

01070

5



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras  
Programa de Posgrado en Pedagogía

DIEGO RIVERA Y EL MURALISMO MEXICANO.  
UNA EXPLICACION HISTORICA DE  
CARACTER PEDAGOGICO

T E S I S

Que para obtener el grado de  
MAESTRA EN PEDAGOGIA  
presenta

LIC. LAURA ANDREA COUVERT ROJAS



DIRECTOR DE TESIS: DR. HECTOR DIAZ ZERMEÑO

MEXICO, D. F.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

2003

A



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.

## ÍNDICE

|                           |           |
|---------------------------|-----------|
| <b>INTRODUCCIÓN .....</b> | <b>IV</b> |
|---------------------------|-----------|

### **CAPÍTULO PRIMERO**

#### **1. PERIODO REVOLUCIONARIO Y POSREVOLUCIONARIO. UNA VISIÓN HISTÓRICO-PEDAGÓGICA. ASPECTOS: POLÍTICOS, SOCIALES, ECONÓMICOS, CULTURALES Y EDUCATIVOS.**

|   |    |
|---|----|
| 1.1 José Vasconcelos. Nace un alma revolucionaria ..... | 1  |
| 1.2 José Vasconcelos, el principio.....                 | 3  |
| 1.3 Creación de la Secretaría de Educación Pública..... | 9  |
| 1.4 Nuevas Ideologías.....                              | 12 |
| 1.5 Muralismo Mexicano, una primera mirada.....         | 14 |

### **CAPÍTULO SEGUNDO**

#### **2. RIVERA Y EL MURALISMO MEXICANO**

|   |    |
|---|----|
| 2.1 Muralismo Mexicano e Indigenismo.....                               | 17 |
| 2.2 Diego Rivera. Nace un artista.....                                  | 20 |
| 2.3 Rivera en Europa.....   | 25 |
| 2.4 Arte y un ideal posrevolucionario en la pintura mural.....          | 31 |
| 2.5 Rivera, su ideología comunista y su viaje a los Estados Unidos..... | 39 |
| 2.6 Entre el escándalo y el reconocimiento.....                         | 46 |
| 2.7 El último viaje de Diego Rivera.....                                | 52 |
| 2.8 Síntesis cronológica 1886-1957.....                                 | 57 |



## CAPÍTULO TERCERO

### 3. LOS MURALES MÁS DESTACADOS DE DIEGO RIVERA. DESCRIPCIÓN Y EXPLICACIÓN.....63

|   |     |
|---|-----|
| 3.1 Corrido de la Revolución, en la Secretaría de Educación Pública.....  | 64  |
| 3.2 Los murales del palacio Nacional un acercamiento.....   | 75  |
| 3.2.1 Del ciclo; Epopeya del pueblo mexicano en el Palacio Nacional: México prehispánico, antiguo mundo indígena ó El México antiguo.....                                     | 78  |
| 3.2.2 Historia de México. Palacio Nacional.....   | 81  |
| 3.2.3 México de hoy y del futuro mundo de hoy y de mañana<br>Palacio Nacional.....  | 101 |
| 3.2.4 México prehispánico y colonial. Palacio Nacional.....   | 103 |
| 3.3 Los murales del Palacio de Bellas Artes.....  | 114 |
| 3.3.1 El hombre en el cruce de caminos o El hombre controlador del Universo.<br>Palacio de Bellas Artes.....  | 120 |
| 3.3.2 Carnaval de Huejotzingo :<br>I. México folklórico y turístico. II. La dictadura.III. Danza de los huicholes y<br>IV. Agustín Lorenzo en el Palacio de Bellas Artes..... | 122 |

## CAPÍTULO CUARTO

|  |     |
|--|-----|
| 4. EL EJE EDUCATIVO, UNA DESCRIPCIÓN.....                    | 126 |
| 4.1 El nacionalismo educativo y cultural.....                | 127 |
| 4.2 Las Misiones Culturales.....                             | 129 |
| 4.3 El artista: Segundo elemento de la tarea educativa.....  | 132 |
| 4.4 El muralismo y las distintas actividades artísticas..... | 139 |
| 4.5 Hacia una educación revolucionaria.....                  | 146 |

|                          |            |
|--------------------------|------------|
| <b>CONCLUSIONES.....</b> | <b>150</b> |
| <b>BIBLIOGRAFÍA.....</b> | <b>153</b> |

## INTRODUCCIÓN

El interés por tratar de dar una explicación pedagógica del muralismo de Diego Rivera, se debe principalmente a que éste histórico movimiento plástico que surgió en México una vez terminada la Revolución (1910- 1920), expresaba los ideales de un grupo político surgido de ésta que ostentaba el poder y que necesitaba una estética mural y distinta con sentido didáctico.

José Vasconcelos, el entonces ministro de Educación Pública, llamó a varios artistas que venían proponiendo nuevos postulados estéticos para que pintaran diversos murales, los cuales debían referirse a los valores pasados y presentes de México y ser, sobre todo, murales didácticos en especial. En un comienzo, los pintores recurrieron a temas religiosos pues sus ideas muralistas no estaban del todo definidas, pero había un espíritu renovador en ellos y con el tiempo tuvieron claros sus postulados; estos, en esencia, eran nacionalistas-socialistas y dirigidos al pueblo.

Se postuló entonces la recuperación del mundo precolombino y de la creatividad popular. En rigor, el movimiento del muralismo fue un grito de independencia estética que se dedicó al pueblo, de larga tradición en México y de gran eficacia didáctica. Lo importante era despertar la sensibilidad nacional a través de las imágenes que exaltaban la relevancia de las culturas precolombinas y de las culturas populares con el fin de formar conciencias nacionalistas, influidas por ideales socialistas.

Las intenciones didácticas del muralismo se caracterizaron en lo fundamental y la belleza formalista pasó a segundo término.

El Estado mexicano (1920-1940) fue uno de los que tomó conciencia del empleo de las artes para educar a los miembros de su sociedad dentro de los ideales y postulados convenientes; México empezó así a practicar las políticas culturales y educativas como un nuevo recurso estatal.



Retomando la antigua confianza liberal en la educación como motor del progreso, José Vasconcelos echó a andar este ambicioso proyecto educativo, en el cual el arte desempeñó un papel relevante. Fue así como el entonces ministro de educación ofreció los primeros muros a tres grandes mexicanos: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Los tres artistas recibieron comisiones del presidente Alvaro Obregón y de Vasconcelos, para decorar edificios públicos con temas que glorificaran la Revolución y la historia precolonial de México, y, ante todo, que tuvieran un carácter didáctico: "El mensaje artístico-político principal, era que los murales a pintar pudieran ser "leídos" fácilmente por el ciudadano mexicano promedio".<sup>1</sup>

Los tres artistas participaron en las primeras comisiones. La Escuela Nacional Preparatoria en la Ciudad de México recibió durante 1922, el beneficio de sus aportaciones artísticas tuvo mucho éxito, y aunque este edificio no fue el primero de llenarse de color, sí fue el más importante al constituirse en el laboratorio del movimiento. Ahí los artistas experimentaron con técnicas, formas, espacio y con nuevas temáticas. El muralismo de la nueva era mexicana dio comienzo con las pinturas de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública creada también por Vasconcelos.

El interés de esta investigación que aquí se presenta radica en exponer, ante todo, que el muralismo mexicano ha tenido una gran importancia en México desde el punto de vista cultural, artístico y, sobre todo didáctico.

*Se pretende demostrar cómo José Vasconcelos, dentro del movimiento intelectual de la época, generado primero por los positivistas, luego por los miembros del Ateneo de la Juventud y posteriormente, por el grupo de Los siete sabios, desembocó en un gran interés por educar al pueblo mexicano haciéndolo consciente de sus raíces, como del mestizaje, de su propia cultura, con sus riquezas naturales y con su historia.*

<sup>1</sup> Revista, La Educación Artística, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Núm. 14. julio-septiembre, 1986, p. 5

*Asimismo en los murales de Diego Rivera, en los que influyó sobre manera el pensamiento educativo mexicanista de Vasconcelos primero, y luego del mismo Rivera, que también perteneció, en cierta forma, al grupo del Ateneo de la Juventud se destacó el valor renaciente de las humanidades en México y, en particular, el de la cultura mural. Los murales de Diego Rivera tienen un contenido didáctico, histórico-político, social y cultural, y la investigación que presentamos tratará de descubrir estos contenidos.*

Es indiscutible que Diego Rivera ocupa actualmente uno de los primeros lugares en la pintura mexicana del siglo XX; fue el primer pintor en realizar un mural con un nuevo sentido del tiempo y pronto su obra tuvo una amplitud y unos alcances tales como para imponerse al mundo entero por su gran calidad.

Rivera creó un estilo propio en el que incorporó los elementos formales de las vanguardias europeas y el arte precolombino. Su propósito fue desarrollar una narrativa plástica con fines didácticos en la que lo popular y lo indígena fueran centrales.

A lo largo de este trabajo, se demostrará, también cómo el muralismo mexicano de Diego Rivera estuvo íntimamente relacionado con el indigenismo, ya que no sólo incluye en él figuras estereotipadas de indígenas sino que nos muestra de una manera didáctica-pictórica pasajes de la vida de nuestro país.

Por otra parte, se abordarán diversos temas de interés histórico y pedagógico que dan cuerpo a la presente investigación.

Los objetivos desde el punto de vista metodológico que se proponen alcanzar a través del desarrollo de este trabajo serán los siguientes: a) ofrecer una descripción del muralismo mexicano con Diego Rivera como principal exponente; b) arribar a una explicación histórica-pedagógica de sus murales, identificando aspectos históricos, sociales, políticos, estéticos, y educativos, entre otros, los que, tras su análisis permitirán captar el mensaje educativo que subyace en sus obras.

Para la realización del presente trabajo, nos hemos valido de una investigación de carácter documental y bibliográfico que ha permitido, a partir de la descripción y análisis de las fuentes, arribar al mensaje histórico-educativo, así como político y social, que subyace en ellos. No se pretende realizar una revisión total y acabada de todos los murales de Diego Rivera sino captar en ellos, mediante la visita a los museos y a los edificios públicos que albergan las obras plásticas de este artista las ideas expresadas en su discurso teórico, y extraer el aspecto educativo que encierran para ubicar el contexto histórico-pedagógico de esta investigación, en el capítulo I se abordará el periodo revolucionario y posrevolucionario en sus diferentes aspectos: políticos, sociales, culturales y educativos. Se habla de las grandes aportaciones de José Vasconcelos como ministro de Educación Pública durante el periodo de 1920 a 1924, su cruzada educativa y la creación de la Secretaría de Educación Pública de la que fue su fundador; su biografía y su ideología, se finaliza con una primera mirada al movimiento muralista mexicano.

El capítulo II, comprende ya la explicación de muralismo en México así como su relación con el indigenismo y se destaca a Diego Rivera como uno de los máximos representantes de este movimiento.

Se hace una explicación y descripción en el tercer capítulo, de algunos murales de entre los que sobresale el referido a la *Visión Política del Pueblo Mexicano*, donde se describe *El Corrido de la Revolución*, que se encuentra la Secretaría de Educación Pública y que consta de 26 frescos; asimismo se describen los murales del Palacio Nacional para finalizar con los diversos murales del Palacio de Bellas Artes.

Por último en el cuarto capítulo se hace un análisis de los precedentes históricos- educativos que favorecieron el muralismo mexicano.

Para la realización de este trabajo también nos valimos de fotografías así como de distintos documentales que nos han aportado valioso e importante material. En síntesis el principal propósito que nos animó fue ofrecer una visión global de la vasta producción de Rivera en la pintura mural, así como una explicación del surgimiento del muralismo mexicano en una época que marcó un cambio político, histórico, social, económico, cultural y educativo en México.

## **CAPÍTULO I**

### **1. PERIODO REVOLUCIONARIO Y POSREVOLUCIONARIO. UNA VISIÓN HISTÓRICO-PEDAGÓGICA. ASPECTOS POLÍTICOS, SOCIALES, ECONÓMICOS, CULTURALES Y EDUCATIVOS.**

viii

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## **Capítulo 1. Periodo revolucionario y posrevolucionario. Una visión histórico-pedagógica.**

### **1.1 JOSÉ VASCONCELOS. NACE UN ALMA REVOLUCIONARIA.**

Antes de seguir adelante, es preciso dar algunas datos sobre este personaje con el objetivo de puntualizar su vida, el porqué de su obra y la importancia que tiene como promotor del muralismo mexicano.

Nacido en Oaxaca, Oaxaca; el 27 de febrero 1882. Inició sus estudios en Eagle Pass, Texas y los continuó en el Instituto Científico de Toluca y en el de Campeche, hasta que ingresó a la Escuela Nacional Preparatoria y posteriormente a la Escuela Nacional de Jurisprudencia en donde culminó sus estudios de abogado en el año de 1907.

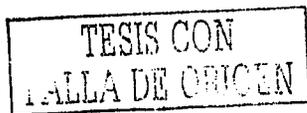
En 1908 se unió al movimiento revolucionario de Francisco I. Madero, opuesto a la dictadura del general Porfirio Díaz y participó en este movimiento maderista como uno de los cuatro secretarios del Centro Antireeleccionista de México y con Félix F. Palavicini fue codirector del periódico "*El Antireeleccionista.*"

Entre 1908-1909, presidió el Ateneo de la Juventud, del que fue fundador y miembro prominente, por su claro talento y excepcional preparación filosófica que contribuye al perfilamiento de una verdadera cultura nacional fundada en los valores universales.

En la insurrección de 1910-1911, fue secretario y sustituto de Francisco Vázquez Gómez, confidencial de Madero en Washington y fundador del Partido Constitucionalista Progresista. Ante el golpe de Estado de Victoriano Huerta, Venustiano Carranza lo designó agente confidencial ante los gobiernos de Inglaterra y Francia, para tratar de evitar que estos otorgaran ayuda financiera al dictador.

En 1914, fue nombrado director de la Escuela Nacional Preparatoria. Huyó a Estados Unidos al pretender Carranza arrestarlo por pecar de crítico. A su regreso asistió a la Convención de Aguascalientes y desempeñó el cargo de Secretario de Instrucción Pública durante el breve lapso de dos meses en el gabinete de Eulalio Guzmán.

Para 1915 se exilió en Estados Unidos y en 1920 se entrevista con Álvaro Obregón y ofrece su



apoyo a éste.

Al triunfo de la revolución, fue nombrado Rector de la Universidad Nacional en 1920. En este cargo creó en la Universidad el actual escudo y el lema "*Por mi raza hablará el espíritu*". Poco después ocupó el cargo de Secretario de Educación del Gobierno Federal, desde donde emprendió una gran reforma del Sistema Educativo Nacional y le dio un fuerte impulso a la cultura nacional rescatando los valores populares y sociales.

Brindó facilidades a los cultivadores del muralismo como: Rivera, Orozco y Siqueiros que plasmaron sus obras tanto en edificios gubernamentales como en la Escuela Nacional Preparatoria, creó numerosas bibliotecas populares y los departamentos de Bellas Artes, Escolares y de Bibliotecas y Archivos; reorganizó la Biblioteca Nacional, dirigió un programa de publicación masiva de autores clásicos, fundó la revista *El Maestro*, promovió la escuela y las misiones culturales.

Después de 1924 pasó a la oposición y presentó su candidatura primero a la gubernatura del estado de Oaxaca y más tarde a la presidencia de la República. En ambos procesos se vio afectado por prácticas antidemocráticas.

Como escritor prolífico en la primera parte de su vida cultivó el ensayo histórico y filosófico. Entre 1924 y 1925 en París y Madrid publicó la primera época de la revista *La Antorcha*.

Después de las elecciones presidenciales de 1929 donde participó como candidato a la Presidencia de la República por el partido Nacional Antireeleccionista y al anunciarse el triunfo del candidato oficial Pascual Ortiz Rubio los antireeleccionistas denunciaron el fraude y Vasconcelos de nuevo salió del país. Redactó y publicó cuatro libros que son su crónica autobiográfica: *Ulises Criollo*, *La tormenta*, *El Preconsulado* y *La Flama*. A su regreso, en 1940, fue director de la Biblioteca Nacional, a la que en poco tiempo convirtió en una de las mejores del país.

Antes de morir en la ciudad de México el 30 de junio de 1959, publicó sus obras: *Lógica Orgánica* y la *Todología o Filosofía de la coordinación*.

Eduardo García Máynez resumió así la personalidad de Vasconcelos: "... Abogado y filósofo, místico y político; escritor y maestro, es sin disputa, la figura intelectual y humana más apasionante que ha producido México".<sup>1</sup>

## 1.2 JOSÉ VASCONCELOS, EL PRINCIPIO.

A partir de 1920, México confrontó la difícil tarea de integrar un modelo de gobierno capaz de homogeneizar las políticas del desarrollo nacional para satisfacer las demandas de una población restringida por su alto grado de desigualdad cultural, económica y social. Asimismo, el Estado mexicano se encontraba limitado para determinar un programa revolucionario, por la presión constante y agresiva de los intereses locales y extranjeros.

Una nueva década se inició en México en medio de una inestabilidad política y la desintegración económica. "...La industria petrolera fue la única que sobrevivió las consecuencias de la lucha armada mientras toda la producción nacional sufría un retroceso tal que para 1920 apenas se alcanzaban los niveles de productividad que, por persona, existían en 1910".<sup>2</sup>

Adolfo de la Huerta ocupaba interinamente la presidencia. Sin embargo, debido a la presión de las fuerzas militares y a la popularidad de que gozaba Álvaro Obregón, hicieron que éste ocupara la presidencia de la República a partir del 1 de diciembre de 1920.

Durante la breve estancia de De la Huerta como Ejecutivo de la nación, la educación militar se reforzó mediante la creación de una academia adscrita a la escuela militar que tenía como meta

<sup>1</sup> Ernesto Meneses M., *Tendencias Educativas oficiales en México, 1911-1931*, México, Centro de Estudios educativos, Universidad Iberoamericana, 1998, p.282

<sup>2</sup> Leopoldo Solís, *El desarrollo económico del país: Los problemas Nacionales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y sociales; serie de estudios, núm.23, 1971, pp. 7-25



el dar instrucción sobre metodología y pedagogía a un grupo de 50 oficiales. En tanto que los campesinos hacían del agrarismo su bandera, la oligarquía nacional volvía a cobrar nueva fuerza en su afán de formar capital apoyados en concesiones gubernamentales y en la alianza con los intereses extranjeros. Aún el clero parecía recuperar poco a poco sus bienes. Las organizaciones religiosas continuaban proporcionando educación privada y de paga. La compañía de Jesús se destacaba, como en tiempos de la Colonia, por la calidad académica de sus planteles educativos que, localizados en ciudades de mayor importancia del país, se dedicaban a transmitir una formación de jóvenes de la oligarquía nacional, en función de los patrones contemporáneos del viejo mundo.

El Estado mexicano, apoyado en los principios establecidos en la Constitución de 1917, definía su actuación como un elemento intermediario y conciliador de los intereses socioeconómicos de las clases dominantes por la presión que surgía de las organizaciones obreras y campesinas. Así, los constitucionalistas dieron forma en la Constitución de 1917, a una nueva escuela de acuerdo con su ideología.

".....La educación será laica en el sentido estricto de la palabra; se hace obligatorio el deber de educarse; el Estado se impone la obligación de impartirla gratuitamente; se obliga, de acuerdo con el artículo 123, a las empresas privadas a organizar escuelas para sus obreros, y para los hijos de éstos, y se restaura a los municipios la obligación de fomentar la enseñanza en todos los países".<sup>3</sup> Así es..... "como se sientan las bases jurídicas de la naciente democracia mexicana, sus leyes garantizarán en adelante los derechos individuales y suprimirán privilegios y desigualdades sociales. El gran núcleo popular cuenta ya con el apoyo legal para lograr su soberanía; ahora tendrá acceso al trabajo en condiciones humanas, a la vida pública y social y, en especial en la cultural".<sup>4</sup>

El primer periodo de estabilidad se inició en 1921 con el gobierno del general Álvaro Obregón,

<sup>3</sup> Luis Chávez Orozco, *La escuela mexicana y la sociedad mexicana*, México, Editorial Orientaciones, 1940, p. 68

<sup>4</sup> Vicente Fuentes Díaz, *Los partidos políticos en México*, Tomo II (De Carranza a Ruiz Cortines), México, 1956, p.11



cuya política educativa tendió a hacer efectivo el compromiso del Estado de llevar la enseñanza a todos los rincones de la nación.

Una vez que la paz comenzó a consolidarse en el ámbito nacional, los intelectuales y personajes políticos que se encontraban en el extranjero, debido a sus diferencias con los gobiernos anteriores, se fueron integrando a las oficinas públicas con la intención de participar en las actividades oficiales, guiados por un espíritu revolucionario. Entre estos personajes se encontró José Vasconcelos, que se había expatriado debido al triunfo militar y político de Venustiano Carranza.

Desde su llegada a México, Vasconcelos se dedicó arduamente al programa educativo nacional ya que el primer paso de Obregón fue la restauración de la Secretaría de Educación Pública; así, el gobierno federal pudo enfrentarse al hondo y trascendental problema de educar al pueblo conjuntamente con la labor que, en el mismo sentido, pudieran desarrollar los estados de la federación dentro de sus respectivas jurisdicciones. Al frente de la institución Obregón colocó a José Vasconcelos, con la convicción y auténtico deseo de que el pueblo se educara. Éste reconoció la necesidad de reformar todo el sistema de enseñanza en su contenido y calidad, sin embargo, en el primer periodo de organización consideró más apremiante atender las demandas de número: "...tenemos todas las ideas que requerimos, más de las que podemos usar. Lo que necesitamos es dinero, recursos, gente, persistencia".<sup>5</sup> Estaba convencido que el país podía levantarse de su postración mediante una intensa campaña cultural. Primero la cultura extensiva, después la intensiva, es decir, disminuir en el menor tiempo posible el número de analfabetas en la República, "...formando centros culturales, de tal manera que los que sepan escribir instruyan a otros; fundar escuelas rurales de preferencia en los pueblos de indios; más tarde se hará en la cabeceras municipales y después en las de distrito".<sup>6</sup>

Así, a partir de 1920 Vasconcelos colaboró estrechamente con Obregón en el Departamento Universitario y de las Bellas Artes, fundado por Carranza en 1917. Bajo la dirección intelectual

<sup>5</sup> George Kneller F., *The education in mexican Nation*, New York, Columbia University Press, 1951, p. 61

<sup>6</sup> Cámara de Diputados, *Diario de los debates de la Cámara de diputados de los Estados Unidos Mexicanos; periodo extraordinario: XXIX Legislatura, México, [imprenta de la Cámara de diputados] 1921, p. 16*

de Vasconcelos se promulgó la ley que creó el Ministerio de Educación. Al respecto, escribió en su libro *Ulises Criollo*, que aparte de la reforma constitucional, era menester presentar al Congreso la ley que serviría de norma al nuevo Ministerio. Para formularla también era necesario el visto bueno del Consejo Universitario, su plan estableció un Ministerio con atribuciones en todo el país y dividido para su funcionamiento en tres grandes departamentos que abarcarían todos los institutos de cultura: escuelas, bibliotecas y bellas artes.

Asimismo, los maestros tendrían un papel fundamental en este plan educativo, "...los educadores -menciona Vasconcelos- de nuestra raza deben tener en cuenta que el fin capital de la educación es formar hombres capaces de bastarse a sí mismos y de emplear su energía sobrante en el bien de los demás".<sup>7</sup>

La tarde del 8 de febrero de 1921 se discutió en la Cámara el proyecto de la ley sobre federalización de la enseñanza en su parte fundamental o sea la relativa a las reformas constitucionales previas que reclamaban el establecimiento de una Secretaría de Educación Pública, reforma, la que fue votada y aprobada al día siguiente: "...la Comisión, después de leer el dictamen de la Comisión Permanente del Consejo Nacional de Ayuntamientos de la República Mexicana, hacía suyo el proyecto de la ley para crear la SEP, presentado a la Cámara por el Ejecutivo de la Unión"<sup>8</sup>

El plan de Vasconcelos que envió a la Cámara para fundamentar la reforma, proyecta de manera clara los amplios horizontes que deseaba alcanzar: salvar a los niños, educar a los jóvenes, redimir a los indios y difundir una cultura generosa y enaltecedora de todos los hombres; para ello concibió una organización completa de la Secretaría de Educación y la dividió en los tres departamentos que ya se habían mencionado: el escolar, el de las bibliotecas y el de las bellas artes.

Vasconcelos, como secretario de educación, inició este ambicioso proyecto educativo que vinculaba la actitud liberadora de la educación y el nacimiento de una civilización lograda a través del mestizaje que daría luz al espíritu para exaltar los más altos valores de la condición

<sup>7</sup> Claude Fell, *José Vasconcelos, Los años del águila*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989, p.20

<sup>8</sup> Ernesto Menses, op. cit., p.300

humana. Educar, para Vasconcelos, significaba un proceso armónico para favorecer la libertad y la democracia.

Las aulas universitarias cobraron un cambio trascendental bajo la influencia y dirección de Vasconcelos. El dinámico rector propició el desarrollo de las actividades humanísticas que se beneficiaban con la participación de los miembros más destacados del grupo de intelectuales, que se venían distinguiendo años atrás, como los líderes del pensamiento universitario. Se encontraban, otra vez, aquellos universitarios del Ateneo de la Juventud, una de las instituciones de más relieve de la historia cultural de México, quienes organizarían actividades de difusión cultural para instruir a obreros y empleados y sembrar mensajes de libertad y conocimientos como parte de un proceso democrático.

Con ayuda de donativos de círculos privados preocupados en la instrucción popular, los entonces estudiantes universitarios probaban su verdadera vocación de intelectuales en el desarrollo de actividades didácticas tendentes a revivir el fomento de las humanidades que se vieron tan olvidadas bajo la influencia de los "científicos".

El plan de Vasconcelos previó la creación de escuelas especiales de indios de todas las regiones. Las escuelas rurales se extenderían por todo el país y representarían un grado más avanzado que las de indígenas; el perfeccionamiento y difusión de la escuela primaria, la profusión de las escuelas primarias rurales y técnicas aún a costa de las universidades, esa tendencia la reconoce la ley en proyecto, desde el momento en que previene la creación de una escuela técnica en cada Estado o territorio, es decir, cerca de treinta, contra la creación de sólo cuatro universidades federales.

Esas cuatro universidades serán federales porque estarán sostenidas principalmente por la federación "... pero en su constitución interna, su orientación y tendencias, serán autónomas y libres".<sup>9</sup>

Negó terminantemente validez a la idea que con frecuencia expresara la escuela científica, de que el mexicano, y muy en particular los indios, constituyen una casta irredimible.

<sup>9</sup> Secretaría de Educación Pública, *La educación pública en México*, México, Talleres Gráficos de la Nación de México, 1926, pp. 7-11

Los hechos históricos se han encargado de desmentir esa especie. Este pueblo, oprimido y calificado de incapaz, ha vencido al despótico régimen de Porfirio Díaz y ha demostrado que todas las razas "son, y pueden volverse aptas".<sup>10</sup>

Vasconcelos empezó, combatiendo el analfabetismo y creando escuelas, entre ellas la escuela técnica, destinada a la creación de especialistas y obreros calificados, así como la agrícola. Sin embargo, no olvidó otros aspectos como la cultura; fomentó el cultivo de las artes en todo el territorio: la música, las bibliotecas, los museos, y la difusión de los clásicos.

".....Vasconcelos no podía descuidar las funciones importantes de la escuela [...] Él hizo cantar a todo un pueblo sus propias canciones, antes despreciadas. La dignificación y la boga de la música y del arte popular mexicano se deben a Vasconcelos. Él lo promovió e impulsó por todos los medios a su alcance, su obra por eso es genuinamente mexicana, nacional....."<sup>11</sup>

El mejoramiento de la educación en México empezó a ser una realidad, y dejó de ser un tema más de discursos políticos, y el esfuerzo se concentró en el perfeccionamiento de las escuelas, de sus métodos y de sus guías. Todo ello reflejó la energía de un hombre decidido a actuar a pesar de todos los obstáculos.

Daniel Cosío Villegas menciona que Vasconcelos personificó las aspiraciones de la revolución como ningún otro hombre llegó a encarnar, digamos la reforma agraria o el movimiento obrero.

".....En primer término, que Vasconcelos era lo se llama un intelectual, en segundo, era lo bastante joven no sólo para haberse rebelado contra él, sino para tener fe en el poder transformador de la educación; en tercero, Vasconcelos fue el único intelectual de primera fila en quien un régimen revolucionario tuvo confianza y a quien dio autoridad y medios de trabajar. Esa conjunción de circunstancias, tan insólita en nuestro país, produjo también resultados insólitos; tanto, que en México hubo entonces como una deslumbradora aurora boreal, anuncio de un verdadero, auténtico nuevo día.

La educación no para una clase media urbana, sino en la única forma que en México puede entenderse: como una misión religiosa, apostólica, que se lanza y va a todos los rincones del país

<sup>10</sup> William Howard Pugh, *José Vasconcelos y el despertar del México moderno*, México, Editorial Jus, 1958, pp. 30-31

<sup>11</sup> Samuel Ramos, *Veinte años de educación en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976, p.18

llevando la buena nueva de que México se levanta de su letargo, se yergue y camina. Entonces sí que hubo ambiente evangélico para enseñar a leer y escribir al prójimo; entonces sí que se sentía en el pecho y en el corazón de cada mexicano que la acción educadora era tan apremiante y tan cristiana como dar de beber al sediento y de comer al hambriento.

Entonces comenzaron las primeras pinturas murales que aspiraban a fijar por siglos las angustias del país, sus problemas y sus esperanzas. Entonces sí se tenía fe en el libro y en el libro de las cualidades perennes; y los libros se imprimieron a millares y a millares se obsequiaron. Fundar una biblioteca en un pueblo apartado y pequeño, parecía tener tanta significación como levantar una iglesia y poner en su cápsula brillantes mosaicos que anunciara al caminante lejano la existencia de un hogar donde descansar y recogerse. Entonces los festivales de música y danzas populares no eran curiosidades para los ojos carnerunos del turista, sino para mexicanos, para nuestro estímulo y deleite".<sup>12</sup>

Antes de seguir adelante, y dada la importancia de José Vasconcelos daremos algunos datos de esta célula mexicana que permita entender y explicar mejor su actividad.

### **1.3 CREACIÓN DE LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA.**

Vasconcelos vió cumplida una de sus mayores ambiciones cuando Obregón decidió promover las reformas constitucionales necesarias para fundar la Secretaría de Educación Pública, la cual se encargó de impulsar, en forma sistemática y progresiva, el servicio organizado de educación popular que se encontraba segmentado entre las diversas dependencias del Departamento de Asuntos Universitarios de Bellas Artes. En 1917, a iniciativa del presidente Carranza, el Ministerio de Educación había sido suprimido, como el primer Secretario de la nueva institución, Vasconcelos inauguró oficialmente los servicios de la SEP el 20 de julio de 1921; a partir de esta fecha la instrucción popular se concentraría en los departamentos que quedaban bajo su ministerio y de inmediato puso en marcha su proyecto para alfabetizar a la población rural mientras que se procuraba, paralelamente, elevar el nivel cultural del país.

Como responsable de la educación, Vasconcelos puso en práctica su mística cultural. La patria

<sup>12</sup> Daniel Cosío Villegas, *La crisis de México*, en *cuadernos Americanos*, México, año VI, Tomo XXXI, Marzo-Abril, 1947, pp.46-47



se debería liberar del estado de crueldad y barbarie en el que se encontraba.

La educación contenía una idea de la nacionalidad capaz de despertar al país a su verdadera libertad. Purificar y liberar a la población mexicana de la opresión y la ignorancia, significaba un mecanismo cultural que si bien tenía antecedentes en el siglo XVI y en la tentativa de 1883, era un nuevo impulso merced a la voluntad de cambio surgido en la Revolución.

Sin embargo y a pesar de sus magníficas intenciones, Vasconcelos tuvo que afrontar la oposición magisterial de representantes de la clase media que sentían amenazados sus intereses ante la expansión popular de los beneficios educativos que, tradicionalmente, habían sido privilegio de unos cuantos.

La nueva ideología de Vasconcelos estaba orientada hacia una posición que, lejos de servir a las necesidades de educar hombres para lo estrictamente utilitario, buscaba, por medio de la instrucción popular, atacar la barbarie que el pueblo de México venía padeciendo desde la colonización española. El maestro sería el redentor ante un estado de miseria, ignorancia e incultura que la historia, y la última revolución, habían colocado a la inmensa mayoría de los mexicanos.

Libros, instructores y arte serían las nuevas armas que redimirían y purificarían las diferencias raciales, económicas y sociales de un México bárbaro. La educación sería la única vía eficaz de la unidad nacional y del ejercicio democrático, porque al tener conciencia de sus fines humanos, el individuo llegaría a participar activamente en la formación de una nueva cultura que exaltaría los más altos valores espirituales. El nacionalismo sería concebido como la realización propia de una civilización creada por la mezcla etnicultural que, a través de la unión, favorecería una nueva concepción de la vida y su realización por medio de expresiones estética, morales y de organización social.

La intuición creadora sería el elemento básico de la superación espiritual en la concepción étnico-cultural de Vasconcelos. El hombre educado sería capaz de integrar los más altos valores de la condición humana, cubrir las necesidades económicas, sociales y políticas de su sociedad, alcanzar el placer creativo del ejercicio artístico para alimentar el espíritu: artes plásticas, artes visuales, literatura, música... un libro o una obra de arquitectura, la danza o la música generados por seres cultivados, predominando entre ellos el sentimiento crítico y su participación en un

proceso de democratización que surgiría de una sociedad civilizada y mestiza.

Vasconcelos transformó su proyecto pedagógico en una obra política sin precedentes. El presidente depositó en él una absoluta confianza en la realización de un nuevo programa que transformaría a la población mexicana. Los postulados positivistas que todavía dejaban ver sus influencias en el México posrevolucionario, quedaron reducidos a posturas utilitarias que favorecieron a las clases acomodadas, conocimiento susceptible de aplicarse en un proceso de desarrollo económico. Vasconcelos lo menciona; "...sólo un salto del espíritu, nutrido de datos, podrá darnos una visión que nos levante por encima de la micro-ideología del especialista. Sondeamos entonces el conjunto de los sucesos para descubrir en ellos una dirección, un ritmo y un propósito. Y justamente allí donde nada descubre el analista, el sintetizador y el creador se iluminan".<sup>13</sup>

La idea pedagógica vasconceliana pretendía transformar a las masas marginadas en grupos de individuos productivos y creadores. La población se integraría en una unidad nacional libre y democrática. Esta ambición redentora iba aún más allá: la supresión del salvajismo y la crueldad debería abarcar a toda América Latina en una gran civilización mestiza que crearía la cultura ibérica. La fusión interracial del blanco español y el indígena creó el mestizaje que aún no lograba consumarse en una cultura próspera y rica en manifestaciones del espíritu.

El ámbito mexicano se vió envuelto en una serie de controversias alrededor de la política educativa y, sin embargo, la Secretaría de Educación Pública consolidó durante algunos años una posición de vanguardia y fomento del arte nacional.

Vasconcelos supo rodearse de representantes destacados del mundo intelectual para realizar su proyecto de educación popular como es el caso de Daniel Cosío Villegas, Carlos Pellicer, López Velarde, Torres Bodet, Ezequiel A. Chávez, Gabriela Mistral, Salvador Novo, Adolfo Best Maugard. Ellos fueron algunos de los escritores que colaboraron en la importante obra editorial emprendida durante su Ministerio para difundir la cultura. El libro y las publicaciones periódicas fueron elementos redentores de una civilización que deberían cumplir la función de información

<sup>13</sup> José Vasconcelos, *La raza cósmica*, México, Editorial Austral, Epasa-Calpe Mexicana, 1976, p.15



sobre ideas universales, llevar al mayor número de mexicanos el conocimiento que enriquecería su espíritu y auspiciar sus facultades creadoras. Pedagogía, política, literatura, filosofía, historia, geografía, una gran gama de disciplinas y corrientes ideológicas se impulsaron en ediciones de costo reducido. Por primera vez en la historia de México, pudo accederse, a través de traducciones, ensayos y artículos, publicados regularmente en la revista *El Maestro*, la que de 1921 a 1923 destacó por la calidad y la actualidad de su contenido. Esta revista llevó en cada tiraje un mensaje y una enseñanza a los maestros de todo el país.

#### 1.4 NUEVAS IDEOLOGÍAS

Antonio Caso, ya siendo rector estimuló el desarrollo de las humanidades mientras defendía a la institución de las presiones políticas a las que estaba sometida por no ser un elemento activo del proceso de cambio que se estaba llevando a cabo en el país. La Universidad no podía comprometerse con una idea o un programa, cualquiera que fuese su objetivo. La Universidad, como centro nacional de saber, debería cumplir con la finalidad de conocer la ciencia, las ideologías y las enseñanzas teóricas que el hombre ha desarrollado a través de su historia; los alumnos y los egresados podrían determinar, individualmente, su propio compromiso con el modelo de su conveniencia o simpatía.

Durante la década de los años veinte los estudiantes universitarios padecían serias restricciones presupuestales para desarrollar con eficacia las actividades internas de la Universidad. Aún así, las cátedras continuaron impartándose y la tendencia a la autonomía del gobierno que controlaba directamente la administración, la legislación y la selección de las autoridades responsables de los recintos universitarios. Estos años representaron para la casa de estudios uno de los períodos más difíciles de su vida interna: por un lado, se le exigía comprometerse con la Revolución y formar personal capacitado para el progreso económico de México; las corrientes representadas por algunos líderes intelectuales contemporáneos, como Lombardo Toledano, eran consideradas como imprescindibles para la educación superior por sus simpatizantes que alegaban la importancia prioritaria que debería tener la formación del estudiantado alrededor de una doctrina revolucionaria que integrara la responsabilidad del alumno con su función social en



la realidad nacional. Mientras tanto, la Federación de estudiantes de México se conformó como una organización preocupada por las actividades académicas pero, al mismo tiempo, como una agrupación política que defendía los intereses de la Universidad y apoyaba la autonomía administrativa y legislativa para disponer con libertad del presupuesto que le asignara la Secretaría de Educación Pública. Asimismo, debería ser autosuficiente en la elección de maestros y funcionarios; en el caso de la designación de rector presentaría al presidente de la República una terna para su elección, previamente aprobada por el Consejo universitario, alumnos y maestros.

Los antiguos miembros del Ateneo crearon una gran dinámica en la configuración cultural del México revolucionario, Alfonso Reyes, Antonio Caso, José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán, Pedro Henríquez Ureña y Julio Torri fueron algunos de los líderes intelectuales que representaron corrientes controvertidas del evolucionismo darwiniano y el organicismo de Spencer, hasta Nietzsche, Schopenhauer, Bergson y los expositores de la filosofía inglesa.

Por otra parte, los talleres de la Secretaría trabajaron continuamente en la impresión de obras promovidas por iniciativa de Vasconcelos. La educación del pueblo mexicano se reflejó en el muralismo de Diego Rivera, Orozco, Siqueiros.

El mestizaje anhelado por Vasconcelos pretendió dar forma a seres vigorosos, de rasgos fuertemente definidos entre rojos y amarillos y manos acostumbradas a las durezas de la tierra.

El proceso de purificación y redención del pueblo de México avanzó por las vías de la instrucción popular. Tan ardua tarea exigía la utilización de procedimientos que incluían la preparación de la población analfabeta para recibir a los maestros y "misioneros" como representantes de un ejército redentor cuyas metas eran luchar contra la ignorancia y la crueldad. Igual esfuerzo significaba la empresa formativa del personal entrenado y capacitado para realizar la tarea educativa.

En un país analfabeto no eran suficientes las ambiciones y el estímulo de las autoridades para educar a las masas, se requería, además, de una sistemática y progresiva administración y distribución de los recursos humanos, materiales y financieros disponibles.

## 1.5 MURALISMO MEXICANO, UNA PRIMERA MIRADA.

El muralismo en México se inició en 1921, fecha en que se realizaron las primeras obras; se trató de un fenómeno complejo, en el que participaron gran cantidad de artistas, entre los que hay fuertes diferencias estéticas y políticas.

También la relación entre artistas y patrocinadores fue motivo de fricciones, lo cual se tradujo, en más de una ocasión, en censura, llegando hasta la destrucción de las obras, "como ocurrió con el mural de Diego Rivera en el Rockefeller Center, en Nueva York".<sup>14</sup>

A grandes rasgos el movimiento muralista puede dividirse en tres etapas, que cronológicamente corresponden a la década de los años 20, a la de los 30 y al período que va de 1940 a 1955. No obstante, con posterioridad a esta fecha, la realización de los murales continuó y aun se incrementó en el año de 1964 donde se registra el mayor número de obras realizadas, pero con otras temáticas y otras técnicas.

Al concluir la fase armada de la Revolución, surgió la inminente necesidad de generar una imagen en torno a la cual pudiera cohesionarse la heterogénea sociedad mexicana.

Retomando la vieja creencia liberal en la educación como motor del progreso, el entonces secretario de educación, José Vasconcelos, echó a andar un ambicioso proyecto educativo, en el cual el arte desempeñó un papel relevante. Fue así como Vasconcelos ofreció los primeros muros a tres pintores mexicanos: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Los tres artistas recibieron comisiones del presidente Álvaro Obregón y de Vasconcelos, para decorar edificios públicos con temas que glorificaran la revolución y la historia prehispánica de México. "El mensaje artístico-político principal, era que los murales a pintar pudieran ser "leídos" fácilmente por el ciudadano mexicano promedio".<sup>15</sup>

El idealismo de Vasconcelos le hizo suponer que el arte heroico podía ayudar al pueblo a reafirmar su fe en el nuevo orden; así, Diego Rivera en ese mismo año decoró el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria con la ayuda de otros artistas. Más tarde siguió pintando tanto

<sup>14</sup> Revista, *La Educación Artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Año 4, Núm. 14, julio-septiembre 1986, p. 5

<sup>15</sup> Revista, *México en el Arte*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Núm. 15, Invierno 1986. p. 14



murales como obras de caballete. Dos de sus obras maestras son la decoración de la Escuela de Agricultura de Chapingo y el mural del antiguo Hotel del Prado en la Ciudad de México.

José Clemente Orozco legó su obra invaluable a la cultura universal. Bastaría la decoración del Hospicio Cabañas de Guadalajara para perpetuar su nombre y su paleta.

David Alfaro Siqueiros junto con Diego Rivera y José Clemente Orozco son los más connotados creadores del muralismo mexicano del siglo XX; "...pero solamente en eso se pueden comparar porque sus estilos y personalidades fueron muy diferentes. Las obras de Siqueiros son más impactantes, de mayor abstraccionismo".<sup>16</sup>

Ahora bien, varias influencias importantes ayudaron a formar el trabajo de Rivera, Orozco y Siqueiros. "El Dr. Atl (Gerardo Murillo 1875-1964) tomó la iniciativa de rechazar las convenciones europeas que habían estrangulado el arte mexicano y apreciado por completo el arte precolombino, impulsó un retorno a los temas y tratamientos nativos de México. De hecho un enfoque populista se había tomado en los estampados innovadores y audaces de José Guadalupe Posadas (1852-1913) el cual es representado por Rivera en *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*. Los artistas también trataron el tema del hombre común: los murales pintados sobre pulquerías, retablos, etc".<sup>17</sup>

En los años siguientes, los que hasta ese momento habían sido ensayos, habrían de alcanzar su plena expresión en obras como las plasmadas en la Secretaría de Educación Pública, la ex-hacienda de Chapingo y el Palacio Nacional (su último tablero fue realizado en 1951), todas ellas de Diego Rivera. Estos murales sentaron un precedente estilístico y temático, que se convirtió en un marco de referencia permanente dentro de la plástica mexicana.

La década de los años treinta trajo consigo una serie de cambios que habrían de marcar transformaciones en el desarrollo del movimiento muralista. La tónica del momento era la del radicalismo político, surgido como respuesta a condiciones internacionales, como era la amena--

<sup>16</sup> Revista, *La Educación Artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Año 4, Núm. 14, julio-septiembre 1986, pp 5-7

<sup>17</sup> Esther Acevedo, *Gula de murales del centro histórico de la Ciudad de México*, México, UIA-CONAFE, 1984, p. 30

za que significaba el ascenso del fascismo en Europa, y en México "...la necesidad de defender la reforma agraria y la expropiación petrolera".<sup>18</sup>

El muralismo se convirtió en un foro de lucha contra el fascismo. De ello, la primera obra realizada por José Clemente Orozco en el Hospicio Cabañas (Guadalajara)...."Tomando la conquista como tema, el pintor subraya la violencia de la guerra".<sup>19</sup>

La segunda obra es la que realiza Siqueiros en el Sindicato Mexicano de Electricistas "...la pintura tiene como tema *El Proceso del Fascismo* y se encuentra en la escalera principal del nuevo edificio del Sindicato".<sup>20</sup> La eficacia del mensaje es inconfundible: la condena del fascismo.

La última etapa del movimiento muralista, se encuentra estrechamente ligada a las transformaciones ocurridas en el país, con motivo de la industrialización impulsada por la coyuntura de la segunda guerra mundial. La ciudad se expandió en todas direcciones, dejando atrás sus antiguos límites.

Hoteles, bancos y edificios de oficinas esperaban para ser decorados. Como nunca antes se hicieron encargos de murales, no sólo por parte del gobierno, sino también por parte de los empresarios deseosos de prestigio.

La fisonomía de la ciudad, cambiaba a toda velocidad al igual que la vida cotidiana con el auge de la radio y el cine. La oleada transformadora también llegó al ámbito artístico.

Nuevas corrientes empezaban a abrirse espacio.

<sup>18</sup> *Ibid* pp. 30-35

<sup>19</sup> Orlando Suárez, *Inventario del muralismo mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972

<sup>20</sup> Justino Fernández, *Arte Moderno y contemporáneo de México*, Tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, p.72



## **CAPÍTULO II**

### **2. RIVERA Y EL MURALISMO MEXICANO.**

16-A

## Capítulo 2. Rivera y el Muralismo Mexicano

### 2.1 MURALISMO MEXICANO E INDIGENISMO

Para una mejor comprensión del tema es necesario remitirnos, por un lado, a Luis Villoro en su obra *Los grandes momentos del indigenismo en México* donde nos explica que “..el indigenismo se presenta como un proceso histórico en la conciencia, en el cual el indígena es comprendido y juzgado (“revelado”) por el no indígena (la “instancia relevante”). Ese proceso es manifestación de otro que se da en la realidad social, en el cual el indígena es dominado y explotado por el no indígena. La “instancia relevante” de lo indígena está constituida por clases y grupos sociales concretos que intentan utilizarlo en beneficio”.<sup>1</sup>

Para Villoro, la concepción y la conciencia indigenistas, constituyen lo que llamamos “indigenismo” entendiendo por conciencia indigenista a un conjunto de concepciones que se han expresado a lo largo de la historia, sobre la cultura del indio, sobre su vida, su mentalidad, su comportamiento, es decir, sobre su mundo histórico. Se puede definir al indigenismo “...como aquel conjunto de concepciones teóricas y de procesos concienciales que, a lo largo de las épocas, han manifestado lo indígena”.<sup>2</sup>

Por otro lado hay que retomar a José Vasconcelos para ver en qué forma cambió este momento indigenista, pues como ministro de educación llamó a varios artistas nacionales y los invitó a cubrir los muros de los edificios públicos con pinturas del tema que deseasen. Esto sucedió en 1922, pero la invitación tuvo características internas muy particulares. No era uno de los encargos que siempre hiciera el Estado Mexicano a sus productores o para que realizaran pinturas de caballete o murales destinados a los recintos oficiales. La invitación era parte de las políticas culturales, una nueva táctica del Estado para utilizar los bienes culturales con fines políticos, pero sin ocultarlos. “.....Al contrario: declararlos sin ambages como un deber inherente al Estado; sobre todo para modelar los ciudadanos que necesitaba. Habían ya perdido vigencia aquellos fines imaginarios de beneficiar a la artes, como lo declaró Richelieu cuando inauguró la

<sup>1</sup> Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p.8

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 14

Academia Francesa, o para disfrute del pueblo, como lo manifestó la república francesa para justificar la expropiación de la colección del Louvre".<sup>3</sup>

El Estado mexicano surgido después de la revolución fue el tercero en preocuparse por las artes. El Estado mexicano, producto de una revolución buscaba una estética nueva y diferente de la francesa, modeladora durante la república de la sensibilidad de las élites.

La nueva estética de México debía gritar sus ideales y problemas sin preocuparse por las formas. Entre muchas otras cosas, la revolución había impuesto preocupaciones por la integración de los indígenas a la vida republicana, entonces, los nuevos bienes estéticos se veían en la necesidad de denunciar las injusticias sociales y a difundir los ideales socialistas, al mismo tiempo que exaltaban los valores del mundo precolombino y las manifestaciones populares. Las imágenes no podían dejar de cumplir una función política y a la vez, didáctica, en tanto democratizaban los conocimientos de México y el disfrute de los bienes culturales, entre ellos los estéticos. En definitiva se combinaban sentimientos nacionalistas y socialistas con sentido didáctico.

"...Para cumplir dichas funciones no artísticas ni estéticas, las imágenes no tenían otra salida que ser públicas y predominantemente pictóricas. Se impuso así la pintura mural, justamente una manifestación familiar para los mexicanos desde tiempos precolombinos".<sup>4</sup> De esta forma el proceso histórico mexicano plasmado en los murales tuvo su origen y esplendor mostrando el indigenismo prehispánico.

Por otra parte, los ideales e ideas, nacionalismos y socialismos, didactismos y demás anhelos que flotaban en el aire de México posrevolucionario, también operaron en la mente y la sensibilidad de Vasconcelos y sus pintores invitados. Abrigaron tácitas expectativas comunes. Así, con sentimientos y presentimientos, aspiraciones y sueños, fue iniciado el proyecto estético de verdadero brote nacional que tomó el nombre de muralismo mexicano y que postulaba la pintura mural como la máxima expresión del México revolucionario y posrevolucionario.

Las ideas del muralismo no fueron muy precisas en un inicio, como tampoco fueron las de los diversos contrincantes de la Revolución Mexicana, pero había riqueza emocional y buenas intenciones, que además buscaron apoyo en las ideas socialistas, tan de moda debido a la revo---

<sup>3</sup> *El Nacionalismo y el Arte Mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 220

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 224



lución rusa.

