que el espectador no puede dejar pasar por alto desde el mismo instante que inicia la contemplación. Tenemos que pensar que el autor quiere o busca decir algo a través de su creación, por lo tanto cada elemento que constituye la obra, llámese forma o color, tiene un sentido.

Si el espectador lo capta o no es otro asunto, pero partimos de la base de que una obra desde el momento de ser creada tiene una "meta ", por llamarla de algún modo, a la hora de transmitir el mensaje a su espectador.

Aunque se afirme que cada individuo tiene su propia capacidad o modo interpretativo, no se puede negar que siempre puede existir el caso de una mala interpretación. Como se mencionaba hace un momento, existen elementos que forzosamente limitan nuestra interpretación. Se puede pensar que la única válida es aquella que apunta a encontrar la intención original del autor. Sin embargo, esto es algo difícil de lograr si partimos de la base de que el contexto (socio

cultural) es determinante para cada individuo y por lo mismo afecta en sus mecanismos del pensamiento, incluyéndose claro, la capacidad interpretativa.

El arte visual no miente, lo que sucede es que finalmente lo que la obra trata de plantear, queda en manos de la imaginación e interpretación recreadora de sentido del espectador. Éste puede lograr que una obra de arte sea, aunque solo sea para sí mismo (es decir que no lo exteriorice), lo que no pretendía llegar a ser.

En el caso del muralismo, la posición, la historia, la educación, el conocimiento y la realidad que rodeaba a los artistas no fue idéntica y bajo las mismas condiciones que para el pueblo mexicano, a quien principalmente se buscaba dirigir los mensajes. Por lo tanto, fue aún más difícil entender la intención del autor.

Existe una tercera cuestión. Entre la intención del autor (que como acabamos de ver es la más difícil de descubrir) y la intención del intérprete en este caso el espectador (que está en un proceso insistente sobre la obra hasta dar la forma y entendimiento que servirá para sus propios intereses) existe la intención de la obra misma. Los murales, en el momento histórico en que se llevaron a cabo, tuvieron una finalidad e importancia estética, así como la intención de difundir ideas y mensajes en torno a una sociedad inconforme con los manejos del grupo entonces dominante.

La interpretación es indefinida. Se podría decir que una obra, al momento que se separa del autor y de la intención de el autor (que en el proceso comunicativo juega el papel del emisor) y de las circunstancias concretas de la emisión, flota en una gama potencialmente infinita de interpretaciones posibles. *Más dudoso es el esfuerzo para descubrir cuál fue la intención del pintor o del escultor mientras creaba una obra de arte; o para precisar qué cosa pasaba por su espíritu en ese momento...*¹⁰.

¹⁰ BERENSON, Bernard. Estética e historia de las artes visuales. FCE México 1956 pág. 106

El artista decide qué plasmar en su obra para que el espectador perciba lo que él vio en su objeto de representación. Lo logrado en la obra de arte, estará en una especie de "inspección" permanente por parte de quien contemple la obra y que, difícilmente apuntará al sentido que el autor originalmente quiso dar. Los intérpretes tenemos la libertad de tratar la obra de arte como cualquier otra existencia. Y cada una de éstas, puede ser discutida desde el punto de vista de una variedad infinita de enfoques e intereses. Esto limita indiscutiblemente cualquier intención del creador de hacer llegar un solo e irrefutable mensaje u opción de interpretación.

El intento de dar o buscar un sentido final, nos lleva a la aceptación de una deriva o un deslizamiento interminable del sentido. Todo objeto esconde un secreto, algo más allá de lo que nos puede decir claramente su propia existencia. Y cada vez que se descubra ese secreto, uno nuevo emanará de él.

Por lo tanto, la interpretación consiste en un movimiento progresivo hacia un final, mismo que no se va a encontrar. Como ejemplo, la interpretación dada a un mural en los años treinta, en el centro del movimiento muralista, ha tenido un cambio progresivo por las interpretaciones nuevas dadas bajo diferentes y cambiantes contextos históricos, (incluyendo, claro está, cuestiones políticas, económicas, sociales y culturales).

Si a ello agregamos, la infinidad de interpretaciones dadas por cada persona que repara en ello, pues al momento de contemplar una obra nos topamos con un universo abierto en el que el espectador (intérprete) puede descubrir infinitas conexiones, es fácil afirmar aquello del deslizamiento interminable del sentido o movimiento progresivo.

El espectador tiene que sospechar que cada forma, línea o color tiene un significado secreto además de aquel que nos resulta obvio. Las imágenes, las formas y la composición de un cuadro, pueden decir pero a la vez esconder **lo no dicho**. La meta y triunfo del espectador es descubrir que aquello que simplemente

contempla y que puede o no satisfacer sus necesidades estéticas, puede decirlo todo, excepto lo que el autor quería que dijera.

Aquí tiene cabida nuevamente la explicación de que la interpretación es una cuestión individual que nos imposibilita el creer que entendemos algo por completo y que dicha interpretación es la única y verdadera. Siempre existirán diversos enfoques que se mantendrán con la misma validez que los propios. Al momento de creer que se ha descubierto un significado, se puede tener la certeza de que no es el real, que éste, está más allá . Es decepcionante llegar al momento de decir que se ha comprendido todo, cuando esto no puede ser totalmente cierto¹¹.

Tradicionalmente se apunta a descubrir en una obra lo que el autor intenta expresar, o bien lo que la obra dice independientemente de las intenciones de su creador. En torno a la segunda posibilidad, cabe preguntarse si lo que se descubre es lo que la obra dice en virtud de su coherencia contextual y de un sistema de significación original o lo que los espectadores descubren en la obra, en virtud de sus propios intereses o sistemas de expectativas.

Una obra es un dispositivo creado con el fin de producir el espectador "modelo". No siendo éste el único que da la interpretación correcta. La obra, forma espectadores con derecho a intentar infinitas interpretaciones. La intención de la obra es básicamente producir ese espectador modelo que sea capaz de hacer conjeturas en torno a la obra. Por otro lado, la iniciativa del espectador es pensar en un autor modelo que coincide con la intención de la obra. La obra, es un objeto que la interpretación construye en el curso del esfuerzo circular de validarse a sí misma sobre la base de lo que construye como resultado.

¹¹ En el caso del muralismo llegó un momento en que una interpretación se consideraba la real y absoluta. Esto trajo como consecuencia el rechazo y la supuesta ofensa de ciertos sectores de la sociedad que dieron mala fama a este movimiento. Por ejemplo, el mural de José Clemente Orozco titulado "Maternidad" —donde aparecen una mujer y un niño desnudos — provocó reacciones violentas sobretodo desde grupos católicos que interpretaban la imagen de la mujer como la de la "virgen desnuda", lo que provocó ataques directos contra Orozco y sus murales al creer que estos condenaban las concepciones ideológicas y el gusto colonizado de la burguesía.

1.1.1 Comunicación a través de la imagen.

Cuando se habla de imagen, se hace referencia a un término muy extenso que abarcaría gran parte del conocimiento. Son imágenes todos los instrumentos iniciales con los cuales el hombre llevó a cabo el trabajo de aprehender el mundo; y es a partir de dichas imágenes que construye conceptos y palabras con los que capta e interpreta su realidad; son imágenes todas las simbolizaciones de la ciencia, el arte y la cultura, los recuerdos, las fantasías y todo el producto de la imaginación o la razón. También lo son los diferentes códigos visuales con los cuales el arte tradicional o los medios de comunicación nos transmiten mensajes. La imagen puede ser considerada como una palabra a la que cada individuo le da un sentido.

Durante gran parte de la historia documentada, los seres humanos han vivido en estrecha relación con imágenes. Algunas creadas por generaciones precedentes y otras en relación al presente de los individuos. Las imágenes han sido representadas en objetos de diversa índole, pero estos sin excepción alguna, han provocado (y provocan) reacciones sobre quien los aprecia. Es a través de las imágenes que el hombre ha contado su historia y ha creído en hechos no presenciados.

No cabe duda que una de las fuentes principales del saber son los relatos escritos, pero no se debe ignorar el poder de transmisión que puede llegar a tener una imagen, sin ayuda de una sola palabra. La experiencia de mirar proporciona de por sí suficiente recompensa. La práctica de examinar a fondo las imágenes con la esperanza de establecer contacto con el pasado ha sido discontinua y difícil. Con demasiada frecuencia un enfoque visual, que parece espontáneo e inmediato, se ha adoptado simplemente para complementar lo que ya se conoce gracias a la palabra escrita.

Los objetos representan imágenes, incluidos los de carácter artístico, a través de las artes visuales, específicamente la pintura. Un cuadro refleja alguna experiencia, estado de ánimo, etc. que se espera, sea captado por el espectador.

Pero también, así como se pueden relatar cuestiones históricas, lo mismo sucede con cuestiones políticas o sociales como fue en el caso del Movimiento Muralista Mexicano. No se puede refutar el hecho de que el arte tiene un lenguaje propio, es decir que transmite ideas al espectador y por lo tanto comunica a través de las obras, que son imágenes.

Estas imágenes (obras de arte pictóricas) establecen un vínculo estrecho con el espectador a través del mensaje que éste recibe de aquello que contempla. Bernard Berenson, habla del momento estético, que, puedo relacionar con la comunicación establecida entre una obra de arte (que juega en el momento de ser contemplado el papel del mensaje que le otorga el emisor, es decir el artista; pero también, el de un segundo emisor que emite el mensaje que el espectador automáticamente decide captar) y el individuo que se encuentra frente a ella. *En las artes visuales el momento estético es ese instante fugaz, tan breve hasta ser casi sin tiempo, cuando el espectador es un todo con la obra de arte que está contemplando, o con la realidad de cualquier género que el espectador mismo ve en términos de arte, como son la forma y el color. Cesa de ser su propio yo ordinario, y la pintura... ya no está fuera de él. Ambos se convierten en una sola entidad... Cuando recobra la conciencia ordinaria es como si hubiera sido iniciado en misterios que iluminan, exaltan y forman.*¹²

Las representaciones, son usadas también (desde un punto de vista histórico, político o social como se plantea anteriormente) para la narración de hechos importantes que pese a lo convincente de su aspecto, no necesariamente es una información de testigos oculares y con un cien por ciento de objetividad. Además del factor credibilidad, las imágenes que son situadas en sitios públicos (como en el caso de los murales) alcanzan una importancia fundamental pues se les ha concedido la misma categoría que a la palabra escrita para dirimir cuestiones abiertas al debate histórico.

¹² BERENSON, Bernard. Estética e historia de las artes visuales, FCE México 1956 pág. 86

El universo de la imagen es muy extenso y por lo tanto ambiguo. Para su estudio y comprensión hay diferentes disciplinas que tratan en particular algún aspecto de ellas. De esta forma, el universo de la imagen que le corresponde a la de tipo visual es un campo determinado por su materialidad principalmente y por su autonomía de ser un signo. La materialidad evidentemente tiene que ver con su composición física y la autonomía del signo hace relación a lo particular de la comunicación visual, para oponerse a otros códigos que pueden transmitir el conocimiento con formas ópticas.

Son propias de la comunicación visual todas las imágenes, signos o sistemas de signos producidos o conformados por una materialidad susceptible de ser captada a través de estímulos visuales y que como consecuencia genera un efecto en el espectador.

La obra de arte cuenta con diversos elementos (forma, color, perspectiva, etc.) que provocan sensaciones inmediatas, mismas que se incluyen en un proceso posterior donde podría observarse el efecto del mensaje que la mente espectadora percibe e interpreta.

1.1.2 El papel fundamental de los símbolos

... el simbolismo es el "arte de pensar en imágenes" perdido por el hombre civilizado especialmente en los últimos trescientos años.

Ananda K. Coomaraswamy¹³

Filósofo hindú.

El hombre cuenta con una forma de conocimiento indirecto, que hace posible la representación en su conciencia de una realidad no obvia, además de la percepción inmediata que obtiene a través de los sentidos. Por esas representaciones, el hombre, en general se enfrenta a su entorno natural sin estar atento a él, es decir evitando una exigencia que podría implicar la presencia directa.¹⁴

Hacer el análisis del hombre, con relación a sus símbolos es hacer un análisis de la relación del hombre con su propio inconsciente. El hombre emplea la palabra hablada o escrita para expresar el significado de lo que desea transmitir. Su lenguaje está lleno de símbolos pero también emplea con frecuencia signos o imágenes que nos son estrictamente descriptivos¹⁵. Lo que entendemos como símbolo, puede ser conocido en la vida diaria y que, cuenta con indicaciones específicas además de su significado obvio; representa algo desconocido o velado para nosotros.

Una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que están más allá del alcance de la razón. De ahí que se le dé un carácter

¹³ Cita tomada de: Luis Garagalza en : La interpretación de los símbolos Ed. ANTHROPOS España 1990. Pág.29

¹⁴ Esta idea la maneja Luis Garagalza en : La interpretación de los símbolos Ed. ANTHROPOS España 1990.

¹⁵ JUNG, Carl. El Hombre y sus símbolos. Ed. Carall. Barcelona 1997 Pág. 17.

de "inconsciente"¹⁶. Los términos simbólicos son utilizados justamente para representar conceptos que no podemos comprender o definir del todo.

El hombre, jamás percibe o comprende algo por completo. Los sentidos limitan su percepción del mundo que le rodea. Desde el momento en que ese algo entra en relación con el hombre, queda recubierto de un sentido figurado, convirtiéndose en un símbolo. *El símbolo viene a instaurar un sentido. En él la figura sensible no se anula a sí misma por referencia al modelo del que procede, sino que se reviste con un excedente de significación.*¹⁷ El hombre no vive en un mundo exclusivamente presentacional, la percepción a su vez, tiene un carácter representativo: la imagen no es sólo una copia, pues también en este nivel actúa la imaginación como un mecanismo organizador que deforma o reconstruye los datos.

El símbolo es una figura que actúa como fuente de ideas. Se caracteriza fundamentalmente por imposibilitar al pensamiento directo para captar el significado. La imagen presente vincula un sentido, es decir, tiene un contenido que la trasciende y a la vez, encierra un aspecto concreto del significante y un carácter determinado para recordar al significado.

El símbolo cuenta con una dialéctica de la cual no puede escapar. Por un lado la figura sensible, lo que se presenta, resulta siempre inadecuada para expresar directamente el sentido simbólico; y por otro la interpretación del símbolo implica cierta problemática al caer en una infinidad de posibilidades en la mente de cada individuo.

El sentido literal de lo que se presenta al ser simbólicamente interpretado sufre una distorsión que sin hacerlo desaparecer o anularlo, le imprime otro significado. Esta transformación del sentido literal (para Jung¹⁸ como una

¹⁶ Categoría manejada por Jung. *ibid*

¹⁷ GARAGALZA, Luis. La interpretación de los símbolos Ed. ANTHROPOS. España 1990 Pág. 50

¹⁸ Para Jung, la plusvalía psíquica surge de la proyección de los subjetivo sobre lo objetivo. El símbolo es una mediación que esclarece la libido inconsciente con el sentido consciente , al tiempo que recarga la conciencia con la energía psíquica que transporta la imagen. En: GARAGALZA, Luis. La interpretación de los símbolos Ed. ANTHROPOS. España 1990. Capítulo primero haciendo referencia a Jung.

"plusvalía psíquica") no es manejada por un patrón racional, sino por la imaginación creadora de sentido. La actitud que el espectador adopta en la interpretación es más bien pasiva, receptiva, requiere una cuidadosa atención a lo que la realidad simbólica quiere decirle.

El papel que juega el símbolo, no se reduce sólo a la transmisión o comunicación de un saber preestablecido, objetivo o socialmente determinado; consiste en la confirmación de un sentido de libertad de cada persona. De alguna manera, cada espectador arranca al símbolo de su atadura a la imagen presentada.

Una consecuencia que se desprende de la dialéctica mencionada del símbolo, es la ambigüedad y la oscuridad en la que se ve inmerso todo simbolismo, en contraposición a la claridad y distinción que puede caracterizar al signo (que es un producto de la actividad consciente y que se refiere a una cosa sin hacer necesaria la materialidad de dicha cosa para entender la referencia).

La naturaleza es un símbolo que recibe su significación cuando se mira como soporte para trasladarnos a un conocimiento de verdades más allá de ella misma, lo cual es la verdadera función del simbolismo. *El símbolo debe ser siempre inferior a la cosa simbolizada. Éste tiene la misión, finalmente de abolir cualquier límite de fragmentación en el hombre para integrarlo en unidades más amplias, llámese sociedad, cultura, universo, etc. En los límites, el objeto convertido en símbolo gracias a esa función simbólica que le ha sido atribuida tiende a coincidir con el todo*¹⁹. Cabe mencionar que esta unificación no es sinónimo de confusión, pues el simbolismo permite la circulación de un nivel a otro de la realidad integrándolos sin destruirlos en una unidad.

Las ideas fundamentales del simbolismo son las siguientes:

- a) Nada es indiferente, todo expresa algo y todo es significativo
- b) Ninguna forma de realidad es independiente, todo se relaciona de algún modo

¹⁹ Ciriot, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. Ed. Labor Barcelona 1988. Pág 30

c) Todo es serial

d) Existen correlaciones de situación entre las diversas series y de sentido entre dichas series y los elementos que la integran²⁰.

Una de las funciones esenciales de lo simbólico es penetrar en lo desconocido y establecer una comunicación con aquello con lo que puede parecer imposible de tener esa comunicación. Otra característica y que tal vez puede llegar a ser un problema en un momento dado es el dinamismo con que cuenta el símbolo, cosa que se refleja en las varias posibilidades de interpretación. Además que el símbolo llega a exponer simultáneamente diversos aspectos de la idea que expresa.

Cuando tratamos de comprender los símbolos, no sólo nos enfrentamos a ellos, sino que vemos lo que producen individualmente incluyendo sus antecedentes.

Para dicha comprensión, la imaginación e intuición son fundamentales. *La intuición es casi indispensable en la interpretación de los símbolos, y muchas veces puede asegurar que sean inmediatamente comprendidos por quien los enfrenta. Pero mientras esa sospecha casual puede ser subjetivamente convincente, también puede ser un tanto peligrosa. Puede llevar con mucha facilidad a una falsa sensación de seguridad.*²¹

El poder de persuasión y de convicción del símbolo se basa en que a través de la imagen, se vive un sentido, se despierta una experiencia ante el espectador, en la que éste se ve implicado. En el momento de la interpretación, el sujeto debe aportar su propio imaginario, mismo que actúa como medio en el cual se desarrolla el sentido y debe atender a las repercusiones que en él despiertan. Entonces, el simbolismo se edifica sobre la idea de que el sentido sólo puede manifestarse por medio de su distorsión en la imagen.

²⁰ *ibid.* Pág. 34

²¹ JUNG, Carl. El hombre y sus símbolos Ed. Caralt Barcelona 1997. Pág. 89

El simbolismo aparece cuando las religiones de la naturaleza sufren un deterioro. El espíritu simbólico, huye de lo determinado y de toda reducción exigente.²² El símbolo es una realidad dinámica (simbolismo = dinamismo de posibilidades) cargada de valores emocionales e ideales. No siempre está presente la función simbólica, pues aunque un objeto pase transitoriamente por la carga de lo simbólico, no implica que sea totalmente un símbolo.

Se considera que el error de los artistas simbolistas, fue el querer convertir toda la esfera de la realidad en impalpables correspondencias, en un conjunto de analogías sin comprender que lo simbólico se contrapone a lo existencial.

Existe un aspecto importante en la significación simbolista de un fenómeno ya que tiende a facilitar la explicación de las razones disimuladas, pues liga lo instrumental a lo espiritual, lo casual a lo causal, lo desordenado a lo ordenado.

Se suele tener esa idea errónea de que el sentido simbólico implica el rechazo del sentido literal. Existe una ley de correspondencia en todo simbolismo, es decir que de un orden a otro todas las cosas se encadenan y corresponden para terminar en una unidad armónica. Misma en la que entra lo histórico y lo simbólico.

Dado que el símbolo resuena en todos los planos de la realidad y que el ámbito espiritual de la persona es uno de los planos esenciales se concluye que todo símbolo puede ser interpretado psicológicamente.

La interpretación psicológica es el término medio entre verdad objetiva del símbolo y la situación de quien vive ese símbolo. También interviene en escala variable, la tendencia del intérprete a quien será ciertamente difícil sustraerse de su experiencia particular. Es en este momento en el que los símbolos, aparte de su carácter universal, pasan a sobredeterminarse con sentidos secundarios, accidentales y transitorios en dependencia con la situación en que aparezcan, como ya se dijo.

²² CIRLOT, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos Ed. Labor Barcelona 1988. Idea planteada al inicio de la introducción.

La dificultad de la interpretación psicológica consiste, no tanto en la polivalencia del símbolo (ritmo común²³) como en la variedad de visiones en que su explicación puede ser amparada, ya sea inconsciente o conscientemente por la mente del intérprete o de quien lo origina.

Para la diversidad de objetos simbólicos situados en una situación común corresponde la variedad de sentidos, ordenando significados similares cada uno en un plano de la realidad. En el interior de cada cultura determinada, puede no existir la semejanza, hay una dialéctica que respalda su simbolismo no quedando totalmente integrado en un tipo. Cuando un símbolo se queda en el plano de una situación concreta, se transforma en signo²⁴ o en nombre perdiendo su condición natural de posibilitar la diversidad de significados.

Para Jung, existe una diferenciación de los símbolos entre naturales y culturales. Los naturales se derivan de *los contenidos inconscientes de la psique*²⁵ y por lo que representan un gran número de variaciones. Los culturales, son los que se han empleado para expresar verdades a lo largo de la historia y que aun permanecen, por ejemplo en las religiones, hasta convertirse en imágenes colectivas aceptadas por las sociedades.

Nos damos cuenta de que pueden provocar una profunda emoción en ciertos individuos, y esa condición psíquica hace que actúen en forma muy parecida a los prejuicios. Es muy importante la constitución mental y las fuerzas vitales en la formación de la sociedad humana y no pueden desarraigarse sin grave pérdida. En una sociedad primitiva, en el momento en que expone sus valores espirituales al choque de la civilización moderna, las personas pierden el sentido de la vida, su organización social se desintegra y la propia gente llega a decaer moralmente.

²³ *Ibid.* Pág. 31-44 haciendo referencia al "ritmo común" de Schneider. Ritmo, no como un orden en el tiempo sino como un factor coherente que posee un carácter que transmite a un objeto. Ritmo de modalidad, tono o expresión. Los ritmos establecen conexiones entre planos diversos de la realidad.

²⁴ si partimos de la idea de que el signo permite hacer referencia a una cosa específica sin necesidad de hacerla presente físicamente y que su significado es arbitrario convencionalmente establecido.

²⁵ JUNG, Carl. El hombre y sus símbolos. Ed. Caralt. Barcelona 1997, Pág. 90

Los símbolos en cualquiera de sus apariciones no suelen presentarse aislados, sino que se unen entre sí dando lugar a composiciones simbólicas bien desarrolladas en el tiempo, en el espacio (obras de arte), o en ambos. En los símbolos, cada detalle tiene invariablemente algún significado y por lo que es importante analizar la orientación de éste. Es decir que la asociación de elementos combina los significados. En el símbolo lo particular representa lo general siendo una momentánea revelación de lo que puede parecer irreconocible.

Jung afirma que al crecer el conocimiento científico, nuestro mundo se ha ido deshumanizando. *El hombre se siente aislado en el cosmos, pues ya no se siente inmerso en la naturaleza. Además ha perdido su emotiva identidad inconsciente con los fenómenos naturales. Estos han ido perdiendo paulatinamente sus repercusiones simbólicas. Esa enorme pérdida se compensa con los símbolos de nuestros sueños. Nos revelan la naturaleza originaria.*²⁶

El hombre moderno es una mezcla de características adquiridas a lo largo de su desarrollo mental. Lo que implica también la relación del hombre y sus símbolos pues a través de ellos incluso ha intentado establecer identidades colectivas. Los seres humanos son productores de símbolos que han sido estudiados y analizados desde el enfoque de diversas disciplinas. Al explicar esos símbolos y su significado, es necesario entender que las representaciones se pueden referir a experiencias personales o si han sido escogidos previamente para un propósito particular. Como se ha planteado, resulta muy difícil querer dar una sola y única significación y desde ahí llevar a cabo un estudio.

²⁶ *Ibid.*, Pág. 92

1.1.3 El simbolismo en las artes visuales.

Partimos de la idea de que todo puede tomar una significación simbólica. El hombre con su tendencia a crear símbolos ha transformado inconscientemente los objetos o formas en símbolos (dotándolos una importancia psicológica) y los ha expresado en la religión o a través de las artes visuales.

La historia de la religión y del arte, es la narración que nuestros antepasados dejaron de los símbolos que para ellos eran significativos y emotivos. Aun hoy día, como muestran la pintura y la escultura modernas, todavía sigue viva la interacción de la religión y el arte.

Es importante mencionar el proceso psicológico que se presenta al observar por ejemplo una obra de arte. En una pintura, existen funciones dobles de los elementos que en ella se presentan. Es decir, ocurre una especie de magia basada en la realidad de ese doble representando en la pintura, dando un significado. Por lo tanto, se llega a pensar que lo que ocurra en la pintura es lo que ocurre o puede ocurrir en la realidad. El hecho psicológico es una identificación entre un ser vivo y una imagen²⁷.

En torno a la representación artística, se han hecho diversos planteamientos como el de Herbert Kühn, cuando nos habla de las características y los estilos de dichas representaciones. Él ha tratado de llevar a cabo una distinción entre lo que llama estilo imaginativo y estilo sensorial. Este último, generalmente pinta una reproducción directa de la naturaleza o del tema pictórico. El imaginativo por su parte presenta una fantasía o experiencia del artista de una manera irreal, incluso onírica. Utilizando estas concepciones podemos afirmar que el arte a partir de la primera mitad del siglo XX pasó definitivamente a una fase imaginativa.

Dentro de este tipo de arte, específicamente en la pintura, podemos dotar de gran importancia al símbolo, pues dentro de lo onírico o fantasioso de una obra

²⁷ JUNG, Carl. El hombre y sus símbolos. Ed. Caralt Barcelona 1997 Pág 248 donde se hace referencia a los planteamientos del historiador alemán Herbert Kühn.

se refleja a través de él, la necesidad de expresar lo que el pensamiento no puede pensar o lo que sólo se adivina o siente.

A la pintura moderna, podemos darle la característica de acuerdo con Kühn²⁸ de imaginativa. Es un fenómeno de nuestro tiempo en el que se justifica y responde a la cuestión del contenido simbólico.

El artista, ha sido en todos los tiempos un instrumento y portavoz del espíritu de su época. Su obra, no sólo puede ser entendida parcialmente en función de su psicología personal. Consciente o inconscientemente, el artista da forma a la naturaleza y los valores de su tiempo que, a su vez, le forman a él. El propio artista moderno, reconoce con frecuencia la relación de la obra de arte y su tiempo.

Por lo mismo, no todas las obras de todos los tiempos, han sido bien aceptadas dentro de la sociedad. Algunas pueden llegar a parecer incluso ofensivas cuando expresan protestas abiertas. Así, hasta lo más hostiles ante el arte moderno no pueden evitar impresionarse por las obras que rechazan. Estén irritados o repelidos, finalmente están inmersos en una emoción. La fascinación negativa no es menos importante que la positiva ante una obra de arte.

*La finalidad del artista moderno es dar expresión a su visión interior del hombre, al fondo espiritual de la vida y del mundo. La moderna obra de arte ha abandonado no sólo el reino del mundo concreto y natural sino también el del mundo individual. Se ha hecho eminentemente colectiva y por lo tanto conmueve no sólo a pocos sino a muchos. Lo que permanece individual es la manera de la representación.*²⁹

Lo que sí puede llegar a resultar difícil para el espectador común, es el saber si la intención del artista es auténtica y espontánea en su expresión y no imitada ni buscada para producir cierto efecto. Ante esto puede resultar más vulnerable un público que se atiene sólo a la recepción del mensaje que se le

²⁸ *Ibid* se hace nuevamente referencia a sus planteamientos Pág. 251

²⁹ *ibid* Pág.253

pone de frente con la obra, y que hasta cierto punto tiene más limitaciones para la percepción e interpretación de dichos mensajes.

No se puede negar que es en el siglo XX, cuando los precursores del arte moderno comprendieron cuánto le pedían a su público, pues nunca se habían dado explicaciones de sus propósitos. Y esta explicación en torno a las obras, no sólo queda del artista hacia su público. Hay que dar importancia también al alcance que se logra al provocar en la mente del espectador una conciencia y un análisis hacia la obra y el significado más allá de la materialidad.

En el arte moderno se ha buscado constantemente la unión de opuestos, por ejemplo entre lo consciente y lo inconsciente. En este plano ¿dónde se localiza el hombre?. Se apunta hacia lo inconsciente en numerosas ocasiones pero el papel de la conciencia también es decisivo. Es ahí donde se cubren los valores del inconsciente y por lo tanto ahí radica su importancia. Sólo la conciencia está capacitada para determinar el significado de las imágenes y reconocer su importancia para el hombre ante su realidad concreta.

La conciencia no sólo es indispensable como contrapeso del inconsciente y no sólo otorga la posibilidad de dar significados a que nos rodea, tiene también una función práctica. *El mal atestiguado en el mundo exterior, en el contorno o en el prójimo, puede hacerse consciente como los malos contenidos de la propia psique también, y esta comprensión profunda sería el primer paso hacia un cambio radical en la actitud hacia el prójimo.*³⁰

Las cuestiones negativas y oscuras pueden manifestarse de dos formas: en el sentido positivo se motiva con un sentido creativo al hombre. Y en el sentido negativo el inconsciente se manifiesta como espíritu del mal, como un impulso hacia la destrucción. El arte ha sido y será un mecanismo de expresión de ambas

³⁰ *ibid.* Pág. 274

*formas. Cuanto más horrible se vuelve este mundo (como en nuestros días), más abstracto se vuelve el arte; mientras que un mundo en paz produce arte realista*³¹

Ante estas ideas, el arte moderno también llega tener ese aspecto doble. En el sentido positivo, es la expresión de un misticismo natural y en el sentido negativo sólo puede ser interpretado como la expresión de un espíritu malo o destructivo.

El espíritu de nuestro tiempo, está en movimiento constante. Y en el campo de la pintura, sucede lo mismo. Han ocurrido importantes cambios como el de 1910, que significó la reconstrucción del arte sobre sus verdaderos cimientos y con un enfoque completamente revolucionario.

Dentro de estos cambios, existe cada vez más, el interés de concretar quién y qué hace el hombre en el mundo que le rodea. Es una constante lucha por reconciliar al hombre con el mundo en el que vive. Es decir, se plantea un arte de comunión donde el individuo reconozca su propia imagen sin forma en dicho mundo. Lo que de hecho tienen los artistas, es una reunión consciente de su propia realidad interior con la realidad del mundo o de la naturaleza y quieren hacer llegar a través de su expresión dicha cuestión al espectador.

Sin embargo, ha existido demasiada ansiedad y miedo en el mundo, lo cual ha sido factor predominante en el arte y en la sociedad. Sobre todo, hay falta de inclinación por parte del individuo a aplicarse a sí mismo y a su vida las conclusiones que pueden extraerse del arte, aunque esté dispuesto a aplicarlas a ella.

³¹ Jung, Carl. El hombre y sus símbolos, Ed. Caralt Barcelona 1997. Se cita a Klee en su Diario.

1.2 EL ARTE, UNA FORMA DE COMUNICACIÓN

Enfocar estudios en el arte, se puede traducir como el trabajo cuyo material primario lo componen los testimonios o huellas del hombre que han llegado a nosotros en forma de obras de arte.

Pero ¿qué es una obra de arte?. En primera instancia, podemos decir que son objetos fabricados por el hombre, que reclaman ser estéticamente experimentados.

Estando en presencia de un objeto natural, es una cuestión personal el decidir o no a experimentarlo estéticamente. En cambio, un objeto fabricado por el hombre puede exigir o no ser percibido desde dicho plano, es decir que tiene una intención. *Pero una obra de arte siempre tiene una significación estética (que no debe confundirse con el valor estético): ya obedezca o no a una finalidad práctica, ya sea buena o mala, reclama ser estéticamente experimentada*³².

Los objetos fabricados por el hombre que no pretenden ser estéticamente experimentados se les puede llamar "prácticos"³³ siendo también vehículos de comunicación o simplemente utensilios. Un vehículo de comunicación, tiene por objetivo la transmisión de un concepto, mensaje, etc. En cambio, un utensilio tiene por intención el cumplimiento de una función.

La mayoría de los objetos que reclaman ser estéticamente experimentados, es decir, las obras de arte, pertenecen a cualquiera de las dos categorías mencionadas. Por ejemplo, un poema o una pintura con tema histórico son un vehículo de comunicación. Si se trata de un simple vehículo de comunicación o un aparato que cumpla determinada función, la intención se encuentra vinculada a la idea del objeto y al sentido que hay que transmitir o la función que hay que desempeñar.

³² PANOFKY, Erwin. El significado en las artes visuales, Ed. Alianza Forma Madrid 1995 Pág.26

³³ *ibid*, definición dada por Erwin Panofsky Pág. 27.

En el caso de la obra de arte, el interés por la idea está en contrapeso o hasta interferido por el interés por la forma. La situación en torno a la forma, siempre está presente, pues todo objeto está compuesto de materia y forma sin que podamos con certeza determinar cuál de estos dos aspectos tiene mayor peso o acento sobre el elemento formal.

La limitación entre los objetos prácticos y los artísticos depende, de la intención de los creadores. Ésta, no puede definirse o determinarse de un modo absoluto. Las intenciones sin duda alguna de quienes producen objetos, se hallan condicionadas por los convencionalismos de una época y por el propio ambiente. De hecho, nuestras estimaciones en torno a esas intenciones se encuentran inevitablemente influidas por nuestra misma actitud personal, que a la vez se ve influida por nuestras experiencias particulares y nuestra situación histórica.

La obra, manifestará con mayor elocuencia o no, lo que se denomina el contenido en cuanto esté más equilibrada la relación entre la importancia concedida a la idea y la atribuida a la forma.

Así, podemos definir al contenido como lo que la obra expresa, pero que no exhibe. Esta involuntaria revelación quedará más o menos explícita en tanto sus elementos se encuentren en equilibrio o dando mayor peso a alguno de ellos, es decir, a la idea o a la forma.

Todo aquel que se encuentra frente a una obra de arte, ya sea recreándose estéticamente, o bien investigando desde un punto de vista racional, se siente interesado por los tres elementos constitutivos: la forma materializada, el tema y el contenido. La unidad de estos tres elementos, es lo que se realiza en la experiencia estética, y todos ellos apuntan al goce estético del arte.

No se puede negar que la expresión, es una característica fundamental de las representaciones artísticas. Así, podemos afirmar que toda obra de arte debe expresar algo. En primer lugar, esto significa, que el contenido de la obra de arte va más allá de la mera presentación de los objetos que la componen. Esta idea de

expresión,³⁴ se lleva a cualquier dirección con tal de que abarque cualquier especie de comunicación.

Todos tenemos una forma de expresarnos en la vida cotidiana, sin embargo, la expresión artística es algo un poco más específico. Requiere que la comunicación de los datos produzca cierta experiencia, es decir, la presencia activa de las fuerzas que constituyen la estructura percibida.

De manera sintetizada, el término expresión se refiere a los rasgos de la apariencia externa y comportamiento de una persona, que nos permiten descubrir lo que la persona siente, piensa o persigue. En cuanto a las obras de arte, en sí, son esa apariencia externa utilizada por su creador como un escape a sus ideas, sentimientos y pensamientos.