En un comienzo, los muralistas pintaron temas con tintes religiosos, como si sus ideas socialistas buscaran otro sustento en el humanitario cristiano. "...Cabe señalar asimismo la tardanza de sus entusiasmos por Emiliano Zapata, como el exponente de las reivindicaciones agrarias. Los que después serían muralistas tomaron partido durante la revolución por algún caudillo convencional y burgués".<sup>5</sup>

Octavio Paz en su obra *Los privilegios de la vista* concibe a este movimiento ".....como una inmersión de México a su propio ser. Al hacer saltar las formas que lo oprímán y desnaturalizaban, meras superposiciones históricas, el país se encuentra a solas consigo mismo. México se descubre pero al mismo tiempo descubre que su tradición - catolicismo colonial y liberalismo republicano - no podrá resolver sus conflictos. Así, la Revolución es un regreso a los orígenes tanto como una búsqueda de una tradición universal".<sup>6</sup>

Por otra parte, el muralismo constituyó, en definitiva, un fenómeno sociocultural con sus múltiples causas internas y externas. Se cree que con el muralismo sale a la luz la primera tendencia estética que brota en México, en particular y, en Latinoamérica en general.

Por causas internas entendemos la sólida tradición muralista a través de las diversas etapas históricas mexicanas. Como causas externas entendemos las que influyeron en la comunidad de pintores mexicanos, entre los que cabe señalar las técnicas del fresco traídas de Italia, los costumbrismos tomados de España y los ideales socialistas y marxistas de algunas regiones de Europa. Sin lugar a dudas, el muralismo fue evolucionando a medida que iba apropiándose de los socialismos y nacionalismos, indigenismos y didactismos que se conocen en los años treinta del siglo XX. "...México, -menciona Octavio Paz-, su historia y su paisaje, sus héroes y su pueblo, su pasado y su futuro constituyen el tema central de nuestros pintores. Nuestra pintura, es un capítulo del arte moderno. Pero, asimismo, es la pintura de un pueblo que acaba de descubrirse a sí mismo y que no contento con reconocerse en su pasado, busca un proyecto histórico que lo inserte en la civilización contemporánea".<sup>7</sup>

<sup>5</sup> *Ibid*, p.227

<sup>6</sup> Octavio Paz, *Los privilegios de la vista II, Artes de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 183

<sup>7</sup> *Ibid*, pp. 183-184

## **2.2 DIEGO RIVERA. Nace un artista**

Ahora bien, si tratar el muralismo mexicano implica estudiar un proyecto ideológico, no lo es menos tratar a un pintor nacionalista como en el caso de Diego Rivera.

“.....Su hambre insaciable, su polémica ininterrumpida, su vitalidad, su pasión por las creencias precolombinas -arquitectura, murales, códices, esculturas, cerámica- por la historia, la leyenda, la tradición, sus volcanes de hojarasca arden en su obra-romancero plástico que intentó abarcar todo lo mexicano- con fuego alejado de la quimera del acto intelectual puro”.<sup>8</sup>

Diego Rivera tuvo una larga preparación en México y en Europa. En su vasta producción hubo desde lienzos cubistas, hasta cuadros que revelan cierto romanticismo que no puede ser ignorado.

“...Sin embargo, vuelto a México cuando la lucha armada había menguado en 1921, fue adentrándose gradualmente en la creación de su propio estilo de pintor muralista que inspiró en temas históricos de exaltación indigenista (conforme a su criterio radical, antihispanista y aun tendencioso)”<sup>9</sup>, más con un notorio sentido de la composición, del dibujo y del colorido. Sus pinturas en el Palacio Nacional, en el auditorio de la Escuela Nacional Preparatoria, en la escuela de Chapingo, en la Secretaría de Educación Pública y en otros edificios de México y del extranjero, tienen diferentes características.

Rivera pintó también obras de caballete, incluso retratos y lienzos de más amable factura, especialmente en la reproducción de niños y niñas indias y vendedoras de flores.

Fuertemente influido en sus ideas políticas por el comunismo del que fue fervientemente seguidor, en no pocos de sus trabajos se nota el desbordante propósito de hacer de la pintura un medio de expresión de sus convicciones.

Tales ideas en sus viajes no pasaron desapercibidas, imprimiendo su visión izquierdista, a tal grado que por ello se dió el incidente famoso de la destrucción del mural en el que trabajó en el

<sup>8</sup> Luis Cardoza y Aragón, *Pintura Contemporánea de México*, México, Era, 1995, p. 150

<sup>9</sup> Revista, *México en el Arte*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, SEP, Núm.15, Invierno 1986, p. 18

Centro Rockefeller de Nueva York, donde la prensa objetó el simbolismo comunista plasmado en su obra cuyo tema iba a ser "*El hombre en una encrucijada*", mirando con esperanza y elevada visión, hacia la elección de un nuevo y mejor futuro.

Los hechos ocurrieron de la siguiente manera; Nelson Rockefeller pidió a Rivera que reemplazara el rostro de Lenin con la figura de un hombre anónimo. Rivera ofreció a los opositores de Lenin, sustituirlo con las figuras de Abraham Lincon y otros norteamericanos del siglo XX, pero declaró que antes que mutilar la concepción, preferiría la destrucción física de la composición entera para preservar al menos, su integridad política; tras esto, el administrador de la firma RCA (Radio Corporation of America) despidió a Rivera, declarando "*La Batalla del Centro Rockefeller*". Ante tal hecho se armó un escándalo, se detuvo la conclusión del mural y se liquidó a Diego Rivera según lo estipulado en el contrato; días después la obra se destruyó por encima de las objeciones mundiales a favor de su conservación. "...El cese forzado del trabajo, en los murales incitó protestas políticas que recibieron cobertura de la prensa nacional e internacional. Esos murales fueron cubiertos con lienzos y más tarde, pintados por el artista catalán, José Ma. Sert".<sup>10</sup>

Del mural neoyorquino existen los proyectos que Rivera presentó y varias fotografías que muestran lo que había realizado hasta que fue suspendido, incluyendo los tableros, tal documentación es útil para constatar los cambios que el maestro introducía a medida que la obra avanzaba; por otra parte, es un material valioso para ver las inevitables diferencias que existen entre lo que debió ser esa obra y la réplica del Palacio de Bellas Artes.

Asimismo, Diego Rivera creó un estilo propio en el que incorporaba elementos formales de las vanguardias europeas y del arte precolombino, su propósito era desarrollar una narrativa plástica con fines didácticos en la que lo popular y lo indígena fueran centrales.

Ahora que, lo europeo de Rivera, como menciona Luis Cardoza y Aragón, le sirvió para decir mejor lo propio. De Europa donde vivió quince años, volvió más mexicano, si es posible de lo

<sup>10</sup> Laurance P. Hurlburt, *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*, México, Proxema, 1991, p. 79



que se fue y sobre todo más pintor .<sup>11</sup>

Octavio Paz en su libro *Los privilegios de la vista* nos explica con referencia en el “trópico” de Rivera sus influencias europeas y menciona que existen ecos tanto de Gauguin y de Rousseau, como en la poesía de López Velarde es visible la presencia, directa o refleja, de ciertos simbolismos franceses. Y la lección que el mismo Rivera recoge de los primitivos italianos acaso hubiese sido distinta sin el ejemplo de Modigliani. “..Desde el romanticismo hasta nuestros días el arte no cesa de enriquecerse con obras y conceptos ajenos al orbe grecolatino. Podemos ver con ojos limpios el arte precortesiano porque desde hace más de un siglo se nos ha enseñado a ver el arte gótico, el oriental y, más tarde el de África y Oceanía. Estas conquistas no sólo han enriquecido nuestra sensibilidad sino que han influido en las obras de todos los grandes artistas contemporáneos. Recuérdese lo que significaron las máscaras negras para el cubismo, el arte egipcio para Klee, la escultura sumeria para Picasso. La obra de los pintores mexicanos participa en esta tradición que inicia el romanticismo. Sin ella, Rivera sería inexplicable”.<sup>12</sup>

Ahora bien, después de esta descripción tan singular del escritor Octavio Paz, nos remontaremos a la infancia del maestro Rivera que desde muy temprano fue perturbada por la muerte prematura de su hermano gemelo. Este acontecimiento marcó su carácter por los exagerados afectos y cuidados prodigados por su familia, ya que se trataba del hijo único varón; preferido por sus padres. Otro de los aspectos que también lo marcó, fue el amor por la naturaleza debido al tiempo que pasó con su nana Antonia en la montaña, quién lo guió y educó en su tierna infancia, pues la madre casi enloqueció con la muerte del hermano gemelo.

José Diego María y su hermano gemelo José Carlos María vienen al mundo el día 8 ( o el 13, según otras versiones) de diciembre de 1886, en Guanajuato, capital del estado mexicano del mismo nombre. “Nacer en Guanajuato, genéticamente dispuesta a carreras del espíritu, resulta ser un dato sumamente revelador en el instante de esbozar los trazos biográficos de un artista”.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Luis Cardoza y Aragón, *Pintura Contemporánea de México*, México, Era, 1995, p.153

<sup>12</sup> Octavio Paz, *Los privilegios de la vista II, Arte de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p.18

<sup>13</sup> Valeriano Bozal, *Diego Rivera*, Madrid, España, Historia 16 Quorum, 1987, p. 15



Primogénitos de un matrimonio de maestros formado por Diego Rivera y María del Pilar Barrientos. El padre es de origen criollo; su abuelo paterno, fue propietario de numerosas minas de plata en Guanajuato, parece ser que había nacido en Rusia y, una vez emigrado a México, había luchado al lado de Benito Juárez, primer presidente mexicano. Su abuela materna tenía sangre india.

Ambas afirmaciones no han podido ser demostradas hasta ahora, pero ilustran bien los aspectos de su procedencia familiar que tanto estimaba Rivera. Diego estaba orgulloso de considerarse mestizo auténtico, gracias a la procedencia india de su abuela.

De su abuelo había recibido, según él, el espíritu revolucionario. El nacimiento de María del Pilar, la hermana menor de Diego, en 1891, consuela a la familia de la pérdida de Carlos, el hermano gemelo de Diego, que como se había mencionado, fallece a los dieciocho meses. María Barrientos madre de Diego, inicia más adelante estudios de medicina y se hace comadrona.

La familia Rivera estaba a favor de las ideas radicales propagadas por el periódico liberal, <El Demócrata> de aparición quincenal, lo que provocó una animadversión hacia la familia Rivera que terminó mudándose a la Ciudad de México en 1892.

Por otra parte, durante la guerra de intervención francesa, el general Porfirio Díaz, militar de la república, asume el poder e instauró una dictadura absolutista. Desde 1876 hasta la Revolución Mexicana en 1910, período en que, salvo una interrupción siguió siendo Presidente mexicano, Porfirio Díaz intentó reprimir toda oposición. Dado que la reputación de la familia Rivera estaba maltrecha en Guanajuato y las minas de plata ya no producían más mineral, los padres de Diego esperaban una situación más favorable en la capital mexicana.

María del Pilar Barrientos, católica convencida envió a su hijo Diego, a quien su padre había enseñando a leer a los cuatro años, al Colegio Católico Carpentier. Mientras a finales de 1896 recibe una distinción por sus buenas notas en el tercer curso, Diego, que mostraba buenas cualidades para el arte, comenzó a asistir a clases en la Academia Nacional de San Carlos. Desde su más temprana infancia, Diego Rivera dibujaba apasionadamente, y su talento evolucionaría con las clases de pintura. Su padre insistió para que ingresase en la academia militar, pero Diego la abandonó pronto para matricularse en 1898 en la prestigiosa Academia de San Carlos. El arte se convirtió en parte integrante de su vida : como se escribirá más tarde, "el arte tiene para él



una función orgánica, no sólo útil, sino absolutamente vital, como el pan , el agua y el aire.”<sup>14</sup> Durante su permanencia en la Academia de San Carlos, de 1899 hasta 1905 y que más adelante abandona, Rivera siguió un estricto programa de estudios bajo modelos tradicionales europeos, basados en el dominio de la técnica, los ideales positivistas y la investigación racional. Además del español Santiago Rebull, pintor académico y discípulo de Ingres, le instruyó también el naturalista Félix Parra, a quien Rivera admiró sobre todo por su dominio de la cultura prehispánica en México.

Asimismo, Parra le enseñó a copiar esculturas clásicas, como *Cabeza clásica* en 1898. Tras la muerte de Santiago Rebull en 1902, es nombrado vicerrector de la academia el pintor catalán Antonio Fabrés Costa, “quien utilizó como modelos fotografías en vez de grabados de los viejos maestros e introdujo el método de dibujo de Jules-Jean Désiré Pillet.”<sup>15</sup>

Además del trabajo en su estudio, Rivera comenzó a pintar y a dibujar al aire libre. Siendo alumno de José María Velasco, pintor de paisajes, que lo instruyó en esa perspectiva, Rivera pintó más tarde sus primeros paisajes. En su obra *La era*, pintada en 1904, se dice que se puede apreciar claramente la influencia de Velasco; tanto la utilización de la luz como la concepción general del paisaje, en el que se ve un tiro de caballos en la amplia llanura que se extiende hasta la falda del volcán Popocatepetl, cerca de la Ciudad de México, delatan la influencia del maestro. Al igual que Velasco, Rivera intentó también reproducir el cromatismo de un típico paisaje mexicano.

Durante los años que permaneció en la Academia, Rivera conoció también al pintor de paisajes Gerardo Murillo, menos conocido como pintor que como teórico y predecesor ideológico de la Revolución Mexicana, al proclamar los valores de la artesanía india y de la cultura mexicana. El doctor Atl, como se hará llamar después aludiendo a una sílaba característica de la lengua náhuatl que significa agua, acababa de regresar de Europa y dejó una profunda huella en sus alumnos con sus descripciones del arte europeo contemporáneo. Buscando ensanchar sus horizontes artísticos, por estímulo de Gerardo Murillo, Rivera al fin pudo emprender su viaje a

<sup>14</sup> 45 autorretratos de pintores mexicanos, México, Museo Nacional de Artes Plásticas, 1947, p. 56

<sup>15</sup> Ibid, p. 87



Europa, gracias a una beca del gobernador de Veracruz, Teodoro A. Dehesa, y a la venta de varias obras en una exposición colectiva organizada en 1906, por Murillo, en la Academia de San Carlos.

### 2.3 RIVERA EN EUROPA

Rivera llegó a España en 1907: “....Me acuerdo, como si lo estuviera viendo desde otro lugar en el espacio, fuera de mí mismo, de aquel mentecato de veinte años, tan vanidoso, tan lleno de delirios juveniles y de anhelos de ser señor del universo, igual que los otros pardillos de su edad. La edad juvenil de los veinte años es decididamente ridícula, aunque sea la de Gengis Khan a la de Napoleón...este Diego Rivera, de pie en la proa de <Alfonso XIII> en plena medianoche, contemplando cómo el barco surca las aguas y deja una cola de espuma, exclamando fragmentos del <Zarathustra> al contemplar el silencio profundo y pesado del mar, es lo más lastimoso y banal que conozco. Así era yo...”<sup>16</sup>

Escribió el artista más tarde sobre aquella eufórica travesía.

Una vez en España, Diego Rivera pasó dos años empapándose de los más variados influjos, “....asume en su obra aquellos que le parecen más útiles y toma parte en las más diversas y relevantes corrientes estéticas del momento”.<sup>17</sup> En Madrid entró en el taller del más destacado realista español, Eduardo Chicharro y Agüera, para quien Gerardo Murillo le había dado una carta de recomendación.

El pintor simbolista de temas costumbristas españoles aceptó a Rivera como alumno y más adelante lo animó para que viajara por toda España en los años 1907 y 1908. La curiosidad intelectual del joven pintor y la facultad de emprender tanto de los antiguos maestros como de las nuevas tendencias, se reflejó en la variedad de estilos ensayados en los años siguientes.

En el Museo del Prado el pintor mexicano estudió y copió obras de Francisco Goya, especialmente las *Pinturas negras* más tardías, y también los cuadros del Greco, Velásquez y

<sup>16</sup> Lólo De la Torre, *Memoria y razón de Diego Rivera*, Tomo I, México, Ilustraciones, 1959, p. 264

<sup>17</sup> Martín Guzmán, *Diego Rivera y la filosofía del cubismo*, México, Secretaría de Educación Pública, 1921, p. 45

los pintores flamencos Después de conocer al escritor dadaísta y crítico Ramón Gómez de la Serna, uno de los más importantes personajes de la bohemia artística y literaria de Madrid, Rivera comenzó a moverse en los círculos vanguardistas españoles, cuyas figuras más relevantes eran Pablo Picasso, Julio González y Juan Gris, que sin embargo, llevaban años viviendo en París

Estimulado en ese entonces por sus nuevas amistades, Rivera se fue a Francia en 1909 y sólo volvió a la península ibérica en visitas breves y esporádicas, si bien su evolución siguió estrechamente ligada a sus contactos con artistas e intelectuales españoles En París estudió también las obras expuestas en museos, visitas, exposiciones y conferencias y trabajó en las escuelas al aire libre de Montparnasse y en las orillas del Sena

En el verano hizo un viaje a Bélgica y pintó en Bruselas, (que era el centro de los artistas simbolistas), *Casa sobre el puente* Allí conoció a Angelina Beloff, una pintora rusa seis años mayor que él, nacida en San Petersburgo en el seno de una familia liberal de clase media Se había hecho profesora de arte en la Academia de Arte de San Petersburgo y se encontraba en Bruselas camino de París Angelina Beloff fue durante doce años compañera sentimental de Rivera

Tras una breve visita a Londres, donde conoció la obra de William Turner, William Blake y William Hogarth, Rivera y Beloff retornan a Francia a finales de año De paso por Bretaña surgió el cuadro *Cabeza de mujer bretona* y *Muchacha bretona* que mostraban el interés de Rivera por las escenas típicas del costumbrismo español La técnica del claroscuro, que el pintor adquirió observando en el Louvre pinturas holandesas del siglo XVII, se encuentra en esas obras su aplicación

En 1910, después de tomar parte por primera vez en una exposición de la <<*Société des Artistes Indépendants*>>, viajó a mediados de año a Madrid Su beca caducó en agosto del mismo año y Rivera empezó a pensar en el retorno a México y en el transporte de los cuadros pintados durante su permanencia en Europa, que tomarían parte en los actos del centenario de la independencia mexicana, organizados por Porfirio Díaz, y que tuvo lugar en la Academia de San Carlos Simultáneamente Madero, candidato de la oposición a la presidencia mexicana, proclamó la Revolución Mexicana, donde pidió al pueblo que se levantara en armas La



Revolución duró diez años. Pese a los disturbios políticos, que obligaron a Díaz a dimitir en mayo de 1911, la exposición fue para Rivera un éxito, tanto artístico como económico. El dinero que obtuvo con la venta de sus obras le permitió volver a París en junio de 1911, esta vez para quedarse diez años en Europa y retornar a México a los 34 años.

Más tarde, una vez en París consiguieron una vivienda Angelina Beloff y Rivera, y para la primavera de 1912 emprendieron un viaje a Toledo donde encontraron a varios artistas Latinoamericanos residentes en Europa y donde también estableció amistad con su compatriota Ángel Zárraga. Al igual que éste, Diego Rivera estudió la obra del pintor español Ignacio Zuloaga y Zabaleta, y se sintió fuertemente atraído por la pintura del Greco. Rivera en sus paisajes sobre Toledo acentuaba los ángulos y alargaba sus figuras, creando la sensación de espacio tan característica del Greco. En la pintura de Rivera, *Vista de Toledo* de 1912, Rivera eligió, incluso, el mismo ángulo en la perspectiva de Toledo que El Greco, en su famoso cuadro del mismo nombre, pintado entre 1610 y 1614. Con esa vista de la ciudad, Diego Rivera comenzó a interesarse por la superposición de formas y superficies en el espacio, que desembocará en un estilo pictórico cubista.

De nuevo en París en el otoño de ese mismo año, Rivera y Angelina se instalaron en la Rue du Départ 26, un edificio en el que tienen sus estudios varios artistas de Montparnasse. A través de los cuadros de sus vecinos, los pintores holandeses Piet Mondrian, Conrad Kikkert y Lodewijk Schelfhout, que recibieron de Paul Cézanne su forma de expresión artística, Rivera se impregnó del estilo cubista y para el siguiente año 1913, dió el paso al <<*cubismo analítico*>> centrándose en el análisis de las formas y a la concepción cubista del arte, que cristalizó en 200 obras pintadas en los cinco años siguientes.

Tras los primeros trabajos en esta técnica pictórica, su empeño por desarrollar su propio estilo con base en elementos cubistas y futuristas, alcanzaron otra fase que reflejó el efecto de otros pintores como Juan Gris, que conoció a principios de 1914. La influencia del <<*cubismo sintético*>> del pintor español, que emergió de las cualidades táctiles, del color y del toque, y de cuyo lenguaje pictórico se benefició Rivera, se apreció especialmente en la utilización de ese método que consistía en la composición de cuadrículas que utilizaba el pintor español, en la que cada cuadrícula muestra un objeto distinto y conserva su propia perspectiva. También la mezcla



de pigmentos con arena y otras sustancias, así como la aplicación pastosa del color y la utilización de una técnica de collage que delataban la influencia de Gris.

Mientras sus obras se pudieron ver en exposiciones colectivas fuera de Francia, como por ejemplo, en Munich y Viena, más tarde en Praga, Ámsterdam y Bruselas, Rivera asistió entusiasmado a las discusiones teóricas de los pintores cubistas. Uno de sus interlocutores más importantes fue Pablo Picasso, a quien Rivera conoció a través del artista chileno Ortiz de Zárate. En su primera exposición individual, que tuvo lugar en la galería Berthe Weill en abril de 1914, Rivera expuso veinticinco obras cubistas, varias de las cuales consiguió vender, mejorando así la apurada situación económica por la que atravesaba su matrimonio. También pudo emprender un viaje a España junto con Angelina Beloff, Jacques Lipchitz, Berthe Kristover, y María Gutiérrez Blanchard. Su permanencia en Mallorca se prolongará más de lo previsto debido al estallido de la Primera Guerra Mundial. En ese inter, viajó a Madrid donde se encontró nuevamente con el escritor Ramón Gómez de la Serna y otros intelectuales españoles y mexicanos. En éste viaje participa en una exposición llamada << Los pintores íntegros >>, que fue organizada por Gómez de la Serna en 1915, y en la que mostró por primera vez obras cubistas en Madrid, provocando acaloradas discusiones y críticas.

Después de regresar de España, Rivera se informó de los acontecimientos políticos y sociales que convulsionaban en ese momento a México a través de amigos mexicanos, que vivían en el exilio en Madrid o en París, y de su propia madre, que lo visitó en París en ese mismo año. Aunque México se encontraba al borde del caos y la anarquía, Diego Rivera estaba entusiasmado con la idea de un México sacudiéndose del yugo colonial, de un México devuelto al pueblo mexicano, como proclamaba el héroe popular revolucionario Emiliano Zapata en su <<Manifiesto a los Mexicanos>>. Las leyendas de su patria mexicana y las indagaciones sobre sus antepasados se aprecian especialmente en su obra *Paisaje Zapatista- El guerrillero*, pintado después de entrevistarse en Madrid con compatriotas suyos. Rivera comenzó a triunfar con sus pinturas. En 1916 participó en dos exposiciones colectivas de arte posimpresionista y cubista en la Modern Gallery de Marius de Zaya en Nueva York, quien en octubre del mismo año lo invitó a la <<Exhibition of Paintings by Diego M. Rivera and Mexican Pre- Conquest Arte>>. El experto en arte y director de la galería L'Effort Moderne, Léonce Rosenberg, le hizo un contrato



por dos años y Rivera participó activamente en discursos metafísicos que celebraban semanalmente un grupo de artistas y emigrantes rusos, por iniciativa de Henri Matisse.

Ahora bien, es Angelina Beloff quien introduce a Rivera en diversos círculos intelectuales, culturales y artísticos, lo cual hizo que Diego se relacionara con varios escritores rusos como Maximilian Voloshin e Ilya Ehrenburg.

Más adelante, el 11 de agosto de 1916 nació el hijo de Angelina y Diego, el maestro hizo una representación de su compañera sentada en un sillón amamantando a su hijo. Debilitado por el frío y el hambre, Dieguito enfermó gravemente de gripe durante la epidemia de 1917/1918 y desgraciadamente, falleció antes de terminar el año. Como recuerdo del pequeño quedaron algunos dibujos de él con la madre, y claro, su posterior reelaboración en estilo cubista.

Un poco más tarde, el matrimonio Rivera-Beloff se alojó en un apartamento cerca de Champ de Mars, en la Rue Desaix, lejos del ambiente artístico e intelectual de Montparnasse.

Para 1917 existió un alejamiento de Rivera con varios pintores cubistas, lo anterior por una discusión del mismo con el crítico de arte Pierre Reverdy en la primavera de ese mismo año, esta discusión que André Salmón llamó más tarde <<L'affaire Rivera>>.

Durante la ausencia de Guillaume Apollinaire, en los años de la guerra, Reverdy se había convertido en teórico del cubismo. En su artículo <<Sur le Cubisme>> hizo una crítica tan demoledora de la obra de Rivera ( y también de la de André Lhote), que en el siguiente encuentro entre ambos, se van a las manos durante una cena organizada por Léonce Rosenberg, crítico y pintor. Como resultado de tan penoso incidente el abandono definitivo del cubismo por parte de Rivera fue decisivo y más adelante, se dio la ruptura con Rosenberg y Picasso; también sus entonces amigos más próximos como Lipchitz y Severini le dan la espalda a Diego, uniéndoseles Braque, Gris y Léger. Como consecuencia de este hecho el famoso cuadro *Paisaje Zapatista* de estilo cubista que adquirió Rosenberg, no se expuso hasta los años treinta.

En el mismo año, comenzó a estudiar intensamente la obra de Paul Cezanne, retomando así a la pintura figurativa. Volvió a interesarse por la pintura holandesa del siglo XVII e inició una serie de naturalezas muertas y retratos que nos muestra un fuerte parentesco con la obra de Ingres.

Su vuelta a la pintura figurativa encontró el apoyo del médico y reconocido crítico de arte Elie Faure, quien ya en 1917 había invitado a Rivera a participar en una exposición colectiva

organizada por él, bajo el título << *Les Constructeurs*>>. Más tarde escribiría sobre el artista :  
“.....Hace casi doce años conocí en París a un hombre cuya inteligencia se podría calificar casi de antinatural... Me contó cosas de México, país donde nació, cosas maravillosas. Es un mitólogo, o pensó, o tal vez mitómano”.<sup>14</sup>

Es también Faure quien suscitó en Rivera el interés por el Renacimiento italiano, discutiendo con él sobre la necesidad de un arte con valores sociales y sobre la pintura mural como forma de representación, es en ese punto donde el pintor vislumbra amplios horizontes.

Ahora bien, para febrero de 1920, Rivera partió hacia Italia gracias a una beca que consiguió con ayuda de Alberto J. Pani, entonces embajador de México en Francia y que además, había adquirido y encargado a Diego varios retratos poscubistas suyos y de su mujer. J. Pani logró que José Vasconcelos, que era el nuevo rector de la Universidad Nacional financiara a Rivera un viaje de estudios. Con aquella beca en poder de Diego Rivera, el pintor logró estudiar el arte etrusco, bizantino y el renacentista italiano a lo largo de 17 meses. Tomando como modelos las obras de los maestros italianos, los paisajes, la arquitectura y las personas, Rivera pintó más de 300 bocetos y dibujos que, según era su costumbre reunía en cuadernos de apuntes, otros más los guardaba en los bolsillos de sus chaquetas. Desgraciadamente, la mayoría de esos apuntes han desaparecido. En la pintura mural de la Italia del Trecento y del Quattrocento, sobre todo en los frescos de Giotto, descubrió una forma monumental de la pintura que más tarde, de regreso a su patria, le serviría para emprender una forma artística nueva, revolucionaria y de difusión tanto pública como didáctica-cultural.

En la primavera de 1920, todavía durante su permanencia en Italia, José Vasconcelos es nombrado ministro de Educación en México, bajo el gobierno del presidente Álvaro Obregón. Una de sus primeras iniciativas, como ya se ha mencionado en el capítulo primero de esta investigación, fue la formación de un amplio programa popular que previó también la pintura mural en edificios públicos como medio de culturización.

<sup>14</sup> Elie Faure, en *Obras Completas, París, 1964. Citado en: Diego Rivera hoy. Simposio sobre el artista en el centenario de su natalicio, México, 1986, p. 32*

Por otra parte, antes de su retorno a México, apareció en la vida de Rivera el signo ineludible del final de una época: la dolida muerte de su amigo, el pintor Amedeo Modigliani. Muerto Modigliani muere el espíritu de Montparnasse.

Después de su regreso de Italia, en marzo de 1921, Rivera se sintió atraído por la evolución política y social de México y decidió abandonar definitivamente Europa. Dejó en París a Angelina Beloff y a su hija Marika, nacida en 1919 de sus relaciones con Marevna Vorebëv-Stebelska, una artista rusa a quien había conocido en 1915 y que frecuentaba los mismos círculos que Angelina. Durante algún tiempo, el pintor mantuvo relaciones con ambas mujeres, y en 1917 vivió con la pintora, una mujer de carácter impulsivo que era seis años más joven que él. Antes de regresar a México, Rivera vendió varias pinturas que tenía a la mano, se despidió de Angelina, Marievna y de su hija. Dejó varios miles de francos a varios amigos comunes, para ayudar a Marievna a criar a su hija y partió a México. Con el retorno a casa, el capítulo Europa estaba definitivamente concluido para abrir uno nuevo: el retorno a México de Diego Rivera.

#### **2.4 ARTE Y UN IDEAL POSREVOLUCIONARIO EN LA PINTURA MURAL.**

Cuando llegó a México, Rivera entró a formar parte cultural del gobierno, de la mano de José Vasconcelos. Después de 10 años de guerra civil, dicho programa intentó una forma de representación artística. El ministerio de educación había comenzado a propagar su ideología mexicana y sus ideales humanistas por medio de un programa de pinturas murales que confió a diversos artistas interesados en el tema. Además estaba firmemente decidido a utilizar la amplia reforma cultural, que fue iniciada por él, para apoyar la igualdad social y racial de la población indígena, proclamada en la Revolución, y a favorecer la integración cultural y la recuperación de una cultura mexicana propia después de siglos de presión católica-hispánica.

Recién llegado de Europa, Rivera fue invitado por Vasconcelos, junto con otros artistas e intelectuales, a un viaje a Yucatán, en noviembre de 1921, para que visitara los restos arqueológicos de Chichén Itza y Uxmal. Vasconcelos que viajó con el grupo, pidió a los participantes que se familiarizaran con los tesoros artísticos de México y que compartieran el orgullo Nacional, base de su futuro trabajo.

".....Mi retorno a casa, me produjo un júbilo estético imposible de describir, escribió Rivera más tarde sobre su regreso, fue como si hubiese vuelto a nacer. Me encontraba en el centro del mundo plástico, donde existían colores y formas en absoluta pureza. En todo veía una obra maestra potencial; en las multitudes en las fiestas, en los batallones desfilando, en los trabajadores de las fábricas y del campo, en cualquier rostro luminoso, en cualquier niño radiante. El primer boceto que realicé me dejó admirado. ¡Era realmente bueno!. Desde entonces trabajaba confiado y satisfecho. Había desaparecido la duda interior, el conflicto que tanto me atormentaba en Europa. Pintaba con la misma naturalidad con que respiraba, hablaba o sudaba. Mi estilo nació como un niño, en un instante; con la diferencia de que ese nacimiento le había precedido un atribulado embarazo de 35 años".<sup>19</sup>

Así describió el pintor su identidad recuperada y el nacimiento de su nuevo estilo pictórico, en un entorno ya conocido para él y sin embargo tan repentinamente novedoso.

Por iniciativa de Vasconcelos, a quien acompañó en otros viajes a las provincias en ese entonces, con el fin de buscar nuevas formas de expresión que calaran hondo en el pueblo, Rivera elaboró para sí un concepto de arte al servicio del pueblo que conoció su propia historia a través de la pintura mural.

En enero de 1922, seis meses después de su regreso de Europa se dispuso a pintar su primer mural "*La Creación* en la Escuela Nacional Preparatoria, Colegio de San Ildefonso, actualmente Museo de San Ildefonso en la Ciudad de México".<sup>20</sup> Los murales en la escuela fueron el comienzo y piedra de toque del llamado renacimiento de la pintura mural mexicana. Mientras varios pintores se ocuparon de las paredes del patio o claustro, Rivera se pasó el año preparando su versión de un fresco experimental en el anfiteatro de la Escuela. En esta obra, el artista, realizó los bocetos preparatorios con carboncillo y lápiz rojo, a imitación de los maestros del Cinquecento italiano. Mientras que en los cuadros que pintó después de su periodo europeo el tema dominante fue el de la vida diaria en México, Diego Rivera plasmó en ese mural motivos cristianos-europeos, en los que el animado cromatismo mexicano contrasta con los distintos tipos humanos de México. Es una obra en la que parecen estar presentes elementos estilísticos <<nazarenos>>, para cuya representación fue útil al pintor su estudio del arte italiano.

<sup>19</sup> Gladis March, *Diego Rivera, Mi arte, mi vida*, México, Herrero, 1963, p. 97

<sup>20</sup> Esther Acevedo, *Guía de Murales del Centro Histórico de la Ciudad de México*, México, ULA-CONAFE, 1984, pp.14-16

Su lenguaje pictórico se transformó en otros murales que siguen, adquiriendo una orientación política.

El tema que desarrolló en el anfiteatro fue, como el propio artista formula "... el de los orígenes de la ciencia y las artes, una especie de versión condensada de los hechos sustanciales de la Humanidad".<sup>21</sup> La escena parece representar esquemáticamente la ideología de Vasconcelos: la fusión de razas, ilustrada aquí con la pareja de mestizos; la educación mediante el arte; la ponderación de las virtudes que propaga la religión judeocristiana, sabia utilización de la ciencia para dominar la naturaleza y conducir al hombre a la verdad absoluta.

Se hace la observación de que para el desnudo Mujer o Eva, la modelo fue Guadalupe Marín, una chica de Guadalajara con la que el artista más tarde iniciaría una relación estable. En junio de 1922, Lupe y Diego contrajeron matrimonio por la iglesia y habitaron en una casa de la calle Mixcalco, muy cerca del Zócalo, en la Ciudad de México. Del matrimonio, que duró cinco años, nacieron dos hijas, Guadalupe y Ruth, nacidas en 1924 y 1927 respectivamente.

Ahora bien, tanto en esos primeros frescos como en los que le siguieron, Rivera combinó sus extensos conocimientos de arte tradicional con un hábil tratamiento de los elementos plásticos contemporáneos. Las obras de los años siguientes describieron críticamente tanto el pasado como el presente, reflejando la convicción utópica de que el hombre puede transformar la sociedad con su creatividad, para lograr un futuro mejor y más justo. Para transmitir ese ideal, Diego Rivera se sirvió de la teoría marxista en los temas de algunos de sus murales, si bien los biógrafos del pintor, Bertram D. Wolfe y Lolo de la Torre aseguraron que Rivera nunca leyó a Marx, y que le resultaba difícil aceptar dogmas, de cualquier tipo que fuesen. Sería a través del <<Sindicato revolucionario de trabajadores técnicos, pintores y escultores>>, en cuya fundación participó en 1922, que Rivera se encontró inmediatamente con la ideología comunista.

El pintor mexicano David Alfaro Siqueiros, con quien Rivera ya había estado en París a comienzos de 1919, y con quien compartía sus puntos de vista sobre la Revolución Mexicana y el cometido de un auténtico arte nacional y su aportación social, acababa de regresar de Europa

<sup>21</sup> Diego Rivera, *From a Mexican Painter's Notebook*, en: *The Arts*, Año VII, 1925, pp.21-24

en septiembre, y junto con Ramón Alva Guadarrama, Fernando Leal, Carlos Mérida, Fermín Revueltas, Amado de la Cueva, Xavier Guerrero, Germán Cueto y José Clemente Orozco pasaron a formar parte de la élite del movimiento artístico. "...Al igual que otros muchos grupos de vanguardia latinoamericanos, el sindicato que estaba recién fundado, imitando a sus colegas europeos, publicó un manifiesto cuyo texto ya había redactado Siqueiros en 1921 durante su permanencia en España, manifiesto que contenía los ideales del artista".<sup>22</sup> De los pasquines que el sindicato imprimía y publicaba, nació en 1924 el periódico <<El machete>>, más tarde órgano oficial del Partido Comunista Mexicano. Pero antes sirvió para definir la posición del sindicato como unidad orgánica entre la revolución en el arte y en la política. A finales de 1922, Rivera ingresó en el Partido comunista Mexicano, formando parte, junto con Xavier Guerrero y Siqueiros, del comité ejecutivo.

En marzo de 1922, José Vasconcelos sacó a licitación las pinturas de los dos patios interiores de la Secretaría de Educación Pública (SEP), cuyo nuevo edificio había sido inaugurado a mediados del año anterior, hasta su conclusión definitiva en 1928, Diego logró desarrollar en cuatro años de trabajo una iconografía revolucionaria mexicana, hasta entonces inexistente. El programa temático en la planta baja de ambos patios, con imágenes sencillas y de gran fuerza expresiva en estilo figurativo clásico, se compuso de motivos basados en los ideales revolucionarios, que celebran la herencia cultural indígena de México.

En el Patio del Trabajo, nombre dado por Rivera al más pequeño de los dos se representaron escenas de la vida cotidiana del pueblo mexicano: quehaceres agrícolas, industriales y artesanales de diversas partes del país, en lucha por mejorar sus condiciones de vida. En el patio mayor Patio de las fiestas, se mostraron escenas de fiestas populares mexicanas.

Mientras que en el primer piso de la SEP se pintaron los escudos de los distintos estados federales mexicanos, así como algunas alegorías poco espectaculares relativas al <<trabajo intelectual y científico>>, surge en el segundo piso un ciclo narrativo. En el *Corrido de la revolución*, dividido en *Revolución agraria* y *Revolución proletaria*. Rivera desarrolló un ciclo narrativo: fragmentos de una balada popular, escritos sobre cintas pintadas, se extienden enla-----

<sup>22</sup> Para el texto del manifiesto véase: *Arte de la Revolución mexicana, Leyenda y Realidad*, Berlín, 1974, p. 135

zando los paneles murales. La representación plástica de los corridos, coplas cantadas muy populares en todo México, implicaba una radical innovación artística: el público, en su mayoría analfabeto estaba familiarizado con la transmisión de noticias mediante coplas.

La Revolución proletaria, que muestra escenas de la lucha revolucionaria, la creación de cooperativas y la victoria sobre el capitalismo, se abre con *El Arsenal de armas*, el más conocido mural de todo el ciclo. En la única escena apaisada de toda la serie, Rivera retrató a amigos y camaradas del círculo de Julio Antonio Mella, un comunista cubano exiliado en México. En el centro de la composición se encuentra Frida Kahlo repartiendo fusiles y bayonetas a los trabajadores, prestos a la lucha. Rivera conoció a Frida Kahlo, con la que se casaría un año después, en el círculo de artistas e intelectuales mencionado anteriormente, en 1928. Afiliada a aquel mismo Partido Comunista, Rivera la pintó con la estrella roja en el pecho, como militante activa, lo mismo que a otros miembros del partido. En la parte izquierda del mural se ve a David Alfaro Siqueiros, colega y camarada ideológico de Rivera, con el uniforme de capitán, grado que había tenido realmente en los años de la Revolución, hacia 1925. A la derecha se encuentra Julio Antonio Mella, asesinado el 10 de enero de 1929 en las calles de la capital mexicana por instigación del dictador cubano Gerardo Machado, al lado de su compañera Tina Modotti, que reparte cartucheras o cananas con balas a sus camaradas.

Tina Modotti era una norteamericana de origen italiano, que más tarde adquirió notoriedad como fotógrafa y militante comunista en México, en la Unión Soviética y en España, durante la Guerra Civil. En su primera visita a México en 1922, conoció a Diego Rivera, Xavier Guerrero y otros representantes del arte progresista.

Ahora bien, en uno de los paneles del segundo piso, en la caja de la escalera, el artista utilizó un retrato fotográfico que hiciera Weston un fotógrafo amigo de Modotti para pintarse a sí mismo en El pintor, el escultor y el arquitecto en el edificio de la SEP. Rivera aquí representó su concepción del artista plástico según el modelo renacentista italiano: pintor, escultor y arquitecto de una obra de arte integral. El ciclo mural de la SEP se cita frecuentemente como una de las obras más logradas del muralista mexicano.

Octavio Paz, en *Los privilegios de la vista* comenta:

"... en los frescos de Educación Pública, las variadas influencias de Diego, lejos de encorsetarlo, le permiten mostrar sus grandes dotes. Estas pinturas son como un inmenso abanico desplegado, que

muestra una y otra vez a un artista múltiple y singular: a un pintor que en ciertos momentos recuerda a Ingres, a un aventajado alumno del Quattrocento que, cercano unas veces al estricto Duecío, recrea en otras el rico cromatismo de Benozzo Gozzoli y su seductora combinación de naturaleza física, animal y humana- ésa es la palabra exacta, al artista del volumen y la geometría, capaz de llevar al muro las enseñanzas de Cézanne; al pintor que amplió las ideas de Gauguin- árboles, hojas, agua, flores, cuerpos, frutos,-infundiéndoles nueva vida; finalmente, al dibujante, al maestro de la línea armónica".<sup>23</sup>

Ahora bien, 235 tableros distribuidos en los corredores de los tres niveles que circundan los dos patios, en el cubo de la escalera en su totalidad y en el cubo del elevador.

Este enorme edificio de dos cuadras de largo y tres pisos de alto, está dividido en dos partes desiguales con su correspondiente patio cada una. Aquí el maestro Rivera pintó tableros que cubren 1585 metros cuadrados y denominó al mayor, Patio de las Fiestas y al menor, Patio del Trabajo, de acuerdo con el tema de los murales.

Como se ha mencionado; en la planta baja del Patio del Trabajo pintó frescos sobre el trabajo industrial y agrícola: la hilandería, la tintorería, la agricultura, y la minería; en el primer piso, frescos acerca de las actividades científicas relacionadas con aquéllas, y en el segundo piso, frescos que representan las Artes, la Escultura, la Danza, la Música, la Poesía, la Épica popular y el Teatro, ilustrando la difícil suerte de los trabajadores en la realidad. En un panel, por ejemplo, aparecen los mineros entrando en la mina, y en uno adyacente, saliendo exhaustos y fatigados. Entremezclados con estas escenas hay otras que muestran cómo el pueblo puede lograr su redención. En uno de los frescos pintó una maestra rural en su noble misión mientras campesinos armados hacen guardias; en otro, guerrilleros peleando para liberar a los peones. Varios frescos representan la redistribución de la tierra.

En el Patio de las Fiestas utilizó un esquema análogo. En la planta baja, los frescos representan los grandes festivales del pueblo; en el primer piso, las festividades de importancia predominante intelectual, y en el segundo piso, las grandes canciones basadas en la música popular, música que expresaba la voluntad del pueblo y de sus revolucionarios deseos desde los

<sup>23</sup> Octavio Paz, *Pasos de una iniciación*, en : *Catálogo de la exposición de Octavio Paz, Los privilegios de la vista*, México, Centro Cultural de Arte Contemporáneo, A. C., 1990, p. 34

tiempos de la Independencia del país hasta la revolución. En esta parte incluyó un contrastado aspecto de la vida mexicana; la gente vuelve de sus trabajos extenuantes a su vida creadora, sus alegres matrimonios y sus vivaces fiestas: *la Quema de Judas, la Danza del Venado, la Danza de las Tehuanas, la Danza de los listones, la Danza de la Cosecha del Maíz, la Danza del Día de Mayo* y otras.

Además pintó lo que se llevaba a cabo: *La autosuficiencia del Ejido*, la tierra dada a los indios para que la cultivaran.

Con el mismo feliz y profético espíritu, también pintó las dos paredes de la escalera y el corredor que lleva al elevador. Hizo una pintura interpretativa del paisaje mexicano elevándose desde el mar hasta las montañas, planicies, picos elevados y volcanes. Aparejada a esta representación del paisaje hay una visión simbólica del progreso del hombre. Figuras alegóricas representan los estadios ascendentes de la evolución social del país a través de las revoluciones populares, desde una sociedad primitiva hasta el liberado y pleno orden social del futuro. Hasta arriba de la escalera pintó lo que, según su propia estimación, es uno de sus mejores autorretratos. En un trío de trabajadores, responsables de la construcción y de su decoración, Diego Rivera figura como el arquitecto; los otros personajes son el cantero y el pintor.

Dado que Rivera ganaba dos dólares diarios por sus murales, comenzó en esa época a vender dibujos, acuarelas, y cuadros a coleccionistas privados y sobre todo a turistas norteamericanos. Muchas de esas obras surgieron como bocetos o trabajos preparatorios de los murales. De esa forma los temas y motivos indigenistas de los murales aparecieron más o menos transformados en cuadros del pintor como: *La Bañista de Tehuantepec*, situado en la entrada de los ascensores de la SEP. En otro cuadro apareció *La Molendera*, 1924 que es idéntico a un detalle del mural *Alfarero*, que aparece en la pared del <<Patio de las Fiestas>>, en el mismo edificio. En ambas escenas se ve a mujeres indígenas trabajando, en el llamado "estilo Clásico" de Rivera. Las figuras, originalmente plasmadas, se hacían cada vez más plásticas y voluminosas. La utilización múltiple de determinados motivos se repetía también en el <<Patio de las Fiestas>>, reiterándose en posteriores ciclos murales.

Con motivo de los disturbios políticos de 1924, que fueron provocados por grupos conservadores, un grupo de estudiantes de nivel superior agreden los murales de José Clemente

Orozco y David Alfaro Siqueiros, en el patio interior de la Preparatoria exigiendo la interrupción de todo el programa de los murales. Rivera ante eso, criticó duramente los incidentes, con la autoridad que le daba el ser una de las figuras más famosas del movimiento de la pintura mural y posteriormente director de artes plásticas en el ministerio de educación, una vez concluidos los trabajos en la Preparatoria. Vasconcelos, cada vez más en desacuerdo con la política de Álvaro Obregón, presentó su dimisión como ministro de educación. Con ello, el movimiento conservador había obtenido su primera victoria, ya que se suspendió el programa de los murales y se despidió a la mayoría de los pintores. Muchos de ellos, entre otros Siqueiros, abandonaron la capital y probaron suerte en las provincias. Solamente Diego Rivera, que había podido convencer al nuevo ministro de educación, que era José María Puig Casaurac, de la importancia del proyecto, conservó su cargo para poder concluir los murales de la SEP.

Éste mural, actualmente es considerado uno de las obras más importantes, del maestro Rivera ya que nos muestra la intención didáctica-política-ideológica que tuvo al compendiar el pasado con el presente.

En 1924, mientras estaba todavía pintando la planta baja del <<Patio de las fiestas>> y Álvaro Obregón finalizaba su mandato presidencial, sustituyéndolo el general Plutarco Elías Calles, Rivera recibió el encargo de un nuevo proyecto mural en la "Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo".<sup>24</sup>

Rivera comenzó a pintar al fresco el atrio de entrada, la escalera y la sala de recepciones en el primer piso del edificio. Con el tema *La tierra liberada*, que mostró claramente el carácter revolucionario que, en su opinión, debía de tener la escuela de estudios agrícolas. Para 1926 se dedicó a pintar la capilla del antiguo convento y más tarde la Hacienda de Chapingo, que como muchos otros templos cristianos, se levantó sobre cimientos de una pirámide azteca, sirviendo ahora de parainfo a la escuela. El programa iconográfico que cubrió todos los muros y techos del templo, integrándose en la totalidad de la arquitectura, se comparó frecuentemente por su ---

<sup>24</sup> V. O' Connor, *An Iconographic Interpretation of Diego Rivera's Detroit Industry-Murals in Terms of Their Orientation to the Cardinal Points of the Compass*, en: *Catálogo de la exposición <<Diego Rivera: A Retrospective>>*, New York, The Detroit Institute of Arts, 1986, pp. 215-234



efecto unitario, con la Capilla Sixtina de Miguel Ángel o con la Capilla de la Arena de Giotto. Rivera pretendía que sirviera de inspiración y ejemplo a las nuevas generaciones de ingenieros agrícolas. El tema del ciclo, desarrollado en los cuatro tramos de la nave y su pequeño coro, sobre el que en su tiempo se encontraba el órgano, es, en la parte izquierda, la revolución social y el compromiso implícito de la reforma agraria, y en la parte derecha, la evolución natural, la belleza y la fertilidad de la tierra, cuyo crecimiento natural discurrió paralelo a la inexorable transformación impuesta por la revolución. El programa alcanzó su culminación sobre la pared frontal en arco de la capilla, con el desnudo *Tierra Liberada* rodeado por los cuatro elementos de la naturaleza.

Naturaleza y sociedad partieron del caos y la explotación, hacia la armonía entre el hombre y la naturaleza, y entre los propios hombres. En el antiguo templo jesuita, el artista predicó la fe revolucionaria, utilizando concepciones del mundo y de la naturaleza pertenecientes a antiguas culturas, a motivos religiosos y a un simbolismo socialista.

Por otra parte, mientras que Rivera retrataba a su mujer Guadalupe Marín embarazada en *Tierra liberada*, el pintor recurrió a Tina Modotti como modelo para pintar varias figuras alegóricas femeninas. La relación que inició con la fotógrafa durante los trabajos produjo serias discusiones con Lupe Marín, las constantes riñas y celos de Lupe, hicieron que más adelante, la separación que era temporal se hiciera definitiva después del nacimiento de su hija Ruth, en 1927. Más adelante se normalizaría el contacto del pintor con la madre de su hija, a quien siguió ayudando económicamente.

Después, surgiría también una fuerte amistad entre Lupe Marín y Tina Modotti. Cabe señalar que, la influencia que tuvo Diego Rivera en Tina Modotti fue definitiva, tanto para su estancia en México como para su visión de la fotografía.

## **2.5 RIVERA , SU IDEOLOGÍA COMUNISTA Y SU VIAJE A LOS ESTADOS UNIDOS.**

Realizando el proyecto de Chapingo, Diego Rivera viajó en el otoño de 1927 a la entonces Unión Soviética, donde, como miembro de la delegación mexicana de funcionarios del partido

comunista y representantes de los trabajadores, tomó parte en el décimo aniversario de la Revolución de Octubre. Rivera que desde sus años en París sentía curiosidad por conocer Rusia, podía ver con sus ojos la tierra de los sóviets, de cuya evolución artística esperaba beneficiarse, contribuyendo con un mural al progreso revolucionario de la Unión Soviética. "Tras una breve estancia en Berlín"<sup>25</sup>, donde se encontró con artistas e intelectuales alemanes, el pintor pasó nueve meses en Moscú. Allí pronunció conferencias, se le nombró <<Maestro de pintura monumental>>, en la escuela de Bellas Artes y mantuvo un estrecho contacto con <<Octubre>>, que era una asociación recién fundada de artistas de Moscú. Los artistas de ese grupo lucharon por un arte público que, siguiendo la tradición popular rusa, favoreciera los ideales socialistas, rechazando tanto el realismo socialista como el arte abstracto.

Por otra parte, en 1928, Rivera realizó un cuaderno de 45 bocetos a la acuarela, con escenas de la celebración de la festividad del 1º de mayo en Moscú y como preparación de un mural encargado por el delegado soviético de educación y arte, Anatoly V. Lunacharsky.

Dichos bocetos son la única cosecha de su visita a Rusia, ya que el proyecto del mural en el club de la Armada Roja no llegó nunca a realizarse por desacuerdo e intrigas. Los bocetos servirían solamente para posteriores murales. Sus diferencias tanto a nivel cultural como político hacen que el gobierno lo impulsara a regresar a México.

Tras algunas aventuras amorosas sin importancia, ocurridas después de su separación con Lupe Marín, Diego Rivera se casó el 21 de agosto de 1929 con Frida Kahlo, 21 años más joven que él. La artista se había dirigido a él en 1928, durante la realización de los murales de la SEP, para pedirle una opinión sobre sus primeros pasos en la pintura. Rivera se mostró favorable, y desde entonces ella se dedicó exclusivamente a ese arte. El arte y la política, hicieron de su matrimonio una relación apasionada y sobre todo de camaradería y amistad incondicionales, ya que poseían los mismos ideales. Ese matrimonio se separaría en 1940, para más adelante volver a contraer matrimonio que se prolongaría hasta la muerte de Frida en 1954.

En la época que se casaron, Rivera fue elegido por los alumnos director de la Academia de Arte de San Carlos. Sin embargo, el nuevo plan de estudios transformado radicalmente, que elaboró el

<sup>25</sup> Willi Münzenberg, *Das Werk des Malers Diego Rivera*, Berlín, 1959, pp. 98-118

pintor, suscitó grandes controversias en los medios de comunicación. En dicho plan, los alumnos tenían derecho a participar en la elección de sus maestros, métodos de trabajo y personal del centro. Rivera fijó un sistema de clases que conferiría al centro carácter de taller, más que de academia. Quería hacer de los estudiantes artistas universales, al ejemplo de Leonardo da Vinci, lo que provocó un desacuerdo a ese plan por parte de los alumnos y maestros de arquitectura, cuya escuela se encontraba en el mismo edificio. A lo largo del año, se unieron a los inconformes oponentes de los círculos de artistas conservadores e incluso del propio partido comunista, que para ese mismo año le dieron de baja como miembro del partido, por que consideraron que sus actitudes no eran lo suficientemente opuestas al gobierno. La administración de la universidad terminó por ceder a las protestas y finalmente Diego Rivera se vió obligado a dimitir a su puesto a mediados de 1930.

La crítica del partido comunista se centró, por una parte, por la actitud que tenía Diego Rivera frente a la política de Stalin, y por la otra, en que aceptó un encargo del gobierno de Calles y de su sucesor para pintar un mural en Chapingo, trabajo que Rivera realizó al finalizar su tarea en la SEP. En 1929 le concedieron un enorme proyecto en el Palacio Nacional de la Ciudad de México, sede del Gobierno, y la realización de varios murales en la sala de conferencias de la Secretaría de Salud Pública. Mientras realizaba en el Palacio Nacional una obra de grandes proporciones, que se basaba en la historia de la Nación Mexicana, y que le llevó varios años su realización, el entonces embajador Dwight W. Morrow, presionó para que se pintara un mural en el antiguo Palacio de Cortés, en Cuernavaca. Morrow le ofreció 12,000 dólares por el trabajo, "la más alta recompensa que un artista había recibido hasta entonces por un encargo, y propicia más tarde el viaje del pintor a los Estados Unidos".<sup>26</sup>

Cuando Rivera aceptó el encargo del embajador y comenzó los trabajos de la Historia de Cuernavaca y Morelos; una vez acabado ese mural, en el otoño de 1930, accedió a pintar murales en los Estados Unidos, la prensa comunista en México atacó nuevamente al pintor, ta---

<sup>26</sup> Stanton, L. Catlin, Some Sources and Uses of Precolumbian Art in the Cuernavaca Frescoes, Proceedings of the 35<sup>th</sup> International congress of Americanists, México, 1962, pp 439-449



chándolo de <<agente del imperialismo norteamericano y del millonario Morrow>>. Pese a todo, Rivera decidió aceptar una invitación, que ya le habían hecho varias veces, para que visitara San Francisco, emprendiendo ilusionado el viaje al país vecino en compañía de su esposa, Frida Kahlo.

Ya en los Estados Unidos su entonces amigo el escultor californiano, Ralph Stackpole que había conocido a Rivera en París y más adelante admirador de sus trabajos murales, estaba interesado en que Rivera pintase un mural en la California School of Fine Arts, y éste terminó por aceptar la oferta. Cuando Stackpole recibió con otros colegas el encargo de decorar el nuevo edificio del San Francisco Pacific Stock Exchange, consiguió que se reservara una pared en el edificio para el conocido pintor mexicano de murales.

Más adelante, Diego Rivera tomó la decisión de permanecer más tiempo en los Estados Unidos, esto debido no solamente a la demanda de los norteamericanos por sus obras, sino que desde que el presidente Calles accedió al poder, de 1924 a 1928, la situación de los muralistas había empeorado considerablemente, ya que la mayoría de ellos no recibía encargo alguno. Los años posteriores estuvieron marcados por la represión de los opositores políticos. Para 1929, se prohibió el partido Comunista mexicano y fueron encarcelados numerosos militantes, entre ellos el pintor David Alfaro Siqueiros. El resultado fue la emigración de muchos artistas e intelectuales progresistas a Estados Unidos.

Cuando Rivera partió a los Estados Unidos, al principio se le negó la entrada, debido a su ideología comunista, no era extraño, ya que aunque no pertenecía al partido desde 1929, como secretario general de la <<Liga antiimperialista de los países americanos>>, había criticado vehementemente al presidente norteamericano Herbert Hoover durante una visita de éste a México en 1928 por su política con Nicaragua. Fue necesaria la intervención de Albert M. Bender, que había adquirido cuadros del pintor en sus visitas a México y se relacionaba con gente que era influyente, para que Rivera obtuviera el visado.

Con manifestaciones anticomunistas que eran dirigidas a Rivera, los medios de comunicación norteamericanos y también algunos colegas pintores de San Francisco criticaban que Diego Rivera hubiera recibido un contrato de instituciones norteamericanas. Al pintor mexicano le ofrecieron muchos proyectos que ellos jamás alcanzarían, y por si eso fuera poco, se le permitió

exponer la considerable cantidad de 120 obras suyas en el California Palace of the Legión of Honor, a finales de 1930. Pero al finalizar los murales, con gran éxito de crítica y público, y al aparecer en persona la pareja Kahlo-Rivera, muchos críticos cambiaron o al menos moderaron su opinión sobre el artista.

Rivera pintó primero "el mural *Alegoría de California* para el <<Luncheon Club>> del San Francisco Pacific Stock Exchange, entre diciembre de 1930 y febrero de 1931".<sup>27</sup> El mural se inauguró junto con todo el edificio bursátil, en el mes de marzo. Después de unas vacaciones en la finca de la familia Stern en Atherton, California, donde Rivera pintó un pequeño fresco en el comedor de sus anfitriones, más adelante surgió entre abril y junio de 1931 el mural *La elaboración de un fresco* en The California School of Fine Arts, actualmente San Francisco Art Institute.

Inmediatamente después de acabar los trabajos, Rivera se vió obligado a regresar a México para acceder al ruego del presidente de terminar el mural del Palacio Nacional, que había quedado incompleto. Poco después recibió una invitación para una magna exposición en el Museum of Modern Art de Nueva York. Se trataba de la segunda retrospectiva de un solo artista (la primera fue dedicada a Henri Matisse) que organizó el museo, fundado en 1929. Y, tras pintar la pared principal de la escalera, los trabajos en el Palacio Nacional se volvieron a interrumpir.

Rivera, acompañado por Frida Kahlo y por la renombrada curadora de arte Frances Flynn Paine, partió a Estados Unidos y se embarcó en el <<Morro Castle>> rumbo a Nueva York. Como miembro de la entonces influyente <<Mexican Arts Association>>, que estaba financiada por Rockefeller, Paine había propuesto al artista hacer una retrospectiva.

La travesía marítima la utilizó Rivera para pasar al lienzo bocetos que llevaba en cuadernos, sobre todo variaciones, y detalles de sus frescos, con el fin de presentarlos en la exposición. En el tiempo que medió entre su llegada a Nueva York, en noviembre de 1931, y la apertura de la retrospectiva, un mes más tarde Rivera trabajó arduamente en ocho frescos transportables, de los cuales cinco eran repeticiones de escenas de sus murales en México, mientras que los otros tres,

<sup>27</sup> Elisabeth Fuentes, *The San Francisco Murals of Diego Rivera: A Documentary and Artistic History*, tesis Doctoral inédita, University of California at Davis, 1980 pp. 150-180



expresaban sus primeras impresiones de un Nueva York en plena época de depresión económica. Cuando se inauguró su retrospectiva, el 23 de diciembre, se había logrado juntar 150 obras del artista. La crítica de la prensa, en su mayoría positiva, hizo que fuera visitada por 57,000 personas, cifra considerable para aquella época.

Ahora bien, a través de Helen Wills Moody, popular campeona mundial de tenis y pintora aficionada, a quien Rivera había retratado en San Francisco como figura femenina central de su mural: Alegoría de California, Rivera conoció a los directivos del Detroit Institute of Arts, Dr. Edgar P. Richardson y Dr. William R. Valentiner.

Ambos directores le invitaron a exponer dibujos y cuadros en febrero-marzo de 1931 en Detroit, y propusieron a la Arts Comisión of the City of Detroit que Rivera realizara un mural para el Garden Court del museo.

<<El pintor>>, mencionaba Richardson entusiasmado, "...ha desarrollado un poderoso estilo de pintura narrativa, que le convierte en el único artista vivo capaz de representar de forma adecuada el mundo en que nos movemos. Es interesante constatar que mientras la mayoría de nuestra pintura actual es abstracta e introspectiva, haya surgido un hombre como Diego Rivera, con un arte narrativo poderoso y dramático, que sabe narrar incomparablemente bien cualquier tema. Es un gran pintor y sus temas exigen grandeza".<sup>28</sup>

Gracias al apoyo de Edsel B. Ford, entonces presidente de la comisión municipal de arte, Rivera pudo comenzar a preparar al término de la exposición en Nueva York, a comienzos de 1932, el mural en el Detroit Institut of Arts. Para ello se alojó con Frida Kahlo en un hotel situado frente al museo. Edsel B. Ford, hijo de Henry Ford y primer presidente de la Ford Motor company en Detroit, pone a disposición 10,000.00 dólares para la realización de los frescos. El plan del instituto era el de pintar solamente dos superficies del patio interior, para garantizar a Rivera un honorario de 100 dólares por metro cuadrado pintado, que fue rechazado por el pintor nada más de visitar el lugar. Rivera estaba tan entusiasmado por la amplitud de las superficies, que decidió de repente incluir las cuatro paredes en su diseño sin exigir más honorarios. Así pudo, convertir un sueño en realidad, manteniendo las directrices temáticas del comité de arte: *La representación de una epopeya y de la industria y de las máquinas.*

<sup>28</sup> Bertram Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México, Diana, 1997, p. 246

El ciclo de frescos con el título *Detroit Industry* se consideran hoy en día en los Estados Unidos una de las obras más monumentales y destacadas del siglo. Los frescos eran la síntesis de las impresiones reunidas por el pintor en sus estudios de las instalaciones industriales de la familia Ford, sobre todo cuando visitó el complejo Rouge-River de la factoría. Unos meses antes, había salido de la cadena de montaje el primero y flamante Ford V-8, cuya producción, inmortalizaría Rivera en los murales. Allí tiene ocasión de conocer también la rutina del trabajo en la fábrica y los primeros problemas causados por la política antisindicalista de la época, así como la miserable situación de las clases media y baja, originada por la recesión económica mundial. Pero antes de que se montaran los andamios en el patio del museo, el pintor diseñó la composición de los murales, cuyos bocetos fueron aprobados por el comité de cultura. Rivera, en ese tiempo escribió a su amigo Bertram D: Wolfe: "...He tenido aquí un difícil trabajo preparatorio, consiste sobre todo en la observación. Serán 27 frescos formando en conjunto de mis obras; por el material industrial de este lugar siento el mismo entusiasmo que sentía hace 10 años por el material campesino, cuando regresé a México".<sup>29</sup>

O'Connor, comenta sobre este mural: "...El ciclo desarrollado en las cuatro paredes del patio contiene una iconografía de los cuatro puntos cardinales, y donde las paredes delimitan el cosmos, el espacio se prolonga en la pintura mural".<sup>30</sup>

Después de la capilla de Chapingo esta sería la única oportunidad que tuvo Rivera de elaborar un concepto como la Capella della Arena o la Capilla Sixtina, si no fuera porque todos los demás murales del pintor se encontraron en paredes aisladas o entreveradas. El artista inició su trabajo en julio de 1932 pintando la pared que está enfrente de la entrada principal. En ese mural describió los orígenes de la vida humana y la técnica. (El niño representado en el mural, se toma por frecuencia, por el hijo que perdió Frida a causa de un aborto, y que el artista trató de inmortalizar como símbolo del ciclo de vital de la naturaleza.)

Todavía ocupado en la realización del proyecto de la *Detroit Industry*, se le encargó a Rivera la

<sup>29</sup> *Ibid*, p. 249

<sup>30</sup> V. O'Connor, *An Iconographic Interpretation of Diego Rivera's Detroit Industry- Murals in Terms of Their Orientation to the Cardinal Points of the Compass*, en; Catálogo de la exposición << Diego Rivera: A Retrospective >>, New York, The Detroit Institute of Arts, p.22

confección de un mural para el corredor principal de RCA (Radio Corporation of America) Building en Nueva York, edificio que estaba todavía en construcción. A lo largo del año de 1933, y después de concluir el ciclo de Detroit, pintó en el edificio de la RCA, conocido como Rockefeller Center, El Hombre en la encrucijada, mirando esperanzado a un futuro mejor. El tema había sido dado por la comisión que hizo la adjudicación. Como representantes de los peticionarios, entablaron contacto con el artista Nelson y su hermano John D. Rockefeller Jr. Si bien los murales del mexicano siempre fueron discutidos en los Estados Unidos, la posición política de ideales comunistas y elementos considerados blasfemos, que fueron representados por Rivera en ese fresco en Nueva York, lo condujo a la destrucción del mismo en 1934 y esa terrible experiencia, acrecentó en Rivera su actitud crítica contra el capitalismo, particularmente contra Estados Unidos.

Por otra parte, en ese mismo año, el pintor tuvo la oportunidad de realizar una versión casi idéntica del mural neoyorquino en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, bajo el título *El Hombre controlador del universo*. Ese fue el primer fresco, de una serie que el estado mexicano encargó a los más eximios representantes del <<renacimiento de la pintura mural mexicana>>.

Durante su permanencia de cuatro años en los Estados Unidos, Rivera se había convertido en uno de los artistas más conocidos, estimado tanto por la izquierda intelectual y la comunidad de artistas, como por los círculos conservadores e industriales.

## 2.6 ENTRE EL ESCÁNDALO Y EL RECONOCIMIENTO

A su regreso de los Estados Unidos, Diego Rivera y Frida Kahlo se instalaron en la nueva vivienda-estudio que en 1931 había encargado a Juan O'Gorman, arquitecto y pintor, amigo suyo. El edificio, que estaba compuesto de dos cubos y se encontraba en aquella época fuera de la capital, al sur de la Ciudad de México, en San Angel Inn. (Actualmente es el Museo Estudio Rivera). Frida Kahlo habitaba el cubo azul, más pequeño, comunicado con el grande, de color de rosa, por una pasarela metálica. En la planta superior de ese cubo, Rivera instaló un amplio y luminoso estudio, que le ofreció las mejores condiciones para trabajar con el caballete. Pero tanto a nivel artístico como político, el pintor se encontraba en una difícil situación. Fue



insultado por la Unión Soviética, cuyos objetivos políticos habían sido durante largos años el tema de sus murales, por querer doblarse al ideal del << *realismo socialista*>>. Por su parte el Partido Comunista Mexicano, orientado al estalinismo de Moscú, expulsó al pintor acusándolo de contrarrevolucionario. Por último, las experiencias en los Estados Unidos, dejaron una huella imborrable en el artista y la destrucción del mural del Rockefeller Center hicieron que sus expectativas cambiaran.

En noviembre de 1934, Rivera reanudó el proyecto de la escalera principal en el Palacio Nacional, para darle un feliz término justamente un año después.

Para las tres paredes en forma de U, el pintor diseñó la: *Epopéya del pueblo mexicano*, un tríptico de tres paneles emparentados temáticamente en los que trazó, en episodios paradigmáticos dispuestos por orden cronológico, un retrato alegórico de la historia mexicana, cuya pintura había sido encargada ya en 1929 por el presidente interino de ese entonces, Emilio Portes Gil.

Comenzando en 1929 con la pared norte, muestra *México prehispánico-El antiguo mundo indígena* como época paradisiaca. En la pared principal pintó, entre 1929 y 1931, *La Historia de México: de la Conquista a 1930*. El mural muestra la crueldad de la conquista y cristianización española, la dictadura de la oligarquía mexicana y la enfática Revolución. *En México de hoy y mañana*, hizo referencia a un futuro basado en el ideal marxista.

La visión del pasado que tenía Rivera se basaba en el materialismo histórico- dialéctico, más próximo al idealismo de Hegel que al Marxismo. Se puede mencionar, que el autor en esa obra, manifestó claramente su forma de entender la historia de un país como en ese ciclo monumental.

La serie de frescos en el claustro del piso superior del edificio, titulada *México prehispánico y colonial*, no la realizó el pintor hasta bastantes años después, entre 1942 y 1951. El tema fue el de las culturas prehispánicas, para cuya preparación estudió nuevamente la historia mexicana en los códices precoloniales. En esa obra concurren tres formas narrativas distintas, que permitieron seguir la evolución artística de Rivera. Mientras que en la pared principal de la escalera y en la pared norte la concepción de la realidad y el diseño de la nación ideal tenían un lenguaje unitario, en la pared sur introdujo un lenguaje polémico, relacionado con la radicalización

política del artista después de sus experiencias en Estados Unidos. Por el contrario, el estilo empleado en la tercera fase, en el piso superior, era más narrativo, donde presentaba las sociedades precoloniales como ideales de la forma de vida de sus antepasados.

Al concluir los murales del Palacio Nacional, en noviembre de 1935, y como no tenía más murales pendientes, Rivera se dedicó a la pintura de lienzos. Entre 1935 y 1940 pintó con técnicas diversas escenas cotidianas del pueblo mexicano, como *Vendedora de pinole*, cuadro con el que creó al mismo tiempo un arquetipo mexicano. Estos lienzos recuerdan sus obras de los años veinte, ya que Rivera había iniciado un nuevo género: el retrato de niños y madres, indígenas en su mayoría, y creando más adelante, sus famosas series de alcatraces y vendedoras de flores.

Para 1936, En la Ciudad de México estaba por inaugurarse el Hotel Reforma, construido por el ingeniero Alberto J. Pani, quien apoyó al artista desde la época en París, y el cual contrató a Rivera para la realización de un mural y así decorar el comedor del Hotel, ese mural llamado *Carnaval de la vida mexicana* o *Carnaval de Huejotzingo* constó de cuatro paneles desmontables en una superficie de 24.80m<sup>2</sup> : I. *México Folklórico y turístico*, II. *La Dictadura*, III. *La Danza de los Huicholes* y IV. *Agustín Lorenzo*. Sin embargo, al realizar Rivera una crítica mordaz de algunos de los retratos, a través de su caricaturización, entre ellos, varios gobernantes dictatoriales, se hizo acreedor a la sanción de no exhibir los murales, que fueron guardados en la Galería de Arte Mexicano y que actualmente se muestran en el segundo piso del Palacio de Bellas Artes.

Para 1939, el pintor recibió un encargo extraño. Sigmund Firestone, ingeniero y coleccionista norteamericano que había conocido al matrimonio Rivera en un viaje a México, encargó a ambos, Diego y Frida un autorretrato de cada uno de ellos (y no un retrato de su propia familia, como podría suponerse).

Durante distintas fases artísticas, Rivera pintó numerosos autorretratos con las más variadas técnicas. Sólo en raras ocasiones se mostró de cuerpo entero, casi siempre aparecía solamente la cabeza y los hombros. El interés del pintor se centraba en el rostro, que, para reforzar su presencia, colocaba sobre un fondo neutro. En ninguno de los retratos hay pretensiones idealizadoras, como puede observarse en los retratos de otras personas; más bien se destacaba



por los retratos que eran extremadamente realistas.

Más adelante, Frida Kahlo, en su <<Retrato de Diego>>, lo comparó cariñosamente con una rana, y el propio artista se retrató muchas veces con ojos saltones, como una rana o un sapo, en pequeñas caricaturas. En su autorretrato como jovencuelo en el mural del entonces Hotel de Prado, se muestra un sapo en el bolsillo de la chaqueta y algunas veces firmaba como <<el sapo-rana>>.

Por otra parte las desavenencias del pintor con los comunistas mexicanos prosiguieron después de su regreso de los Estados Unidos, y lo acusaron una vez más de representar la posición conservadora del gobierno.

Rivera tuvo repetidos conflictos con David Alfaro Siqueiros, quien siguió defendiendo a ultranza la línea estalinista. El conflicto alcanzó tintes dramáticos cuando en un mitin político ambos artistas, armados con pistolas, se enzarzaron en una acalorada discusión. Para replicar a la acusación de oportunista que le hizo Siqueiros, Rivera mencionó por primera vez en público los motivos que le llevaron a romper con el Partido comunista y a pasarse a la oposición troskista. Ya en 1933, durante su estancia en Nueva York, Rivera había contactado con la <<Liga Comunista de América>>, órgano troskista de los Estados Unidos, pintando algunos frescos para ese organismo y también para el <<Partido de la oposición comunista>> en el <<New Workers School>>, que estaba dirigida por su amigo Bertram D. Wolfe y que más adelante se convertiría en su biógrafo. El artista simpatizó desde ese entonces con los troskistas, luchó por sus objetivos políticos y el 1936, se convirtió en miembro de la Liga Internacional Troskista.

En esa época el matrimonio Rivera-Kalho pidió al presidente Lázaro Cárdenas que concediera asilo político a León Trotski. Elegido presidente en 1934. Cárdenas había iniciado una liberación política. Con la reforma del suelo, decretada durante su mandato, tuvo lugar por primera vez un reparto de tierras. Se expropiaron las empresas concesionarias del petróleo mexicano y se nacionalizó la industria del petróleo. Se abrieron las fronteras para los exiliados españoles en la Guerra civil y el entonces presidente accedió a conceder asilo político a León Trotski, siempre que el ruso no ejerciera actividades políticas en México.

En enero de 1937, Trotski y su mujer Natalia Sedova fueron recibidos en la <<casa azul>> de la familia Kahlo en Coyoacán, donde permanecieron dos años. El matrimonio Trotski buscó en

abril de 1939 un nuevo domicilio, ya que Rivera rompió con Trotski por diferencias políticas y éste declaró que no sentía <<solidaridad moral>> alguna con el artista y con sus ideas anarquistas. Pero antes de eso, Rivera y Trotski no sólo participaron juntos en numerosos actos, sino que Rivera firmó, junto con André Bretón, el <<Manifiesto: por un arte revolucionario>>, redactado por Trotski. André Breton, uno de los miembros más destacados del movimiento surrealista y simpatizante de la liga trotskista, llegó a México con su esposa Jacqueline Lamba en abril de 1931 y se alojó en casa de Rivera, donde conoció a Trotski. Los tres matrimonios, Lamba-Breton, Sedova-Trotski y Kahlo-Rivera, entablaron amistad e hicieron juntos numerosos viajes por las provincias mexicanas. El contacto con Breton pudo ser el origen de dos cuadros de carácter marcadamente surrealista y que se expondrán más tarde en la <<Exposición de surrealismo internacional >> que organizó Breton y otros artistas y escritores surrealistas en la Galería de Arte de México de Inés Amor.

El mismo año, y tras una larga pausa, Rivera recibió una oferta para un proyecto mural, proveniente una vez más de los Estados Unidos. Cuando la entonces Unión Soviética pactó con la Alemania Fascista, Rivera cambió de actitud frente a los Estados Unidos y aceptó una invitación para viajar a California. Su posición antifascista le movió a promover la solidaridad de todos los países americanos contra el fascismo, como lo demostró la temática de su nuevo proyecto en San Francisco. El mural, compuesto de diez paneles, recibió el título de <<Unidad panamericana>>, y mostró "escenas de la historia mexicana y norteamericana, poniendo el acento en la evolución artística de ambos países".<sup>31</sup>

Mientras trabajaba en ese fresco, Rivera contrajo matrimonio por segunda vez con Frida Kahlo, a la que retrató en el panel central del mural. Después de una larga ausencia en el extranjero y de sus primeros éxitos internacionales, Frida Kahlo se había divorciado de Rivera en el otoño de 1939, alojándose en casa de sus padres en Coyoacán. Pero tanto ella como él sufrieron con la separación. Aprovechando un viaje a San Francisco para que una amigo médico le aliviase los dolores de columna, Frida aceptó la propuesta de Rivera, que también se encontraba allí, y ambos contrajeron matrimonio por segunda vez el 8 de diciembre de 1940. Poco después Frida

<sup>31</sup> Dorothy Puccinelli, *Diego Rivera: The Story of His Mural at the 1940, San Francisco Golden Gate Exposition*, 1940, p. 259

regresó a México. En febrero de 1941, Rivera concluyó su encargo en Estados Unidos y se fue a vivir con la pintora en la <<casa azul>> de Coyoacán . La casa de San Ángel Inn la utilizaban como un lugar de retiro y como un estudio. En 1942, Rivera, en su entusiasmo por las antiguas culturas de su patria, tuvo la idea de la construcción un edificio monumental, a imitación de las pirámides aztecas de Tenochtitlán. Diseñado originariamente como vivienda y estudio en el Campo del Pedregal, entonces fuera de la ciudad, “...el *Anahuacalli* o <<casa de Anahuac>> pasó a ser una sala de exposiciones para su colección, que contaba ya con 60.000 objetos”.<sup>12</sup>

En esos años, aumentó incesantemente la fama y el reconocimiento del pintor, ya nadie discutió su privilegiada posición como el más insigne artista de México. Cuando en 1943 se fundó el Colegio Nacional, una asociación nacional de destacados científicos, escritores, artistas, músicos e intelectuales mexicanos, el presidente Ávila Camacho nombró a Rivera y a Orozco representantes de las artes plásticas, entre los quince primeros afiliados. Por su parte, la Academia de Arte *La Esmeralda*, fundada el año anterior, lo nombró profesor. Para la nueva reforma de estudios, la Academia contrató a 22 artistas como personal docente, entre ellos Rivera y su esposa Frida Kahlo. Después de su corta actividad como director de la Academia de Arte de San Carlos, (cabe destacar que fue su primera actividad académica) en 1929-1930, las convicciones mexicanistas del personal docente hacían que las clases en *La Esmeralda* fueran notablemente diferentes de las demás.

Rivera pudo al fin llevar a la práctica su idea de formar a un artista. En vez de que pusiera a los alumnos a realizar modelos de yeso en el estudio, o a copiar obras según modelos europeos, el profesor los mandaba a que recorrieran las calles y el campo, para inspirarse directamente en la realidad mexicana. Además de la formación artística, se impartían también las otras asignaturas académicas, de modo que, al salir de la academia, los alumnos tenían su correspondiente título. Al igual que el resto de los profesores, Rivera hacía paseos y excursiones con sus alumnos, bien en la ciudad o en las provincias, cosa que testimonian los numerosos dibujos y acuarelas, sobre todo en los años 1943 y 1944, así como una serie de paisajes. En el mismo año surgió otra serie de acuarelas y dibujos a la tinta sobre la Erupción del volcán Parícutín, en el estado de Michoacán, o el óleo Día de Muertos.

<sup>12</sup> Museo Anahuacalli, *Diego Rivera Arquitecto*, México, De Herrero, 1964

En 1947, después de convalecer de una pulmonía, el artista comenzó un nuevo mural de gran formato, *Sueño de una tarde dominical en el parque de la Alameda Central*, en el entonces vestíbulo del Hotel Central. A lo largo de 15 metros de pintura al fresco, el artista puede llevar al observador a un paseo dominical por el parque, en el que éste se tropieza con ilustres protagonistas de la historia mexicana, que están ordenados por orden cronológico.

En la parte central del mural se puede observar la <<*Calavera Catrina*>>, que lleva de la mano al niño Diego. La <<*Calavera Catrina*>> era una parodia de la vanidad creada por el popular grabador José Guadalupe Posada, quien aparece en el mural ofreciéndole el brazo a la dama *Catrina*. La <<*Calavera Catrina*>>, símbolo de la burguesía urbana a principios de siglo, se debe entender aquí también como una alusión a la diosa azteca de la tierra, la Coatlicue, que se representaba frecuentemente con la calavera.

Por otra parte, después de importantes exposiciones, en 1947, de los dos muralistas David Alfaro y José Clemente Orozco, con quienes Rivera formaba la comisión de pintura mural del Instituto Nacional de Bellas Artes, en 1949 se organizó una magna retrospectiva para celebrar los 50 años de creación artística de Rivera, en la que se expusieron más de mil obras suyas y que inauguró el entonces presidente Miguel Alemán en el Palacio de Bellas Artes.

## 2.7 EL ÚLTIMO VIAJE.

A comienzos del año de 1951, Rivera recibió un nuevo encargo para una pintura mural. Se trató de pintar un depósito en el parque de Chapultepec, "...que capta el agua del río Lerma para el aprovisionamiento de agua de la capital federal".<sup>33</sup>

La novedosa construcción de ese sistema debió cumplir no solamente requerimientos técnicos y prácticos, sino también estéticos. El pintor se encontró ante un gran desafío. El mural *El agua, origen de la vida*, se encontró en su mayor parte sumergido en el agua, por lo que el artista utilizó una técnica experimental que consistía en combinar poliestireno con una solución de cau-

<sup>33</sup> Ma. Teresa Hernández, Revista: *México en el tiempo, El agua origen de la vida, El Cárcamo de Chapultepec*, México, Museo Nacional de las Artes Plásticas, Año I, dic, 1994, p.p. 52-57



cho. El tema era un homenaje al agua como origen de la vida. En las fuentes próximas a la nave de bombeo, Rivera elaboró un relieve dedicado al Dios de la Lluvia, Tláloc donde aplicó una técnica del mosaico prehispánico, con piedras de diversos colores.

Después de haber trabajado con piedra natural en 1944 en Anahuacalli y ahora en el parque de Chapultepec, Rivera utilizó la misma técnica en un proyecto de grandes dimensiones elaborado en 1951-1952, proyecto que sólo se realizó parcialmente. Se le había encargado también a Rivera la decoración del muro exterior del nuevo estadio de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), trabajo para el que realizó numerosos bocetos sobre la evolución del deporte en México, desde la época prehispánica hasta la actual, y que el pintor plasmó en diversos motivos deportivos. Pero sólo logró realizar el mosaico del relieve del frente central, por haberse suspendido la financiación del proyecto después de la realización de esa parte.

Ahora bien, durante el gobierno del entonces presidente Miguel Alemán se observó una clara orientación de México hacia el capitalismo occidental, que cuestionó la línea tradicional y manifestó una tendencia al modernismo en la cultura, la educación, la economía y la política. Pese a ello Rivera siguió abogando por el mexicanismo, en los murales como *Historia del teatro en México* en la fachada del Teatro de los Insurgentes, y quería que sus murales simbolizaran los ideales de la Revolución mexicana. Incluso cuando en 1950 se le nombró representante de México en la Bienal de Venecia, junto a Siqueiros, Rufino Tamayo y Orozco, recibió el <<Premio Nacional de Artes Plásticas>>, máxima condecoración otorgada anualmente por el estado al más relevante artista de México, Rivera se mantuvo firme y no cedió en su oposición a la política del gobierno.

En 1946 había pedido ser readmitido en el partido comunista. La solicitud fue denegada, lo mismo que ocurrió más tarde, cuando la presentó con Frida Kahlo. Esta fue admitida como miembro del partido en 1949, mientras que Diego fue rechazado una vez más en 1952. A comienzos de Julio de 1954, Rivera y Kahlo tomaron parte en una manifestación de solidaridad con el gobierno de Jacobo Arbenz en Guatemala. La protesta contra la intervención de la CIA norteamericana en el país vecino fue la última aparición pública de la esposa del artista, que falleció el 13 de julio a la edad de 47 años. En el velatorio de la difunta, celebrado en el Palacio de Bellas Artes, sus correligionarios políticos cubrieron el ataúd con la bandera comunistas, con

el consentimiento del pintor. Impresionado por esa actitud, los comunistas reconsideraron la petición de ingreso del artista en el partido. Su primer trabajo, después de la readmisión era un cuadro de gran formato, *Gloriosa victoria*, en el que se anunciaba ostentosamente la caída del presidente guatemalteco Jacobo Arbenz. El cuadro que contenía tintes propagandistas se envió a una exposición itinerante por los países del bloque soviético y desapareció finalmente en Polonia.

En ese mismo año pintó el cuadro *Estudio del pintor*, que muestra a un modelo acostado en una hamaca, en el estudio del pintor, rodeado de tétricas figuras de Judas. El título parece hacer hincapié en la importancia que en aquellos años tenía el estudio del pintor, cuya edad avanzada y delicada salud le impedía pintar grandes frescos al aire libre.

En sus últimos años, los cuadros de formato normal acapararon casi la totalidad de su trabajo. Aumentó sobre todo el número de retratos, que desde finales de los años cuarenta efectuó sólo por encargo. El hecho de que un pintor que estuviera adscrito al marxismo tuviera partidarios en la alta sociedad, era una de las facetas más controvertidas y sorprendentes en la vida de Diego Rivera, y de no solamente coleccionistas norteamericanos quienes desde los años veinte adquirieron sus retratos de niños mexicanos. Los compatriotas acaudalados también le encargaron retratos de sus esposas e hijos. Esos cuadros mostraron a un Rivera “que pinta cuadros burgueses para la burguesía, proporcionándonos una especie de radiografía del nacimiento de una clase social, que se enriqueció con el advenimiento de la industrialización, una clase que utilizaba lo mexicano como objeto decorativo, como nota de color exclusiva en las estrellas del cine, esposas de los políticos y algunos intelectuales”.<sup>34</sup>

El género del retrato estuvo representado en todas las fases creativas de Rivera. Además de retratar a numerosos personajes en sus murales, con fines, sobre todo políticos, el pintor había comenzado muy pronto, desde su permanencia en Europa, a retratar a personas cercanas a él, amigos y conocidos. En dichos retratos, Rivera intentó reflejar las características esenciales de los retratos, dando acentos expresionistas a determinadas partes corporales, como ocurrió en el extraordinario *Retrato de Lupe Marín*, en el que representa a su ex – mujer ante un espejo,

<sup>34</sup> Rita Eder, *Los retratos de Diego Rivera, en Catálogo de la exposición <<Diego Rivera: Retrospectiva>>*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1992, p. 207

motivo recurrente en ese grupo de obras de Rivera.

Después de haber inmortalizado tanto a Lupe Marín como a sus hijas Guadalupe y Ruth en el gigantesco cuadro del entonces Hotel del Prado, Rivera pintó en 1949 un retrato de cuerpo entero, el retrato de Ruth, al estilo de las figuras de la antigüedad clásica, con sandalias y túnica blanca, ante un espejo que reprodujo la figura del perfil, perfil de notorios rasgos mayas, como se encontró en las esculturas y relieves prehispánicos. Rivera pintó también, con policromados trajes populares mexicanos, o al menos con exóticas flores y frutos, creando un ambiente mexicano. En esas obras como en otros retratos, Rivera no narró historias, como era su costumbre, sino que se presentó ante todo como un pintor plétórico de fantasía y sentimiento en sus representaciones.

Por otra parte, poco después de que se le había diagnosticado un carcinoma, Diego Rivera se casó de nuevo el 25 de julio de 1955 con la editora Emma Hurtado, a quien había cedido ya en 1946 los derechos de exposición y venta de todas las pinturas y dibujos en la galería que ella había abierto para ese fin, y que llevó el nombre del pintor. Quedaban excluidos del acuerdo los cuadros pintados por encargo. Aquel mismo año, Rivera viajó con su esposa a la entonces Unión Soviética, donde convencido de los grandes adelantos médicos de la sociedad soviética, se sometió a una operación quirúrgica y a un tratamiento de cobalto, esperando curarse del cáncer que padecía. En el camino de vuelta a México pasó por Checoslovaquia, Polonia y Alemania del Este. En Berlín le nombraron miembro corresponsal de la Academia de las Artes.

Algunos cuadros que realizó durante su viaje fueron más tarde cuadros de gran formato, como *El hielo de Danubio* en Bratislava (1956). Parece poco probable que *Desfile del 1º de Mayo en Moscú* fuera el título para otro óleo de esta época. Rivera llegó a México a principios de abril, de forma que no pudo estar presente en la festividad del 1 de mayo en Moscú. El cuadro de un desfile para hacer referencia a un movimiento pacifista en esos años de la guerra fría, como pareció indicar el enorme globo azul portado por los manifestantes en el que se leía la palabra <<paz>> en varios idiomas. En su composición y cromatismo fue un cuadro optimista, que reveló su buen estado de ánimo después del tratamiento médico en la Unión Soviética, y que mantuvo durante todo el año.

De vuelta en México, Dolores Olmedo, una buena amiga de Rivera, puso a su disposición su



casa de Acapulco, en la costa del Pacífico, donde el artista pudo reponerse durante los meses siguientes. También pintó algunos mosaicos decorativos con temas prehispánicos que realizó desde la terraza con vistas a la playa. Esas marinas, verdaderas miniaturas para un pintor de murales, irradiaron paz y sosiego, que confirmaban el amor a la vida, a la naturaleza y a su tierra que siempre tuvo Rivera, así como a su necesidad de armonía y paz.

Tras el regreso a la Ciudad de México, Emma Hurtado expuso esas nuevas obras en su galería Diego Rivera. Junto a un homenaje que le hicieron en ocasión de su setenta cumpleaños, fue esa su última exposición. El día de su cumpleaños, Rivera lo pasó con su familia y sus amigos más íntimos. El poeta Efraín Huerta, que lo acompañó ese día en una visita a su ciudad natal, Guanajuato, escribió más tarde: “.....Diego lloraba, y sus labios tenían un temblor apenas perceptible. Estábamos en Guanajuato, enfrente de la casa en la que había nacido setenta años antes. Desde entonces siento veneración por los hombres que saben llorar. Hace veinte años, lo vi correr toda la calle de Cuba persiguiendo a un fascista, después de una tormentosa concentración en la plaza de Santo Domingo. <Digno> Rivera tendría que llamarse, y no Diego. O mejor aún, la M entre su nombre y apellido debería hacer el triángulo perfecto: Digno Mexicano Rivera”.<sup>35</sup>

El 24 de noviembre de 1957, Diego Rivera falleció de un infarto en su estudio de San Angel Inn. Como ocurrió con Frida Kahlo, cientos de mexicanos lo acompañaron a su última morada. Sin atender a su última voluntad, fue sepultado en la Rotonda de los Hombres Ilustres del Panteón civil de Dolores. Sus cenizas no se juntaron a las de Frida Kahlo en la <<Casa azul>>, que junto con la colección de <<Anahuacalli>> había legado al pueblo mexicano un año después de la muerte de Frida. El poeta Carlos Pellicer, amigo de Rivera desde 1922, hizo suya la tarea de convertir los edificios en museos, con todas sus colecciones.

A lo largo del tiempo, la obra de Rivera se ha considerado inseparablemente vinculada al <<realismo socialista>>. Ciertamente, su punto de vista político y los temas representados en

<sup>35</sup> Efraín Huerta, *Digno Mexicano Rivera*, en: Henestrosa et al, *Testimonios sobre Diego Rivera*, México, Imprenta Universitaria, 1960, p.49

sus murales establecieron una relación con ese arte.

Pero a fin de cuentas, el estilo, incluso toda la estética de sus murales, que estuvo basada en el estudio de los frescos del renacimiento italiano, en las proporciones clásicas, en las formas de las esculturas precoloniales, y en el espacio cubista, hicieron de Diego Rivera uno de los mejores artistas de nuestro tiempo.

## 2.8 SÍNTESIS CRONOLÓGICA. 1886-1957

El 13 de diciembre de 1886 nacieron en la ciudad de Guanajuato, los gemelos José Diego y José Carlos Rivera Barrientos, para 1888, falleció José Carlos a la edad de un año y medio, y dos años más tarde, nació María del Pilar hermana de Diego. Cuando la familia Rivera Barrientos se marchó de Guanajuato, se instaló en la Ciudad de México, y en 1896, Rivera empezó a tomar clases nocturnas en la Academia de San Carlos y brevemente ingresó en el Colegio Militar, para 1899 se matriculó oficialmente en éste, teniendo de maestros a Santiago Rebull y Félix Parra así como a José María Velasco. Más adelante, recibió una pensión del Secretario de Educación Pública, Justo Sierra y después expuso por primera vez 26 cuadros en la exposición anual de la Academia de Arte y para enero de 1907 salió rumbo a España con una beca que recibió del entonces gobernador de Veracruz, Don Teodoro Dehesa, e ingreso al taller de Eduardo Chicharro en Madrid.

Para 1909, viajó a Francia en la primavera y pasó el verano en Bélgica. En Brujas conoció a Angelina Beloff, con la que regresó a París y se instalaron juntos a finales del año. Rivera expuso por primera vez en la *Société des Artistes Independants*, y en agosto, viajó a México. El 20 de noviembre de 1910 expuso en la Academia de San Carlos.

Para 1911, a principios de año regresó a Europa y también expuso en el *Salón d'Automme*. En el invierno de ese mismo año, pasó una temporada en Cataluña y en 1912, regresó a París donde volvió a exponer en la *Société des Artistes Independants* y se instaló, junto con Angelina en el 26 rue de Départ. Ese verano pasó una temporada en Toledo junto con Zarraga y Best Maugard, para septiembre retornó a París, en esa época se hicieron patentes en sus obras las primeras

influencias del cubismo. En 1913, tras concluir algunos trabajos al estilo cubista, expuso en el *Salon d'Automne*. El año siguiente se presentaron sus cuadros cubistas, frecuentó a Picasso y a Gris, e hizo su primera exposición individual en abril en la galería Berthe Weill, después viajó a Mallorca en el mes de julio con Jacques Lipchitz y otros amigos, donde permaneció más tiempo de lo previsto a causa del estallido de la primera guerra mundial, y para septiembre de ese mismo año, se instaló en Madrid.

Regresó a París en 1915, después de exponer en una galería madrileña con María Blanchard y, también en Madrid, frecuentó a Ramón Gómez de la Serna, Ramón del Valle-Inclán, Alfonso Reyes, Martín Guzmán, y Jesús Acevedo entre otros.

Para 1916 construyó "*la chose*", que era un aparato óptico que permite realizar cuadros cubistas.

En octubre, expuso en la *Modern Gallery* de Nueva York; nació su hijo Diego, producto de su relación con Angelina Beloff, y que un año después murió.

Rivera tuvo un contrato con Leonce Rosenberg, director de la *Galeria L'Effort Moderne*, y en la primavera, se enfrentó con el teórico del cubismo Pierre Reverdy y tras esa discusión, rompió con el cubismo para volver a la figuración tradicional.

Ese mismo año conoció al Doctor Elie Faure.

En 1918, se mudó, con Angelina, a un departamento cerca del Campo Marte, e hizo amistad con Cocteau, los suecos Adam y Elen Fisher y pasó el verano con ellos cerca de Arcachon y viajó a través de toda Francia, donde la influencia Cezanniana estaba en pleno apogeo.

Diego Rivera, para 1919, participó en una exposición de pintura figurativa clásica en París y recibió severas críticas de los teóricos cubistas. Más adelante tuvo un encuentro con el entonces embajador de México en París, Alberto J. Pani y luego viajó a Italia.

En 1921, Rivera preparó su regreso a México y llegó a Veracruz en julio. En ese mismo año conoció a José Vasconcelos, al que acompañó en diciembre a un viaje a Yucatán, y otros a Jalisco y Puebla. Más adelante conoció a Lupe Marín. Para enero de 1922, empezó la primera decoración mural *La Creación* en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria y pasó el verano en Tehuantepec con Lupe Marín, con quien se casó poco después. En septiembre, de ese mismo año, empezó a decorar al fresco el primer patio de la Secretaría de Educación Pública



(SEP), e ingresó al Partido Comunista Mexicano.

Al año siguiente, continuó los frescos de la SEP, e integró el comité *Central del Partido Comunista Mexicano* junto con Siqueiros y Xavier Guerrero, asimismo, participó en la creación del sindicato de pintores, escultores y grabadores Revolucionarios de México.

En junio de 1924, un grupo de estudiantes agredió los murales de José Clemente Orozco en la preparatoria, la prensa interpelló a Rivera considerándolo la figura más prominente del "*Movimiento muralista*". Ese mismo año, participó en la construcción del estudio Nacional y estableció una polémica discusión con el Colegio de arquitectos. Para junio Vasconcelos renunció, así que los trabajos de la SEP se interrumpieron.

Ese año de 1924 nació su hija, Lupe Rivera Marín y para 1925 se reanudaron sus trabajos en la SEP, gracias al apoyo del nuevo ministro de Educación Pública, José María Puig. Paralelamente, empezó a decorar la entrada de la Escuela de Agricultura de Chapingo y abandonó el partido Comunista.

Para el año siguiente nació su segunda hija a la que llamó Ruth (Chapo) y siguió pintando en la SEP y en Chapingo. Ese mismo año reingresó al partido Comunista y en 1927, empezó a pintar en el salón de actos de Chapingo.

Viajó a la Unión Soviética para asistir a las celebraciones del Décimo Aniversario de la Revolución Rusa, y al regreso a México reanudó sus trabajos de la SEP y en Chapingo que todavía no concluía.

En 1928, rompe con Lupe Marín, participó en el comité "*Manos fuera de Nicaragua*" y en la defensa del grupo 30-30, y ese mismo año, finalizó los frescos de la SEP y de Chapingo.

Para 1929, empezó a pintar el cubo de la escalera del Palacio Nacional, así como también decoró el salón de Actos y realizó los vitrales de la Secretaría de salud. Más adelante fue expulsado otra vez del Partido Comunista en julio, y para el 22 de agosto se casó con Frida Kahlo a la que ya había conocido anteriormente.

Por otra parte, Rivera empezó, a pintar en el Palacio de Cortés en Cuernavaca, gracias al apoyo del entonces embajador norteamericano Dwight Morrow. Ese mismo año fue nombrado *Director de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional*, donde preparó un plan de estudios que suscitó una gran polémica, y para 1930 tuvo que renunciar a su cargo debido a las



fuertes presiones, así que viajó a San Francisco para exponer en *California Palace of the Legion of Honor*.

En 1931, pintó *Alegoría de California* en el Luncheon Club de San Francisco stock Exchange, e hizo la Construcción de un fresco en *the California School of Fine Arts* además que preparó una exposición en el recién creado *Museum of Modern Art* de Nueva York.

Para 1932, diseñó la escenografía y el vestuario del ballet *H.P (Horse Power)* de Carlos Chávez, y empezó a pintar en el *Detroit Institute of Arts*, gracias al apoyo de Edsel Ford.

Nelson Rockefeller lo contrató más adelante, para decorar el lobby del *Rockefeller Center* de Nueva York, entonces en construcción.

En 1933, pintó, *El hombre en una encrucijada* en el RCA (Radio Corporation of America) building. Un retrato de Lenin en el mural , suscitó violentas críticas de la prensa reaccionaria, y numerosas manifestaciones de apoyo de los sectores progresistas en Nueva York.

Rockefeller mandó a tapar el mural inconcluso, que fue destruido poco después. Rivera y sus asistentes realizaron 21 tableros al fresco para la *New Workers School* de Nueva York. Al finalizar el trabajo, regresó a México. El año siguiente, pintó una nueva versión de *El hombre en una encrucijada* en el tercer piso del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México.

Para 1935, finalizó la decoración de la escalera del Palacio Nacional, inconclusa desde 1930.

Ese mismo año, es decir 1935, tuvo una polémica discusión con David Alfaro Siqueiros.

El pintor en 1936, realizó cuatro tableros al fresco para el entonces Hotel Reforma, en los que atacó directamente a personalidades políticas mexicanas. Los murales más adelante fueron retirados del local.

En ese mismo año, solicitó al entonces presidente Lázaro Cárdenas el asilo de León Trotsky, y para el año siguiente lo recibió en *la Casa Azul* de Coyoacán, que era propiedad de Frida Kahlo. Más adelante recibió a André Bretón, y lo alojó en casa de su ex –mujer, Lupe Marín. Después viajó a Michoacán y a Jalisco con Bretón, Natalia Sedova y Frida Kahlo.

Para 1939, rompió toda relación con Trotsky, tras una fuerte discusión y Rivera se divorció de Frida Kahlo. Para 1940 viajó a San Francisco para pintar los murales destinados a la "*Golden Gate International Exposition*". A finales de año volvió a unirse por segunda vez en matrimonio con Frida.