El proceso de la expresión, no es llevado a cabo únicamente por las propiedades físicas y a primera vista captadas, del percepto³⁵ como tal; sino por las fuerzas que provocan y estimulan el sistema nervioso del observador. Independientemente de que el objeto se mueva o sea inmóvil como en el caso de una obra de arte (un cuadro por ejemplo), se produce una tensión dirigida o movimiento que ha sido transmitido por las estructuras visuales.

Existen ciertas pasiones, de por sí invisibles pero que en un momento dado son captadas por el ojo del hombre y que tienen significado por el simple hecho de que se han observado.

Las manifestaciones externas, se relacionan desde hace mucho tiempo con cuestiones psíquicas del individuo ya sean éstas dadas por un instinto innato o por aprendizaje. Siendo este aprendizaje fundamentalmente transmitido por los estereotipos que los individuos encuentran ya fabricados dentro de su grupo social.

³⁴ Al utilizar la palabra expresión, se hace referencia a la forma de comunicación lograda a través del arte. El arte comunica porque expresa pensamientos, sentimientos, etc.

³⁵ se entiende percepto como el objeto presentado a la vista del observador.

Sin embargo, a pesar de estas influencias considero que la expresión y lo que los otros perciben de esa expresión, es un proceso individual desde el momento en que cada quien está rodeado de condiciones particulares en su vida y que lo llevan a expresar o percibir de manera diferente a los demás.

El impacto de las fuerzas transmitidas por una estructura visual, constituye una parte intrínseca del percepto así como la forma y el color. En realidad, la expresión no se puede considerar como el contenido primordial de la visión. De acuerdo con nuestra formación, consideramos la percepción como un registro de formas, distancias, tintes, movimientos, etc.

Sin embargo, la conciencia de estas características, es en realidad un proceso largo para la mente humana. Y es en ese proceso, como hace un momento lo planteaba, donde intervienen los factores y condiciones incluso socioculturales de cada individuo. Nuestros sentidos no son mecanismos independientes de registro que operan por su cuenta, se han visto motivados e incluso modificados por las señales mandadas desde el ámbito social en el que vivimos.

Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y la manera de su percepción sensorial. Tanto el modo, como la manera en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no sólo natural sino también históricamente.

Si consideramos que la expresión es el contenido primordial de la visión de la vida cotidiana, lo es aún más ante la mirada del artista. Las cualidades expresivas constituyen su medio de comunicación. Captan la atención, a través de ellas entiende e interpreta sus experiencias y determina las estructuras formales que crea. El artista, representa tanto hechos particulares que pueden entenderse sólo con referencia a una idea subyacente o monta una misteriosa escena inventada para transmitir una idea, siendo este simbolismo, un importante instrumento dentro del lenguaje pictórico.

La percepción de la expresión no sirve necesariamente para determinar el estado de ánimo de una persona mediante manifestaciones externamente observables. Por lo general, el hombre se asemeja y reacciona ante una conducta física expresiva, sin ser consciente de las experiencias psíquicas que refleja tal conducta.

El contenido de la obra de arte particularmente, no consiste en estados de ánimo experimentados en el individuo mismo, ni en los que la imaginación puede adjudicar a las mismas obras de arte. La sustancia de la obra consiste en lo que aparece en la estructura visible misma y la tensión producida que hace un momento mencionaba.

Existe una configuración de fuerzas, como base de la expresión, la cual nos interesa porque no sólo es significativa para el objeto en cuya imagen aparece, sino para el mundo físico y mental en general.

Motivos tales como: elevación y caída, dominio y sumisión, debilidad y fuerza, armonía y discordia, lucha y conformidad, están subyacentes en toda existencia, los encontramos en nuestra propia mente y en la relación que mantenemos con los otros hombres.

La percepción de la expresión, cumple un cometido "espiritual" si en ella se experimenta más que la mera resonancia de los propios sentimientos. Permite comprender que las fuerzas que se agitan en los individuos son tan sólo ejemplos aislados de las mismas fuerzas que actúan en todo el universo (cosa que sucede con los murales pues no sólo mueve sentimientos individuales, sino de toda una sociedad inconforme y a la vez confundida en sus expectativas sociales).

En el ámbito artístico, se han hecho intentos por hacer un acercamiento espacial, quiero decir, acercar las cosas, en este caso las obras, humanamente a las masas. Esta aspiración es tan fuerte como la de superar la singularidad de datos acogiendo su reproducción.

Cada día, es más importante el hecho de adueñarse de los objetos en la más mínima cercanía, esto a través de la imagen. Y si habláramos de un mural no sólo se adueña de lo que se ve, sino de su fondo y significado iniciando el proceso de tensión (y adopción, o no de la idea transmitida y la percibida). La orientación de la realidad a las masas y de éstas a la realidad es un proceso de alcance ilimitado tanto para el pensamiento como para la contemplación.

La reacción del observador, consiste en algo más que una mera toma de conciencia del objeto exterior. Las fuerzas que caracterizan el significado de la historia se hacen activas en el observador y producen la especie de animada participación que distingue la experiencia artística de la desprendida aceptación de un dato.

Esto sucede claramente con los murales (que son nuestro objeto de estudio) pues no sólo se presentan como un objeto. Más allá de eso, reflejan una cuestión política y social bien conocida por los espectadores como experiencia propia.

Una forma, un esquema estructural de una obra no sólo dilucida la significación de la historia particular presentada en la obra (en el caso de los murales escenas de la vida cotidiana de una sociedad en protesta). El tema dinámico revelado por la estructura no se limita al episodio inmediato, sino que es válido para una serie de situaciones, cualquiera que puedan ocurrir en el mundo físico y psíquico. La estructura perceptual no sólo es una manera de entender la situación que se nos presenta, sino que también se convierte en un modo de ilustrar una clase de acontecimientos "universales" por lo tanto, abstractos y por lo tanto, necesitados de ser representados para que se capten visualmente.

Sobre la base de la apariencia expresiva, los ojos crean espontáneamente una especie de clasificación de las cosas existentes, la cual rompe con el orden sugerido por otras especies de categorías. Podemos afirmar que este proceso, se lleva a cabo cuando el movimiento artístico llega a lo profundo de la conciencia

humana y provoca una alteración en el orden establecido anteriormente, desde el ámbito político y social.

El estar o no de acuerdo con el objeto que se presenta, en este caso una pintura, pasa a segundo término. Lo importante, es la reacción física y mental que llega a provocar tras esa tensión objeto-mente humana que caracteriza a la comunicación a través de las obras artísticas.

Los hechos visibles de la obra de arte, se consideran como una representación de otros hechos individuales igualmente concretos. Es decir, que hay un reflejo de la experiencia del artista sin ser la experiencia de todos y cada uno de los espectadores, por lo tanto, ambas partes mantienen una interpretación diferente del mensaje originalmente dotado a la obra de arte.

Las interpretaciones simbólicas, donde un objeto concreto reemplaza a otro igualmente concreto, llegan a ser generalmente arbitrarias. A no ser que se obtenga una información directa, que puede exigir un análisis, no hay forma de saber si la asociación estaba o no en la conciencia o en el inconsciente del artista o del observador. Excepto en el caso de los símbolos convencionales o en aquellos ejemplos en los que el contenido manifiesto de la obra se muestra extraño e injustificado.

El tema que aborda una obra de arte se considera tan global que puede relacionarse con diversas situaciones específicas. El espectador tiende a asociar esa temática con cualquier situación o experiencia individual que le pase por la mente. Las asociaciones respecto a las obras de arte son a menudo respuestas puramente personales que suelen ocultar la significación de la obra en lugar de dilucidarla³⁶.

Si el objeto de arte fuera solamente reproducir las cosas de la naturaleza o deleitar los sentidos, no se justificaría el lugar que se le concede y se le ha

³⁶ En la pintura automáticamente entramos en un proceso de contemplación en el que nuestras ideas y asociaciones se llevan a cabo sin obstaculizaciones. Esta idea la plantea Erwin Panofsky en "El significado de las artes visuales" Ed. Alianza Forma Madrid 1995.

concedido en toda sociedad conocida. La reputación del arte se debe al hecho de que contribuye a que el hombre se entienda a sí mismo y al mundo, presentando ante sus ojos lo que ha entendido y cree que es la verdad.

Desde siempre, uno de los cometidos principales del arte es el de provocar una demanda. Las novedades técnicas, las extravagancias y las crudezas del arte producen, sobre todo en tiempos de tensión, efectos que de otra manera no se logran dentro del contexto histórico en el que se desarrollan (según André Bretón la obra de arte tiene valor, en tanto ejerce una motivación especial en torno a los reflejos del futuro).

No se pueden menospreciar en este sentido, los cambios dados también en la recepción y esto se origina definitivamente desde las modificaciones sociales provocadas, por qué no decirlo, también (y como con el muralismo) por las formas artísticas novedosas. Estas nuevas demandas de alguna manera y tal vez sin quererlo dan nuevas perspectivas dentro del medio en el que se originan y pueden llegar a superar la propia meta. Para una sociedad resentida, los mensajes recibidos a través de la imagen fueron una escuela de conducta social.

Cada uno de los elementos de una obra de arte, es indispensable para el propósito fundamental de señalar el tema que para el artista encarna la naturaleza de la existencia. En ese sentido, hallamos simbolismo aun en las obras que a primera vista parecen poco más que organizaciones de objetos relativamente neutros. Dado que la estructura perceptual básica lleva consigo el tema, no debe ser sorpresa el hecho de que el arte sigue llenando su función aun cuando cese de representar objetos de la naturaleza.

"La expresión se basa exclusivamente en la tensión. Se refiere a la universalidad de las estructuras de fuerzas que experimentamos en las imágenes particulares que percibimos... Cuando estos dinamismo se comprenden como

símbolos de las potencias que dan forma al destino humano, entonces la expresión asume un significado más profundo"³⁷

1.2.1 La pintura

Las imágenes nos atraen, el anhelo de crear y contemplar similitudes ha sido fuerte a lo largo de la historia.

Antiguamente, se llegó a pensar que todo objeto que creara el hombre con la intención de asemejarse con lo ya creado, era una forma de dar la espalda al "creador original" de los objetos. Idea muy diferente a la de los griegos. Para ellos, una imagen no es el objeto original sino el sustituto, pero que adquiere un valor propio irrefutable. Tiene el poder de atraer la mirada, como si, el objetivo fuera atrapar los deseos humanos. Si a partir de una imagen satisfacemos cierta necesidad, es porque establecemos un vínculo con lo que representa y le damos credibilidad. Dar credibilidad a la imagen se relaciona también con su creador, pues se reflejan sus propias facultades.

Hacer una interpretación de la apariencia de las cosas y trascender el mundo visible se convirtió en el principio que sustentaría a la pintura occidental. La pintura, (y otras expresiones artísticas) fue considerado un medio para adquirir conocimientos pues implica un acercamiento al objeto, persona o fenómeno que se plasma, es una forma de adentrarse en ellos.³⁸

La tradición en Occidente, asumió la creación de imágenes. Hasta el siglo XVII se creía que los pintores satisfacían un anhelo común de conocer el mundo tanto al plasmar las experiencias como al comunicar significados.

Durante el Renacimiento se aceptó la tarea primordial de los pintores era crear imágenes que se asemejaran con algo. De hecho, el principio de imitación enseñado, exigía ese acercamiento selectivo a la naturaleza y enfocado sobretudo

³⁷ Rudolph Arnheim. Arte y percepción visual, Editorial EUDEBA. Buenos Aires, 1977. Pág. 378

³⁸ idea planteada por Aristóteles. Ver BELL, Julián. ¿Qué es la pintura? Editorial Galaxia Gutenberg, Barcelona 2001. Pág.16

a lo bello, lo estético y a lo significativo. Cabe mencionar que también se educaba la mirada de los pintores para establecer los parámetros estéticos.

El contraste del arte con la naturaleza plantea la existencia de dos "materiales" en el mundo: lo creado por el hombre y lo creado por Dios (desde la creencia de que Dios fue el primero en crear las cosas).

La pintura, o mejor dicho la imitación, pueden enfocarse no sólo a la naturaleza, pues existe en el creador y el espectador no sólo lo visible. Aquí se añaden dos conceptos fundamentales: imaginación e idea. Llega el momento en el que el pintor no está satisfecho de limitarse a la imitación de lo dado por la naturaleza, busca también la invención.

A finales del siglo XVIII los teóricos empezaron a conceder a la imaginación un valor superior. La teoría clásica entonces comenzó a desviarse. Los términos del sistema clásico, imitación y naturaleza, cambiaron. La función de la imitación decayó para los pintores más avanzados de la época, siendo sustituida por la creación y la expresión. Los artistas se convirtieron en una fuerza creativa a la hora de representar las cosas, de hacerlas visibles.

Se debe entender entonces a la pintura no sólo como una representación del mundo visto, sino también como una expresión del creador, de sentimientos invisibles y de un poder creativo. La idea de que la experiencia del pintor constituía el fundamento de la pintura implicaba una ruptura total con la premisa de la imitación. La pintura es una práctica que representa cosas visibles (o hace visibles otras cosas a través de la representación. Nos presenta dos dimensiones de objetos que normalmente veríamos en tres. La experiencia de representar es lo que diferencia a la pintura del hecho de cubrir paredes con un fin decorativo.

Un obstáculo que nace de la libertad de expresión es el estilo del pintor pues manipula el acceso o acercamiento a la naturaleza. En sí, el estilo se puede considerar como una opinión pues la representación objetiva podría llegar a perfeccionarse, o recurrir a otra posibilidad como la fotografía. De aquí se puede

concluir que la representación como imitación no es la última instancia de la pintura y menos a partir de finales del siglo XVIII.

Otro aspecto importante, enfocándonos a la cuestión del estilo, es que una vez que predomina la expresión y no la imitación, hay una diversidad en la aceptación, lo que lleva a afirmar que el contexto cultural tiene cierta influencia en la creación y recepción de significaciones.

Ya no se habla definitivamente de imitación sino de sustitución. Inherente al contexto, está la propia experiencia del pintor expresada también en las obras. Esta idea ha permanecido desde inicios del siglo XX. Esto da ligereza también en cuanto a la crítica. Es decir, contemplar y admirar una obra como un objeto maravilloso por sí mismo. Finalmente así es la naturaleza. Este planteamiento existe desde el siglo XVIII cuando los filósofos hablan de la contemplación estética, es decir, mirar una cosa por sí misma independientemente de si es o no un objeto artístico.

Como ya se ha planteado, la expresión ha venido a reemplazar a la pura representación pictórica, es decir, la imitación de la naturaleza. Se expresan ideas y emociones en un lenguaje visual de dos dimensiones. Sin este cambio en la teoría del arte, la pintura del siglo XX sería inconcebible.

La expresión es un proceso que pertenece a los individuos y lleva implícito otro proceso que es el de experimentar el acto de la representación y materializar a través de semejanzas, signos y símbolos. Esta expresión es lo que cada artista añade a su obra (no sólo en la pintura).

La pintura ha sido empleada como instrumento para dar significaciones a las expresiones verbales. Por ejemplo, esto sucede con la pintura solemne, es decir la pintura sobre motivos bíblicos e históricos. En el siglo XV, los teóricos intentaron codificar los modos en que las figuras en una composición ayudaban a expresar el significado de una imagen reflejando sentimientos particulares.

Más adelante, en el siglo XVII se buscó añadir a las imágenes plasmadas reales, elementos ficticios que parecían verdaderos y que daban una significación determinada. Así, la pintura además de ser una expresión personal es un proceso dentro de la historia en general que dota de sentido y significación. Ha sido una práctica que si en un principio se relacionaba única y exclusivamente con el objeto que imitaba, ahora y desde hace algunos años, se relaciona con el autor, su contexto y sus propias ideas. Convirtiendo a la pintura en un importante medio de difusión. Este cambio, maduró su proceso hasta el siglo XX.

La pintura se vincula con el creador obviamente por el estilo y el contenido: la manera en que se ha mirado, la elección de qué ver. En cuanto a la experiencia visual, la pintura también ha tenido cambios en la determinación de color y forma. Estos elementos eran manejados, desde la enseñanza, por la Academia, sin embargo en ese proceso de dar importancia al autor en relación con su obra, el color y la forma adquirieron un nuevo valor como medio por el que el artista plasma sus sentimientos e ideas.

Una forma alternativa de pintar la experiencia mental es dirigiendo al espectador hacia lo que no puede pintarse. El pensamiento finalmente puede llegar al infinito mientras que nuestra visión se detiene en la superficie de las cosas. Una pintura tiene la posibilidad de llevar a su espectador a ambos extremos.

En 1880, se puso de moda en París el simbolismo. Albert Aurier, el principal teórico de esta corriente planteó que la pintura debía proponerse no representar directamente los objetos sino expresar ideas y traducirlas a un lenguaje especial. Odilón Redón habló de la pintura como la lógica de lo visible al servicio de lo invisible. El simbolismo fue una concepción con aplicaciones más allá de la actividad imaginativa en la práctica pictórica.

La expresión personal ha ampliado el mundo de la pintura pues se han ido desarrollando con un sistema de valores. La apreciación ya no sólo se reduce a lo

que se muestra sino también a la empatía que genera con el espectador a través de los sentimientos del pintor.

Existen significados, cierto, pero no son mensajes inequívocos y específicos. Tal vez ahí se encuentra cierta ambigüedad entre lo que plasma el artista y lo que observa el espectador.

Las imágenes (las obras pictóricas entran en este grupo) son cosas, estructuras físicas que ofrecen información para que sea interpretada aunque no sea el nuestro, el propio, un enfoque legítimo para verlas.

A partir de la experiencia con la naturaleza y el contacto con el plano discursivo de una pintura, algo peculiar se genera de manera distinta al discurso oral por ejemplo. Es inevitable a partir de la imagen y de lo que ésta genera el evitar reorganizar tendenciosamente aquello que se percibe. Lo cierto es que en este proceso existe un desfase entre el recorrido visual de un cuadro y el ritmo de palabras o conceptos ordenados. No se puede negar que las palabras se generan después de haber visto el cuadro.

El cuadro por principio tiene un efecto sobre nosotros, en condiciones de espectadores, desde el momento en que es un producto de la acción humana y que se arraiga profundamente a nuestro pensamiento, tal vez por todo esto que genera aunque tan sólo se mire el cuadro desde un ángulo contemplativo y no de análisis profundo.

Un cuadro, aunque suene un tanto absurdo mencionarlo, requiere estar físicamente frente al espectador para generar esta tensión particular, ya que la descripción no sólo dependerá de quien la describe, sino también de la memoria de quien escucha para establecer un claro vínculo entre la imagen y la idea generada a partir de ella. Una pintura funciona demostrativamente.

Un aspecto importante de las obras pictóricas es la intención, que se determina principalmente por la relación entre el objeto y sus circunstancias. La tarea del pintor es la de establecer "huellas" en las superficies, de modo que el

interés visual esté orientado a un fin, claro que hay excepciones en las que las obras parecen estar sin un fin identificable.

La pintura ha evolucionado en una serie de movimientos con características específicas y que se encuentran relacionadas con el entorno en el que se generan, por lo tanto no se puede aislar del todo social el estudio del arte y sus diversas manifestaciones, en esta ocasión específicamente la pintura y un movimiento particular como fue el Muralismo Mexicano.

CAPÍTULO 2

2.1 CONTEXTO HISTÓRICO

Un aspecto importante, dentro de las cuestiones sociales de nuestro país, está representado por dos interesantes fenómenos que se dieron tras la conquista: el fenómeno del mestizaje y el de la transculturación.

En el ámbito cultural, México tuvo un proceso interesante de cambios que se manifestaron como parte y consecuencia del ámbito social. El fenómeno de la transculturación es claramente visto durante y tras el período de la conquista, lo que a través de la historia fue determinante para la búsqueda de la creación de una cultura "propia" así como una identidad nacional.

Entendemos transculturación, como el proceso de difusión o influencia de los rasgos culturales de una sociedad cuando entra en contacto con otra que se encuentra bastante menos evolucionada.

La movilización de grandes poblaciones y los consecuentes cambios y transformaciones en la cultura, el impacto y choque de una cultura sobre otra, recibieron una nominación a partir de la noción de aculturación³⁹ y hasta la aparición del concepto de transculturación.⁴⁰ Para entender a qué se refiere éste, debemos hacer una revisión previa del término aculturación.

En primera instancia, se le adjudica una evidente carga moral dentro del proceso de intercambio o encuentro entre dos culturas. En éste, uno de los componentes se acultura, es decir, se asimila al otro; de modo que queda dependiente o peor aún, inferiorizado y minimizado ante el empuje de su oponente, que hasta cierto punto se concibe a sí mismo como fuerte y superior al que se somete. El indígena, considerado un salvaje, se cristianiza, se civiliza a través de la imposición cultural sobre sus raíces. Aculturarse entonces, significa convertirse en otro, haciendo de lado la propia personalidad la cual se encuentra

³⁹ Término acogido por Bronislaw Malinowski hasta la aparición del término transculturación.

⁴⁰ La introducción de este término en estudios sociológicos y antropológicos se debe a Fernando Ortiz.

sometida mediante la fuerza o la persuasión (siendo el primer caso lo más común) a un conjunto de valores supuestamente superiores y ajenos en su totalidad. Todo esto lleva implícita la transformación y evolución de un hombre salvaje a uno civilizado.

A diferencia del unidireccional concepto de aculturación (cultura superior \Rightarrow cultura inferior) se encuentra el concepto de transculturación, considerado como un proceso donde una cultura entra en contacto con otra (con la que generalmente, se dan condiciones de desigualdad respecto de su poder de dominio y de su grado de desarrollo).

Se considera que este fenómeno no es sólo de adaptación, existe también una renovación. Esto significa, una interacción constante entre dos o más componentes culturales cuya finalidad inconsciente es formar un tercer conjunto cultural. Por lo tanto, la influencia recíproca es indispensable, ningún elemento se sobrepone a otro. No se puede refutar la idea por ejemplo, de que los españoles llegados a las tierras indias occidentales no fueron transculturados.

Los elementos de la tradición propia se mantienen, precisamente porque se les ha permitido exponerse a la transformación que supone el enfrentarse a una cultura - otra. El contacto con esa otra cultura, permite reparar en aspectos de la tradición a los que antes no se había prestado atención, pero que a la luz de los nuevos procesos y en contacto con otra cultura que en general es la dominante, emergen valores que pueden oponer resistencia al dominio.

Aquí reside una faceta interactiva de la cultura dominante: provocar fenómenos de resistencia. El redescubrimiento, la incorporación de lo nuevo o lo diferente son algunos de los mecanismos más importantes de este proceso, en el que son centrales fenómenos como la dominación, la negociación y la resistencia⁴¹.

⁴¹ Ana María Zubieta, et. al. "Cultura popular y cultura de masas". Edt. Paidós Estudios de Comunicación. Pág. 216

Todo proceso de transculturación, atiende a la idea de una nueva dinámica donde se busca el replanteo de una organización social. Sin pensar antes, si es o no viable. Sólo se da.

Pensando en la estructura de nuestra sociedad, no podemos evitar remitirnos al pasado cultural y a sus progresivas composiciones. En primer término, el indígena que sufrió el impacto violento de una conquista tras el descubrimiento de las tierras donde habitaba. Se puede pensar incluso, en un doble impacto en el choque cultural pues aquella controvertida Nación (la española), salía del letargo medieval, presentando al Nuevo Mundo un perfil no definido u homogéneo.

Dentro de esta heterogeneidad, a lo largo de la historia se ha propuesto la gestación de una Nación homogénea determinada por fines políticos. De ahí, la adecuada aplicación del término transculturación a nuestra historia cultural. No nos asimilamos, es decir, no nos aculturamos a la cultura española; nos producimos como pueblo mestizo, heredero y sustentador de ambos componentes, el español y el propio indígena.

En algunos países de América. al choque de culturas y el impacto de una cultura sobre otra, fueren de la intensidad que fueren se les asignó la condición de mestizaje inevitable; quedando éste relegado, o restringido al plano racial. En muchos casos las culturas más fuertes coexistieron, aunque apenas se fundieron.

En cambio, en el proceso de transculturación que supone además del mestizaje, un cambio en un plano más profundo e irreversible: en el cultural. El carácter irreversible de todo proceso de transculturación es su carácter máspreciado. Lo que fue o ha sido no volverá a ser.

La desaparición de los indios, no ha sido exactamente una desaparición por el impacto de una cultura sobre otra. El indio, ha sido paulatinamente aniquilado bajo la idea "inconsciente" de un genocidio interesado, desaparecido a fuerza de una violencia económica, física y sistemática.

Por otra parte, podemos afirmar que la evolución histórico-social de los pueblos latinoamericanos en general, se afianza en el intercambio entre las culturas, en un denominador común: el mestizaje.

En México, el mestizaje aparece como una representación idealizada del somatotipo simbólico de la mezcla biológica y cultural que ha caracterizado a nuestro país desde la conquista española. Simplifica su representación en un estereotipo. Ha sido una base ideológica a partir de la cual se ha suscitado una representación unificadora.

El mestizaje, expresa la incorporación de la idea de raza, en el nacionalismo del Estado desde una perspectiva ideológica. La fundamentación racial, es un fenómeno que no sólo atañe al nacionalismo mexicano, sino que es de carácter general, ya que se produjo en el ámbito mundial principalmente durante la primera mitad del siglo XX y hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial.

El imaginario social, ha elevado la representación del fenómeno nacional como una fusión profunda, que integra y consume las irreconciliables diferencias culturales y raciales que han precedido la ansiada unidad del país desde la época en que sucede la conquista. Esta representación, se corresponde con un sentido y convicción acerca del mundo, según el cual la idealidad de una Nación consiste en su necesaria homogeneidad e integración.

El mestizaje no sólo ha servido de base a la ideología nacionalista de Estado, sino que ha conformado en sí mismo un auténtico imaginario nacional. Ha sido el nutriente del proyecto de la Revolución, cuya culminación adquiere forma en una diversidad de expresiones, hasta un tipo de romanticismo que incluye una épica nacional, plasmada artísticamente.

La ideología nacionalista del mestizaje tenía, no obstante, una virtud, pues defendía como cualidad y signo de vitalidad aquello que para el racismo europeo era el estigma de una impureza de sangre: la mezcla racial.

El principio de una unidad, lograda en la figura de la entidad de la Nación-Estado, corresponde idénticamente con la de su culminación como integración racial. Ello da cuerpo al nacionalismo. En sociedades profusamente mezcladas, la ideología del mestizaje sirve como modelo integrador, en especial si se encuentra vinculado con un proyecto social estatalmente dirigido.

En la medida en que se expresa como una forma de conciencia sociocultural, el mestizaje opera en un doble registro que lo define como dispositivo ideológico. Unas veces actúa como criterio de homogeneización y da un sentido integral a la identidad nacional, alimenta la ilusión de una relativa uniformidad: el mestizo como el mexicano típico o como estereotipo referencial.

En otra función, constituye un medio de identificación a través del cual, se logra la legitimación de los intereses de los sectores dominantes en el país. La ideología del mestizaje consume un modelo integrador que concibe al pasado histórico anudado con el futuro como proyecto nacional o cultural.

El mestizaje, a pesar de su tendencia homogeneizadora, no ha dejado de ser, a la vez, intrínsecamente diferencial. No puede ocultar la manifestación de las capas sociales. Tampoco logra eliminar la existencia de la variedad que representan los componentes pluriculturales. Denotan, yuxtaposiciones que se manifiestan en la importancia de una cultura dominante que aparece como mestiza; así como la existencia de culturas regionales peculiares, que han sido invadidas por el centralismo regional y nacional. En contra de la idea unificadora del mestizaje, la realidad nacional se caracteriza por la existencia de acentuadas desigualdades sociales.

El mestizaje se revela así, como un fenómeno que lejos de cohesionar la diversidad nacional, aparece como un proceso inacabado y una expresión de la propia diferenciación y la parte discriminatoria de la sociedad. Las distancias socioeconómicas y culturales de la población no se concilian.

Por otra parte, el mestizaje expresa históricamente la emergencia de un sector extenso de la población y la ampliación de oportunidades de ascenso social en la historia moderna del país. Ha sido un sector representativo de los beneficios aportados por el auge del Estado social, lo cual significó el acceso de capas populares a mejores condiciones de vida, trabajo y principalmente educación pública a partir de la Revolución Mexicana.

La ideología nacionalista, pretendió a su manera, superar las limitaciones étnicas. Al erigirse en forma sociocultural predominante, aplicó su propio rasero reductivo precisamente a los grupos culturales minoritarios que aparecían no obstante como más puros. En sus más diversas expresiones, esta ideología procedió ante los indígenas como un modo de denegación en el intento de alejarse de lo indio. Lo mestizo apareció como el modo sociocultural de revestir lo racial.

El efecto "paradojal" del mestizaje consiste en que reproduce la polaridad sociocultural que pretendía trascender. Su ideología en primer lugar opacó la realidad de la diversidad étnica y cultural del país y en segundo lugar alimentó la ilusión de que todos somos mestizos; de una homogeneización en lo racial como sinónimo de igualdad social.

En el aspecto cultural, al conformarse una ideología y cultura dominante mestiza en el México posrevolucionario, la cultura de un sector dominante se presentaba como si fuese la totalidad representativa de la cultura del mismo, y lo restante (culturas indígenas) como un residuo que prevaleció.

El indio, curiosamente aparecía a ojos de los mestizos como un elemento perteneciente al pasado que sobrevivía, incrustado en la veta histórica de las tendencias que se despliegan en el presente: lo que fue antes de que nos mezcláramos en lo que somos ahora, como mexicanos.

La integración de una identidad mestiza se efectúa como un proceso de sustracción y toma de distancia, utilizando la mezcla como un recurso de separación y depuración con respecto del predominio indígena.

La interpretación del mestizaje no ha desembocado en la formación de una nueva cultura "mestiza" sino en un proceso de desindianización, en la pérdida de la identidad étnica original y se traduce en la incorporación al mundo mestizo.

Dentro de esta cuestión, en el ámbito social, han surgido ideologías y conceptos que han formado parte de cambios importantes dentro de las sociedades a nivel mundial, entre ellas la mexicana. El término nacionalismo ha aparecido indistintamente de forma latente o manifiesta en la historia como sinónimo de la incesante búsqueda de una identidad propia frente a la otredad.

El nacionalismo y el racismo exhiben oposiciones fundamentales pero también ciertas formulaciones del nacionalismo, se asocian con el racismo. Especialmente en el modo a veces excluyente, de ver la relación entre el nosotros y el ellos, en la construcción de la identidad nacional. El nacionalismo, puede ver en el otro a un enemigo potencial, pero más aún alguien que se considera inferior.

La referencia a una unidad de carácter nacional que se justifica en una integración racial de origen, fue el tema y preocupación dominante de los procesos nacionalistas mundiales que proliferaron durante el primer tercio del siglo XX, especialmente en Europa.

Esta cuestión, parecía estar cerrada para países de Latinoamérica intensamente mezclados como México. Pero existía la alternativa de formular una modalidad original de unicidad racial, basada en la reivindicación del mestizaje.

Frente al racismo europeo y su idea de la pureza racial en el origen de la Nación, el nacionalismo mexicano exaltaba de manera contrapuesta e invertida la mezcla racial como muestra de orgullo.

Se ha observado que el mestizaje ha tenido y tiene un efecto perverso, pues en la medida en que se aleja de la discriminación de razas y su estructura racial dominante o exclusiva, se aproxima de nueva cuenta al punto de partida del que pretende tomar distancia, cuando se concibe a sí mismo como el elemento aglutinador que integra y absorbe o borra por asimilación, las diferencias culturales, étnicas y raciales.

Lejos de ignorar o tratar indistintamente las diferencias etnoculturales, las diferencias vuelven a adquirir valor en un contexto en el que, tanto lo común como lo profundamente distinto entre las culturas resurge y se actualiza.

Una gran parte del problema de la raza, es una cuestión esencialmente cultural. Todos los temas sobresalientes acerca del racismo: el prejuicio de los contactos, la imagen acerca del otro, etc. surgen y provienen de problemas acerca de las diferencias ideológicas o culturales fincadas muchas de ellas, en situaciones y experiencias de contacto de carácter primario.

El racismo, se ha presentado también como una confrontación sin comunicación, entre códigos culturales radicalmente diferentes en un mismo espacio social. La convivencia de culturas diferentes en un mismo espacio es casi siempre problemática y superar el racismo significa también cuestionar modos de conciencia más legitimados.

No se puede ignorar la importancia del fenómeno del mestizaje dentro de las sociedades, en este caso la mexicana tras un momento histórico importante como fue la conquista. Esta herencia afectó indiscutiblemente ámbitos socioculturales y que finalmente aterrizaron en la construcción de la Nación y política mexicanas. Pero el mestizaje no es algo que se dio individualmente, sin generar otras cuestiones dentro de la sociedad. A esto se unen otros fenómenos presentados como conceptos que resulta importante revisar y que tiene que ver con la construcción de una identidad dentro del ámbito social a nivel mundial.

La discriminación, la exclusión o la heterofobia son algo intrínseco al proceso del colonialismo, aunque se produzcan de maneras distintas y con diversas características y manifestaciones dependiendo de su desarrollo histórico y de las fuerzas productivas de cada sociedad. La base de estos fenómenos es el etnocentrismo.

El etnocentrismo, se refiere a la actitud que sobrestima lo propio frente a lo ajeno para afirmar su imagen del mundo y su propia existencia. El etnocentrismo legitima la expansión de una civilización sobre otra y convalida las relaciones de dominación.

Tiene ciertos atributos que justifican la negación del derecho a la diferencia de determinados grupos y ciertas formas en que se manifiestan sus representaciones y prácticas. Un país que conquista y posteriormente vive de la explotación de diferentes pueblos, los ve como inferiores.

Al legitimar ideológicamente hablando los procesos de conquista, el etnocentrismo se convierte en un mecanismo mediante el cual se deforma a las culturas subordinadas. Para definir al otro, se parte de lo propio como punto de referencia y así, con miras a reproducir las relaciones de dominación y de opresión, se procede a sobrevalorar negativamente la diferencia

Durante la conquista y los años inmediatamente posteriores a ella, el indígena era visto antes que nada como un "hereje", un individuo acompañado en todo momento por el demonio, sumido en detestables prácticas religiosas al que había que catequizar, evangelizar, "conquistar espiritualmente".

A lo largo de este período, el etnocentrismo excluyente imponía al otro, la diferencia en un estado de inferioridad. Al mismo tiempo que organizaba una cruzada para asimilarlo a la cultura del conquistador en lo religioso.

En varios de los países latinoamericanos, entre ellos México, los españoles y los criollos no mantuvieron al indígena totalmente segregado desde el punto de vista estrictamente racial. Las mezclas biológicas son una realidad

evidente que de manera paralela a la exclusión antindígena, empieza a existir desde la Conquista misma.

Una vez entrada América Latina a la era de la modernización, la imagen del indígena fue cambiando un tanto bajo el influjo de las leyes económicas y políticas del mercado capitalista. El indígena, ya no era visto primordialmente como un ser al que hay que catequizar sino como un ser que se resistía a tomar su lugar de integración subordinada dentro de las relaciones sociales de producción en proceso de modernización ⁴²

México se considera de entrada como un país no racista. El mestizaje biológico y cultural y la incorporación de imágenes del pasado en la construcción ideológica que hizo la revolución de 1910 en torno al tema de la identidad nacional, ocultan el fondo de las relaciones entre las etnias y la nación y hacen del racismo un tema tabú.