En 1943, pintó dos tableros en el Instituto Nacional de Cardiología e ingresó al Colegio Nacional, dictó una serie de conferencias sobre temas relacionados con el arte, la ciencia, y la política. El año siguiente, empezó la construcción del *Anahuacalli* y las decoraciones al fresco de los corredores del primer piso del Palacio Nacional. En 1945, finalizó la primera parte de las decoraciones del corredor del Palacio Nacional.

Para 1946, pintó *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, en el entonces Hotel del Prado, y más adelante, integró la comisión de Pintura Mural del Instituto Nacional de Bellas Artes, junto con David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco.

Otro escándalo surgió para Rivera en 1949, con la inclusión de un retrato de Ignacio Ramírez El Nigromante, enarbolando una pancarta que decía: "*Dios no existe*", en el mural del entonces Hotel del Prado, esto provocó una violenta manifestación y Rivera, se vio obligado a borrar la frase y retocó el mural dañado. Más adelante pintó dos tableros más en Chapingo.

Ahora bien, en 1949, el Instituto Nacional de Bellas Artes, organizó, una exposición para festejar el cincuentenario de su labor artística y para 1950, ilustró la edición limitada del Canto General de Pablo Neruda. Realizó también, la escenografía de la obra "*El cuadrante de la Soledad*" de José Revueltas. Más adelante junto con Siqueiros, Orozco y Tamayo, representó a México en el Bienal de Venecia y en ese mismo año recibió el premio Nacional de Artes Plásticas.

Rivera, para 1951, realizó un mural de poliestireno en la poza del <<*Cárcamo del Río Lerma*>>, en el parque de Chapultepec de la Ciudad de México y diseñó una fuente de mosaico a la entrada del edificio.

El siguiente año, el pintor realizó para la exposición de *Veinte siglos de Arte Mexicano*, en el Palacio de Bellas Arte el mural: *Pesadilla de guerra y sueño de Paz*, en el que representó, entre otros personajes, a José Stalin y a Mao Tsetung. El entonces director del INBA Carlos Chávez, se negó a incluir el mural en la muestra y lo secuestró. Rivera logró recuperarlo, y lo obsequió a la República popular de China.

Para 1953, realizó una decoración mural en el exterior del Teatro Insurgentes y dos tableros para la casa particular de Santiago Reachí en Cuernavaca, después, finalizó la decoración del mosaico de la pared frontal del Estadio Olímpico Ciudad Universitaria, y pintó *El pueblo en demanda de la Salud* para el Seguro Social.



En 1954, junto con Frida, participó en las manifestaciones en defensa del gobierno caído de Jacobo Arbenz en Guatemala. En julio muere Frida Kahlo.

En ese mismo año, Rivera, después de intentarlo tres veces, fue admitido de nuevo en el Partido Comunista y para 1955, se casó con Emma Hurtado y donó al pueblo mexicano la <<Casa Azul>>, casa natal de Frida Kahlo en Coyoacán, así como el Anahuacalli y la colección de arte precolombino que contenía. A finales de año viajó a la Unión Soviética para someterse a un tratamiento médico.

El 24 de noviembre de 1957, murió Diego Rivera en la Ciudad de México y fue inhumado en la <<Rotonda de los Hombres Ilustres>> en el Panteón Civil de Dolores, sin que sus cenizas llegasen a juntarse con las de Frida Kahlo en la <<Casa Azul>> como él había dispuesto en su última voluntad.

**CAPÍTULO III**  
**3. DESCRIPCIÓN Y EXPLICACIÓN DE LOS MURALES**  
**MÁS DESTACADOS DE DIEGO RIVERA.**

62-A

TESIS CON  
FALLA DE CENEN

### Capítulo 3. Descripción y explicación de los murales mas destacados de Diego Rivera.

En éste tercer capítulo, se intentará dar una explicación y descripción de los murales de Rivera que a nuestro juicio, son los más destacados, su análisis es de gran importancia para la naturaleza de esta investigación.

Los murales que se estudiarán serán: "*Corrido de la Revolución*" en la secretaría de Educación Pública, del ciclo: "*Epopéya del pueblo mexicano*" en el Palacio Nacional, se analizarán los siguientes frescos: "*México Prehispánico. El antiguo mundo indígena*", "*Historia de México*"; "*México de hoy y del futuro mundo de hoy y de mañana*" y por último, "*México prehispánico y colonial*".

En el Palacio de Bellas Artes se estudiarán, "*El hombre en el cruce de caminos*" o "*El hombre controlador del universo*" y "*México folklórico y turístico*", "*La dictadura*", "*La Danza de los huicholes*" y "*Agustín Lorenzo*"

Estas obras tan valiosa, presentan rasgos fundamentales de la pintura de Rivera: el indigenismo, la historia de México, y las luchas sociales, fundamentalmente en relación con la historia mexicana.

Rivera muestra en sus murales un didactismo- histórico donde se remonta en la historia al mundo precolombino, buscando raíces que permitieron la creación colectiva de una historia y un pueblo, en sus murales nos enseña una estructura y disposición formal, observándolos, podemos apreciar que poseen en sí mismos una significación que el pintor quería mostrar de una manera tanto social, como histórica-pedagógica, ya que nos señala en recurrentes murales la vida indígena, la opresión, el trabajo, la sumisión y diferentes pasajes de la revolución y como nace el hombre nuevo revolucionario, el que lucha el que sale adelante, pintando escenas de trabajo físico, intelectual, científico, con figuras arquetípicas de profesionales y uniones de obreros y campesinos. Luchador incansable, Rivera introdujo en sus murales rasgos realistas, que plasmaron una concepción nueva y que permitieron ver la realidad cotidiana, la realidad de la historia mexicana, la política, la cultura, la educación, la concepción de lo nacional-popular, la unión de obreros y campesinos, la relación del hombre con la naturaleza y la tierra, y la fundamentacion del indígena en la tierra.



### 3.1 "CORRIDO DE LA REVOLUCIÓN", EN LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA.

En 1923, en el edificio de la Secretaría de Educación Pública, se empezaron a decorar sus paredes con el fin de que se convirtiera en el centro intelectual de un resurgimiento social. Desde allí Vasconcelos esperó controlar todo el sistema educativo nacional, desde la primaria hasta la Universidad, desde allí se publicaron todos los textos literarios y técnicos aprobados, se regeneró la cultura nacional y promovió un nuevo espíritu de participación en el campo de las ideas.

Desde allí, los murales decorativos constituyeron una inspiración permanente, según la filosofía de Vasconcelos, el arte y la vida espiritual no sólo simbolizaron el progreso, sino que lo iniciaba Diego Rivera nos describió así su trabajo:

".....El edificio de la Secretaría es un enorme rectángulo de piedra y mampostería de dos cuerdas de largo y tres pisos de alto. Está dividido en dos mitades desiguales, a la más grande de las cuales denominé *el Pato de las Fiestas* y a la más pequeña *el Patio del trabajo*, de acuerdo con los murales que pinté en sus paredes. Organicé mi trabajo de la siguiente manera: en la planta baja del *Patio del Trabajo* pinté frescos del trabajo industrial y agrícola; en el entresuelo, frescos de las actividades científicas, y en el primer piso, frescos que representaban *la Artes, La Escultura, la Danza, la Música, la Poesía, la Épica popular y el Teatro*.

En *el Pato de Fiestas* utilicé un esquema análogo. En la planta baja, frescos representando los grandes festivales del pueblo; en el entresuelo, frescos de festividades de importancia predominantemente intelectual, y en el primer piso los frescos de las grandes canciones basadas en la música popular, música que expresaba la voluntad del pueblo y sus revolucionarios deseos desde los tiempos de la Independencia del país hasta la Revolución.

También pinté las dos paredes de una escalera empinada y de un corredor que llevaba al elevador. En todo este trabajo cada fresco representaba una unidad individual y separada en sí misma, pero todos estaban interrelacionados.

Los trabajos de la gente que dibujé en *el Patio del Trabajo* fueron *la hilandería, la tintorería, la agricultura, y la minería*. Como en la vida la suerte de los trabajadores no es fácil, pinté a los mineros, por ejemplo, entrando a la mina, en un panel, y saliendo en el adyacente, fatigados y exhaustos. Entremezcladas con esas escenas había otras que mostraban cómo puede el pueblo lograr su redención. En un fresco pinté a una profesora rural en su noble misión, mientras Varios otros frescos



representaban la redistribución de la tierra. En *el Patio de las Fiestas* representé un contrastado aspecto de la vida mexicana.

Aquí la gente se volvía de sus trabajos extenuantes a su vida creadora, sus alegres matrimonios y sus vivaces fiestas: *la Quema de los Judas, la Danza del Venado, la Danza de las Tehuanas, la Danza de los listones, la Danza de la Cosechas del Maíz, la Danza del Día de Mayo* y otras. Además pinté lo que podría llegar a ser una gran fuente de felicidad para los indios mexicanos si se llevaba a cabo: escenas que mostraban la autosuficiencia del ejido, la tierra dada a los indios para que la cultivaran. Por toda la escalera seguí pintando con el mismo feliz y profético espíritu. Hice una pintura interpretativa del paisaje mexicano elevándose desde el mar hasta las montañas, planicies y picos. Aparejada a esta representación del paisaje había una visión simbólica del progreso del hombre. Figuras alegóricas representaban los estadios ascendentes de la evolución social del país a través de las evoluciones populares, desde una sociedad primitiva hasta el liberado y pleno orden social del futuro.<sup>1</sup>

Ahora bien, el mural que se va a analizar a continuación se encuentra en el patio segundo de la SEP., denominado *Patio de las Fiestas* en el tercer piso. El fresco objeto de este tema consta de otros 26 paneles, colocados a lo largo de tres corredores, entre las puertas de entrada a las oficinas de la SEP, unidos por un listón pintado, sobre el cual aparece la letra de un corrido seleccionado por Rivera y constituido por la letra de tres textos del mismo estilo; un corrido de Zapata: *La Balada de Zapata*, otro de José Guerrero: *La Revolución Agraria de 1910* y el último de Martínez, denominado, *Así será la revolución*. En esta serie de imágenes el maestro Rivera manejó la crítica, la sátira, la caricatura, y diferentes propuestas sociales.

La descripción que se explicará referente al mural consta también de distintos aspectos como : sociales, educativos, políticos, tecnológicos, religiosos, estéticos y prospectivos; que conforme a cada panel se analizarán con la consideración de que no todos los aspectos serán aplicados a cada uno; ahora bien, cada tablero consta de la letra del corrido que le corresponde y estos aspectos antes mencionados serán aplicados a cada panel según sea el caso.

<sup>1</sup> Gladis March, *Diego Rivera, Mi arte, mi vida*, México, Editorial Herrero, 1963, pp.105-107



1. *En el arsenal. "así será la revolución proletaria, son las voces del obrero rudo lo que puede darles mi laúd...."*

En el aspecto político podemos apreciar la ideología comunista de Rivera, a través de las banderas rojas que aparecen, una hoz, un martillo y con el lema zapatista:

*"tierra y libertad"*. Aparecen también personajes conocidos de claras tendencias comunistas como: Frida Kahlo, Siqueiros, Tina Modotti y el revolucionario cubano Julio Antonio Mella.

En su aspecto tecnológico nos muestra máquinas y la fábrica que son símbolos de modernidad y de la concepción de Rivera en el sentido de que el pueblo los debía usufructuar.

En lo social, vemos reunidos obreros, campesinos y dirigentes comunistas e inclusive niños que tienen un papel activo.

Ahora bien, en el aspecto educativo, la enseñanza que nos muestra Diego Rivera es que la unión del pueblo hará triunfar la revolución comunista y que es muy importante que a los niños se les inculque ese espíritu de lucha para cooperar activamente en la batalla.

Diego, propuso en este primer panel la lucha por una nación de y para el proletariado. La estética de Rivera en este tablero, muestra sus grandes dotes de retratista y el dominio del dibujo, predominando también los cromatismos rojos así como azules y cafés.

2. *En la trinchera.... "es el canto sordo, pero puro que se escapa de la multitud, ya la masa obrera y campesina sacudiéndose el yugo que sufría, ya quemó la cazaña maligna..."* Destaca en el aspecto social, la unión del obrero con el campesino, que pelean codo a codo por la revolución. Ellos son sinónimo del proletariado oprimido y explotado. En el aspecto educativo nos enseña una conciencia de clase, ya que los murales al tener el objetivo de que el pueblo los viera y los "leyera", dejó la enseñanza del papel que deben asumir.

3. *El herido... "del burgués opresor que tenía por cumplir del obrero los planes no se vale que nadie se raje; se le dice a ricos y holgazanes..."* En lo social el mural es muy similar al anterior, destacando la unión obrero-campesino y además se incluye a un niño que aprovisiona de balas a los combatientes. A menudo la figura del niño en Rivera es de gran ternura, aquí lo sobresaliente es la participación del niño en la lucha.



La estética que se observa sigue siendo el cromatismo.

En el aspecto educativo, se puede mencionar que Rivera quiso reafirmar el papel que tuvo el pueblo en la revolución, y al ser observados estos murales por los espectadores su misión se vería cumplida.

4. *El que quiera comer que trabaje...* "El que quiera comer que trabaje, las industrias grandes empresas dirigidas son ya por los obreros.." En lo social, por primera vez en la serie de murales analizados aparecen además de obreros y campesinos, el personaje del soldado, a quien Rivera asimilaba como parte del pueblo. Un valor importante para la sociedad mexicana propuesta por Rivera es el trabajo real.

Ahora bien, hace Diego una sátira al dibujar a Antonieta Rivas Mercado, mecenas de artistas, así como un personaje con orejas de burro que podría ser el poeta Salvador Novo.

Por otra parte, aparece el clásico niño de Rivera, poniéndole el pie sobre la espalda al poeta, lo cual simbolizó el desprecio del maestro por la cultura elitista.

En el aspecto tecnológico, aparecen símbolos del progreso, que como ya se ha mencionado son muy importantes, por ejemplo, se puede apreciar los pozos petroleros y las instalaciones fabriles

5. *La cooperativa..* "manejadas en cooperativas sin patrones sobre sus cabezas y la tierra ya está destinada para aquel que la quiera explotar.." En el aspecto social se puede examinar los obreros tomando posición de la fábrica que tiene que ser entregada por los dueños, a quienes pinta con rasgos fisonómicos judíos.

Vuelve a aparecer la máquina, como un aspecto tecnológico recurrente, sólo que dentro de la fábrica, este motivo es repetitivo en este mural.

6. *La muerte del capitalista.....* "¡Se acabó la miseria pasada! Cualquiera hombre puede cultivar!! La igualdad y justicia que hoy tienen...." Llevar la revolución hasta las últimas consecuencias, en el aspecto social, implicó eliminar a los opresores que Rivera pintó con rasgos fisonómicos diferentes a los del pueblo.

Por otra parte, en el aspecto tecnológico, aparece el tractor manipulado por un campesino y por

otro lado, la fábrica, en señal de que el proletariado toma posesión de los bienes de producción.

7. *Un sol frente* "... se debió a un solo frente que hicieron en ciudades, poblados y ranchos, campesinos, soldados y obreros..." La ideología comunista de Rivera aparece como un aspecto político muy evidente con el personaje central que es un obrero con fisonomía rusa y con vestimentas extrañas a las mexicanas. Él es el intermediario entre el campesino y el soldado. En el aspecto educativo, existe el anhelo de transmitir al pueblo, que el soldado es parte de él y que tiene que luchar a su lado y no contra él.

8. *El pan nuestra* "... ahora tienen el pan para todos los desnudos, los hombres de abajo, la igualdad, la justicia, el trabajo y han cambiado costumbres y modos..." Rivera recurre al pasaje cristiano "el pan nuestro de cada día" que se puede tomar como un aspecto religioso, sólo que adoptado a una visión comunista en donde el personaje central, sentado a la mesa parte un pan que repartirá al pueblo que espera el pedazo que le corresponde.

9. *La protesta* "..... cuando el pueblo derrocó a los reyes y al gobierno burgués mercenario instaló sus consejos y leyes y fundó su poder proletario"...En el aspecto político, el proletariado toma el poder, se ve como fondo una bandera roja con la hoz y el martillo, con lo cual confirma su posición de querer una revolución comunista.

10. *Emiliano Zapata* ".....En Cuautla, Morelos hubo un hombre muy singular... justo es ya que se los diga, hablándoles pues en plata era Emiliano Zapata.." En el aspecto social, nos presenta Diego Rivera a Zapata y el zapatismo como elementos promotores del indigenismo es para Rivera el prototipo del mexicano que representa al pueblo. Los cantores que están sentados tal parece que estén cantando el corrido a Zapata quien luce imponente con el estandarte rojo que dice "tierra y libertad". Como aspecto político mencionaremos que Diego Rivera rescata en ese mural a la única figura de la revolución mexicana que es la de Emiliano Zapata y a quien el pintor admiraba.

En el aspecto educativo, nos enseña Rivera con sus murales pasajes de la historia de México que fueron muy importantes, en específico con este panel, Rivera nos muestra a Zapata un indio morelense, que constituyó el nacionalismo mexicano.

11. *Cantando el corrido* "... muy querido por allá. Todo es un mismo, partido ya no hay con quien pelear, compañeros, ya no hay guerra, vámonos a trabajar ya se dieron garantías a todo el género humano...."

Como aspecto social podemos mencionar, que por primera vez a lo largo de todas las imágenes aparece el pueblo, el pueblo indígena, campesino, sin armas. Al lado derecho de su obra nos presenta Rivera un bebé que es amamantado por una madre indígena. Diego Rivera con ésta obra, como en otras, logra su propósito, representar el indigenismo en sus obras.

En el aspecto educativo, el contenido de este mural se podría resumir en que es necesaria una instrucción en comunidad.

12. *A trabajar* ".....a todo género humano lo mismo que al propietario, como para el artesano....."

En el aspecto social, vemos otra escena donde Rivera pintó al soldado, al obrero y el campesino trabajando unidos. Se encuentran también escenas de figuras recurrentes de niños.

Por otra parte, en el aspecto tecnológico, observamos los implementos agrícolas que pinta Rivera tienen un lugar muy importante, herramientas y hombres trabajando en mancuerna indisoluble para la producción.

Grisallas. Este elemento de unión que se presenta, entre los murales definen más el nacionalismo de Diego Rivera, dándole importancia al gran valor de las culturas prehispánicas, presentando la serpiente de la mitología náhuatl.

13. *La unión* "..... unión que es fuerza santa de todito el mundo entero, paz, justicia y libertad y gobierno del obrero !! ...." En este panel, es más evidente el aspecto social, ya que aquí nos presenta Rivera la unión de obreros, campesinos y soldados.

Nos muestra también otra grisalla, con, la serpiente emplumada.

14. Alfabetización. "..... así como los soldados han servido para la guerra, que den fruto a la nación ..." Rivera resalta en este tablero lo que quería de la educación, la alfabetización. La SEP, encargada de esta función era el lugar más adecuado para pintar esta escena, donde se puede observar cómo una maestra está repartiendo libros al pueblo. Rivera pensaba que todos debían contribuir a la educación: campesinos, obreros y soldados. Diego Rivera quería una educación para la mayoría del pueblo.

15. La era. "..... que trabajen la tierra ¿quién no se siente dichosos cuando comienza a llover? Es señal muy evidente...." Este panel es una exaltación al trabajo campesino que es productor real de riqueza. Los atados de trigo llenan la escena. A esto Rivera le da más valor que a cualquier otra cosa: producir lo que se va a comer.

16. La lluvia. .... "que tendremos qué comer, si los campos reverdecen con la ayuda del tractor, es el premio...." Vemos en este panel, como todos se reúnen en torno al fagón para comer, el tablero esta matizado por la lluvia, y nos muestra un aspecto social muy importante, ya que presenta Rivera la unión que existe entre la gente, y sobresale un niño comiendo un taco (escena que se repite en la "cena capitalista"), al mismo tiempo el niño es observado por el perro.

17. El tractor. ".....del trabajo que nos da nuestro sudor, el oro no vale nada..." Rivera vuelve a manifestar la importancia vital de tecnificar el campo para facilitar el trabajo y hacer que la tierra produzca más. El tractor es la figura principal de este tablero.

18. La cena capitalista. "..... si no hay alimentación es la cuerda del reloj de nuestra generación....." En este tablero, el aspecto social que nos muestra Rivera es que hace una crítica a la riqueza capitalista y a los ricos. Rivera nulifica el valor del oro, oponiéndole la verdadera riqueza: los frutos de la tierra.

El niño campesino le da una mordida a su taco, mientras el niño capitalista rompe en llanto por no tener que comer, a pesar de que en su plato hay monedas de oro servidas de un costal que está



al centro de la mesa.

Un contraste más se da entre los rostros adustos de los capitalistas en contraposición de los del pueblo, que muestran una sonrisa entre desprecio y burla.

19. *Los sabios*. "... quisiera ser hombre sabio de muchas sabidurías, más mejor quiero tener qué comer, todos los días, dan la una, dan las dos y el rico siempre pensando...."

En el aspecto social-educativo, Diego Rivera nos presenta en este fabuloso panel, su ideología con respecto a lo que pensaba de los "sabios", hoy llamados *intelectuales* "...existen los intelectuales de la clase trabajadora que permanecen ligados a ésta... los intelectuales orgánicos del proletario..."<sup>2</sup>

Estos sabios que caricaturiza Rivera son los llamados "tradicionales"<sup>3</sup> los cuales viven ajenos al pueblo y a sus preocupaciones y sólo trabajan para sí mismos y para una élite.

Aparecen cinco sabios: el poeta José Juan Tablada con características feminoides; Ezequiel Chávez, quien no obstante estar sentado en libros de autores reconocidos, predica solo, al igual que el poeta hindú Rabindranath Tagore quien luce como sombrero un embudo; Bertha Singerman, la declamadora, también es caricaturizada y por último José Vasconcelos aparece de espaldas, sentado sobre un pequeño elefante blanco de piedra, símbolo de la cultura hindú, de la cual había sido muy influenciado y con una pluma que puede mojar en la escupidera que está a sus pies.

Diego Rivera, rompe su relación con Vasconcelos después de la simbiosis que se dio entre ellos de 1921 a 1924. Cuando Vasconcelos renuncia a la SEP. Rivera toma la palabra ".....para agradecerle al exministro el haber dejado que los artistas pintaran con plena libertad pese a los imbéciles que había cerca o lejos de él..."<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Martín Carnoy, *Enfoques marxistas de la educación*, México, Herrero, 1965, p. 21

<sup>3</sup> Ibid, pp. 20-21

<sup>4</sup> Claude Fell, José Vasconcelos, *Los años del águila*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, p.401



Vasconcelos, aunque no estaba del todo de acuerdo con la pintura social de Rivera expresa cuando contempla Chapingo: "... Rivera es el filósofo del pincel..."<sup>5</sup>

Sin embargo más tarde diría el propio Vasconcelos que "...México ha caído en la abyección de cubrir muros con efigies de criminales..."<sup>6</sup>

Para finalizar el análisis de este panel, es importante mencionar las cinco personas que aparecen al fondo del mismo, que representan al pueblo y que esbozan una sonrisa burlona.

20. *Banquete de Wall street*. "..... siempre pensando como le hara a su dinero para que vaya doblado....." Este es un mural que presenta un aspecto político- social y que fue fuertemente criticado e impugnado por Estados Unidos y que se constituyó en argumento constante para que Rivera no pintara sus obras en Norteamérica, porque aparecen las figuras caricaturizadas de John Rockefeller, Pierpont Morgan y Henru Ford. Cuando Rivera iba a pintar el mural en la bolsa de valores de San Francisco, un periódico norteamericano sacó una composición, incluyendo la escalinata de Luncheon Club, poniendo " la noche de los ricos ( Banquete de Wall Street)".<sup>7</sup> *La crítica que nos muestra Diego es fuerte y contundente*. La grisalla que se muestra en la sobrepuerta son las ramas de árboles de frutos.

21. *La noche de los pobres o el sueño*. "..... dan la siete de la noche y el pobre está recostado, duerme un sueño muy tranquilo porque se encuentra cansado..." Se observa un aspecto religioso donde Rivera pinta en este panel el papel que tiene la iglesia en la sociedad: apartada del pueblo, aunque prediquen lo contrario y aliada al capitalismo. El cura y el capitalista se esconden atrás de una plantas reprobando la escena. Como aspecto político, Rivera pinta a un obrero que da instrucciones a un campesino y al soldado con un libro abierto para estar alerta ante cualquier incidente.

<sup>5</sup> José Vasconcelos, Apuntes, *La obra genial del pintor Diego M. Rivera*, México, en El Universal Ilustrado, 19-feb-1924, pp. 18-19

<sup>6</sup> Bertrand D. Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México, Diana, 1989, p.177

<sup>7</sup> *Ibid*, p. 233



En el aspecto social, nos presenta el maestro a gente del pueblo durmiendo profundamente por el cansancio del día. El abandono que muestran los personajes está magistralmente logrado y también nuevamente presenta sus niños.

En el aspecto educativo, Rivera transmite la idea de que sólo se le puede tener confianza a quienes constituyen el proletariado.

22. *Las frutas*. "..... dichoso el árbol que da frutos, pero muy maduros, si señor..." En el aspecto educativo, Rivera destaca la imagen del maestro que enseña a niños y adultos del pueblo

Diego con esto demuestra el gran valor que le da a la educación, como mencionaba Gramsci: "...el verdadero educador dirige este acto de liberación para que la cultura esté entendida como organización, disciplina del yo interior, apropiación de la propia personalidad, conquista de una conciencia superior, por la cual se llega a comprender el propio valor histórico y la propia función de la vida, los propios derechos y los propios deberes...."<sup>8</sup>

En el aspecto social-religioso, se presenta otra vez la alianza cura-capitalista, que desapruaban lo que están observando, porque saben que si el pueblo se educase no podrían manipularlo más.

23. *La orgía*. ".... vale más que todos los pesos duros. Es el mejor bienestar que el mexicano desea, que lo dejen trabajar..." Rivera nos enseña la degradación de los burgueses, hasta el punto de la perdición, con ellos está el cura que se une en los festejos. En este panel nos muestra sobre todo Diego el aspecto social.

24. *Queremos trabajar*. ".... para que feliz se vea..." Tecnicar el campo, la fábrica para que el proletariado progrese, como aspecto tecnológico, por otra parte, surge de uno de los campesinos el mensaje: "toda riqueza del mundo proviene del campo".

<sup>8</sup> Magdalena Salomón, "Gramsci: Apuntes para una propuesta educativa", p. 9, Apuntes Gramsci, Antón. *La alternativa pedagógica*, p.129



25. *Garantía*. "... no quiere ya relumbrones ni palabras sin sentido, quiere sólo garantías para su hogar tan querido....." Diego nos presenta en este tablero como los poderosos son eliminados sin conmiseración, por el proletariado. De una caja fuerte sale un cura y el capitalista que son acribillados y abajo es barrida una serie cosas inservibles; títulos, vestimentas religiosas etc.

Aquí, queda plasmado el desprecio de Rivera hacia todo aquello que ve como instrumento de explotación del pueblo. Este mural como en algunos otros, nos presenta el maestro el aspecto social que es tan importante para él.

26. *Final del corrido*. "... para su hogar tan querido." Con este mural culmina el corrido y se ve plasmado el ideal de Rivera para su país, el pueblo trabajando con elementos técnicos; en la tranquilidad del hogar una mujer trabaja con su máquina, mientras los niños estudian; la presencia del libro es muy importante; un revolucionario patrulla el campo; al lado derecho de este panel destaca un armario donde los rifles están guardados, porque la revolución terminó. En este panel, Rivera aprovecha singularmente uno de los paneles del edificio y aparece como la puerta del armario.

Ahora bien, en el caso de este mural, la pintura de Diego Rivera tiene sus motivos dominantes, y Juan O'Gorman en su artículo *La Proporción en la pintura de Diego Rivera*, lo describe de la siguiente manera: "... la exaltación del indio mexicano, la crítica a los poderes que lo han oprimido y que lo oprimen, la liberación de aquél en el porvenir por medio del socialismo. Los héroes en este mundo alegórico creado por el pintor son el campesino, el obrero y el soldado; los demonios son los burgueses, los curas y los militares. La composición de sus cuadros está guiada por un andamiaje geométrico, que desaparece de los ojos del espectador al terminar la ejecución, quedando solamente el ordenamiento estético de las figuras".<sup>9</sup>

Cabe mencionar, que gracias a la restauración hecha a partir de 1963, el color de los murales

<sup>9</sup> Sobre la "Sección de oro" en la pintura de Diego Rivera, vease el artículo de Juan O' Gorman: "*La Proporción en la pintura de Diego Rivera*" en la obra, "*Diego Rivera 50 años de su labor artística*", México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1951, p. 281



recuperó su estado original. Para conseguirlo, llegaron a México dos restauradores italianos, que emplearon la técnica *strappo* para quitar películas gruesas de material intemperizado y oxidados acumulados a través del tiempo, lo cual logró que se recuperara el colorido original.

### 3.2 LOS MURALES DEL PALACIO NACIONAL, UN ACERCAMIENTO.

Los inicios de la edificación del Palacio Nacional se remontan al siglo XVI, por lo que se puede afirmar que durante casi quinientos años ha estado presente en la historia de México, de la que ha sido parte y escenario de algunas de sus páginas más trascendentales.

Más allá de los acontecimientos políticos, sociales e históricos, este edificio ha protagonizado también acontecimientos culturales que han marcado épocas y han definido rumbos. Uno de ellos es el muralismo mexicano, con el que nuestro país mostró al mundo (apenas superada la fase más difícil de la etapa armada de la Revolución) su identidad y realidad. Pero, sobre todo, su madurez artística.

Los murales que Rivera pintó en el Palacio Nacional, iniciando en 1929 y que trabajó en ellos intermitentemente hasta 1951, constituyeron la visión cardinal que el pintor expresó, en incontables obras, de la historia de México desde el mundo indígena, pasando por la conquista, la colonización y la Independencia, hasta la Revolución. El artista, plasmó también, uno de los momentos culminantes de su arte, con toda la fuerza y originalidad pictórica que lo caracterizaba.

Diego Rivera sintetizó la historia de México por medio de una obra a la altura de su significado y complejidad.

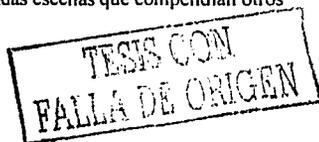
Ahora bien, en el muro de la derecha (norte) del Palacio Nacional, Rivera pintó: *México Prehispánico, El antiguo mundo indígena*; una visión de síntesis sobre la vida de los pueblos indígenas con la representación de Quetzalcóatl como la deidad axial de las regiones mesoamericanas. Este fresco posee un doble carácter, histórico y mítico que, tuvo sus últimas etapas históricas cuando llegaron los españoles a territorio mexicano. En él aparecen las divisiones sociales que siempre han permitido la existencia de grupos privilegiados y poderosos a costa del trabajo y explotación de las masas trabajadoras, representadas aquí por los guerreros



ataviados con fantásticos trajes, en comparación de los campesinos, orfebres, artesanos y artistas que visten sencillamente, no obstante ser los que produjeron la riqueza y los objetos suntuarios. Los enfrentamientos originados por la inconformidad de los pueblos sojuzgados ante el imperio mexica sirven de preámbulo para las escenas del muro poniente, donde está representada la Conquista de los españoles sobre los aztecas, lograda con el definitivo apoyo de los aliados indígenas.

En el amplio muro central, situado en el acceso principal de la escalera y bajo cinco arcos, aparece *Historia de México* de 1521 hasta 1931; 390 años comprimidos magistralmente en pocos metros cuadrados. La lectura se hace por secciones, la primera de las cuales comprende toda la parte inferior hasta el arranque de los arcos; aparece en ella la cruenta guerra entre los españoles e indígenas, los primeros años del establecimiento del nuevo orden y la consolidación de la Colonia. Aquí se encuentran los conquistadores a caballo con las armas desconocidas (espadas, arcabuces, cañones y ballestas) y los héroes mexicanos (Cauhtémoc, Cuitláhuac) en esforzada resistencia; los primeros misioneros y monjas bautizando a los naturales en pilas de piedra tallada con la serpiente emplumada o protegiéndolos de la insaciable ambición y violencia de los españoles, la destrucción de las culturas indígenas representada por la quema de códices y libros sagrados y por la demolición de las pirámides y templos para construir los nuevos edificios de la capital del virreinato (entre ellos el Palacio Nacional) con la misma piedra. También se incluyen escenas terribles que recuerdan las actividades del Tribunal del Santo Oficio y, como contrapeso, los contados religiosos que se preocuparon por rescatar algo del mundo destruido: Las Casas, Quiroga y Sahagún. Alvarado preside y representa la bestialidad con que el indígena fue sometido a la esclavitud y no falta la escena que encarna las innumerables violaciones que cometieron los españoles en las personas de las indígenas, vistas como natural botín de guerra. El mestizaje, fruto de estas situaciones está simbolizado por el mismo Cortés, la Malinche y el hijo de ambos, Martín Cortés. En el centro del muro, se ubica el símbolo de la mexicanidad, el águila sobre el nopal, sólo que aquí el maestro Rivera sustituyó la serpiente por el "Attlachinolli", símbolo azteca del agua y el fuego, que tomó de la parte posterior del Teocalli de la Guerra Sagrada.

En la parte superior del muro, los cinco arcos que albergan sendas escenas que compendian otros



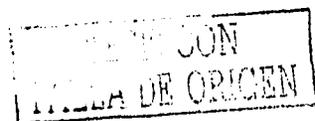
tantos hitos históricos: *La independencia, La Reforma, La Revolución de 1910, La invasión norteamericana y La intervención francesa*. En ellos aparecen los más significativos personajes de la historia oficial y que son los pilares de la continuidad de nuestro pensamiento e identidad como nación. Estudiar este multicolor conjunto da una idea de los vastos conocimientos que el maestro Rivera tenía sobre la historia de México, tanto en los sucesos determinantes como en sus detalles.

En 1934 inició los trabajos en el muro sur, en el acceso de la izquierda, pintando *El mundo de hoy y del futuro de hoy y de mañana*. En esta composición conviven la explotación del obrero y el campesino, las huelgas reprimidas violentamente, el fanatismo religioso y sus manipuladores, la sordidez de Wall Street, los representantes de la trilogía Capitalismo-Clero-Militarismo (el general Calles encarna la capital), la ciudad de México como campo de batalla, la insidia de la educación burguesa, como una visión utópica de la sociedad redimida y sin clases sociales, donde la atmósfera limpia enmarca un mundo en el que alternan los huertos, las presas y los caminos con plantas industriales y observatorios astronómicos (aunque curiosamente, en este paraíso no aparece ningún ser humano); así como el mexicano del futuro, humanizando el paisaje. La composición de este muro está dominada por la efigie de Marx con sus postulados revolucionarios, resultado por su importancia gemela de la de Quetzalcóatl, que se ubica en el muro opuesto. Diego Rivera terminó de pintar ese mural en 1935.

Por último; de 1942 a 1952, Rivera realizó una serie de murales que tituló, *México prehispánico y Colonial*. El proyecto original fue presentado por el artista en 1941 donde expuso claramente su plan para esos paneles sobre la Historia de México. Los tableros principales son once, donde nos describe magistralmente Diego Rivera, varios pasajes de las culturas mexicana, donde se destaca un solo pensamiento rector, que es el análisis histórico-didáctico-cultural de México.

Por otra parte, el más grande de esos tableros, en una reconstrucción ideal de la antigua ciudad azteca de Tenochtitlán, con una escena de mercado; los demás ofrecen una visión del arte plumario y orfebrería, de la elaboración del arte pictórico, de la arquitectura y la agricultura.

Ahora bien, los murales del Palacio Nacional nos muestran, a nuestro juicio, una descriptiva y minuciosa realización tanto pictórica como didáctica, donde Rivera genialmente desarrolló pasajes y hechos históricos, por medio de figuras de personajes destacados de la historia de



México que tuvieron un significado y una trascendencia en nuestro país.

Rivera en esos murales, ilustró desde el nacimiento doloroso de un México nuevo tras el choque guerrero y la colonización, hasta sus recientes luchas en pro de una verdadera libertad.

### **3.2.1 México prehispánico, El antiguo mundo indígena.**

**1929**

**Fresco**

**Superficie total: 67.50 metros cuadrados**

**Muro norte, escalera del Palacio Nacional**

**México, D.F.**

**México prehispánico**

#### **I. Muro Norte**

1. Quetzalcóatl, gobernante y deidad de los toltecas, lleva un tocado de plumas preciosas, túnica adornada de conchas y caracoles con el emblema del caracol segmentado, símbolo de la espiral infinita, y en su mano el cetro de las siete estrellas o constelaciones. Le rodean sus súbditos, seguidores y discípulos de sus enseñanzas.

2. Templo del Sol y el de la Luna, erigidos sobre sendas pirámides y rematados con círculos que simbolizan a estos astros y con caracoles semejantes a los que adornan el cuello de la túnica de Quetzalcóatl.

3. Volcán en actividad del cual surge la cabeza de la serpiente emplumada, representación divina de Quetzalcóatl.

4. El Sol de cabeza que representa tanto el diario ocaso como la caída de Tenochtitlan y del imperio mexica, según la profecía en la que creían.

5. Representación de la partida de Quetzalcóatl, quien se aleja del mundo tolteca después de

haber manchado su virtud embriagándose. Su posterior sacrificio en la hoguera le convirtió en el Lucero de la Mañana (Venus).

También narra su travesía y arribo a las tierras del Mayab. Al despedirse de su pueblo. Quetzalcóatl prometió volver, lo cual dio origen a la leyenda y a la profecía.

6. Se ha supuesto que estas figuras simbolizan los cuatro puntos cardinales, de primordial importancia en las religiones prehispánicas.

7. Grupo de músicos y danzantes en una ceremonia; tras ellos aparece una milpa madura, un maguay, una planta de tabaco y un pequeño cactus, probablemente peyotl, aludiendo a las bebidas rituales, a los estimulantes y alucinógenos que consumían en sus festividades religiosas.

8. Mujeres fabricando tela de algodón en telares de cintura y decorándola con plumas.

9. Campesinos que siembran maíz

10. Artífice del arte plumario con el surtido de plumas multicolores que le permitían realizar obras "pictóricas" de increíble belleza y perfección que eran muy apreciadas.

11. Escultores que tallan grandes bloques de piedra para dar forma a deidades y monumentos calendáricos.

12. Ceramista decorando un cántaro.

13. "Tlacuilo", artífice pintor, quien elabora un códice sobre piel de venado, mediante la utilización de pigmentos naturales.

14. Joyero trabajando el oro.

15. Ceramista modelando una vasija de barro.

16. "Tamemes" llevando sobre sus espaldas y cabezas los tributos que pagaban al imperio mexica, pueblo que los dominaba con su poderío militar.

17. Guerreros mexicas armados y vistosamente ataviados reciben los tributos de los pueblos conquistados.

18. Prisionero de guerra cubierto con una manta decorada con canillas humanas, que espera ser sacrificado a los dioses por los sacerdotes mexicas. Con el objeto de obtener prisioneros para el sacrificio, los pueblos prehispánicos instituyeron la Guerra Florida.

19. Un joven caudillo exhorta a su pueblo a luchar por emanciparse del pesado yugo azteca que los explota.

20. Batalla entre poderosos guerreros aztecas magníficamente ataviados y guerreros de los pueblos dominados, con la consiguiente destrucción y muerte. Se aprecian las armas prehispánicas: escudos de tiras de cuero, trenzado y pieles de animales con vistosas decoraciones, "macuahuitles" (espadas de madera que en los filos llevaban incrustadas navajas de obsidiana), hachas de obsidiana, macanas, lanzas de madera endurecida al fuego, y otras. Esta situación de inconformidad contra el imperio mexica favoreció a los españoles al llegar, ya que contaron con la colaboración de algunos pueblos tributarios que anhelaban destruir a los aztecas para obtener su libertad.

En este mural, Rivera pintó motivos representativos del mundo azteca: Quetzalcóatl, dios creador, instruye a sus fieles, trabajos artesanales, pagos de tributos, desensiones y agitación social, lucha entre grupos indios, partida de Quetzalcóatl, que marcha sobre una serpiente de plumas.

Los motivos permitieron comprender la concepción que poseía Rivera del mundo azteca y eran



en cualquier caso representativos. Es posible que las dos escenas de disensiones y luchas sociales no se dieran como Rivera las había pensado e incluso que no se dieran en lo absoluto, pero podrían haberse dado y, en todo caso eran necesarias para la concepción de Rivera, para que permitiese una mejor identificación y comprensión del mundo azteca, así como un mejor aprendizaje histórico-pedagógico para el pueblo.

### **3.2.2 Historia de México. Palacio Nacional.**

**1929 -1935**

**Fresco**

**Superficie total: 275. 17 metros cuadrados.**

**Historia de México (de la Conquista en 1521 hasta 1930)**

#### **II. Muro poniente**

##### **\* Panel A. Conquista y Colonización española.**

1. El águila mexicana sostiene en el pico el "Attlachinolli", símbolo azteca de la guerra, que conjuga el Agua y el Fuego. La representación se encuentra en la parte posterior del Teocalli de la Guerra sagrada.
2. Cuauhtémoc, último emperador azteca y defensor heroico de Tenochtitlán, armado con una honda.
3. Cuitláhuac, hermano de Moctezuma II, quien venció a los españoles en la famosa batalla de la Noche Triste y murió de viruela.
4. Un sacerdote azteca sacrifica a un cautivo español, con el corazón de su víctima en la mano.



5. Hernán Cortés dirige el asalto de los españoles.
6. La matanza de guerreros aztecas por jinetes armados.
7. El guerrero tlaxcalteca aliado de los conquistadores blande una espada española.
8. Fray Bernardino de Sahagún escribe su obra monumental Historia general de las cosas de la Nueva España.
9. Vasco de Quiroga "Tata Vasco", el humanitario misionero que protegió a los indígenas, les enseñó nuevas artes y oficios y fue el primer Obispo de Michoacán.
10. Fray Pedro de Gante, el franciscano que se distinguió como educador de los indígenas en el Valle de México.
11. La Evangelización y el adoctrinamiento de los indígenas por parte de los misioneros franciscanos, agustinos y dominicos. Monja de las órdenes femeninas que apoyaron la catequización de las niñas.
12. Fray Bartolomé de las Casas, misionero franciscano que se distinguió por su defensa de los indígenas a raíz de la conquista. escribió Brevisima relación de la destrucción de las Indias y otras obras como Obispo de Chiapas.
13. Hernán Cortés y sus secuaces esclavizaron y asesinaron al indígena para despojarlo.
14. Invasores atacando con cañones y armas de fuego.
15. Indígenas obligados a destruir sus templos para aprovechar la piedra en las nuevas destrucciones.



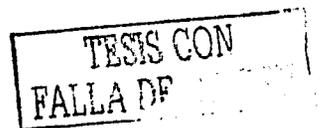
16. Pedro Moya de Contreras, primer Inquisidor, tercer Arzobispo y Virrey de México.
17. El arzobispo e Inquisidor don Juan de Mendoza con autoridades civiles y religiosas durante un Auto de Fe bajo el sistema Inquisitorial de la Colonia.
18. Españoles ayudados por sus aliados los tlaxcaltecas.
19. Destrucción de la cultura indígena simbolizada por las llamas. Se alude a la quema de códices llevada a cabo por Fray Juan de Zumárraga en texcoco y a la que realizó Fray Diego de Landa de los manuscritos mayas en Maní.
20. Violación de mujeres indígenas por parte de los conquistadores.
21. Hernán Cortés con La Malinche, su mujer mexicana, y Martín, el hijo de ambos, símbolo del meztizaje posterior a la conquista.
22. Malintzin o "La Malinche", noble indígena que fue regalada a Cortés a su arribo al sureste mexicano, junto con otras 19 doncellas. Después fue llamada "Doña Marina". Colaboradora de Cortés y un factor determinante en la conquista de México.
23. Esclavitud de los indígenas, marcados a fuego.
24. Pedro de Alvarado, lugarteniente de Cortés, famoso por la saña, crueldad y avaricia con que dirigió la matanza del templo Mayor y conquistó Guatemala en 1523.
25. Indígenas levantan nuevos edificios, entre ellos el Palacio Nacional, bajo la dirección de los españoles.

**\* Panel B. La invasión norteamericana.**

1. Nicolás Bravo (1786-1854). Notable insurgente que combatió bajo las órdenes de Morelos. Durante la invasión norteamericana defendió el Castillo de Chapultepec. Fue presidente interino de México.
2. Cadetes del Colegio Militar, miembros del Batallón de San Blan y Chinacos que combatieron defendiendo el Castillo de Chapultepec el 13 de septiembre de 1847.
3. Águila americana con un haz de flechas y una garra abierta, símbolo de la invasión norteamericana durante la guerra que Estados Unidos declaró a México (del 8 de marzo de 1846 al 30 de mayo de 1848). Se cieme sobre el Castillo de Chapultepec, último reducto de los defensores mexicanos.

**\* Panel C. La Reforma**

1. Juan Álvarez (1790-1867). Valiente líder sureño que con el Plan de Ayutla puso fin a la dictadura de Antonio López de Santa Anna. Fue Presidente provisional de la República en 1855.
2. Santos Degollado (1811-1861). Se inició en la política bajo la dirección de Melchor Ocampo, gobernador de Michoacán, con quien colaboró. Excelente espadachín y jinete, libró batallas en apoyo al gobierno juarista. Fue miembro del gabinete del presidente Juárez y del Congreso Constitucionalista de 1857. Murió en combate tratando de vengar el asesinato de su amigo Melchor Ocampo.
3. Gral. Luis Guillard ( ?- 1864). Nació en Italia y llegó muy joven a México. Se adhirió al Plan de Ayutla y en 1855 obtuvo el grado de general de brigada. Regresó a Italia a combatir al lado de Garibaldi y en ocasión de la Intervención Francesa, volvió a México trayendo a Juárez una carta del héroe italiano. Estuvo en el sitio de Puebla en 1863 y una año después los imperialistas lo capturaron y fusilaron.



4. Don Manuel de la Bárcena (1769-1830). Nacido en España, estudió en Morelia y en México. Fue rector del seminario de Valladolid (Morelia) y gobernador de la Mira de Michoacán. Como miembro de la Suprema junta Provisional Gubernativa firmó el Acta de Independencia en 1821 y en 1822 formó parte de la Regencia.

5. Gral. Miguel Miramón (1832-1867). Con la banda tricolor presidencial por la primera magistratura, que ocupó empuñando una espada rota en señal de traición por haber apoyado al Imperio por los franceses en territorio nacional.

6. Don Lázaro de la Garza y Ballesteros (1785-1862). En 1815 se ordenó sacerdote y en 1837 fue designado obispo de Sonora. El 30 de septiembre de 1850 fue nombrado. Arzobispo de México. A raíz de sus ataques a las leyes de Reforma, el Presidente Juárez lo desenterró en 1861 y en su viaje a Roma la muerte lo sorprendió en España.

7. Don Pelagio Antonio de Labastida y Dávalos (1816-1891). Arzobispo de México de 1863 a 1891, que formó parte de la Regencia de Maximiliano y de la cual fue expulsado por sus diferencias con los franceses respecto a los derechos de la Iglesia. En 1871 regresó al país.

8. Gral. Antonio López de Santa Anna (1794-1876). Fue Presidente de la República en once ocasiones. En el lapso de 1833 a 1855 en el cual actuó; México sufrió la invasión norteamericana que costó al país la mitad de su territorio y la venta impuesta de la Mesilla. El Plan de Ayutla puso fin a su accidentado mandato, pero su insistencia en intervenir política y militarmente en gobiernos subsecuentes lo llevó al destierro.

9. Don Pedro Espinosa, obispo de Guadalajara.

10. Arzobispo Labastida, defensor de las propiedades y privilegios de la iglesia.

11. Melchor Ocampo (1814?-1861). Formado como abogado se interesó en la botánica. Viajó a



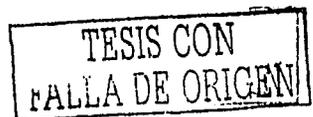
Europa por año y medio y a su regreso se inició en la política. Fue diputado por Michoacán. por oponerse a Santa Anna fue desterrado y en estado unidos conoció a Juárez. Formó parte del Congreso Constituyente de 1857 y fue Ministro del Presidente Juárez, habiendo trabajado en las Leyes y Reforma y firmado el Tratado MacLane-Ocampo.

En 1861 se retiró su hacienda donde fue aprehendido por una gavilla clerical de Zuloaga que lo fusiló sin juicio el 3 de junio.

12. Ignacio Ramírez "El Nigromante"(1818-1879). Concluyó brillantemente la carrera de abogado pero su erudición rebasó la jurisprudencia. Para su ingreso a la Academia de San Juan de Letrán desarrolló la tesis "No hay Dios los seres de la Naturaleza se sostiene a sí mismos". Adoptó el seudónimo de "El Nigromante" para exponer sus avanzadas ideas liberales que, años después, tomarían cuerpo en la Constitución de 1857 y en las Leyes de Reforma. Su periodismo fue siempre de denuncia y cuestionamiento, lo que le valió algunas condenas y cárcel. Fue magistrado de la Suprema Corte de Justicia hasta su muerte. Su obra literaria, política y científica es considerable.

13. Don Benito Juárez (1806-1872). Fue Presidente de la República. Lleva La Constitución de 1857 y las Leyes de Reforma que separaron a la iglesia del Estado. En la parte superior aparecen hombres con pico y pala destruyendo las iglesias, al igual que la puerta rota de la iglesia central donde aparece el Ojo Omnisciente que es una alusión al Grado 33 que Juárez poseía dentro de la masonería.

14. Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893). Soldado y pensador, defendió en ambos campos al país y los pensamientos liberales. Fue electo diputado al Congreso Constituyente donde se distinguió como orador. Restaurada la República se consagró a las letras, en las cuales alcanzó renombre. Ocupó puestos pero vivía en absoluta pobreza, por lo que aceptó viajar a Europa en 1889 como Cónsul General en Barcelona y después en París. En un viaje a Italia enfermó y murió.



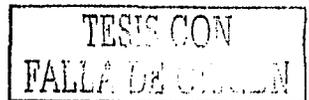
15. José María Iglesias (1823-1891). Abogado de gran preparación, ocupó cargos públicos en el gobierno de Comonfort. Durante el gobierno de Benito Juárez ocupó cinco veces el cargo de Ministro ( Justicia, Hacienda y Gobernación). Fue después Presidente de la Suprema Corte de Justicia y en 1876 él mismo ocupó la Presidencia de la República durante cuatro meses y medio, pues se separó ante la ofensiva del gral. Porfirio Díaz y salió del país. Es autor de obras históricas.