El movimiento de independencia nacional en México (1810), marcó el nacimiento de una nueva ideología de Estado. Partió históricamente hablando, de un nuevo discurso social que reafirmaba frente a la metrópoli el derecho a las diferencias nacionales, pero que hacia adentro de la Nación negaba las diferencias étnicas.

A partir de este movimiento, el discurso liberal mexicano del siglo XIX propuso, como una de las vías hacia el progreso y el desarrollo de la nueva Nación, la asimilación del indio. La ideología liberal planteaba, en gran medida intentar borrar ciertas diferencias, entre las cuales se encontraban las étnicas.

El proyecto de creación y consolidación del Estado-nación capitalista en México no escapó en lo fundamental a la racionalidad burguesa que había estado en la base de los procesos nacionalistas en Europa y Estados Unidos. Esta ideología a pesar de proclamar la necesidad de la disolución de las identidades diferenciadas, siguió considerando al indio un ser inferior.

⁴² Cabe señalar que el ingreso al mundo regido por las leyes de mercado capitalista internacional se va produciendo de manera desigual en esta parte del continente.

Los conservadores de aquella época, no coincidían con los proyectos de asimilación cultural, pensaban que la igualdad no era posible en una Nación heterogénea culturalmente. Para ellos, lo que había que hacer, era volver a las costumbres jurídicas coloniales que le atribuían al indio una condición de menor de edad y lo mantenían segregado por su propio bien.

En 1920, tras el triunfo revolucionario, el indigenismo siguió siendo uno de los pilares de la construcción de la Nación mexicana. A partir de entonces, sin embargo, la asimilación de los pueblos indios fue confiada a instituciones indigenistas. La revolución proclamó, como esencia de la identidad nacional el mestizaje. Sin embargo la imagen del indio que se incorpora a dicha identidad no proviene del presente indígena sino que es un pequeño fragmento del pasado glorioso de las grandes civilizaciones mesoamericanas.

Al indígena se le siguió viendo como un ser inferior a aquel que representa "la civilización", un ser que vive aún en un estadio cultural atrasado.

Este fundamento ideológico del mestizaje se acompañó, en la práctica, de la construcción material de un país que debía seguir el modelo de industrialización. Muchas comunidades indígenas, que ya habían sufrido fuertes modificaciones después de la política desamortizadora de los liberales juaristas, vieron acelerarse su transformación debido al reparto agrario, a la introducción de cultivos comerciales, al desarrollo de las comunicaciones, a la acción de las instituciones religiosas, a los programas de castellanización y la migración del campo a la ciudad.

La ciudad se convirtió en el símbolo de la civilización y una de las tareas que se le encomendó al Instituto Nacional Indigenista (INI) a partir de los años treinta, fue occidentalizar la ciudad mestiza para contribuir al mejoramiento de la situación indígena.

A partir de los años setenta, escenario del principio de la fuerte crisis agraria que aún caracteriza a nuestro país, se ha desarrollado un fuerte

movimiento social en lucha por la tierra protagonizado por los campesinos mestizos e indígenas y un movimiento paralelo por reivindicaciones étnicas protagonizado por los indígenas.

El Estado, ha propuesto replantear el proyecto de Nación, incorporando la diversidad étnica a la identidad nacional, diversidad a la que ahora se llama uno de los elementos fundadores de la nacionalidad mexicana.

Sin embargo, a pesar de que el discurso de las instituciones indigenistas se transforma - hay un reconocimiento público de que los indígenas han sido sujetos de prejuicios y discriminación y de que el mestizaje biológico y cultural ha llevado a la disolución de las alteridades -, nunca ha precisado el Estado cuáles serán las estrategias que articularán las identidades colectivas con las diferencias y sobretodo, no se ha producido una modificación estratégica de la acción estatal en las comunidades. Por ejemplo, en el ámbito educativo, se sigue planteando al español como lengua oficial y se siguen organizando campañas masivas de alfabetización.

Nuevamente existe un argumento, que justifica la exclusión del otro de las decisiones que le conciernen y aunque en el caso de nuestro país, esta situación de marginación de las decisiones que atañen a la propia vida no es privativa de los indígenas casi todos los mexicanos son afectados por esta situación.⁴³

⁴³ Alicia Castellanos y Juan Manuel Sandoval, (coords.) "Nación, racismo e identidad" Editorial Nuestro Tiempo S.A. México, 1998 Págs. 143-207.

2.1.1 Cuestiones políticas, económicas y sociales

Es en este contexto, en el que la obra de los principales muralistas mexicanos: Diego Rivera⁴⁴, José Clemente Orozco⁴⁵ y David Alfaro Siqueiros⁴⁶ se extiende por espacio de cinco décadas, desde principios de los años veinte hasta, en el caso de Siqueiros, principios de los años setentas.

Durante este período, nuestro país sufrió diversas transformaciones siendo la más importante, el cambio de ser una sociedad revolucionaria nacionalista y en su mayoría un país rural, a uno desarrollado y moderno, como resultado de la introducción de la industrialización.

Es justo el movimiento muralista, donde se vincula esta transformación social con lo artístico y dando como resultado la expresión de lo percibido dentro de aquella atmósfera de cambio. Por lo tanto, es a partir de un movimiento como éste, que se puede analizar la función que puede tener el arte dentro de una sociedad moderna.

La formación de los artistas anteriormente mencionados, se ubica dentro del período del Porfiriato donde podíamos reconocer a la sociedad mexicana como pre-revolucionaria y presidida por el dictador Porfirio Díaz⁴⁷ durante más de treinta años.

Era una sociedad marcada por importantes diferencias en cuanto a la riqueza, propiedad y poder. El sector rural estaba representado por una reducida clase de terratenientes que dominaban tierras que pertenecieron anteriormente al 90 por ciento del campesinado mexicano y que como resultado habían sido obligados a vivir bajo el sistema de peonaje y deudas.⁴⁸

⁴⁴ Diego Rivera, pintor mexicano nacido en Guanajuato en 1886 y muerto en México en 1957.

⁴⁵ José Clemente Orozco, pintor mexicano nacido en ciudad Guzmán, antes Zapotlán el Grande en 1883 y murió en México en 1949.

⁴⁶ David Alfaro Siqueiros, pintor mexicano nacido en Chihuahua en 1896 muerto en Cuernavaca en 1974.

⁴⁷ Porfirio Díaz militar y político mexicano nacido en Oaxaca en 1830 y muerto en París en 1915.

⁴⁸ una de las características de dicho sistema era que los campesinos que laboraban en las haciendas eran obligados a vivir en ellas y abastecerse de lo necesario dentro de las tiendas de las mismas haciendas. El salario no era suficiente

Las haciendas pertenecían a la aristocracia agraria de México y abarcaban la mitad de la superficie total del país. Aunado a esto, muchos de los terratenientes o hacendados del país eran extranjeros. Esta colonización de la tierra, se reflejó en otras áreas de la vida económica e industrial. El gobierno de Díaz, se caracterizó por fomentar la inversión extranjera para introducir el país al nuevo siglo XX.

Esta maniobra, se alimentaba de la mano de obra sumisa y barata. Como resultado, extensiones significativas de tierra agrícola, un gran sector de la infraestructura económica e industrial cayeron bajo el control o la intervención de propietarios, empresarios y especuladores extranjeros.

Díaz fomentó y mantuvo este control externo de la vida de nuestro país, inspirado paradójicamente en un sentimiento de "auténtico" orgullo nacional. Pretendía sacar a México del atraso y colocarlo en el futuro intentando asegurarse un lugar de orgullo, prestigio y poder a partir del cual pudiera empezar a competir en términos de igualdad con Norteamérica y Europa Occidental.

Este esfuerzo, fue truncado debido a que el régimen de Porfirio Díaz, fue una cultura política controlada e influida por el numeroso grupo de burócratas positivistas del que se había rodeado. Estos últimos, fueron conocidos como los científicos, este grupo llegó a ser la estructura ideológica del régimen cuyo lema era "orden y progreso". Sin embargo orden, era sinónimo de opresión y progreso, de bienestar de unos cuantos a costa de la población rural herida cotidianamente por la pobreza.

Encabezados por el ministro de Díaz, José Ives Limantour⁴⁹, los científicos vieron como el medio racional para sacar a México de la pobreza y del atraso cultural en el que lo tenían considerado la filosofía positivista. Sin embargo, un

para las provisiones básicas y el sistema crediticio dependía también de estas tierras por lo que los trabajadores eran sometidos a una terrible explotación.

⁴⁹ José Yves Limantour economista y político mexicano de origen francés nacido en México en 1854 y muerto en París en 1935. Fue ministro de Hacienda en el régimen de Porfirio Díaz, (1893 – 1911) saneó la economía del país, reorganizó el sistema bancario, estableció la moneda y nacionalizó los ferrocarriles.

error en su proyecto se debió a los privilegios conferidos a un selecto sector mexicano y a los extranjeros sobre la vasta población mexicana compuesta por mestizos e indígenas puros.

Este criterio, prevaleció entre gran parte de la élite burocrática del régimen, es decir el considerar que las razas indígenas estaban de antemano condenadas a la inferioridad por su medio ambiente y por sus tradiciones retrógradas desde su punto de vista. Para los científicos, la modernidad de los habitantes de Europa y Norteamérica era el ejemplo a seguir para lograr la transformación de México a un Estado moderno, lo cual, indudablemente se reflejó en las políticas económicas e industriales de la dictadura.

La principal oposición filosófica al dominio de los científicos, se manifestó como una rebelión intelectual iniciada con la creación del Ateneo de la Juventud en 1907. Esta sociedad de disertación y debate fue integrada por varios eminentes intelectuales liberales mexicanos que estaban en contra del concepto global del régimen existente. Es en este tipo de manifestaciones, donde destacan importantes personajes que mostraban un profundo interés social como Guillermo Prieto,⁵⁰ Ignacio Ramírez⁵¹ e Ignacio Altamirano⁵².

Esta herencia fue adoptada por los integrantes del Ateneo como Antonio Caso,⁵³ Alfonso Reyes⁵⁴ y tal vez el más significativo José Vasconcelos⁵⁵ quienes

⁵⁰Guillermo Prieto, político y escritor mexicano nacido en México en 1818 y muerto en Tacubaya en 1897. Ministro de Hacienda (1855 – 1857) divulgó las teorías de Adam Smith, liberal, anticlerical y populista, escribió poesía.

⁵¹Ignacio Ramírez, escritor y político mexicano nacido en San Miguel Allende en 1818 y muerto en México en 1879. Liberal revolucionario, fue miembro de la Suprema Corte de justicia y ministro de Justicia de Juárez y de Porfirio Díaz. Fundador de la Biblioteca nacional, autor de escritos políticos y de poemas de corte clásico con el pseudónimo de el *Nigromante*.

⁵² Ignacio Manuel Altamirano, escritor y político mexicano nacido en Tixtla en 1834 muerto en San Remo Italia en 1893. Luchó con Juárez en la guerra de Reforma e impulsó la mejora del sistema educativo. Fundó periódicos liberales y revistas literarias. El mayor interés está en su obra narrativa.

⁵³ Antonio Caso, filósofo mexicano nacido en México en 1883 y muerto en México en 1946. Opuesto al positivismo, introdujo en el país las obras de Bergson y la fenomenología, su obra principal es *La existencia como economía*.

⁵⁴ Alfonso Reyes, escritor mexicano nacido en Monterrey en 1889 y muerto en México en 1959. Diplomático desde 1914, vivió en España hasta 1924, se especializó en temas literarios de la época de oro. Escribió mucho sobre cultura mexicana.

⁵⁵ José Vasconcelos, político, escritor y filósofo mexicano, nacido en Oaxaca en 1882 muerto en México en 1959. Participó activamente en la revolución mexicana. Cultivó el ensayo, la crítica histórica y literaria.

habrían de apoyar la Revolución y tomar parte en la formación de una nueva cultura mexicana.

Mientras los miembros del Ateneo, cooperaban para el cambio del ambiente intelectual del porfiriato, al mismo tiempo la oposición política e industrial hacía sentir su presencia en todo el país.

En 1906, el grupo Regeneración encabezado por Ricardo y Enrique Flores Magón⁵⁶ lanzó un manifiesto desde el exilio exigiendo libertad de expresión y de prensa, la supresión de los caciques políticos, la secularización de la educación y la restitución de las tierras enajenadas al campesinado.

El mismo año, surge un problema con los mineros de Cananea, quienes organizaron una huelga en contra de sus patrones (Green Consolidated Copper Company). Este movimiento desató una respuesta violenta enviando refuerzos de la policía montada estadounidense (rangers) para eliminar la acción de los mineros.⁵⁷

Un año más tarde, se suscitó un movimiento similar en la industria textil de Río Blanco, donde las demandas de los obreros por el reconocimiento de las organizaciones laborales fueron truncadas por una terrible matanza. Ambas situaciones fueron expresión de la problemática ocurrida en la vida política y económica del país y detonantes para el movimiento revolucionario.

El nacimiento de la Revolución Mexicana se ubica frecuentemente en 1908, cuando Porfirio Díaz en una entrevista con James Creelman, invita a la formación de un partido de oposición como prueba de la intención y capacidad de formar una auténtica democracia. Sin embargo, estando el término de la gestión ya cercano en la segunda mitad de 1910 se hizo obvio que tal muestra del camino hacia la

⁵⁶ Ricardo Flores Magón, político y periodista mexicano, nacido en Oaxaca en 1873 y muerto en Kansas en 1922. Combatió la dictadura de Porfirio Díaz. Fundó el partido liberal mexicano en 1906, socialista radical. Murió en prisión.

⁵⁷ Siendo este uno de los movimientos más significativos para el surgimiento del movimiento revolucionario. Los mineros mexicanos protestaron por los bajos salarios recibidos a comparación de los trabajadores estadounidenses de las minas. La reacción violenta a dicha protesta dio como resultado un gran número de muertos, heridos y encarcelados.

democracia no se llevaría a cabo pues el 4 de octubre los diputados lo declararon reelecto una vez más a cargo de la presidencia de la República.

El año en que Porfirio Díaz pide la formación de tal partido, Francisco I. Madero⁵⁸, demócrata liberal, publica "La sucesión presidencial", el cual demandaba el sufragio universal y la no reelección del presidente, siendo éste encarcelado en vísperas de las elecciones presidenciales de 1910. El 20 de noviembre y tras su llegada a Estados Unidos, Madero proclamó formalmente una revolución contra el gobierno de Díaz en el Plan San Luis Potosí.

La proclamación, se difunde con rapidez y su influencia sobre las masas mexicanas empezó a arraigarse, pues todo aquél resentido con el régimen de Díaz adoptó la esperanza en Madero.

La caída de Díaz fue un proceso. Las insurrecciones violentas no fueron del todo el motivo del derrocamiento. Fue el resultado de la desintegración política y social. Debido a esto, Díaz renunció el 25 de mayo de 1911, retirándose inmediatamente al exilio en Europa.

Tras la partida de Díaz, se originaron diversos conflictos entre los antiguos partidarios del dictador y sus opositores, así como entre las diferentes fuerzas revolucionarias. Esta compleja lucha por el poder, generó una prolongada guerra civil que terminó diez años más tarde. Período en el cual, más de un millón de mexicanos perdieron la vida.

En 1920, Álvaro Obregón,⁵⁹ quien había sido una figura sobresaliente en la revolución, fue electo presidente del país. La breve gestión marcó el principio de

⁵⁸ Francisco Ignacio Madero, político mexicano nacido en Pámas Coahuila en 1873 y muerto en México en 1913. Contrario a Porfirio Díaz, fue candidato presidencial en 1910, tuvo que exiliarse. En 1911 las fuerzas de Madero forzaron la renuncia de Porfirio Díaz, en noviembre fue elegido presidente, depuesto y asesinado por Victoriano Huerta tras la Decena trágica, en febrero de 1913.

⁵⁹ Álvaro Obregón político mexicano nacido en Sonora en 1880 y muerto en México en 1928. Maderista, a su muerte apoyó a Carranza contra Huerta y luchó contra los villistas en 1915. Presidente del país en 1920, aplicó la reforma agraria, consolidó las organizaciones obreras, expropió latifundios, creó el Banco Único e impulsó la educación. En 1924 le sucedió en la presidencia Calles. Reelegido en 1928 fue asesinado por José León Toral.

un período difícil en el campo político desatado por la revolución que terminaría en consolidarse e institucionalizarse con la formación de un solo partido gobernante.

La elección de Obregón fue un paso más en la historia de la antigua clase gobernante. La base del poder en la Iglesia el Ejército y los hacendados había finiquitado al igual que el sistema del peonaje de deudas.

El resultado de estos años caóticos, fue la transformación del país en un Estado nacionalista revolucionario. Este nacionalismo radical, tuvo raíces en la historia política de los 300 años de dependencia colonial española de México y sus secuelas (tanto en cuestión política como social).⁶⁰

Con el movimiento revolucionario, un grupo de intelectuales al cual pertenecía, entre otros, José Vasconcelos, adquirieron la ideología del patriotismo liberal, fundando finalmente la base de la teoría nacionalista mexicana.

En este contexto, se desataron diversos cuestionamientos y demandas en torno a lo nacional, a aquello que los mexicanos sentían como pertenencia, siendo muchas de estas demandas opuestas a los planteamientos del grupo de los científicos que surgieron durante el Porfiriato. Por otro lado, también estas ideas nacionalistas se oponían a las bases reconocidas por la ideología capitalista de los Estados Unidos.

El afán de dicha ideología nacional era en torno a la recuperación de tradiciones así como a la invocación y reconocimiento del indigenismo y de héroes insurgentes. Por lo tanto la revolución fue representante de este reestablecimiento de tradiciones así como sinónimo de repudio a las ideas de la época positivista.

Esta búsqueda de una expresión propia, en planos desde políticos hasta culturales e intelectuales es fundamental en el surgimiento del movimiento

⁶⁰ Pese a las incursiones coloniales, la noción debilitada en torno a la independencia del país se fortaleció durante la segunda mitad del siglo XIX en el período que corresponde a la reforma liberal planteada principalmente por el presidente Benito Juárez. Se apelaron a los ideales de sacrificios colectivos por parte de los liberales, tratando de eliminar las lógicas individualistas que solían defender intereses particulares. Fue de esta manera como se recurrió al concepto de patria (sobre todo por los seguidores de ideología liberal como Ignacio Ramírez o Manuel Altamirano).

Esta búsqueda de una expresión propia, en planos desde políticos hasta culturales e intelectuales es fundamental en el surgimiento del movimiento muralista. Éste, emerge en el marco de un renacimiento cultural mexicano cuyas raíces fueron claramente determinadas desde antes de que se llevara a cabo la Revolución.

No cabe duda que para dicha rebelión cultural, influyeron las cuestiones políticas y sociales que se resumían en inconformidad y por lo tanto, deseos de protesta y lucha. Estas ideas nacionalistas rebasaron sus propios límites ocupando un importante lugar en el panorama de la cultura mundial.

2.1.2 Aspectos culturales

La pintura mural del siglo XX, en nuestro país, está vinculada con las raíces y acontecimientos en torno a la cuestión cultural que posteriormente desembocaron en la revolución.

Un evento detonante, fue una exposición organizada por el pintor Gerardo Murillo, mejor conocido como el Dr. Atl.⁶¹ Dicha exposición, guardaba el propósito de ofrecer una respuesta nacionalista a una exposición organizada y patrocinada por Porfirio Díaz acerca de pintura española contemporánea con el fin de conmemorar el centenario de la lucha de México por su independencia del colonialismo español.

Esta exposición sin duda defendía los intereses y preocupaciones culturales exclusivamente europeas de las clases gobernantes de la Nación frente a las bases nacionalistas que cada vez agrupaba más intelectuales y artistas mexicanos.

El arte de nuestro país, tenía un sello particular, en los años previos a la revolución, marcado lejos de la influencia académica e ideológica europeas. La

⁶¹ Gerardo Murillo, llamado Doctor, pintor y escultor mexicano. Nació en Guadalajara en 1875 y murió en México en 1964. Formado en Europa, introdujo en México el interés por el muralismo. Organizó el movimiento de pintores revolucionarios en el que participaron Orozco, Siqueiros y Rivera en 1914.

pintura histórica como género se desarrolló de manera gradual, llegando a incluir con el paso del tiempo temas puramente mexicanos a pesar de seguir cánones y tipificaciones estéticas clásicas.

Artistas reconocidos del siglo XIX, reflejaron un sentimiento de conciencia nacional en el arte mexicano. Un cambio sin duda importante, fueron las temáticas de las obras artísticas. La provincia mexicana y su cotidianeidad llegaron a ser un tema central y significativo en las producciones artísticas de nuestro país. Un ejemplo claro, de esta nueva dimensión cultural es el reconocido paisajista José María Velasco.⁶²

Se fue desarrollando el crecimiento del arte popular habiendo representaciones artísticas con cualquier temática que tenía que ver con el país. Sin embargo, el más grande de todos los artistas que fomentaron esta línea de expresión fue el grabador popular José Guadalupe Posada.⁶³

El sentimiento de nacionalismo que se reflejó en la exposición del Dr. Atl puso en evidencia la nueva dinámica cultural que nacía y por la cual se pugnaba cada vez más. Cabe mencionar que muchos de los artistas participantes formaban parte del grupo del Ateneo de la Juventud.⁶⁴

Esta exposición, no sólo tenía las implicaciones del proyecto nacionalista, otro de sus objetivos, fue el de promover una visión antiacadémica del arte y de acuerdo con las características del arte mexicano, una visión más modernista.

La noción de modernidad, dentro del arte mexicano recibió un fuerte impulso en años previos a esta exposición con la revista *Savia Moderna* que

⁶² José María Velasco, pintor mexicano nacido en Temascalcingo en 1840 muerto en Guadalupe en 1912. Uno de los mejores paisajistas de México.

⁶³ Su obra la podemos definir de entrada como un registro constante de sucesos en su estilo muy rico y particular que no ha sido igualado en la historia del grabado mexicano. Guardó memoria de un periodo de casi cincuenta años encerrando en su trabajo la historia de México a través de los importantes acontecimientos que se iban dando. Posada fue más allá de este catálogo de acontecimientos pues se convirtió también en una figura importante a través de su ideología y producciones dentro de la lucha social y política contra la dictadura porfirista.

⁶⁴ Tales como Francisco de la Torre y Roberto Montenegro que participaron con obras que mostraban imágenes de indígenas; Saturnino Herrán y Jorge Enciso que describieron temas prehispánicos.

adoptó una posición contraria al realismo analítico y objetivo prevaleciente en la ideología positivista científica del régimen de Díaz.

No se puede negar la fuerte oposición al arte producida en la Academia la cual era vista como eco de dicha filosofía. Promovían en su lugar, una visión del arte con un carácter principalmente simbólico y espiritual, haciendo de lado cualquier concepción del realismo académico.

El Dr. Atl es considerado como precursor ideológico y defensor teórico del movimiento muralista. A principios del siglo XX, fue de los principales defensores de la idea de crear un arte nacional basado en cuestiones estéticas más "espirituales".

Su propuesta en torno al arte nacional se inspiraba en la idea de crear a través del arte mexicano y la revelación de valores universales basados en la experiencia propia de la Nación, una escuela de pintura moderna con los mismos alcances de las escuelas europeas.

En la Academia de San Carlos, el Dr. Atl fue considerado una figura rebelde en cuanto a lo político y reaccionario como profesor. Realizó varios viajes a Europa en los años 1890 y principios de 1900, de donde se impregnó de gran admiración por los murales del renacimiento italiano. Dichas impresiones, las inculcó en sus alumnos, entre los cuales figuraba José Clemente Orozco.

La figura del Dr. Atl en la Academia de San Carlos, se volvió fundamental para los alumnos por toda la ideología y valores de la nueva cultura mexicana que difundió. Además de la seguridad y confianza personal que les inculcaba como artistas, pues los alentaba a aprender de sus maestros los motivaba también a crecer como figuras fuertes dentro del campo del arte más allá de la sombra de quienes les habían enseñado.

La admiración del Dr. Atl por los murales renacentistas italianos era tanto por la noción de un arte social (al alcance de todos y no de una élite) y por el

reflejo de lo espiritual en el arte, tomando esto como base para el modernismo mexicano.

Después del éxito que tuvo con la exposición, formó su Centro Artístico, con el objetivo de encontrar muros en edificios públicos en los cuales elaborar murales. El Dr. Atl, mantenía esta idea no en términos de un polémica social visual (como sucedería después del movimiento revolucionario), sino como algo meramente estético que lo relacionaba con su concepción esencialmente espiritual y simbólica del arte.

A pesar de que sus ideales no contemplaban la denuncia social que posteriormente adquiriría el movimiento muralista, el método que buscaba aplicar era la realización de proyectos en conjunto, es decir en trabajo colectivo que Siqueiros desarrollaría en 1930.

La posición artística del Dr. Atl no era radicalmente antieuropea, es decir con un énfasis excluyente, simplemente se oponía a la idea de que el arte europeo era superior al arte mexicano. De hecho, los cambios y movimientos artísticos europeos, no dejaban de ser difundidos en nuestro país.

La influencia de Atl, en el desarrollo del muralismo resultó principalmente de su presencia como líder político y guía, como maestro y más tarde durante la revolución como director de la Academia de San Carlos.

Atl motivó sus alumnos y compañeros artistas a la creación de un arte nacional que fuera monumental en la forma y público en cuanto a su accesibilidad, y promoviendo en la práctica el uso de talleres y del trabajo de enseñanza en grupo así como en la producción creativa.

El Dr. Atl, se opuso tanto al academismo de la Academia como al carácter no grupal de la escuela al aire libre fundada anteriormente por Alfredo Ramos Martínez en la periferia de la Ciudad de México. Para él, ambas instituciones negaban la presencia de los cambios que acontecían en el país. Para Atl, la unión de la institución de arte con la revolución social y política era un asunto medular,

de hecho durante una visita a París previa a su mando como director de la Academia de San Carlos, fundó la revista *L'Action d' art*, en la que planteaba el papel del arte como reflejo de la vida y actor de una fuerza determinante dentro de la sociedad.

El fundamento de esta ideología, es que para Atl, el artista participaba en la lucha revolucionaria. La influencia de esta posición ideológica se hizo sentir claramente cuando persuade a Orozco y a Siqueiros entre otros estudiantes, para apoyar a Carranza a través del periódico *La Vanguardia* para el que Siqueiros actuó como corresponsal y Orozco como caricaturista e ilustrador.

Por todos estos elementos de fuerte influencia, es que no se puede separar al personaje del Dr. Atl de la historia del nacimiento del movimiento muralista mexicano.

Otra figura decisiva es José Vasconcelos. Siendo un personaje importante en el renacimiento intelectual del país, fue también fuente de inspiración para los ideales del movimiento. Como secretario de Estado en la Secretaría de Educación Pública de 1921 a 1924, utilizó su cargo para ejecutar bajo los auspicios del Estado, una política educativa y cultural para México, cuyo efecto habría de facilitar y poner en movimiento una secuela de creatividad intelectual y artística que daría a México un lugar especial en la cultura moderna del siglo XX.

En 1915, Vasconcelos se incorporó al gobierno provisional de Eulalio Gutiérrez, como Secretario de Educación. En 1920, durante la administración de Álvaro Obregón, fue nombrado rector de la Universidad Nacional de la Ciudad de México, donde manifestó su idea sobre una revolución, también en el campo de la educación del país. En 1921, fue promovido al frente de la Secretaría de Educación Pública, destinando a este organismo el doble de presupuesto asignado a los predecesores.

Durante la gestión de Vasconcelos, hubo mucha distribución de libros y revistas, de esta manera, se le brindó mayor acceso a aquellos que tenían

dificultades para leer y escribir y que anteriormente no tenían al alcance de sus posibilidades los materiales necesarios para recibir educación.

Su política más radical, fue la de comisionar a artistas jóvenes mexicanos a la realización de murales en algunos edificios públicos del Estado de mayor prestigio.

Por lo tanto, entre sus metas también estaba el establecer un contacto directo entre los artistas y el público y no a través de medianías o de separar y elitizar el acceso a esta producción.

De esta manera, Vasconcelos comprometió a un buen número de artistas, en un programa de construcción de edificios. En el contexto de la agitación política que sufría el país, el radicalismo de Vasconcelos, fue diferente del de sus colegas y de muchos pintores a los cuales les encargó murales. Sus ideales, estaban matizados de forma diferente a la de muchos de los otros participantes de esta revolución con intención global.

Vasconcelos, tenía una peculiar idea acerca de las perspectivas conceptuales de la realidad. Por una parte, clasificaba el reino de la ciencia y la economía y por otra parte el mundo del arte y la contemplación desinteresada. Para Vasconcelos, los hombres eran más impresionables cuando se les llegaba a través de los sentidos.

Haciendo una combinación entre artificio y su idealismo filosófico prestó poca atención a su fortuna política y personal. Frente a colegas y a audiencias a menudo hostiles, Vasconcelos disfrazó sus encargos que había concedido a los pintores con otros rubros más aceptables. Su posición filosófica, se caracterizó primordialmente porque la libertad de expresión, no debía verse comprometida por las exigencias revolucionarias pasajeras.

Fue una paradoja de la época, pues este idealista ayudó a la constitución de un movimiento, en el que los artistas, terminarían menospreciando su idealismo en aras de un arte partidario y frecuentemente didáctico.

2.2 EL MURALISMO.

2.2.1 Historia del movimiento: nacimiento desarrollo y fin.

En 1910, los estudiantes de la Academia de San Carlos con José Clemente Orozco al frente, protagonizaron una serie de protestas ante la ya duradera imposición de los métodos y tradiciones de la Academia Europea, exigiendo a cambio concesiones garantizadas por el Ministro de Educación en pro de la libertad en la enseñanza de las artes.

Motivados en la formación de nuevos patrones, se continuó la creación de ideologías específicas enunciadas por los rebeldes. Aunado a ello se ubicó también ese "renacimiento" en otras áreas que igual fueron influyentes, tales como la política, la literatura y arqueología; siendo cada bloque con sus particularidades un aspecto fundamental en el total de esta nueva estructura.

El planteamiento de proyectos acerca de la creación de murales colectivos, fue introducida por el pintor conocido como el Dr. Atl (originario de Guadalajara) quien a comienzos del siglo, fue maestro en la Academia y líder dentro de los primeros grupos renovadores de las tradiciones europeas.

Tras su reciente llegada de extensos e impresionantes viajes por Europa y el lejano Este, se presentó ante sus estudiantes Orozco y Rivera, con la inquietud en torno a la creación de extensos murales inspirados en las obras murales de maestros italianos con las que tuvo contacto en el Vaticano.

En 1907, el Dr. Atl presenció la primera exhibición del trabajo de Rivera, pero más tarde fue becado para asistir con el famoso pintor Español Chicarro.

Por su parte entonces, Orozco y Rivera dieron crédito también a José Guadalupe Posada (considerado como uno de los más importantes pioneros en la conciencia social del arte en México) por atender y estimular sus jóvenes ambiciones en torno a la carrera de las artes alejándose lo más posible del servilismo a los regímenes políticos de entonces.

Otro gran estímulo para los incipientes muralistas, fue el trabajo realizado por las escuelas al aire libre fundadas por Alfredo Ramos Martínez⁶⁵.

La primera, que incluye a David Alfaro Siqueiros como uno de sus estudiantes, fue inaugurada en 1913 en Santa Anita en la Ciudad de México. Años más tarde, el más grande e importante centro de enseñanza fue establecido en Coyoacán.

Aquí, muchos artistas destinados a la fama incluyendo a Fernando Leal⁶⁶ y Jean Charlot, empezaron o continuaron sus estudios en arte. Fue aquí, donde también les fue inculcado el gusto por los paisajes mexicanos, así como por las escenas de la vida cotidiana mexicana como un fascinante tema que abordar en las obras de arte.

Las influencias, directas o indirectas que dieron textura, color, diseño y contenido a esta nueva creación son reconocidos como únicos en la estética perteneciente al siglo XX.

El Muralismo Mexicano, es un movimiento que no se considera como evasor de algún punto importante resultante de sus bases ideológicas y artísticas. Por el contrario, trató de dar respuesta a la conciencia humana en el marco de los problemas sociales, políticos, intelectuales y religiosos de los mexicanos. Estas ideas no fueron sólo inspiradas por los pintores, como anteriormente se menciona, es una revuelta ideológica que abarcó también a escritores, caricaturistas, arqueólogos, etc.

⁶⁵ Nace en Monterrey en 1872, tuvo un período de preparación en Europa donde presentó exitosas exhibiciones. La mayoría de sus murales sin embargo se encuentran en los Estados Unidos pues fue donde residió durante catorce años en el sur de California. En 1937-38 decoró una capilla en La Jolla y más tarde elaboró el diseño de un vitral para la Iglesia de St Johns en Los Angeles. En México realizó sus primeros murales en 1942-44 comisionado por el Ministro de Educación en la Escuela Normal de Mujeres. Muere en 1946 cuando casi finalizaba una serie de frescos en un colegio en California.

⁶⁶ Fernando Leal, pintor y grabador mexicano nacido en México en 1896 muerto también en México en 1964, muralista hizo los frescos del anfiteatro Bolívar, en México en 1939.

Otra influencia importante para el movimiento, es el trabajo realizado por Francisco Goitia⁶⁷. Como resultado de su experiencia, Goitia reparó en la tremenda necesidad de reformas tanto económicas como sociales aferrándose a éstas, como sus ideales resultantes de dicha revolución. Empezó por la renuncia, tanto a cuestiones materiales como de cargos en su vida laboral, retirándose en condición de ermitaño a vivir en Xochimilco. Tras su muerte, no sólo han sido reconocidas sus contribuciones al arte mexicano sino también a la paz universal, como resultado de la expresión de su propia experiencia de la violencia armada.

Otro estímulo importante, fue aportado a través de literatura y la interpretación del movimiento de Gabriel Fernández Ledesma. Su influencia es similar a la existente en la Escuela de Paris por Apollinaire.

En el trato del pasado y presente en torno a la Revolución Mexicana fue importante el planteamiento de Jesús Ruiz de Chávez, pues pensaba que aquello que resultaba positivo en condiciones pasadas de un país no necesariamente era algo heredado de igual manera hacia el presente, y menos en un país como México que estaba sufriendo cambios en diversas áreas y que sólo debía apuntar a la correcta adaptación de los nuevos perfiles. Esto se refería al abandono de errores pasados y la concepción de una nueva actitud, incluso en el movimiento muralista, tratando de ser éste más objetivo.

Junto a ello, no se podía omitir la idea de un muralismo culturalmente "misionero" existiendo aunado a esto, la influencia de Francisco Dosamantes y su búsqueda de respuestas no aclaradas ni por la revolución social ni por Constitución o por la Institución de la Iglesia. Este artista dio un nuevo enfoque la temática de las pinturas, preocupándose específicamente por la problemática de las madres solteras y las mujeres en general y sus condiciones dentro de la sociedad.

⁶⁷ Francisco Goitia, pintor mexicano nacido en 1884 y muerto en 1960, de estilo expresionista.

La base u objetivo central del mural sería entonces, no resolver necesariamente problemas específicos dentro de la sociedad, pero sí rondar la mente de todo espectador de forma persuasiva y dar como resultado no sólo un goce ante la belleza sino la concepción de heroísmo y justicia.

El movimiento mural mexicano inició en 1921, con una actividad prácticamente incesante. Los primeros murales fueron comisionados por el entonces secretario de Educación José Vasconcelos. Entre estos se encuentran: el de la capilla de San Pedro y San Pablo, los murales de los patios de la Escuela Nacional Preparatoria, el Anfiteatro Bolívar y el Colegio Chico.

Cuando los artistas iniciaron la desenfadada actividad mural, muchos de ellos contaban ya con amplia experiencia y reputación. Muchos de los pintores mexicanos de esta generación se formaron en la Academia de San Carlos y fueron protagonistas y resultado de los cambios ocurridos en el país en el ámbito socio-político y por supuesto en el cultural.

Hubo, para cada uno de los muralistas, diversas influencias como anteriormente se menciona, entre ellos el admirador del paisaje mexicano José María Velasco, Félix Parra quien genera un acercamiento al arte y a la cultura de México precolombino, José Guadalupe Posada quien con su producción de estampas representaba la vitalidad de las tradiciones mexicanas del arte popular y las polémicas perspectivas de la vida social y política de México desde los años previos a la Revolución.

Las influencias no sólo se dieron por parte de artistas mexicanos. Algunos de los muralistas realizaron viajes a Europa donde tuvieron la oportunidad de entrar en contacto con otros artistas que inyectaron e impulsaron un desarrollo intelectual y estético muy particular.

Cabe mencionar que a principios del siglo XX, París se convirtió en el centro de las innovaciones artísticas europeas, así como el punto de convergencia

cultural donde convivieron las figuras intelectuales, artísticas y políticas de la época.

La revolución cultural de Europa, tuvo un gran impacto artístico e intelectual en el desarrollo muralista. Las vanguardias surtieron efecto por ejemplo en Rivera con el cubismo⁶⁸.

Tras las experiencias de cada uno de los artistas, llegaron a su modo a coincidir en el hecho de que existía una necesidad de un arte popular y socializado, un arte funcional relacionado con el mundo y los tiempos que ayudara a las masas a estructurar una mejor organización social.⁶⁹

Estas ideas, tuvieron profundas implicaciones en la realidad mexicana, tras el movimiento revolucionario y sobre el futuro de la cultura del país. En este contexto, los artistas visuales tuvieron una importante e interesante ubicación como personajes protagonistas de la nueva dinámica cultural.

Rivera estuvo prácticamente catorce años viajando por Europa por lo que no vivió con intensidad los fuertes cambios sufridos en México. A diferencia de José Clemente Orozco quien vivió directamente el movimiento revolucionario. Al igual que sus contemporáneos, tuvo diversas influencias artísticas como la de Julio Ruelas⁷⁰ quien lo introdujo al simbolismo. Del Dr. Atl aprendió y reafirmó la defensa del arte renacentista por sus características espirituales que coincidían con el interés de Orozco en el simbolismo. El Dr. Atl no sólo influyó en el terreno de lo artístico, también adquirieron de él su postura e ideales en torno a la vida social y política del país.

⁶⁸ El cubismo representa una etapa de la mayor relevancia en la larga investigación practicada por los pintores sobre el espacio, la perspectiva y la transposición de los volúmenes a la dimensionalidad de la tela. Los artistas que lo inventaron y lo llevaron a término entre 1908 y 1914 fueron Picasso y Braque. Diccionario Akal "Arte del siglo XX" Ediciones Akal Madrid 1997. Pág. 155-158.

⁶⁹ Entre los intelectuales y artistas europeos se mantenía este concepto de una arte público y socializado. Para atenuar dichas concepciones, las realidades de la Primera Guerra Mundial tuvieron que ver en la formación ideológica europea.

⁷⁰ Julio Ruelas, pintor y grabador mexicano, nacido en Zacatecas en 1870 y muerto en París en 1907. Realizó sus mejores obras al aguafuerte, técnica que estudió en París. Destacan también sus retratos.

En 1914, con los ejércitos contendientes de Villa, Zapata y Eulalio Gutiérrez por tomar la capital, Orozco y otros estudiantes de la Academia de San Carlos abandonaron la ciudad para seguir al Dr. Atl motivados por el Gral. Carranza para evacuar la ciudad y llegar a Veracruz a establecer un cuartel general. En Orizaba, editaron el periódico "*La Vanguardia*" mismo en el que Orozco participó con dibujos y carteles ironizando la situación política y social del país.

En 1916, estando ya Orozco de regreso a la Ciudad de México, Carranza organizó una exposición colectiva que tuvo la intención de llegar a Estados Unidos y presentar la cultura mexicana al extranjero.

Aunque esto no sucedió, la obra de Orozco causó gran impacto por mantener una idiosincrasia opuesta a las "poses" generadas por el culto a lo estrictamente bello y estético dentro del terreno del arte, es decir mostraba oposición al elitismo artístico.

Por las revueltas, la Ciudad de México no representaba el contexto ideal para los artistas. En el caso de Orozco, tras la agresión directa a su obra, decidió trasladarse a los Estados Unidos donde primero trabajó en San Francisco como pintor de letreros y posteriormente en Nueva York como decorador de rostros de muñecas.

De regreso en la Ciudad en 1920, desilusionado pero apoyado por el crítico de arte Walter Patch y por el poeta José Juan Tablada⁷¹ el artista recuperó la atención pública y principalmente la de José Vasconcelos.

Cabe mencionar que José Clemente Orozco, estaba en contra de Madero y su régimen quien estaba apoyado fuertemente por José Vasconcelos por lo que no lo incluyó en el programa inicial de murales públicos por comisión. El encargo que Orozco recibió fue gracias al apoyo de Tablada. El 7 de julio de 1923, Orozco

⁷¹ José Juan Tablada, escritor mexicano nacido en México en 1871 y muerto en Nueva York en 1945. Tras una primera etapa modernista, viajó a Japón en 1900 e introdujo en castellano el haiku. Se anticipó al ultralismo y participó del vanguardismo. Escribió prosa pero sobre todo poesía.

inició sus primeros murales en el patio central de la Escuela Nacional Preparatoria, hoy San Ildefonso.

Para ese entonces, David Alfaro Siqueiros había terminado ya su primer mural para Vasconcelos. Este era el más joven de "Los tres grandes". Nació en 1896 en Santa Rosalía (hoy Camargo, Chihuahua). Su formación inicial fue también en la Academia de San Carlos. Ingresó ahí en 1911 cuando la revolución llevaba un año y Madero aún tenía las riendas del poder.

Siqueiros fue sometido a un método de enseñanza estricto, riguroso y anticuado promovido por los estatutos de la academia tradicional europea a la que otros alumnos como se ha mencionado, se rebelaron. En ese entonces, el director de la academia era Antonio Rivas Mercado quien plantó ese sistema de enseñanza de acuerdo con los preceptos académicos del francés Pillet.

Estos métodos de enseñanza pronto generaron oposición, lo que desembocó en una confrontación política y el 28 de julio de 1911, los estudiantes se declararon en huelga exigiendo la renuncia del director. Dicha huelga, trajo como consecuencia la clausura de la institución. Una de las demandas de los estudiantes fue concedida al nombrar como director a Alfredo Ramos Martínez quien transformó los sistemas de enseñanza y abrió la escuela al aire libre en Santa Anita.

Siqueiros asistió a estas clases al aire libre, pero pese a lo que ahí se enseñaba, se sentía profundamente atraído por el tema de lo mexicano como entonces otros artistas e intelectuales lo hacían. Hubo mucha influencia de las ideas nacionalistas e inclinación hacia el paisaje mexicano, los tipos mexicanos y por supuesto la problemática socio política por la que en general estaba atravesando el país.

Al igual que con Orozco, el Dr. Atl influyó a Siqueiros en sus ideas en torno al arte del renacimiento italiano así como sus esfuerzos por implantar nuevos métodos de enseñanza.

Siqueiros, tras lo sucedido con los otros estudiantes que se trasladaron a Orizaba, decidió enlistarse en las fuerzas militares de los ejércitos constitucionalistas. Contribuyó también en el periódico "La Vanguardia" y actuó como corresponsal militar.

Las vivencias durante este periodo sumergieron a Siqueiros a una reflexión en torno a la turbia realidad social mexicana, es decir la calidad de vida de grupos marginados como los trabajadores, obreros, campesinos, artesanos, etc. En 1918 regresó Siqueiros a la Ciudad y a partir de entonces es que su obra reflejó una inclinación más política y social.

Sin lugar a dudas, cada quien en su estilo y de acuerdo a su propia experiencia dentro de los acontecimientos del país y las ideas nacientes en todo el mundo por el cambio de las sociedades, absorbieron de esta etapa ideas, experiencias e influencias; lo que dio las bases para una elaboración teórica e ideológica de un arte revolucionario.

En 1919, Siqueiros se mudó a Guadalajara donde se reunió con pintores más radicales que participaron en la Revolución. Se identificaban como el Centro Bohemio, marco en el cual se llevaron a cabo diversas controversias y debates sobre el papel y el rumbo que debía tomar el arte dentro de la sociedad mexicana tras la Revolución.

Estos debates, fueron esencia para la actividad mural durante la década de los veinte. El arte religioso fue un tema de discusión, pues su objetivo era el de transmitir ideas, conceptos, reflexiones filosóficas e incluso ideologías políticas. Por lo que tales antecedentes, daban forma a un modelo que los artistas de la sociedad mexicana revolucionaria debían seguir. Sin embargo, la realidad de dicha sociedad no tenía ni recursos ni la simpatía suficiente para apoyar tales ideas.

Siqueiros dejó México en 1919, gracias a una beca por parte del gobierno y por un pequeño puesto diplomático que obtuvo con el fin de experimentar de cerca

el arte del renacimiento italiano. En París, tuvo contacto con el arte francés moderno (artistas como Fernand Léger, con quien incluso compartía la experiencia de la lucha en guerras en momentos paralelos; Siqueiros en la Revolución Mexicana y Léger en el ejército francés durante la guerra de 1914-1918).

Estando en contacto con Léger, llevaron a cabo diversas conversaciones en las que Siqueiros tendía notablemente al arte público mostrándose sarcástico hacia la pintura de caballete, pero, fue a través de dichas pláticas que desarrolló un interés permanente en la estética de la máquina, cuestión evidente en el manifiesto que hace Siqueiros en Barcelona "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana" donde planteaba el amor que se debía tener hacia la mecánica moderna al ser un contacto de emociones plásticas inesperadas, aspectos de la vida cotidiana, el empleo de dicha mecánica en la construcción y desarrollo de las ciudades, etc. de alguna manera, mostrando cierto ímpetu por la retórica de los futuristas.⁷²

Siqueiros y Rivera establecieron contacto en Europa, pasando por ciertos períodos de antagonismo que aterrizaron finalmente en la construcción de ideas comunes para el movimiento muralista. Esta fusión de ideas, la expresó Siqueiros en otro manifiesto que hace en Barcelona que se convirtió en parte del folklore del "renacimiento mural mexicano", aunque cabe mencionar que en torno a las ideas del arte público, arte de contenido social y político mostró cierta ambigüedad. Tendía más a la apertura ante las inquietudes espirituales contenidas en movimientos de vanguardia como lo fueron el cubismo (influencia en Rivera) o el futurismo (influencia en Siqueiros).

Al tiempo que el manifiesto circulaba en 1921 por Barcelona, Vasconcelos ya había hecho su encargo inicial de murales. La importancia del manifiesto radica

⁷² En enero de 1909 el poeta Marinetti lanza el manifiesto de fundación del futurismo, que proclama el rechazo del pasado y el advenimiento de una estética nueva, apropiada al mundo de la velocidad y de las máquinas, y a la ciudad moderna. Manifiestan un espíritu de vanguardia alimentado por la exaltación del progreso en conexión con el arte así como con las propuestas de la nueva vida y nuevas realidades modernas. Diccionario Akal "Arte del siglo XX" Ediciones Akal Madrid 1997. Pág. 250.

en la expresión de las ideas fusionadas por las experiencias de Rivera y Siqueiros mas no fue el esqueleto de la ideología del muralismo mexicano.

En 1921, Rivera regresó a México y al año siguiente lo hizo Siqueiros iniciando sus trabajos en el Anfiteatro Bolívar y en el Colegio Chico respectivamente.

Los murales encargados por Vasconcelos en 1921, fueron la materialización del proceso de renovación cultural en México ocurrido desde principios del siglo XX. La revolución fue estimulante para dicho proceso, y fue el movimiento el que se pudo concebir como escape y contexto a la vez para los nuevos ideales respecto a la sociedad mexicana tanto en su vida política como en la cultural. Ideales que nacen años antes y que llegan a su punto de ebullición en dicho periodo.

El proceso de reafirmación de las tradiciones de la cultura mexicana, desembocó en el ímpetu intelectual del nacionalismo cultural popular, mismo que fue expresado en agrupaciones como la del Ateneo de la Juventud que fueron punto de reunión para los nacionalistas intelectuales de los cuales muchos aparecieron prominentemente en el renacimiento cultural de la década de 1920.

Los murales de "los tres gigantes" de este periodo inicial se agrupan de dos formas. Por un lado, se encuentran las obras ordenadas por Vasconcelos y terminadas antes de que concluyera su gestión en la Secretaría de Educación en 1924, y que por lo tanto muestran la ideología y estética de su visión. El segundo grupo, son las obras con temática y estilística aparte de la primera visión y con un contenido más político y populista que se asocia más al movimiento mural en sí.

En el primer grupo, se pueden ubicar los siguientes murales: "La creación" de Rivera en el Anfiteatro Bolívar (1922-23); "Los elementos" de Siqueiros en el Colegio Chico. Estas obras tuvieron considerables críticas pues no era aún muy digerida la fusión de lo europeo con lo que querían expresar acerca de las tradiciones culturales mexicanas.

Las dificultades en el espacio donde se llevaron a cabo las obras, se aunaron a las conclusiones de este primer intento de obra mural que era principalmente el darse cuenta que la creación de un arte público tendría grandes obstáculos en el México posrevolucionario. Estas trabas iban, desde la elección y distribución del espacio físico para la creación de los murales, hasta el cuestionamiento sobre el querer implantar la técnica de la pintura italiana al fresco (encausto) en condiciones adversas para ello.

La técnica al fresco, fue empleada por Rivera, cuando abandona la del encausto. Esto tuvo que ver con el estímulo de Xavier Guerrero (asistente en la creación de sus primeros paneles), pues cooperó en la creación de una técnica al fresco que era similar a la utilizada en la antigua sociedad Tolteca.

En el contexto nacionalista, este avance en la técnica de la pintura llamó la atención, sobretodo de la prensa. Las exaltaciones nacionalistas, influyeron definitivamente en la consolidación de este medio y de la técnica, en un periodo donde el indigenismo cultural estaba en la cumbre, y este acontecimiento fue el remitirse al pasado, único en cuanto a tradiciones se refería.

Como los de Rivera y Siqueiros, los primeros murales de Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria en 1923, se encontraron contradictorios por las imágenes creadas en un escenario revolucionario con fervor nacionalista pero, con cierta debilidad en la expresión de ambas cuestiones. Este período se le considera entonces, como de preparación y ensayos que dio como resultados obras exclusivamente decorativas y con referencias tenues a cuestiones históricas como sería más adelante.

El nacionalismo, según la mirada de Orozco, debía ser enfocado como una contribución a la civilización humana, no sólo una muestra de elementos decorativos ya existentes dentro de la cultura mexicana.

El mural "Maternidad"⁷³ es una muestra de esta idea de abandonar los temas exclusivamente indígenas. En su opinión el "gran arte" (haciendo alusión también a la pintura mural) no podía ser vinculada con el nacionalismo en las artes populares menores. Como resultado de este cúmulo de ideas, Orozco cambió el rumbo de las imágenes que había creado para reemplazarlas por imágenes revolucionarias ("Destrucción del viejo orden", "Trinidad revolucionaria", "La huelga", "La trinchera", y "El banquete del rico mientras los trabajadores luchan").

Los murales realizados por Orozco en el primer piso de la Escuela Nacional Preparatoria a fines de 1923, fueron fuertemente criticados y desataron el enojo de los grupos conservadores durante el levantamiento de De la Huerta contra Obregón. La agrupación de las damas católicas y estudiantes conservadores agredieron físicamente los murales.

Debido a esta situación, hubo muchas quejas y peticiones hechas a Vasconcelos por las pinturas, situación que lo llevó a éste a pedir a Orozco y Siqueiros que dejaran de pintar. Las pinturas de Orozco, no podían ser consideradas como populares, despertaban en el espectador más que un goce estético, un enojo contra la realidad, contra el sistema y sus consecuencias reflejadas en la sociedad mexicana. Por lo que dichas imágenes, en un espacio donde se educaban los jóvenes resultaba un insulto, o por lo menos así fueron consideradas.

A finales de 1923, el gobierno de Obregón se enfrentó con la fracción conservadora de los políticos nacionalistas y la milicia (estando al frente Adolfo de la Huerta). Pese a la poca duración del levantamiento, fueron desenmascaradas las tensiones no resueltas tras la revolución. En enero de 1924, el gobernador del

⁷³ Este mural se considera que tiene una imagen ciertamente Botticelliana de una madre acariciando a un niño rodeado de ángeles, la cual resulta un poco anacrónica por la presencia de un figura femenina rubia en el marco de una sociedad cuya población es predominantemente de tez morena.

Estado de Yucatán (figura representativa de los campesinos) Felipe Camillo Puerto,⁷⁴ fue asesinado por partidarios de Adolfo de la Huerta.

Posteriormente el senador Fidel Jurado fue también asesinado por seguir un llamado de venganza del líder obrero Luis Morones⁷⁵ quien demandaba acciones directas contra los políticos que apoyaban a De La Huerta.

Estos acontecimientos, provocaron la renuncia de Vasconcelos ante el gobierno de Obregón, con lo que la figura política se fue desvaneciendo. Su negativa a ponerse de parte de la lucha revolucionaria lo marcó como una figura conservadora. La influencia de su radicalismo activo como secretario de Educación quedó en el aire y por lo tanto también el apoyo y capacidad para proteger a los muralistas cuyas obras había encargado.

La situación en México se tomó complicada a raíz de la rebelión de De la Huerta y el radicalismo en ascenso de los trabajadores industriales y agrícolas. Por un lado, se encontraba la izquierda (desde entonces así conocida) con los movimientos obreros así como los partidarios de la revolución; y por otro lado, las fuerzas reaccionarias con el apoyo espiritual del clero.

Las fuerzas más progresistas del país (obreros, intelectuales, pintores, etc.) estuvieron dispuestos a la defensa de Obregón, cosa que llevó a la radicalización de dichos grupos. Aunados a estos sucesos hubo gran influencia de la revolución en Rusia y finalmente la agrupación de los pintores en cooperativas, sindicatos y en equipos de redacción de los periódicos así como la inserción de algunos en el Partido Comunista.

El sindicato de artistas trabajó en las comisiones públicas otorgadas por Vasconcelos. En 1922, Siqueiros, Rivera y Xavier Guerrero, fundaron el Sindicato de pintores, escultores y grabadores revolucionarios. Tuvo la intención de

⁷⁴ Felipe Camillo Puerto, líder campesino mexicano nacido en Motul, Yucatán en 1872 y muerto en Mérida en 1924. Gobernador de Yucatán en 1917, repartió tierras de los ejidos. Fue fusilado durante la revuelta de De la Huerta.

⁷⁵ Luis Napoleón Morones, dirigente obrero mexicano, nacido en Tlalpan en 1890 y muerto en Tacubaya en 1964. Fue secretario general de la Confederación regional obrera mexicana (1918 – 1949), fundador del Partido Laborista en 1919 y ministro de Industria (1924 – 1928).

defender y promover los intereses de sus miembros, lo cual a la larga fue ineficiente pues era una manifestación organizada del creciente radicalismo político e ideológico de los pintores que participaron en las comisiones de Vasconcelos.

Este sindicato representó el vehículo del manifiesto sobre la pintura mural lanzado por los pintores así como por la publicación del periódico sindical "El machete". En este periódico participaron Siqueiros y Guerrero escribiendo algunos artículos al igual que Rivera y Orozco produciendo dibujos humorísticos.

El manifiesto del sindicato fue redactado por Siqueiros para ser lanzado el 9 de diciembre de 1923 en respuesta a la rebelión de De la Huerta en contra del gobierno de Obregón.⁷⁶ El manifiesto es claramente dirigido y en nombre de la raza indígena, que se consideraba por ellos claramente humillada; a los campesinos y obreros explotados y a los intelectuales no partidarios de la burguesía.

En cuanto a la delineación de sus principios artísticos y estéticos, plantearon una meta estética fundamental: la de socializar la expresión artística, eliminando el individualismo burgués. Declararon un evidente repudio por la pintura de caballete exaltando la importancia del arte monumental por su utilidad pública.

Aquí la intención del arte se presenta como un medio propagandístico ideológico por la implantación de un orden nuevo, abandonando las manifestaciones individualistas por una finalidad estética colectiva y de educación. Es a partir de este momento que el movimiento adquirió una clara definición basada tanto en motivos ideológicos (de acuerdo con la realidad social y política del país) como artísticos.

Ante el sindicato, Orozco se mostró un poco sarcástico y llegó a cuestionar la capacidad de protección de sus miembros, lo que sí apoyaba claramente eran

⁷⁶ Este manifiesto fue publicado en el número 7 de "El machete" en 1924 y fue firmado por la mayoría de los artistas murales.

los principios del mural como un medio público, completamente desinteresado e imposible de convertir en un objeto de lucro personal al ser algo presente no ante unos cuantos, sino para el pueblo.

En esta etapa, hubo un cambio en la pintura mural. En parte por la influencia de los acontecimientos políticos y por la ya marcada tendencia hacia un arte monumental. Considerados en conjunto, se formó un contexto en el que se vio como el idealismo filosófico que inspiró el proyecto educativo y cultural de Vasconcelos durante la presidencia de Obregón, sumado a la estética de los primeros murales, chocó con la cultura política creada por la revolución. A pesar de las ambigüedades iniciales, los murales tomaron un curso derivado de las realidades y demandas de un país cuya identidad y cultura buscaban un renacimiento a partir de la rebelión popular y la lucha revolucionaria.

El cambio en la pintura de Orozco fue muy marcado de la elaboración de imágenes europeizadas y apolíticas a la creación de imágenes monumentales y trágicas relacionadas con la revolución, la corrupción, la hipocresía de la falsa moral social así como la conquista espiritual de México por los españoles ("La trinchera", "la destrucción del viejo orden", "la huelga").

En 1926, finalizó el trabajo en la escuela Nacional Preparatoria tras un período en el que su trabajo fue interrumpido por la reacción hostil a sus murales anteriores. Los murales de Orozco de la década de 1920, lo consolidaron como un pintor absolutamente vigoroso, reflejando implícitamente la violencia del movimiento. Esta tendencia fue abandonada en los murales posteriores que corresponden a los años entre 1930 y 1940, donde el estilo artístico y sus composiciones muestran cierta ruptura al igual que la forma de las figuras plasmadas.

En 1924, Orozco fue destituido de la Escuela Nacional Preparatoria. Pero en 1926, regresa auspiciado por Alfonso Pruneda (entonces rector de la universidad Nacional). En el período intermedio, pintó un mural en la casa de los

azulejos en la Ciudad de México titulado "Omnisciencia" donde regresó a un tema más filosófico que de denuncia política.

Pintó otro mural en ese mismo periodo, en lo que posteriormente sería el Centro de Educación para Trabajadores de Orizaba en Veracruz. Este mural se titula "Revolución Social" donde presenta a los soldados revolucionarios como constructores de una sociedad por un lado y por otro las apesadumbradas mujeres con sus niños en medio de la lucha revolucionaria.

A su regreso a la escuela, pintó frescos en los pasillos de la planta baja, los del cubo de las escaleras y una serie en el segundo piso. Particularmente los murales del cubo de las escaleras tratan el tema de la conquista.

Inherente a Rivera, Siqueiros y Orozco se encuentra esta característica, es decir el contenido y reflejo de los aspectos derivados como consecuencia de la Conquista española en México, siendo Orozco el primero en hacerlo de forma directa. En los muros de las escaleras interiores de la escuela, pintó varios frescos entre los que se encuentra el de "Cortés y la Malinche". Este mural tiene particular importancia pues hace referencia a un fenómeno social trascendente en la historia de México a partir de la conquista, el fenómeno de la mezcla racial: el mestizaje.⁷⁷

El mural "Franciscano" por su parte, ubicado en el mismo espacio que el anterior, lleva al primer plano de forma simbólica las consecuencias del poder del catolicismo, simbolizando la captura espiritual hacia los indígenas, es decir la mutilación que sufrieron las tradiciones por la entrada forzosa de una cultura que de ser ajena la insertaron como propia y la correcta los españoles.

Por lo que se puede entender, Orozco ubicó en primer plano las interpretaciones antagónicas alrededor de la lectura de la conquista: salvación-redención, poder-subyugación. Este antagonismo se da por el choque de visiones, por un lado, las interpretaciones hispanistas (por llamarlas de un modo) que veían en la conquista la liberación de México al representar la incorporación al

⁷⁷ Orozco plasmó la imagen de ambos en unión pero a costa de la subyugación del pueblo indígena.

cristianismo y por lo tanto, el paso hacia la civilización. La otra visión, la indigenista, donde la conquista es vista como el genocidio y despojo de las poblaciones indígenas así como el forzoso abandono de sus antiguas tradiciones culturales.

Los acontecimientos políticos de finales de 1923, fueron igual un contexto importante para Siqueiros. Su afiliación al partido Comunista Mexicano y la participación en la creación del sindicato de muralistas y del periódico "El Machete" fueron influyentes igualmente para un cambio dado en sus obras.

Existe una peculiar mezcla en Siqueiros que fue resultado de sus experiencias. Él vivió el proceso político en México, es decir era producto de la experiencia nacionalista mexicana radical y revolucionaria. Posteriormente, adoptó la tradición marxista, lo que se sumó al radicalismo nacional existente.

Artísticamente tuvo una diversa absorción de estilos, imágenes e ideas acerca del arte de tradición europea. Por lo que su congruencia de la experiencia artística, con la experiencia política mexicana se manifiesta hasta su trabajo "entierro de obrero sacrificado".

La creciente oposición al gobierno por parte de Siqueiros fue expresada constantemente a través de "El machete". El sucesor de Vasconcelos como Secretario de educación Pública fue Puig Cassauranc, quien menos tolerante, al radicalismo de los pintores murales, ordenó expedir un ultimátum al sindicato para dejar de publicar en el periódico los constantes ataques al gobierno.

Ante esta situación, Orozco respondió afirmando, que si le eran arrebatados los edificios públicos como espacio de expresión, se harían de las páginas de "El machete" los muros "móviles" del movimiento muralista.

Esta reacción, sumada con la hostilidad de Cassauranc y la intranquilidad pública por muchos de los murales de la Escuela Nacional Preparatoria, dio como resultado la cancelación del contrato de Siqueiros, por lo que decide mudarse a

Guadalajara donde trabajaría más tarde conjuntamente con Amado de la Cueva en una comisión mural por parte del Estado.

Este trabajo colectivo generó una obra, donde se representaba la estética proletaria con un llamado político determinado. Los temas del trabajo fueron el trabajo y la rebelión, que se llevó a cabo en el ex templo de la universidad de la ciudad. La característica particular de esta obra fue su cercanía espiritual con la atmósfera de la pintura religiosa medieval. La concepción iconográfica religiosa reflejaba las declaraciones de Siqueiros acerca del poder colectivo y comunicativo del arte cristiano antiguo.

El trabajo conjunto con De la Cueva, fue interrumpido por la muerte de éste. Por lo que Siqueiros, decidió romper con los compromisos que ya había adquirido y dedicarse por completo a las actividades políticas dentro del estado de Jalisco.

Pese a que su obra mural, realizada en la Ciudad de México, no era tan impresionante como la de Orozco o con una tendencia política tan marcada como en la obra de Rivera durante la década de 1920, sus ideas, escritos y manifiestos en torno al trabajo colectivo se manifestarían en 1930, cuando inicia la inclinación política en su pintura mural. Se pudo percibir una transformación temática del enfoque religioso que inicialmente tenía.

Rivera a diferencia de Orozco y Siqueiros, vivió de cerca la renuncia de Vasconcelos y la ola de críticas contra los murales que había realizado entre 1923 y 1924. Tuvo un acercamiento favorable con Puig Cassauranc quien le permitió continuar con su trabajo en el edificio de la Secretaría de Educación.

Cabe mencionar que Vasconcelos, antes de su renuncia, dejó a Rivera como encargado del Departamento de Artes Plásticas en la Secretaría de Educación. Este nombramiento, sin duda le sirvió para llevar a cabo la decoración del edificio cuya construcción buscaba dar expresión artística a las políticas educativas radicales de Vasconcelos.

Aun cuando Orozco creó un conjunto impresionante de imágenes en la escuela Nacional Preparatoria y Siqueiros en el Colegio Chico, los murales de Rivera de la Secretaría de Educación y de la Escuela de Agricultura en Chapingo, se han considerado como representativos en el desarrollo del movimiento mural mexicano bajo la idea del arte público nacional radical.

Estos murales significaron el rompimiento de Rivera con las experiencias formativas preponderantemente europeas. Los murales de la Secretaría denotan el concepto subyacente del nacionalismo mexicano posrevolucionario, la idea de que la cultura de la Nación era producto y propiedad del pueblo, misma idea que se convertiría en la estética política de Rivera.

El carácter populista de los murales de Rivera, al igual que con Orozco y Siqueiros, fue dado en gran parte por la atmósfera radical que rodeaba al gobierno de Obregón a fines de 1923. Sujeto a la presión ejercida por la fuerza laboral del país, el gobierno tendió a unirse con las fuerzas de izquierda.

A pesar de que Rivera fue blanco de diversos ataques verbales contra sus murales, tras la renuncia de Vasconcelos, sus trabajos no fueron físicamente agredidos, lo cual le dio la libertad para seguir trabajando y consolidándose dentro del movimiento.

Con estos antecedentes más la formación del Sindicato de Pintores, la afiliación colectiva al Partido Comunista Mexicano y la adhesión de Rivera a la política socialista, tomó una faceta más pública con lo que se incorporó progresivamente en su manifestación visual y temática de los murales que llevó a cabo.

Los murales de la Secretaría de Educación, están distribuidos de acuerdo a la división arquitectónica del edificio, reflejando temas referentes a las zonas geográficas de México hasta la simbolización del trabajo intelectual, tradiciones, artes y ciencias, etc. concerniente al pueblo mexicano. Todo esto, reflejó la atmósfera de indigenismo cultural que se vivía en esa época. Así como abordó la

temática indígena principalmente agrícola, también Rivera plasmó una serie en torno al creciente trabajo industrial expresando las penurias y la explotación que sufrían los trabajadores. En resumen, la imagen que tenía Rivera y que manifestaba del trabajador mexicano en general era negativa y como sinónimo de fatiga.

Durante la realización del trabajo en el segundo patio, se generó un distanciamiento entre Rivera y los demás muralistas. Este distanciamiento, se hizo evidente por el trato que dio a sus compañeros artistas.

Mientras trabajaban como asistentes en la realización de los murales del primer patio De la Cueva, Guerrero y Jean Charlot, recibieron también la orden de colaborar con algunas áreas del segundo patio. Esto era con el fin de distribuir colectivamente el trabajo, como inicialmente lo sustentaba el sindicato.

Sin embargo, Rivera en su cargo de Jefe del departamento de Artes Plásticas de la Secretaría de Educación, no se sintió satisfecho con el esfuerzo de sus compañeros, catalogó como técnicamente inadecuados sus trabajos y de forma déspota les designó el trabajo de pintar los escudos de las armas del piso superior.

Rivera retomó el trabajo del segundo piso y destruyó dos frescos de Guerrero y uno de Charlot con la excusa de que interferían con sus propias ideas. Aunado a esta situación, Rivera no apoyó a sus colegas del sindicato cuando fueron atacados sus murales de la Escuela Nacional Preparatoria.

En 1924, Rivera renunció al sindicato pero no tuvo mayor preocupación ya que gozaba del apoyo del sucesor de Vasconcelos, Puig Cassauranc.

Los murales del segundo patio, en algunas partes muestran la temática política pero no desde una visión crítica, sino todo lo contrario, con cierto aire de optimismo e idealismo revolucionario y dentro de una atmósfera de liberación política (muy probablemente inexistente).

Más adelante, Rivera optó por la sátira en la temática de sus obras sin hacer de lado la exaltación del indígena. También hizo creaciones con temas contrastes en torno a la obsesión de los ricos por el dinero contra las figuras proletarias y revolucionarias. Ideas que se reforzaron con un viaje que realiza en 1928 a La Unión Soviética.

Una de las sátiras más fuertes realizadas por Rivera, es en el panel "Los sabios", donde presenta a un grupo de intelectuales burgueses entre los que figura Vasconcelos quien había sido responsable de hacer realidad el movimiento mural. Pero tras el golpe de De la Huerta, Vasconcelos fue considerado como conservador. De hecho, criticó la obra de los muralistas y los acusó de cubrir los muros con imágenes y simbolismos criminales.

Rivera terminó la serie de fresco en la Secretaría en 1928. Creó, pese a las críticas sobre el retrato de la realidad mexicana, una síntesis pictórica de las tradiciones de la cultura popular mexicana basándose en la experiencia de José Guadalupe Posada y de sus imágenes de crítica y sátira social. Su obra contribuyó en la década de 1930, para generar la idea de posible ruptura de las barreras que separaban el arte de la propaganda.

Las obras de la Secretaría de Educación y de Chapingo, son consideradas como representativas del movimiento en su etapa de la década de 1920. Esto, aunado al trabajo de Orozco y Siqueiros marcaron el fin de la primera etapa del "renacimiento mural" de México. Bajo los auspicios de Vasconcelos, se inició con el fuerte impulso idealista pero con cierta incertidumbre en la cuestión pictórica.

El muralismo de los años veinte, se caracterizó por los esfuerzos de crear una imagen del pueblo que surgía de las cenizas de la revolución. Los orígenes metafísicos se reemplazaron por las realidades derivadas de las experiencias y preocupaciones populistas, El centro de la atención cultural se movió de los resultados inmediatos de la revolución hacia una interrogación del pasado nacional para la redefinición de la identidad de la Nación. A la vez que se reconsideraba la manera en que el país se veía a sí mismo por su experiencia

histórica, la modernidad tecnológica e industrializada de Estados Unidos fue usada por los pintores para cuestionar y confrontar el "mundo moderno" fuera del país.

Tras abandonar la Secretaría de Educación, Vasconcelos publicó el libro "La raza cósmica", donde sostenía que el mestizo representaba la verdadera esencia de la nacionalidad mexicana.

Al plantear dicha teoría, se legitimó el marco político e ideológico dentro del cual se veía al mestizo como la encarnación de la conciencia nacional. Para fines de la década de 1920, las fuerzas antagónicas revolucionarias empezaron a unirse y el poder y la autoridad política se centralizó en el Partido Nacional Revolucionario (hoy PRI).

La defensa de la nacionalidad era una cuestión de gran importancia para la izquierda radical pues era la protección de los principios fundamentales de la revolución de 1910. Para otros sectores de la población, dicha defensa era necesaria para proteger las bases sobre las cuales se consolidarían los propios intereses políticos y económicos dentro de un Estado centralizado y libre de interferencias externas.

En el contexto de esta dinámica política, en 1930 Rivera y Orozco realizaron una serie de murales épicos en torno a la historia mexicana, tratando de ensamblar y hacer útil en el presente el pasado de la Nación.