16. Ponciano Arriaga (1811-1863). Desterrado por Santa Anna debido a sus ideas liberales, en Estados Unidos tuvo contacto con otros exiliados como Benito Juárez, Melchor Ocampo y José Ma. Mata. Fue diputado al Congreso Constituyente y el redactor principal del proyecto de Constitución (1857). Fue gobernador de Aguascalientes y del Distrito Federal.

17. José María Mata (1810-1895). Combatió en Cerro Gordo a los invasores norteamericanos y fue enviado prisionero a Estados Unidos. Ya liberado y en México, se opuso al gobierno de Santa Anna. Se unió a Juárez y fue electo diputado al Congreso Constituyente. Gracias a su empeño la Constitución pudo promulgarse al 5 de febrero de 1857. Fue ministro de hacienda, con Juárez y de Relaciones con Porfirio Díaz años más tarde. Por sus desacuerdos con este gobernante su vida política se eclipsó.

18. Ignacio Comonfort (1812-1863). Soldado liberal que fue electo diputado al Congreso de la Unión varias veces. Ocupó la Presidencia de la República interinamente de 1855 a 1857, lapso en el cual se promulgó la nueva Constitución (1857). Fue electo nuevamente pero el Gral. Zuloaga se levantó en armas por inconformidad, lo que llevó a Comonfort a renunciar y a Benito Juárez, Presidente de la Suprema Corte de justicia, a asumir la Presidencia. En 1863 Juárez lo nombró general en jefe de sus fuerzas para combatir a los franceses. Murió en combate cerca de Chamacuero el 13 de noviembre de 1863.

19. Valentín Gómez Farías (1781-1858), Médico en su juventud, se dedicó después a la vida política siendo diputado al primer Congreso Nacional, el cual nombro Emperador a Agustín de



Iturbide (1821). Después se opuso al Imperio y apoyó a Guadalupe Victoria. Ocupó la primera magistratura en cinco ocasiones como Presidente interino durante el gobierno del gral. Antonio López de Santa Anna.

***\*Panel D. La Independencia.***

1. *La Vid y el Gusano de Seda*. En su parroquia de Dolores, Miguel Hidalgo incrementó el cultivo de la vid, recibido por reiteradas prohibiciones virreinales tendientes a favorecer la importancia de vinos españoles y estableció la explotación del gusano de seda sembrando ochenta árboles de morera.

2. Martín Cortés. (1523-?) Hijo de Hernán Cortés y de La Malinche. Educado desde pequeño en España, regresó a México en 1563 y tomó parte en la conjura de 1565. Juzgado por la Inquisición, fue condenado al destierro perpetuo de las Indias.

3. Gral. Ignacio Allende (1769-1811). Como oficial de los Dragones de la Reina. Fue uno de los principales conspiradores de Valladolid en 1809 y 1810 junto con Juan Aldama, habiendo invitado al cura Hidalgo a participar y así obtener mayor apoyo popular. Al estallar la revuelta, Allende organizó las tropas insurgentes, llegando a ser capitán general. Tuvo serias diferencias con Hidalgo por su negativa de tomar la capital del país cuando estaba a su alcance. Fue hecho prisionero con las demás en Acatita de Baján y fusilado el 26 de junio con Jiménez y Aldama. Su cabeza se expuso en la Alhóndiga de Granaditas, junto con las de Hidalgo, Aldama y Jiménez.

4. Don Miguel Hidalgo y Costilla (1753-1811). Cura de la parroquia de Dolores que fue uno de los principales integrantes de la Conspiración de Valladolid que pretendía independizar el territorio mexicano de la España ocupada por los franceses, para preservar los derechos del monarca español. Encabezó la sublevación de septiembre de 1810 a mediados de 1811, cuando fue apresado, juzgado y condenado por el Tribunal de la Inquisición, fue fusilado el 30 de julio

de ese año. A su muerte, Morelos continuó la lucha manteniendo vivos los mismos ideales.

5. Don José María Morelos y Pavón (1765-1815) Sacerdote que continuó la Guerra de Independencia al ser fusilado Hidalgo y sus colaboradores. Su lucha inflamó el sur de México. El 13 de septiembre de 1813 convocó al Congreso Nacional Constituyentes en Chilpancingo, proclamando el Acta de Independencia. Llevó a cabo cuatro importantes campañas militares. Fue aprehendido a fines de 1815, el Tribunal de la Inquisición lo degradó y fue fusilado el día 22 de noviembre de 1815.

6. Hermenegildo Galeana (1762-1814). Se incorporó a la tropa de Morelos aportando hombres y armas y distinguiéndose por su valor en varias batallas. Ganó para la causa a los miembros de la familia Bravo. Estuvo junto a Morelos en el sitio de Cuautla y en la toma de Acapulco. Murió en la batalla de Coyuca, Guerrero.

7. Mariano Matamoros (1770-1814). Se unió a Morelos en 1811, junto al cual libró importantes batallas, habiendo llegado a convertirse en el hombre de confianza del Siervo de la Nación. Izúcar, Tecualoya, Tenancingo, Cuautla, Oaxaca, San Agustín de El Palmar, Valladolid, son algunos sitios donde su valor se destacó. Fabricó cañones y pólvora y disciplinó sus tropas. Fue capturado cerca de Puruarán y fusilado en la plaza mayor de Valladolid el 3 de Febrero de 1814.

8. Gral. Francisco Javier Mina (1789-1817). Nacido en España, se sintió atraído por la Guerra de Independencia mexicana a través de Fray Servando Teresa de Mier. Reclutó oficiales y soldados de Europa y Estados Unidos y desembarcó en Sotola Marina el 15 de abril de 1817. En rápidas acciones logró triunfos significativos sobre los realistas y en siete meses insufló nueva vida a la causa insurgente que declinaba. Fue capturado en el Rancho del Venadito y fusilado cerca de Pénjamo el 11 de noviembre 1817.

9. Guadalupe Victoria. Soldado Insurgente que no simpatizó con el Imperio de Iturbide al consumarse la Independencia. Fue el primer Presidente de la República (1824-1826) y durante

su gobierno se fincaron importantes bases par conformar a México como nación. Después se retiró a la vida privada.

10. Nicolás Bravo (1786-1854). Uno de los más destacados jefes insurgentes que primero se unió a las fuerzas de Galeana y más tarde recibió importantes misiones de Morelos. Fue prisionero de los realistas tres años. Ayudó a derrocar a Iturbide del trono y ocupó en dos ocasiones y pos poco tiempo la Presidencia de la República. Defendió el castillo de Chapultepec en 1847. Murió envenenado.

11. José Mariano Jiménez (1781-1811). Se unió a Hidalgo con tres mil hombres y libró importantes batallas insurgentes. Fue capturado en Acatita de Baján y fusilado junto con Allende y Aldama. Su cabeza se colgó en un ángulo de la Alhóndiga de Granaditas.

12. Juan Aldama (1774-1811). Oficial realista que participó en la Conspiración de Valladolid y al ser descubierto el complot, él recibió el aviso de la Corregidora en San Miguel. Viajó dos días hasta Dolores para poner al cura Hidalgo y a Allende al tanto del peligro. Estuvo junto a Allende en diversas acciones militares hasta que fueron capturados en Acatita de Baján. Su cabeza estuvo expuesta en la Alhóndiga junto con las de Hidalgo, Allende y Jiménez.

13. Josefa Ortiz de Domínguez (1768-1829). Mujer de carácter, conspiró con su esposo, el Corregidor de Querétaro, a favor de la insurgencia del país. Descubiertos los planes libertarios, avisó al cura Hidalgo del peligro que corría la empresa, gracias a lo cual se anticipó el estallido de la Guerra de Independencia. Fue aprehendida y estuvo recluida en la capital un tiempo.

14. Gral. Vicente Guerrero caudillo de la Independencia, mantuvo viva la llama insurgente al morir Morelos. Rehusó los privilegios que el virrey le ofrecía si se rendía, con su frase "la patria es primero". Firmó el Plan de Iguala y unió sus tropas al Ejército Trigarante, pero más tarde ayudó a deponer a Iturbide del trono. Ocupó la presidencia de la república del 1º de abril al 18 de diciembre de 1829. Fue traicionado por Picaluga y fusilado el 14 de febrero de 1831.

15. Mariano Abasolo (1784-1816). Tomó en la Conspiración de Valladolid junto a Allende y Aldama. Estuvo junto Hidalgo y Allende desde la noche del 15 de septiembre de 1810 hasta aprehensión en Acatita de Baján.

Salvó la vida gracias a la fortuna y gestines de su acaudalada esposa, pero fue condenado a prisión perpetua en España. Murió en 1816.

16. Bandera de las Tres Garantías, con la cual el Ejército Trigarante entró triunfante a la ciudad de México consumado así la Independencia de México, el 27 de septiembre de 1821.

17. Leona Vicario (1789-1842). Heroína insurgente que desafió a su rica familia de la cual huyó para ayudar a la causa liberal. Utilizó su fortuna personal para fabricar armas para los rebeldes y organizó y dirigió un servicio de correos al servicio de la causa con el seudónimo de "Enriqueta". De su bolsa sostenía también a los presos insurgentes. Sometida a proceso en 1813, fue rescatada de prisión por guerrilleros entre los cuales estaba el pintor y soldado Luis Rodríguez Alconedo. Al escapar de la capital llevó consigo letras y tinta de imprenta para difundir el movimiento, lo cual siguió haciendo junto con su esposo Andrés Quintana Roo, miembro del Congreso de Chilpancingo.

18. Andrés Quintana Roo (1787-1851). Como diputado por Puebla, el 14 de septiembre de 1813 firmó el Acta de Independencia en Chilpancingo y redactó el Manifiesto para explicar al pueblo los acontecimientos. Junto con Carlos María de Bustamante redactó la Constitución de Apatzingán (1814). Consumada la Independencia ocupó importantes puestos. Como magistrado de la Suprema Corte de Justicia cumplió difíciles misiones oficiales, como el arreglo de los límites con Estados Unidos y el intento separatista de Yucatán.

19. Don Manuel Gómez Pedraza (1789-1851). Fue militar realista durante la Guerra de Independencia. En 1828 estuvo postulado para la Presidencia de la República en oposición a Vicente Guerrero; ganó pero se retiró ante el amago militar de los liberales. Estuvo exiliado hasta 1832 cuando volvió para ocupar la primera magistratura por breve tiempo. En 1850 fue

postulado nuevamente pero perdió los comicios. Formó parte de la Casa Imperial de Iturbide.

20. Agustín de Iturbide (1783-1824). De acaudalada familia, hizo frente a los insurgentes como oficial realista rechazando el ofrecimiento de Hidalgo de sumarse a sus filas. En 1821 convino con Vicente Guerrero el Plan de Iguala y al frente del Ejército Trigarante entró triunfalmente a la capital el 27 de septiembre de 1821. Fue coronado Emperador pero su reinado duró 10 meses. Fue condenado al destierro como traidor pero volvió y fue fusilado en Padilla, Tamaulipas.

21. Gral. José Antonio de Echavarrí. Destacado oficial español que al triunfo de la Independencia se convirtió en miembro de la Casa Imperial de Iturbide. Como soldado del imperio apoyó militarmente a Santa Anna en el intento de apoderarse del castillo de San Juan de Ulúa, última posesión española en México. Inconforme más tarde con el gobierno de Iturbide, convino con Santa Anna el Acta de Casa Mata, que dio lugar a la revuelta que lo derrocó.

22. José de León Toral (1900-1929). Asesinó al general Alvaro Obregón, Presidente electo, en el restaurante La Bombilla.

23. Concepción Acevedo de la Lata. Mejor conocida como "la Madre Conchita". Se le juzgó como instigadora del asesinato del general Alvaro Obregón llevado a cabo por José de León Toral. Cumplió sentencia en las islas Marías durante varios años.

24. Luis N. Morones (1880-1964) Líder de la CROM que llegó a tener gran poder político y fue Secretario de Industria, Comercio y Trabajo en el gobierno del general Calles. El régimen cardenista lo expulsó del país en 1935 por su filiación callista.

25. General Álvaro Obregón (1880-1928). Una de las principales cabezas de la lucha revolucionaria. Tuvo brillantes acciones militares y estratégicas. Fue pilar del gobierno de Venustiano Carranza, combatiendo a la fuerzas villistas y zapatistas, pero después fue su contrario. Fue electo Presidente para el periodo 1920-1924, ayudando a estabilizar al país;

licenció una gran parte del ejército revolucionario, reanudó relaciones internacionales y reimpulsó la enferma economía nacional. Creó la Secretaría de Educación Pública (1921) e impulsó poderosamente la instrucción popular. Hizo frente a la revuelta delahuertista. En 1928 fue electo nuevamente para ocupar la Presidencia, pero el 17 de julio fue asesinado antes de entrar en funciones.

26. General. Plutarco Elías Calles (1877-1945) Como general de las tropas gubernamentales sirvió al Presidente Carranza, pero más tarde se alzó en su contra. Fue Secretario de Gobernación durante el gobierno de Alvaro Obregón y posteriormente él mismo fue electo Presidente de México para el período 1924-1928. Durante su mandato se impulsó la reforma agraria, se niveló un poco más el erario público, modernizó el ejército, inició la construcción de una vasta red de vías terrestres y defendió la soberanía nacional. En 1926 expulsó a clérigos extranjeros y cerró los templos, además de reglamentar la vida de los religiosos y. La Iglesia vulnerada en sus intereses propició la Rebelión Cristera. Durante el gobierno del general Lázaro Cárdenas (1934-1940) fue expulsado del país para evitar su ingerencia en la política. Su período de poder fue conocido como "el maximato".

27. General Emiliano Zapata (Ver panel E, 20)

28. Felipe Carillo Puerto (1872-1924). Gobernador de Yucatán que desempeñó su cargo con un progresismo inusitado. Fue llamado El apóstol de la raza maya. Fundador del Partido Socialista del Sureste. Fue fusilado durante la revuelta delahuertista.

29. José Guadalupe Rodríguez (?- 1929). Nació y murió en Durango. Líder agrarista de tendencia comunistas que activó la dotación de ejidos y con quien Diego Rivera tuvo contacto. Fue asesinado durante la ola de represión que se desató en esa época.

**\* Panel E, arco superior escalera principal del Palacio Nacional,  
La Revolución de 1910.**

1. El clero, que a pesar de haber sido separado del poder por el Estado, seguía teniendo ingerencia en las decisiones nacionales.
2. Doña Carmen Romero Rubio de Díaz, esposa de don Porfirio Díaz.
3. Gral. Porfirio Díaz (1830-1915). Destacado militar liberal que llegó a ser Presidente de México y se convirtió en dictador, al gobernar al país durante 30 años.
4. José Ives Limantour (1854-1936). Ministro de Hacienda del porfiriato, puesto en el cual tuvo un notable desempeño, estabilizando la economía del país a costa de la miseria del pueblo.
5. Gral. Victoriano Huerta (1845-1916). Usurpó la Presidencia de la República al asesinar a Francisco I. Madero. Gobernó al país del 21 de febrero de 1913 al 14 de julio de 1914.
6. Gral. Manuel Mondragón (1858-1922). Antimaderista y colaborador de Victoriano Huerta en el cuartelazo que produjo la caída del gobierno constitucional. Fue Subsecretario de Guerra y Marina del usurpador.
7. Don Manuel Romero Rubio (1828-1895). De ideas liberales, sirvió al país como juez y diputado constituyente. Fue Secretario de Gobernación del Presidente Porfirio Díaz de 1884 a 1895. su hija Carmen contrajo nupcias con el general Díaz en 1881.
8. Ignacio Mariscal (1839- 1910). Notable abogado, ocupó importantes y variados cargos en los diferentes gobiernos de la República. Fue Ministro de Relaciones Exteriores del presidente Díaz desde 1885 hasta su muerte en 1910. Director de la Academia Mexicana de la Lengua.

9. Carlos Pacheco (1829-1891). Fue gobernador de Morelos y del Distrito Federal y Ministro de Fomento del Presidente Díaz, de 1881 a 1891. Está sepultado en la Rotonda de los Hombres Ilustres.

10. Gral. Manuel González Cosío (1826-1913). Durante el prolongado gobierno de Porfirio Díaz ocupó las secretarías de comunicaciones y Obras Públicas (1891-1895), de Gobernación (1895-1903), de Fomento (1903-1905) y de Guerra y Marina (1905-1911).

11. Gral. Sostenes Rocha (1831-1897). Sus primeras acciones las libró contra los liberales del Plan de Ayutla (1854), pero después se afilió a la causa de Juárez. Luchó contra la intervención francesa. El Presidente Díaz lo nombró director del Colegio Militar (1889-1886). Escribió textos castrenses.

12. Sebastián Lerdo de Tejada (1823-1889). A la muerte de don Benito Juárez, ocupó la presidencia de la República de 1872 a 1876.

13. Justo Sierra (1848-1912). Ministro de Instrucción de 1905 a 1911 y al triunfo del maderismo, ministro plenipotenciario en España. Se le conoce como "Maestro de América".

14. Gabino Barreda (1818-1881). Científico y educador. Colaboró con don Benito Juárez en la reorientación educativa del país. Redactó el plan de estudios de la Escuela Nacional Preparatoria, de la que fue director por diez años.

15. Guillermo Prieto (1818-1897). Liberal que salvó la vida a Benito Juárez interponiéndose entre él y la tropa federal insurrecta en Guadalajara.

16. Gral. Esteban Baca Calderón (1876-1957). Fue uno de los dirigentes de la Huelga de

Cananea y fue encarcelado en San Juan de Ulúa. Luchó después contra Victoriano Huerta.

17. Camilo Arriaga (1862-1945). Defendió las Leyes de Reforma durante el porfiriato y fue antirreeleccionista. Colaboró con los hermanos Flores Magón y se unió a la causa de Madero. Perteneció a organismos antimperialistas.

18. Antonio Díaz Soto y Gama (1880-1938), abogado liberal, simpatizante de los zapatistas y defensor del Plan de Ayala. Fundó el Partido Nacional Agrarista. Catedrático de Derecho Agrario y de Historia de México en la Universidad Nacional de México.

19. Gral. Felipe Ángeles (1869-1919). Militar de carrera de gran preparación, dirigió el Colegio Militar durante el gobierno del Presidente Madero. Fue enemigo de Venustiano Carranza y luchó al lado de Francisco Villa. Fue asesinado.

20. Gral. Emiliano Zapata (1873-1919). Caudillo revolucionario del sur y principal defensor de los derechos agrarios de los campesinos.

21. Gral. Prof. Otilio Montaño (1880-1917). Uno de los principales consejeros de Emiliano Zapata y a quien se atribuye la redacción del Plan de Ayala. Durante el gobierno de la Convención, fue nombrado Ministro de Instrucción Pública en el gabinete de Lagos Cházaro. Fue fusilado por los zapatistas.

22. (?)

23. Juan Sarabia (1882-1920). Abogado, luchó contra la dictadura porfirista. Colaboró en publicaciones antirreeleccionistas. Sufrió prisión en San Juan de Ulúa.

24. (?)

Cananea y fue encarcelado en San Juan de Ulúa. Luchó después contra Victoriano Huerta.

17. Camilo Arriaga (1862-1945). Defendió las Leyes de Reforma durante el porfiriato y fue antirreeleccionista. Colaboró con los hermanos Flores Magón y se unió a la causa de Madero. Perteneció a organismos antimperialistas.

18. Antonio Díaz Soto y Gama (1880-1938), abogado liberal, simpatizante de los zapatistas y defensor del Plan de Ayala. Fundó el Partido Nacional Agrarista. Catedrático de Derecho Agrario y de Historia de México en la Universidad Nacional de México.

19. Gral. Felipe Ángeles (1869-1919). Militar de carrera de gran preparación, dirigió el Colegio Militar durante el gobierno del Presidente Madero. Fue enemigo de Venustiano Carranza y luchó al lado de Francisco Villa. Fue asesinado.

20. Gral. Emiliano Zapata (1873-1919). Caudillo revolucionario del sur y principal defensor de los derechos agrarios de los campesinos.

21. Gral. Prof. Otilio Montaño (1880-1917). Uno de los principales consejeros de Emiliano Zapata y a quien se atribuye la redacción del Plan de Ayala. Durante el gobierno de la Convención, fue nombrado Ministro de Instrucción Pública en el gabinete de Lagos Cházaro. Fue fusilado por los zapatistas.

22. (?)

23. Juan Sarabia (1882-1920). Abogado, luchó contra la dictadura porfirista. Colaboró en publicaciones antirreeleccionistas. Sufrió prisión en San Juan de Ulúa.

24. (?)

25. Carmen Serdán (1876-1948). De ideas liberales, abrazó la causa revolucionaria junto con su hermano Aquiles. Durante el tiroteo en su casa de Puebla, fue herida y hecha prisionera. Fue enfermera durante la Revolución.

26. Aquiles Serdán (1876-1910). Afiliado al partido antirreeleccionista, conoció a Francisco I. Madero y ofreció iniciar la lucha revolucionaria en Puebla.

Avisadas las autoridades porfiristas allanaron su hogar tras horas de resistencia armada. Fue muerto el 18 de noviembre de 1910.

27. Gral. Pascual Orozco (1882-1915). Antirreeleccionista y aliado de Madero en un principio, después actuó por su cuenta. Luchó en las filas de Victoriano Huerta. Tomó y saqueó la ciudad de León, Guanajuato.

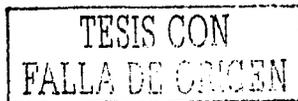
28. Tte. Crol. José Garibaldi (1879-1950). Nieto de Giuseppe Garibaldi, el héroe italiano, llegó a México en 1911, para combatir al lado de Madero; participó en el ataque a Casas Grandes, Chihuahua.

29. Gral. Francisco Villa (1878-1923). Seudónimo de Doroteo Arango. Caudillo revolucionario que llevó a cabo importantes acciones bélicas y fue conocido como El Centauro del Norte. Murió asesinado.

30. (?)

31. Juan Sánchez Azcona (1876-1938). Periodista antirreeleccionista y colaborador cercano de Madero. Después, ocupó varios cargos en los gobiernos de Carranza y de la Huerta.

32. Gral. Lucio Blanco (1879-1922). Revolucionario distinguido, militó bajo las órdenes de Carranza y Obregón. En Tamaulipas llevó a cabo, sin autorización superior, los primeros



repartos agrarios en el norte del país. Participó en la Convención de Aguascalientes. Fue secuestrado y asesinado.

33. José María Pino Suárez (1869-1913) Vicepresidente de Francisco I. Madero asesinado junto con él por órdenes de Victoriano Huerta.

34. Francisco I. Madero (1873-1913) Apóstol de la Revolución de 1910, y Presidente de México a la caída del dictador Porfirio Díaz. Fue asesinado junto con su Vicepresidente la noche de 22 de febrero de 1913, por órdenes de Victoriano Huerta.

35. Abraham González (1865-1913). Colaborador de Francisco I. Madero en la formación del Partido Antirreeleccionista y Secretario de Gobernación durante su mandato. Sobrevivió 15 días y fue a su vez asesinado.

36. Gral. Manuel M. Diéguez (1874-1924). En 1905 trabajaba en Cananea Consolidated Cooper Company. Junto con Baca Calderón y otros obreros organizó la Unión Liberal Humanidad y promovió la huelga del 1º de junio de 1906. Por esto fue condenado a 15 años de prisión en San Juan de Ulúa. Fue liberado por los revolucionarios en 1911. En 1915 se levantó en armas contra Victoriano Huerta. Gobernador de Jalisco que combinó la labor legislativa con la lucha militar. Al sumarse a la rebelión delahuertista fue aprehendido y fusilado en Chiapas.

37. José Guadalupe Posada (1852-1913). Grabador que preservó en sus ilustraciones para publicaciones populares las imágenes históricas de la época que vivió. Dio auge a "las calaveras".

38. José Vasconcelos (1881-1959). Secretario de Educación Pública de 1921 a 1924, fundó el nuevo sistema educativo del México posrevolucionario. Dejó amplias obras literarias y de análisis político.

39. Ricardo Flores Magón (1873-1922). Antirreeleccionista, fundó el periódico *Regeneración*.

Después de la caída de Porfirio Díaz su celo lo llevó a criticar acerbamente cada gobierno en turno, derivado hacia profundas convicciones anarquistas. Pasó largos años en prisión, donde murió.

40. Venustiano Carranza (1859-1920). Presidente de la República y sucesor de Victoriano Huerta.

41. Luis G. Cabrera (1876-1954). Ministro de Hacienda en el régimen carrancista. Defensor de los derechos agrarios, influyó en la ideología del constitucionalismo de 1917, especialmente en el artículo 27.

**\* Panel F. La Intervención Francesa**

1. Fuentes de Loreto y Guadalupe, bastiones de la defensa de Puebla y escenario de la victoria de los mexicanos sobre el ejército de Napoleón III, el 5 de mayo de 1862.

2. Águila Imperial, símbolo de la intervención francesa, volando rumbo a Europa al ser fusilado Maximiliano de Habsburgo.

3. General Tomás Mejía (1820-1867). Militar que defendió al país durante la invasión norteamericana. Afiliado al partido conservador, se adhirió a la Intervención Francesa y al Imperio. Fue fusilado junto a Maximiliano de Habsburgo y al general Miramón en el Cerro de las Campanas.

4. Gral. Miguel Miramón (1832-1867). Destacado militar que ocupó la Presidencia de la República del 2 de febrero al 24 de diciembre de 1859 con apoyo de los conservadores, cuando por precepto constitucional ocupaba la primera magistratura el Lic. Benito Juárez. Fue fusilado junto a Maximiliano al gral. Tomás Mejía. El Emperador le cedió el sitio de honor en reconocimiento a su valor.

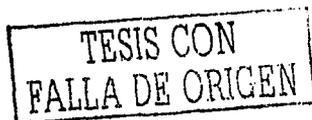
5. Archiduque Maximiliano de Habsburgo (1827-1867). Noble austríaco a quien los conservadores mexicanos pidieron que aceptara reinar sobre México, siendo Presidente Constitucional don Benito Juárez. Al retirarle Francia el apoyo militar fue capturado y fusilado en el Cerro de las Campanas junto a sus generales Miguel Miramón y Tomás Mejía el 19 de junio de 1867.

6. Gral. Mariano Escobedo (1827-1902). Combatió a los franceses como jefe de las operaciones del ejército republicano, y en el sitio de Querétaro fue el militar a quien Maximiliano de Habsburgo rindió su espada.

7. Don Benito Juárez (1806-1872). Uno de los más destacados presidentes de México. Ocupó la primera magistratura durante 14 años (19 de enero de 1858 al 18 de julio de 1872), pero en este período hubo otros Presidentes nombrados por grupos de poder, como los de la Guerra de Tres Años (1858-1860) y durante la Regencia y el Imperio (1863-1867). Expidió las Leyes de Reforma. En 1871 fue reelecto para otro período presidencial, que no llegó a concluir por haber fallecido el 18 de julio 1872.

8. Gral. Ignacio Zaragoza (1829-1862). En 1861 fue Ministro de Guerra y Marina de Juárez, combatiendo eficazmente a los realistas. Como comandante en jefe del Ejército de Oriente dirigió la defensa de Puebla y obtuvo la victoria del 5 de mayo de 1862. Murió cuatro meses después en la ciudad de México.

9. General Miguel Negrete (1825-1897). Tuvo a su cargo la defensa del Fuerte de Loreto durante la batalla del 5 de mayo contra las tropas francesas.



**3.2.3 México de hoy y del futuro de hoy  
y de mañana.**

**1934**

**Fresco**

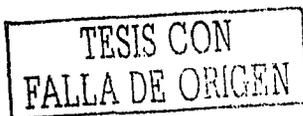
**Superficie total: 67.80 metros cuadrados**

**Muro sur, escalera del Palacio Nacional**

**México, D.F**

**III Muro Sur**

1. Las fuerzas policiales, mantenidas por el gobierno para proteger los intereses de los poderosos, agreden al pueblo que reclama sus derechos.
2. Generales represores de los campesinos: el del sureste con una pistola Frontier Colt 45; el del centro con un rifle 30-30 y el del norte da la mano a un hacendado que lleva la Cruz del Marqués, símbolo de los Caballeros de Colón, defensores de los privilegios de la iglesia católica.
3. Obrero y campesino asesinados por protestar de su explotación.
4. Campesinos que, no obstante hacen producir la tierra, viven en la miseria explotados por los terratenientes.
5. Frida y Cristina Kahlo aparecen como maestras que con su trabajo cultivan las mentes infantiles para alejarlas del fanatismo religioso y de las injusticias sociales, haciéndoles conocer los derechos humanos.
6. Pueblo fanatizado que compra las indulgencias que la iglesia vende.



7. Las instituciones eclesiásticas que, a manera de empresas, aprovechan la fe y el fanatismo para obtener grandes ganancias monetarias.

8. Clero corrupto olvidado de su ministerio.

9. Capitalistas que extraen fortunas de las miserias humanas y alimentan con moneda falsa los procesos sociales que deberían desarrollar los potenciales de la juventud. De izq. a der.: John D. Rockefeller Jr; Harry Sinclair; William Durant, antiguo director de la General Motors; J. P. Morgan; Cornelius Vanderbilt, financiero de los ferrocarriles norteamericanos y folantrópo; y Andrew Mellon, ex - tesorero de los Estados Unidos.

10. Fuerzas reaccionarias, explotadoras y enajenadoras del pueblo: militarismo, capitalismo (con los rasgos del general Calles) e iglesia.

11. Obreros y constructores levantan el edificio del México nuevo a costa de gran esfuerzo, como bestia de carga en muchas ocasiones.

12. Profesor de la Universidad Nacional mistifica el socialismo mexicano con el fascismo (su mano indica la svástica), ante una audiencia de estudiantes de todas las nacionalidades. Esta crítica la hizo Rivera cuando el Dr. Fernando Ocaranza Carmona ocupaba la Rectoría.

13. Dos facetas de la educación: la del pueblo, representada por los estudiantes de la Universidad Obrera con El Capital de marzo bajo el brazo y la de las clases dominantes.

14. El pueblo (obreros, soldados y campesinos unidos), ha arrancado sus armas a los poderosos y se defiende enconadamente. La capital es campo de batalla donde se definirá el futuro del país.

15. La trilogía popular escucha las enseñanzas de Carlos Marx, quien con su doctrina social señala el camino de un mundo sin clases sociales de utópica belleza.

## 16. El idílico mundo del mañana.

### 3.2.4 México prehispánico y Colonial

1942-1952

Fresco

Superficie total: 198.92 metros cuadrados

Corredor del primer piso del Palacio Nacional

México, D.F.

a). *Agricultura. Lo que el mundo debe a México*, es el primero de los paneles ( sin firma , ni fecha, 1945, 4.80 x 0.90m), Diego Rivera hizo una enumeración de todas las plantas y frutos locales que los indígenas consumían con regularidad, y que en el resto del mundo no eran utilizadas. Ahora bien, en la base del tablero se lee:

" El mundo debe a México: el maíz, *tlayolli*; el frijol, *etl*; el tabaco, *picietl*; el cacao, *cacahuatl*; el algodón, *ichcatl*; el henequén. El tomate, *tomatl*; el gitomate, *xitomatl*; el cacahuate, *tlalcacahuatl*; la tuna, *nochtli*; el maguey, *metl*; el aguacate:, *auacatl*; la piña, *matzatl*; el chicle, *tzictli*; el chicozapote, *tzicizapotl*; el zapote blanco, *iztactzapotl*; el zapote prieto, *tliltzapotl*; el mante, *coztictzapotl*; el mamey, *cuautzapotl*;; el capulín, *capullin*; la papaya, *papayan*; el chile, *chilli*; la yuca, *cuaucamohtli*; la jícama, *xicamatl*." <sup>10</sup>

Cabe mencionar, que Rivera estaba utilizando el conocimiento frutícola y hortícola, común a muchos de los pueblos de Mesoamérica, de manera claramente regionalista al escribir que "*El mundo debe a México*" los productos anteriormente mencionados, siendo que ese patrimonio lo compartían también otros grupos étnicos que se encontraban fuera del control mexicana.

b). *Arquitectura. La ciudad del México antiguo*. Este tablero mide 4.80 x 0.70 m y está firmado en el ángulo inferior izquierdo "D.R. 1945" y presenta la siguiente inscripción:

10 Tibol, Jiménez, y Coronel Rivera, *Los murales del Palaco Nacional*, México, Américo Arte Editores, S.A. de C.V. e Instituto Nacional de Bellas Artes, 1997, p.145

"...La cultura del México antiguo, por muchos siglos anterior a la conquista hispana, fabricó papel y aportó al mundo: una extensa botánica terapéutica, con la yoloxochitl para curar afecciones cardíacas...[...] Un conocimiento matemático que produjo una astronomía capaz de realizar una cronología perfecta y de establecer tablas exactas de eclipses y conjuntos planetarios cubriendo periodos de miles de años...[...] Una ingeniería que realizó grandes trabajos hidráulicos y edificó ciudades con ordenamiento funcional de adecuación impecable...[...] Una arquitectura fuerte, sobria y rica, coordinando la orientación, formas, proporciones y funciones de sus monumentos con la vida y el curso de los astros... [...] ".<sup>11</sup>

*En ese tablero, Diego Rivera dibuja la imagen de un "tulteca", que en la mano derecha lleva una escuadra y un compás, y en la izquierda un plano constructivo; la colocación de estos elementos en este contexto histórico causó una fuerte controversia entre los estudiosos, ya que no existía - ni existe - ninguna referencia arqueológica para suponer que los arquitectos mesoamericanos conocieran dichos elementos.*

A.) La gran Tenochtitlan vista desde el mercado de Tlatelolco.<sup>12</sup>

Las lecturas y las visiones de Diego Rivera así como su cultura y su gran espíritu de investigación,

dieron como resultado este mural que mide 4.92 x 9.72 m y está firmado en el ángulo inferior derecho "Diego Rivera. Agosto 11 de 1945". Ahora bien, Rivera reseña este trabajo y su contenido de la siguiente manera:

"El primero de estos frescos es el mercado, que muestra los principales productos de la época prehispánica, en lo que se refiere a la nutrición, el abrigo, los ritos, las artes, los placeres y la medicina, en tiempos del apogeo de Tenochtitlan, y los métodos de cambio y compraventa [...] En el centro de la agrupación aparece, sobre andas, el cihuacóatl, funcionario encargado de la

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 145

<sup>12</sup> Cabe mencionar que el título de este mural se encuentra en la lista titulada: "La obra muralista de Diego Rivera en México y Estado Unidos", que Susana Gamboa realizó para el libro-catálogo. "Diego Rivera 50 años de su labor artística", México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1951

buena conservación y aumento de calzadas, puentes, calles, plazas y mercados, así como del buen orden en ello [...]

Figuras principales son los mercaderes, los esclavos, los colectores de impuestos, las sacerdotisas, los guerreros, los compradores, el médico y la médica, esta última, en traje de Teztlótl, Señora del Amor Carnal, la Vida, la Medicina y la Basura; de algunos de sus atributos se adorna también la bella cortesana, "la que da alegría", a la que un tlacatécatl (general azteca) ofrece, a cambio del amor, el mejor trofeo que ha ganado, el brazo derecho del sexto enemigo que venció y capturó para el sacrificio. [...] Una niña tira de un perrito con ruedas, juguete encontrado repetidas veces en exploraciones arqueológicas y que demuestra que, en contra de todo aserto, los antiguos mexicanos sí conocían la rueda. [...] En el fondo aparecen la vista en perspectiva de la ciudad de Tenochtitlan, con Tlatelolco, vista desde las lomas arriba de Tlacopan (en donde hoy está el santuario de los Remedios)".<sup>13</sup>

Por otra parte, en el horizonte vemos la ciudad azteca sobre la laguna, más cerca el gran templo y el nicho (ocre - verdoso) del trono. El poder, es para Diego Rivera, la unión de los héroes de Tenochtitlan en la imagen de Moctezuma.

En este panel podemos apreciar también que es día de "tianguis" (mercado), los brujos venden sus sabidurías esotéricas confundidos con los herbolarios vendedores de hierbas medicinales. Ahora que, en un ángulo se puede observar claramente un dentista que garantiza las extracciones sin dolor como en cualquier lugar y época del mundo. Rivera nos presenta de todo en este tablero: aves, pescado, caza mayor, maíz, fruta, y dulces. También flores de todas clases. Más arriba se venden esteras y otros utensilios domésticos.

Por último, en este tablero, La gran Tenochtitlan, descubrimos que los cinco segmentos que se encuentran en la parte inferior del mural, Rivera empleó la técnica de la grisalla para describir, a saber: los procedimientos para cultivar hortalizas en chinampas y en tierra firme, la distribución clasista de la cosecha del maíz, la fabricación del papel y el proceso de destilación.

<sup>13</sup> Tibol, Jiménez, y Coronel Rivera, op. cit., p.338

B.) *Cultura tarasca, Pintores y tintoreros.*<sup>14</sup>

Un dato curioso, fue que Rivera al hacer estas obras no siguió un orden lineal que le impusieron en los paneles, sino que su trabajo inició con el tercero y cuarto panel del muro norte en 1942. Este panel, titulado *Cultura tarasca*, el cual mide 4.92 x 3.20 m, y se encuentra firmado al centro-izquierda "Diego Rivera. 1942", resaltan los personajes de alto linaje que aparecen en el primer plano examinando los códices de los "tlacuilli".

Los objetos representados; vasijas, lienzos secándose, esteras, por su forma y color muestran un armonioso ritmo de formas, que el paisaje completa en admirable entonación. Hubieron varios factores que llevaron a Diego Rivera a pintar este mural como primero de la serie, uno de ellos fue el hecho de que él consideraba a todas las culturas de Guanajuato, en la totalidad de sus horizontes, como parte de los asentamientos de influencia tarasca, otro sería que Rivera vela a su nana Antonia, la mujer que lo crió de pequeño, como tarasca. También se sabe que el artista sentía un especial cariño por las culturas de esa comarca y de hecho la parte más importante de su colección de arte precolombino estaba formada por ese tipo de obras.

Ahora bien, si se describe este mural nombrado *Cultura tarasca*, desde el punto de vista de su primer título *Pintores y tintoreros*, este panel obtiene un evidente apego a lo que representa. En ese sentido, ".....en el plano final del mural encontramos a un indígena recogiendo cochinilla de

<sup>14</sup> El título original de *Pintores y Tintoreros* lo encontraron en el libro-cátalo: "*Diego Rivera 50 años de su labor artística*", editado en 1951 y que fue elaborado en 1949, mismo que Rivera revisó personalmente. Pero en ediciones posteriores, las cuales igualmente supervisó el pintor lo encontraron ya con el nombre *Cultura Tarasca*, tal es el caso del libro de F. Hans Secker impreso en Alemania en 1937 por la Verlag de Kunst titulado: *Diego Rivera*. A partir de 1937 la mayor parte de los textos denominan a este panel como *Cultura Tarasca* pero cabe aclarar que tarasco es una voz despectiva que utilizaban los aztecas para nombrar a los purépechas, y es por eso que Manuel Reyero en su obra: *Diego Rivera*, de 1983, emplea el título *Cultura Purépecha* para denominar a esta pieza, pero en el momento en el que Rivera realizó este fresco tal información era desconocida. Esta aclaración se encontró en el Libro: *Los murales del Palacio Nacional* que editó el INBA, p. 140



los nopales; este insecto era el que proveía a los aborígenes del color solferino. A un lado vemos a otro personaje recolectando flores y cortezas de colorín, de donde obtenían el tono naranja. Un poco más adelante hay un grupo de "tarascos" pizcando algodón, fibra primordial en su cultura y con la que realizaban gran parte de sus hilados y tejidos. En el tercer plano podemos apreciar a unas indias tiñendo las madejas ya cardadas en una gran olla de barro que se encuentra al fuego, y junto, a unos hombres extendiendo al sol las fibras ya entintadas para que se sequen y fijen los colores. Estos segmentos corresponden a los tintoreros. En el segundo plano encontramos a los pintores, que están arrodillados trabajando en un códice, guiados por la sabiduría de una anciana, y vemos cómo junto a ella, un jerarca sostiene una tira completa en sus manos, en la cual se aprecian con claridad los pictogramas. En las grisallas encontramos las escenas que podemos describir como la extracción del color púrpura, el modelado y decorado de la loza y, finalmente, el tatuaje."<sup>15</sup>

#### C.) *Arte plumaria y orfebrería. Cultura zapoteca.*

Diego Rivera, pintó este tablero como segunda opción, lo llamó primero, *Arte plumaria y orfebrería*, aunque después lo nombró, *Cultura Zapoteca*, éste mide 4.92 x 3.19 m. y se encuentra firmado al centro-izquierda "Diego Rivera".

Para la realización de este tablero, Rivera se basó en los estudios de su amigo Alfonso Caso, este mural al igual que el anterior, se entiende del todo si se describe desde su título original: *Arte y plumaria y Orfebrería*, que incluye escenas de pintores, alfareros, y artistas plumarios que hacen sus productos y los venden al pueblo. Al fondo podemos apreciar un río donde unos indígenas buscan el oro.

Desde el punto de vista estético, el colorido de este fresco es acentuado y armónico.

Por otra parte:

"... con relación al arte plumaria, en el plano cuarto encontramos entre la maleza unas inmensas redes, las cuales tienen como objeto detener a las aves en su vuelo sin que se les maltrate el plumaje; un poco más abajo vemos un hombre llevando los pájaros en jaulas de junco. En el tercer plano encontramos las jaulas con las aves capturadas, de entre las cuales se distingue un par de quetzales.

<sup>15</sup> Tibol, Jiménez, y Coronel Rivera, op. cit., p. 142

En ese mismo plano podemos ver las obras realizadas de arte plumaria, tales como estandartes, escudos, penachos y mosaicos. El segundo plano describe paso a paso el proceso de selección de las plumas, hasta la utilización en una obra terminada.

Paralelamente al arte plumaria, Rivera expone pictóricamente el proceso de la orfebrería precolombina a la cera perdida.

Así también, el desarrollo de este arte se puede apreciar en el cuarto plano: ahí vemos a más de una docena de hombres con palanganas separando el oro de las arenas del río. En el tercer plano vemos un homo de fundición y a varios individuos trabajando en éste, dos de ellos rellenan el empaque de barro en donde se encuentra la figura de cera. En el plano segundo vemos a tres mujeres trabajando, una elabora un pectoral en repujado y las dos restantes pulen las piezas de oro puro.

En este caso las grisallas exponen el proceso de la extracción del jade y otras piedras semipreciosas de las minas, su tallado a través de un arco de fricción y, finalmente, su intercambio comercial.<sup>16</sup>

#### D). *Fiestas y ceremonias. Cultura Totonaca.*

Este panel, mide 4.92 x 5.26 m, y esta firmado y fechado al centro-derecha "Diego Rivera VI – II 1950". El mural está dividido en dos planos. En el primero se desarrolla el encuentro del cacique maya y su séquito con los aztecas. En el segundo está la ciudad de Papantla, llena de animación en que el volantín de hombres-pájaros, constituye ya una marca de fábrica. Rivera también pintó aquí el Juego de Pelota de Chichen-Itzá. Se destacan los trajes y adornos de plumas de los personajes, sobre una tonalidad más discreta y fina, en este tablero destaca también, su belleza en cuanto a dibujo y apego histórico. Ahora bien, Alfredo Cardona y Peña en su libro, *El monstruo en su laberinto, conversaciones con Diego Rivera*, nos describe el panel de la siguiente manera:

"...El mural de Rivera Fiestas y ceremonias. Cultura Totonaca, representa el magno festival de la diosa Chicomecóatl, que tenía lugar en Papantla con asistencia de numerosos pueblos vecinos. Chicomecóatl (Siete Culebra) era llamada por los indios " la madre de los dioses", "el corazón de la tierra" y "nuestra abuela. Ceres prehispánica. Madre de los mantenimientos. Dice el padre Sahún que la pintaban con una corona en la cabeza; en la mano derecha sostenía un vaso y en la izquierda una rodela con una flor. Fue la primera mujer que comenzó a hacer alimentos. [...]"

En medio de un cromatismo deslumbrante, que condensa y expande las energías del trópico, aparecen la Pirámide de Tajín [...], el juego del volador y una procesión de portadores de ofrendas a

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 143

Chicomecóatl; arriba los caseríos entre la verdura; abajo unos comerciantes mexicanos que llegan a trocar productos con los papatecas, llevando el gran Yacatecuhtli, dios de los mercaderes (el Mercurio Latino), con su báculo [...] y el religioso acayietl (sahumerio), mientras un guerrero da indicaciones solapadas al tlacuilo (pintor, escriba, el que hacía los jeroglíficos) respecto a las posiciones de aquel dominio que muy pronto caería bajo el dominio azteca. La poesía con su cornucopia de ofrendas, y la política con su espía ataviado de comerciante, se dan cita en esta imagen prehispánica llena de impresionantes resplandores rituales”.<sup>17</sup>

Las grisallas correspondientes a este mural, describen la recolección frutícola del mango, el tamarindo y la piña, entre otras variedades; el hilado y el telar de cintura – la escena transcurre bajo un árbol de huajes -, y la talla directa en piedra, aquí encontramos un escultor y junto a él se vean la tres formas características de monolitos totonacas, los cuales se conocen como yugo hacha y palma.

#### E). *El hule.*

Un retablo muy hermoso, -sin fecha ni firma, 1950-, muestra el procedimiento de extracción, por medio de incisiones, de la goma o “ullí”<sup>18</sup>, del también llamado árbol de caucho; que es la planta productora más apreciada de esta resina que es la Castilla elástica de la familia de las moráceas.

El panel representa a un hombre haciéndole los cortes un árbol de hule y recolectando el látex en un recipiente.

La grisalla en este caso presenta los artículos elaborados en Mesoamérica con caucho, en su mayor parte relacionados con el ceremonial juego de pelota.

#### F). *El maíz. Cultura Huasteca.*

Este tablero, está firmado en el ángulo inferior derecho “Diego Rivera 1950”, y mide 4.92 x 2.22 m. El tablero que evoca la vida en la meseta central es muy interesante ya que el dibujo

<sup>17</sup> Alfredo Cardoña Peña, *El monstruo en su laberinto*, Conversaciones con Diego Rivera, México, Diana, 1980, pp. 189-190

<sup>18</sup> *Ullí*, es la voz original nahua para denominar al género vegetal y su producto.

Geométrico de las "chinampas" con su línea de fuga al horizonte da el efecto de amplitud y atmósfera al conjunto del paisaje que remata en la vista de los volcanes. En el primer plano apreciamos un bello grupo, del lado derecho observamos figuras de indígenas que siembran maíz, y las mujeres que muelen, cuecen, hacen tortillas, tamales, etc., o sea el aprovechamiento del cereal. Aparece también, la imagen del Dios de la lluvia y las cosechas, Tlaloc, que lo presenta con colores vivos.

"...Esta obra muestra una inscripción que está dispuesta en la grisalla, la cual dice totopanitl, voz que significa tortilla o alimento primordial. En este fresco el pintor destacó el método de cultivo y explotación del principal sustento mesoamericano y su importancia ritual; en este sentido es que la pintura está precedida por la diosa Teocintle, nombre que en la interpretación de Rivera correspondería a la regidora espiritual del maíz seco.

En el asunto central de esta pintura, Rivera estableció una simbología interna a través de un grupo de mujeres que se encuentran elaborando productos alimenticios con base en el maíz; ellas son una doble metáfora: primero están concebidas con las regidoras de las cinco etapas de crecimiento de la planta, y en segunda instancia como la fertilidad misma. En referencia a las cinco etapas antes mencionadas, encontramos que una doncella envuelve tamales, mientras una madre desgrana las mazorcas, en tanto que una mujer en su plenitud física está echando tortillas junto a una anciana que hace atole, y en el segundo plano vemos a una matrona que está elaborando la masa".<sup>19</sup>

La grisalla en este mural, presenta un tratamiento pictórico distinto a las otras, ya que en ésta, Diego Rivera no sólo utilizó el claroscuro para realizarla, sino que incluyó ciertas zonas de color para poner de relieve la importancia del símbolo representado, como es en el acaso del agua, que utilizó el azul para destacar este pictograma.

#### G). *El cacao.*

Mural firmado en el ángulo inferior izquierdo "Diego Rivera 1950"; el cacao mide 4.92 x 1.21 m. Este panel estrecho, tiene como motivo principal, el árbol del cacao y la recolección del fruto. El árbol forma un eje vertical, con una figura de un indígena en taparabo que toma una larga pértiga, de las ramas altas, la vaina del sabroso fruto.

<sup>19</sup> Tibol, Jiménez, Rodríguez y Coronel Rivera, op. cit., p.152

Ahora bien, "...el nombre nahua para el árbol del cacao era cacahuacuahuitl y este mural representa cómo se cosechaba el cacao y elaboraba la pasta de chocolate. En el segundo plano hay un indígena que, ayudado de una puya, corta los frutos del cacao, dentro del cual están las codiciadas almendras envueltas en una pulpa dulce; junto a este personaje se encuentra una mujer recogiendo las vainas; aquí es interesante ver la relación que Rivera establece al hacer una similitud estética entre los pechos de la mujer y las formas del fruto al ser acomodado en el cesto. En el tercer plano un agricultor está secando al sol las almendras del cacao, y un poco más arriba vemos a una señora tostando las semillas mientras otra las muele en un metate calentado por el fuego".<sup>20</sup>

Por último, la grisalla que presenta aquí Rivera, describe el intercambio comercial que se realizaba entre los aztecas y los totonacas, teniendo como base monetaria el cacao.

#### H). *El amate y el maguey.*

Este tablero está firmado al centro "Diego Rivera 21 sept. 1951", y mide 4.92 x 3.02 m. Está dividido en tres fragmentos. En el lado izquierdo, está el maguey y sus productos: pulque, licor, fibras; el centro se liga con esta escena, y en el lado derecho se ven fibras y tiras del árbol del amate, puestas a remojar en un arroyuelo. El niño, la mujer y el hombre que están limpiando las cortezas de amate son figuras de mucha belleza y movimiento.

En este mural como en otros, Diego Rivera, pintó personajes allegados a él y en éste no es la excepción, en *El Amate y el maguey*, Rivera pintó a su hija Ruth que aparece con el segundo plano como una de las indígenas que preparan el papel amate.

".....La acción transcurre de la siguiente manera: en el cuarto plano nos encontramos con dos hombres recogiendo tunas de una nopalera, junto a ellos hay otros que, para recubrir una casa, están utilizando pencas de maguey secadas al sol. Más abajo unos tlachiqueros están capando un maguey y, en tanto que dos indígenas extraen el aguamiel de la cactácea. Junto a éstos, y en proporción mayor, encontramos a un hombre cortando tiras de corteza de un árbol de amate. En el tercer plano, un aborigen está destilando aguardiente y, a su lado otros almacenan el aguamiel en tinajas de barro para que fermente la sabia y se haga pulque. Junto a los cántaros de fermentación se encuentran los

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.153

viejos, a quienes les era permitida la embriaguez. Por otra parte encontramos el procedimiento para realizar el papel, el cual consistía en que una vez desprendidas las tiras de la corteza del árbol, éstas se lavaban y se les dejaba fermentar un poco para, una vez reblandecidas las cáscaras por este método, ser maceradas con una piedra sobre una tabla de madera hasta que se obtenía una superficie pareja de unos tres milímetros de espesor. Terminando lo anterior, la hoja de papel se secaba al sol, y ya estaba lista para ser empleada."<sup>21</sup>

Por otra parte, en esta grisalla, en la cual Rivera también empleo varios colores además del clarscuro, vemos a unos tlacuilos describiendo, en un códice realizado para Moctezuma II, los abastecimientos militares de los españoles.

#### 1). *La llegada de Hernán Cortés a Veracruz, también conocido como La Conquista o La Colonización.*

El panel que está firmado en el ángulo inferior izquierdo "Diego Rivera"; también presenta una inscripción pictográfica numeral que señala el 24 de diciembre de 1951, día en el que, suponemos que el pintor terminó esa obra.

Este tablero mide en su totalidad 4.92 x 4.72 m. y en el cual Diego Rivera indicó una serie de inscripciones que explicaron el contenido del mural. La primera de ellas que está junto al retrato ecuestre de Pedro de Alvarado y menciona: "..... e pidiéndole oro para dar al capitán de aquella nueva gente, y era porque Cortés le preguntó si Moctezuma tenía oro. E como respondió que si envademe; dice; dellos; la tenemos yo y mis compañeros ' mal de corazón, enfermedad que sana ello'. Edición Iberia. Página 82, 1870, Antonio López de Gomara comenta de México".<sup>22</sup>

En esta cita el artista quiso dejar clara la primera intención de *la Conquista* que no concebía como la evangelización sino como el saqueo.

La segunda acotación, la podemos encontrar en manos de Martín De Alderete, recaudador de contribuciones de Cortés. Éste sostiene un libro, en el cual anota lo que Hernán Cortés va recibiendo como tributo, más en los forros del libro que sujeta De Alderete, Rivera señaló una

<sup>21</sup> *Ibid*, p. 155

<sup>22</sup> Transcrito del mural.



nota que tomó del dictamen realizado a los vestigios del conquistador por Eulalia Guzmán y el doctor Quiroz Cuarón; en ese estudio, entre otras cosas, se apunta lo siguiente: "... En los restos óseos de Hernán Cortés se observan evidentes estigmas degenerativos, que corresponden a un padecimiento: el enanismo por sífilis congénita del sistema óseo".<sup>23</sup>

En 1952, María Elena Sodi Pallares entrevistó a Diego Rivera para el diario Excelsior. Dicha periodista preguntó a Rivera: ¿Cómo puede usted comprobar que Hernán Cortés fue un luético?, a lo que el pintor contestó: "... Es la cosa más fácil. Me basé, para realizar mi obra, exclusivamente en la investigación científica. El consagrado sabio Quiroz Cuarón en unión con Eulalia Guzmán realizaron un estudio de los huesos de Hernán Cortés, científicamente comprobaron que uno de los huesos de su cráneo tenía una pequeña pero marcada oquedad donde había estado alojado un lobanillo; los alveolos de sus dientes de sus dientes estaban destruidos y sus piernas corcovadas no habían adquirido esa forma por el mucho montar a caballo sino por su condición hereditaria. Es indiscutible la ascendencia sífilítica de Hernán Cortés. Por lo demás, yo en este asunto no he tomado una posición política como muchos me han atribuido, simplemente me sujeté a una investigación científica irrefutable"<sup>24</sup>.

Ahora bien, Juan Coronel Rivera, en su artículo "*Diego Rivera: El Iluminado*", en el libro: *Los murales del Palacio Nacional*, menciona:

"...con la anterior nota, Rivera obviamente sí estaba tomando una posición ante la historia, la cual quiso especificar que desde su perspectiva, La Conquista fue realizada por la peor escoria del reino español. Por otra parte ante la férrea posición indigenista, los estudiosos del hispanismo, desde diferentes perspectivas también quisieron dejar claro que la colonización hispánica introdujo al Nuevo Mundo grandes beneficios. Uno de sus principales argumentos es que se habían incorporado alimentos básicos e indispensables para la dieta humana, y mencionaron al trigo como una de las pruebas fehacientes de tal acto. Rivera, con toda mala intención, y utilizando las mismas fuentes que estudiaban los hispanistas, citó en la grisalla de este último tablero, lo siguiente:

Conquista de México, Francisco López de Gómara, vol. 2, p. 325. Ed. Iberia. Méx. 1870. [...] "*Del*

<sup>23</sup> Jorge Gurría Lacroix, *Hernán Cortés y Diego Rivera*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1971, p.64

<sup>24</sup> *Ibid*, pp. 65-66

*trigo y del molino, en la historia tratamos del pan de los indios que comen ordinaria y generalmente, en esta tierra multiplica mucho".*

[.....] "Y algún echa seiscientos, cómelo verde, crudo, cocido y asado, en grano y amasado. Es ligero de criar, y sirve también de vino; y así nunca lo dejarán aunque más trigo haya. Del meollo de las cañas del centliotlaulli que otros dicen maíz, hacen imágenes, que siendo grandes pesan poco. Un negro de Cortés que se llamaba Juan Gattido sembró en un huerto tres granos de trigo que halló en un saco de arroz; nacieron los dos, y uno de ellos tuvo ciento ochenta granos, tomaron luego a sembrar aquellos granos, y poco a poco hay infinito trigo: da uno ciento, y trescientos, y aún más lo de regadío y puesto a mano; siembran uno, siegan otro, y otro está verde, y todo a un mismo tiempo; y así; hay muchas cogidas por año. A un negro y esclavo se debe tanto bien no se da, ni da tanto la cebada que yo sepa."<sup>25</sup>

Rivera mostró aquí, que no fueron los españoles los que trajeron los beneficios para los indios, sino que muchos de los insumos que se introdujeron al continente fueron traídos o por accidente o por otras culturas que no fueron españolas.

El panel muestra, en general el sometimiento y el maltrato contra los indígenas, así como trabajos forzados, actos de esclavitud, la evangelización, y la sobreexplotación de los recursos naturales, rompiendo así la hegemonía prevaleciente.

Finalmente en la parte central de la escalera del Palacio Nacional al pie del segundo arco, Rivera representó a la mujer indígena. Dándose Diego por aludido dentro de este relato, lo continuó cuando se autorretrató como hijo de la Malinche dentro de su rebozo, del lado izquierdo dentro del mismo tablero, observamos, un grupo de animales pintados que pastorean guerreros a caballo. Destaca en este mural, la figura caricaturesca y grotesca de Cortés ya antes mencionada.

### **3.3 LOS MURALES DEL PALACIO DE BELLAS ARTES.**

Finalizada la construcción del Palacio de Bellas Artes en 1934 y estando al frente del Departamento respectivo, el crítico y escritor Antonio Caso Leal, se comisionó a Diego Rivera y a José Clemente Orozco para que pintaran por cuenta de la Secretaría de Educación, algunos cuadros murales en el hall del segundo piso del edificio. Rivera y Orozco quienes habían creado

<sup>25</sup>Transcrito del mural.

ya parte importante de sus obras murales, tanto en México como en Estados Unidos se unieron para la realización de estas obras.

Las pinturas de Rivera y Orozco que están una frente a la otra. Aún cuando demuestran significados distintos, en el fondo quieren decir lo mismo, esto es, la concepción del mundo, una concepción histórica-ideológica vista, desde luego por dos temperamentos completamente diferentes. Rivera, el protagonista de este trabajo, concibió su obra, primero para el Rockefeller Center <sup>26</sup>, en Nueva York, en 1933. El hecho de que en ella figuraran representaciones de la lucha que en el siglo XX se habían exacerbado hasta adquirir perfiles críticos, la lucha de dos corrientes, como el imperialismo capitalista y el socialismo marxista, determinó que los Rockefeller se arrepintieran de haber confiado a Diego el mural ( el retrato de Lenin en actitud de un Cristo nuevo uniendo las manos de los hombres, fue el más alto y definitivo pretexto) que a pesar de las protestas de muchos artistas norteamericanos fue destruido cuando estaba ya hecho en sus dos terceras partes.

Al ofrecerle a Diego Rivera un muro en el Palacio de Bellas Artes no dudó en reproducir, con pequeños cambios lo que antes no había podido terminar en Nueva York:

“...no fue en los Estados Unidos sino en México, comento el artista, adonde volví ya muy avanzado ese mismo año, donde por fin reconstruí el mural “Rockefeller”. Orozco y yo fuimos comisionados para hacer dos grandes murales en el Palacio de Bellas artes. Aunque las dimensiones de la superficie no eran enteramente adecuada, decidí que éste era el lugar donde debía dar nueva vida al mural asesinado. Hice algunos cambios. En el espacio extra que había en la pared del Palacio añadí unas figuras que no aparecían en el fresco de Radio City. La adición más importante fue un retrato de John D. Rockefeller Jr; que inserté en la escena del club nocturno, poniendo de cabeza a muy corta distancia de los gérmenes de las enfermedades venéreas pintados en la elipse del microscopio”.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Para mayor información sobre el mural del Centro Rockefeller, puede consultar las siguientes obras de: Hemer de Larrea Irne. *Diego Rivera's Mural at the Rockefeller Center*. México, Editorial, Edicupes, 1990, de Hurlburt P. Laurance. *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*. México, Editorial Promesa, 1991, pp.78-163, y de Tablada José Juan, un celebre mexicano que fue testigo presencial: “*Nueva York de día y de noche... Diego Rivera en Radio City*”, México, El Universal, mayo 26 de 1933

<sup>27</sup> Gladis March, *Diego Rivera, Mi arte, mi vida*, México, Editorial Herrero, 1963, p.166

Ahora bien, en el mural: *El hombre en el cruce de caminos*, título que el propio Rivera le dio en Nueva York y que también se conoce como: *El Hombre controlador del Universo*. El espíritu analista-sintético parece ser el sello de la obra del artista, aquí se puede apreciar. Diego obligado por la circunstancia de estar el muro dividido en secciones de un tríptico, a causa de la proyección de las columnas que están al frente, se ajustó en su composición (rigurosamente planeada conforme a las reglas geométrico-plásticas) a esa división visual.

El centro de este tablero está ocupado por la figura de un trabajador rubio con sus manos enguantadas. Un personaje rubio que se ubica más allá de la historia mira hacia la distancia con la certeza de un robot que parece gobernar con palancas y botones mecánicos la marcha de fenómenos naturales o provocados por el hombre en beneficio de la vida en general. Está situado en la confluencia de esas aspas en forma de elipsoides, que contienen elementos del macrocosmos y del microcosmos.

La ciencia y la técnica aparecen como los soportes de la maestría. El hombre, en tanto operario, es el controlador de la naturaleza porque ha conquistado la sabiduría.

Un poco más abajo, en una forma medio mecánica y medio humana, emerge una enorme mano sosteniendo una esfera cristalina que contiene la energía atómica.

Los otros sectores, entre enormes lentes, máquinas, dínamos, etc., retratan en diferentes escenas la evolución darwiniana de la raza humana, su transformación étnica, sus conflictos vitales, sus guerras, sus sistemas filosóficos y religiosos que se van sucediendo unos a otros, y por último la revolución proletaria de tipo ruso que el siglo XX presenció. En un lado está la imagen del capitalismo caduco con todas sus contradicciones, positivas y negativas. Del otro el mundo socialista, Lenin teniendo entre sus manos las de un soldado anglosajón y de un muchacho negro.

En síntesis, este tablero, representa una variante de la idea que desarrolló Diego Rivera: el hombre que con su esfuerzo domina las fuerzas de la naturaleza y las peripecias de su propio vivir, por medio de la ciencia, de la razón y el trabajo organizado.

El mensaje que dejó ahí el artista, "es el de un hombre de su tiempo que está convencido de las ideas que como programa de su vida y su obra ha adoptado hasta rebasar todo límite. Lo que dejó en el mural es una interpretación positiva de la existencia del hombre a través de una



estructura dialéctica marxista. En Rivera había una admiración y su consiguiente entrega a un mundo mecanicista, a un orden regido por la ciencia, por la razón.”<sup>28</sup>

Los otros frescos, que se encuentran en el Palacio de Bellas Artes, los realizó Diego Rivera en 1936, esos cuatro paneles los tituló: *Carnaval de Huejotzingo* y el artista, le dio a cada uno un nombre individual: I. *México folklórico y turístico*.

II. *La dictadura*. III. *Danza de huichalobos* y IV. *Agustín Lorenzo*. Cada panel mide 3.89 x 2.11 cm y la superficie total es de 24.80 m<sup>2</sup>.

Esas piezas que inicialmente las había realizado para el Salón Maya del Hotel Reforma, pero unos días después de terminadas y a pocos de la inauguración los paneles fueron alterados y posteriormente se les retiró a una bodega.

Todo el suceso ocurrió de la siguiente manera: A Rivera se le ofreció la comisión de pintar esos paneles para un escenario particular: El gran comedor del Hotel Reforma, en ese entonces era un nuevo edificio ubicado en la Zona Rosa, obra de la familia Pani. La admiración y amistad que Alberto Pani, demostró por Diego cuando era embajador en París no había disminuido, así que pensó en el artista para desarrollar ese proyecto. El tema que desarrolló fue el de las Fiestas del Carnaval de Huejotzingo.

Comenta Diego:

“.... Mi viejo amigo Alberto Pani que me había ayudado a sufragar mi viaje a Italia, me ofreció ahora la comisión de pintar cuatro paneles para el gran comedor del Hotel Reforma, que estaba en construcción.” Pani convino en pagarme cuatro mil pesos, cerca de mil dólares. Para armonizar con el decorado del comedor, decidí usar temas de carnaval. Conforme evolucionaron mis planes, fui llevado a dar a mis pinturas de temas actuales toques de naturaleza satírica. Seguro, dadas mis todavía recientes experiencias de Nueva York, de que semejantes primores podrían provocar una controversia, hice los paneles transportables, de manera que si a Pani se le ocurría jugar al Rockefeller no hubiera excusa para destruirlos. En esto, como se verá, mostré una considerable previsión. De los cuatro paneles, dos pintaban festivales mexicanos tradicionales: uno centrado en torno del antiguo dios de la guerra, Huichalobos; el otro honraba al bandido generoso Agustín Lorenzo que peló contra los franceses y trató una vez, sin éxito, de raptar a la emperatriz Carlota. De los otros paneles, dedicados a temas más

<sup>28</sup> Del Conde, Coronel Rivera y otros, *Los murales del Palacio de Bellas Artes*, México, Américo Artes Editores e INBA, 1995, p.29

contemporáneos, uno se burlaba del México de los turistas y de las señoras folkloristas, diseando tipos urbanos cuyas imbéciles pretensiones se satirizaban con orejas de asno que les brotaban de la cabeza. El otro pintaba el carnaval que es hoy la vida mexicana. En él hombre en uniformes simbólicos, de rostros como máscaras, cargaban contra espantapájaros de paja mientras las multitudes callejeras tocaban obedientemente sus matracas. Entre ellos, un general con cara de cochino bailaba con una mujer que simbolizaba a México; su mano, subrepticamente, pasaba por encima del hombro de ella para robar la fruta que tenía a su espalda en una canasta. Un hombre con fisonomía de borrego, simbolizando al intelectual de alquiler, transmitía una reseña oficial de las festividades, enarbolando un hueso seco. Por encima de su hombro se asomaba un clérigo gesticulante. Detrás de una enorme figura desproporcionada aparecía la cabeza de un capitalista mexicano. El horrible, gesticulante gigante que oscurecía y dominaba el panel tenía los rasgos de Hitler, Mussolini, Franklin, D. Roosevelt y el emperador del Japón. Una bandera que sostenía en la mano derecha era un compuesto de los colores respectivos de Alemania, Italia, los Estados Unidos de Norteamérica y el Japón.”<sup>29</sup>

En dos de los paneles Rivera cumplió los términos del encargo y realizó unas ilustraciones que, pese a ser contundentes y llamativas eran adecuadas para decorar un hotel.

Ahora bien, como explicó Rivera, en *La danza de los Huichalobos* representó a unos indios, vestidos con trajes tradicionales, tomando parte del ritual de la danza de los huichalobos de origen prehispánico, que simbolizaban la cultura indígena genuina. En el fondo del panel, montado en un caballo, vemos a un soldado del ejército mexicano que lleva un tocado de serpientes y cuya cara fue inspirada a Diego por una máscara teotihuacana. Y en *Agustín Lorenzo* nos muestra una batalla de la guerra de la intervención francesa, en el que se puede observar sus acompañantes bandoleros y a los zuavos del ejército francés, que se aprestan a disparar contra las fuerzas mexicanas durante la Batalla del 5 de mayo. Pero en *la dictadura* Rivera mostraba una calle en carnaval dominada por la gran cabeza de un Judas gigantesco formada por los rasgos de dirigentes de países imperialistas políticos y que al reunirse recuerdan el rostro caricaturizado del ex – presidente de México Plutarco Elías Calles, alrededor del cual bailan un militar con cara de cochino que roba fruta de una mujer de apariencia indígena quien representa a la Miss México. En su época ese general fue visto como una alusión al general

<sup>29</sup> Gladys March, op. cit., pp. 169-170

Lázaro Cárdenas. También nos muestra a un dirigente obrero que usa una máscara de perro signo de humillación que sostiene en las manos dos canillas que representan los "huesos" (cargos públicos) que ha logrado por la traición a sus representantes. Y en el último panel, *México folklórico y turístico*, Rivera retrató la corrupción de la cultura del país, en lo alto aparece la figura de una mujer rubia, "la turista gringa". Un escritor extranjero, según parece por los ojos claros porta una máscara de burro como símbolo de su ignorancia al elaborar una basta obra de un tema que desconoce. En otro ángulo, observamos a un danzante con tocado de "chileno" y máscara de puma, en el sombrero se aprecia una mariposa con los colores nacionales, el danzante personifica al ex Presidente Plutarco Elías Calles quien tenía empresas dedicadas a la producción de leche y a la crianza de pollos. En el ángulo inferior izquierdo vemos a un "chileno" que lleva en su espalda un bordado del Jarabe Tapatío, baile tradicional de la región de Jalisco. Simboliza el personaje que, con el afán de agradar a los turistas, ofrece espectáculos coloridos que desvirtúan las verdaderas expresiones populares de la cultura mexicana.

Cuando Rivera terminó el último de esos frescos, debió quedar satisfecho con su calidad, ya que si eran una provocación estaban excelentemente bien realizados. Pero los Pani no quedaron contentos. Aceptaron los murales, entregados en paneles móviles en 1936, y pagaron su precio total. Entonces al ver que estos contenían figuras de personajes importante caricaturizados, Pani le pidió a Diego que cambiara los murales, Rivera se rehusó a ello. Entonces hizo la petición a otros pintores y también se rehusaron, por lo que Alberto y su hermano Arturo modificaron las obras. Retiraron la bandera de Estados Unidos y cambiaron la cara del bailarín que recordaba a Calles. Por lo tanto, Diego protestó por los cambios y ganó el caso, ya que alterar una obra de arte sin retirar la firma era falsificación, además Rivera podía exigirles respeto por su integridad artística y sus opiniones políticas, Pani tuvo que pagar una elevada suma no sólo al maestro sino a los trabajadores por las horas caídas:

".....Pani guardó los murales durante más de diez años hasta que logró venderlos a Alberto Misrahi de la galería Central de Publicaciones, quien a su vez y para deshacerse de esa "mercancía caliente" los depositó a consignación en la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor, que finalmente los pudo vender en 1963. Las obras fueron adquiridas a través del Comité Administrador del programa Federal de Construcción de Escuelas que estaba presidida por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, quien ya tenía

planeado depositarlos en el Museo de Antropología, del que es autor. Los murales fueron divididos por algún tiempo entre el Museo de Antropología, donde se colocó el tablero IV. Agustín Lorenzo en la sala llamada "La Síntesis de México", y el Palacio de Bellas Artes, en donde se situaron los tres restantes. Tiempo después se integró el panel IV. con el resto, a su ubicación actual en el segundo piso del edificio diseñado por Adamo Boari."<sup>30</sup>

### **3.3.1 El hombre en el cruce de caminos o El hombre**

#### **Controlador del universo.**

**1934**

**Fresco**

**Superficie total: 55.53 m**

**Ubicación: Segundo Piso del Palacio de Bellas Artes**

**Descripción del Mural.**

1. Observamos en la parte central del mural a El Hombre controlador del Universo, simbolizado por su manipulación de la Máquina, conjunción de ciencia y tecnología: En esta alegoría mecánica la rueda ocupa el lugar primordial como punto de partida de la evolución tecnológica.

2. Macrocosmos. El universo celeste visto a través del telescopio.

3. Microcosmos. El universo de la vida microorgánica al cual se tiene acceso gracias al microscopio que aparece a la izquierda del hombre. Rivera representó microorganismos, bacterias, virus y microbios, unos beneficios para vida humana y otros causantes de enfermedades.

4. Mundo subterráneo, del cual el humano extrae y utiliza los minerales y los yacimientos de petróleo y carbón, fuente de la energía que mueve al mundo. Los mantos acuíferos son fuente de

<sup>30</sup> Del Conde, Coronel Rivera y otros, op. cit., p. 49

vida para el mundo vegetal y animal, de donde el humano también consume lo necesario para su existencia.

5. Reino vegetal, en el cual el humano encuentra los alimentos que necesita para subsistir: hortalizas, verduras, cereales, frutas, algodón, fibras, etc.

6. Sistema capitalista, en el cual la vida frívola y superficial de las clases poderosas derrochan banalmente los dones de la naturaleza. En un violento contraste, las mayorías explotadas son reprimidas por la fuerza cuando exigen pan y justicia.

7. Parte central derecha del mural, que nos presenta el sistema socialista que proporciona la unión de los pueblos y de los individuos. Lenin es su representante. A la derecha aparecen los beneficios del sistema, personalizados en las jóvenes deportistas: fuerza y salud.

8. Ídolos de piedra, que representan las religiones y las creencias que, con sus dogmas, mantienen esclavas a la voluntad y a la mente.

9. La ciencia que se contrapone a los dogmas religiosos. Aparece Charles Darwin, el padre de la Teoría de la Evolución de las Especies. La pecera simboliza la vida marina donde tuvo su origen la vida orgánica y junto a ella un reptil y un quelonio. Sobre la pecera un simio que da la mano a un bebé humano, representa la tesis de que el humano desciende del mono. El perro como el mejor amigo del hombre, lame al niño, y lo acompaña también un gato y un borrego. Al fondo los avances de la ciencia médica, representados en los Rayos X y en las radiaciones para tratamientos cancerígenos.

10. La Cuarta Internacional. Marx, Engels, Trotsky, Jay Lovestone y Bertram D. Wolfe aparecen agrupados proclamando el establecimiento de la cuarta Internacional, recientemente creada por los comunistas opositores del stalinismo. Les rodean trabajadores, obreros, la primera

aviadora rusa y otros representantes del pueblo trabajador.

11. Ejércitos perfectamente equipados para reprimir al pueblo en sus justas demandas. En la sección superior izquierda se encuentra una figura de piedra que representa a la religión como lastre del progreso de la humanidad. Las manos cortadas hacen referencia a la inmovilidad que provocan en el pueblo las expresiones religiosas.

12. En el ángulo superior derecho apreciamos a obreros socialistas marchando y cantando al trabajo, desfilando orgullosamente el 1º de mayo, en la Plaza Roja de Moscú entonando el himno de "La internacional". En el primer plano esta una estatua fragmentada que representa la tiranía –relacionado con el fascismo- gracias al triunfo del socialismo.

### **3.3.2 Carnaval de la vida Mexicana**

**1936**

**Fresco sobre tableros transportables**

**Superficie total: 8.20 m2 c/u; 24.80m2**

**Segundo piso, Palacio de Bellas Artes**

**Observaciones: Estos 4 tableros fueron originalmente realizados para el Hotel Reforma.**

**Paneles: I. México folklórico y turístico, II. La dictadura, III. La danza de los Huichalobos, IV. Agustín Lorenzo**

**Descripción del mural.**

***I. México folklórico y turístico***

1. Turista en una fiesta popular mexicana.
2. Danzante enarbolando una bandera pirata.
3. Turista con rostro de asno tomando apuntes
4. Turista con rostro de asno con una bolsa de dinero
5. Personaje con tacado de chileno y máscara de puma, que lleva un pollo desplumado en la mano (resulta una alusión al gral. Plutarco Elías Calles, quien ayudó a popularizar el golf en México y poseía grandes establos lecheros; por eso el palo de golf y al bote de leche en su espalda).
6. Turista con rostro de cochino amenizando la fiesta con platillos.
7. Bufón
8. Danzante de la danza de los chilenos.

## ***II. La Dictadura***

1. Gran cabeza de un Judas con rasgos de Hitler, Mussolini, Franklin D. Roosevelt y el emperador Hirohito, que al reunirse estos rasgos recuerdan el rostro caricaturizado del ex presidente Plutarco Elías Calles.
2. Bandera compuesta por los colores respectivos de Alemania, Italia, los Estados Unidos de Norteamérica y Japón.



3. Hombre vestido de hacendado, fustigando a la multitud.
4. Hombre de paja.
5. Mujer de apariencia indígena simbolizando a México (Miss México).
6. General con cara de cochino que hurta la fruta de un cesto de su pareja de baile. En su época este general fue visto como alusión al general Lázaro Cárdenas.
7. Clérigo gesticulante ( Luis N. Morones).
8. Revolucionario con cara de asno
9. Hombre con fisonomía de perro transmitiendo una reseña oficial de las festividades, con huesos secos en las manos.
10. Ley del trabajo.
11. Hombre con fisonomía de borrego simbolizando al intelectual de alquiler.
12. Hombre mofándose de la autoridad.

### ***III. La danza de los Huichalobos***

1. Danzante ejecutando la Danza de los Huichalobos

2. La Gran Victoria.

3. Soldados del ejército mexicano.

#### ***IV. Agustín Lorenzo***

1. Agustín Lorenzo, bandido generoso que luchó contra los franceses durante la Guerra de Intervención y que trató, sin éxito de raptar a la emperatriz Carlota.

2. Tropas francesas que apoyaron la intervención.

## **CAPITULO IV**

### **4. EL EJE EDUCATIVO, UNA DESCRIPCIÓN.**

125-A

#### **Capítulo 4. El eje educativo, una descripción.**

El objetivo central de este capítulo es analizar los antecedentes históricos educativos que propiciaron el muralismo, resaltando la importancia de Vasconcelos como principal promotor pedagógico, cultural y artístico.

Se señalarán diversos aspectos como el nacionalismo educativo y cultural, las misiones rurales, las campañas contra el analfabetismo y sobre todo la educación artística y la promoción y difusión de las artes particularmente el muralismo mexicano con Diego Rivera.

Álvaro Obregón subió a la presidencia en 1920, algunos meses después de la rebelión de Agua Prieta, gestada en Sonora, la cual terminó con el gobierno establecido y la vida de Carranza.

Por el plan de Agua Prieta, suscrito el 25 de abril de 1920, el estado de Sonora desconocía a Carranza como Presidente de la República, reasumía éste su soberanía y a la vez nombraba a Adolfo de la Huerta como jefe del Ejército Liberal Constitucionalista. Las fuerzas rebeldes vencieron a Carranza en la batalla de Aljibes y pocos días después el mismo Carranza murió asesinado en el pequeño poblado de Tlaxcalantongo en el Estado de Puebla. El 1º de junio Adolfo de la Huerta asumió el cargo de presidente provisional para desempeñarlo mientras se elegía al nuevo presidente constitucional. El candidato que se presentó con mayor fuerza en la contienda electoral fue Álvaro Obregón quien vino a asumir la Presidencia el 30 de noviembre del mismo año. Entre los actos de mayor significación que realizó Adolfo de la Huerta fue el nombramiento de José Vasconcelos como rector de la Universidad Nacional el 10 de junio de 1920.

Era ésta una de las épocas de mayor tensión para el país. Hacía menos de un mes, el 27 de mayo de 1920, que la prensa periódica había anunciado que se retirarían del golfo los barcos norteamericanos porque, según noticias recibidas en el cuartel general del General Obregón, el comandante de la flotilla americana que se encontraba repartida en los diversos puertos mexicanos del Golfo, había solicitado autorización del Departamento de Estado para retirarse a su base de operaciones, "en vista de que consideraba del todo normales las condiciones de México."<sup>1</sup> Mientras tanto se veía el comunismo como un peligro y en uno de sus editoriales *El Demócrata* se dirigía al rector Vasconcelos para pedirle que contra el desorden se hiciera

cultura y contra la anarquía educación. La editorial argumentaba que la idea bolchevique se estaba extendiendo cada vez más por medio de los libros baratos y mal traducidos, lecturas desordenadas y la propaganda de *meetings*, y que había que ponerle un dique con libros baratos, periódicos de fácil lectura y circulación amplia y revistas educativas populares que divulgaran conocimientos útiles. El editorialista terminaba haciendo una invitación a Vasconcelos en los siguientes términos. "... ¡Libros, folletos, revistas, lecturas, luz, más luz!"<sup>2</sup>

#### 4.1 EL NACIONALISMO EDUCATIVO Y CULTURAL.

El nacionalismo se refuerza intensamente en esta época, tal era el espíritu de profundo nacionalismo, de búsqueda ávida por la identidad nacional, que muchos pensaron, entre ellos Vasconcelos, que se encontraría en la creación de una cultura propia que reflejara las inquietudes, los triunfos y los fracasos de la vida nacional.

El gobierno obregonista generó las condiciones requeridas para que el nacionalismo como bandera ideológica se convirtiera rápidamente en un discurso fundador.

Era necesaria, sin duda, la reconstrucción del Estado después de la lucha de facciones que se dio en la revolución. El nacionalismo sirvió de instrumento ideológico cultural y educativo a aquellos que pretendían sacar adelante el país, legitimando el proceso y otorgándole supuestamente una influencia en la organización social. Cumplió así una función vital en el paso de la barbarie revolucionaria a la tarea de reconstrucción postrevolucionaria.

A través de la historia y de la historia de la educación las sociedades que han pretendido constituirse en Nación han tenido la necesidad de dotarse de una identidad que las cohesione y homogeneice. Al subir Obregón al poder, México contaba con un pasado recuperable y un futuro abierto al discurso de la historia.

<sup>1</sup> *El Demócrata*, 27 de mayo, México, 1919, p.7

<sup>2</sup> *El Demócrata*, 9 de septiembre, México, 1919, p.6

Una de las preocupaciones de Obregón fue dar por terminada la Revolución e iniciar la reconstrucción nacional así como reconocer a la educación su indiscutible importancia para la nación. Esto se fincaba en un gobierno de alianzas, con una élite dominante y sus intermediarios en la organización social. sindicatos, obreros, comunidades campesinas e intelectuales y maestros.

Obregón junto con Vasconcelos percibieron en la educación la tarea civilizadora y pacificadora que otorgaría al régimen el reconocimiento de ser un gobierno de reconstrucción. Asimismo, también el nacionalismo educativo y cultural lo desató y lo configuro la realidad política del momento y el texto de la Constitución de 1917. Había que corresponder en el arte, en la cultura, a la novedad de la Revolución, a la fuerza de sus violentos estímulos. Había que olvidarse de los espectadores porfirianos, obtener un gran público, incorporar a toda la colectividad para conducirla a que testimoniara y actuara en las representaciones de ese proceso social, las aportaciones serían una "cultura social" y un "nacionalismo espiritual", por ejemplo: López Velarde en "La Suave Patria" procuró para la poesía un tono nacional, esto es, reconoció o creyó reconocer la índole de una colectividad y asumió el tratamiento poético de una tradición popular como la exaltación de costumbres. Lo mismo ocurrió con el descubrimiento de la grandeza del pasado indígena y la decisión de entroncarse, de enraizarse allí. Rivera afirmó que pintaba sus murales con una preparación a base de la muy mexicana savia de maguey; Adolfo Best Maugard presentó un método de enseñanza del dibujo basado en "los siete elementos lineales de las artes mexicanas indígenas y populares"; Carlos Chávez compuso obras para instrumentos musicales indígenas precolombinos. Lo indígena es lo nacional .

No hay uno, hay muchos nacionalismos culturales. Vasconcelos presidió el primer empeño de localizar en qué consiste o en qué puede consistir el país y revelarlo por medio de la educación y propagar los resultados de tal exploración. Para él había que armar, defender estéticamente a la nación, en obras diversas como Pitágoras (1916), La raza cósmica (1925), Indología (1927), así fue articulando sus teorías, afirmaba que la fase estética era la fase superior de la humanidad, la estética era superior al conocimiento racional, para avanzar había que crear una "estética bárbara" que superara la decadencia y afirmara el vigor del mundo nuevo. Lo

importante era producir símbolos y mitos, imaginar un pasado heroico y hacerlo habitar. Los narradores pretendieron incorporarse al nacionalismo por medio de la mexicanidad de sus temas; los pintores llegaron incluso a encontrar formas y colores que les resultaran *intrínsecamente mexicanos*. Para Vasconcelos, el nacionalismo fue el Espíritu apoderándose y transfigurando una colectividad.

#### 4.2 LAS MISIONES CULTURALES.

La SEP considerando las experiencias de los primeros misioneros juzgó oportuno organizar grupos de especialistas en diversas disciplinas con el objetivo de enviarlos a distintos campos de operación.<sup>3</sup> El autor de esta brillante idea fue José Galvez, diputado agrarista por Puebla al Congreso de la Unión. Vasconcelos reconoció también a José Galvez, cuando promulgó el 17 de octubre de 1923 el siguiente decreto "...En vista de las ventajas que reporta el C. Diputado José Galvez relativo a la actuación de los maestros misioneros, he tenido a bien disponer que esta Secretaría haga suyo el citado proyecto y se mande imprimir el número de ejemplares para que sean repartidos en las dependencias de este Ministerio de la república".<sup>4</sup> Los grupos así creados se llamaban misiones culturales y eran un cuerpo docente de carácter transitorio que desarrolló una labor educativa en cursos breves para maestros y particulares. El núcleo del proyecto consistía en la creencia de que el grupo de misioneros, al trabajar como un cuerpo y discutir problemas comunes, podía definir mejor sus metas, organizar su obra y hacer frente a los muchos problemas de los maestros de la comunidad. La riqueza del grupo excedía el limitado esfuerzo individual. Se prescribía fundar las misiones en las regiones pobladas mas densamente por familias étnicas, según su importancia, y en el lugar mas adecuado, como centro de acción, con escuelas, talleres, campos de cultivo y demás dependencias.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Augusto Sierra, *Las Misiones Culturales (1923-1973)*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973, p.15

<sup>4</sup> *Boletín de la SEP.*, 1923, 2 (Nos.5 y 6) (segundo semestre de 1923 y primer semestre de 1924), pp.604

<sup>5</sup> *Boletín de la SEP.*, 1923, 2 (Nos.5 y 6) (segundo semestre de 1923 y primer semestre de 1924), pp.603-604

La primera misión cultural, llegó a Zacualtipán Hgo. En octubre de 1923. Encabezada por su director Roberto Medellín. Era un grupo de expertos en educación rural, fabricación de jabón y perfumes, curtiduría de piel, agricultura, música y arte, y además un médico encargado de la educación física. Se reunieron en Zacualtipán 147 maestros rurales provenientes de las sierras de Hidalgo y Puebla para recibir durante sus vacaciones el entrenamiento de los especialistas. El curso más provechoso fue sobre educación rural. La misión examinó con esos maestros los objetivos de las escuelas rurales y los problemas de su organización y funcionamiento.

Aunque el objetivo de la misión era atender solo a los maestros rurales y ambulantes, tuvieron que instruir también al grupo de los campesinos de las villas circunvecinas quienes expresaron su interés en recibir los cursos de agricultura y pequeñas industrias. Con el fin de facilitar la asistencia de los estudiantes se ofrecían estos cursos de 5.30 a.m. a 12 de la noche para satisfacer a 98 adultos y 74 jóvenes.

Los cursos eran eminentemente prácticos y relacionados con el ambiente. El maestro de curtiduría instruía a los maestros rurales de las curtidurías locales, y les ofrecía sugerencias para mejorar sus técnicas; así procedía el de agricultura sobre poda, injerto y mejoramiento del suelo con abonos. Los maestros rurales y estudiantes aprendieron a hacer jabón y distintas variedades de perfumes, y el Dr. Arnulfo Bravo vacunó a los habitantes contra la viruela, que empezaba a asolar la región, y enseñó a los maestros a hacerlo ellos mismos. Al terminar la primera misión en octubre de 1923 que había sido un éxito completo, Vasconcelos y sus colegas se sintieron satisfechos. La calidad del grupo provenía de sus integrantes: Roberto Medellín, educador muy capaz, Rafael Ramírez, Fernando Galbiati, competente maestro de agricultura en la escuela de Molango; Rafael Rangel, hábil curtidor originario de la escuela de química. El apoyo y entusiasmo de Vasconcelos y de Bernardo Gastélum el subsecretario, había sido definitivo, lo mismo que la presencia de José Galvez.<sup>6</sup>

El éxito de esta misión cultural, convenció a la SEP de la excelencia de este método para entrenar a los maestros en el servicio mismo y promover los proyectos comunitarios. Meses después, se había enviado misiones culturales a Cuernavaca, Colima, Guadalajara y Nayarit.

<sup>6</sup> *Las Misiones Culturales en 1927*, México, Secretaría de Educación Pública, 1928, pp. 23-24

Esta decisión fue acertada, la misión cultural se convirtió en la espina dorsal de la educación rural mexicana<sup>7</sup>

Los conceptos básicos de la misión cultural eran proporcionar al maestro rural contacto con sus colegas de la SEP; darle unidad de propósito para evitar la dispersión de esfuerzos; instruir al maestro en conocimientos de las técnicas más avanzadas; promoverlo en la unidad nacional al llevar ideas de otras partes de la nación a los habitantes aislados de las aldeas dispersas en las montañas; mejorar la calidad de la vida rural por la ayuda proporcionada a los pueblos para conseguir parques, teatros al aire libre, escuelas y fosas sépticas.

La instrucción era dada exclusivamente en español, fue una limitación importante de la escuela rural de Vasconcelos, ya que un buen número de estudiantes hablaban solo los idiomas indígenas. A Vasconcelos, le hicieron creer que los niños, expuestos solo al español en las aulas, lo usarían preferentemente en vez de su idioma nativo. La experiencia de los años posteriores y la asesoría de los peritos puso de manifiesto que los niños aprendían mejor en su lengua nativa. Mas adelante empezó a utilizarse el bilingüismo y se comprobó la necesidad de practicarlo en la enseñanza de los campesinos.

Vasconcelos quería y deseaba resultados rápidos. Cuando se percató que los maestros misioneros no producían frutos inmediatos los sustituyó con las misiones culturales sugeridas por Galvez. Esta innovación resultó una característica permanente de la educación rural mexicana que atrajo el interés internacional.<sup>8</sup>

La misión cultural resucitó la escuela rural, prácticamente moribunda y en trance de desaparecer después de la supresión de la SIPBA, y que cegó así la fuente que la alimentaba, pues los estados carecían de medios para sostenerla. Al terminar Vasconcelos su mandato en la SEP, había 722 casas del Pueblo, 62 misioneros y 1048 maestros rurales. El sentó los cimientos de un nuevo objetivo básico de la educación fundamental moderna, que incluía el desarrollo de los aspectos sociales y comunitarios del educando, de la siguiente manera:<sup>9</sup>

<sup>7</sup> José Sánchez Villaseñor, *El sistema filosófico de Vasconcelos, Ensayo de crítica filosófica*, México, Editorial Polis, 1939, p.71

<sup>8</sup> H. Lloyd Hughes, *Las Misiones Culturales mexicanas y su programa*, París, UNESCO, 1951, p.5

<sup>9</sup> M. Partin Emmet, *La vida, ideas educacionales y el trabajo de José Vasconcelos*, (Tesis Doctoral), Michigan, University Microfilm, 1973, p.380

- 1) La escuela ayudaba a niños y adultos.
- 2) La educación estaba diseñada para mejorar el estado económico de los habitantes del pueblo por un currículo que atendía a la agricultura y a las industrias pequeñas.
- 3) La participación de la comunidad en la obra de la escuela se consideraba esencial.
- 4) El programa escolar era suficientemente flexible para permitir su adaptación a las necesidades e intereses de cada poblado.
- 5) La casa del pueblo alentaba el arte y artesanías locales con la intención de desarrollarlos comercialmente y despertar en los indígenas el orgullo de su pasado.
- 6) Ya que la educación se concebía como un medio para mejorar la condición física, intelectual y moral de la comunidad, implicaba muchas áreas de la actividad humana y consecuentemente, requería los esfuerzos colectivos de un equipo de especialistas, reunidos en misión cultural, y la cooperación de varias oficinas del gobierno federal.

#### **4.3 EL ARTISTA: SEGUNDO ELEMENTO DE LA TAREA EDUCATIVA.**

“La redención mediante la educación exigía el esfuerzo coordinado de tres misioneros: el maestro, el artista y el libro”.<sup>10</sup> Anteriormente se ha mencionado al maestro, ahora es necesario dirigir nuestra atención hacia el segundo misionero: el artista.

Vasconcelos reconocía que muchas de sus ideas artísticas las había derivado de Anatoli Lunacharsky, primer comisario de educación en Bellas Artes en la Rusia soviética. Lunacharsky creía que la creatividad no era independiente de las circunstancias sociales. Consideraba al artista como alguien que expresa emociones y sentimientos surgidos de su formación psicológica particular, dentro de una clase social determinada y en un medio socioeconómico específico, juzgaba el movimiento del arte, por el arte, de las postrimerías del siglo pasado, como evasión de los problemas sociales en un mundo burgués. El arte debía comprometerse con los problemas sociales o al menos tratar sobre estos. El futuro del arte residía en la clase trabajadora y su función era expresar los sentimientos y aspiraciones de esa

<sup>10</sup> José Joaquín Blanco, *Se llamaba Vasconcelos, una evocación crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, p.102

clase: representar la lucha de clases, definirla y pintar una visión del futuro que los hombres anhelan. Por otra parte, Lunacharsky no aceptaba como arte legítimo las expresiones espontáneas de la clase trabajadora. Pensaba que esta debía educarse para apreciar el arte. La educación artística elevaría el nivel cultural de las clases proletarias y éste permitiría a los trabajadores crear arte y organizar una nueva sociedad.

Según Lucharnsky, no solamente las masas sino también los artistas requerían educación. Y aunque ayudó a artistas de origen aristocrático y burgués, no dudaba en criticarlos sistemáticamente con el fin de inducirlos a cambiar su punto de vista y su actitud hacia el mundo. Los alentaba a tratar de comprender la Revolución, describir la vida diaria de los lugares de trabajo, de los hogares y de la comunidad, para estudiar los problemas que debía afrontar la Revolución. Trataba de profundizar en el análisis de las tareas cultural, socioeconómica y política y ayudar a la clase trabajadora a alcanzar una nueva ética.<sup>11</sup>

Lunacharsky no menospreciaba utilizar el arte del pasado, no para civilizar con la exclusión del pueblo, sino para formar un proletario culto, apto para estimular la iniciativa histórica de su época.

El objetivo de preservar los monumentos históricos, era proporcionar a los rusos un sentido determinado de su propia historia, para animarlos a crear un futuro. En la elección de las obras de arte del pasado escogía aquellas de protesta y crítica social. Editó una serie de autores clásicos para ayudar a los incultos a rectificar la preferencia por la literatura barata y eligió solo a los que pudieran transmitir un sentimiento de heroísmo encaminado a la acción y al cambio.

Vasconcelos, en abierto contraste con Lunacharsky, no tenía una teoría de la relación entre el arte y la realidad social. Como discípulo del Ateneo, pertenecía al movimiento más vago, pero más amplio del arte por el arte. Para él, el arte significaba desarrollar los poderes creadores del hombre. No debía justificarse por razones utilitarias. En sus propias palabras:

¡Canta por la dicha del canto. Dibuja para retener la inútil belleza del perfil! No hay en arte otra pedagogía.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Howard Howard, *Anatoli Lunacharski y la formulación hacia la política de las artes en Rusia, 1921-1927*, (Tesis Doctoral), Madison Wisconsin, 1967, pp.154-160

<sup>12</sup> José Vasconcelos, *Obras completas*, México, Libreros Mexicanos Unidos, 1961, volumen 3, p. 158

Y en otro pasaje decía:

[...] lo valioso de la experiencia artística es que nos lleva a todos a convivir en una realidad que nos trasciende.

El método para la enseñanza de las disciplinas del arte puede resumirse en una palabra: comunión [...] El pedagogo artista, por fascinación y magia, ha de llevarnos a la comprensión total y activa, intelectual, amativa y estética, o comunión cabal con los más altos valores del espíritu.<sup>13</sup>

El arte es al camino real para el período estético, porque "...un pueblo de artistas acaba por ser un pueblo religioso que abordará enseguida el problema fundamental del más allá".<sup>14</sup>

Para que México llegara a ser el líder de las hermanas repúblicas latinoamericanas en este período de la historia, sería menester que el Estado apoyara a los artistas.

Por eso en su proyecto de la SEP, Vasconcelos estableció el Departamento de Bellas Artes como una de las tres divisiones principales de la nueva dependencia. Al mismo tiempo, afirmaba que el Estado no podría ser juez de las obras de los artistas, y lógicamente les concedió gran independencia bajo la tutela gubernamental. El poeta José Juan Tablada atribuye en 1923 a la actitud de Vasconcelos, en defensa de la libertad artística, la falta de una teoría estética en la SEP, que habría conducido a la opresión del gusto artístico. En lugar de esta posición absurda y dictatorial, Vasconcelos consideró la actividad artística como uno de los logros más altos del hombre. Vasconcelos se percató de que la instrucción de las escuelas oficiales era la única forma de cultivar los talentos artísticos de la nación. Y un objetivo primario de la educación artística en México debería ser "...expulsar la influencia extranjera innecesaria y de mal gusto y devolver al pueblo la confianza en sus dones tradicionales de artista que inventa su propia visión de las cosas [...]".<sup>15</sup>

Consecuentemente con esta concepción, Vasconcelos estableció que los especialistas sustituyeran a los profesores de primaria, responsables de la enseñanza del arte, la música y la educación física, para evitar que estos estimularan aún en esas áreas, un enciclopedismo

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 1544

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 1664

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 1678

atrevido, que engendrara un conocimiento reducido y distorsionado. Introdujo la práctica de que los estudiantes aprendieran a pintar y a dibujar directamente del modelo tomado de la naturaleza. La forma mas adecuada de instrucción artística era un método de dibujo decorativo, inventado por el pintor mexicano Adolfo Best Maugard (1891-1964), quien en 1910, al diseñar unos dibujos de los indios nahuatl para el antropólogo Franz Boas (1858-1942), sintió que se encendía su interés por el arte precortesiano y procedió a estudiar el arte de otras tribus indígenas, lo mismo que las artes populares de su época. Best Maugard concluyó que el arte mexicano consistía en siete elementos básicos: la espiral, el círculo, el medio círculo, la S, la línea ondulada, la línea rota en forma de zigzag y la recta. Best Maugard desarrolló un sistema encaminado a dominar el dibujo de estos elementos, y proporcionó ejercicios graduados que mostraban al estudiante el modo de usar los rasgos para pintar objetos familiares, cuya complejidad iba desde una flor hasta un ser humano. La ventaja del sistema consistía en entrenar al estudiante a dibujar figuras tomadas de su propia cultura. Probablemente en noviembre de 1921, Vasconcelos llegó a conocer el sistema del artista cuando Best Maugard lo acompañó a en su viaje a Yucatán. Mas adelante éste expuso sus ideas en dos conferencias a los estudiantes de Bellas Artes de Mérida y se sabe que los resultados fueron excelentes.<sup>16</sup>

El énfasis en el arte mexicano no era el único aspecto de la teoría de Best Maugard que atrajo la atención de Vasconcelos. El artista incluía también ejercicios relativos a la aplicación del diseño artístico a la cerámica, al bordado y a otras técnicas. Vasconcelos, preocupado por intensificar la educación de las artes manuales y técnicas de las escuelas, descubrió en la aplicación del sistema a tales áreas, una oportunidad ideal para mezclar sus propósitos prácticos y estéticos.<sup>17</sup> Vasconcelos nombró a Best Maugard jefe de la dirección de dibujo de obras públicas en el Departamento de Bellas Artes. La tarea del artista era supervisar el entrenamiento de maestros de art. e implantar su sistema en las escuelas primarias, normales y técnicas del Distrito Federal. Si bien Best Maugard estaba de acuerdo con Vasconcelos en

<sup>16</sup> Adolfo Best Maugard, *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, México, Departamento Editorial de la Secretaría de Educación Pública, 1923, p. 131

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp.98-129

encomendar la educación artística a los especialistas, se percataba de que era imposible entrenar a suficientes instructores para las 267 escuelas primarias de la ciudad. Tomó entonces la determinación de enseñar él, y también sus colegas artistas, en dos o tres escuelas, donde impartían la teoría a los maestros de primaria regular, quienes daban lecciones de arte a sus estudiantes bajo la supervisión de maestros especializados. En noviembre de 1923, 75 maestros especiales de arte se empleaban en las escuelas primarias, mientras 71,157 estudiantes y 1,797 maestros recibían instrucción en el método de Best Maugard.<sup>18</sup> Vasconcelos no se contentó con este esfuerzo. Publicó la teoría de Best Maugard (1923) en forma de libro y lo presentó en una ceremonia en el anfiteatro de la ENP. La edición de la teoría de Best Maugard (15,000 ejemplares) tenía como propósito extender el método a todas las escuelas federales y estatales y por lo tanto, iniciar un movimiento verdaderamente trascendental para revivificar el arte nacional en México. El volumen estaba escrito en lenguaje claro y cada ejercicio iba acompañado de ilustraciones gráficas, muchas de las cuales eran fruto de la destreza de los estudiantes del Distrito Federal, donde se había usado el método. La popularidad del sistema de Best Maugard entre los estudiantes y maestros se había extendido bastante, y la endeble oposición que suscitó provino principalmente de maestros tradicionalistas, contrarios a todo cambio, o bien, de maestros que temían por sus intereses pecunarios. Los periódicos alababan el sistema, y alguno de ellos comentaba que en las escuelas donde se usaba, los estudiantes se entretenían tanto con sus obras artísticas que rehusaban abandonar el local a la hora del fin de clases.<sup>19</sup> El 9 de julio de 1922, debido a la inauguración del edificio de la SEP, se instaló una exposición de muestras de dibujos y objetos que los estudiantes entrenados bajo ese método habían realizado. La exposición atrajo a numerosos estudiantes y descubrió al público la magnitud del esfuerzo iniciado y los nuevos horizontes abiertos a la iniciativa del niño y a su sentido del color y de la forma.<sup>20</sup> Se realizaron también exhibiciones en Los Angeles California donde resultó un éxito la exposi-

<sup>18</sup> *Boletín de la SEP.*, 1923, 1 (No 4) (septiembre) pp.337,339, 2, (Nos. 5 y 6) (segundo semestre de 1923- primer semestre de 1924), México, pp 459-460

<sup>19</sup> *El Universal*, 9 de marzo de 1923, p. 5

<sup>20</sup> Adolfo Beta Maugard, *op. cit.*, p. 131

ción de Arte Popular patrocinada por la Secretaría de Industria.<sup>21</sup> Asimismo en Nueva York (1923) se expusieron las obras de arte realizadas por niños mexicanos en la Exposición de Artistas Independientes.<sup>22</sup>

El mismo autor Best Maugard, informó que de varios países de Europa y de Latinoamérica le pidieron autorización para utilizar las técnicas en la educación artística.<sup>23</sup> Mas adelante el artista impartió en la Universidad de San Francisco California, una serie de conferencias sobre su teoría artística y su aplicación en México.<sup>24</sup>

Una de las limitaciones del método nació de su propia naturaleza. La especificidad de la dirección condujo a veces a los alumnos a reproducir mecánicamente los trazos. Sin embargo, la aplicación de la teoría produjo frecuentemente dibujos de gran originalidad y belleza. Ventaja posterior del sistema fue contribuir al renacimiento del nacionalismo, al reemplazar una educación artística confinada al uso de textos ingleses, ilustrados con representaciones grecorromanas o francesas.