Más que una intención de exaltar o promocionar una identidad, con el rezago histórico de la dominación europea sobre el pueblo indígena expresado en estos murales, se generó la imagen visual de lo que podría ser una identidad cultural mexicana moderna. Rivera inició dicho trabajo en 1929, posteriormente a la culminación de su labor en la Secretaría de Educación. Es a partir de esta fecha que inicia un período de institucionalización del movimiento mural.

Los nacionalistas que dominaban el Estado mexicano en el recién construido partido gobernante percibieron en los murales de Rivera, un medio

para moldear y promover una cultura concreta a su propia participación en el desarrollo del México revolucionario.

Evidentemente aquellos murales comisionados o promovidos por el Estado e instituciones, reflejaban una interpretación de la historia donde su participación era enaltecida. Un ejemplo de todo esto, y donde se conjuga la dualidad de institucionalización cultural e identidad nacional es en el mural de Rivera "La historia de México" que lo inicia en 1929. Este mural, fue comisionado por el gobierno central y se localizó en tres paredes adyacentes del Palacio Nacional.

Rivera presentó a la cultura mexicana rodeada de pugnas, como por ejemplo, la que se da entre la agricultura y la esclavitud, sin determinar una jerarquía en cualquiera de los temas. A diferencia de Orozco, canceló cualquier sentido de juicio frente a la realidad.

De hecho, el trabajo mural del Palacio Nacional, es una invitación al espectador a no hacer juicios sobre los acontecimientos de la historia mexicana. Se describe simplemente lo bueno y lo heroico como sinónimo de la defensa de México de las intervenciones del exterior. La premisa ideológica del trabajo, de hecho, es que la historia revolucionaria nacional de México nace en la Conquista.

El contexto político en el que Rivera llevó a cabo este mural, se caracterizó por la corrupción y la opresión. La influencia del mandatario Plutarco Elías Calles, en la vida política de la Nación, transformó los días de principios de 1920, en un régimen corrupto y hambriento de poder.⁷⁸

⁷⁸ El afán de poder se centralizó en una autoridad política cada vez más corrupta. Plutarco Elías Calles fue elegido presidente en 1924 y aunque su gestión concluyó en 1928 continuó dirigiendo la política mexicana hasta 1934. El "caudillismo" tomó nuevamente sitio en la política haciendo valer una autoridad bajo la creencia de la legitimidad revolucionaria. Enmendó la Constitución que se había redactado durante la revolución a fin de permitir que su colega, Obregón, lo sucediera en un en un segundo período de presidencia. La idea era consolidar los logros de la Revolución creando una dinastía en la que el poder se iría alternando en intervalos de cuatro años. Estos planes cambiaron pues Obregón fue asesinado después de su reelección. Una serie de manipulaciones en el poder se dieron de 1928 a 1934. Emilio Portes Gil (1928-1930) pretendió continuar con el espíritu de la reforma revolucionaria, pero se lo impidieron los presidentes sucesivos. Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) fue depuesto de su cargo por mantener políticas independientes de las contempladas por quien estaba detrás de él, es decir Calles.

En 1935, Rivera plasmó la absorción de las clases trabajadoras mexicanas en la historia nacional al incluir la imagen de Karl Marx y el movimiento comunista de los trabajadores. La figura de Marx denuncia el ideal comunista como el acto final de la lucha nacional lo cual llevaría a la transformación histórica del país. Sin embargo, esto quedó en un plano meramente utópico.

La mitología visual de la política posrevolucionaria creada por Rivera, es una contribución cultural significativa y representada en el mural del Palacio Nacional. Se plasmó una síntesis de las políticas nacionalistas mexicanas, así como el renacimiento cultural después de la Colonia, que tuvo un sustento ideológico particular.

El otro mural de Rivera, acerca de la historia de México fue comisionado por el embajador estadounidense en México Dwight Morrow, para el Palacio de Cortés en Cuernavaca. Éste, se inició poco después que empezaran los trabajos de Palacio Nacional. Esta comisión, llevó a cierta controversia e ironía política.

En 1928, Morrow, capitalista estadounidense, persuadió a Plutarco Elías Calles⁷⁹ para modificar la dinámica de leyes que afectaban los derechos petroleros de México a favor de los intereses de los inversionistas estadounidenses.

Posteriormente, ofrecía la comisión a Rivera que manejaba temáticas marxistas antiimperialistas y nacionalistas. Dicha comisión, formaba parte de los procedimientos de diplomacia estadounidense.

El tema elegido para la elaboración de este mural fue la historia de Cuernavaca y Morelos. En general, hizo alusiones al rigor del mundo precolombino a la vez que lo idealizó. La idealización contrasta con el mundo que describió de los colonizadores europeos a fin de sugerir un concepto de integridad

⁷⁹ Plutarco Elías Calles, político mexicano, nacido en Guaymas, Sonora en 1877 y muerto en Cuernavaca en 1945. Gobernador de Sonora (1912 – 1919) secretario de Gobernación del presidente Obregón (1920 – 1923) fue presidente de la república (1924 – 1928) inició una reforma agraria y del ejército. Padece la oposición de sectores católicos intransigentes (revolución cristera) y de Estados Unidos por la ley del petróleo. Fundó el partido Nacional Republicano en 1929 y fue ministro de Hacienda (ley Calles en 1931, abandono del patrón oro). Estuvo exiliado en 1936 – 1941 por su oposición a Cárdenas.

nacional mexicana. Así Rivera hace énfasis en el pasado indígena y en el indígena en general como el auténtico representante de la identidad nacional.

Los paradigmas históricos y conceptuales son diferentes entre Rivera y Orozco. Este último también sintió la inquietud de confrontar y cuestionar la épica de la historia. Para él, las luchas y acontecimiento de la historia eran parte de un solo conflicto donde las posibilidades de progreso competían con las fuerzas de la reacción, el poder y la corrupción. Por ello, Orozco mostró firme oposición a las composiciones mitológicas y utópicas sobre la historia nacional que eran características de los murales de Rivera.

En el Dartmouth College de Hanover, New Hampshire en Estados Unidos, Orozco realizó una importante vinculación con la temática de la historia. En 1932, llegó a dicha universidad, durante su estancia en Estados Unidos que inició en 1927, cuando encontró poco propicio el ambiente en México. Con el apoyo de Alma Reed a cuyo salón cultural y literario (El Ashram) se había incorporado, continuó trabajando y exhibiendo sus obras (manejando principalmente el tema de la revolución).

Orozco trató de manifestar no una idea de exaltación nacional, sino la conceptualización de una idea histórica relacionada en estos casos con América, un continente que compartía las dualidades de la experiencia histórica entre indígenas y europeos. Observando en el caso de México, la conquista española, como un período completamente pesimista.

Orozco configuró la historia del continente americano en Dartmouth. Las imágenes no son meras alusiones a hechos históricos sino que representan visualizaciones de lo que Orozco percibió como esencia de un período. Unificó el pasado y el presente sin la intención, como en el caso de Rivera, de construir una genealogía de la lucha contra la opresión y la injusticia. Dicha visión también se encuentra plasmada en los trabajos realizados en el Hospicio Cabañas en Guadalajara.

Orozco regresó a México en 1934. El ciclo pintado en el Hospicio en 1938, fue la obra final de una serie de murales que había pintado en la Ciudad en los dos años anteriores a solicitud del gobernador de Jalisco, Everardo Topete.

El ciclo del Hospicio fue llamado "la conquista española de México". A diferencia de la obra en Darmouth, Orozco evitó la visión polarizada de la conquista y sus consecuencias. Sintetizó la inquietud en cuanto a la polaridad de los aspectos positivos y negativos de la historia con su idea de la historia mexicana. Planteó al mundo indígena como aplastado y transformado por el hombre blanco del renacimiento europeo en la cumbre de su agresividad y violencia.

La segunda mitad de la década de 1930, bajo la presidencia de Lázaro Cárdenas⁶⁰ se podría caracterizar como una etapa de renovación de la idea igualitaria y nacionalista del interés revolucionario. La nacionalización de la industria petrolera realizada por Cárdenas en 1938, marcó un punto clave en cuanto a la herencia de la revolución, pues se garantizó que los derechos de su soberanía debían ser respetados al proteger los principios básicos de la Constitución en cuanto a los ataques del exterior.

Cualesquiera que hayan sido las diferencias entre la metodología visual histórica de Rivera y Orozco, ambas reflejaron un proceso significativo de autodefinición nacional en la evolución de la identidad cultural y social mexicana.

La épica de la historia mexicana y la confrontación a la civilización americana que vivieron Orozco y Rivera en la década de 1930, no se limitó sólo a estas fechas. De 1940 en adelante Orozco, Rivera y Siqueiros crearon murales con la temática similar, es decir la polaridad entre la historia mexicana y la americana.

⁶⁰ Lázaro Cárdenas, militar y político mexicano nacido en Michoacán en 1895 y muerto en México en 1970. Alcanzó el grado de general durante la Revolución. Gobernador de Michoacán (1928 - 1929), presidente del partido Revolucionario Nacional (1929), que transformó en Partido de la Revolución Mexicana (1938), origen del actual Partido Revolucionario Institucional. Fue presidente de la república en (1934 - 1940). Impulsó la reforma agraria y la industrialización y nacionalizó la industria del petróleo en 1938.

A partir de 1930, se inició un proceso de autodefinición mexicana, una reconsideración de la Nación y de su pueblo a través de la experiencia histórica colectiva. La obra de Orozco en Darmouth y Guadalajara y la de Rivera en la Ciudad de México y Cuernavaca, se pueden considerar como el vocabulario visual de esta redefinición dentro del movimiento.

La etapa muralista de la década de 1930, precedió y anticipó el ciclo con la temática de la modernidad. Mucho tuvo que ver, por ejemplo, la experiencia de Rivera en los Estados Unidos pues la imagen del mundo industrial y de la política moderna de este país fue la base de su temática. El mundo de la modernidad fue presentado en un discurso pictórico con matices moralistas un tanto valorativo, con frecuencia crudo y pesimista.

En los murales de Orozco, esta visión de la modernidad, se presentó en el contexto de los dilemas sociales y políticos de nuestro país, creando una imagen generalizada de una realidad mecánica e industrial que estaba encarcelando y mutilando a la humanidad.

Aunque los tres muralistas no captaron el concepto de modernidad como algo exclusivo de los Estados Unidos (considerada como sociedad desarrollada y poderosa tecnológicamente), la cultura industrial de este país contribuyó significativamente en el vocabulario temático y visual. Además de que los tres tuvieron experiencias de primera mano durante sus respectivas estancias ahí.

Entre 1920 y 1930, la sociedad estadounidense (sobre todo a nivel industrial), sufrió una gran transformación como consecuencia del colapso optimista de 1920 y los resultados de la gran depresión.

En este período Orozco, Rivera y Siqueiros estuvieron en contacto y se influenciaron por las realidades contrastantes de la sociedad que se erguía como la más rica e industrializada. En 1920, Estados Unidos se caracterizó por un enorme progreso económico. La industria producía en serie artículos de consumo,

las fábricas duplicaron tanto la producción como las ganancias, por lo que la fe en el capitalismo fue creciendo hasta toparse con la gran depresión de 1929.

El desplome de la Bolsa provocó el colapso de la economía más fuerte. Todo el país resultó severamente afectado. Lo que trajo como resultado el derrumbe de la fe capitalista y por ello, poco a poco hubo mayor inclinación por las políticas de izquierda radicales.

Estas dos realidades alternas en los Estados Unidos, se manifestaron también en nuestro país. Siendo una Nación agrícola, México resultó menos afectado por el colapso industrial estadounidense. La problemática nacional radicó en la corrupción de los programas revolucionarios que estimularon el dinamismo político y social desde 1920.

Las visiones del mundo moderno concebidas por los muralistas entre 1930 y 1940 se ubicaron en el marco de estas realidades contrastantes.

Rivera estuvo cuatro años en Estados Unidos (1930-1934) y fue el primero en presentar dentro de su obra el mundo industrial norteamericano. Rivera fue adquiriendo reputación sobretodo por la difusión de su obra mural en la Secretaría de educación de la Ciudad de México. Para 1930, su posición como primer pintor de México ya estaba consolidada sobretodo desde el punto de vista institucional. Desde 1929, fue nombrado como director de la Academia de San Carlos con el ofrecimiento de Portes Gil (siendo presidente) de crear un puesto para él en el gabinete.

Rivera fue expulsado del Partido Comunista Mexicano por rehusarse a participar en manifestaciones políticas en contra del gobierno y por aceptar la dirección de la Academia. Se convirtió en blanco de enormes críticas pues se le consideró un falso revolucionario y artista del orden establecido. La reputación de Rivera era diferente en el extranjero. En Estados Unidos se le consideraba un pintor marxista radical que en sus obras retrataba la revolución agraria y proletaria

en la historia nacional y antimperialista. Esto, consolidó que su imagen fuera la del máximo exponente del muralismo mexicano.

Las imágenes creadas por Rivera durante su estancia en los Estados Unidos, dieron lugar a visiones un tanto contradictorias del carácter de la cultura industrial moderna. El espíritu sustancial de los murales contrastaba con las realidades de la época. No sólo eso, existían contrastes también con la supuesta postura ideológica y política del propio Rivera. Por ejemplo, resultaba irónico que fuera el país capitalista por excelencia quien extendiera la invitación a un pintor de supuesta tradición comunista para pintar murales, y más irónico aún resultaba la entusiasta respuesta a tal invitación.

A principios de 1930, Rivera plasmó la utopía de la década positiva de los veintes y la pretensión de alcanzar una sociedad abundante en oportunidades, prosperidad y bienestar material. Para Rivera y para aquellos del pensamiento socialista marxista, a los que proclamaba lealtad, la idea de que el proletariado gobernara y controlara los medios tecnológicos de producción modernos para crear una sociedad de abundancia y libertad era también un concepto utópico.

A pesar de la naturaleza de la sociedad, tanto los defensores del sueño americano como los del socialismo revolucionario, compartían la creencia en la factibilidad de alcanzar su ideal.

Las pinturas de Rivera, en su mayoría no presentaron los aspectos oscuros del realismo, sino más bien, visiones más matizadas que habían dado forma a su pintura desde la década anterior.

Su primer mural en Estados Unidos fue realizado en la casa de bolsa de San Francisco de 1930 a 1931. Se titula "Allegory of California". Este mural expresa una celebración por la abundancia productiva y creativa del sistema en el que los trabajadores están empleados. Contrario a lo que plasmó en el mural de 1927, en la Secretaría de Educación donde representó a los capitalistas estadounidenses de manera bastante satírica.

Al igual que el mural de San Francisco, realizó uno con el mismo espíritu en la escuela de Bellas Artes de California (hoy Instituto de Artes de San Francisco). Esta obra, no se caracterizó tampoco por su crítica política. De hecho, el tema de la política fue estrictamente condicionado por el director de la Asociación de Arte en San Francisco.

Como hecho significativo, Rivera reflejó entusiasmo por una cultura industrial auténticamente modernizada, pero mostrando ausencia de interés en los orígenes y la identidad de su propio país. Tampoco hubo rastros de los sentimientos anticolonialistas fijados firmemente en sus ciclos referentes a la historia de México.

Posteriormente realizó un ciclo de frescos en Detroit. El encargo fue tras una reunión en 1931, con el director del Instituto de Artes de ahí. A partir de 1932, inició su labor. El tema, fue el retrato de la enorme ciudad industrial que en ese momento parecía no tener comparación a nivel mundial. El mural fue inaugurado en marzo de 1933.

Este trabajo recibió algunas críticas centradas en la religión, plantearon importantes guías religiosos,⁶¹ que se insinuaba un triunfo de la ciencia sobre la religión y ésta era simbolizada como una "carga" para las personas. Lo cierto, es que este mural nuevamente mostró la penosa ruptura entre el ideal expresivo y la realidad social.

Representó en síntesis, hombres y máquinas, en una armonía que representaba la capacidad creadora (productora) sin precedentes en la historia. Nuevamente se reitera que si ésta era la visión de Rivera, las realidades cotidianas de la vida de las masas trabajadoras se contraponían de manera sobrecogedora con la visión utópica.

La ciudad de Detroit, mientras avanzaba la obra del entusiasta mural, era martirizada por un gran índice de delincuencia, problemas de racismo y

⁶¹ Reverendo Ralph Higgins y Eugene Paulus de la Loyola University en Los Angeles.

anticomunismo. Había desempleo generalizado, producción reducida a comparación de los veintes en importantes compañías como Ford, etc. En lugar de plasmar un terreno político viable en el que podría esperarse que diera resultado el marxismo expresado en público por Rivera, éste eligió dar la visión de un Detroit industrializado fuerte ante el comienzo de la gran depresión.

En 1932, Rivera fue comisionado para realizar un mural en el Rockefeller Center de Nueva York (se solicitó también el trabajo a Henri Matisse y a Pablo Picasso pero rechazaron la oferta). Este trabajo fue visto por Rivera, como el medio para reivindicar su imagen e integridad política tratando de mostrar un mural público con valor estético y social.

La temática de este fresco se vio restringida por quienes lo comisionaban (John D. Rockefeller). Rivera plasmó en una parte de la obra la figura de Lenin, misma que se le solicitó eliminar. Al rechazar esta petición, el trabajo fue suspendido y posteriormente desprendido. Este acontecimiento provocó un giro en la actitud del pintor, tratando de manifestar firmemente sus convicciones políticas y sociales.

Se generó mucha controversia alrededor de esta obra (que en 1934 recreó en Bellas Artes en México) y el fresco de la historia de México en Palacio Nacional. Ambos trabajos se consideraron como resultados de ideas predeterminadas, desarrollados con el fin de aterrizar en una conclusión particular. En el Palacio Nacional, se trataba de la construcción de una idea específica de la identidad nacional; y en el Rockefeller Center era una visión construida, de la eventual caída del capitalismo mediante la transformación socialista de la sociedad.

Para fines de 1935, Rivera se encontró en un dilema en torno al curso que su carrera debía tomar. La veracidad de sus propuestas estaba dañada, su posición como el pintor más destacado del muralismo iba asumiéndose cada vez más por Orozco.

El pesimismo sobresaliente en la obra de Orozco, ofrecía un contraste a las afirmaciones idealistas de Rivera, con respecto a la cultura industrial moderna y su realidad social. Menos literal que Rivera, Orozco deseó igualmente plasmar el espíritu de la cultura industrial moderna, pero evocado de manera más realista. Esto, a través de la clara exposición de las penosas realidades culturales y sociales de la época, tanto en México como en el mundo.

Para Orozco, los paradigmas del mundo contemporáneo eran un despliegue de trampas, promesas incumplidas, amenazas y traición.

En 1931, realizó unos frescos en la Nueva Escuela de Investigaciones Sociales de Nueva York que son el primer ejemplo del compromiso del pintor en un diálogo ideológico con la era moderna usando la forma mural. Anterior a este trabajo, realizó un mural en el Pomona College de Claremont California, donde plasmó la imagen de Prometeo,⁸² como símbolo del conocimiento que lleva el fuego a la humanidad. Ambos símbolos (fuego y tema prometéico) figuraron de manera prominente en los murales del resto de la década.

Alma Reed, benefactora de Orozco, fue quien le consiguió la comisión para que llevara a cabo los murales en la Nueva Escuela de Investigaciones Sociales. El parámetro para la realización de dicha obra fueron los motivos y temas en torno a la vida contemporánea. Orozco describe en la obra la inquietud revolucionaria latente en la periferia no industrializada, dentro de estos escenarios incluida la sociedad mexicana.

En los primeros trabajos realizados en esta década, Orozco da una esencia un tanto positiva del discurso, así como interpretaciones optimistas del papel del trabajador en la era moderna. Los primeros indicios de una visión más pesimista, aparecieron en una pintura de caballete de 1931 titulada "Los muertos".

En esta pintura, se representa el supuesto orden establecido en contraste con las deficiencias dentro de la sociedad a través de la arquitectura. Plasmó una

⁸² Es el dios del fuego, hijo del titán Yapeto y hermano de Atlas (quien es condenado a sostener el mundo sobre sus hombros). Aparece en la mitología clásica como iniciador de la primera civilización humana.

serie de edificios desarticulados y rotos que se derrumban frente a la humanidad. Dicho derrumbe es sinónimo del desgastante conflicto del engaño espiritual y descomposición moral.

Cuando Orozco partió de Estados Unidos, fue testigo del descenso de un país de un nivel de prosperidad en apariencia abundante a la catástrofe económica y social. Cuando Orozco concluyó su mural "Catarsis" aceptó la comisión tal vez más significativa de su carrera en Guadalajara, Jalisco.

Los murales de esta etapa, incluyendo los del Hospicio Cabañas, fueron una vuelta a un contexto más mexicano en cuanto a temática se refiere; pero mantuvieron la línea de Orozco de una crítica incisiva al mundo contemporáneo. En este sentido, la postura ideológica de Orozco estaba en choque con la de Rivera y Siqueiros. Para él, el ideal de libertad no se podía alcanzar afiliándose a un partido político de izquierda como ambos lo habían hecho. Si algo defendía Orozco era la no afiliación comprometida lo cual no significaba, como muchos lo interpretaron, que fuera anarquista.

El primer ciclo de su obra en Guadalajara, se realizó en el auditorio de la Universidad de Guadalajara y se inició en 1936. Posteriormente realizó el segundo ciclo en los muros de las escaleras principales del Palacio de Gobierno de Guadalajara.

Éste se inició en 1937 y una figura importante en la temática es la de Miguel Hidalgo como defensor del pueblo indígena, así como de los sectores pobres y oprimidos de la sociedad. Una característica constante en las obras de la Universidad de Guadalajara y del Palacio del gobernador es la separación física del ideal y la realidad.

En 1940, Orozco obtuvo una comisión para elaborar un mural al fresco en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, donde volvió la temática sobre la opresión de la humanidad por una modernidad mecanizada. Este mural se titula "Dive Bomber".

Un tema implícito que manejó Orozco desde fines de los años treinta, y de manera creciente, fue la maleabilidad de las masas. En su expresión de la traición ideológica y la opresión mecanizada, Orozco vislumbraba poca esperanza para una humanidad libre de las consecuencias funestas de la modernidad. Las masas, supuestamente revolucionarias acaban por ser espiritualmente desquiciadas y distorsionadas.

Este espíritu, profundamente crítico que se presenta en gran parte de la obra de Orozco en Guadalajara, establece un enorme contraste con el optimismo radical de la administración de Lázaro Cárdenas (1934-1940)⁶³. La obra de Orozco fue realizada, de hecho, en una ciudad reñida con los radicales programas políticos de Cárdenas.

El gobernador conservador de Jalisco, consideró una importante oportunidad política y cultural el invitar al considerado entonces como principal pintor de México a su estado natal para pintar murales en los edificios públicos más prestigiosos de la capital. Con esto, tanto él como Orozco se manifestarían en contra de la hegemonía de la Ciudad de México, con sus programas culturales y políticos izquierdistas, nacionalistas y radicales.

Durante la década de 1930, Rivera y Orozco, permanecieron dentro de sus propios cánones estéticos, es decir no tuvieron la necesidad de revolucionar la estética de sus obras en relación con los medios o materiales para ejecutarlas. Las características de su creatividad permanecieron. Ambos pintaban al fresco, que era una técnica de tradición consagrada por el tiempo para los pintores murales desde hacía varios siglos atrás. En contraste, las prácticas pictóricas de Siqueiros estuvieron influidas constantemente por la innovación técnica de la era industrial moderna.

Siqueiros inició la década de 1930 en prisión, debido a su participación en una manifestación del primero de mayo. Bajo libertad condicional fue enviado al exilio interno a Taxco. Ahí realizó, mucho trabajo de estudio y se relacionó con

⁶³ Breve panorama del gobierno de Cárdenas.

varios intelectuales y artistas extranjeros importantes. Una de sus fuertes influencias para la forma en que abordó el análisis y uso de la forma pictórica, fue a través de la relación con el director de cine ruso Sergei Einstein.⁶⁴

En 1932, partió a Los Ángeles por la presión política del gobierno mexicano y por su deseo de aceptar una invitación para llevar a cabo una exposición. También fue convocado por la Chouinard School of Art de Los Ángeles para dar un curso de pintura al fresco, con lo que Siqueiros interrumpió seis años de no elaborar pintura mural.

Aunado a estas situaciones, mostró un enorme interés por la experimentación con nuevas técnicas para crear murales. Realizó cinco murales en esa década: tres en Los Ángeles, una obra experimental en Argentina y su primer gran mural "Retrato de la burguesía", el cual empezó en el Sindicato Mexicano de Electricistas de la Ciudad de México en 1939.

El mural en Chouinard, se inauguró en 1932 titulado "Street meeting" fue blanco de diversos ataques por tocar temas políticos de forma abierta. La imagen describía la reunión de unos trabajadores por lo que, aparentemente, implicaba un enfoque propagandístico de agitación. Pese a las críticas, este trabajo le abrió las puertas para realizar otro mural.

Dicha obra, de mayores dimensiones, se ubicó en el edificio que albergaba al Plaza Art Center. Más importante que sus dimensiones, fue el hecho de que este centro se localizaba en medio del área donde residía la mayoría de la población mexicana de la ciudad. A esta obra, titulada "Tropical America" le dio una mayor expresión de contenido político. Lo subversivo del mural se contraponía al contexto de una California donde miles de trabajadores migratorios mexicanos vivían y sufrían en las condiciones sociales más miserables y cuyos esfuerzos por

⁶⁴ Junto con él, Siqueiros empleó la cámara y la fotografía cinematográfica para la elaboración de trazos iniciales del mural de la Escuela Chouinard, reemplazando el método de trazo a lápiz y proyección del patrón. Otra influencia para Siqueiros fue la proximidad a Hollywood, pues los directores cinematográficos empleaban los foto murales en lugar de contratar escenógrafos.

mejorar eran interrumpidos.⁸⁵ Debido al deterioro de la superficie de la pintura, el mural de Chouinard y el del Plaza Art Center desaparecieron por completo. El tercer mural de Siqueiros de Los Ángeles antes de partir fue realizado en la casa del director cinematográfico Dudley Murphy titulado "Portrait of Mexico Today".

En 1932, le fue negado el permiso a Siqueiros, para permanecer más tiempo en Estados Unidos. Su experiencia en este país fue muy importante. Creó una forma de abordar el arte mural que sintetizaba su ideología abiertamente comunista con la creencia de que tanto la era contemporánea como la de la modernidad industrial y técnica requerían la aplicación de materiales y técnica igualmente revolucionarias.

La era del trabajador industrial, fue para Siqueiros la era de las masas, por lo que se requería de un arte mural exterior que pudiera dirigirse a estas masas. Inicialmente este supuesto, fue de las premisas del movimiento mural, sin embargo cada uno fue distribuyendo sus obras en edificios que no estaban del todo al alcance del público en general, por ser edificios institucionales. Es por eso, que Siqueiros trató de dar importancia especial a este hecho.

Siqueiros viajó a Sudamérica tras su salida de Estados Unidos. En Montevideo, se le pidió que dictara conferencias a varios grupos culturales donde manifestó sus ideas en torno a la pintura mural. En 1933, elaboró el que sería su único mural en Sudamérica, en una residencia privada en la ciudad de Buenos Aires. Esto justamente se contrapuso a sus ideas expresadas en torno a la importancia de la expresión mural en los espacios públicos.

Posteriormente, se vio obligado a salir de Argentina por haber asistido, contra las restricciones impuestas por la policía de Buenos Aires, a una reunión del Sindicato de trabajadores del mueble. Tras dicha expulsión regresó a Nueva York, donde montó una exposición en los Delphic Studios. El periodo entre su

⁸⁵ A diferencia de la obra de Siqueiros en Los Ángeles, la obra de Rivera evitó en gran medida las descripciones o interpretaciones de las penosas realidades políticas existentes, con las cuales se hubiera esperado que se identificara por su ideología marxista.

partida de Argentina y 1937 año en que decide viajar a España para unirse a los republicanos en la Guerra Civil Española, fue un periodo de mucha actividad para Siqueiros.

En 1934, durante su estancia en Nueva York Rivera y Siqueiros tuvieron una fuerte polémica debido a sus posturas políticas. Este conflicto entre ambos existía desde los días en que participaban en el Sindicato y en el periódico "El Machete".

Siqueiros afirmó en el periódico comunista "New Masses" que Rivera había vinculado su apoyo a Trotsky tanto con su debilidad artística como con su evidente ambición personal además de una crítica directa con la técnica y metodología pictórica de Rivera, que acusaba de ser atrasada y no apta para un arte revolucionario. Otro aspecto que afirmaba, era que la obra de Rivera respondía sólo a intereses turísticos, es decir que elaboraba pinturas aptas para ser arrebatadas por extranjeros económicamente fuertes, especialmente por los empresarios estadounidenses.

Sin embargo, estas críticas se opacaron principalmente por dos factores: primero, dio mayor importancia a lo relacionado con posturas políticas, más que a una observación a la obra de Rivera; y segundo las obras a las que hizo referencia, como los murales de Detroit se encontraban ya consolidadas como obras maestras de la pintura mural del siglo XX. La polémica desatada por este artículo se extendió hasta el año siguiente, pues Siqueiros continuó el ataque hacia Rivera por considerarlo un pintor para el gobierno.

En 1936, Siqueiros regresó a Nueva York como delegado a la reunión del congreso de Artistas Estadounidenses. Posteriormente fue que partió a España pero en el periodo intermedio abrió su taller experimental, un proyecto cuya meta era la innovación de los métodos y materiales empleados en el proceso creativo.

En abril de 1936, inauguró dicho taller en Manhattan, junto con otro grupo de artistas norteamericanos y latinoamericanos. Aunado al objetivo de

experimentar y desarrollar técnicas modernas, se buscó la creación de un arte para el pueblo. Para esta idea se pensó en abarcar los medios que variaban desde la propuesta sencilla y directa del cartel (aunque efímera) hasta el planteamiento más complejo de un mural.⁶⁶

En general para Siqueiros el taller experimental, fue el inicio de una segunda etapa en la pintura mural mexicana. También fue el último paso en el proceso de la creación de su mural "retrato de la burguesía" en el edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas de la Ciudad de México.

El Muralismo Mexicano, nunca se apartó de la expresión de contenidos ideológicos. Mantuvo cierta línea en cuanto al manejo de la técnica para elaborar los murales con excepción de algunos de los murales de Siqueiros. Pese a las innovaciones de éste último en lo que a técnica se refiere, su obra no era del dominio público en la misma medida en que lo eran Orozco y Rivera. Esto tuvo que ver en parte con que la obra, sobretudo la realizada en los treintas, no fue de comisiones institucionales importantes, sino que fueron más bien proyectos privados.

La creación de "retrato de la burguesía" consolidó a Siqueiros en su desarrollo innovador y radical estético para la pintura mural. Esto, demostró la ruptura definitiva con las tradiciones en las que se habían realizado la mayoría de los murales. Mezcló el contenido social radical con sus métodos innovadores. Esta síntesis, marcó la identidad de Siqueiros como artista a nivel internacional en los años de la posguerra. El trabajo de dicho mural se inició en 1939, cuando regresó de luchar en el ejército republicano en la Guerra Civil Española. Uno de los aspectos importantes en su realización fue, previo al planteamiento del tema del mural, se buscó la explotación adecuada de los espacios arquitectónicos del edificio donde se realizó, pues para Siqueiros la comprensión y explotación de la

⁶⁶ Aun cuando el grupo no realizó ningún mural, hubo importantes creaciones experimentales de caballete, carros alegóricos y carteles políticos. Era arte para el pueblo ejecutado colectivamente con ideas dinámicas, nuevos medios para pintar, estructuras y movimientos novedosos, etc. El carro alegórico para el desfile del primero de mayo de 1936 dio un enfoque creativo que influyó en la obra monumental de Siqueiros "la marcha de la humanidad en América" que crearía en el Poliforum de la Ciudad de México a fines de los sesentas.

dinámica arquitectónica de cualquier contexto arquitectónico y social para un mural tenía un efecto e influencia importantes en la psicología de ver y percibir un mural.

En muchos aspectos, este mural de Siqueiros con su tema anticapitalista y antifascista, se considera como obra representativa de la década de 1930. En esta etapa, políticamente hablando hubo crisis dentro de las sociedades capitalistas. El sentimiento anticapitalista, que identificaba al capitalismo con el fascismo, se condensó en torno a las posturas del socialismo radical, lo cual representaba la oposición efectiva al crecimiento de las políticas derechistas. El socialismo se identificó con frecuencia con el comunismo y partidos comunistas lo que provocó la relación de ciertos sectores de la clase trabajadora urbana (izquierdistas) con la Unión Soviética y el comunismo soviético. Esta Nación representó la lucha contra el fascismo y el modelo de una nueva sociedad que sucedería al aparentemente agonizante sistema capitalista.

En México, el régimen presidencial de Cárdenas estaba próximo a terminar. En Estados Unidos existía una enorme crisis generada por la gran depresión. La entrada de este país a la Segunda Guerra Mundial absorbió a un buen número de desempleados. A partir de ese momento, la industria estadounidense se orientó a la producción para la guerra, lo cual dio las bases para el renacimiento del capitalismo estadounidense en la era de la posguerra. Posterior a la Segunda Guerra Mundial, la lucha contra el fascismo fue reemplazada por la competencia económica y la confrontación política y militar entre los vencedores de la guerra; las democracias capitalistas liberales encabezadas por Estados Unidos y el poder comunista de la Unión Soviética, lo que desembocó en el periodo de la Guerra Fría.

Durante la década de 1930, cada uno de los muralistas tuvo una visión del mundo moderno, de la era de la modernidad industrial. Cada visión fue diferente y partiendo de bases e ideas diferentes. Lo cierto es que esas expresiones del mundo industrial moderno, crearon una dimensión en los murales situada no sólo

dentro de los límites de la realidad cultural de nuestro país, sino con una proyección mundial.

La inestabilidad creada por la Segunda Guerra Mundial, fortaleció aún más lo que ya era una marcada tendencia del Estado mexicano a gobernar mediante llamados a la unidad nacional. Las fuerzas dentro del Estado, debilitadas por el radicalismo del gobierno de Cárdenas, volvieron a afirmarse y las demandas populares de los movimientos agrario y laboral quedaron sin resolver.

Después de 1946, empezando con la presidencia de Miguel Alemán, los políticos mexicanos consolidaron este desarrollo. La inversión extranjera floreció en México, dando como resultado una expansión económica importante pero desigual. La reforma agraria se debilitó con rapidez, la distribución más equitativa de la riqueza y del poder no se llevó a cabo y las demandas de las organizaciones obreras se reprimieron al igual que a fines de la década de 1920 y principios de la de 1930. En la era de la posguerra, México se enredaba cada vez más con las demandas del capital extranjero que se empleaba para el supuesto desarrollo nacional.

La autonomía política del país, por otro lado, se sostenía en el contexto de las grandes presiones del conflicto este-oeste de la posguerra y las demandas regionales impuestas sobre México por el país vecino, Estados Unidos. La era de la Guerra Fría dio lugar a un ambiente cultural y económico que afectó y tuvo influencia en la obra de los tres muralistas.

La creciente influencia de Estados Unidos sobre la sociedad mexicana tuvo un efecto particular en la cultura mexicana. El ámbito cultural mexicano toleraba cada vez menos la retórica social radical del arte posrevolucionario, lo que contribuyó a crear un terreno sobre el cual la cultura estadounidense del consumo comercializado pudo tener una base fuerte en nuestro país. La gran influencia económica y el poderío estadounidense en la posguerra contribuyeron a formar el contexto de lo que se sería una tercera etapa de la Revolución mexicana, es decir un período de modernización y una supuesta consolidación.

En este período, la sociedad mexicana ya no estuvo definida exclusivamente por las categorías agrarias tradicionales sino por otras cada vez más industriales, más modernas.

La relación de los tres muralistas con el Estado, cambió de manera profunda durante esta etapa en comparación con la de los inicios del movimiento. Esto sucedió como consecuencia del reconocimiento internacional que los tres se habían ganado por los murales realizados durante las décadas de 1920 y 1930 en México y Estados Unidos.

De ser considerados como artistas jóvenes radicales, tolerados por el gobierno que les había dado comisiones, pasaron a ser considerados como valiosas personalidades culturales. Se podría decir que hubo una formalización de su trato con el Estado mexicano. Aunque esto no detuvo la controversia en torno a sus respectivas obras, los tres gozaron de empleo en proyectos y comisiones artísticas. Como creadores de obras que se consideraban parte del Patrimonio Nacional, Orozco, Rivera y Siqueiros adquirieron gradualmente un carácter institucional más marcado en tiempos de la posguerra.

Estos acontecimientos afectaron profundamente las actitudes de los artistas radicales más jóvenes quienes manifestaban una oposición creciente a lo que a su parecer constituían los dogmas del nacionalismo cultural. Esta generación joven de artistas vio la obra de los tres muralistas como una representación de tales dogmas así como un distanciamiento con respecto a aquellos a quienes antes habían respetado y que se habían inspirado en lo que consideraban como un movimiento artístico de radicalismo cultural revolucionario.

Lo que sí se puede afirmar, pese a las variaciones entre las creaciones de los tres muralistas, es que mantuvieron el interés por manejar temas en torno a México. Pero mientras que antes de 1940, el tema nacional era usado como una forma de examinar la historia de la Nación buscando una identidad, en la posguerra la intención era diferente.

Durante los años de 1940 a 1949, año en que muere José Clemente Orozco, realizó cuatro murales donde México fue el tema central: "Alegoría de México" (1940, Biblioteca Gabino Ortiz de Jiquilpan); "Alegoría Nacional" (1947, Escuela Nacional de Maestros en la Ciudad de México); "Juárez, el clero y los Imperialistas" (Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec); y el mural "Hidalgo y la gran legislación revolucionaria mexicana y la libertad de los esclavos" (1949, Palacio de Gobierno en Guadalajara).

En los dos primeros, la lucha revolucionaria se describe en términos severos y se hace una crítica igual de fuerte a las masas de acuerdo a su visión nihilista de éstas. En sus murales anteriores, como los del Hospicio Cabañas, el tema de México y su historia eran compuestos por diversas imágenes, es decir, que ninguna imagen individual representó al conjunto. Cada una de ellas fue una parte integrante expresando constantemente metáforas visuales muy fuertes.

Aun cuando la obra marca una etapa importante en la evolución de Orozco como artista maduro, en comparación con sus logros anteriores en Guadalajara, el mural "Alegoría de México" se considera que tuvo una calidad diferente. La estructura de la composición explotó el área limitada por el muro curvo donde fue realizado pero la obra, se piensa, está menos sintetizada que en otros murales. Se considera que en este mural hubo cierta pérdida del carácter explosivo.

El mural "Alegoría nacional", técnicamente fue innovador para Orozco pues cambió su tradicional uso de la técnica del fresco. Pictóricamente constituye un alejamiento de su figuración tradicional a favor de una concepción casi abstracta. Este mural fue la imagen individual más grande que creara Orozco. Mide 18 metros de alto y 22 metros transversalmente. El cambio de una figuración formalizada a una más abstracta fue una manera, también, de jugar y explotar la arquitectura del lugar que le fue asignado para la realización de la obra (teatro al aire libre).

Utilizó un procedimiento y una intención parecida a la de Siqueiros en "Retrato de la burguesía", es decir de una integración plástica: la síntesis de

arquitectura, pintura y escultura. Ésta, era una meta particular para Siqueiros, a diferencia de Orozco quien logró sin embargo, la armonía equilibrada entre estas tres disciplinas. Como se menciona anteriormente, en este mural hubo un cambio técnicamente hablando, en parte por la ubicación exterior del mural, expuesto completamente a la intemperie.

Siqueiros ya se había preocupado por la necesidad de revolucionar el medio físico para la realización de murales desde 1930, para lo que ensayó diversos procedimientos. Para el tiempo en que esto sucedió, la experimentación con diferentes métodos de pintura en México era una práctica bien establecida. Las investigaciones, se llevaban a cabo principalmente en la división de Investigación para la Plástica del Instituto Politécnico Nacional.

Los murales "Alegoría Nacional" y "Alegoría de México" exploran una vez más los conflictos y dilemas de una imagen simbólica de México al parecer amenazada y transformada por las realidades opresivas de un mundo tecnológico agresivo.

Esta dinámica visual es familiar en la obra de Orozco pues tuvo sus antecedentes en los murales previos como los del Hospicio Cabañas. La diferencia es que estos últimos murales no representaron el México antiguo amenazado por el viejo colonialismo, sino un México contemporáneo acechado por una amenaza moderna no identificada. Esta amenaza implícita puede referirse tanto a una versión imperialista como a la visión de una futura ruptura con las antiguas raíces culturales a cambio de una modernidad industrial inhumana.

Posteriormente Orozco volvió a una narrativa más tradicional. Previo a su muerte realizó dos murales centrados en el tema de México y sus libertadores, ya no tanto en la idea del México amenazado. El primero de estos fue: "Juárez, el clero y los imperialistas" (1948, Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec) e "Hidalgo y la gran legislación revolucionaria mexicana y la libertad de los esclavos" (Cámara Legislativa del Palacio de Gobierno en Guadalajara).

En murales anteriores, Orozco no había tratado el tema de la política mexicana del siglo XIX, al hacerlo parecía existir una necesidad de reconocer otra etapa de las circunstancias históricas, de cierto modo paralelos. México estaba independiente y no estaba ocupado por ninguna potencia extranjera. Orozco trataba entonces de articular la inquietud nacional a medida que el país se adentraba más en la era de la posguerra donde el panorama político internacional planteaba cuestiones sobre los grandes ideales: liberación, integridad nacional e independencia.

En estos dos murales que se acaban de mencionar, Orozco volvió a dos figuras centrales: a Benito Juárez como símbolo de estabilidad y a Miguel Hidalgo no sólo como la figura mesiánica de liberación sino como el encargado de decretar la abolición de la esclavitud en México. La obra fue terminada en agosto de 1949. Unas semanas después, el 7 de septiembre de 1949, Orozco falleció de un paro cardíaco en Guadalajara.

De 1941 a 1942, realizó unos ciclos en la Suprema Corte de Justicia donde su preocupación se manifestaba en torno a la modernidad caótica, y agresiva. En el último período de su vida, Orozco no produjo una obra mural como la que realizó en Guadalajara entre 1936 y 1939. Sin embargo, fue una etapa productiva también en la creación de obras de caballete como "Máscara de mariposa" (1947); "Paisaje metafísico" y "El esclavo" (1948).

Durante este tiempo, cuando murió Orozco, las posiciones relativas de los tres muralistas habían cambiado respecto a la etapa inicial del movimiento. Orozco en un principio, se había visto obligado a salir de México en 1926 para ganarse la vida en Estados Unidos. En 1934 regresó siendo un pintor maduro. En Guadalajara durante la segunda mitad de la década de 1930, su obra mural lo llevó a la cima de su carrera. Las obras realizadas a partir de 1940, sustentaron su importancia y reputación como uno de los pintores más fuertes en el continente.

Rivera tras su regreso a México en 1934 y a raíz de la controversia que rodeó al mural del Rockefeller Center pasó a una especie de exilio del movimiento

donde había desempeñado un papel central. Este alejamiento tuvo que ver también con los conflictos generados con sus colegas dentro del movimiento comunista. Su posición a fines de los treinta lo colocó en una polémica más con los izquierdistas que apoyaban a Stalin y a la Unión Soviética cuando Rivera persuadió Cárdenas, entonces presidente, para conceder asilo a León Trotsky.

Después de crear el mural "Hombre en la encrucijada" en el recién terminado Palacio de Bellas Artes y de terminar una parte de su "historia de México" en el Palacio nacional, Rivera se dedicó a la pintura de caballete.

En 1940, regresó a Estados Unidos para iniciar el mural "Unidad Panamericana" para una exposición en el Golden Gate de San Francisco. Rivera trató el desarrollo del continente americano interpretando la contribución de los pueblos indígenas y mestizos a la cultura americana así como la de los europeos, es decir las dualidades en torno a la identidad cultural. Tocó también el tema de la vida industrial moderna pero, a diferencia de Orozco, que plasmó imágenes más crudas y devastadoras, la descripción de Rivera es más optimista y conmemorativa. La única alusión al conflicto mundial de la época en este mural es en torno al fascismo.

La temática que Rivera manejó en sus murales a partir de los cuarenta se situó en el contexto de una sociedad mexicana en acelerado proceso de modernización y cambio. El compromiso hacia México fue cada vez más introspectivo y enfocado al pasado, con frecuencia en un tono nostálgico e idealista. Mientras que entre 1920 y 1930, sus obras buscaron ser reflejo de acontecimientos y sus efectos, los realizados entre 1940 y 1950 se alejaron cada vez más del contenido y estilo de la realidad.

De 1942 a 1951, Rivera pintó murales en los corredores abiertos del Palacio nacional. Estos tenían la intención de enlazar los orígenes indígenas del país con las aspiraciones socialistas de Rivera. Este ciclo no se culminó. Lo característico en esta obra es la concentración en el tema de la vida y civilizaciones de la época precolombina. Todos estos frescos daban una visión conservadora y un tanto

nostálgica. Las escenas fueron descritas con gran detalle, siendo caso fieles documentos históricos, esto con el fin de prevenir cualquier crítica a la obra.

Los frescos más representativos son: "La gran Tenochtitlán" de 1945 y el de "Desembarco en Veracruz" de 1951. En ambos exaltó el carácter opresivo y explotador de la conquista española. En 1947 realizó un mural en el Hotel del Prado donde retrató un paisaje donde él aparece como un niño observando de frente la historia mexicana. Esta obra llevó por título "El sueño de una tarde dominical en la Alameda Central". Este último, es un mural con un carácter autobiográfico pues Rivera plasmó personalidades de diferentes ámbitos con los que él había tenido relación.

La relación de Rivera con el pasado continuó en otros murales de este período, como sus dos frescos sobre la historia de la cardiología pintados en 1944 en el Centro Médico; su gran mural del Hospital de la Raza y la obra en mosaico "El teatro en México, una historia popular" realizado en el mismo año para la fachada del teatro de los Insurgentes. En éste último Rivera evocó el espíritu populista de los papeles cómicos que tanto apreciaba. Aun cuando el mural no parecía ser una obra controvertida u ofensiva, incomodó a muchas personas pues la imagen a la que le dio especial énfasis fue la del cómico mexicano Cantinflas, figura que colocó frente a las torres y estrellas del santuario del símbolo sagrado de México, la virgen Guadalupeana. Católicos devotos interpretaron el concepto de Rivera como un retrato blasfemo de Juan Diego.

En esta época, Rivera al igual que Siqueiros, concibió el mural como algo más que una simple pintura en una superficie plana. Lo planteó como un entorno total en el que la pintura cubriría todas las superficies y el diseño se enlazaría visual y temáticamente con la arquitectura del lugar y con el concepto escultórico creado en el exterior. Bajo esta idea realizó unos relieves policromos en 1952 para el exterior del Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria y el mural del Río Lerma. Ambos constituyeron un alejamiento de su obra anterior pues a lo largo de su vida había estado trabajando con materiales y técnicas tradicionales.

En el período de la posguerra, la cultura revolucionaria de México sufrió una transformación y el país fue absorbido por las demandas de la cultura política industrial moderna que se gestaba. Los valores indígenas antiguos y revolucionarios, emergieron con fuerte oposición al progreso de esta nueva realidad que era más urbana y metropolitana en sus características y preocupaciones.

Pese a que Rivera se contagió de la euforia por esta nueva sociedad durante y tras su estancia en Estados Unidos, creó desde 1940 y hasta su muerte en 1957 murales que parecían anclados al pasado y sus raíces intelectuales y culturales de las que la nueva sociedad mexicana parecía distanciarse.

2.2.2 Características específicas del movimiento.

La pintura mural, resulta tan venerable como lo ha sido la obra encontrada de las antiguas civilizaciones. Es decir, que incluso en el arte típico de tiempos precolombinos podemos constatar la importancia de la obra de arte como objetos monumentales y que, si antes tenían más un sentido sagrado, religioso, la intención de ser funcional para la sociedad estaba muy clara. Esto puede ser una herencia importante cuando se origina, o más bien se retoma, la idea de crear proyectos colectivos con importante énfasis.

En siglos anteriores, desde el XVII, la expresión artística correspondía a obras murales decorativas pero que mostraban imágenes celestiales, religiosas. De donde podemos deducir, que a pesar de cumplir fines estéticos, tenían un mensaje específico desde el momento en que solo tocaban temas en torno a la religión.

Estos antecedentes, que no pueden ser ignorados. Aunados al ímpetu impregnado por las inquietudes en torno a la vida política, social y cultural de México, se tradujeron en el Movimiento Mural Mexicano.

La búsqueda por insertarnos en el mundo como una nación moderna, dio como resultado una serie de compromisos inestables en todos los ámbitos dentro

de la sociedad mexicana. Si eso es algo que seguimos arrastrando hasta la fecha, más aún en tiempos posteriores a la Revolución.

Justo el muralismo es un movimiento que aparece cuando la inestabilidad en general pedía a gritos la invención de un nuevo proyecto de nación. Si resultó o no es otra cuestión, pero la realidad era dicha necesidad. Se buscaba una nueva tradición que sustituyese a las anteriores, que por cierto, ya no resultaban funcionales a pesar de máscaras de refinamiento y progreso. El Muralismo, y sus protagonistas, volcaron la vista hacia México para incorporar su nacionalismo, y a su manera, en la corriente general del espíritu moderno.

Con el movimiento, se hizo una revaloración de la dinámica cultural planteada desde el porfiriato. No cabe duda que dentro de esos cambios culturales hubo influencia de los incesantes movimientos en las estructuras políticas y sociales del país que llevaron a tomar una lógica distinta frente a la sociedad mexicana en su totalidad de entonces.

En el desarrollo temprano del movimiento se tomaba al arte como algo ennoblecedor, una comprensión de éste como algo "alto" y que no se daba tanto en el arte popular. El movimiento se desarrolló en una gran gama de fuentes y con base en fusiones y cambios de énfasis que desembocaron en una visión diferente de ese arte "alto".

Los murales tempranos, no sólo deben de ser vistos como el resultado de la Revolución. Fue la manifestación de una evolución paulatina de conceptos culturales que se modificaron en la medida en que el poder fue representado por facciones diferentes.

Este movimiento surge de la destrucción (o de la intención de) del antiguo orden social, por lo tanto el tema predominante era ese. Lo característico, es que este tema fue abordado con una intención nacionalista que buscó colocarse siempre del lado de los oprimidos. Está en cuestión si realmente logró esa idéntica representación, pero de que esto fue uno de los principales ideales del

movimiento, no se puede refutar. El Movimiento propuso una comunicación popular, donde el mural tenía una función didáctica ante el problema de la incomunicación verbal.

Este nacionalismo, no podemos negar, también tuvo su influencia de valores formas y principios rescatados de la cultura europea. Es sabida, la importancia que tuvo desde sus orígenes para este movimiento, los movimientos artísticos europeos de comienzo de siglo. Así que, nuestra pintura es un capítulo del arte moderno pero que buscó ser la voz de un pueblo que se descubrió a sí mismo y que, ante el descontento generado por el pasado histórico, buscaba un nuevo proyecto que lo insertara en la civilización contemporánea.

Para esto, los pintores necesitaban también una ideología que fundamentara estas inquietudes y se fijaron definitivamente en la doctrina marxista. Sin embargo, se generaron diversos equívocos como lo vimos en la historia del movimiento, pues no se puede ser pintor oficial de un régimen y al mismo tiempo revolucionario. Lo que sí es que esa ideología adoptada, sirvió a cada uno de los tres gigantes para manifestar su supuesta visión del mundo, que no estrictamente coincidía con la realidad del resto del pueblo por mucho que la quisieran así representar.

Otro punto importante, es la atención que generó la defensa de lo popular en la cultura de nuestro país, y no podía ser de otra forma pues justo se buscaba la creación de una identidad frente al resto, tal vez el problema es que más adelante esta identidad fue moldeada y manipulada bajo el mando de quien mantenía intereses específicos o alguna subordinación al extranjero.

Los artistas modernos occidentales hicieron suyo el conjunto de estilos y particulares visiones de las tradiciones no occidentales, cosa que tuvo que ver en el hecho de que los muralistas voltearan a ver lo propio, la tradición indígena, esto retomándolo desde el siglo XIX.

El nacionalismo se inclinaba hacia cuestiones culturales que finalmente fueron promovidas también por un importante impulso del movimiento como fue Vasconcelos entre 1921 y 1924, quien desde su participación en el Ateneo de la Juventud anunció siempre su interés en la educación y la vigorización de la cultura nacional así como la asimilación de esta por el pueblo. Si durante el porfiriato los artistas estaban prácticamente al servicio del progreso, en esta etapa intentaron irse por un sendero completamente diferente.

"La Revolución fue una vuelta a los orígenes pero también fue un comienzo o, más exactamente un recomienzo".⁹⁷ Esta idea fue la que inspiró a personajes como Vasconcelos para colaborar en esta reconstrucción del país, razón por la cual llamó a los artistas a llevar a cabo sus ideas de un arte público, para el pueblo. Creía en la misión del arte y en la libertad por lo que no impuso ningún tipo de esquema a seguir a los artistas, estético o ideológico.

La Revolución, se interpreta en los murales como un período en el que se unen trabajadores y campesinos en contra de los opresores capitalistas. Estos murales son una forma de arte público en el cual se exalta a las masas populares y donde predomina una línea socialista. Es un arte que se centra con la consolidación del nacionalismo y trata de ubicar a éste en sus raíces del pasado prehispánico.

El movimiento muralista propone de base, una comunicación popular. El mural, como se ha afirmado anteriormente, es cargado de una función didáctica. Con esto, se debe abordar el aspecto de los significantes y los significados en los términos que correspondan a sus métodos y objetivos. Los significantes, se eligen en relación con los efectos de una significación prevista y buscada, el discurso en imágenes que se quiere producir en una situación dada: cierta versión de la historia por ejemplo, la interpretación que se propone de algunos hechos.

⁹⁷ PAZ, Octavio. ReVisiones: La pintura mural. El origen de este texto es una entrevista con la Televisión francesa en una serie dedicada al expresionismo.

Tiempo después, cuando el principal apoyo a los muralistas se retira, el Estado cayó en la cuenta de qué tanto una cuestión cultural podía ser útil para legitimar los fundamentos ideológicos que el pueblo debía manejar. Ningún ejemplo mejor que la pintura mural.

El gobierno vio a la pintura mural como un arte público que, independientemente de las cargas ideológicas, buscaba expresar la "esencia" del pueblo y su revolución. A los pintores por su parte les era posible utilizar los muros para propagar sus creencias, y en este punto fue donde coincidieron ambas partes y de donde se origino tal complicidad.

Se puede afirmar que el Movimiento Muralista Mexicano fue resultado y a la vez un proceso, del cambio en la conciencia social (Revolución Mexicana) y del cambio en la conciencia estética heredada de la revolución artística europea que se impuso ante los dogmas del academismo.

Una de las principales características del movimiento, no cabe duda, es el subjetivismo emocional, psicológico, pero sobretudo ideológico. Desde los primeros intentos, aunque no de forma muy marcada las ideas y visiones de cada uno de los artistas fue manifestada con un tono específico. Mucho de esto puedo afirmar tenía que ver también con el tipo de patrocinio que tenía la obra, esto fue tal vez más marcado en la obra de Rivera que en lo emotivo de Orozco o en la tendencia a la evolución pictórica y técnica de Siqueiros.

Este carácter ideológico tuvo mucho la tendencia a los ideales planteados por la revolución. Fueron obras que se llamaban a sí mismas revolucionarias pero que en un momento dado estuvieron a cargo de un régimen (México o Estados Unidos) que estaba lejos de serlo y mucho menos de ser marxista. La aceptación de cubrir muros de edificios oficiales con los murales fue una manera de manipular interpretaciones históricas y a la vez colocar máscaras nacionalistas y progresistas al Estado. De esta complicidad podría afirmar que Orozco fue quien se mantuvo más al margen y más fiel a sus convicciones ideológicas que en sí no pertenecían a una inclinación en especial más que a la de sí mismo.

La ambición de crear un arte público exige de alguna manera cierta homogeneidad en la expresión o por lo menos resultar compatible al espectador, es decir que exista un conjunto de creencias. Los pintores tuvieron esa intención al tocar temas y problemáticas heredadas de tiempos de la conquista, así como el enfrentamiento a sociedades industriales, al naciente capitalismo y sus terribles consecuencias para la mayoría del pueblo.

En una primera etapa el muralismo se enfocó a la representación de tradiciones y ahí tal vez no hubo mucho de donde desviarse o crear equívocos, el problema puede ser que se presentó cuando inicia en una etapa adoctrinante pero con una interpretación histórica incluso intencionada.

Las obras murales, dieron como resultado del trabajo colectivo en el arte (otra característica importante y contraria al individualismo de la Academia) objetos realmente monumentales y que finalmente son algo característico, único. No podemos negar la presencia poderosa de cualquiera de las obras. "Fue un arte que se inspiró en una comunidad de sentimientos e imágenes colectivas; igualmente fue y es un testimonio de la unanimidad que imponen las ortodoxias religiosas y políticas"⁸⁸. Al ser un arte que creó de manera crítica no pudo esquivar los ataques incluso físicos y la intolerancia ante ciertas ideas, siendo esto tal vez una razón inconsciente para en un momento dado someterse a las ideas de los patrocinios. A pesar de esto, el Estado finalmente adoptó o dio cabida a un arte que de principio se declaró contra él.

A pesar de que todas las obras se encierran en un todo, no podemos ignorar la individualidad de cada una de las obras, pues cada una se insertó en la historia en un contexto y con una idea de mensaje a transmitir diferente. Es decir **cada mural es una entidad con su propio discurso a través de la imagen y sus símbolos peculiares generadores de diversas significaciones**. La interpretación que en su momento se generaba fue motivo también de rechazo y

⁸⁸ *Ibid*, pág. 213

destrucción de la obra incluso de los patrocinadores o de opositores independientemente del rango social al que pertenecían.

La influencia de este movimiento, trascendió fronteras tanto en aceptación como en repulsión. La denuncia directa contra el imperialismo y la abierta lucha por la paz, ha motivado a críticos e historiadores a reducir el movimiento a "panfletario". Lo que sí, es que en un momento el movimiento se desprestigió pues el Estado retiró el falso apoyo de mecenas y solo subsidió con excepciones del muralismo cortesano que rendía homenaje a los funcionarios en turno.

Por otro lado, no sólo se le puede considerar como un arte oficial por haber quedado en manos del Estado. Es cierto, que fundamentalmente fue patrocinado por éste y aprovechó de los espacios que tenían que ver con el gobierno, pero no olvidemos que las concesiones también fueron por parte de la iniciativa privada y de sindicatos.

El Muralismo, además de las características anteriormente analizadas influye en el siglo veinte pues no sólo examinó diferentes vías en la inserción a la vida política, social y cultural del país. Expandió bases teóricas técnicas en el terreno del arte así como sus usos estéticos, esto sobretodo desarrollado por Siqueiros.

El Muralismo planteó no solo el paso de una corriente a otra en el terreno artístico e incluso ideológico, es el cambio de un paradigma pictórico a otro, como resultado de la etapa de crisis disciplinaria desde principios del siglo XX. En pocas palabras esta serie de sucesos hicieron el ruido suficiente para dar a luz un movimiento como el muralismo:

- o Elementos renovadores de la Academia desde 1903.
- o El Dr. Atl y sus ideas en torno a la creación de pintura monumental.
- o La exposición del Centenario de la independencia

- o La organización de la Sociedad de Alumnos Pintores y Escultores y el Círculo Artístico.
- o El clima consecuente de la huelga de 1911
- o El enfrentamiento entre tradición popular y religiosa
- o La vida y los problemas del país
- o La modernidad europea.

El Muralismo no es, ni se quedó, en el plano de la manifestación de una ruptura, ni como un arte simplemente resultante del movimiento revolucionario. Fue y ha sido la muestra de una evolución gradual de conceptos culturales que buscaron insertarse en el cambio dentro de la vida social y política del país. Los caminos se fueron bifurcando conforme avanzó el tiempo y se generaron rupturas internas entre quienes plantearon específicos ideales al iniciar el movimiento. Pero muy a pesar de esto no se puede negar la importancia que esta expresión tuvo dentro de nuestro país así como la proyección internacional no sólo en el terreno artístico. Haciendo del Movimiento Muralista Mexicano, algo único.

CAPÍTULO 3

José Clemente Orozco

3.1 Bosquejo de su vida y obra

José Clemente Orozco nació el 23 de noviembre de 1883, en Zapotlán el Grande, conocido también como Ciudad Guzmán en el Estado de Jalisco. Sus padres, Ireneo Orozco y Rosa Flores, contaban con una excelente educación y bagaje cultural. La influencia de su madre, fue considerable, ella era una talentosa música y se interesaba por la pintura. A pesar de que su familia era muy apegada a la religión católica, José Clemente nunca fue limitado en la construcción de sus propias ideas y su manera de manifestarlas.

Cuando tenía siete años, en 1890, su familia decidió mudarse a la Ciudad de México donde asistió a la escuela primaria. Su educación no tuvo nada de extraordinario pero en esta etapa, se topó constantemente con el taller donde trabajaba José Guadalupe Posada, siendo esto el primer estímulo que recibió, como lo afirma en su autobiografía, para despertar su imaginación y materializarla en papel.

En 1897, asistió a clases nocturnas de dibujo que se impartían en la Academia de San Carlos. Cuando finalizó la primaria, recibió una beca para estudiar en la Escuela Nacional de Agricultura de San Jacinto de donde se graduó en 1900, como experto en el tema. Cuatro años permaneció en la Escuela Nacional Preparatoria con la inquietud de estudiar la carrera de Arquitectura. Como resultado de una explosión en un experimento, perdió la mano derecha.

Su enorme interés por la pintura lo llevó a dejar los estudios preparatorianos para volver a la Academia de San Carlos en 1909. En ese momento estaba en apogeo Antonio Fabrés, pintor académico español que llegó a México gracias a Justo Sierra. Las enseñanzas que obtuvo de este pintor se enfocaron a la creación de una enorme disciplina y entrenamiento según las norma de la Academia

europaea. *Se trataba de copiar fotográficamente con la mayor exactitud, no importando el tiempo ni el esfuerzo empleado en ello.*⁸⁹

Mientras Orozco profundizaba en su aprendizaje, la pintura europea iba avanzando a pasos agigantados. Un importante contacto con lo que ocurría artísticamente hablando en aquel continente, fueron las pláticas dadas por Gerardo Murillo, el Dr. Atl, quien traía en la mente las ideas impresionistas y los valores de la Escuela de París. Su estudio se encontraba en la Academia y asistía a los talleres de dibujo con los alumnos a quienes dejó anonadados con sus historias acerca de sus grandes recorridos por Europa. Sobretudo de su contacto con el arte monumental renacentista de Italia.

Las técnicas aprendidas de Fabrés fueron prontamente modificadas y realizadas con mucha mayor libertad de trazo con el fin de disminuir el tiempo de copia de un modelo vivo. Este estímulo para la espontaneidad de los artistas, provocó el desenmascaramiento del estilo personal de cada estudiante.

En esas reuniones de los estudiantes, comenzaron a surgir las intenciones revolucionarias al hacer conciencia de que México era un país con tendencia al sometimiento, incapaz de crear o pensar sin lo traído de las metrópolis europeas. Esto en el campo del arte, se reflejaba por el criterio absolutamente académico que cortaba cualquier intención de crear algo novedoso. El reducirse a imitar o copiar no resultaba satisfactorio. La inquietud giraba en torno a la creación y reconocimiento de una personalidad propia tan valiosa como cualquier otra y no sólo en el campo del arte. *Fue entonces cuando los pintores se dieron cuenta cabal del país donde vivían. Saturnino Herrán pintaba ya criollas que él conocía, en lugar de manolas a la Zuloaga.*⁹⁰

En 1910, se festejó el centenario de la Independencia, para ello hubo una exposición colectiva en la Academia que se contraponía a la organizada por Díaz que rendía homenaje a artistas exclusivamente españoles. La exposición de los

⁸⁹ OROZCO, José Clemente. Autobiografía. Ediciones Era, México, 1970. Pág.17.

⁹⁰ *ibid.* Pág. 22

estudiantes fue exitosa. El entusiasmo de los artistas por las ideas difundidas por Atl los llevó a organizar una sociedad bautizada como el "Centro artístico" cuyo objeto fue conseguir del gobierno los muros de los edificios públicos para pintar. Trabajaron en el anfiteatro de la Preparatoria para decorar los muros, mismos que se derribaron con la Revolución y que serían más adelante otorgados a Rivera.

José Clemente, participó activamente en la huelga de 1911 de la Academia, en la que entre otras peticiones, aclamaban el cambio de director quien entonces era Antonio Rivas Mercado, así como la modificación a los planes de estudio tan apegados al academismo europeo (sistema Pillet).

Durante la Revolución, fue testigo de muchas escenas trágicas que sin duda enriquecieron su experiencia vital y lo llevaron a reafirmar sus ideas en torno a la política y a la sociedad supuestamente cambiante en la que vivía. No formó parte de ella: *la revolución fue para mí el más alegre y divertido de los carnavales...*⁹¹ Estuvo en Orizaba con el Dr. Atl y los demás estudiantes motivados por éste, trabajando en el periódico *La Vanguardia* donde era uno de los ilustradores. *La vida en Orizaba fue de lo más ameno y divertido, todos trabajábamos con entusiasmo... Sin embargo la tragedia desgarraba todo a nuestro alrededor... Se acostumbraba la gente a la matanza, al egoísmo más despiadado, al hartazgo de los sentidos, a la animalidad pura y sin tapujos... En lo político otra guerra sin cuartel, otra lucha por el poder y la riqueza. Subdivisión al infinito de facciones, deseos incontenibles de venganza. Intrigas subterráneas entre los amigos de hoy, enemigos de mañana...*⁹²

En 1915, realizó su primer cuadro de grandes dimensiones con un tema histórico: *Las últimas fuerzas españolas evacuando con honor el Castillo de San Juan de Ulúa*, que realizó para el Museo de San Juan de Ulúa en Veracruz.

En 1916, Orozco llevó a acabo su primera exposición individual de dibujos y pinturas en la Librería Biblos en la Ciudad de México. Su obra desde entonces ya

⁹¹ OROZCO, José Clemente. Autobiografía. Ediciones Era. México 1970. Pág. 34

⁹² *ibid.* Pág. 45.

tenía un tono crítico, pero, sin caer en alguna ideología determinada, pues para el pintor quien lo hacía, no era un artista. El no tener tendencias marcadas no significaba que no tuviera un enorme interés por lo que sucedía en la sociedad mexicana. Esas ideas denotaban simplemente su total independencia respecto a partidarios políticos. Orozco determinó que no tenía el ambiente favorable en su país para crecer como artista. Fue entonces cuando decide trasladarse los Estados Unidos en 1917.

Más que como artista, en esta visita se dedicó a ser espectador. Llegó a San Francisco con los ecos que emitían otro "carnaval", La Primera Guerra Mundial. El arte que encontró mantenía lineamientos académicos, aun no gozaba de los avances del arte moderno de la Escuela de París, conocido por un pequeño sector.

Posteriormente llegó a Nueva York donde se encontró con Siqueiros. Iniciaron discusiones en torno a lo importante que podía resultar la mecánica con el arte, punto en el cual tenían opiniones en choque.

A su regreso a México, pintó algunos cuadros que serían la antesala del desarrollo importante de su carrera como pintor. En 1920 llevó a cabo *Soldaduras* y *Combate* cuadros de escenas en torno a la Revolución como anticipación a los murales que realizó en la Escuela Nacional Preparatoria.

En 1921 ejecutó un retrato de su madre que, como plantea Justino Fernández, cierra un primer periodo de la carrera de Orozco. Trabajó por un tiempo con José Vasconcelos quien era el Secretario de Educación, en este periodo también trabajó haciendo ilustraciones para diversos periódicos y revistas.

En 1922 recibe la comisión para decorar los muros del patio grande de la Escuela Nacional Preparatoria. Las obras que ahí llevó a cabo fueron: *Los elementos*, *El hombre en lucha con la naturaleza*, *Hombre cayendo*, *Cristo destruyendo su cruz* y *Maternidad*. De estas obras solo se conservó *Maternidad* pues Orozco destruyó el resto a excepción de la cabeza del Cristo que formaría

parte de otra composición: *La huelga*. Las pinturas que realizó fueron: *La destrucción del viejo orden*, *La trinchera*, *La trinidad: campesino, obrero soldado*. Todas estas obras expresaron indudablemente el dramatismo de la realidad. No planteó situaciones ideales como en algunas de las obras de Rivera, expresó el sufrimiento de los explotados. Al igual que con sus primeros trabajos y caricaturas críticas, estos murales ya denotaban el sentido crítico-histórico y la revelación genuina de sus ideas, el desprecio a la vanidad y el poder inhumano, valores heredados por la venida de la modernidad. La crítica internacional hacia estas obras fue muy favorable pues se consideraron como la más grande producción mural desde los realizados por los antiguos italianos.

No sólo se desencadenaron críticas positivas alrededor de las obras, pues grupos sobre todo relacionados con la Iglesia atacaron las interpretaciones históricas hechas por Orozco y plasmadas en esas imágenes; de hecho en 1924 un año después que iniciara su labor, las obras sufrieron agresiones físicas. A pesar de estos contratiempos concluyó los frescos en 1927.

Mientras tanto, había recibido su primera comisión privada. Realizó entonces, *Omnisciencia* en la casa de los azulejos (Sanborn's), unos frescos en la Escuela Industrial de Orizaba, proyecto iniciado originalmente por Puig Cassauranc.

De 1922 a 1926 fueron años provechosos para el movimiento que floreció con el apoyo de Vasconcelos. Cuando éste abandonó su puesto en 1924 y con ello un tanto del apoyo a los artistas, el muralismo de alguna forma comenzó a declinar al enfrentarse a diversas problemáticas. El había otorgado los espacios públicos para realizar los murales, lo cual resultaría problemático más adelante.

Ante estas condiciones, en 1927 Orozco partió a Nueva York donde realizó obras enfocadas al tema de la mecanización de las masas no desde una visión idealista (*The subway, Fourteenth Street* en 1928, *The elevated, Queensboro Bridge* en 1930). Su obra fue exhibida auspiciada por el Estudio Delfico, donde había tenido contacto con los fundadores de dicha agrupación (Alma Reed y el

poeta griego Sikelianos y su mujer). En 1929, se exhibió una serie de fotografías de sus murales en México en la Liga de Estudiantes de Arte de Nueva York. Este evento tuvo muy buena difusión y evocó entusiastas opiniones por parte de la crítica, lo que le impulsó a tener más exhibiciones no sólo en Estados Unidos, sino también en algunas ciudades europeas (Paris, Viena y Budapest).

En 1930, ejecutó un gran mural en el Frary Hall de Pomona College, Claremont en California. Este monumental fresco se titula y hace referencia a la figura mítica de Prometeo entregando el fuego a los mortales, que en sí a lo que apelaba era a la idea de que la humanidad cuenta con innumerables cualidades otorgadas por gracia y se debía hacer conciencia de ello. Es por eso que Prometeo da el fuego humanizador que lleva implícito el goce y el dolor. Con esta obra concluye otra etapa importante para Orozco dentro de su carrera ya como muralista.

Antes de su regreso a Nueva York pintó en el hoy Instituto de Arte de Chicago un cuadro con el tema de *Zapata* que es de sus obras de caballete sobresalientes, así como *Zapatistas* que se encuentra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York; *Pancho Villa* que es una serie de óleos en torno a la Revolución y *Magueyes* simbolizando México.

La siguiente obra realizada en los Estados Unidos guardaría una característica muy particular pues fue realizada bajo la influencia de los principios geométrico-estéticos del investigador Jay Hambridge. Me refiero al trabajo en la *New School for Social Research*, donde proyectó sus propias visiones en torno a la justicia social la hermandad entre las naciones y la paz mundial agredida ya por la explotación y la agresión. Estos murales fueron un experimento para Orozco por utilizar nuevos métodos. A pesar de lo aprendido en este trabajo no cambió lo que desde antes ya era la técnica para sus murales. Continuó haciendo obra de caballete retratando, como se ha mencionado anteriormente, sin un fin admirador e idealista, escenas de la vida cotidiana en los Estados Unidos.

En 1932, tuvo la inquietud y la oportunidad de realizar un viaje a Europa durante tres meses visitando Inglaterra, Francia, Italia y España. Afirmó durante este viaje su necesidad de creación fantástica pero concebida como algo propio, algo generado en el nuevo mundo sin la sombra de lo tradicionalmente enseñado desde el viejo continente.

A su regreso, una de las instituciones más antiguas de ese país le abrió las puertas a su trabajo y enseñanza sobre la creación de la pintura mural. Estamos hablando del Darmouth Collage en Hannover, New Hampshire. Y ese espíritu de exaltar lo genuinamente americano tuvo que ver en dicha creación sin recurrir necesariamente a lo considerado tradicional. Una parte fue destinada al tema del mundo indígena y otra a temas enfocados a momentos posteriores a la Conquista pero haciendo alusión a una nueva ruptura con el viejo mundo, haciendo una distinción. Todo este conjunto de frescos se denomina *América* que junto con *Prometeo* del Pomona Collage son las obras de gran categoría que realizó en Estados Unidos durante su estancia de siete años. Así, la pintura mural comenzó a tener un gran prestigio y difusión universal.

Cuando regresa a México a fines de 1934 ya se le tenía preparada una comisión para decorar el Palacio de Bellas Artes que estaba próximo a inaugurarse. Con esta obra iniciaba una tercera etapa de su carrera, importante también por las grandes creaciones que él estaba por hacer. *Catarsis* fue la obra para Bellas Artes y representa una síntesis del pensamiento del muralista en torno su tiempo y hasta cierto punto una consecuencia del fervor con el que realizó la obra en el Darmouth Collage. Las escenas son violentas, pues enfatiza un choque sangriento entre dos hombres ante el movimiento del caótico mundo en el que viven. Pero ante esta condición caótica podría parecer que existe una esperanza de purificación del entorno contaminado y es por eso que se titula así, *catarsis*. En comparación con la obra de Rivera situada igual en Bellas Artes existe una forma y significación completamente antagónica. Para Rivera el mundo mecanizado fue valioso, para Orozco escalofriante.

Con la obra que realizó en Guadalajara entre 1936 y 1939, alcanzó la cumbre de su carrera. La originalidad y fuerza de sus expresiones llevadas al terreno artístico sólo se consiguen por los grandes maestros de la historia como lo considera Justino Fernández.

Fue llamado por el gobernador de su Estado natal, Everardo Topete, para llevar a cabo unos frescos en la Universidad de Guadalajara. Utilizó en el Paraninfo, los muros de la plataforma y la cúpula que cubre el salón. Representó al hombre desde cuatro aspectos de su complejidad: como el trabajador, el educador, el pensador creativo y el rebelde.

Para el Palacio de Gobierno, plasmó un heroico retrato de Miguel Hidalgo como el libertador. En uno de los muros laterales realizó un circo político relacionando diversos elementos que representaban las tendencias políticas en conflicto y que se apoderaban o ya se habían apoderado de las sociedades en el mundo y por lo tanto de la irracionalidad humana. Por ejemplo un payaso sugiere a Mussolini, hay desequilibrio entre la hoz y la suástica, etc. Las luchas de su tiempo (entendidas en la actualidad) desembocan a pesar del ideal de libertad en muerte y dolor.

No menos monumental es la obra en el Hospicio Cabañas, donde aprovechó satisfactoriamente la arquitectura neoclásica del lugar. Concibió un conjunto nuevamente con enfoque histórico con el tema del hombre ante la circunstancia de la Conquista de América y sus consecuencias sobretodo sufridas por el pueblo indígena. Los temas específicamente se resumen de la siguiente manera: religiosidad-modernidad, humanidad-mecanización, humanismo-militarismo; siendo estos llevados al sometimiento de nuestro país a otros sistemas resultado de la "modernidad", es decir más allá de la Conquista española que quedaba ya en la historia pero que simbolizaba su presente.

Durante su estadía en Jalisco no dejó de hacer dibujos al carbón y bocetos, mismos que expuso cuando retornó a México en 1940. Ese año aceptó una invitación hecha por Lázaro Cárdenas para decorar la Biblioteca Gabino Ortiz en

Jiquilpan Michoacán. Mientras realizaba este trabajo lo llamaron a hacer un mural en el Museo de Arte Moderno en Nueva York como parte de una exposición llamada "veinte siglos de arte mexicano". Hizo una serie de seis paneles movibles donde plasmó el sentimiento imperante de destrucción debido a la Segunda Guerra Mundial. El trabajo llevó por título *Dive Bomber* y se enfocó a la opresión, al sufrimiento humano resultado del poder mecanicista. Regresó a Jiquilpan a continuar su trabajo. Se le sugirió mostrar escenas de la Revolución, pero, como se ha mencionado no lo hizo con un tono anecdótico sino tratando de dar un sentido más general y manifestando aspectos de México con una intención realista tanto positivos como negativos.

A fines de 1940 inició una obra mural en el hall del nuevo edificio de la Suprema Corte de la Nación que terminó al año siguiente. Para llevar a cabo su trabajo tuvo que hacer ciertas modificaciones para mejorar las condiciones del sitio. *El movimiento social del trabajo, Riquezas nacionales* es a lo que se enfocó su trabajo. Contraponiendo la conciencia y el materialismo como en otros momentos la había hecho.

En 1941, se instaló en México y montó un estudio donde inició su última etapa de pintura de caballete. Los temas fueron mexicanistas alternados con cuestiones religiosas y en ocasiones con nuevas versiones de obras realizadas anteriormente. En 1945, se dedicó a hacer algunos proyectos escenográficos para ballets como por ejemplo *Umbral*, además de unas decoraciones para el Turf Club donde resaltan críticas a los ideales de la posguerra.

Realizó unas pinturas en el antiguo Hospital de Jesús de Nazareno, que fue el primero fundado en América por Hernán Cortés. Los temas son apocalípticos pero en relación con los acontecimientos de actualidad para el artista. Este trabajo fue realizado entre 1942 y 1944.

Una de las inquietudes de Orozco, era el hecho de realizar una obra mural en muros exteriores. Se dio la ocasión cuando fue invitado a realizar decoraciones en la Escuela Nacional de Maestros. El lugar que eligió fue un muro perteneciente

al Teatro al aire libre del lugar. El muro resultó un problema pues se requería de un material que resistiera las inclemencias del tiempo. Para esto utilizó el silicato de etilo, recomendado por los químicos del taller de ensaye de materiales de pintura y plásticos del Instituto Politécnico. Con este nuevo estilo fue que llevó a cabo su obra, y no sólo fue novedoso en cuanto al material utilizado, sino a la coordinación con otros ayudantes bajo la dirección del autor para realizar con exactitud lo que de este trabajo mural se esperaba. Este trabajo se tituló: *Alegoría Nacional*. En el vestíbulo de la misma escuela, pintó unos tableros: *El pueblo se acerca a las puertas de la escuela*.

Ese mismo año, 1948, ejecutó un tablero mural en la Sala de la Reforma en el Museo Nacional de Historia en Chapultepec con el retrato de Benito Juárez y haciendo una alegoría en torno a los tiempos de la Reforma. El título fue: *Juárez redivivo*.

Dejó inconcluso un trabajo en la sala de conciertos del Conservatorio Nacional de Música; su última obra monumental que dejó concluida fue en la bóveda del salón de Sesiones del Poder Legislativo del Estado de Jalisco en el Palacio de Gobierno de Guadalajara; inspirado en el decreto de Hidalgo en torno a la abolición de la esclavitud, siendo este el tema principal.

Entre 1943 y 1948, se presentaron seis exhibiciones de su trabajo en El Colegio Nacional incluyendo tanto dibujos como estudios de su trabajo mural. *Muerte y resurrección*, obra perteneciente a la primera exhibición fue elegida para representar al artista en la Bienal de Venecia de 1948. No se debe dejar de mencionar que también tuvo labor en el terreno del grabado, una primera etapa en 1935 y posteriormente en 1944.

En 1946 se le otorgó el Premio Nacional de Artes y Ciencias además de una exposición realizada en Bellas Artes para adjudicar dicho reconocimiento. En 1947 se realizó la Exposición Nacional de la obra de Orozco en el mismo lugar.

Pintaba una última Bóveda en Guadalajara cuando decidió mudarse ahí para trabajar en un estudio y permanecer el mayor tiempo posible en su tierra natal. Regresó a México para iniciar un trabajo en un grupo de viviendas (multifamiliar) y que se titularía *Primavera*. Sin embargo, esto no pudo ser pues el miércoles 7 de septiembre de 1949 murió, perdiéndose no sólo a una figura artística mexicana de suma importancia, sino un potente creador del arte y la cultura contemporánea.

Fue enterrado en la Rotonda de los Hombres Ilustres en el Panteón Civil de Dolores siendo el primer pintor en merecer tal distinción.⁹³

3.2 El Muralismo de Orozco. Características particulares

El Movimiento muralista mexicano, fue un movimiento complejo, lleno de contradicciones y que no se puede definir en una sola dirección. Tiene circunstancias que lo hacen una sola pieza, pero en sí, solo hace falta mirar los artistas que en él participaron, es un movimiento polémico y protagonizado por diversas personalidades con sus respectivas formas de mirar el mundo, por lo tanto no se puede reducir al desarrollo lineal de una sola idea, una sola estética y un solo objetivo.⁹⁴

Años después al movimiento, esa simplificación se lleva a cabo. Pero a lo largo de la historia se ha tendido a compendiar ideas, pensamientos, momentos, etc. tal vez por dar una menos complicada explicación o justificación de lo que acontece a nuestro alrededor. Una persona que siempre se negó a toda simplificación de la modernidad (y de ahí el carácter subversivo) fue José Clemente Orozco. Esto sin duda, es una de sus peculiaridades frente al resto de sus colegas muralistas. Nunca accedió a visiones oficiales de nuestra historia, al clericalismo, a la burguesía, o cualquier sometimiento que traicionara sus propias convicciones. Ahí se encuentra el origen de su afirmación ante al mundo.

⁹³ En 1951 el Instituto Nacional de Bellas Artes, instaló en Guadalajara el Museo-Taller de Orozco que forma parte de un nuevo centro de estudios de su obra. Parte de su trabajo se encuentra en colecciones privadas dentro y fuera del país. En el extranjero sobresale la del Museo de Arte Moderno en Nueva York, y en México la del Museo Camillo Gil.

⁹⁴ PAZ, Octavio. Los Privilegios de la vista II, Obras Completas. Fondo de Cultura Económica, México 1994, Pág. 228.

Su obra lleva a la reflexión acerca del enigma de qué es el hombre y su papel protagónico en el mundo, plasmándolo en la constante dualidad de victimario/víctima. Característica que se fue consolidando con el paso del tiempo. Las obras iniciales de Orozco ejecutadas entre 1910 y 1918 (dibujos, grabados, caricaturas y acuarelas) se centraron en temas de la realidad cotidiana de los barrios bajos de la ciudad. Más que obras realistas eran visiones satíricas y en momentos grotescas, presentando siempre el lado obscuro. Visiones que difícilmente eran comprendidas por audiencias tradicionalistas.

Para 1920, aparecieron las primeras escenas en torno a la Revolución donde nunca pudo ocultar una gran energía en el dibujo, pero, hasta este momento libre de cargas ideológicas (mas no de interés), pudiendo considerar entonces su obra de este periodo más testimonial que crítica. Su testimonio no fue más que la unión de lo percibido por su propia experiencia llena de escenas trágicas y dramáticas, de sus vivencias a su peculiar imaginación artística. De la sátira de la vida diaria dio el paso a las grandes composiciones murales.

Independientemente del estilo, Orozco participó de una ruptura que lo liberó y lo impulsó a ir más allá de esa forma. Dio fin y nacimiento constante de modos encadenado siempre a sus visiones sin traicionarlas, sin traicionarse a sí mismo. A pesar de estar inmerso en un movimiento que buscaba el estilo colectivo, cierta homogeneización que evidentemente no logró, permaneció de pie con su propia ruptura es decir con la permanencia individual de sus obras recogiendo la tradición y usándola para sus fines, logrando así su propia transformación. Cabe recalcar que pese a la fidelidad de sus convicciones y fines dentro del terreno artístico, desde que inició sus estudios como pintor no renunció a la parte académica para adquirir las armas necesarias a cambio de dejarse llevar por la impaciencia.

La obra de Orozco se relaciona con el expresionismo del siglo XX. Esta tendencia le dio una nomenclatura de formas que transformó y recreó. No es que haya sido discípulo pero fue determinante la presencia de los grandes expresionistas (Rouault, Munch, Kokoschka, entre otros) para llegar a ser lo que fue. Otra corriente muy presente en su obra fue la que él llamó idealista

(simbólica), y se acercó a ella en los años que estuvo en Nueva York frecuentando el Círculo Delfico⁹⁵. Este movimiento tenía ciertos principios estéticos y filosóficos enlazados a la nueva física y mezclados a ideales políticos como el nacionalismo o la paz universal. La influencia de estas ideas se expresan en el fresco de Pomona College donde representa a Prometeo y en los frescos de la New School for Social Research. En ambas existe un gran espiritualismo simbólico que viene de las ideas sugeridas en el círculo Delfico. Empleó los preceptos de la simetría dinámica⁹⁶, es decir la geometría concebida como una estética, un sistema de proporciones que reflejan o simbolizan una figura racional de la mente creadora.

Orozco llevó a cabo formas-ideas, se sirvió también de la abstracción para acentuar su expresión de carácter simbólico, es decir conservando una estrecha relación entre la forma y significado. La forma es expresión.

Las tendencias que a lo largo de su carrera lo atrajeron fueron: el expresionismo, el esoterismo simbólico y al final de su vida la pintura abstracta. Los temas que utilizó, fueron iguales a los de los otros muralistas: la historia de México, la Revolución, los grandes conflictos sociales del siglo XX, la cotidianeidad; pero su actitud ante éstos fue siempre distinta y con frecuencia la opuesta.

Sus verdaderos temas se centraban en lo que los propios temas ocultaban o estaba debajo de ellos. No era la Revolución Mexicana sino lo que detrás de ella estaba, lo que generalmente oculta el acontecer histórico. La mirada de artista traspasó la corriente temporal y los acontecimientos, para descubrir una nueva realidad y plasmarla. Por lo mismo Orozco no contó o relató los hechos, sino que los interrogó para encontrar en ellos una nueva revelación. Lo novedoso es que estas revelaciones se apegaron a la verdad, la historia estaba siendo interpretada de una forma original, apegada a los hechos y no desde intenciones serviles.

⁹⁵ Un grupo del poeta griego Angelo Sikelianos, su mujer Eva y otros artistas e intelectuales cercanos al movimiento neo-platónico formaban el Círculo Delfico. Dentro de sus principios estéticos y filosóficos se encuentran: el ritmo universal, la dinámica de las proporciones. Angelo Sikelianos compartía con Alma Reed el Ashram, que era un centro de artistas y escritores interesados en doctrinas esotéricas.

⁹⁶ Teorías planteadas por Jay Hambidge sobre la importancia de las dimensiones de las formas.

En sus murales, Orozco no idealizó a los indígenas ni aborreció la conquista. Veía a la antigua civilización con admiración pero también con consternación. Admiró la majestuosidad de sus templos y monumentos pero detestó sus ritos. Ciertas características no le agradaban como el culto a los superiores, el servilismo, la divinización de la guerra y los sacrificios humanos. Esos rasgos no estaban condenados por el hecho de pertenecer a civilizaciones indígenas sino por ser de humanos. Encontró semejanza entre la brutalidad de las civilizaciones antiguas y la época moderna siendo así como las representó. Puso de manifiesto el fondo del ser humano reconocible y sensible universalmente, a través de todos los tiempos.

Otra diferencia entre los muralistas fue la manera en manifestar su propia mitología. Por ejemplo Orozco consideraba la figura de Quetzalcóatl como la iluminación de las sombras indias, siendo la Conquista el castigo por la traición a Quetzalcóatl que era el civilizador. La figura de Cuahutémoc no es la de un héroe (como para Rivera y Siqueiros) no es un reformador o víctima por su sacrificio, es simplemente un instrumento de la justicia universal.

Otro ejemplo es la figura de Cortes que, a diferencia del representado por Rivera (una figura grotesca), el de Orozco es un guerrero cubierto de hierro representando la profecía de la edad mecánica. A pesar de que no amaba a los conquistadores, no ocultó una visión de grandeza. Otra visión importante en torno a la figura de Cortés se da cuando lo plasma tomado de la mano de la Malinche. Sí, representa a la figura de la grandeza pero también la carga de su propia soledad y a la vez las consecuencias de la Conquista: la evangelización, la servidumbre de los indígenas y la construcción de una nueva sociedad. Nunca desde la visión de un sistema o un partido sino desde su propia sensibilidad ante la historia.

Dos periodos de la vida de México le apasionaron: La Conquista y la Revolución. La primera vista como un acontecimiento decisivo de nuestra historia que manifestaba una gran ruptura y la segunda como la contradicción de la

primera pero que la consolidó, tal vez considerando a México un país permanentemente conquistado o bajo el yugo externo.

La Revolución a la vista del artista no fue un movimiento de partidos sino el estallido del fondo histórico y psicológico de nuestro pueblo. No por ello dejó de generar amargura en él ante el desastre revolucionario, ante el desastre humano. Fue la explosión de lo mejor y lo peor de los hombres. *Se burló de ella como idea, le repugnó como sistema y le horrorizó como poder. Con la misma pasión con que exaltó a los mártires.*⁹⁷

Hablando en torno al tema de la Conquista, la figura del caballo tuvo un lugar importante. El caballo para los indios fue una criatura sobrenatural, que representó la superioridad no solo militar de los conquistadores. En el Hospicio Cabañas abundan desde una visión simbólica las imágenes ecuestres. La Conquista fue, según Orozco, una obra del jinete y su caballo que abrió las puertas a la modernidad, a la era mecánica, a la deshumanización de los hombres. El despojo de la conciencia por el materialismo.

La modernidad, para Orozco, viene acompañada de dos aspectos demoníacos: la máquina que repite constantemente un gesto mortífero y las ideologías que a su parecer llevó a la guerra a las naciones, provocó la muerte a millones de hombres y esclavizó a países por todo el mundo. Por la Revolución, consideró que nuestro país penetró ambos aspectos de la modernidad.

La interpretación de la historia como la manejó Orozco, definitivamente se encuentra alejada de la de Rivera o Siqueiros afectada por la ideología marxista. En su pintura existe una visión simbólica de la historia y de la realidad humana. Es cierto que presenta símbolos adquiridos de lo tradicional pero conectados e interpretados a su manera. Esto fue una constante a lo largo de su carrera. José Clemente Orozco se apropió de los medios para expresarse y evolucionó. En el andar de dicha evolución, generó cambios, rupturas dotadas de sentido y hacia una determinada dirección, que nunca significó el convertirse en otro, sino ampliar

⁹⁷ *Ibid.* Pág.242

sus propias características y formas de expresión. A pesar de que no se interesó mucho como Siqueiros en la invención plástica, exploró y empleó diversos recursos como lo fue la abstracción y el geometrismo al servicio de su peculiar manera de ver el mundo.

La pintura didáctica y los simplismos ideológicos resultaron opuestos a las representaciones de Orozco. No hizo reverencia a las imágenes dotadas por la modernidad, lejos de ver los paisajes urbanos con asombro, los vio horrorizado, como presagios de una eterna condena. No se acercó a dichos escenarios con espíritu contemplativo sino desde la motivación de la burla y el sarcasmo.

CONCLUSIONES

"Los pintores distraen nuestra atención con las figuras que guardan semejanza con la apariencia de las cosas; pero la apariencia de las cosas es, en sí misma, una pobre imagen que se asemeja a su verdadera naturaleza"

Platón, en *La República*

El lenguaje, es un instrumento importante en la comunicación pues es generador de sentido y significación. Este trabajo, se ha enfocado al análisis de un lenguaje visual, es decir a través de imágenes representadas en obras artísticas pertenecientes al movimiento muralista mexicano.

Como se afirma, en el capítulo primero de esta investigación, el proceso comunicativo, que no cuestionamos, es de radical importancia pues es la forma a través de la cual nos cohesionamos en sociedad y expresamos nuestras necesidades ante el medio que nos rodea *"... es necesario ubicar el concepto de la comunicación en un contexto más amplio: el de las actividades humanas...tales actividades se desarrollan en dos ejes principales: el de la acción del hombre sobre las cosas, para lo cual transforma la naturaleza (este sería el eje de la producción, sea cultural o económica); el de la acción del hombre sobre los otros hombres, que sería la que crea las relaciones sociales sobre las cuales se funda la sociedad..."*⁹⁸

El proceso de comunicación, requiere de una reacción de respuesta pues de esta manera se observa el efecto generado por el emisor (destinador) a través del flujo de información en el mensaje. Es importante recalcar que esa reacción entre el emisor y receptor (destinador y destinatario) no es sinónimo de consenso. No es regla inamovible la homogeneidad de ideas entre los que participan del proceso comunicativo. El papel del emisor no lo practica necesariamente un

⁹⁸ RESENDIZ, Rafael. *Semiótica, comunicación y cultura*. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales UNAM Pág. 20 donde hace referencia a A.J. Greimas /J. Courtés. *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Edit. Hachette, Paris 1979.

individuo y la respuesta por su parte no tiene que ser inmediata y dentro de las mismas condiciones y momento en que fue recibida la información.

La percepción y la interpretación no se tienen que dar conjuntamente. La percepción, como se plantea en el mismo capítulo, vincula el contenido del pensamiento con la sociedad. Hay diversas formas que llevan al individuo a dicho proceso, entre los cuales sin duda se encuentran las manifestaciones artísticas.

El acto de percibir, es indudablemente determinado por la sociedad como totalidad. Así como cada individuo percibe de una determinada manera, igualmente la interpretación es de carácter individual. Cada uno damos un sentido diferente a las cosas, como mejor nos parece y como mejor se adecua a nuestra propia experiencia.

Una obra de arte, en este caso una pintura, comunica algo de la persona que la realizó, y ésta a través de su obra y sus características (forma, color, perspectiva, etc.) da un sentido. Si el espectador capta o no dicho sentido tal cual como lo quiso dar a entender su autor es otro problema. El punto crucial al que me interesa llegar, es que una obra de arte comunica y transmite una intención independiente, y que no necesariamente es entendida pues se someterá a la percepción e interpretación del espectador. Esta situación no desvaloriza a la obra en sí, pues independientemente del entendimiento mantiene sus características estéticas que generaran o no un goce al que lo mira, de nuevo, autónomamente de si llega o no el mensaje que quería dar específicamente el autor.

El suponer que los demás entienden nuestras ideas tal como surgen en nuestra mente puede causar numerosas frustraciones. En el caso del muralismo, la posición, la educación, la historia, el conocimiento y la realidad que rodeaba a los artistas (su contexto) no fue idéntico, ni fueron las mismas condiciones que tenía el pueblo mexicano a quien principalmente se buscaba dirigir los mensajes. Esto incrementó la dificultad para entender la intención de los autores.

Se concluye que la interpretación es indefinida e infinita. Flotan una gama de interpretaciones, incluso desde el momento en que el propio artista se separa de su obra. Todo objeto esconderá algo más allá de su propia existencia. Al momento de creer que se ha descubierto un significado, se puede tener la certeza de que no es el real y absoluto. Generalmente apuntamos a descubrir en una obra lo que el autor intenta expresar, pero terminamos por dirigirnos hacia lo que nuestra propia experiencia o nuestros intereses esperan.

En el movimiento muralista, en su momento, hubo una serie de interpretaciones consideradas reales y absolutas por parte de la audiencia y que, al afirmar que eran obras que atacaban a la religión, al gobierno, etc. recibieron numerosas críticas e incluso agresiones físicas. Las ideas generadas por los muralistas, tuvieron tarde o temprano fuertes implicaciones en la realidad mexicana tras el movimiento revolucionario y sobre el futuro de la cultura del país. En este contexto los artistas visuales tuvieron una importante e interesante ubicación como personajes protagonistas de la incipiente dinámica cultural, por lo que su papel en la vida de la sociedad fue más sobresaliente.

El mural "Maternidad" de Orozco provocó serias reacciones por parte de algunos sectores de la sociedad, como la Iglesia y sus Damas católicas pues consideraron que los cuerpos desnudos hacían referencia a "una virgen desnuda", lo cual se consideró un insulto a las concepciones ideológicas y al gusto colonizado de la burguesía. Fue una muestra de la idea de abandonar los temas exclusivamente indígenas.

Por otra parte, al pueblo al que eran dirigidos los mensajes de los murales, se vio fuera del contexto de los propios creadores y no pudieron verse a sí mismos en las obras que supuestamente hacían evidentes sus necesidades. Sin embargo, como plantea Panofsky *...No puede recriminarse a nadie por disfrutar "ingenuamente" de las obras de arte, por valorarlas e interpretarlas según sus capacidades, sin otra mayor preocupación.*⁹⁹ Puedo hacer referencia nuevamente

⁹⁹ PANOFSKY, Erwin. El significado en las artes visuales. Ed. Alianza Forma Pág. 32

al fresco "Maternidad". En esta obra, a pesar de pertenecer a la primera etapa mural de Orozco donde la denuncia ideológica no era evidente, es difícil hallar un retrato del pueblo mexicano pues plasmó figuras de tez blanca y con un toque Boticelliano que dista completamente de representar la fisonomía del pueblo mexicano.





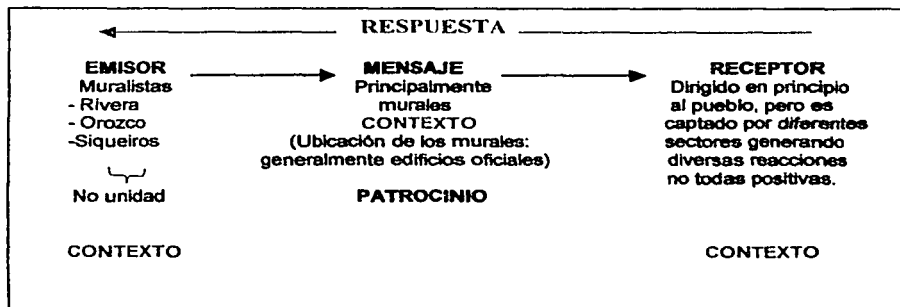
El espectador de alguna manera puede esperar que el autor coincida con la intención de la obra, pero esto, desgraciadamente tuvo dificultades en el muralismo debido a las contradicciones al interior del movimiento y entre sus promotores.

Las imágenes, en este caso obras creadas por el hombre, a lo largo de la historia del arte han sido un medio importante de expresión, y como el caso del muralismo, como difusión de ideales específicos. A través de las imágenes el hombre ha contado su historia y ha creído en hechos no presenciados. Esto nos

remite a la intención del muralismo, de educar. Acercar al pueblo al conocimiento desde el cristal por el que cada artista miró la realidad. Y es quizá este punto algo crucial en cuanto a la percepción del movimiento sobretodo ubicado en su momento histórico. Como se planteó, intentaron crear una unidad (tanto artística como ideológica) que se topó en principio con personalidades diferentes e incluso antagónicas como la de Rivera y Orozco. Añadido a esto, se presentaron las discrepancias en el terreno artístico e ideológico. Ante esto, considero difícil creer que la intención original del movimiento haya llegado a la audiencia a la que pretendían abarcar. El mensaje parecía o pretendía ser el mismo sin embargo fue diferente en cada uno de ellos.

Si pensamos desde la perspectiva artística, el muralismo fue el resultado de un proceso cultural a todos niveles (artistas e intelectuales) que vociferó la entrada del arte moderno, nuestro arte del siglo XX, claro siguiendo corrientes e ideas de otros países pero aportando elementos valiosos y genuinos.

Pero, esta tesis ha pretendido abordar el movimiento desde el punto de vista de la comunicación y su planteamiento más elemental (emisión / recepción de mensajes).



En el cuadro anterior, Tenemos por un lado quienes representarían el papel del emisor que son los muralistas (principalmente los tres gigantes). Cada uno de ellos tiene un contexto diferente otorgado principalmente por la experiencia. Esta puede ser desde la niñez, su educación artística hasta la percepción y participación en el movimiento revolucionario de 1910, sus respectivos viajes a Europa y Estados Unidos, el contacto con otros artistas y corrientes artísticas, etc. Esto dio como resultado tres individuos que pretendieron dar homogeneidad sobretodo ideológica pero que a la hora de expresarse resultaron incluso contradictorios. De hecho como pudimos ver en la historia del movimiento si se presentan algunos choques y conflictos entre ellos.

Desde su forma particular de captar y entender la realidad, pretendieron hacer que el espectador comulgara realmente con la idea plasmada en sus obras y generar un cambio de mentalidad e ideología respecto a la realidad social, nuevamente, vista desde su enfoque.

El mensaje está materializado con los murales, pero estos a su vez tienen una serie de condiciones que le rodean y le crean un contexto que no se puede generalizar a toda la obra mural. De entrada habría que determinar qué espacios están cubriendo, pues recordemos que muchos fueron realizados en edificios de gobierno y otros tuvieron un patrocinio determinado que en ciertos momentos podía intervenir en lo que se pintaba. Aquí hay una interferencia clara desde la emisión del mensaje. Además, cada mural es una entidad con su propio discurso a través de la imagen y sus símbolos peculiares generadores de diversas significaciones.

Quienes eran el principal foco de atención para que recibieran dicho mensaje (obreros, campesinos, etc.) no se velan a sí mismos, incluso pudieron experimentar cierta agresividad por parte de las imágenes que buscaban, no sólo describirlos sino crearles conciencia de sus condiciones. El hecho de que entendieran el mensaje no sólo se queda en el plano de si contaban o no con la educación para hacerlo, pues recordemos que anteriormente el arte era algo

completamente elitizado y a lo que el pueblo en general no tenía acceso. Simplemente no estaban preparados, tarde o temprano se reflejaron las contradicciones al interior del movimiento y de las diferencias entre los artistas. Además de que, como se ha mencionado anteriormente, estaban en manos de su libre interpretación.

El mensaje no sólo estuvo representado por los frescos, existieron otros vehículos para dar a conocer sus ideas y propuestas, como el famoso manifiesto¹⁰⁰. Ese documento confirma el desvío del camino que inicialmente se trazó el movimiento. Un aspecto fundamental, es el hecho que buscaban sitios públicos para los murales, sin embargo, como he mencionado, un buen número se encuentran en edificios oficiales o en residencias privadas. O dependieron directamente de los patrocinios. Estos aspectos alejaron la intención original del movimiento del resultado deseado. Por lo tanto, el mensaje no fue fielmente recibido por quienes jugaron el papel de receptor. Diversos factores distorsionaron el mensaje, que ideológicamente hablando se propusieron los muralistas.

El lenguaje del hombre está lleno de símbolos, estos son una forma de enfrentar el entorno natural evitando presencias directas. El muralismo estuvo lleno de símbolos, representó algo más que los significados que parecían obvios. Tal vez aquí radica otra dificultad para entender el mensaje. Esa aprehensión de la realidad quedó marcada por la simbolización y posteriormente quedó en manos de la interpretación, pero como ya se ha afirmado, ésta es una cuestión exclusivamente individual.

El simbolizar, implica la imposibilidad del pensamiento directo para captar un significado, lo que se representa no siempre resulta adecuado con el sentido simbólico. Esta transfiguración de la realidad no es regida por un patrón racional, es conducida por la imaginación creadora del sentido. Nuevamente un proceso que está en el espectador y que no depende de la intención del emisor.

¹⁰⁰ Checar anexo. Se presenta el documento.

Los muralistas simbolizaron, pero no fueron entendidos. El problema fue suponer y asegurar que quienes se enfrentarían a las obras iban a entender y a “educarse” con sus ideas expresadas en los murales. El símbolo revela diversos sentidos, pero los muralistas pretendieron dar uno solo, aniquilando de entrada algo natural que es la diversidad de interpretaciones.

Existen procesos y fenómenos importantes ubicados en el transcurso histórico de nuestro país y nuestra cultura . Me refiero, como se menciona en el segundo capítulo, al mestizaje y a la transculturación. Antes de llevar acabo el análisis respecto a los murales y la expresión de dichos fenómenos quisiera recordar, como definición, a qué se refieren ambos.

La transculturación es un proceso de difusión e influencia de rasgos culturales entre dos culturas que entran en contacto. En este encuentro, una de las culturas se autoreconoce como superior frente a otra que considera menos evolucionada. Este proceso, implica retroalimentación entre ambas culturas, es decir, la cultura “fuerte” no aniquila por completo los valores y tradiciones de la que mira como inferior (esta situación, como se explica en dicho capítulo es diferente al unidireccional concepto de aculturación). En la adaptación hay renovación, pero en este renovar existen fenómenos de resistencia, pues la idea de esta nueva dinámica es un replanteo de la organización social.

Pensando en nuestra estructura social, no podemos evitar remitimos al pasado cultural desde la Conquista española. Esta situación no sólo fue vista en México sino en toda Latinoamérica. Los indígenas sufrieron el impacto violento de una conquista, y por su parte los españoles igual se sorprendieron ante el Nuevo Mundo que en ese momento no presentaba homogeneidad.

Desde entonces, se ha propuesto la gestación de una Nación homogénea. Sin embargo, nos producimos como un pueblo mestizo heredero y sustentador de los componentes español e indígena. El problema es que el indio paulatinamente se le ha mantenido al margen de esa intención homogeneizadora.

Se ha elevado la representación del fenómeno del mestizaje como una fusión que integra y reconcilia las diferencias culturales y raciales que han precedido desde la época de la Conquista. Cosa que evidentemente no se ha logrado. El mestizaje, a pesar de esa tendencia homogeneizadora no ha dejado de ser diferencial, no puede evitar la manifestación de las capas sociales, cuestión que ha caracterizado a lo largo de la historia la realidad nacional. Esta idea que ha servido de base a la ideología nacionalista ha sido expresada hasta de manera artística como sucede en el Movimiento Muralista.

El mural "Cortés y la Malinche"¹⁰¹ (1926, Escuela Nacional Preparatoria) es una referencia directa al colonialismo español y a la cuestión del mestizaje de la población indígena. Representa la unión entre el conquistador español y la mujer indígena. En la obra de Orozco, la pareja está tomada de la mano en un acto de unión. El color de la piel de ambos hace resaltar la diferencia así como su fisonomía. Sin embargo expresa que esta unión va ligada a la subyugación de los indígenas, representados en el fresco por una figura rendida y desnuda bajo el pie derecho de Cortés. Por su parte el brazo izquierdo se antepone como barrera al gesto, que se podría pensar de súplica, por parte del indígena a la Malinche. Ésta se presenta como una figura en una situación de ambivalencia ante esa subyugación. Si profundizamos, podemos observar hasta la mirada. Los ojos de ella están viendo hacia abajo y con expresión de debilidad mientras que la de él, se dirige firmemente al frente.

¹⁰¹ El conocimiento de la lengua Náhuatl de la Malinche constituyó una ventaja para que se comunicara Cortés con los aztecas. Ella se convirtió en su amante y le dio un hijo Don Martín Cortés.



Ésta es una expresión de la mirada del artista. Orozco colocó en primer plano las interpretaciones antagónicas en torno a la Conquista. Este mural, contiene ya una denuncia ideológica en torno al problema social de México que no fue resuelto ni siquiera por los ideales revolucionarios, y que no tenían mucha claridad en el futuro del país.

Este mural en una primera lectura podría parecer que representa simplemente la unión de ambas culturas, los simbolismos que maneja Orozco pueden no ser claros para toda audiencia pues lo primero que se ve es que están tomados de la mano.

Las reacciones negativas en torno a la obra fueron porque aunados a las declaraciones explícitas del movimiento, se intentaba criticar esa diferenciación social que implicaba el sacrificio del pueblo indio y de cómo se iban segregando de las cosechas de la nueva dinámica social y cultural. Orozco, como se caracteriza, manifiesta la parte cruda y oscura a diferencia de trabajos como los de Rivera (contemporáneos de este fresco) que simplemente describan la cotidianidad y que no tenían una clara intención de protesta. Cuestión que plantea desde un principio la contradicción entre los artistas que manifestaban o intentaban manifestar una unidad en el movimiento.

Otro fresco que hace referencia a esta situación es "Franciscano", que igual que el anterior, lleva a primer plano la ambivalencia resultante de la Conquista, esta vez en torno al imperialismo católico. El abrazo asfixiante por parte del franciscano (símbolo del catolicismo) es un paralelo a la imagen de Cortés tomando de la mano a la Malinche. Aquí lo que parece expresar es la salvación y la redención ante la figura del poder. Poder sin embargo, que se basó en el engaño. No olvidemos que durante la conquista y en años posteriores a ella, el indígena era visto antes que nada como un "hereje", un individuo acompañado del demonio al que había que catequizar, es decir conquistar espiritualmente.



Ambos manifiestan la problemática ocasionada por la convivencia de dos culturas diferentes en un mismo espacio, y más aun, ante la situación de dominio. Estas imágenes hacen referencia a la Conquista, pero en sí la idea fundamental era vigente (y podría serlo hoy). En la era de la modernización, la imagen del indígena fue cambiando pero bajo el influjo de leyes económicas y políticas. El indígena ya no es visto como el ser al que hay que catequizar, sino como el que se resiste a tomar parte de la integración, pero que en realidad se le segrega y que permanece bajo la sombra de un racismo interesado. México se autoesume

como un país no racista. El mestizaje biológico y cultural y la incorporación de imágenes del pasado en la construcción ideológica que hizo la Revolución de 1910 en torno al tema de la identidad nacional, ocultaron el fondo de las relaciones entre las etnias y la nación, haciendo del concepto de racismo un tema tabú. A pesar del discurso social que afirmaba el derecho a las diferencias nacionales, en la realidad, no es así .

La postura del pintor, en este caso Orozco, es de una denuncia crítica y un deseo de hacer evidente el resultado de las acciones de los que estaban en el poder. Intentaba buscar la identidad que se estaba perdiendo por el proceso de desindianización. Pero finalmente fue manifestada desde las necesidades artísticas y desde una protesta que vinculaba, sí lo social, pero también la rebeldía por la expresión genuina alejada de estatutos extranjeros y considerados hasta entonces como superiores.

El movimiento muralista vinculó la transformación social y la artística dando como resultado la expresión de lo percibido en aquella época. La función social del arte estaba determinada y tenía una intención pero a través de estas imágenes se manifestaba la denuncia del artista, mas no se obtuvo la conciencia y la respuesta anhelada por parte del pueblo espectador.

Los murales de Orozco de esta etapa, creaban imágenes en un escenario revolucionario con fervor nacionalista pero, con cierta ambivalencia en la expresión de dichas cuestiones. Estas obras tuvieron fuertes reacciones e incluso agresiones físicas por parte de determinados sectores como el religioso, lo que hizo evidente la imposibilidad de llevar a cabo protestas y denuncias abiertas en torno al sistema. La obra de Orozco desató enojo contra la realidad plasmada pero no de la manera como él hubiera deseado, es decir despertando conciencia. Por peticiones a Vasconcelos, recordemos que éste le solicitó la suspensión de su trabajo.

El momento en el que se desarrolla el muralismo, el país pasaba por una importante transición, de ser una sociedad revolucionaria nacionalista y en su

mayoría un país rural a ser un país desarrollado y moderno como resultado de la introducción de la industrialización, pero con sus enormes implicaciones y consecuencias dirigidas y sufridas negativamente por el sector trabajador de nuestro país.

El fresco "Destrucción del viejo orden" forma parte de una serie de imágenes monumentales con frecuencia trágicas relacionadas con el tema de la Revolución y con miras de lo que podría esperarse en un futuro para la población. Toca el tema de la corrupción en la justicia, la falsa moral y la conquista espiritual. Este fresco pone en primer plano la imagen de dos individuos con ropas indígenas que miran hacia atrás mientras avanzan. Dando a entender que dejan a su paso el viejo orden tal vez con la esperanza de avanzar hacia algo mejor. Pero la realidad ¿cuál es?, justamente lo contrario. Lejos de esperanzarse en la llegada de la modernidad son esclavos de ella y están en manos de la atemorizante calma en que llega la violencia implícita del cambio.



"La destrucción del viejo orden" 1926 Escuela Nacional Preparatoria

De manera similar y en años posteriores, surge "Hispanic America" en el Dartmouth College en New Hampshire. Estos paneles describen la América moderna. El primero, "Anglo América" plantea un mundo conformista donde los niños están bajo el orden establecido por el profesor mientras detrás de ellos se encuentra una multitud que expresa monotonía y habla del proceso político transformado en una rígida conformidad y consenso fuera del alcance de cualquier cuestionamiento. Un tema que manejó Orozco y de manera creciente fue la maleabilidad de las masas. En su expresión de la traición ideológica y la opresión

mecanizada, Orozco vislumbraba poca esperanza para la humanidad libre de las consecuencias de la modernidad. Las masas supuestamente revolucionarias, acabaron por ser distorsionadas.



"Hispanic América" representa el mundo marcado por la corrupción y el caos. Las imágenes de destrucción recuerdan al fresco de "Destrucción del viejo orden" (fresco perteneciente a una etapa anterior) . Políticos y generales (resaltan las características de raza) atesoran el dinero. Mientras que en el centro se alza la figura de Zapata como el rebelde que personifica el idealismo latinoamericano, mismo que es apuñalado por los intereses extranjeros.



Para Orozco la figura de un rebelde es lo que queda como esperanza tras la destrucción de la revolución armada en contra de la agresión extranjera; permanece como el ideal triunfante con posibilidad a realizarse. Para el pueblo, que es a quien se intenta retratar la esperanza ya no tiene cabida.

El muralismo de los años veinte, se caracterizó por el esfuerzo de crear una imagen del pueblo que surgía del caos generado por la Revolución. El centro de atención se movió de los resultados inmediatos de la revolución a una interrogación del pasado para la redefinición de la identidad de la Nación, a la vez que se reconsideraba la manera en que el país se veía a sí mismo por su



Siendo único dentro del movimiento, Orozco se mostró sarcástico y cuestionó la capacidad de protección de los miembros del Sindicato de Pintores, lo que sí apoyó claramente, fueron los principios del mural como un medio público, completamente desinteresado e imposible de convertir en un objeto de lucro personal al ser algo presente no ante unos cuantos sino para el pueblo. Pero como vimos a lo largo de la historia del movimiento, de una forma u otra este cometido no se cumplió del todo pues las comisiones no se dejaron al 100% en manos de los artistas. El que estuvieran en lugares públicos no garantizó el alcance del pueblo y finalmente el movimiento entró en una etapa institucional.

Estas situaciones fueron determinantes en el rumbo que tomó el movimiento y tuvieron que ver en el desencanto de los resultados que originalmente los artistas hubieran esperado. Aunado, además a las naturales limitaciones en un proceso comunicativo donde no se puede garantizar que la intención de los mensajes planteados en la mente de los artistas llegue intacta al receptor, en este caso el público de las obras.

Si, los murales buscaron retratar la realidad a los ojos del artista, pero el pueblo no se encontró a sí mismo en estas imágenes. *Tu pintura expresa...para ti, pero a mí no me transmite nada. Tenlas algo en mente, algo querías "sacar", pero mirando lo que haz hecho, no creo haber entendido de qué se trataba. Tus colores no me dicen nada particular, son materia que mirar, pero mirar no es lo mismo que*

experiencia histórica. Aquí intervino la postura del Estado. Pues a través de los murales reflejaron una interpretación histórica donde su participación era enaltecida. La relación entre el Estado y los muralistas cambió. El gobierno vio en la pintura mural un vehículo de legitimación que originó cierta complicidad. Esto decepcionó notablemente a las generaciones jóvenes de artistas quienes dejaron de creer en la autenticidad del movimiento.

Una obra que se refiere al pasado histórico de México es el creado en el Hospicio cabañas "La Conquista española de México". La obra en general, es decir el conjunto de los frescos, representa diversos aspectos de la Conquista, resumiendo el planteamiento al sometimiento indígena para la transformación. Me enfoco especialmente al panel del "Caballo bicéfalo", donde hace alarde del poderío tecnológico de los conquistadores en comparación con los guerreros indígenas. Las imágenes llevan a considerar a la Conquista como un símbolo de la guerra moderna. La figura de Hernán Cortés pintado con armadura, asume la apariencia de una máquina. Esta metáfora visual que logra Orozco se enfoca a la imagen del caballo (animal que representó criaturas superiores para los indígenas y que simbolizaron un poderío particular en la lucha, es decir vistos como una ventaja sobre quienes no poseían un caballo). Orozco creó una caricatura un tanto amarga del Rocinante del Quijote cuyo jinete no persigue la noble causa de la justicia sino la muerte y la destrucción.



*captar significados...tú-eso es lo fundamental- no puedes determinar cómo miro yo.*¹⁰²

Lo cierto es que a lo largo de la historia el artista ha sido portavoz del espíritu de su época y no todas las obras en todos los tiempos han generado un sentimiento de aceptación. Algunas, como hemos podido constatar, pueden llegar a parecer ofensivas cuando han expuesto críticas abiertas o han planteado paradigmas completamente diferentes a los de antaño. Se puede afirmar que hasta los más hostiles, ante las creaciones artísticas no pueden evitar una impresión por aquello que rechazan. Positiva o negativamente existe una emoción. Una emoción que es generada por una cuestión estética. Es aquí donde el muralismo permanece. Ideológicamente hablando no podemos, hoy en día, tratar de analizar las obras y ubicarlas históricamente pues el contexto no es el mismo al que generó esa efervescencia de protesta. Mas la importancia como un parte aguas en la historia del arte moderno mexicano, no se puede ignorar como tampoco la importancia estética que representa y el amor o rechazo que estas monumentales obras pueden generar y seguirán generando de acuerdo al gusto del espectador.

¹⁰² Bell, Julian. ¿Qué es la pintura? Editorial Galaxia Gutenberg, Barcelona 2001 Pág. 185

ANEXO 1

CUADRO COMPARATIVO

Año	Contexto Histórico	Muralismo	José Clemente Orozco
1867-1876	Período de la República Restaurada tras el derrumbe del imperio de Maximiliano. Inicia periodo presidencial de Juárez		
1877	Inicio del Porfiriato. Llega al poder Porfirio Díaz tras diez años de lucha para lograrlo.		
1883			Nace José Clemente Orozco en Ciudad Guzmán, Jalisco
1890		Gerardo Murillo, Dr. Atl inicia numerosos viajes a Europa. Gran admiración de los murales del renacimiento italiano que desea inculcar a sus alumnos.	

1906	<p>* Manifiesto de Ricardo y Enrique Flores Magón desde el exilio exigiendo: libertad de expresión, supresión de caciques, secularización de la educación y restitución de tierras al campesinado.</p> <p>* Huelga de los mineros en Cananea.</p>	<p>Sale el primer número de la revista <i>Savia Moderna</i>. <i>Revista mensual de arte</i>. Donde se expresa inconformidad y deseo de cambio. Participación de numerosos artistas.</p>	<p>Se inscribe en la Academia de San Carlos bajo el régimen del entonces director Antonio Fabrés.</p>
1907	<p>* Movimiento en la industria textil de Río Blanco por el reconocimiento de organizaciones laborales. Matanza.</p> <p>* Creación del Ateneo de la Juventud.</p>	<p>Primera exhibición del trabajo de Diego Rivera. Presenciado por el Dr. Átl.</p>	
1908	<p>* Entrevista de Díaz con James Creelman mostrando interés hacia la democracia.</p> <p>* Publica Francisco I. Madero "La Sucesión</p>		<p>Inicia sus estudios en la Academia de Bellas Artes de San Carlos.</p>

	Presidencial en 1910".		
1910	<p>* Díaz es reelecto a la presidencia por sexta vez consecutiva, traicionando el supuesto interés democrático.</p> <p>* Junio, Madero es encarcelado.</p> <p>Madero basado en el Plan de San Luis "Sufragio electivo. No reelección", se lanza a la rebelión armada el 20 de noviembre.</p> <p>* Brotes armados en todo el país.</p> <p>*Fundación de la Cruz Roja Mexicana.</p>	<p>* Exposición organizada por el Dr. Atl con visión antiacadémica del arte y como respuesta nacionalista a una exposición de pintura española organizada por Díaz ese mismo año para conmemorar los 100 años de la independencia del colonialismo español.</p> <p>* Estudiantes de la Academia de San Carlos, con Orozco al frente, inician protestas ante la imposición de métodos tradicionales europeos en la enseñanza.</p>	
1911	<p>* 25 de mayo, Díaz renuncia retirándose al exilio en Europa.</p> <p>* Asume el poder Madero.</p>	<p>* Ingresa David Alfaro Siqueiros a la Academia de San Carlos, siendo Director Antonio Rivas Mercado.</p>	<p>Formó parte del Comité de huelga de la Academia de</p>

	<p>* Levantamiento de Zapata amparado en el Plan de Ayala.</p>	<p>* 28 julio, huelga de estudiantes exigiendo la renuncia del director.</p> <p>* Se cierra la institución.</p> <p>* Se nombra como Director a Alfredo Ramos Martínez.</p>	<p>huelga de la Academia de San Carlos.</p>
1912	<p>*Muere José María Velasco</p>		<p>Instala su primer estudio, alejándose de la formación Académica.</p>
1913	<p>*Francisco I. Madero es asesinado por Victoriano Huerta tras la Decena Trágica.</p>	<p>* Culmina huelga en San Carlos.</p> <p>* Primera escuela al aire libre fundada por Alfredo Ramos Martínez. Incluye a David Alfaro Siqueiros como estudiante.</p>	
1914	<p>*Abandona el poder Victoriano Huerta en julio.</p> <p>*Inicia la Primera guerra Mundial</p>	<p>Estudiantes, incluyendo Orozco y Siqueiros siguen al Dr. Atl motivados por Carranza para crear cuartel general en Veracruz.</p> <p>Editan el periódico <i>La</i></p>	<p>Orozco, en Orizaba, participa como caricaturista en el periódico <i>La Vanguardia</i>.</p>

		<i>Vanguardia.</i>	
1915	José Vasconcelos se incorpora al gobierno provisional de Eulalio Gutiérrez como Secretario de educación.		Participa con los batallones rojos
1916		Exposición colectiva organizada por Carranza para presentar a EUA la cultura mexicana	* Orozco abandona Orizaba y regresa a la Ciudad. * Causa impacto su obra en dicha exposición por idiosincrasia opuesta al elitismo político. Sin embargo agreden su obra.
1917	*Reforma a la Constitución. Destaca la inclusión de los derechos sociales *Revolución Rusa.		Viaja a Estados Unidos. A San Francisco y Nueva York.
1918	*Fin de la Primera Guerra Mundial.	Regresa Siqueiros a la Ciudad. Su obra refleja más inclinación política y social.	

1919		<p>Siqueiros se muda a Guadalajara. Participa con diversos artistas en el Centro Bohemio. Obtiene una beca, decide experimentar de cerca el arte italiano renacentista.</p>	
1920	<p>* Álvaro Obregón es electo presidente.</p> <p>* Vasconcelos es nombrado Rector de la Universidad Nacional de la Ciudad de México.</p> <p>*Crecimiento económico estadounidense.</p>		<p>* Regresa a México.</p> <p>*Recupera atención pública especialmente de Vasconcelos.</p>
1921	<p>Vasconcelos queda al frente de la Secretaría de Educación. Promueve una política educativa y cultural para el país.</p>	<p>* Inicio del movimiento mural.</p> <p>* Primeras comisiones: Capilla de San Pedro y San Pablo, Patios de la Escuela Nacional Preparatoria, Afiteatro Bolívar y Colegio Chico.</p> <p>* Etapa monumental del</p>	

		<p>muralismo.</p> <p>* Manifiesto de Siqueiros en Barcelona. "Tres llamamientos de orientación actual a pintores y escultores de la nueva generación americana".</p>	
1922	*Se establece el fascismo en Italia por benito Mussolini	<p>* Murales de la Escuela Nacional preparatoria Por: José Clemente Orozco, Jean Charlot, Fermín Revueltas y Ramón Alva de la Canal.</p> <p>* Inicia Rivera el mural "La creación" en el anfiteatro Bolívar comisionado por Vasconcelos.</p> <p>* Siqueiros, Rivera y Xavier Guerrero fundan Sindicato de Pintores, escultores y grabadores revolucionarios.</p> <p>* Afiliación colectiva al Partido Comunista</p>	<p>Inicia Murales al fresco en la Escuela Nacional Preparatoria.</p>
1923			* 7 de julio inicia murales en el patio central de la Escuela

		<p>Manifiesto del sindicato en respuesta a la rebelión de la Huerta contra Obregón.</p>	<p>el patio central de la Escuela Nacional Preparatoria.</p> <p>* Fuertes criticas a su trabajo por los conservadores. Agresiones físicas a las obras.</p> <p>* Se casa con Margarita Valladares con quien tiene tres hijos: Clemente Alfredo y Lucrecia.</p> <p>* Hay un cambio en su intención original. Creación de imágenes revolucionarias.</p>
1924	<p>*Concluye Vasconcelos gestión en la Secretaría de Educación. Lo sucede Puig Cassauranc.</p> <p>* Felipe Carrillo Puerto, gobernador de Yucatán es asesinado por partidarios de Adolfo de la Huerta</p> <p>* El senador Fidel Jurado es asesinado.</p> <p>* Plutarco Elías Calles</p>	<p>Rivera renuncia al Sindicato y queda encargado del Departamento de Artes Plásticas de la Secretaría de Educación. Apoyado por Cassauranc</p>	<p>Es destituido de la Escuela Nacional Preparatoria.</p>

	es elegido Presidente de México.		
1925		Rivera inicia murales de la Escuela Agraria en Chapingo	* Inicia murales de la Casa de los Azulejos * Escuela Industrial de Orizaba.
1926			Regresa a la Escuela Nacional Preparatoria auspiciado por Alfonso Pruneda, entonces rector de la Universidad Nacional. Finaliza su obra.
1927	*Guerra Cristera		* Concluye su labor en la Escuela Nacional Preparatoria. * Viaja a Estados Unidos. Llega a Nueva York donde encuentra el apoyo de Alma Reed. Hace trabajos en caballete, dibujo y litografía.
1928	*Dwight Morrow, embajador	Rivera finaliza frescos en la Secretaría de	

	<p>estadounidense presiona a Calles para cambiar dinámica de leyes sobre derechos petroleros.</p> <p>* Concluye gestión de Calles.</p> <p>* Sube al poder Emilio Portes Gil. Pretende continuar espíritu de la reforma revolucionaria.</p> <p>* Álvaro Obregón es reelecto y es asesinado por José León Torral.</p>	<p>Educación. Realiza un viaje a la Unión Soviética</p>	
1929	<p>*Gran depresión estadounidense por la caída de la Bolsa. Derrumbe de la fe capitalista.</p> <p>*Fin de la guerra Cristera</p>	<p>* Rivera: murales épicos. Palacio Nacional "la historia de México".</p> <p>Poco después inicia comisión del embajador estadounidense en Palacio de Cortés, Cuernavaca.</p> <p>* Inicia institucionalización del movimiento mural.</p> <p>* Rivera es nombrado</p>	

		<p>Director de la Academia de San Carlos. Posibilidad de formar parte del gabinete de Portes Gil. Es expulsado del partido Comunista Mexicano por aceptar tales ofrecimientos.</p>	
1930	<p>*Sale del poder Portes Gil y toma su lugar Pascual Ortiz Rubio.</p>	<p>* Inclinación política en la obra de Siqueiros y lleva a cabo su idea de trabajo colectivo.</p> <p>* Rivera parte a Estados Unidos. Realiza primer mural: <i>Allegory of California</i>. Refleja entusiasmo por la cultura Industrial modernizada.</p> <p>* Siqueiros en prisión por participar en una manifestación.</p>	<p>* Murales épicos en torno a la Historia de México.</p> <p>* Realiza Prometeo, fresco en Pomona College Claremont, California. Vive la gran crisis económica en Nueva York.</p> <p>* Exposición en Albertina Museum, Viena.</p>
1931			<p>Frescos en la New School for Social Research en Nueva York. Temática: revolución y hermandad universal.</p> <p>Realiza una obra de caballete "Los Muertos", donde inicia</p>

			una manifestación pesimista.
1932	*Ortiz Rubio es depuesto de su cargo por políticas independientes de las demandadas por Calles.	* Rivera inicia frescos en Detroit. Recibe críticas centradas en la religión. Recibe encargo mural para el Rockefeller Center de Nueva York con temática restringida.. Se suspende esta labor por incluir figura de Lenin. * Parte Siqueiros a Estados Unidos por presión del gobierno mexicano. Mural en la Chouinard School of Art. "Street meeting". Recibe críticas. Realiza mural en casa del Director cinematográfico Dudley Murphy. Viaja a Sudamérica.	* Breve viaje a Europa en el verano: Londres, París, Italia, España. * Posteriormente realiza murales en la Baker Library, Dartmouth College, Hanover.
1933	*Hitler sube al poder	Realiza Siqueiros mural en una residencia privada en Buenos Aires.	
1934	*Sube al poder Lázaro Cárdenas.	Polémica entre Rivera y Siqueiros por posturas políticas. Conflicto de	Regresa a México e inicia Mural en el Palacio de Bellas Artes.

		políticas. Conflicto de Rivera con sus colegas del Sindicato. Exilio dentro del movimiento.	Artes.
1935		Rivera: la veracidad de su ideología esta dañada. Se dedica a pintura de caballete.	Inicia Murales en Guadalajara a solicitud del gobernador de Jalisco Everardo Topete: Universidad, Palacio de Gobierno y en Hospicio Cabañas.
1936	*Guerra Civil Española	Siqueiros inaugura su taller experimental en Manhattan para experimentar y desarrollar nuevas técnicas así como crear arte para el pueblo.	Ciclo en el auditorio de la Universidad de Guadalajara.
1937		Siqueiros viaja a España para unirse con los republicanos en la Guerra Civil.	Ciclo del Palacio de Gobierno. Destaca la imagen de Miguel Hidalgo.
1938	*Nacionalización de la industria petrolera por Cárdenas.		Ciclo del Hospicio Cabañas: "La Conquista Española de México"
1939	*Inicia Segunda Guerra Mundial	Regresa Siqueiros de España. Realiza el mural	Termina su trabajo en Guadalajara.

	Guerra Mundial	"Retrato de la burguesía"	Guadalajara.
1940		Realiza Rivera en el Golden Gate de San Francisco en Estados Unidos "Unidad Panamericana". Emplea en esta década temas en torno a la sociedad mexicana en proceso de modernización de forma optimista.	<ul style="list-style-type: none"> * Murales en la Biblioteca Gabino Ortiz en Michoacán. * En Nueva York realiza el mural <i>Dive Bomber</i> en el Museo de Arte Moderno. * Murales en la Suprema Corte de Justicia en el D.F.
1941			Concluye obra en la Suprema Corte.
1942		*Rivera inicia murales en el Palacio Nacional. Ciclo que no se culmina.	<p>Murales en la Iglesia del Hospital de Jesús en el D.F.</p> <p>Publica en el periódico <i>Excélsior</i> los escritos de su Autobiografía.</p>
1943			Es miembro de El Colegio Nacional donde realiza una exposición anual.
1944		*Frescos de Rivera en el Centro Médico, Hospital de La Raza y el mosaico	

		"El teatro en México, una historia popular" en el Teatro de Los Insurgentes.	
1945	*Formación de las Naciones Unidas	*Rivera "La gran Tenochtitlán"	Realiza murales desmontables en el Turf Club en México.
1946	*Presidencia de Miguel Alemán. Florece la inversión extranjera en México. *Debilitamiento de la Reforma Agraria.		Se le otorga el Premio Nacional de Artes y Ciencias.
1947		*Rivera realiza mural en el Hotel del Prado "Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central"	* Exposición Nacional en Bellas Artes. En el Colegio Nacional exhibe la serie Los teules. * Inicia a fines de año el mural en el teatro al aire libre de la Escuela Nacional de Maestros y la decoración del vestíbulo del edificio.
1948			* Presenta la sexta y última exposición en el Colegio

			<p>Nacional.</p> <p>* Realiza fresco transportable en el Museo nacional de Historia en el castillo de Chapultepec.</p> <p>* Comienza la decoración de la Cámara de Diputados de Jalisco que termina el año siguiente.</p>
1949	*Mao Tse Tung toma el poder en China		El 7 de septiembre muere antes de cumplir 66 años.
1950			
1951			
1952		Rivera realiza relieves policromos para el Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria	
1957		Fallece Rivera	
1974		Fallece Siqueiros	

ANEXO 2

MANIFIESTO DEL SINDICATO DE OBREROS, TÉCNICOS, PINTORES Y ESCULTORES

A la raza indígena humillada durante siglos; a los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos; a los intelectuales que no estén envilecidos por la burguesía.

Camaradas:

La asonada militar de Enrique Estrada y Guadalupe Sánchez (los más significativos enemigos de las aspiraciones de los campesinos y de los obreros de México) ha tenido la importancia trascendental de precipitar y aclarar de manera clara la situación social de nuestro país, que por sobre los pequeños accidentes y aspectos de orden puramente político es concretamente la siguiente:

De un lado la revolución social más ideológicamente organizada que nunca, y del otro lado la burguesía armada: soldados del pueblo, campesinos y obreros armados que defienden sus derechos humanos contra soldados del pueblo arrastrados con engaños o forzados por jefes militares políticos vendidos a la burguesía.

Del lado de ellos, los explotadores del pueblo, en concubinato con los claudicadores que venden la sangre de los soldados del pueblo que les confiara la Revolución.

Del nuestro, los que claman por la desaparición de un orden envejecido y cruel, en el que tú, obrero del campo, fecundas la tierra para que su brote se lo trague la rapacidad del encomendero y del político, mientras tú revientas de hambre; en el que tú, obrero de la ciudad, mueves las fábricas, hilas la tela y formas con tus manos todo el confort moderno para solaz de las prostitutas y de los zánganos mientras en ti mismo se te rajan las carnes de frío; en el que tú, soldado indio, por propia voluntad heroica abandonas las tierras que laboras y

entregas tu vida sin tasa para destruir la miseria en que por siglos han vivido las gentes de tu raza y de tu clase para que después un Sánchez o un Estrada inutilicen la dádiva grandiosa de tu sangre en beneficio de las sanguijuelas burguesas que chupan la felicidad de tus hijos y te roban el trabajo de la tierra.

No solo 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 precisamente porque siendo popular es colectiva, y es por eso que nuestro objetivo estético fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo a la desaparición absoluta del individualismo por burgués. *Repudiamos* la pintura llamada de caballete y todo arte de cenáculo ultra-intelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de *arte monumental* por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades. *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*, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y combate.

Porque sabemos muy bien que la implantación en México de un Gobierno Burgués traería consigo la natural depresión en la estética popular indígena de nuestra raza que actualmente no vive más que en nuestras clases populares, pero que ya empezaba, sin embargo, a purificar los medios intelectuales de México; *lucharemos por evitarlo porque sabemos* muy bien que el triunfo de las clases populares traerá consigo un florecimiento unánime de *arte étnica, cosmogónica e*

históricamente trascendental en la vida de nuestra raza, comparable al de nuestras admirables civilizaciones autóctonas; *lucharemos sin descanso por conseguirlo.*

El triunfo de De la Huerta, de estrada o 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", del "Kewpie" norteamericano y la implantación oficial de "l'amore é come zuccherò". El amor es como azúcar.

En consecuencia, la contrarrevolución en México prolongará el dolor del pueblo y deprimirá su espíritu admirable.

Con anterioridad los miembros del Sindicato de pintores nos adherimos a la candidatura general don Plutarco Elías Calles, por considerar que su personalidad definitivamente revolucionaria garantizaba en el Gobierno de la república, más que ninguna otra, el mejoramiento de las clases productoras de México, adhesión que reiteramos en estos momentos con el convencimiento que nos dan los últimos acontecimientos político militares, y nos ponemos a la disposición de su causa, que es la del pueblo, en la forma que se nos requiera.

Hacemos un llamamiento general a los intelectuales revolucionarios de México para que, olvidando su sentimentalismo y zanganería proverbiales por más de un siglo, se unan a nosotros en la lucha social y estético-educativa que realizamos.

En nombre de toda la sangre vertida por el pueblo en diez años de lucha y frente al cuartelazo reaccionario, hacemos un llamamiento urgente a todos los campesinos, obreros y soldados revolucionarios de México para que comprendiendo la importancia vital de la lucha que se avecina, y olvidando diferencias de táctica, formemos un frente único para combatir el enemigo común.

Aconsejamos a los soldados rasos del pueblo que, por desconocimiento de los acontecimientos engañados por sus jefes traidores están a punto de derramar

sangre de sus hermanos de raza y de clase, mediten en que con sus propias armas quieren los mistificadores arrebatar las tierras y el bienestar de sus hermanos que la revolución ya había garantizado con las mismas.

"Por el proletariado del mundo."

El secretario general, David Alfaro Siqueiros; el primer vocal, Diego Rivera; el segundo vocal, Xavier Guerrero; Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto, Carlos Mérida.

Obtenido en: CIMET S., Esther. El Movimiento Muralista Mexicano

UAM Xochimilco. Pp. 157-160.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR CAMÍN, Héctor / MEYER, Lorenzo. A la sombra de la Revolución Mexicana. Ed. Cal y Arena. México 1994 Pp. 40-187

ARNHEIM, Rudolph. Arte y percepción visual. Ed. EUDEBA, Buenos Aires 1977. Pp. 362-378.

BASAVE, Agustín. México mestizo. Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia de Andrés Molina Enríquez. FCE, México 1993.

BENJAMÍN, Walter. Discursos interrumpidos I. Ed. Taurus Pp. 17-57.

BERENSON, Bernard. Estética e historia en las artes visuales. Fondo de Cultura Económica México 1956.

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. Pintura Contemporánea de México. Ediciones Era. México 1988. Pp. 97-202.

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. Orozco. UNAM. México, 1974.

CASTELLANOS, Alicia / SANDOVAL, Juan Manuel (coords.) Nación, racismo e identidad. Ed. Nuestro Tiempo S.A., México 1998.

CIMET SHOIJET, Esther. El Movimiento Muralista Mexicano. UAM Xochimilco.

CIRLOT, Juan Eduardo. Diccionario de Símbolos. Ed. Labor, Barcelona 1988.

XIII Congreso Internacional de Filosofía. Symposium sobre información y comunicación. UNAM, Centro de Estudios Filosóficos, 1963. (Consulta realizada en la biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM)

COSÍO VILLEGAS, Daniel. et. al. Historia Mínima de México. El Colegio de México. México 1974.

ECO, Humberto. La estructura ausente. Editorial Lumen Barcelona 1968.

ECO, Umberto. Interpretación y Sobreinterpretación. Editorial Cambridge University Press. Madrid 1997 Pp. 172.

ECO, Umberto. Los límites de la interpretación. Editorial Lumen, Barcelona 2000. Pp. 21-46.

GARAGALZA, Luis. La Interpretación de los Símbolos. Editorial Antrophos, España 1990.

GONZÁLEZ MELLO, Renato. Orozco ¿Pintor Revolucionario?. UNAM-IIE. México 1995.

HARTLEY L. Eugene. La importancia y la naturaleza de la comunicación en Antología de Ciencias de la Comunicación. Tomo I, UNAM-CCH, 1981. Pp. 11-35

JUNG, Carl G. El Hombre y sus Símbolos. Biblioteca Universal Editorial Caralt, Barcelona 1997.

Mc QUAIL, Denis. Introducción a la teoría de la comunicación de masas. Píados Comunicación, México 2001.

MOREJÓN, Nancy. Nación y Mestizaje en Nicolas Guillén. Unión de editores y artistas de Cuba. La Habana 1982.

PANOFSKY, Erwin. El significado en las artes visuales. Editorial Alianza Forma Madrid 1995

REED, Alma. The Mexican Muralists.s Crown Publishers, Inc., USA 1960.

REED, Alma. Orozco Fondo de Cultura Economica. México 1955.

RESENDIZ, Rafael. Semiótica, Comunicación y Cultura. UNAM- FCPyS, México.

ROCHFORD, Desmond. La Pintura Mural Mexicana. Noriega Editores, México 1993.

ROJAS GARCIDUEÑAS, José. El Ateneo de la Juventud y la Revolución. Biblioteca del Instituto Nacional de la Revolución Mexicana, México, 1979. Pp. 11-59, 71-79, 103-114.

SALABERT, Pere. (D) Efecto de la Pintura Editorial Anthropos, Barcelona, España. 1985 Pp. 11-69, 205-279, 427-475

TIBOL, Raquel, José Clemente Orozco: Una vida para el arte. Cultura/SEP, México 1984.

VARIOS. Memoria. Congreso Internacional del Muralismo. CONACULTA. México, 1999.

VILLEGAS, Abelardo. El pensamiento mexicano en el siglo XX. Fondo de Cultura Económica. México 1993. Pp. 11-137.

ZUBIETA, Ana María (coordinadora). Cultura popular y cultura de masas. Pados Comunicación, México 2000.

ZUNO, José G. José Clemente Orozco: El pintor ironista. Universidad de Guadalajara, México 1962.