[...] la sustitución de metodología por el arte mismo produjo en las escuelas mexicanas del novecientos veintitantos un florecimiento artístico que años antes hubiera parecido increíble y que hoy se ha vuelto leyenda.<sup>25</sup>

Vasconcelos no se limitó a promover la educación artística en las escuelas. De acuerdo con su concepto de iberoamericanismo en el desarrollo de la cultura mexicana, llegó a la conclusión de que la nación debía crear su propio arte mas que imitar el europeo, como lo había hecho hasta entonces. México gozaba de una rica tradición en pinturas murales que databa desde la época clásica de las culturas azteca y maya, como lo atestiguan los tigres de Chichen Itzá.<sup>26</sup> Durante la época colonial, los españoles continuaron la práctica de la pintura mural con temas de índole religiosa. Mas adelante, durante el Porfiriato, la Academia de San Carlos se dedicó a formar es--

<sup>21</sup> BSEP., (No. 4) op.cit., p.338

<sup>22</sup> Adolfo Bets Maugard, op. cit., p. 131

<sup>23</sup> BSEP., (No.4) op. cit., p.338

<sup>24</sup> BSEP., (Nos. 5 y 6 ), op., cit., p.460

<sup>25</sup> José Vasconcelos, op. cit., p. 1560

<sup>26</sup> Jean Charlot, *The Mexican mural renaissance: 1920-1925*, University Press of Yale, New Haven Yale, 1963, p. 4

tudiantes cuya labor artística se reducía a copiar objetos, desde mapas del sistema juliano hasta ornamentos y partes del cuerpo, arte desprovisto de espontaneidad y originalidad y favorecedor de un rígido academicismo.

A principios del siglo empezó a gestarse un cambio completo: el pintor Jorge Enciso, llegado por esos días a México, logró gran éxito con una exposición de pinturas de temas exclusivamente mexicanos, como paisajes. Poco después Gerardo Murillo (1910) el futuro Doctor Atl, organizó en la Academia otra exposición de arte nacional, cuya evidente conciencia racial anticipó la creación de un estilo típicamente mexicano. En 1913, Alfredo Ramos Martínez, director de la Academia, invitó a sus estudiantes a una escuela al aire libre en Santa Anita Ixtapalapa, donde los animó a pintar escenas nativas con la esperanza de fomentar el arte nacional.<sup>27</sup> Casi al mismo tiempo, un grupo del círculo artístico al cual pertenecían dos futuros colaboradores de Vasconcelos, Gerardo Murillo y José Clemente Orozco, recibió de Justo Sierra, entonces Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, la enmienda de pintar el auditorio de la ENP. Desgraciadamente, apenas se instalaron los andamios, apareció la dictadura y los conflictos de la Revolución obligaron a los pintores a dispersarse por el país.<sup>28</sup>

La Revolución Mexicana, al despertar la conciencia de la identidad nacional, contribuyó a formar un ambiente más propicio al renacimiento del muralismo. El mismo Best Maugard expuso hacia 1919, en otros países, pinturas de temas predominantemente mexicanos. Otro tanto sucedió con Carlos Mérida (?-1985) nacido en Guatemala y futuro muralista de la época de Vasconcelos. David Alfaro Siqueiros, director artístico de la revista *Vida Americana* de Barcelona, urgió a los pintores del nuevo mundo a estudiar las obras de los pintores y escultores indígenas.<sup>29</sup>

Vasconcelos aprovechó hábilmente el renacimiento del sentido nacionalista en el arte y lo incorporó a su diseño de un sistema educativo encaminado a promover la identidad nacional de los estudiantes.

<sup>27</sup> *Ibid*, p.57

<sup>28</sup> *Ibid*, p.69

<sup>29</sup> *Ibid*, pp. 62-70

#### 4.4 EL MURALISMO Y LAS DISTINTAS ACTIVIDADES ARTÍSTICAS.

Vasconcelos convenció a Diego Rivera (1886-1957) y a David Alfaro Siqueiros (1896-1974) para que regresaran a México. Ambos se encontraban entonces en Europa, donde aprendían los secretos del arte europeo.<sup>30</sup> De momento, pospuso conquistar a José Clemente Orozco (1883-1949), pues lo consideraba mas bien como caricaturista político. Sin embargo José Juan Tablada (1871-1945), en vísperas de partir a Nueva York, alabó a Orozco como uno de los grandes pintores y recomendó al Consejo de la Ciudad que encargara a Orozco decorar la sala de recepciones del ayuntamiento. El Consejo siguió las sugerencias de Tablada, pero Vasconcelos, presente en la reunión, pidió a Orozco que pintara en la ENP.<sup>31</sup> Vasconcelos ya anteriormente había buscado a otros artistas para decorar los muros de la ENP. Fernando Leal, también artista, recordó que el Secretario de Educación Pública, en una de sus frecuentes visitas sin previo aviso a la Escuela de Coyoacan, se impresionó con las pinturas de zapatistas de Leal y lo invitó a pintar en los muros de la Preparatoria.<sup>32</sup> Al mismo tiempo le rogó reclutar a otros jóvenes artistas, compañeros suyos, quienes fueran a su juicio, aptos para pintar murales. El joven pintor mexicano pasó la invitación a los siguientes que se convirtieron en participantes en el movimiento mural: Fermín Revueltas (1903-1935), Emilio García Cahero (?-1939), Ramón Alva de la Canal (1892-1985) y Jean Charlot;<sup>33</sup> este último, francés de origen, había llegado a México, la tierra de su abuelo en enero de 1921. Vasconcelos casi lo rechazó por ser europeo, pues buscaba promotores del nacionalismo en el arte. Diego Rivera y Fernando Leal persuadieron a Vasconcelos que permitiera a Charlot unirse a los pintores mexicanos en la decoración de la ENP.<sup>34</sup> El hecho de que Vasconcelos, en vez de contratar a artistas maduros, invitara a jóvenes artistas mexicanos todavía sin fama, se explica a juicio de Charlot<sup>35</sup> en que el subir escaleras, caminar en andamios y pintar por metro cuadrado, por el salario de un pintor de

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 127- 131

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 223-224

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 223-224

<sup>33</sup> *El Nacional*, 29 de agosto de 1923, p.9

<sup>34</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, pp.164- 167

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 151

brocha gorda, era poco atractivo a hombres, cuyos intereses creados pesaban mas que la aventura. Vasconcelos encomendó a Roberto Montenegro (1885-1998) decorar el interior de la capilla de San Pedro y San Pablo del antiguo colegio de los jesuitas, convertida en sala de conferencias. Montenegro ya había conquistado cierta fama en Europa <sup>36</sup> y era jefe de escuela hasta que Rivera volvió del viejo continente en 1921. Como a Roberto Montenegro no se le ocurría un tema para sus murales, Vasconcelos le sugirió un refrán de Goethe: "...La acción es más fuerte que el hado". Montenegro pintó doce mujeres, representación de las horas, que danzan alrededor de un caballero armado, el cual ostentaba prominentemente en español la frase de Goethe. "*La danza de las horas*" inició el ciclo ininterrumpido de murales patrocinados por el gobierno y todavía es parte de la decoración de la capilla de San Pedro y San Pablo. El mural fue terminado en octubre de 1922. Para esta época (julio de 1921), Rivera ya había regresado a México. Después del viaje de Vasconcelos a Yucatán, en compañía de Rivera, el rector pidió a este aprovechar los muros de la ENP para pintar. En el anfiteatro de esta famosa institución, Rivera pintó al encausto su primer mural, "*La creación*", imagen de la evolución humana, desde la desnudez del hombre hasta las virtudes teológicas de la fe, la esperanza y la caridad, y finalmente la sabiduría. La pintura representaba también la historia racial de México, pues incluía distintos tipos de población, desde las tribus nativas hasta el mestizo.<sup>37</sup> El viaje de Rivera a Yucatán <sup>38</sup> lo ayudó para hacer esbozos del paisaje mexicano, de escenas pastoriles y de los cenotes. Vasconcelos comentó que las figuras del mural del anfiteatro, aunque inspiradas en la realidad mexicana, podían pasar por europeas o asiáticas; deseoso entonces de proporcionar al artista mas experiencia de la realidad mexicana, de la tierra y de las personas, lo envió con una de las misiones educativas a recorrer el país hasta Tehuantepec y conocer las nativas más bellas.<sup>39</sup> Rivera regresó de Tehuantepec sacudido por la sencillez de todo cuanto había visto y

<sup>36</sup> Antonio Rodríguez, *El Hombre en Llamas. Historia de la Pintura mural mexicana*, Thames and Hudson, Londres, 1970. p.153

<sup>37</sup> José Vasconcelos, op. cit., 1294

<sup>38</sup> *Ibid*, p. 1676

<sup>39</sup> Jean Charlot, op. cit., 145

experimentado. Los nichos del anfiteatro, todavía sin pintar a su regreso, reflejaban el impacto del viaje del viaje en su pintura, cargada desde entonces de los colores violentos de la jungla tropical y de su fauna: una grulla, los felinos, un pájaro nocturno, todos ellos asomados entre el follaje crujiente.<sup>40</sup> Mientras Rivera decoraba el anfiteatro, algunos de los muralistas jóvenes preparaban la entrada y la escalera de la ENP. La ayuda que algunos de estos artistas, tales como Charlot y Amado de la Cueva, ayudaron simultáneamente a Rivera en la elaboración de sus murales, mientras continuaban sus propias pinturas, permitió a muchos visitantes concluir que todas las obras de la ENP pertenecían a Rivera. Sin embargo, tan superior era la calidad de Diego, a quien reconocían como el maestro, que los artistas más jóvenes recibieron el apelativo de "dieguitos".<sup>41</sup> Con todo, estos artistas jóvenes, mediante sus pinturas en la ENP. Dejaron una impresión en el movimiento naturalista mexicano. Fueron estos quienes usaron por primera vez los tipos folclóricos mexicanos, las costumbres y especialmente los temas indígenas. Fermín Revueltas, en su devoción a la Virgen de Guadalupe, representó primero al indígena ierático, vestido de blanco y a la mujer envuelta en rebozos estilizados, rasgos típicos más tarde del muralismo mexicano.<sup>42</sup> "La fiesta de Chalma", por Fernando Leal, simboliza la supervivencia de las costumbres nativas en lo íntimo de los ritos católicos, así como en peregrinaciones, festivales folclóricos y danzas rituales, con énfasis evidente en las costumbres nativas y las vestiduras características de los murales posteriores de la SEP.<sup>43</sup> Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco constituyeron el trío del renacimiento muralista mexicano. Los dos últimos como Rivera, pintaron sus primeros murales en la ENP. A Siqueiros pertenece el lienzo del tercer patio, intitulado "Espíritu de Occidente", símbolo de la cultura europea en forma de una figura femenina alada que desciende sobre México. Suyo también el "Entierro de trabajador" con dos figuras nativas monumentales que cargan un féretro.<sup>44</sup> Siqueiros pintó además (1924): "La monarquía y la democracia", Dios y Satanás que aletean sobre dos figuras

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 152

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 154

<sup>42</sup> Justino Fernández, *La pintura moderna mexicana*, México, Pormaca, 1964, p. 103

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 154

<sup>44</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p. 206-207

supinas, símbolo de la monarquía y la democracia.<sup>45</sup> Siqueiros era una figura tan inquieta, y tan descontento de su propio trabajo, que lo borraba en un día para otro para comenzar de nuevo. Por eso, el de la ENP parece estar sin concluir. Sin embargo, sus hercúleas figuras producen un efecto dramático y su asunto en el indigenismo le ha granjeado el honor de ser una de las mayores figuras en el renacimiento del muralismo en México.<sup>46</sup> José Clemente Orozco (1970), al empezar a pintar los murales en 1923, se apartó por completo del énfasis que los artistas, sus antecesores, ponían en las costumbres folclóricas, los vestidos y los temas. El primer lienzo de Orozco titulado "*Primavera*" (1923), representa a una atleta corredor, símbolo del sol, acompañado de dos artistas desnudos. En el mismo año reemplazó el mural con Tzontemoc, un dorso invertido, elemento de una mitología nahuatl, símbolo del ocaso. Estos dos hombres, lo mismo que el estrangulador de guerrilleros (1923), incorporan la esencia de la filosofía artística de Orozco, quien se sirve de los cuerpos para indicar el tema "*La humanidad*", con énfasis en la emoción. Orozco llegó a ser el primer pintor que cubrió los muros de los edificios públicos de México con temas sociales.<sup>47</sup> De toda esta exuberante producción, los murales más famosos de la época de Vasconcelos fueron los de Diego Rivera en la SEP. Aunque en él aparecían referencias ocasionales a temas mexicanos, Rivera creía que el propósito principal de sus obras debería ser pintar el país y su reciente revolución.<sup>48</sup> Rivera inició la decoración del edificio de la SEP en marzo de 1923. En sus primeros lienzos, situados a la entrada del elevador, el artista recurrió de nuevo a sus notas del viaje a Tehuantepec y pintó mujeres de aquella región que cargaban en sus cabezas canastos llenos de frutas y flores. En el patio menor del edificio de la SEP, pintó los trabajos industriales y agrícolas de México: hilandería, teñido, agricultura y minería. La suerte del trabajador aparece bien sugerida en la escena de los mineros que salen de la mina con expresión de agotamiento. Al lado de estas representaciones del trabajo, dos retratos sugieren como una nación puede obtener su redención: un maestro rural efectúa su misión, mientras los campesinos armados le hacen guardia y unos guerrilleros luchan por liberar a los ---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 202-203

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 230-234

<sup>47</sup> Bertram Wolfe, *Diego Rivera, su vida, su obra, su época*, Chile, Ediciones Ereilla, 1941, pp. 156-158

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 204-225

mismos campesinos. En el patio principal del edificio, Rivera pintó los famosos festivales de sus compatriotas: "*La quema de los judas*", "*La danza de los venados*", "*La danza de las tehuanas*" y "*La danza de los listones*". A lo largo de la escalera reprodujo el paisaje mexicano, desde las corrientes subterráneas hasta las montañas coronadas de nieve. Las figuras alegóricas en esta sección simbolizan la evolución social de México, que avanza por medio de la agricultura y la industria, desde una sociedad primitiva hasta la revolución proletaria y la construcción de un nuevo orden social bajo el gobierno de los obreros<sup>49</sup>

Los murales de Rivera en la Secretaría son 124 y fueron terminados en 1927, cuando Vasconcelos había ya dejado la SEP. La serie empujó a Rivera a la fama en el mundo occidental y atrajo la atención de América y Europa hacia México como centro del arte. En los murales de Rivera observamos una visión cohesionada de conjunto que simultáneamente sencilla y elaborada, a través de ella se glorifican el trabajo del artesano, del obrero, del campesino, del maestro, se ilustran las fiestas que se celebran en distintas regiones de México apuntando a sus rasgos tradicionales y a su contexto costumbrista. El enfoque es pedagógico y crítico a la vez y merece el calificativo de revolucionario, no sólo por las ideas que lo animaron, sino también por la adecuación con la que fueron llevadas al muro. Otros muralistas decoraron parte de la SEP y de los edificios contiguos. Carlos Mérida, cuyo mural sobre "*Caperucita Roja*" en la Biblioteca Infantil ostentaba las leyendas de Gabriela Mistral, representó también en las paredes de la Hemeroteca la vegetación tropical de su Guatemala nativa; Jean Charlot pintó en el patio de la SEP un mural con el tema de "*Las lavanderas*".<sup>50</sup> La teoría de iberoamericanismo de Vasconcelos, clamor por la unidad cultural de Latinoamérica basada en el espíritu, aparece evidentemente en algunos de los murales y en otras obras de arte. El secretario comisionó los escudos de los 28 estados de la República, que fueron pintados en el segundo piso, por Jean Charlot, Amado de la Cueva y Xavier Guerrero. Cirilo Almeida Crespo pintó el retrato de Simón

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 190

<sup>50</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p. 269

Bolívar que adorna la sala de espera de la oficina del secretario. En la Biblioteca Latinoamericana, contigua a la SEP, especializada en libros de los países latinoamericanos y tenida por un modesto museo del continente, Montenegro pintó en las paredes el mapa de Latinoamérica con sus héroes nativos: Cuauhtémoc, Caopolicán, Atahualpa y los Monjes Españoles, Virreyes y Soldados. Vasconcelos encargó al muralista un retrato de Fray Servando Teresa de Mier en el instante de pedir, durante su discurso, que el Primer Congreso Constitucional de México declarara a Bolívar ciudadano mexicano.<sup>51</sup>

Vasconcelos tuvo que afrontar reacciones contrarias al muralismo que había promovido. Ciertos elementos de la sociedad reprobaban los colores fuertes, como bárbaros, y el uso de los temas indios, como primitivos. Los pintores académicos y los profesores de arte censuraron también representar a mujeres indias en el acto de dar de mamar a sus hijos, la opresión de los obreros así como los mensajes revolucionarios, y encerraban todo esto en una frase: el culto de la fealdad en los murales. El Demócrata (2 de julio de 1923) hacia eco de estas opiniones y añadía que había oído muchos pareceres de personas de buen juicio y sano criterio, quienes en su mayoría consideraban que tales pinturas eran bromas de mal gusto, manifestaciones de error artístico y un absurdo tan grande que obligaría a añadir, cuando llegara el tiempo de encalar los muros, el salario de los albañiles a las sumas pagadas a los pintores.<sup>52</sup>

Por los relatos de los muralistas debe concluirse que las relaciones entre ellos y su patrón Vasconcelos, eran armónicas.<sup>53</sup> Las dos partes, estaban ciertamente de acuerdo en dos principios básicos del movimiento muralista: el énfasis en los temas latinoamericanos y la idea de dedicar el arte a las masas. Nada está más lejos de la verdad que la acusación de Vázquez (1924), uno de los críticos más severos de Vasconcelos. Dice aquel que el secretario de Educación Pública se declaró árbitro del arte. De hecho, los pintores atestiguan que Vasconcelos les otorgó gran libertad en su obra. Aquella, sin embargo, no impidió a Vasconcelos expresar su desaprobación

<sup>51</sup> José Vasconcelos, *op. cit.*, p. 1418

<sup>52</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p. 267

<sup>53</sup> José Vasconcelos, *op. cit.*, p. 1682

y disgusto por algunas de las pinturas. En algunos casos, consiguió borrar leyendas ofensivas para el público; pero en otros, apoyó completamente el proyecto del artista. En una ocasión rogó al pintor Emilio Amero que dejara de pintar tantos indios, y en caso de querer continuar la obra sobre las razas de Latinoamérica, aprovechara algún tema importante como La Iliada de Homero y el Quijote de Cervantes. Este incidente reflejó el temor de Vasconcelos de menguar, por un énfasis excesivo en la herencia india, la importancia de las culturas hispana y latina que habían relacionado a México con las ideas europeas.<sup>54</sup>

Vasconcelos no solamente apoyó el muralismo; se interesó también por otras técnicas artísticas tales como los vitrales, como lo comprueba la obra que encomendó a Roberto Montenegro en la antigua capilla de San Pedro y San Pablo: un vitral con la escena del "Jarabe Tapatio" y otro con la del "Vendedor de abanicos":

".....Al descubrirse la obra de Montenegro, alguien la comparó con una vidriera que por esos mismos días habla estrenado el Palacio de Hierro en su nuevo edificio, encomendada a los ingenieros traídos de Francia. Es muy superior, convinieron todos, por el colorido del dibujo y aún por la solidez, la obra de Montenegro".<sup>55</sup>

En esta línea de actividades artísticas de vitrales, es preciso incluir a Jorge Enciso y Pablo Fernández Ledesma. Vasconcelos siguió la misma política al tratarse de la escultura. Empleó a escultores nativos para crear obras en el edificio de la Secretaría, decisión que debía servir como modelo para invertir la tendencia de encargar estatuas a los artistas de Italia y Francia, e iniciar así la tradición de encomendárselas a los mexicanos. Como se evidenció en el caso de Ignacio Asúnsolo (1880-1965), a quien Vasconcelos comisionó tallar las estatuas de Apolo, símbolo de la belleza, y de Dionisio, representante de la fuerza. En el centro la figura de Minerva, Diosa de la Sabiduría, aparecía conciliadora y luminosa como la conciencia de la que ha logrado resolver un conflicto profundo. Asimismo Vasconcelos encargó otras cuatro estatuas de personajes que a su juicio, habían ejercido gran influencia en México: Sor Juana Inés de la Cruz, Amado Nervo, Justo Sierra y Ruben Darío. Todas fueron talladas por Ignacio Asúnsolo y dedicadas en 1924.<sup>56</sup> En los tableros superiores del edificio de la SEP, frente al patio, el escultor Manuel Centurión

<sup>54</sup> Jean Charlot, op. cit., p. 271

<sup>55</sup> José Vasconcelos, op. cit., p. 1287

<sup>56</sup> Ibid, p. 1677

labró unos relieves que incorporan la profecía de Vasconcelos: las labores del espíritu latinoamericano eventualmente crearían una cultura universal. Así mismo esculpió también la estatua de la poetisa chilena Gabriela Mistral; Manuel Centurión talló una estatua de Bartolomé de las Casas y el escudo de la Universidad Nacional con su leyenda "*Por mi raza hablará el espíritu*", símbolo de la teoría racial de Vasconcelos; Juan Cordero (1895-1960) esculpió varias estatuas en la Academia de Bellas Artes y en otros edificios dependientes de esta. Los escultores, lo mismo que los pintores, no solo manejaron el pincel y el cincel, sino que ejecutaron otras obras a favor de la Secretaría: visitaron a los delegados estatales del Departamento de Bellas Artes, donde trabajaban como artistas visitantes de las escuelas, y tomaron parte en el arreglo de los museos locales y de las obras artísticas que emprendían los ayuntamientos.<sup>57</sup>

#### 4.5 HACIA UNA EDUCACIÓN REVOLUCIONARIA.

Asimismo, es importante no olvidar la educación urbana y Vasconcelos emprendió la tarea de multiplicar las escuelas elementales; para mejorar los sistemas de enseñanza impulsó la revolución de los métodos y patrocinó la formulación, en 1923, de las *Bases para la organización de las escuelas primarias, conforme al principio de la acción*. Se buscaba una definición más seria, que fuera al mismo tiempo renovadora y que pudiera competir con la fuerza que había adquirido la escuela racionalista en Veracruz y en el Sureste; ésta se estableció oficialmente en Yucatán en 1922 y más tarde se estableció en Tabasco en 1925, aunque después del rechazo de la CROM perdería fuerza. La educación media se dividió en dos niveles: secundaria y preparatoria. Al mismo tiempo, consiente de que uno de los problemas mayores de la ineficacia de la enseñanza en México era la desnutrición, incrementó y propagó hasta donde pudo los desayunos escolares. Para 1923 se creó también la Dirección de Enseñanza Técnica Industrial y Comercial para proporcionar obreros calificados que el país necesitara. Pero se daba cuenta de que para transformar al país hacía falta algo más que la enseñanza de las primeras letras y la enseñanza práctica había que entregar al pueblo el libro, la tercera tarea educativa de Vasconcelos; inició la publicación de millares de famosos clásicos que se distribuyeron por todo

<sup>57</sup> Justino Fernández, *El arte moderno en México. Breve historia. Siglo XIX y XX*, México, Antigua Librería Robredo, José Porrúa e Hijos, 1937, p. 159

el país. La biblioteca de clásicos la encabezaban tres "visionarios" cuyas doctrinas, pensaba, debían inundar el alma mexicana: Romain Rolland, Benito Pérez Galdós y León Tolstói. A éstos siguieron: Homero, Eurípides, Virgilio, Cervantes, Lope De Vega. Esto, y el supuesto intento de "imponer" la cultura occidental a la población indígena de México, fueron fuente constante de críticas. En realidad el intento de Vasconcelos era más complejo; quería preservar la integridad de las culturas indígena y nacional presentándoles un aliciente que les permitiera mejorar las condiciones materiales de vida. Había que demostrar al pueblo que sus obras –música, artesanía, etc.– tenían valor para devolverles algo que era más importante que todas las riquezas: El autorrespeto.

Su inspiración estuvo constantemente enraizada en la experiencia mexicana excepto en el caso de la edición de los clásicos y la preservación de los tesoros artísticos que tomó de Lunacharsky. La historia y su vida en la frontera, le convencieron de que era necesario crear una conciencia iberoamericana que pudiera ayudarnos a hacer frente a los peligros de la influencia negativa de la cultura norteamericana. Era una forma de hacer educación nacional, pero más allá de los límites estrechos del nacionalismo; motivado por el afán de dar a la escuela el ideal que le faltaba, hizo otro esfuerzo desesperado que consistió en ampliar el plan patriótico, como diría Samuel Ramos "....asentándole en la lengua y la sangre".<sup>58</sup> Es decir, mediante la vuelta a la tradición española pretendía revivir el parentesco con los demás países de habla hispana y hacer del iberoamericanismo una especie de patriotismo mayor. Con este motivo, Vasconcelos invitó a algunos grandes personajes iberoamericanos, como Gabriela Mistral, a colaborar en la tarea educativa mexicana.

En julio de 1924, José Vasconcelos dejó la Secretaría de Educación por diferencias políticas con el Presidente. Se iba con él como menciona Ramos el fuerte impulso que la animaba, que en todo había inteligencia y un pensamiento director. Si bien es cierto que los ministros que le sucedieron, con excepción de Torres Bodet, requirieron de una concepción total de la educación nacional, también es cierto que muchas tareas se continuaron y algunas nuevas experiencias se iniciaron, aunque a veces casi por casualidad. Pero el presupuesto durante el siguiente sexenio,

<sup>58</sup> Samuel Ramos, *Obras completas, Veinte años de Educación en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1941, pp 23-24

que fue visiblemente más bajo, prueba el cambio de la situación. También fue cierta la desaprobación de que los ministros sucesores y su equipo se preocuparon más de cómo enseñar, en lugar del problema fundamental de qué enseñar. Esto en cierta medida fue el producto de la falta de visión de los ministros que dejaron casi toda la tarea en manos de maestros, por entonces preocupado profundamente por los métodos pedagógicos, pero en el último de los casos también fue una revolución necesaria y fue un acierto la fundación del Departamento de Psicopedagogía e Higiene fundado en 1925.

En este último capítulo, donde se trató de centrar el eje educativo de esta investigación y donde hemos visto entre otras cosas, que el muralismo mexicano junto con Diego Rivera se convirtió en la expresión más consecuente de un designio como fue otorgarle forma significativa al movimiento armado, constitucional, político e histórico, como fue la Revolución en primera instancia y después la vida de todo un país, imprimiendo en diversos muros; indígenas, campesinos, obreros en fin historias con significado que han quedado plasmadas y han logrado conocer y reconocer a México.

El mecenazgo de José Vasconcelos que lanzó al muralismo a una tarea hazañosa y pedagógica reflejó el sentido humanista y la épica de la Revolución, que se transmitía en ese momento así como una nacionalismo cultural y educativo.

Sin la Revolución -menciona Octavio Paz- esos artistas no se habrían expresado o sus creaciones habrían adoptado otras formas; asimismo, sin la obra de los muralistas, la Revolución no habría sido lo que fue. El movimiento muralista fue ante todo un descubrimiento del presente y el pasado de México, algo que el sacudimiento revolucionario había puesto a la vista: la verdadera realidad de nuestro país no era lo que veían los liberales y los porfiristas del siglo pasado sino otra, sepultada y no obstante viva... Todos tenemos nostalgia y envidia de un momento maravilloso que no hemos podido vivir. Uno de ellos es ese momento en el que, recién llegado de Europa, Diego Rivera vuelve a ver, como si nunca la hubiese visto antes, la realidad mexicana.<sup>59</sup>

<sup>59</sup> Octavio Paz, *La pintura mural de la revolución mexicana 1921-1960*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1960, p.183.

Los muralistas aceptaron la encomienda sica del nacionalismo cultural, lo que condujo a Diego Rivera a afirmar que su técnica deriva a de fuentes precolombinas.

Casi sin variantes, a este nacionalismo cultural y también educativo, se le ratificaron los antiguos encargos como eran: la adquisición de una identidad nacional, la aspiración de originalidad, la captura artística de lo genuino mexicano, la tarea de reducir a términos entendibles el sentido de la Revolución, y esto fue a nivel pictórico-educativo. El muralismo fue un compromiso público del Estado, que sigue reconociendo oficialmente todos los días, su carácter de heredero de un proceso revolucionario. El muralismo con Diego Rivera, el hecho en sí y la constante propaganda en torno, ha sido uno de los fenómenos más conmovedores de una sociedad necesitada de afirmaciones externas e internas, en la búsqueda de reivindicaciones y orgullos, con reconocimiento de los propios y de extranjeros. El muralismo trajo para muchos mitologías y para otros mitomanías, pero también gracias a la fuerza de la espléndida etapa inicial, cuando se crearon esos murales en la Escuela Nacional Preparatoria, en la Secretaría de Educación Pública y en el Palacio Nacional también trajeron enseñanzas y visiones estéticas. Los muralistas con Rivera, crearon y recrearon una temática artística, histórica y pedagógica donde se reconoció que México tenía características propias. El México del indio y el mestizo entraron en la historia como audiencia y como actores, y ahora el pueblo podía hacer una lectura de su pasado, presente y futuro.

## CONCLUSIONES

149-A

## CONCLUSIONES

Esperamos que nuestro amable lector haya visto comprobadas nuestras hipótesis de investigación a través de los diferentes capítulos que hemos presentado en este trabajo de tesis.

Los murales presentan tradiciones coloniales y populares basados en el pensamiento revolucionario del arte y de la vida social que diversos pintores habían asimilado durante el periodo revolucionario, estos murales no están influenciados únicamente por la Revolución, sino por un estilo natural debido a la herencia plástica de artistas mexicanos, destacando como una figura fundamental el pintor Diego Rivera.

Desde el punto de vista histórico-pedagógico, así como cultural, social, político y estético, este movimiento fue una de las más destacadas aportaciones tanto en las escuelas de pintura y escultura en el panorama internacional de las artes plásticas, como en el ámbito educativo de México, ya que el propósito de los murales era, ante todo, un elemento didáctico para educar al pueblo. Ciertamente que al principio las ideas no eran claras, pero después, los muralistas tomaron su rumbo creando murales didácticos que reflejaran acontecimientos sociales, históricos y políticos de la vida de ese país. Rivera logró imprimir en sus murales imágenes nacionalistas e indigenistas que cobraron vida ante los ojos de un pueblo sometido y analfabeto, de un pueblo que de alguna manera se vio reflejado en esos murales ya que presentaban escenas de la vida cotidiana: quehaceres agrícolas, industriales y artesanales de diversas partes del país en lucha por mejorar sus condiciones de vida, como escenas revolucionarias y visiones políticas del pueblo mexicano.

Ahora bien, una piedra angular de ese movimiento didáctico-pictórico, fue sin duda José Vasconcelos; como responsable en ese entonces de la educación, supo poner en práctica su mítica cultural.

El plan de educación que propuso contuvo una idea de la nacionalidad capaz de despertar al país a su verdadera libertad.

La intuición creadora fue el elemento básico de la superación espiritual en la concepción étnicocultural de Vasconcelos: el hombre educado sería capaz de integrar los más altos valores de la condición humana, cubriendo las necesidades económicas, sociales y políticas de su

sociedad, tratando de alcanzar el placer creativo del ejercicio artístico para alimentar el espíritu: artes plásticas, artes visuales, literatura, música.

La pedagogía vasconceliana pretendió transformar a las masas marginadas en grupos de individuos productivos y creadores. El ámbito mexicano se cubrió de controversias alrededor de la política educativa. La Secretaría de Educación Pública consolidó, durante algunos años, una posición de vanguardia y fomento del arte nacional.

Por otra parte, Vasconcelos había comenzado su campaña contra el analfabetismo, creó los desayunos escolares, las reformas en las escuelas primarias, secundarias y preparatorias, creó asimismo una nueva doctrina educativa y entre esas cruzadas una de las más importantes: la educación artística, fomentando el arte específicamente el muralismo como una de las actividades más sobresalientes de ese periodo y sobre el cual aún quedan los murales de grandes pintores y artistas mexicanos que muestran toda una época que ha marcado una huella imborrable en México.

El proyecto educativo de Vasconcelos, encontró en el muralismo el medio ideal para propiciar la unificación cultural del país tratando de crear una conciencia nacional en el pueblo mexicano.

Ahora bien, con el análisis de los murales de Diego Rivera en esta investigación, se puede observar la función educativa de su pintura mural, la cual fue crear un arte que tuviera la capacidad de llegar a las masas y contribuir, con su mensaje, a la instrucción y formación del pueblo, asimismo, gran parte de sus murales tomaron de la corriente artística del realismo imágenes objetivas, capaces de contribuir a la formación ideológica y moral de las masas.

En ese sentido, la pintura mural de Rivera quedó ligada con la tradición de México, de un México ya independiente, en sus obras podemos apreciar sus manifestaciones históricas-ideológicas, educativas, políticas, sociales, culturales, estéticas. Rivera nos dio su interpretación de la historia universal con sentido dialéctico, en el que no sólo incluyó en sus murales la historia de un país, sino que incluyó la justicia social, la libertad y el triunfo del hombre-técnico, controlador y beneficiario del universo.

La pintura mural de Rivera, gracias al apoyo inicial de José Vasconcelos, se puede definir como uno de los poderes educativos que tuvo la sociedad para formar política y culturalmente a un pueblo bajo una orientación revolucionaria que contribuyó a la creación de la conciencia

nacional, el mensaje educativo de Rivera giró en torno a la idea de que el muralismo, por la capacidad que tuvo de llegar a las masas, fue el medio ideal para contribuir a la formación política del pueblo, con un sentido revolucionario que le permitió ir siempre en busca de una sociedad nueva, donde predominara la igualdad y la justicia, siendo esto último una gran aportación en el campo histórico-pedagógico.

## BIBLIOGRAFÍA

152-A

## BIBLIOGRAFÍA

ABREU GÓMEZ, Ermilio, *Sala de retratos: Intelectuales y artistas de mi época*, México, Editorial Leyenda, 1946, 308 p.

ACEVEDO, Esther, *Guía de murales del centro histórico de la Ciudad de México*, México UIA- CONAFE, 1984, 147 p.

\_\_\_\_\_ : *Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias*, en IX Coloquio de Historia del arte: *El nacionalismo y el arte mexicano 1900-1940*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, 410 p.

ACEVEDO, Jesús, *Los pintores Gonzalo Argüelles Brigas y Diego Rivera*, México, México Moderno, 1920, 262 p.

ACHA, Juan, *Arte y sociedad en América Latina. El producto artístico y su estructura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, 550 p.

ARQUIN, Florence, *Diego Rivera, the shaping of an artist*, Estados Unidos, Norman, University of Oklahoma Press, 1971, 150 p.

AZUELA, Alicia, *La obra mural de Diego Rivera y los cambios socioeconómicos, 1920-1934*, Tesis profesional de maestría, México, Universidad Iberoamericana, Escuela de Historia del Arte, 1974, 148 p.

BAYÓN, Damián. *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI, 1974, 235 p.

BLANCO JOSÉ, *Se llamaba Vasconcelos, una evocación crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, 231 p.

BELOFF, Angelina, *Memorias*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural de Literatura, Secretaría de Educación Pública, 1986, 98 p.

BENITEZ, Fernando, *Los primeros mexicanos*, México, Era, 1961, 281 p.

BEST MAUGARD, Adolfo, *Método de dibujo, tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, México, Departamento Editorial de la Secretaría de Educación Pública, 1923, 133 p.

BRENNER, Leah, *An artist grows up in México (Scenes from the boyhood of Diego Rivera)*, illustrations by Diego Rivera, New York, A.S. Barnes Press, 1964, 95 p.

BROADDUS, Melisa, *Diego Rivera: Mural studies*, San Francisco Museum of Arte, San Francisco, 1986, 209 p.

BOZAL, Valeriano, *Diego Rivera*, Madrid, España, Historia 16 Quorum, 1987, 157 p.

BUFALO ENZO DEL y PAREDES, Edgar, *El pensamiento crítico Latinoamericano*, México, Nueva Sociología, 1979, 236 p.

Cámara de diputados, *Diario de los debates: De la Cámara de Diputados de los Estados Unidos Mexicanos: Periodo extraordinario; XXIX Legislatura*, México, Imprenta de la Cámara de Diputados, 1921

CARDONA PEÑA, Alfredo, *El monstruo en su laberinto: conversaciones con Diego Rivera*, México, Editorial Diana, 1980, 202 p.

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *Pintura Contemporánea de México*, México, Ediciones Era, 1995, 231 p.

CARNOY MARTÍN, *Enfoques marxistas de la educación*, México, Centro de estudios educativos, 1989, 75 p.

CARRILLO AZPEITA, Rafael, *Diego Rivera, Pintor del pueblo*, México, Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la juventud, Secretaría de educación Pública, 1986, 61 p.

CASTRO LEAL, Antonio, *José Vasconcelos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, 22 p.

CATLIN, STANTON L., *L'art moderne mexicain*, París, Braunn , 1951, 230 p.

CIMET, Esther, *Movimiento muralista mexicano: Ideología y producción*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, División de Ciencias y Arte par el Diseño, 1992, 183 p.

\_\_\_\_\_ : *El muralismo mexicano: una nueva forma de la producción artística*, tesis profesional, México, Universidad Iberoamericana, 1979, 195 p.

CORTÉS GUTIÉRREZ, Eunice, *Diego: rana pintor*, México, Secretaría de Educación Pública / Dirección General de Publicaciones y Medios, CONAFE, 1986, 55 p.

COSIO VILLEGAS, Daniel, *Historia Mínima de México*, México, El Colegio de México, 1973, 164 p.

\_\_\_\_\_ : *La crisis en México en cuadernos Americanos*, México año VI. Tomo XXXI, marzo-abril, 1947, 80 p.(publicación posterior en Editorial Clío, 1997, 71 p.)

\_\_\_\_\_ : *La pintura en México*, La Habana, Cuba Contemporánea, abril 1924, 69 p.

CRESPO DE LA SERNA, Jorge Juan, *Cinco intérpretes de la Ciudad de México: Diego Rivera, Feliciano Peña, Gustavo Montoya, Amador Lugo, Raúl Anguiano*, México, Ediciones Mexicanas, 1949, 155 p.

CHARLOT, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, México, Editorial Domés, 1985, 375 p.

\_\_\_\_\_ : *The mexican Mural Renaissance: 1920-1925*, New Haven, Yale University Press, 1963 (publicación posterior, 1979, Hacker Books), 328 p.

CHÁVEZ OROZCO, Luis, *La escuela mexicana y la sociedad mexicana*, México, Orientaciones, 1940, 93 p.

DE LA TORRIENTE, Lolo, *Memoria y Razón de Diego Rivera*, México, Renacimiento, 1959, 540 p.

DEL CONDE, CORONEL RIVERA y otros, *Los murales del Palacio de Bellas Artes*, México, Américo Artes Editores e Instituto Nacional de Bellas Artes, 1995, 213 p.

DR ATL, *Las Artes Populares en México*, México, Tip Cultura, 1921, 136 p.

DEBROISE, Oliver, *Diego de Montparnasse*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, 135 p.

\_\_\_\_\_ : *Figuras en el trópico, Plástica mexicana, 1920-1940*, Barcelona, Océano, 1984, 215 p.

\_\_\_\_\_ : *Rivera iconografía persona*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, 101 p.

EDER, Rita, *Los retratos de Diego Rivera, en catálogo de la exposición <<Diego Rivera: Retrospectiva>>*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1992, 238 p.

El Colegio de México, *Homenaje del Colegio de México al pintor Diego Rivera*, México, El Colegio de México, 1960, 31 p.

EMMET PARTIN, M., *La vida, ideas educacionales y el trabajo de José Vasconcelos* (tesis doctoral), Michigan, University, 1973, 243 p.

ESPINOSA ALTAMIRANO, Horacio *El incommensurable, inaudito, inverosímil e inusitado Diego Rivera*, México, Editores Asociados Mexicanos, 1985, 96 p.

FAURE, Elie, *Divagaciones pedagógicas*, Buenos Aires, Ed. Poseidón, 1943, 172 p.

\_\_\_\_\_ : *Obras Completas, Citado en: Diego Rivera hoy simposio sobre el artista en el centenario de su natalicio*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1986, 256 p.

FAUCHEREAU, Serge, *Les Peintres révolutionnaires mexicains*, París, Messidor, 1985, 126 p.

FELL, Claude, José Vasconcelos, *Los años del águila (1920-1925): Educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1989, 742 p.

FERNÁNDEZ, Justino, *Arte Moderno y Contemporáneo de México*, Tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, 189 p.

\_\_\_\_\_ : *Estética del Arte Mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones estéticas, 1972, 599 p.

\_\_\_\_\_ : *La Pintura Moderna Mexicana*, México, Editorial Pormaca, 1964, 211 p.

FLORES GUERRERO, Raúl, *5 pintores mexicanos; Frida Kahlo, Guillermo Meza, Juan O'Gorman, Julio Castellanos, Jesús reyes Ferreira*, México, Universidad nacional Autónoma de México, 1957, 147 p.

Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, *La pintura mural de la revolución 1921-1960*, México, Fondo Editorial de la Plática Mexicana, 1960, 292 p.

FUENTES DÍAZ, Vicente, *Los partidos políticos en México*, Tomo II, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, 64 p.

FUENTES ROJAS, Elizabeth, *Diego Rivera en San Francisco: una historia artística y documental*, México, Guanajuato, Gto., Gobierno del Estado, 1991, 140 p.

\_\_\_\_\_ : *The San Francisco Mural of Diego Rivera: A Documentary and Artistic History*, (tesis Doctoral inédita), California, University of California of Davis, 1980, 278 p.

GARCÍA, Elisa, *Diego Rivera y los escritores mexicanos: antología tributaria*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Hemeroteca Nacional, 1986, 251 p.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Obras Selectas*, Madrid, Plenitud, 1947, 1330 p.

GURRÍA LACROIX, Jorge, Hernán Cortés y Diego Rivera, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1971, 86 p.

GUZMÁN MARTÍN, *Diego Rivera y la filosofía del cubismo*, México, Secretaría de Educación Pública, 1921, 134 p.

HAMILL, Pete, *Diego Rivera*, New York, Harry N. Abrams, 1999, 207 p.

HENESTROSA, Andrés, *Testimonios sobre Diego Rivera*, México, Imprenta Universitaria, 1960, 115 p.

HOWARD PUGH, William, *José Vasconcelos y el despertar del México moderno*, México, Editorial Jus, 1958, 76 p.

HUGHES, Lloyd, H., *Las Misiones Culturales y su Programa*, París, UNESCO, 1951, 82 p.

HURLBURT, P. Laurance, *The mexican muralists in the United States*, Albuquerque, New Mexico, University of New Mexico Press, 1989, 320 p.

NELLER, F. George, *The education in mexican Nation*, New York, Columbia University Press, 1951

LAWRENCE, David Herbert, *La serpiente emplumada*, México, Premiá, 1990, 443 p.

LÓPEZ RANGEL, Rafael, *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*, México, Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Publicaciones, CONAFE, 1986, 139 p.

MARCH, Gladys, *Diego Rivera, Mi arte, mi vida*, México, Editorial Herrero, 1963, 238 p.

MARNHAM, Patrick, *Soñar con los ojos abiertos, una vida de Diego Rivera*, Barcelona, Plaza & Janés Editores S.A., 1999, 427 p.

MENESES MORALES, Ernesto, *Tendencias educativas oficiales en México 1911-1934*, CEC, México, Centro de Estudios Educativos, Universidad Iberoamericana, 1998, 794 p.

MICHEL, André, *Histoire de l'art, depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Paris, Colin, Armand Colin, 1929, 235 p.

MORALES JIMÉNEZ, Alberto, *Estampas de la Revolución Mexicana*, México, La Estampa Mexicana, 1947, 12 p.

MORENO VILLA, José, *Lo mexicano en las artes plásticas*, México, Colegio de México, 1948, 174 p.

Museo Nacional de Artes Plásticas, *Diego Rivera: 50 años de su labor artística, Exposición de homenaje Nacional*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1951, 469 p.

NEUVILLE, A., *Pintura Actual*, México, Editorial Artes de México y del Mundo, 1966, 67 p.

O' GORMAN, Juan, *La técnica de Diego Rivera en la pintura mural*, México, Frente Nacional de Artes Plásticas, 1954, 165 p.

OROZCO ROMERO, Carlos, *13 [thirteen] Mexican Painters*, México, José Segu, 1939, 26 p.

PAZ, Octavio, *Essays on Mexican art*, New York, Harcourt Brace & Company, 1993, 300 p.

\_\_\_\_\_ : *El laberinto de la soledad*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, 259 p.

\_\_\_\_\_ : *Los privilegios de la vista II, Arte de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, 445 p.



PELLICER Y CARRILLO AZPEITIA, *Mural painting of the mexican Revolution*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1985, 316 p.

PUCCINELLI, Dorothy, Diego Rivera: *The Story of His mural at the 1940*, San Francisco, Golden Gate Exposition, 1940, 328 p.

RAMOS, Samuel, *Diego Rivera*, México, Universidad nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Coordinación de Humanidades, 1986, 53 p.

\_\_\_\_\_ : *Veinte años de educación en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1941, 85 p.

RIVERA DIEGO, *Arte y Política*, México, Ed. Grijalbo, 1979, 460 p.

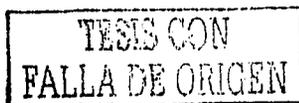
\_\_\_\_\_ : *Diego Rivera, pintura mural*, México, Eds. de la Revista Artes de México, 1962, 45 p.

\_\_\_\_\_ : *Los Murales de la Secretaría de Educación Pública*, ensayo crítico de Luis Cardoza y Aragón: Introducción y comentarios de Antonio Rodríguez, México, Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Publicaciones y Medios, CONAFE, [198-?], 201 p.

\_\_\_\_\_ : *Textos de Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, 430 p.

\_\_\_\_\_ : *The frescoes of Diego Rivera*, New York: Harcourt, Brace, 1929, 144 p.

\_\_\_\_\_ : *Portrait of Mexico*, Nueva York, Friede Publiserch, 1937, 211 p.



RODRÍGUEZ, Antonio, *A History of Mexican Mural Painting*, London, Thames and Hudson, 1969, 517 p.

SALAZAR, Rosendo, *México en pensamiento y acción*, México, Avante, 1926, 220 p.

SÁNCHEZ VILLASEÑOR, José, *El sistema filosófico de Vasconcelos*, ensayo: Crítica Filosófica, México, Ed. Polis, 1939, 207 p.

SEOANE, Luis, *Diego Rivera*, Buenos Aires, Argentina, Centro Editor de América Latina, 1976, 28 p.

SIERRA, Augusto, *Las Misiones Culturales (1923-1927)*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973, 188 p.

SILVA HERZOG, Jesús, *Breve historia de la Revolución Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960

Secretaría de Educación Pública, *La Educación Pública en México*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1922

SOLÍS, Leopoldo, *El desarrollo económico del país, Los problemas Nacionales*, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Serie, Estudios, número 23, 1971, 190 p.

SOMOLINOS PALENCIA, Juan, *El surrealismo en la pintura mexicana*, México Arte Ediciones S.A., 1973, 109 p.

SUÁREZ, Orlando, *Inventario de muralismo mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972, 412 p.

TIBOL, Raquel, *Historia General del Arte Mexicano. Época moderna y contemporánea*, México, Hermes, 1964, 248 p.

\_\_\_\_\_ : *Los Murales del Palacio Nacional*, México, Américo Arte Editores e Instituto Nacional de Bellas Artes, 1997, 216 p.

\_\_\_\_\_ : *Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, 63 p.

\_\_\_\_\_ : *20 años de vida del Taller de gráfica popular*, México, Artes de México, 1957, 67 p.

Universidad Nacional Autónoma de México, *Movimiento educativo en México*, México, Dirección de Talleres Gráficos, 1922, 3 p.

\_\_\_\_\_ : *Testimonios sobre Diego Rivera*, [artículos, versos, corridos, ensayos y entrevistas, además, quince autorretratos de Rivera], introducción de Andrés Henestrosa, México, Imprenta Universitaria, 1960, 115 p.

VASCONCELOS, José, *Antología de textos sobre educación*, México, Secretaría de Educación Pública, Dirección General de publicaciones y Bibliotecas, Fondo de Cultura Económica, CONAFE, 1981, 306 p.

\_\_\_\_\_ : *Breve historia de México*, México, Editorial Continental, 1960, 565 p.

\_\_\_\_\_ : *Estética*, México, Botas, 1936, 761 p.

\_\_\_\_\_ : *El movimiento educativo en México*, México, Secretaría de Educación Pública, 1922, 564 p.

\_\_\_\_\_ : *Exposición de motivos al proyecto de la ley para la creación de una Secretaría de Educación Pública Federal*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1920

\_\_\_\_\_ : *El desastre*, México, Trillas, 1998, 558 p.

\_\_\_\_\_ : *Obras Completas*, México, Libreros Mexicanos Unidos, (1957 a 1961), 3 volúmenes.

\_\_\_\_\_ : *La raza cósmica*, México, Porrúa, 2001, 164 p.

\_\_\_\_\_ : *Ulises Criollo*, México, Porrúa, 2001, 392 p.

VELA , Arqueles, *Historia Materialística del arte*, México, Talleres Gráficos Nacionales, 1936, 94 p.

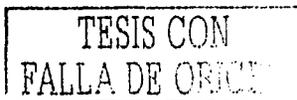
VILLORO, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, 303 p.

VILLARRUTIA, Xavier, *La pintura mexicana*, Barcelona España, Salvá Editores, 1936, 112 p.

\_\_\_\_\_ : *Historia de Diego Rivera*, México, Editorial Forma, Vol.I, núm.5, 1927

V. O'CONNOR, *A Iconographic, Interpretation of Diego Rivera Industry-Mural in Terms, of their orientation to the cardinal points of the compass*, en: Catálogo de la Exposición <<Diego Rivera: A Retrospective >>, New York, The Detroit Institute of Arts, 1986, 372 p.

WOLFE D. Bertham, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México, Diana, 1997, 366 p.



ZAMORA; Martha, *Los zapatos de Diego Rivera*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes- Instituto Nacional de Bellas Artes, Gobierno Constitucional del Estado de Morelos, 1980, 187 p.

ZEА, Leopoldo, *El positivismo en México, nacimiento, apogeo y decadencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, 481 p.

#### **HEMEROGRAFÍA.**

##### **PERIODICOS:**

*Demócrata, El*, México, 1919

*Nacional, El*, México, 1923

*Novedades*, México, 1924

*Universal Ilustrado, El*, México

*Heraldo, El*, México, 1921, 1924, 1929

##### **REVISTAS:**

*Boletín de la Confederación Mexicana de Maestros*, México, 1933



*Boletín de la Escuela Nacional Preparatoria*, México, 1924

*Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, 1922-1934, México

*Boletín de la Universidad Nacional de México. Época IV*, México, 1921

*Boletín Indigenista*, México, 1933

*Boletín Municipal* (Sección de Instrucción Pública), México, 1920

*Educación Artística*, La, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Núm 14, Año 4, Julio-Septiembre 1996

*Libro y el Pueblo*, Revista mensual. México, Órgano del departamento de Bibliotecas de la Secretaría de Educación Pública, 1922

*Maestro, El. Revista Cultural Nacional*, México: Secretaría de Educación Pública (1922-1924). Reimpresa en edición facsimilar por el Fondo de Cultura Económica.

*México en el Arte*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Núm.15, Invierno 1986

*Revista de Educación Superior*, México, 1969

*Revista de Filosofía y Letras*, México, 1976

*Revista del Centro de Estudios Educativos* (Desde 1979 se llama Revista Latinoamericana de Estudios Educativos)

*Revista Siempre*, Suplemento de Cultura en México, México, Núm. 24, 6 de julio 1966

*Revista Siempre*, Suplemento de Cultura en México, Núm. 10, México, 29 de agosto 1967

**BIBLIOTECAS Y HEMEROTECAS CONSULTADAS.**

Archivo General de la Nación.

Archivo del Ayuntamiento de la Ciudad.

Banamex.

Biblioteca Central (UNAM)

Biblioteca de la Escuela Nacional de Artes Pláticas (ENAP-UNAM)

Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, "Samuel Ramos".

Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas, "Justino Fernández".

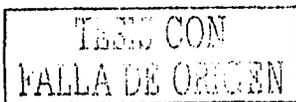
Biblioteca del Instituto de Investigaciones Históricas, "Rafael García Granados".

Biblioteca de la Universidad Anahuac.

Biblioteca de la Universidad Iberoamericana, "Francisco Xavier Clavijero".

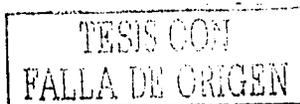
Biblioteca Nacional (UNAM)

Biblioteca del Colegio de México, "Daniel Cosío Villegas"



## **ANEXOS DE MURALES ANALIZADOS**

- 1. Corrido de la Revolución, en la Secretaría de Educación Pública.**
- 2. México prehispánico, antiguo mundo indígena ó El México antiguo en el Palacio Nacional.**
- 3. Historia de México, Palacio Nacional.**
- 4. México de hoy del futuro mundo de hoy y de mañana en el Palacio Nacional.**
- 5. México prehispánico y colonial, en el Palacio Nacional**
- 6. El hombre en el cruce de caminos ó El hombre controlador del Universo, Palacio De Bellas Artes.**
- 7. Carnaval de Huejotzingo: I. México folklórico y turístico, II. La Dictadura, III, Danza de los huichalobos y IV. Agustín Lorenzo en el Palacio de Bellas Artes.**



**ANEXO 1**

**CORRIDO DE LA REVOLUCIÓN**

**EN LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN**

**PÚBLICA.**

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Tercer nivel. Patio de las Fiestas, del "Corrido de la Revolución":  
El arsenal, ubicado en el muro sur de la Secretaría de Educación  
Pública, SEP. Fresco: 1923-1928



En la Trinchera, 1923-1928, fresco, Secretaría de Educación Pública, SEP.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



El herido, 1923-1928, Fresco, Secretaría de Educación Pública, SEP.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



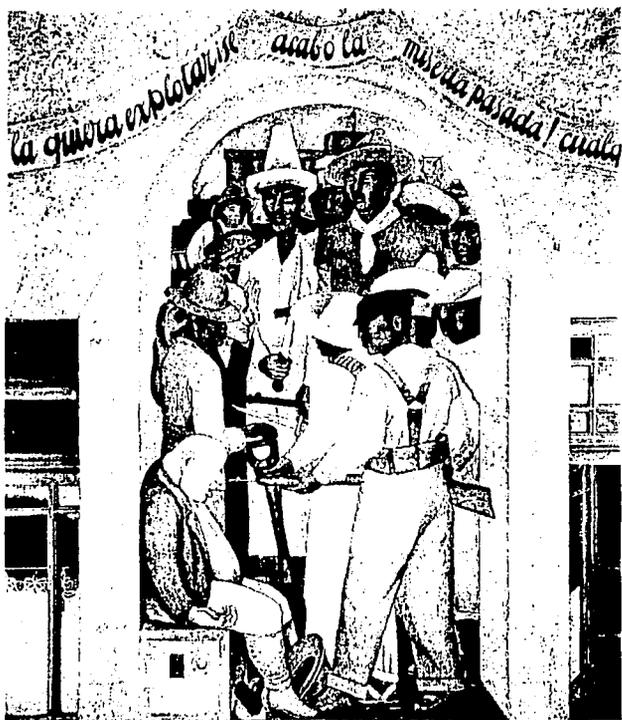
El que quiera comer que trabaje, 1923-1928,  
fresco, Secretaría de Educación Pública, SEP.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

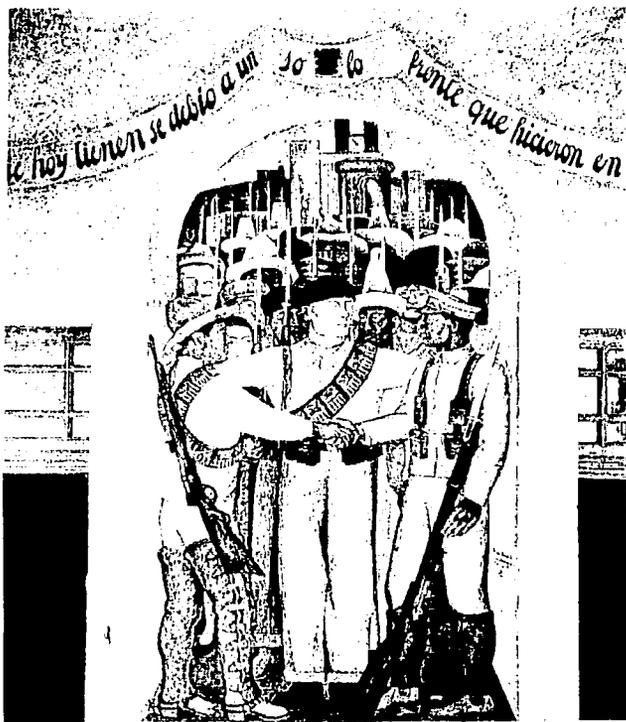


La cooperativa, 1923-1928, Fresco, Secretaría de  
Educación Pública, SEP.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



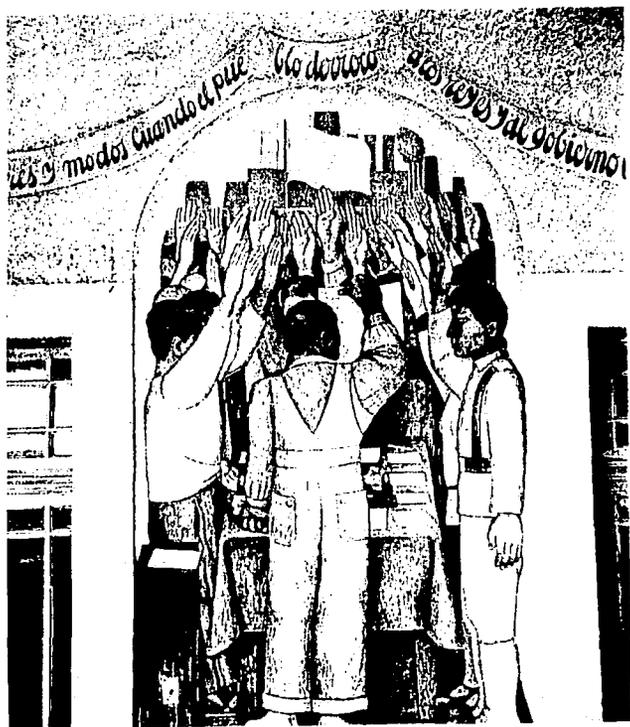
Muerte del capitalista, 1923-1928, Fresco, Secretaría de Educación Pública, SEP.



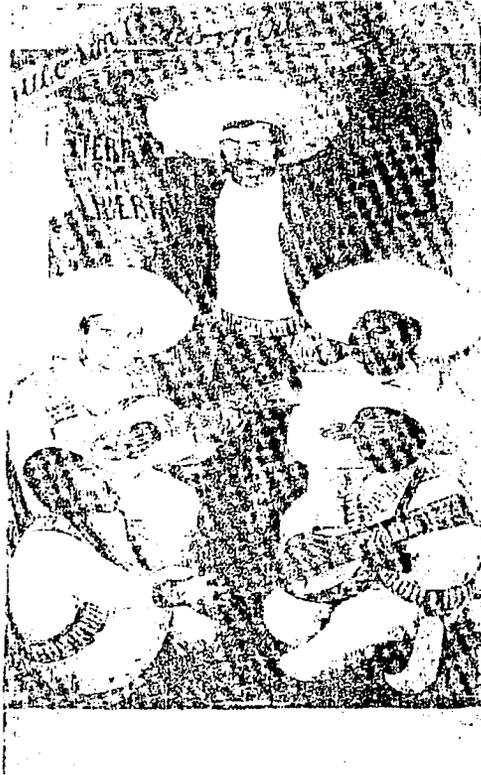
Un solo frente, 1923-1928, Fresco, Secretaría de Educación Pública, SEP.



El pan nuestro-El reparto de pan, 1923-1928, Fresco,  
Secretaría de Educación Pública, SEP.



La protesta, 1923-1928, Fresco, Secretaría de Educación Pública, SEP.



Emiliano Zapata, 1923-1928, Fresco, Secretaría de Educación Pública, SEP.



Emiliano Zapata, Detalle superior, del "Corrido de la Revolución", 1923-1928, Patio de las Fiestas. SEP.



Cantando el Corrido, 1923-1928, Fresco, Secretaría de Educación Pública, SEP.



A trabajar, 1923-1928, fresco, Secretaría de Educación Pública, SEP.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

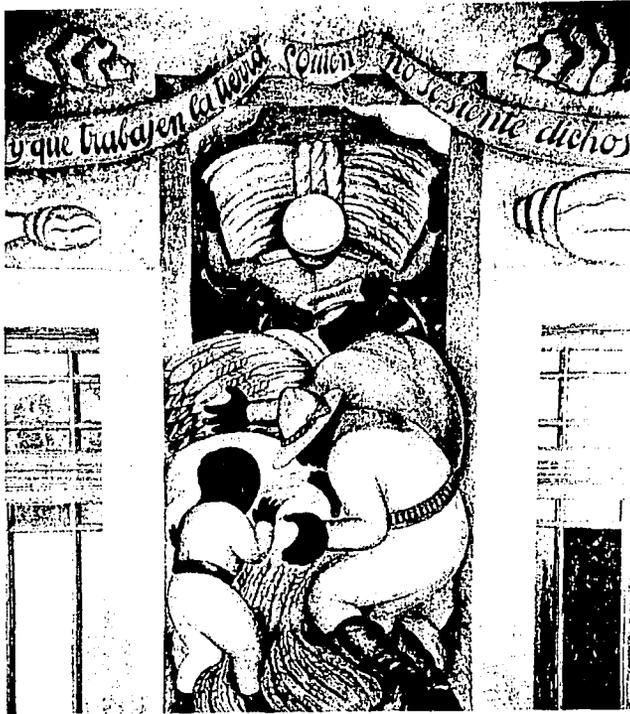


La unión, 1923-1928, Fresco, Secretaría de Educación Pública, SEP.

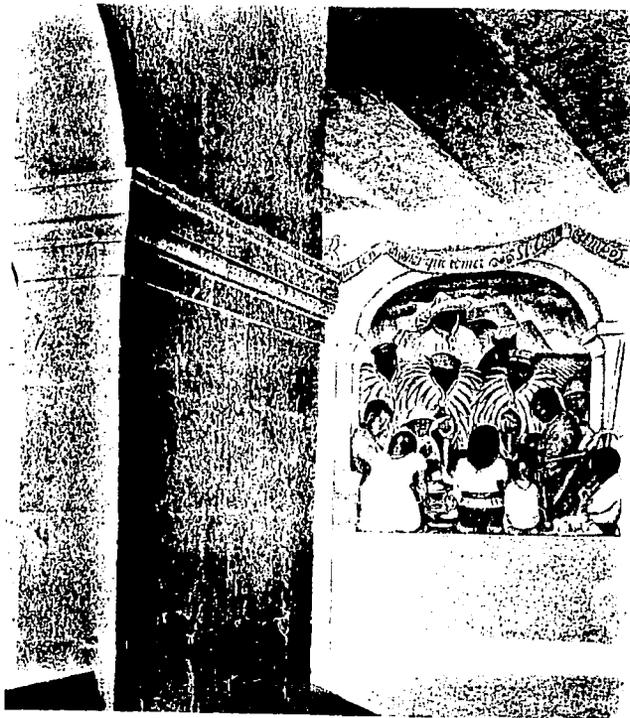


Alfabetización-Aprendiendo a leer, 1923-1928, fresco,  
Secretaría de Educación Pública, SEP.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



La era, 1923-1928, Fresco, Secretaría de Educación Pública, SEP.



La lluvia, 1923-1928, Fresco, Secretaría de Educación Pública, SEP.



El tractor, 1923-1928, Fresco, Secretaría de Educación

Pública, SEP.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



La cena del capitalista, 1923-1928, Fresco, Secretaría de Educación Pública, SEP.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Los sabios, 1923-1928, Fresco, Secretaría de Educación Pública, SEP.



Banquete de Wall Street, 1923-1928, Fresco, Secretaría de Educación Pública.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



El sueño, la noche de los pobres, 1923-1928, Fresco, Secretaría de Educación Pública, SEP.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Los frutos de la tierra, 1923-1928, Fresco, Secretaría de Educación Pública, SEP.



La orgía, la noche de los ricos, 1923-1928, Fresco  
Secretaría de Educación Pública, SEP.



Queremos trabajar, 1923-1928, Fresco, Secretaría  
de Educación Pública, SEP.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Garantías- Desechos del capitalismo, 1923-1928  
Fresco, Secretaría de Educación Pública, SEP.



Fin del Corrido, el hogar tan querido, 1923-1928,  
Fresco, Secretaría de Educación Pública, SEP.

**ANEXO 2**

**MÉXICO PREHISPÁNICO.**

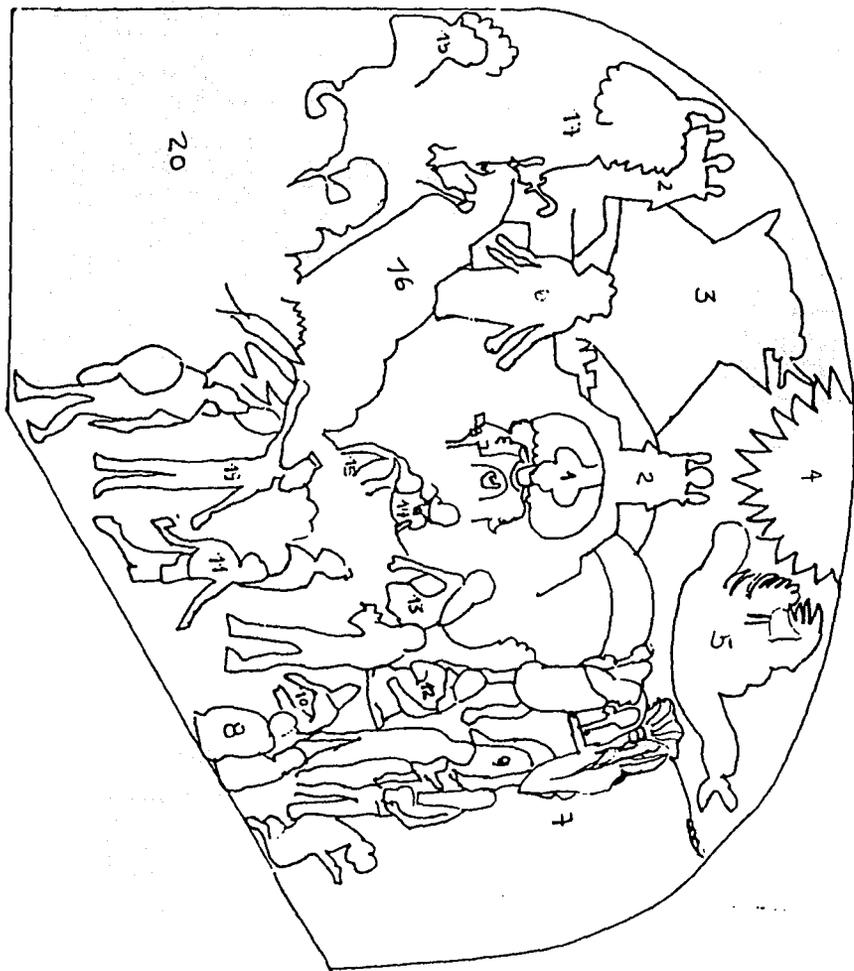
**EL ANTIGUO MUNDO INDÍGENA**

**Ó**

**EL MÉXICO ANTIGUO**

**EN EL PALACIO NACIONAL.**

Croquis de identificación, Muro Norte.





*El mundo activa - 1919 fresco - pared norte escalera principal, Palacio Nacional*

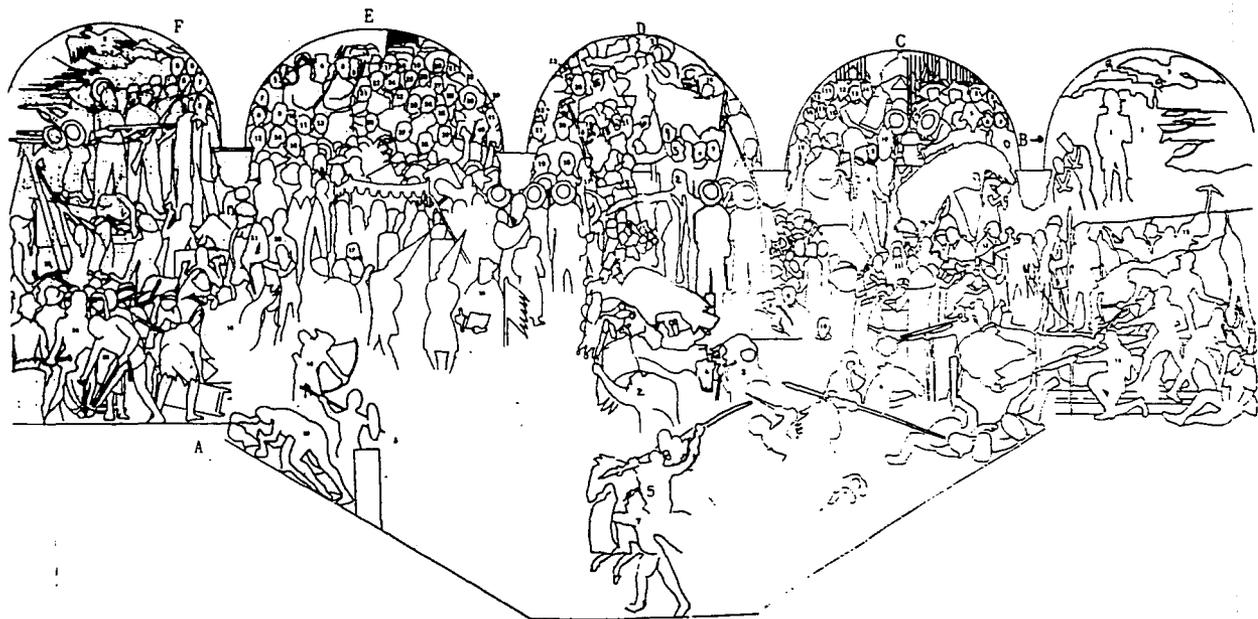
TESIS CON  
FALLA DE ORICEN

**ANEXO 3**

**HISTORIA DE MÉXICO**

**EN EL PALACIO NACIONAL.**

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

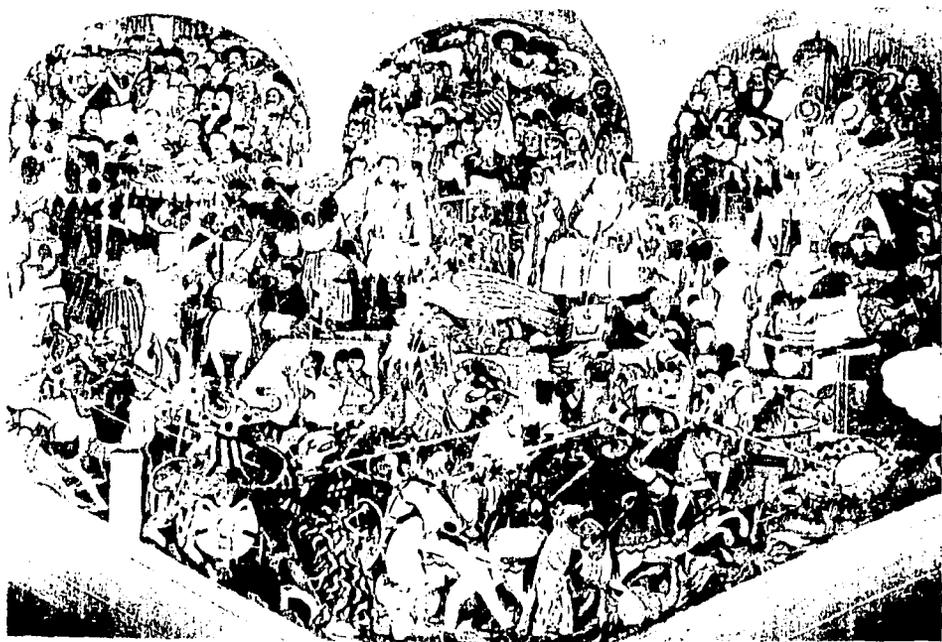


Historia de México, 1929-1935, muro poniente, Palacio Nacional  
Croquis de identificación. Paneles: A; Conquista y Colonización  
española, B; La invasión Norteamericana, C; La reforma, D; La  
independencia, E; Arco superior escalera principal del Palacio  
Nacional, La Revolución de 1910, F; La intervención Francesa.

La Revolución de  
1910. Panel E.  
Palacio Nacional.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Lunetos F, D, G. Vista general. Palacio Racional.



La invasión norteamericana de 1847. Panel B,  
Palacio Nacional.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



La Reforma, Panel C, Palacio Nacional.



La Independencia de 1810, Panel D, Palacio Nacional.



La intervención Francesa. Panel F, Palacio Nacional.

**ANEXO 4**

**MÉXICO DE HOY Y EL FUTURO**

**MUNDO DE HOY Y DE MAÑANA.**

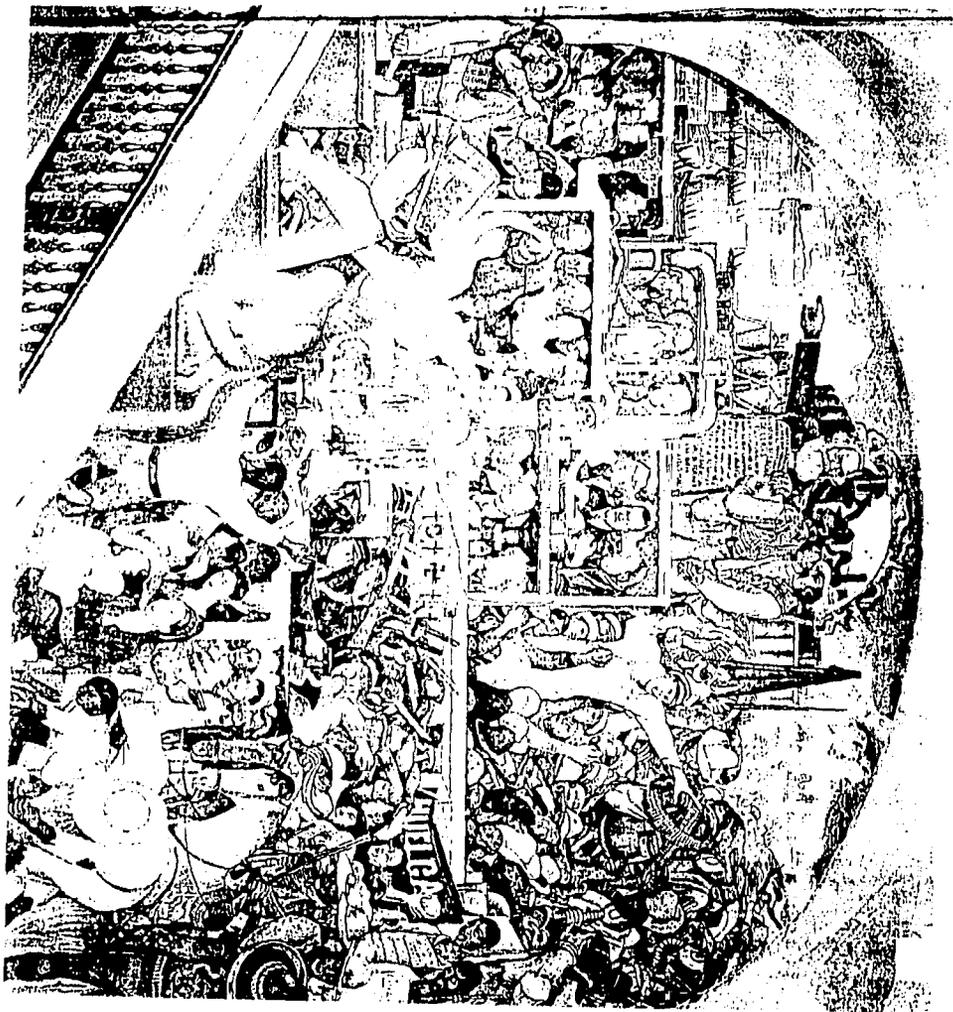
**EN EL PALACIO NACIONAL.**

Croquis de identificación, Muro Sur



México de hoy, del futuro mundo de hoy y de mañana, 1934  
Fresco, muro sur del Palacio Nacional

México de hoy, del futuro mundo de hoy y de mañana, 1934, Palacio Nacional.



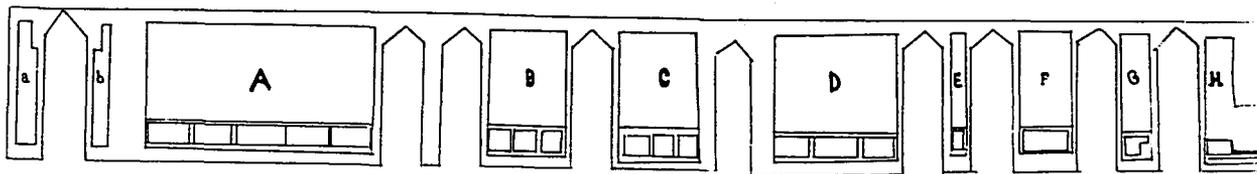
**ANEXO 5**

**MÉXICO PREHISPÁNICO**

**Y**

**COLONIAL**

**EN EL PALACIO NACIONAL**



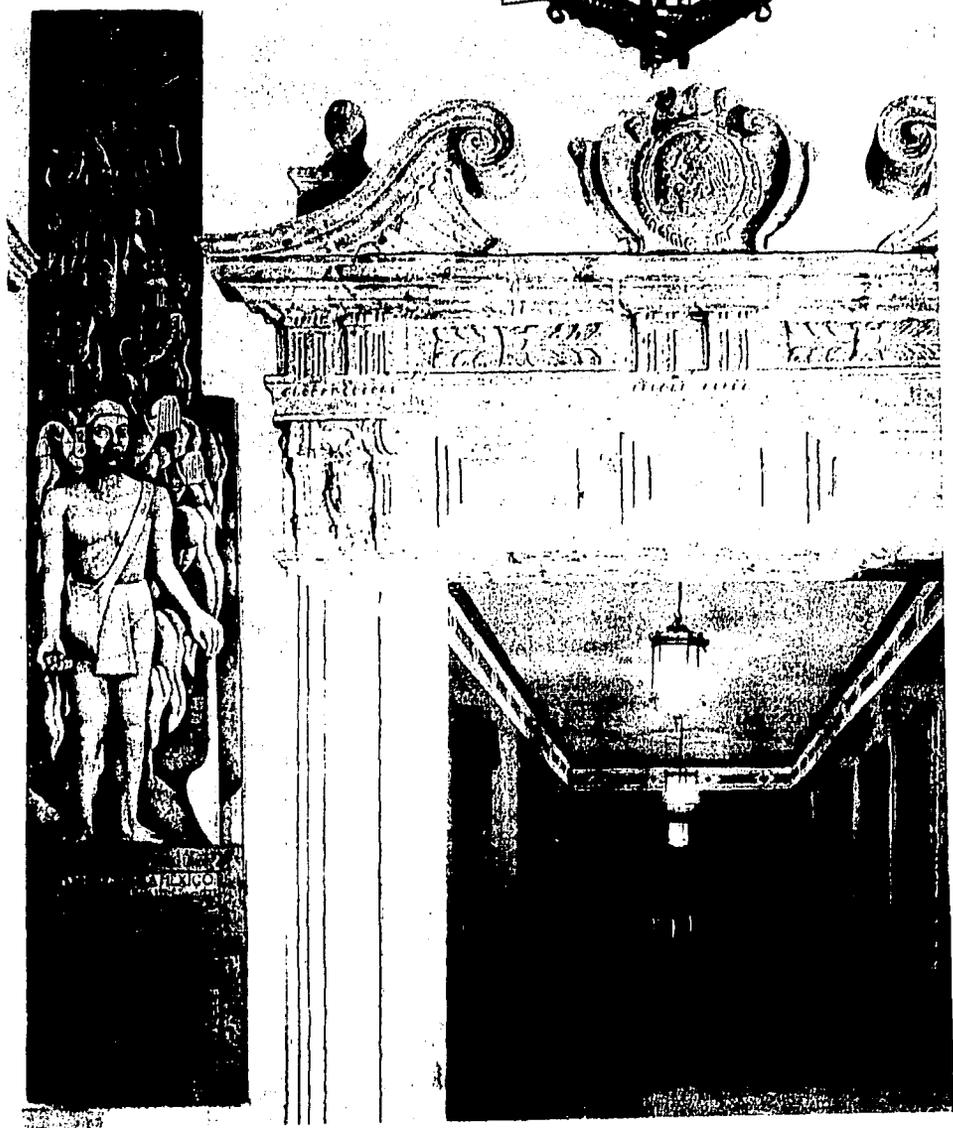
Croquis de ubicación.

México prehispánico y colonial, 1942-1952, fresco, corredor del primer piso del Palacio Nacional.

Paneles, a: Agricultura. Lo que el mundo debe a México, b: Arquitectura. La Ciudad del México antiguo, A: La gran Tenochtitlán vista desde el mercado de Tlatelolco, B: Cultura Tarasca, Pintores y tintoreros, C: Arte plumaria y orfebrería. Cultura Zapoteca D: Fiestas y ceremonias. Cultura Totonaca, E: El hule, F: El maíz. Cultura Huasteca, G: El cacao, H: El amate y el maguey, I: La llegada de Hernán Cortés a Veracruz, también conocido como la Conquista o La Colonización.

México prehispánico y colonial.  
Pánel o : Agricultura. Lo que el mundo debe  
a México, 1945, Fresco, Palacio Nacional.

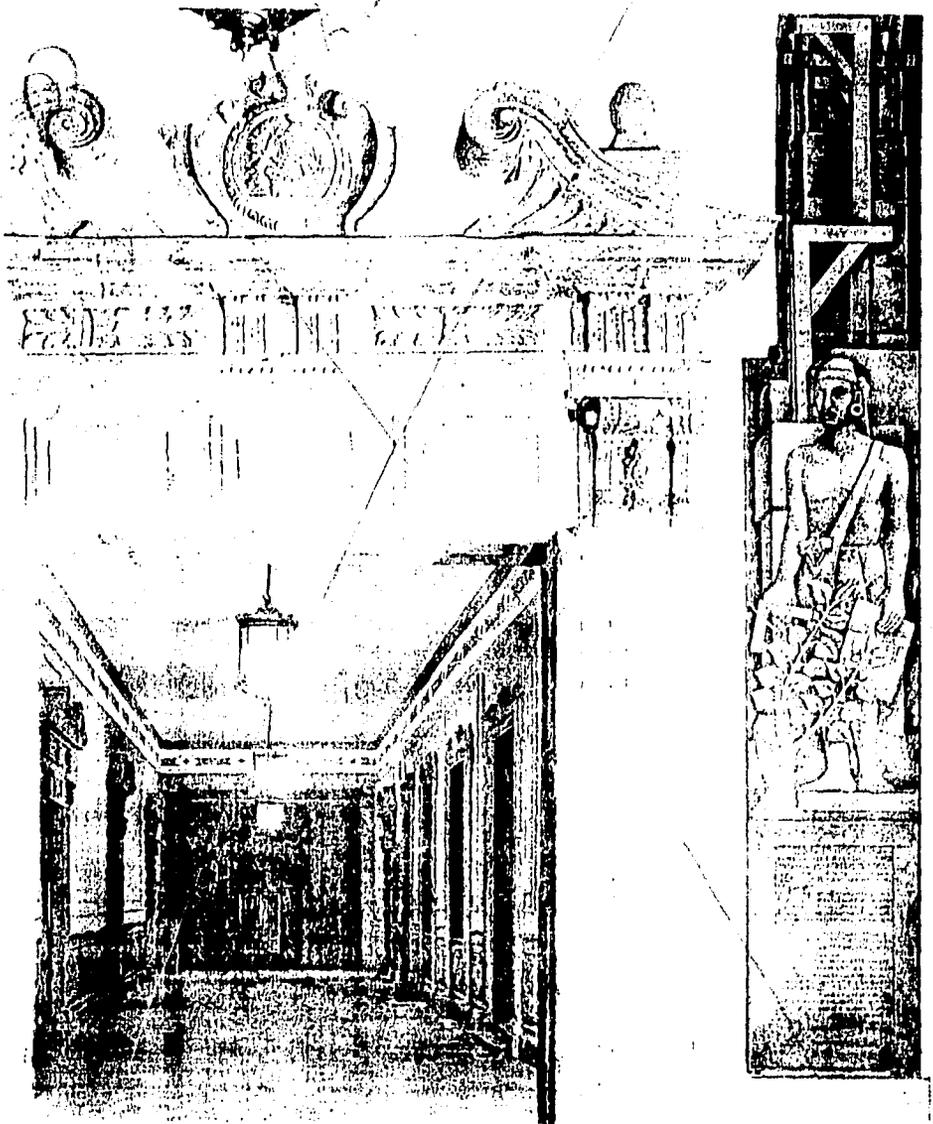
TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



México prehispánico y colonial.  
Panel h: Arquitectura. La ciudad del  
México antiguo, 1945, Palacio Nacional.

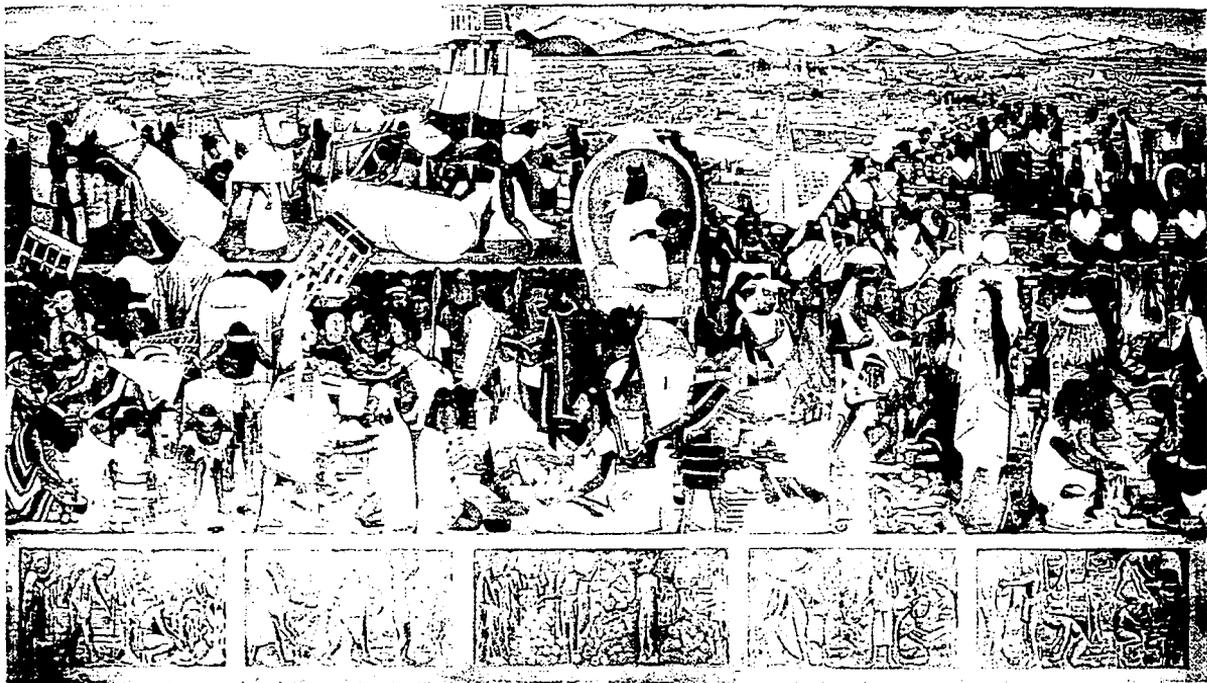
TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

NO MICROTYPUS



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

216



Panel A: La gran Tenochtitlán vista desde el mercado de Tlatelolco, 1942, fresco, Palacio Nacional.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Panel B: Pintores y Tintoreros. Cultura Tarasca, 1942, fresco,  
Palacio Nacional.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

277A



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Panel (C). Arte Plumaria y orfebrería, Cultura  
Zapoteca, Fresco, Palacio Nacional.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

218-A

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Panel D). Fiestas y ceremonias. Cultura Totonaca, Fresco,  
Palacio Nacional.



Panel E: El hule, 1950,  
fresco, Palacio Nacional.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Panel F:  
El maíz. Cul--  
tura Huasteca,  
fresco, Palacio  
Nacional.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Panel G: El cacao,  
1950, Fresco, Palacio  
Nacional.

FALLA DE ORIGEN



Panel II:  
El amate  
y  
el maguicy  
fresco, 1951  
Palacio  
Nacional.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Panel 1: La Llegada de Hernán Cortés a Veracruz, También conocido como la Conquista o la Colonización, franco, 1951, Palacio Nacional.

**ANEXO 6**

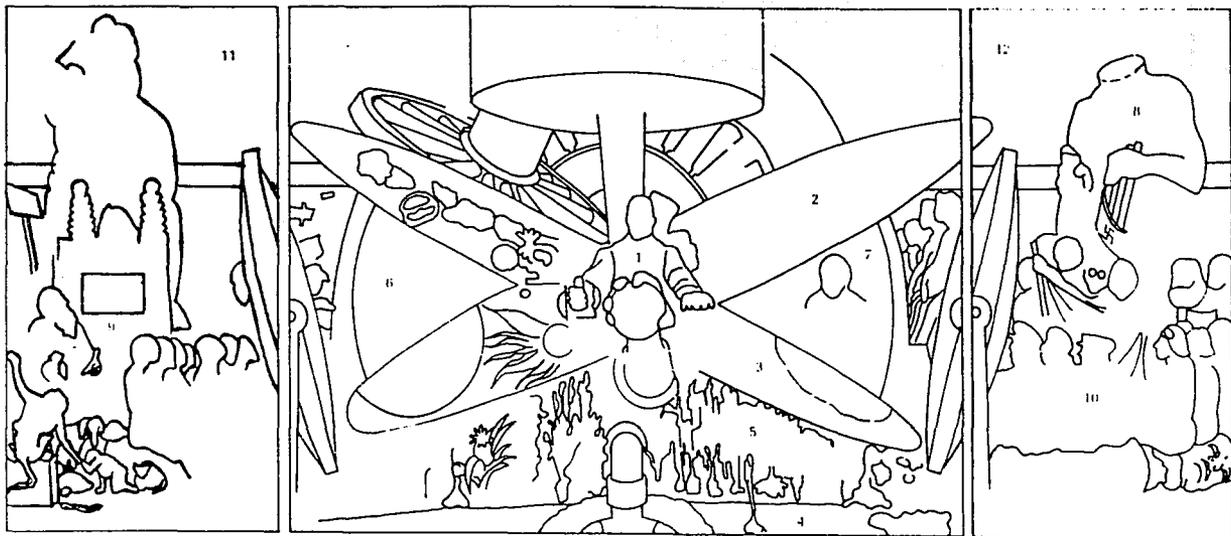
**EL HOMBRE EN EL CRUCE**

**DE CAMINOS O EL HOMBRE**

**CONTROLADOR DEL UNIVERSO.**

**EN EL PALACIO DE BELLAS ARTES.**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

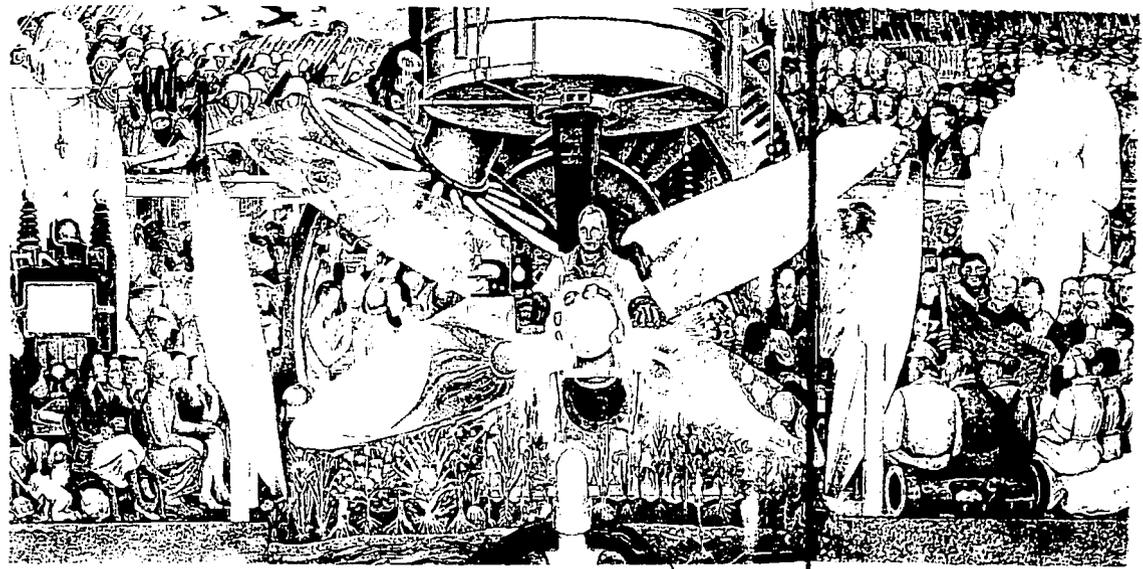


Croquis de Identificación, El hombre controlador del Universo,  
1934. Pálaciode Bellas Artes, fresco.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

El hombre controlador del Universo, 1934.  
Escuela de Bellas Artes.

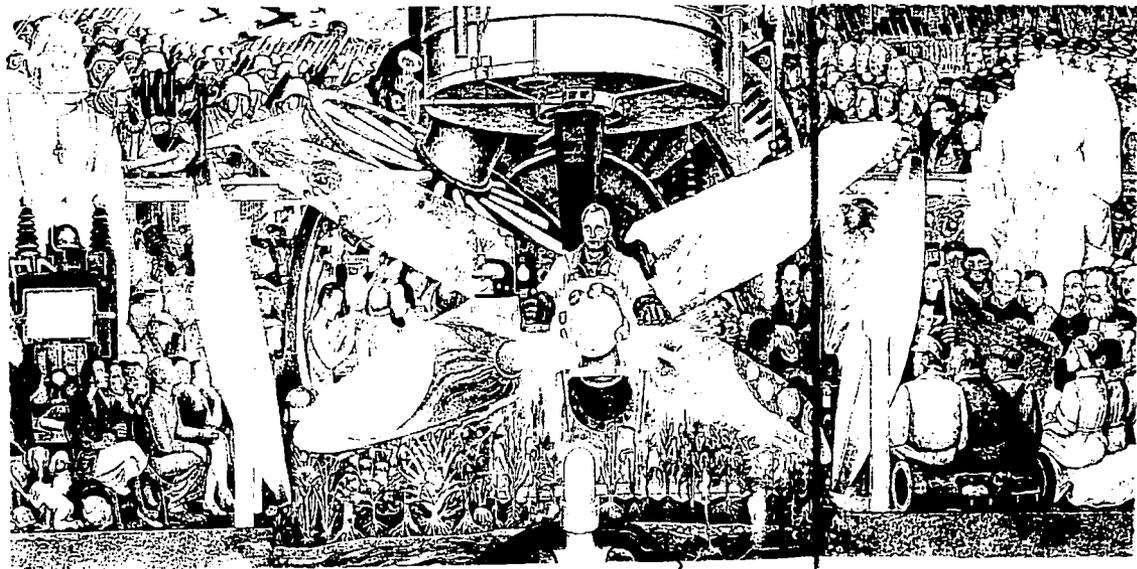
FALTA DE ORIGEN  
TESIS CON



7.3

El Hombre Investigador del Universo, 1934.  
George, Escuela de Bellas Artes

FALTA DE ORIGEN  
NOO SISSEI



7  
2

**ANEXO 7**

**CARNAVAL DE HUEJOTZINGO:**

**I. MÉXICO FOLKLÓRICO Y TURÍSTICO.**

**II. LA DICTADURA.**

**III. DANZA DE LOS HUICHALOBOS.**

**IV. AGUSTÍN LORENZO.**

**EN EL PALACIO DE BELLAS ARTES.**

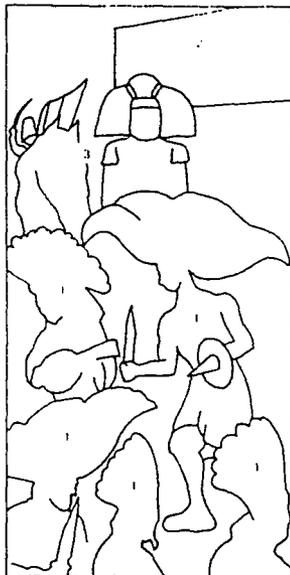
TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



a



b



c



d

Croquis de Identificación:

Panel a: México folklórico y turístico, b: La dictadura, c: Danza de los Huichalobos, d: Agustín Lorenzo, todos ellos ubicados en el Palacio de Bellas Artes.



México  
Folklorico  
y turis---  
tico,  
Fresco, 1930  
Palacio de  
Bellas  
Artes.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



La Dictadura, 1936, fresco, Palacio de Bellas Artes.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Danza de  
Los Huichalobos,  
1936,  
Palacio de  
Bellas  
Artes.

PALACIO DE  
LAS ARTES  
TESIS CON



Agustín  
Lorenzo,  
Fresco, 1936  
Palacio de  
Bellas  
Artes.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN