



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ARAGÓN

“SEIS ARTISTAS EN LOS MURALES POSREVOLUCIONARIOS”, CRÓNICA HISTÓRICA

TRABAJO PERIODÍSTICO Y COMUNICACIONAL QUE
PRESENTA

CLARA PATRICIA CASILLAS ROMO

PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN
COMUNICACIÓN Y PERIODISMO

ASESORA: LIC. MARÍA ADELA HERNÁNDEZ REYES

NEZAHUALCÓYOTL, ESTADO DE MÉXICO, MAYO DE 2011





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mamá y a Tavo por su esfuerzo para sacarme adelante desde siempre; a papá por su apoyo en lo que ha estado a su alcance.

A tío Arturo por sus atenciones, consejos e influencia en mi persona.

A Ulrich, mi pareja y mejor amigo.

A mis familiares, amigos, y compañeros.

A quienes se han preocupado en mi persona como si fuera parte de su familia.

A la entonces ENEP Aragón por recibirme en sus aulas en agosto de 2004.

A los profesores —desde Miss Aurea con quien aprendí a escribir, hasta los académicos de la FES Aragón— por su vocación, enseñanzas y orientación.

En memoria de abuelita Asunción y tío Sergio.

Índice

Introducción	3
1. Crónica histórica: sensación vital de reconocimiento	5
Hacia una aproximación del concepto de crónica periodística	6
Anatomía de la crónica periodística	6
Narración en la crónica	9
Elementos para enriquecer la crónica	10
La crónica: composición en sinfonía de voces	12
Historiografía del arte en la crónica.....	13
2. Preámbulo al muralismo posrevolucionario	16
Modernismo al estilo mexicano	16
Guadalupe Posada, introductor del arte para el pueblo	18
La pintura, arte en transformación.....	19
La revolución alcanzó a las plumas y los pinceles	22
La fotografía, recurso emancipador de la pintura	26
La configuración del sistema educativo posrevolucionario.....	32
... y los muros se cubrieron de colores	38
3. Tres muralistas, embajadores del México posrevolucionario	43
El país según Diego Rivera, y su obra <i>según sus mecenas</i>	43
Orozco, su visión terrible y sardónica de la justicia	51
Francisco Eppens en la integración plástica de CU	58
4. Tres muralistas en el Museo Nacional de Historia	65
La Revolución Mexicana en los trazos del <i>Coronelazo</i>	68
Episodios históricos de México según Juan O’Gorman	74
González Camarena: arte como expresión de la mexicanidad	83
Los murales del MNH en Internet.....	87
Conclusiones	89
Anexo 1 Ejemplo de crónica periodística.....	92
Anexo de imágenes	95
Fuentes de consulta	115

Introducción

Sobre el muralismo posrevolucionario en apariencia se ha escrito demasiado, sin embargo, a casi un siglo de haber aparecido en la vida cotidiana de los mexicanos aún no es un tema comprendido y apreciado cabalmente.

El presente trabajo de titulación *Muralismo mexicano en seis artistas (Crónica histórica)* tiene por objetivo analizar con la visión del siglo XXI la obra de seis maestros mexicanos: Diego Rivera, José Clemente Orozco, Francisco Eppens Helguera, David Alfaro Siqueiros, Juan O’Gorman y Jorge González Camarena.

Debido al trabajo prolífico de los seis artistas se determinó escoger un conjunto de murales representativos de cada uno en torno a dos funciones que las autoridades gubernamentales designaron para los murales: ornamental (con los ejemplos de Rivera, Orozco y Eppens) y didáctico (Siqueiros, O’Gorman y González Camarena).

Esta delimitación fue necesaria para:

- Contrastar el discurso ornamental de los murales, pues al ser decorativos, no quedaron exentos de ideologías, pensamientos sociales ó políticos, según el caso, en la Secretaría de Educación Pública, la Suprema Corte de Justicia y en la Ciudad Universitaria de la UNAM.
- Revisar el tratamiento histórico que Siqueiros, O’Gorman y González Camarena utilizaron en sus murales del Museo Nacional de Historia-Castillo de Chapultepec.

Seis artistas posrevolucionarios cuya brecha generacional, formación y tiempo de producción mural es diferente y contribuye para identificar al muralismo mexicano como un fenómeno artístico único y que toma un enfoque distinto en cada autor, no sólo en cuestión técnica, sino en sus maneras de abordar los temas; y enfoques influenciados por las circunstancias sociales, políticas, económicas, anímicas y tecnológicas en los momentos de producción mural.

Como estrategia metodológica o técnica se recurrió a la crónica histórica por ser un recurso útil en el momento de realizar valoraciones, enfatizar acciones y pensar

en el muralismo no como un acontecimiento sepulcral sino como un movimiento artístico con legado en nuestra vida cotidiana.

En este trabajo el periodismo contribuye para que el lector pueda identificar a los artistas que participaron en el muralismo posrevolucionario y las características de las obras, mostrarle que forman parte de la riqueza cultural —patrimonio— de la nación y de la humanidad en los casos del edificio de la SEP y el Campus Central de la Ciudad Universitaria de la UNAM.

1. Crónica histórica: sensación vital de reconocimiento

“Un excelente periodista es al mismo tiempo un historiador, un sociólogo, un detective, y posiblemente también un literato”. René Avilés Fabila

El muralismo posrevolucionario ha estado presente en la vida de los mexicanos desde su aparición en el siglo XX hasta nuestros días. Para un investigador de historia del arte puede resultar útil recurrir a la crónica histórica para difundir su reporte de investigación y juicios entorno al tema estudiado.

La crónica histórica aparece como un género periodístico encargado de explicar cómo ocurrió un acontecimiento en un tiempo y espacio delimitado. Cabe recordar que en el periodismo se privilegia todo aquello que sea de interés público, socialmente relevante, con mérito de ser difundido.

Este capítulo está dedicado para reflexionar sobre la crónica como género periodístico, sus características, composición y cómo puede enriquecerse con otras disciplinas, en este caso, la historiografía del arte.

La crónica ha estado presente a lo largo de la historia, es una palabra derivada de la voz griega *cronos*, referente al tiempo; se denomina cronista a quien la escribe. Antes de ser considerada un género periodístico —con función de comunicación social— fungió como género literario “donde el cronista relata hechos históricos siguiendo un orden temporal”.¹

La crónica periodística se distingue de la literaria porque aborda temas reales, acontecimientos verdaderos; mientras la literaria habla de alguna temática mediante una ficción. La crónica periodística puede utilizar recursos literarios, entendiendo por ello la buena prosa, el cuidado del trabajo.²

¹ Gonzalo Martín Vivaldi, *Géneros periodísticos*, Madrid, Paraninfo, 1981, p. 123.

² Cfr. René Avilés Fabila, *La incómoda frontera entre el periodismo y la literatura*, México, UAM Xochimilco, 1999, pp. 9 y 42.

Hacia una aproximación del concepto de crónica periodística

Varios autores han propuesto definiciones entorno a la crónica periodística que pueden estudiarse para formular un criterio propio.

Para Vicente Leñero y Carlos Marín la crónica “es el relato pormenorizado, secuencial y oportuno de los acontecimientos de interés público (...) se ocupa fundamentalmente de narrar *cómo* sucedió un determinado hecho, recrea la atmósfera en que se producen los sucesos públicos”.³

El profesor Édgar Liñán Ávila sugiere que “el trabajo de la crónica va más allá del ejercicio periodístico, la crónica es un género que resulta propio para hacer la relación de acontecimientos, pero también para hacer de estos un lenguaje original”.⁴

Ó “una información interpretativa y valorativa de los hechos noticiosos actuales o actualizados, donde se narra algo, al propio tiempo que se juzga lo narrado”.⁵

Con estos conceptos sobre la crónica se puede entender que es un relato pormenorizado, narrado, descrito y expuesto, en un tiempo y espacio delimitado donde la relación de acontecimientos permite determinar y explicar juicios, interpretaciones y valoraciones entorno a la narración.

La crónica periodística se presenta con una gran carga narrativa, sin embargo ésta no es simple, sino se complementa con descripciones y argumentaciones: es una exposición de sucesos donde el cronista debe aplicar sistemas de valoración para encontrar la mejor manera de explicar lo que quiere decir.

Las cualidades del estilo de la crónica periodística son afines con las de cualquier otro género periodístico, pues ésta tiene rigor expresivo, propiedad, claridad, sencillez, brevedad, armonía y abundancia.⁶

Anatomía de la crónica periodística

No existe una técnica única para redactar crónicas, es cada escritor quien con su emotividad y experiencia define su propia metodología, pero existen aspectos

³ Vicente Leñero y Carlos Marín, *Manual de periodismo*, México, Grijalbo, 7° ed., 1991, p. 155.

⁴ Édgar Ernesto Liñán Ávila, *Géneros periodísticos: interpretaciones de la realidad*, México, UNAM-ENEP Aragón, 2001, p. 53.

⁵ Gonzalo Martín Vivaldi, *op. cit.*, pp. 128 y 129.

⁶ Véase Sergio Loya, *Manual de estilo de la revista Proceso*, México, 2° ed., 2010, pp. 33-38.

que se deben cuidar en la redacción de crónicas. El primer punto es enganchar al lector desde las primeras líneas para que termine de leer la crónica.

Una manera de lograrlo es utilizar los esquemas propuestos por la doctora Guillermina Baena,⁷ donde a manera de pirámide normal se comienza el texto con detalles, seguidos por temas de interés secundario y culminar con el clímax del relato; ó el esquema en forma de yunque, al principio con un clímax breve, seguido de detalles, luego con información de interés secundario y terminar con el clímax.

Para Gonzalo Martín Vivaldi en la crónica se debe destacar el *qué, porqué, cómo y para qué*,⁸ mientras que para Marta Urtasun y Dante Peralta la crónica también tiene la forma de una pirámide normal donde debe sobresalir *quién, qué, cómo, cuándo, dónde*, y eventualmente, *por qué y para qué*.⁹

Dicho lo anterior, se puede apreciar esa forma de pirámide sugerida por Baena, Peralta y Urtasun en la crónica “Dos historias de desesperanza” escrita por Santiago Igartúa, a la que recurriremos en el **Anexo 1** de este trabajo para ejemplificar las características presentes en la crónica periodística.

Otro rasgo característico de la crónica está presente en sus valoraciones, interpretaciones y juicios emitidos en ella. La crónica tiene la capacidad de convertirse crítica porque no se limita en decir si algo es bueno o malo, sino dice el porqué, y en esos razonamientos está su carácter argumentativo.

En nuestro ejemplo del **Anexo 1** se relata la historia de dos adolescentes, Samuel y José.

La narración de Samuel es la de un joven que sobrevive a la sombra de la depresión, causada no por los cambios biológicos y físicos de su edad sino por el cúmulo de experiencias que ha tenido que vivir: el abandono de su padre antes de nacer, falta de atención e hiperactividad en la infancia, la medicación psiquiátrica, la incomprensión en la escuela, la violencia en su barrio y la que sufre en casa por los golpizas que le da su hermano, y un fallido intento de suicidio.

⁷ Guillermina Baena, *Géneros periodísticos. La crónica*, México, Pax, 1995, p. 57.

⁸ *Op. cit.*, pp. 135-137.

⁹ Dante A. J. Peralta y Marta Urtasun, *La crónica periodística: herramientas para una lectura crítica y redacción*, Buenos Aires, La Crujía, 2003, p. 45.

La historia de José es menos alentadora: no soportó su depresión por lo que se hizo una herida haraquiri; José fue un hijo no deseado, su madre lo abandonó a las seis semanas, vivió con su padre hasta que detuvieron al progenitor junto a tres de sus hermanos por robar a mano armada y vender droga en Iztapalapa. Desde chico desarrolló problemas conductuales y vivió en un ambiente caótico.

Estas argumentaciones parecen ser suficientes para comprender lo que les ocurrió a Samuel y a José; sin embargo, hay una valoración adicional, tienen en común haber presenciado desde chicos los efectos de la violencia y la desigualdad social en sus lugares de origen (Ciudad Nezahualcóyotl e Iztapalapa).

El relato de estos muchachos es una crónica que apareció en el número 1775 de la revista Proceso y sirve como testimonio para entender el repunte del suicidio infantil ante la ola de violencia, un reporte especial que refleja un aspecto de los daños colaterales ocasionados por los enfrentamientos violentos entre delincuentes comunes, narcotraficantes, sicarios y militares durante el sexenio de Calderón.

En esta crónica del Anexo 1 se ponen en evidencia una serie de valoraciones que Santiago Igartúa tomó en cuenta para redactar su crónica, delimitar el tema y darlo a conocer. “Se trata de narrar los hechos a través de una subjetividad; de colorearlos con nuestra propia apreciación al tiempo que se van narrando; de fundir relato y comentario en la misma frase”.¹⁰ En el periodismo no se puede hablar de una objetividad absoluta porque es el escritor un sujeto que enuncia, elige los temas y el enfoque que va a tomar, “la realidad es múltiple y está llena de significados. Es el escritor, al darle forma en un texto, quien le da vida, cuerpo, integración”.¹¹

Una crónica es periodística cuando cumple con los principios del oficio: observar, indagar, escrutar, reflexionar, comparar información, diferenciar a la información de las opiniones, registrar notas y apuntes, verificar cuantas veces sea necesario antes de afirmar un juicio. “Es el hecho de contar, de relatar, el que no puede ser por sí mismo una lista de hechos, la relación de ellos, su variedad,

¹⁰ Martín Vivaldi, *op. cit.*, p. 127.

¹¹ Liñán, *op. cit.*, p. 52.

personajes, la misma percepción del testigo y la imaginación del narrador, hacen que la historia y el acontecimiento se transformen”¹².

Narración en la crónica

En varias ocasiones dentro de este capítulo se han mencionado las palabras narrar, carga narrativa; esto se debe a que la narración juega un papel primordial en la crónica periodística, pues se dedica a presentar acciones que ocurren en el tiempo y espacio escogidos en la crónica.

Las acciones son llevadas a cabo por un agente o motivo y corresponden a una secuencia lógica de causa y efecto. La sucesión de acciones debe ser aceptable y coherente en un marco de referencia determinado.

En el cuerpo de la narración existen acciones organizadas en episodios, “un episodio narrativo es, entonces, una serie de acciones representadas que va desde una *apertura* a un *cierre*”.¹³

En nuestro ejemplo del **Anexo 1** se pueden apreciar en el primer párrafo las acciones: *colocó una silla...*, *subió a ella...*, *rodeó su cuello con un cinturón que sujetó a la base...*, *se dejó caer...*, que juntos como acciones dan la noción de un intento de suicidio. Así continúa en los párrafos siguientes, como en el octavo, cuando se explica la situación de Samuel con frases como *el futuro es intangible...*, *te dan ganas de estar tranquilo...*, *veía que mataban a un wey por la casa...*, *ha dejado de salir...*, *falta a la escuela...*; todos ellos son episodios narrativos.

Cada episodio narrativo se encuentra articulado con los episodios anteriores y posteriores de la narración; para que exista esa conexión de un episodio con otro están los núcleos narrativos, entendiendo por estos las acciones necesarias para la continuidad de la narración.¹⁴

En la narración de Samuel el intento de suicidio tiene antecedentes; como sobrevive con su depresión y su afición por el saxofón; el intento de suicidio y la

¹² *Id.*

¹³ Peralta, *op. cit.*, p. 68.

¹⁴ *Id.*

entrevista concedida a Santiago Igartúa son los núcleos narrativos para conectar ese antes (retrospección) y después (prospección).

Los núcleos narrativos tienden a escribirse en pretérito perfecto simple (como el verbo *sentía*) se encuentran en primer plano; las acciones en pretérito imperfecto (el verbo *mataban*) son para ambientar el desarrollo de los núcleos.

En la narración existe una duración temporal, esto es la relación que ocupa un hecho real y el que se la da en la representación escrita. En el caso del relato de Samuel se privilegió en la narración los sucesos del intento de suicidio y cómo sobrevive con su depresión, y sólo se explicó con brevedad las causas de estos problemas que datan desde 17 años atrás (porque se originan incluso antes de su nacimiento).

Existen recursos para brindar esos efectos de duración:

- *Elipsis* cuando no hay acontecimientos relevantes que contar, con frases como *días después, horas más tarde...*
- *Pausa descriptiva* cuando el relato se detiene en una descripción.
- *Escena dialogada* cuando se reproduce una conversación o una cita, como los testimonios de Samuel, la tía y la doctora de José de nuestro **Anexo 1**.
- *Relato sumario* o resumen, los acontecimientos condensados en una acción que sugiere otras implícitamente como el comentario de la doctora de José en el último párrafo: *le pasó lo que puede pasarle a cualquier chico con déficit de atención que viva en un medio brutal*.¹⁵

Elementos para enriquecer la crónica

Como se ha visto hasta este punto, la crónica se redacta como una narración que se complementa por hechos, datos, proposiciones y conclusiones que conforman secuencias argumentativas para sugerir una verdad o creencia implícita. Las argumentaciones son razones sostenidas por la lógica.

Así como las argumentaciones se entretajan con la narración en el cuerpo de la crónica, las descripciones entran en acción para ambientar o ampliar una noción en el relato. En el **Anexo 1** tenemos la descripción que Santiago Igartúa hizo del

¹⁵ Cfr., Peralta, *op. cit.*, p. 167.

adolescente José: *tenía la piel blanca, los ojos grandes, verdes. La mirada desafiante. No era muy alto pero sí fuerte...*, la descripción anterior nos ayuda a imaginar como era José antes de suicidarse.

Las descripciones son necesarias para ambientar la crónica, sin embargo, debe tenerse cuidado de no ofrecer detalles inútiles, fragmentados, de no perder la vista del tema medular de la narración. Otra regla que debe considerarse al introducir argumentaciones y descripciones es que el cronista aporte información digna de ser considerada noticia.

Siguiendo con el caso de José en el **Anexo 1**, el testimonio de la doctora que lo conoció por mucho tiempo resulta revelador, periodístico porque mucha gente ha pasado, pasa o pasará por la misma situación de José, es un asunto de interés público, atemporal:

“Si ese déficit de atención se suma a un mundo con acceso a las drogas o alcohol, los pacientes fácilmente pueden desarrollar problemas sociales graves. Viene la depresión”. Con las declaraciones de la doctora, Santiago Igartúa asocia la idea de que el déficit de atención es la patología más común que presentan los niños en el país.

“Algunos trastornos pueden virar a que la persona se agrede a sí misma por los niveles de violencia que tiene. Baja la serotonina y se llega a puntos de agresividad muy altos contra los externos y contra sí.” El comentario de la especialista explica en términos médicos las complicaciones que pueden presentarse en pacientes como José.

O la situación anímica de Samuel: “(la depresión) es como el efecto de una droga. Cuando tienes muchos problemas te aíslas, te escapas... Me sentí mal mucho tiempo. No sé qué clase de persona soy”.

Con la narración acompañada de argumentaciones y descripciones el periodista “procurará llegar a la comprensión de motivaciones, actitudes, estados de ánimo y... a la comprensión también se la historia de la humanidad y de cada hombre”.¹⁶ El cronista al realizar su crónica ayuda al lector a descubrir situaciones inadvertidas, transformar en notable lo común, porque “lo diferente, lo asombroso,

¹⁶ Baena, *op.cit.*, p. 51.

así como lo cotidiano, producen y provocan la sensación vital de reconocimiento”.¹⁷

La crónica: composición en sinfonía de voces

Volviendo a la premisa de que el cronista es un ser subjetivo que elige un tema, lo investiga, escoge lo que va a difundir y el enfoque que dará a la divulgación; se debe comprender que en el periodismo persiste la intención del sujeto para dar a conocer su información como objetiva, ¿cómo se logra esa objetividad?

Por nivel discursivo de un texto se entiende lo referente a los distintos mecanismos en el uso de la lengua que ponen en evidencia los puntos de vista implícitos para otorgar un sentido al texto. El periodista, al recopilar la información de su investigación, selecciona lo que a su criterio parece relevante.

El discurso referido lo componen aquellos fragmentos en los que se constata lo que el periodista quiere decir, esas declaraciones son incorporadas al relato por el cronista para otorgar a su texto credibilidad.

No se trata de la simple voz del cronista como enunciador, sino la incorporación de las voces de otros; esto puede presentarse mediante escenas dialogadas, o citas.

Las escenas dialogadas son diálogos incorporados en el texto, “la representación de los intercambios y turnos típicos de la conversación oral”.¹⁸ Los turnos se indican con guiones largos, se escogen los intercambios centrales con valor periodístico. Se omiten los titubeos, las interrupciones, las reiteraciones y todo aquello que caracteriza a las conversaciones cotidianas. No es frecuente encontrarla en la crónica. Ejemplo:

- ¿Usted lo trató en ese tiempo?
- No. El grupo de mi papá de El Centavo y los de la editorial Renglones sí. En el comité editorial de Renglones estaba Mario Aurelio Rodríguez Espitia, que ya murió, igual que René Nieto Caballero. No sé si viva Mario Mendoza Solórzano. Naranjo era director artístico, con Octavio Ortiz Melgarejo, maestro en ese tiempo de la UMSNH, quien está vivo pero enfermo.

¹⁷ Liñán, *op. cit.*, p. 52.

¹⁸ Peralta, *op.cit.*, p. 114.

- ¿Qué se hicieron los dibujos originales?
- Yo pienso que la familia, tal vez, tiene esos dibujos originales de la revista de la universidad, o la familia de Chucho Puente, o se quedaron en la imprenta.

“Aquí en Morelia firmaba R.G. de 1959 a 1961, y luego, ya en el 62, R. Naranjo. De los primeros que recuerdo es un dibujo de la poetisa Concha Urquiza que hizo para una revista del ayuntamiento de entonces que se llamaba Señal, para un artículo de Alejandro Ruiz Villaloz.”¹⁹

Las citas pueden ser directas, indirectas o mixtas. Con ejemplos del **Anexo 1**:

Cita directa: "Desde niño vio cosas que no debería ver ni siquiera un adulto. Mis hermanos hacían cosas muy feas. El niño estaba traumatizado". (Testimonio original de la tía de José)

Cita indirecta: Según la versión de su doctora, fueron las condiciones sociales las que deterioraron su cuadro clínico, al grado de llevarlo a un trastorno disocial, con conductas destructivas, típicas de los presidiarios o los combatientes de guerra. (Síntesis que realizó el cronista Santiago Igartúa con base en las declaraciones de la doctora de José).

Cita híbrida: No le gusta estar con sus familiares, por obsesivos. "Siempre están sobre mí". Cree que son personas "aburridas". Aunque "preferiría" quedarse dormido, acepta ir a terapia porque "importa mucho" la salud mental. "Nadie te puede decir que está muy cuerdo". La depresión, dice, "es un lenguaje para expresar lo que no puedes decir, lo que no puedes sentir". (Narración donde la voz del adolescente Samuel está acompañada con criterios del periodista).

Historiografía del arte en la crónica

Como se dio a entender al inicio de este capítulo, una crónica sobre el muralismo mexicano necesariamente requiere construirse con base en una amplia investigación del tema. La historiografía del arte es una técnica de investigación documental para realizar valoraciones.

¹⁹ Francisco Castellanos J., "Las huellas del primer Naranjo en Michoacán", México, *Proceso*, núm. 1784, 9 de enero de 2011, pp. 58 y 59.

En esta área se recurrió a un guión de investigación historiográfica elaborado por la comunidad de la licenciatura en Diseño para la Comunicación Gráfica de la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, implantado como método de enseñanza en la sección teórica del Taller de Gráfica Monumental de 1983 a 1987. Este guión fue compartido por la catedrática Esther Cimet Shojjet en la conferencia “El mural: nudo de contradicciones, espacio de significaciones”.²⁰

Este método de investigación fue escogido por ser más amplio y detallado en comparación con otros estudios de la historia del arte mexicano realizados desde los años cincuenta del siglo XX hasta nuestros días; pues anteriormente se mostraban criterios y comentarios con gran carga subjetiva de los críticos del arte para alabar o menospreciar al muralismo.

El guión de investigación historiográfica sugerido por Esther Cimet es extenso y en la crónica histórica es difícil abarcar todos los puntos de vista que la investigadora propone, sin embargo, a continuación serán enumerados los planteamientos que ella ha tomado en cuenta para analizar murales:

- *El mural y la arquitectura*: en este rubro se toman en cuenta las funciones y significado social del edificio; las características arquitectónicas; selección del espacio del mural; el significado del mural con el del edificio; cómo lo aprecia el espectador; y la selección de técnicas de pintura mural.
- *Análisis interno del mural*:
 - *Significados y significantes*: versión de la historia que propone; la selección de significantes; fuentes de materias primas; significado del mural; su composición
 - *Estructura del relato*: secuencia narrativa; integración de la secuencia narrativa con el espacio arquitectónico; estructura narrativa como influye en el significado; unidad visual y narrativa; escenas; recursos de integración plástica.

²⁰ Véase *Memoria. Congreso Internacional de muralismo. San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*; México, Conaculta-UNAM-GDF, 1999, pp. 40-53.

- *Referentes históricos. Inserción del mural en la situación histórica:* situación histórica en la que se pinta el mural. Coyuntura; Carácter crítico del mural; vigencia actual de la problemática que plantea.
- *Condiciones específicas de producción:*
 - *Situación política específica:* patrocinio, negociación y conflicto; características del patrocinador y el pintor; contratación; contradicciones entre el contratante y el autor; problemas de ataque, censura, ocultamiento por el patrocinador u otros elementos sociales.
 - *Organización del proceso de trabajo:* (individual o colectivo); la realización; los integrantes, su trayectoria; problemas del proceso del trabajo; aportaciones del mural al movimiento muralista.
 - *Circulación:* efectos sociales del mural; relación del grupo social que se inserta con el mural; uso de las imágenes en otros espacios (libros, revistas, billetes, propaganda); selección y significado; situación actual del mural; fortuna crítica.

Al tomar en cuenta algunos de estos elementos se enriquece la crónica, para transformarla en un estudio multidisciplinario, divulgado con el color, rigor expresivo, la propiedad, claridad, sencillez, brevedad, armonía y abundancia que caracterizan al periodismo.

2. Preámbulo al muralismo posrevolucionario

El muralismo posrevolucionario apareció en la vida mexicana en el transcurso del siglo XX, éste no fue un movimiento unívoco —como tampoco lo fue la llamada Revolución Mexicana— sino un cúmulo de enfoques, experimentación artística, maneras de dirigirse a la sociedad, visiones culturales, antropológicas e ideológicas que cada artista supo desarrollar en su propia obra.

Debido a la delimitación de esta crónica que se enfocará en el trabajo de seis artistas, se entenderá como preámbulo al muralismo posrevolucionario a los motivos y acontecimientos que ayudan a entender el contexto previo que influyó en los pintores seleccionados para crear los murales.

Modernismo al estilo mexicano

A finales del siglo XIX en el ámbito literario existía una marcada influencia de las tendencias europeas, abriéndose paso el modernismo en tierras americanas, algunos de sus exponentes son Amado Nervo, Manuel Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón, o Luis Gonzaga Urbina.

En *La Revista Moderna*, se divulgaban artículos sobre la cultura clásica occidental; traducciones de importantes obras extranjeras de los siglos XVIII y XIX como las de Novalis, Edgar Allan Poe y Charles Baudelaire; y sobre los baluartes culturales del arte y la ciencia del momento en el continente americano: Julio Ruelas, Gabino Barreda, Justo Sierra, Amado Nervo, Rubén Darío, José Juan Tablada, Diego Rivera, Alfonso Reyes...

A partir de 1903 comenzaron a reproducirse en ella obras monumentales del pasado colonial de nuestro país, del pasado precolombino sólo se publicó la traducción del Códice Borbónico en 1899.

La Revista Moderna contaba con el diseño gráfico y estilo de publicaciones semejantes a las del viejo continente, en ella colaboraron Roberto Montenegro (primo hermano de Amado Nervo), Ángel Zárraga y su principal ilustrador fue Julio Ruelas, quien estudió y residió en Europa, sus grabados y pinturas estaban muy vinculados con la pintura simbolista. Estos pintores son considerados simbolistas

americanos, aunque también pueden tomarse en cuenta como pintores modernistas, pues sus dibujos tienen figuras femeninas desnudas cargadas de suntuosidad, ostentación y exotismo, así como evidentes ideas decadentistas, inspiradas en la literatura modernista.

El modernismo así como *La Revista Moderna* estaban dirigidos sólo a los artistas e intelectuales de la época, era notoria una gran muralla cultural entre ellos y la gleba (los pobres, marginados, indígenas o “parias urbanos”), cabe destacar que esto representa una gran desigualdad social, pues hacia 1900 sólo 1 de cada 5 mexicanos sabía leer.²¹

En 1906, cuando transcurrían los últimos años del Porfiriato, Diego Rivera fungió como ilustrador de la revista *Savia Moderna*, publicación que tendría un semestre de vida, donde participaban Alfonso Cravioto, Luis Castillo Ledón, José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán, Alfonso Reyes y otros escritores que serían integrantes del grupo denominado el Ateneo de la Juventud.

Establecido en 1908, el Ateneo de la Juventud, fue un movimiento intelectual revolucionario, adelantado dos años a la revolución política que sacudió al país. Los integrantes del Ateneo eran escritores y una mayor parte de ellos fueron profesores de la Universidad; cada ateneísta poseía una vocación singular, lo cual hizo a este grupo heterogéneo.

La intención del Ateneo era renovar y extender la cultura, dentro de la variedad de objetivos que cada uno perseguía, había una finalidad común entre todos: elevar por todos lados la calidad espiritual del mexicano.

El Ateneo inició una campaña contra el positivismo para renovar las bases filosóficas de la educación oficial, ellos estaban convencidos de que la alta educación debía cimentarse sobre una base filosófica. Antonio Caso inauguró en la Universidad la enseñanza de la filosofía. Vasconcelos desarrolló un concepto mítico de la vida en el que lo estético desempeñaba una función decisiva.²²

El Ateneo de la Juventud partió de una base fundada en conceptos humanistas, pero incorporándolos ya en un proyecto social. Sus miembros se interesaron sobre

²¹ Instituto Nacional de Estudios Políticos en línea, <http://www.inep.org/content/view/full/84/51/1/2/>, consultada el 30 de enero de 2011.

²² Samuel Ramos, *Historia de la filosofía en México...* pp. 155-157.

todo en la educación, y en la vigorización de la cultura nacional. Los jóvenes ateneístas se involucraron con valores abstractos y espirituales, en oposición directa al positivismo prevaleciente. Estos intelectuales adoptaron la idea del artista como profeta de la sociedad, bajo la influencia de revistas e ideas estéticas del arte simbolista y modernista europeo.

El Ateneo cuestionó la educación positivista de Gabino Barreda, logró abrir espacios a las nuevas corrientes de pensamiento y recuperó el estudio de la filosofía mediante los clásicos europeos.

En 1913, Pedro Henríquez Urreña demostró la importancia primordial que tiene en México la herencia cultural del Virreinato, pues en la Nueva España, se recibió gran influencia de la cultura clasicista europea, lo que provocó que en México existiera siempre una afición por el espíritu clásico. Mientras, el indígena (descendiente del hombre prehispánico) representó al concepto ateneísta *del buen salvaje*, ya que el indígena es inocente debido a su carencia de cultura.

Por lo tanto, el proyecto cultural del Ateneo estaba definido por su relación humanista y clásica, es decir, la perpetuidad de la herencia española, mientras que el indígena sólo brindaba un *sello particular y exótico* a la cultura nacional.

El Ateneo de la Juventud se mantuvo hasta 1913, cuando el golpe de estado huertista causó la disgregación de los miembros de éste. La actitud de los ateneístas fue contradictoria, pues simpatizaban con los derechos de las masas populares, aunque el sector carente de instrucción tomara el poder; sin embargo, repudiaban la barbarie de la lucha armada.²³

Guadalupe Posada, introductor del arte para el pueblo

La casa editorial de Antonio Vanegas Arroyo fue indispensable en la pintura mexicana del siglo XX, en sus talleres trabajaban el poeta Constantino Suárez y los litógrafos Manuel Manilla y José Guadalupe Posada. Ellos estaban dedicados a elaborar impresos a bajo costo para el pueblo empobrecido durante la dictadura de Porfirio Díaz, conocidos como “Prensa de a centavo”.

²³ Cfr. Nicola Coleby “El temprano muralismo posrevolucionario. ¿Ruptura o continuidad?” en *Memoria. Congreso internacional de muralismo...* pp. 19-23

En el caso particular de Guadalupe Posada y su trabajo editorial con Vanegas Arroyo, se cristalizó definitivamente un lenguaje gráfico, al que incorporó elementos muy novedosos a medios tradicionales, como por ejemplo, en las hojas volantes con ilustraciones de sucesos políticos, robos y desastres naturales (desde la muerte del papa León XIII hasta la caída de Porfirio Díaz, pasando por parricidios, descarrilamiento de trenes o actos sacrílegos), o los corridos, muchos de los cuales dieron testimonio de los prolegómenos en los albores de la Revolución Mexicana.

La caricatura política cobró un papel importante en la prensa de combate al Porfirismo, era de lo poco que podía comprender la población no instruida, los grabadores y dibujantes con su gracia denunciaban las miserias del país. El padre de “La Catrina” colaboró para el *Argos*, *la Patria*, *El Hijo del Ahuizote*, *La Guacamaya*, *El Diablito Bromista*, *Don Cucufate*, *El Periquillo Sarniento*, *San Lunes*, entre otros...

Posada no sólo era una inspiración para la población más pobre, en realidad lo admiraban los jóvenes estudiantes, por lo general ahí estaba, detrás de una vidriera que daba a la calle, “fue el primer estímulo que despertó mi imaginación y me impulsó para emborronar papel con los primeros muñecos, la primera revelación de la existencia del arte de la pintura”²⁴ aseguró José Clemente Orozco.

La pintura, arte en transformación

En las artes plásticas durante el siglo XIX se introdujeron temas de la historia nacional, la recuperación del pasado indígena (*La fundación de la ciudad de México* de José María Jara y *El suplicio de Cuauhtémoc* de Leandro Izaguirre), paisajes, tipos y costumbres, este tipo de pintura es considerado romántico o nacionalista decimonónico (*Citlaltépetl* de José María Velasco o *El valle de México desde el cerro del Tenayo* de Eugenio Landesio).

Germán Gedovius, Santiago Rebull y Antonio Fabrés enseñaban el simbolismo americano con entrenamiento intenso y disciplina rigurosa a los discípulos de la Academia Nacional de Bellas Artes —San Carlos— quienes copiaban con

²⁴ José Clemente Orozco, *Apuntes autobiográficos...*, p. 6.

exactitud fotográfica la naturaleza, los modelos vestidos con armaduras, plumajes, capas, chambergos y otras vestimentas.

La llegada de Gerardo Murillo a la Academia provocó el aumento en las discordias entre el gremio académico, pues el *Doctor Atl* estaba dispuesto a compartir con el alumnado de la institución las técnicas vanguardistas de la Escuela de París y las reminiscencias impresionistas. Mientras los jóvenes trabajaban, él les hablaba con mucho fuego sobre su experiencia europea, los inmensos murales y frescos renacentistas, el fresco, una técnica que se había perdido.

En los talleres nocturnos de Gerardo Murillo surgió el brote de un movimiento revolucionario en la pintura; los estudiantes descubrieron que tenían una personalidad propia para crear arte tan valioso como el extranjero, nació una identidad nacional, local; una invitación para pintar todo lo que estuviera al alcance de los estudiantes, conocer los barrios más populares de México, aprender las propiedades físicas y químicas de los materiales utilizados en el oficio, otra innovación...

En México existe una tradición pictórica milenaria, ésta data desde el año 1000 a.C. en la Cueva de Oxtotitlán en Guerrero. Las culturas mesoamericanas tuvieron habilidades para pintar pinturas murales al fresco, la riqueza en la biodiversidad permitió a las culturas precolombinas crear sus pigmentos en colores rojo, ocre, azul, verde, blanco y negro. La pintura mural prehispánica no influyó en las posteriores porque su técnica de pintura al fresco es distinta a otras, los hallazgos en materia arqueológica comenzaron partir del siglo XIX y para entonces no se contaba con la infraestructura para conocer la composición química de las pinturas.

En el Virreinato las órdenes franciscanas y agustinas ornamentaron con murales templos y conventos a partir del siglo XVI; primero emplearon la técnica al fresco que trajeron de Europa, pero después comenzaron a hacer murales transportables en óleo sobre tela, pues las autoridades religiosas se llevaban los

grandes lienzos hechos en la Nueva España a otras colonias hispanas en América para decorar un nuevo convento o venderlo en Europa.²⁵

Con los avances en la física y la química y la inquietud pictórica iniciada en las clases de Gerardo Murillo comenzó la recuperación del método y la composición química de los frescos. Un ejemplo es de los años treinta, cuando Jorge González Camarena (Jalisco, 1908) fue ayudante para restaurar unos murales al fresco en el ex convento franciscano de Huejotzingo, Puebla; en ese viaje, él encontró su técnica para hacer frescos modernos, valiéndose del rescate de la fórmula de los frescos virreinales añadiéndoles materiales sintéticos.

El muralismo en 1910 contaba con antecedentes cercanos: en el imperio mexicano de Maximiliano de Habsburgo, él encomendó a Santiago Rebull la decoración del corredor del jardín nórdico del alcázar del Castillo de Chapultepec al estilo pompeyano en 1864; por lo que, Rebull elaboró cuatro pinturas con el tema de las *Bacantes*. A esos cuadros murales de 1865 se añadirían dos (de los cuales sólo se conserva uno) por encargo de Porfirio Díaz en 1894.

En 1905, Alberto Fúster había realizado dos grandes lienzos murales para la Cámara de Diputados, que no fueron colocados debido a un incendio que sufrió el inmueble. Carlo Coppedé envió de Florencia grandes pinturas para la decoración de los plafones y muros del Salón de Recepciones —o Salón Central— del Palacio de Comunicaciones, para el techo de la escalera y el plafón de la Sala de Telégrafos de éste.²⁶

Las obras antes señaladas están influenciadas por la pintura clásica europea y contienen elementos simbolistas, son ajenas a las necesidades de expresión mexicana del incipiente siglo XX, hechas con la técnica de óleo sobre tela.

Hacia 1910 comenzaba la efervescencia política que desencadenó posteriormente en la Revolución Mexicana. Éste proceso, iniciado desde la sucesión presidencial de 1910, permitió el comienzo de una nueva valoración de la cultura vernácula de México.

²⁵ Cfr. *Memoria. Congreso internacional de muralismo...*, pp. 107-111 y 350.

²⁶ Con base en Jorge Alberto Manrique, "La vanguardia de Diego Rivera", *Diego Rivera hoy...*, p. 28.

Gerardo Murillo y sus discípulos de San Carlos organizaron una magna exposición colectiva en reacción contra la muestra de pintura española incluida en los festejos para celebrar el centenario de la Independencia Mexicana. Ante la aceptación del público visitante a la exhibición organizada por el *Doctor Atl*, él y sus alumnos crearon una sociedad llamada el *Centro Artístico* con la finalidad de conseguir muros de los edificios públicos para pintar.

La Secretaría de Instrucción Pública les cedió el recién construido Anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria. Los interesados planificaron la decoración de éste entre septiembre y noviembre de 1910. El comienzo de la Revolución el 20 de noviembre arruinó y pospuso los proyectos.

En 1910 se colocaron andamios para que los estudiantes y pintores mexicanos realizaran sus primeros murales en edificios gubernamentales por encargo de Justo Sierra; esta empresa sólo la pudo realizar Jorge Enciso en la escuela para niñas “Gertrudis de Armendáriz”, en la colonia La Bolsa,²⁷ estos murales fueron los primeros en contar con motivos mexicanos, pioneros del muralismo mexicano del siglo XX.

La revolución alcanzó a las plumas y los pinceles

La manera de estudiar pintura se transformó ante las inquietudes plásticas y la incursión en el proselitismo político del alumnado de la Academia de San Carlos en el nacimiento de la Revolución Mexicana.

El 29 de junio de 1911 la Unión de Alumnos de Pintura y Escultura de la entonces Escuela Nacional de Bellas Artes colocó en la puerta de la entrada del plantel el aviso de huelga en que se pronunciaban.

Esto significó una manera de manifestar el desacuerdo estudiantil ante los anticuados planes de estudio de la institución y la cancelación del permiso otorgado a la Unión para efectuar sus reuniones en un salón del recinto. Antonio Rivas Mercado, director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, se mostraba

²⁷ Orlando Suárez, *Inventario del muralismo mexicano...*, p. 132. Edificio destruido que podría ubicarse actualmente en el perímetro ocupado entre las colonias Morelos y la Maza.

inflexible e inconforme ante las actividades de los discípulos a favor del maderismo y las propuestas para mejorar el sistema educativo de la academia.

La suspensión de actividades continuó hasta el 19 de abril de 1912, fecha en que Alfredo Ramos Martínez asumió la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes ante la renuncia de Antonio Rivas Mercado. Ese mismo día, el nuevo director, reanudó el permiso a la Unión de Alumnos Pintores y Escultores para el uso del salón de sesiones de este grupo y canceló las expulsiones emitidas por su antecesor para perjudicar a los alumnos miembros de la Unión.

De esta huelga surgió la idea de fundar las Escuelas de Pintura al Aire Libre en 1913 bajo la dirección de Ramos Martínez. Algunos artistas se incorporaron a ella mientras otros ya trabajaban en publicaciones revolucionarias como caricaturistas o en las huestes de un líder o caudillo sublevado.

La Revolución Mexicana transformó la manera de contemplar el país, tal como lo explicaría Octavio Paz en el libro *Los privilegios de la vista II. Arte de México*:

(...) siempre me he preguntado si fue una revolución, en el sentido moderno de esta palabra, o una revuelta. (...) Nuestra revolución sacó afuera, como en un parto, un México desconocido. Sólo que el niño que nació en 1920 tenía siglos de existencia: era el México popular y tradicional, ocultado por el régimen anterior. Un México que ahora unos y otros, progresistas de izquierda y progresistas de de derecha, han vuelto a enterrar. (...) La Revolución nos reveló a México. Mejor dicho: nos devolvió ojos para verlo.²⁸

El autor de *El laberinto de la soledad*, añadió: “La Revolución de México fue una terrible erupción popular y por eso más de una vez la he llamado *revuelta*. El resultado de esa revuelta (...) fue un compromiso no sólo político entre diversas facciones sino ideológico”.²⁹

La Revolución Mexicana fue tiempo de “sainete, drama y barbarie”.³⁰ Los artistas registraron los acontecimientos ocurridos durante la Revolución Mexicana.

Los hermanos Casasola en su labor como fotógrafos de prensa capturaron en rollos de celuloide la lucha armada, desde el panorama de la ciudad de México

²⁸ Pp. 188 y 189.

²⁹ *Ibidem*, p. 209.

³⁰ José Clemente Orozco, *Apuntes autobiográficos...*, p. 46.

durante la Decena Trágica, pasando por la vida cotidiana de las tropas con caudillos, soldaderas y soldados, y retratos que inmortalizaron a jefes militares como al *Centauro del Norte* y Zapata en Palacio Nacional en 1914.

Mariano Azuela con *Los de abajo*, Rafael F. Muñoz con *Vámonos con Pancho Villa*, y Martín Luis Guzmán con *El águila y la serpiente* recrearon en el ámbito literario escenas revolucionarias.

Francisco Goitia con su serie de pinturas “Los ahorcados” (*El paisaje de los ahorcados, El ahorcado, La cabeza de ahorcado*, elaboradas entre 1912 y 1917), nos traslada al drama revolucionario. Un caso semejante es José Clemente Orozco en cuya serie de pinturas tituladas *La casa del llanto* (1910-1915) da un testimonio de la vida en los burdeles, pues en la Revolución “por la difícil situación económica que vivía el país, en la ciudad de México había el doble de prostitutas que en París y Orozco se dedica a pintarlas. Fue precisamente el tema de su primera exposición”.³¹

Estos acontecimientos repercutieron en la cosmovisión de los artistas que vivieron en esa época, pues no fue lo mismo presenciarlo en la juventud —en este trabajo tenemos a José Clemente Orozco en México y Diego Rivera desde Europa—, en la niñez —Juan O’Gorman, Jorge González Camarena y Francisco Eppens— o en la adolescencia como a David Alfaro Siqueiros.

José Clemente Orozco (Jalisco, 1883) colaboró en diversas actividades en las que estaba involucrado el *Doctor Atl* con el obregonismo. Cuando Obregón y Carranza organizaron al Ejército Constitucionalista, Gerardo Murillo y Orozco se trasladaron a Orizaba con máquinas, implementos y enseres de *El Imparcial*. A su llegada, saquearon templos de la población.

En el templo de los Dolores instalaron prensas planas, linotipos y aparatos del taller de grabado para el periódico, órgano del Ejército Constitucionalista, *La Vanguardia*, donde Orozco fue caricaturista y desarrolló el mismo estilo que usaría en sus pinturas murales, “pintando carteles y rabiosas pinturas anticlericales”, como lo indica el curador Gregorio Luke.

³¹ Gregorio Luke, *Orozco en multimedia* (conferencia), Anfiteatro Simón Bolívar, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2 de febrero de 2011.

José Clemente Orozco en 1917 al no encontrar en México un ambiente favorable para la actividad artística, resolvió salir del país para conocer los Estados Unidos. Tomó un paquete de pinturas del estudio de Illescas y emprendió el viaje. En San Francisco, hizo carteles pintados a mano para cines, trabajo sencillo que le permitió conocer profundamente a la ciudad, y pronto se trasladó a Nueva York. Regresó a México en 1920.

David Alfaro Siqueiros (Chihuahua, 1896) se enroló en el Ejército Constitucionalista, también fue colaborador de *La Vanguardia*, sólo que al poco tiempo se incorporó al Estado Mayor del general Manuel M. Diéguez —jefe de la División de Occidente— donde alcanzó el grado de capitán segundo. Durante la Revolución Mexicana conoció a diversos militares que participaron en los gobiernos posrevolucionarios de la primera mitad del siglo XX.

Por el grado de capitán segundo obtuvo el privilegio de emprender un periplo a Europa, nombrado como diplomático militar en 1919. Para llegar al viejo continente hizo una escala en Nueva York, donde se encontró con José Clemente Orozco, ambos se reunieron para tener acaloradas pláticas sobre la mecánica en el arte.

Con la Revolución apareció el nacionalismo agudo, el furor por la sociología, la historia, el rescate del legado de las culturas autóctonas precortesianas, el indigenismo, el obrerismo, todo lo referente al proletariado. En este contexto surgió el taller colectivo del *Centro Bohemio de Guadalajara*, donde en 1918, artistas de vanguardia discutieron sobre la función y forma del arte de la Revolución, cómo representarlo, interpretarlo y difundirlo.

Estas reuniones originaron un programa educacional muy amplio, destinado a crear una conciencia estética entre los representantes de todas las clases sociales, dirigido a alumnos muy jóvenes, casi niños, aunque también podían acudir obreros y personas de las clases medias. Su función era “levantar el arte nacional”, aunque en realidad, nunca se había caído, sólo había disminuido el ritmo de la producción artística por el conflicto armado.

La fotografía, recurso emancipador de la pintura

Como antecedente de la vanguardia europea se plantea el inicio de la fotografía en el siglo XIX, pues ésta liberó a la pintura como reproductora de imágenes naturalistas, por ello “la pintura como arte, comienza donde la fotografía termina”.³²

El descubrimiento de la fotografía permitió los ensayos hacia expresiones libres e instintivas (como las Escuelas al Aire Libre) y el estudio del arte de los pueblos primitivos, del inconsciente, de los dementes, de los niños... Fue así como surgieron los movimientos llamados *ismos*: impresionismo, puntillismo, cubismo, surrealismo, fauvismo, expresionismo, futurismo... “Ya no se trata de pintar de la retina hacia fuera, sino de ésta hacia adentro”.³³

Todos esos movimientos dejaron una serie de aportaciones que enriquecieron al lenguaje plástico. Los artistas que estuvieron en Europa fueron influenciados por esta vanguardia.

Cuando Gerardo Murillo llegó a México tras su estancia en Europa (1897-1903) incomodó a los profesores de la Academia de San Carlos porque comenzó a enseñar a los alumnos las innovaciones de la Escuela de París y los movimientos vanguardistas, con la amplia gama de colores impresionistas y un dibujo dinámico, intuitivo, empleando unas cuantas líneas. Alfredo Ramos Martínez trajo a México reminiscencias del impresionismo y la idea de fundar las Escuelas al Aire Libre.

La generación encabezada por los mexicanos Ángel Zárraga (Durango, 1886), Diego Rivera (Guanajuato, 1886), Roberto Montenegro (Jalisco, 1887), Adolfo Best Maugard (Ciudad de México, 1891) y la segunda visita del *Doctor Atl* a Europa contribuyó en enriquecer la pintura mexicana con técnicas, ideas y estilos.

Los artistas americanos en París vivieron con especial atención las transformaciones del arte occidental de esos momentos, y particularmente la recuperación de las artes llamadas primitivas y su reinterpretación contemporánea ya sea en pintura, escultura, arquitectura, artes decorativas, escenografías de teatro, etcétera.

³² Antonio Luna Arroyo, *Jorge González Camarena en la plástica mexicana...*, p. 307.

³³ *Id.*

En esa época (1911-1913) el pintor catalán Hermenegildo Anglada Camarasa retomó el empleo de las líneas ornamentales y los adornos arabescos; Picasso y Amadeo Modigliani se inspiraron de las formas del arte africano; mientras Henri Matisse enriqueció su pintura a través de los vestigios marroquíes. Esto permitió a los artistas americanos alejarse un poco de la tutela clásica, pero sin dejar de admirar a los grandes maestros antiguos.

En este contexto se produjeron diálogos y debates entre los artistas americanos en el sentido de favorecer una nueva valoración de las formas de sus artes populares y en especial del arte prehispánico. Por ello, Best Maugard desarrolló su método de enseñanza inspirado en el dibujo autóctono, mientras, Roberto Montenegro y el *Dr. Atl* manifestaron su interés por estudiar las artes populares.³⁴

Zárraga estuvo la mayor parte de su vida en Europa, desde su llegada en 1904 se dedicó a estudiar el impresionismo y frecuentó los círculos artísticos de la vanguardia europea, obtuvo buena aceptación en los salones de pintura franceses, y fue recibido en la Sociedad del Salón de Otoño. De esa época destacan sus pinturas *San Sebastián* y *El don*.

Incursionó en el cubismo sintético pero sus obras cubistas pasaron inadvertidas. Pronto regresó al postimpresionismo de Cezanne, estilo que lo acompañó en adelante. Se involucró en la pintura de tema deportivo y realizó decoraciones escénicas para la obra "Antonio y Cleopatra" de Shakespeare que se presentaba en el Teatro Antoine de París. Después comenzó a dedicarse a la pintura mural al fresco y a la encáustica, su primer encargo lo tuvo en el Castillo de Vert-Coeur en Chevreuse, justo cuando realizaba esta obra José Vasconcelos convocó a los artistas para participar en el movimiento muralista, sin embargo, Zárraga se vio imposibilitado a participar inmediatamente, porque no había concluido este trabajo.

Ángel Zárraga se convirtió en uno de los principales muralistas, sólo que la mayoría de su obra la realizó en Europa. En México conocemos de él los tableros

³⁴ Cfr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Universidad de Granada), "Roberto Montenegro y los artistas americanos en Mallorca (1914-1919)", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 82, 2003, pp. 93-121.

transportables *La niña aprendiendo historia* y *Dolores del Río*, elaborados en 1927 para la embajada de México en Francia, exhibidos actualmente en el *Munal*.

Roberto Montenegro inició su preparación en San Carlos, en 1906 consiguió una beca para estudiar en París, desde allí enviaba dibujos de tinte modernista que su primo Amado Nervo incluiría en *La Revista Moderna*. Montenegro al igual que Picasso, Rivera y Zárraga incursionó en el grabado con Ricardo Baroja en Madrid.

Se estableció en Mallorca tras haber recorrido París, Londres y varias ciudades italianas. Sus dibujos a pluma le dieron la oportunidad para comenzar a ilustrar libros, siguió con su estilo simbolista-modernista acercándose cada vez más al *art nouveau*, realizó estudios detallados de peces y temas de folclor español. En 1917 recibió el encargo de la decoración del plafón de uno de los salones del Círculo Mallorquín, en la actualidad el edificio es la sede del Parlamento de las Islas Baleares; al salón donde está el plafón del artista tapatío se le reconoce como “Salón Montenegro”.

Diego Rivera llegó a España en enero de 1907, asistió a las clases del profesor Antonio Chicharro en la Academia de San Fernando, donde seguía vigente el romanticismo tardío y el simbolismo que estaba en auge al norte de Europa.

Sin embargo, meses después prefirió analizar autodidactamente la obra de *El Greco*, Goya y Velázquez. En 1909 conoció la obra de Cezanne al trasladarse a París. Después de una pausa en México, regresó a París donde incursionó en el puntillismo y otros estilos de pintura vanguardista, pero al establecerse en Montparnasse profundizaría en el cubismo cerca de cinco años.

En aquel entonces, el rechazo a la representación tradicional que encabezó el cubismo fue considerado por la crítica de arte una crisis de valores, un conflicto moral, una actitud nihilista, una provocación, aunque todo ello no era el móvil de la renovación plástica.

Entendido como un método de reconstrucción de lo real de ninguna manera abstracto, el cubismo podía aplicarse, amoldarse, a otras conformaciones visuales y prescindir de la geometrización obligada por la etiqueta impropia. (...) es un auténtico arte del montaje, un método de construcción que privilegia una visión detallada, una

evaluación refinada (con tintes científicos) de las componentes visuales. Se establece como sistema de representación a partir de lo real visible.³⁵

No obstante, a partir de 1917 se utilizó el cubismo en otras conformaciones plásticas, otorgándole un sentido funcional, vinculado con las líneas geométricas, *el estilo años veinte* como paradigma del clasicismo de la era industrial. La actitud crítica hacia el cubismo cambió, y a partir de ello surgió *l' affaire Rivera* suscitado a raíz de la discusión del artista guanajuatense con el crítico Reverdy, el incidente impulsó al artista mexicano a tomar la pintura sentimental y discursiva.

Diego Rivera abanderó un “moderno clasicismo” que ofrecía la revaloración de la pintura desdeñada por las vanguardias, y a su vez, se oponía a las reivindicaciones tecnológicas, futuristas vinculadas a la cultura posterior a la guerra. Fue “una postura retrógrada en París, que coincidía en México con los propósitos de los intelectuales y los artistas reunidos en 1921 alrededor de José Vasconcelos, único civil en el gobierno obregonista y cabeza de un programa educativo y cultural sin precedente.”³⁶

En ese tiempo, Rivera se reencontró con el historiador de arte Elie Faure, quien escribió la monumental obra *Historia del arte*, cuya parte dedicada al *Trecento* y *Quattrocento* italiano influyó en el artista mexicano para realizar un viaje de estudio.

(...) la interpretación de Elie Faure se presenta como un primer intento de inscribir al artista plástico en un contexto global en el que intervienen fuerzas sociales, particularidades locales, importantes modificaciones económicas, técnicas y científicas. (...) su interés se concentra en aquellos momentos cruciales, bisagras ineludibles entre uno y otro periodo de civilización: los llamados “periodos de transición.”³⁷

Hacia 1919 en París sostuvo pláticas con David Alfaro Siqueiros que lo motivaron a involucrarse más en el acontecer mexicano tras el aparente término de la Revolución Mexicana.

³⁵ Olivier Debrouse, “La gran reconstrucción y la tierra fecunda...”, en *Diego Rivera hoy...*, pp.142 y 143. La etiqueta “geometrización” del cubismo la impusieron desde un inicio sus detractores.

³⁶ *Id.*, p. 147

³⁷ *Id.*, p. 150.

Diego Rivera recorrió Italia con Alfaro Siqueiros, juntos estudiaron los frescos de las capillas que elaboraron artistas como Paolo Uccello, Masaccio, Della Francesca, Giotto, Cimabue, Mategna o Masolino. Ambos se apasionaron con la obra de Paolo Uccello, artista que halló los medios de la ilusión óptica utilizándolos para plasmar la tridimensionalidad en un espacio dimensional. En Uccello “la arquitectura del cuadro no tiene por qué imitar una arquitectura real”.³⁸

La Europa mediterránea del siglo XIII, tal como la describieron los fresquistas toscanos y florentinos, se parecía indudablemente al México viejo, medieval, el altiplano. Las semejanzas eran de tal manera obvias que se adaptaron a la visión del país de Rivera.³⁹

Al poco tiempo David Alfaro Siqueiros se estableció en Barcelona, España. Hacia 1921 sacó sus primeras conclusiones en un artículo llamado *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana*, que fue publicado en la revista *Vida Americana* en su primer y único número.

Con los *Tres llamamientos...* quiso renovar nuestra pintura, poniéndola al día, universalizándola, cuyo punto de partida es nuestro pasado indígena para lograr un arte monumental, público y humano. Pretendió que el objetivo de la pintura mural fuera un vínculo político-social porque dependía de la Revolución Mexicana y el —entonces— nuevo orden mundial como consecuencia de la Revolución Rusa, influenciada en el marxismo-leninista; un arte social con función de pintura ilustrativa.

La acción de Siqueiros fue determinante. Sus ideas sobre la función del arte en el mundo moderno eran, a un tiempo, mesiánicos y revolucionarios (...)

Siqueiros ve en la Revolución Rusa algo semejante a lo que él creía que había sido el cristianismo primitivo, sólo que en una etapa histórica más elevada. La superioridad de nuestra época era doble: por una parte, la revolución proletaria no era el resultado de una visión religiosa sino de una filosofía científica de la historia: el marxismo-ciencia *per-se*, por la otra, la revolución no sólo era social sino científica y tecnológica. (...) Las

³⁸ Irene Herner, “Siqueiros con Uccello”, *Siqueiros el lugar de la utopía* (catálogo), p. 53.

³⁹ Olivier Debrouse, “La gran reconstrucción y la tierra fecunda...”, en *op. cit.*, p. 151.

creencias de Siqueiros eran primitivas y quiméricas, sin embargo, nos conmueven. Son hijas de la fe —algo más que una estética cualquiera—. ⁴⁰

Al retorno de Rivera y Siqueiros a México, después de su estancia en Europa, se les unió Jean Charlot —joven artista francés—; los tres llegaron dispuestos a compartir sus conocimientos del arte del Mediterráneo y la Escuela de París para forjar la pintura mural.

Por su parte, Adolfo Best Maugard regresó a México en 1914 tras su estancia en Europa, donde estudió a los maestros de la pintura clásica del Viejo Continente y también aprendió de la obra de Matisse, Gauguin y Cezanne. Se incorporó a las actividades realizadas en las Escuelas al Aire Libre, José Vasconcelos lo designó jefe del Departamento de Educación Artística en el periodo de 1921 a 1924, fue cuando implantó su método de dibujo entre niños y jóvenes a escala nacional.

Su método de dibujo propuso que con siete líneas primarias (rectas, círculos, curvas, zig zag y espiral) se puede construir gráficamente cualquier forma de la naturaleza, con ciertas reglas básicas como evitar cruzar o encimar las líneas, con excepción de la recta. El método que se publicó en 1923, influyó en generaciones de pintores, como Frida Kahlo, Manuel Rodríguez Lozano y Abraham Ángel. *El método Best* estuvo inspirado en las culturas precolombinas.

Los artistas que estuvieron en Europa en la década de 1910 contribuyeron para enriquecer el lenguaje plástico mexicano con la experiencia de la vanguardia europea, supieron incorporar al canon del arte occidental las expresiones del arte mesoamericano y el que prevalecía en las tradiciones populares del México mestizo.

Con estos avances y otros que se desarrollarían en materia de composición geométrica, adelantos en la mecánica, la física y la química el muralismo posrevolucionario surgió como expresión de mexicanidad.

⁴⁰ Octavio Paz, *Los privilegios de la vista II...*, p. 217.

La configuración del sistema educativo posrevolucionario

Vasconcelos al asumir el cargo de secretario de Educación Pública se dedicó a concretar y ampliar los proyectos educativos formulados desde el siglo XIX que no se habían realizado formalmente por varios factores: la mayoría de la población estaba asentada en zonas rurales, el ferrocarril no llegaba hasta ellas; los profesores no sabían hablar en los dialectos indígenas y el estallido de la Revolución Mexicana dificultó focalizar estos planes debido a la violencia, la inestabilidad política, social y económica.

El sistema educativo posrevolucionario tiene fuertes raíces en proyectos educativos de tendencia liberal. Durante el gobierno del presidente Benito Juárez se expidió la *Ley Orgánica de Instrucción Pública en el Distrito Federal (1867)* en la cual se estableció la fundación de la Escuela Nacional Preparatoria para formar a los estudiantes que posteriormente ingresarían a las Escuelas de Altos Estudios.

En la misma ley también se establecía la educación primaria gratuita para los pobres, obligatoria, la unificación educativa, laica, enseñanza de moral y la libertad de enseñanza. Gabino Barreda elaboró su proyecto educativo basándose en la corriente positivista.

El positivismo como doctrina se manifestó contra la religión, la metafísica y la filosofía; en cambio favoreció el razonamiento, la experimentación, las ciencias naturales, las teorías evolutivas, las clasificaciones taxonómicas, los estudios históricos, etnográficos y arqueológicos.

Durante el Porfirismo siguió en pie el positivismo, influyó en la ideología política y educativa en las últimas décadas del siglo XIX y primeros años del siglo XX, esto se manifiesta en lemas porfiristas como *orden y progreso, poca política y mucha administración*. Se comenzaba a pensar en una identidad nacional por lo que se usó a la historia mexicana y el idioma castellano como medios unificadores.

En 1891 se promulgó la *Ley Reglamentaria de Educación* donde se retomó la idea de la educación básica laica, gratuita y obligatoria de la anterior ley de 1867 y los planteamientos discutidos en los *Congresos de Instrucción Pública* de 1889 y 1890 (Justo Sierra secretario de Instrucción Pública 1884-1911. Estos principios

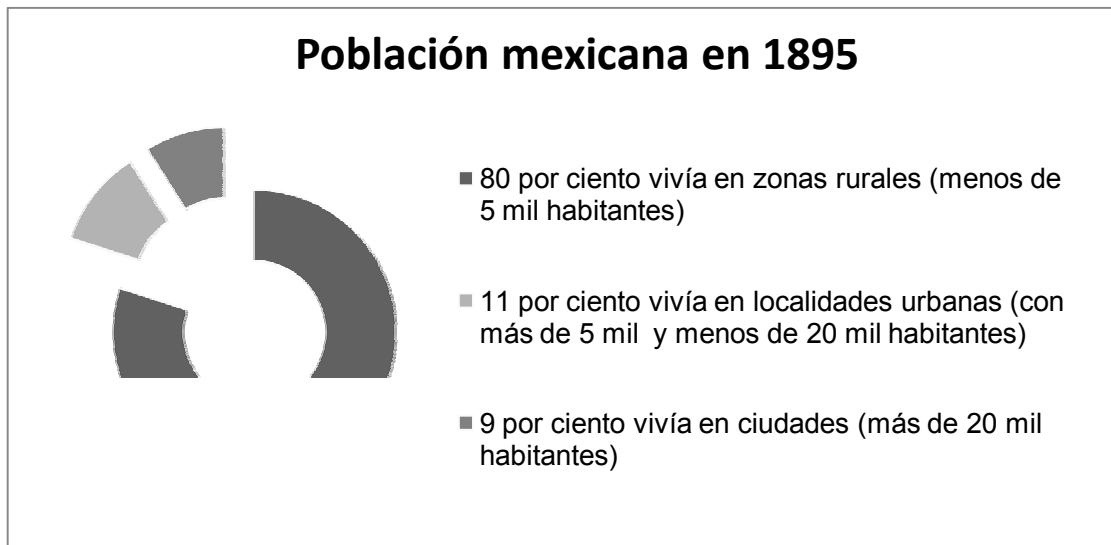
educativos fueron retomados por el Congreso Constituyente de 1917 para la promulgación del artículo tercero de la *Carta Magna*.

Desde el *Primer Congreso de Instrucción Pública* se contempló integrar a la población analfabeta en el proyecto educativo, definido en tres vertientes:

- Educación popular,
- Educación rural y
- Educación indígena.

En el *Tercer Congreso de Instrucción Pública* de septiembre de 1910 se evidenció la dificultad para llevar a cabo el proyecto educativo de los dos congresos anteriores, debido a factores como la dispersión poblacional, el componente geográfico y la dificultad para enseñar el castellano a los indígenas.

Tal como se muestra en la siguiente gráfica, México era un país rural.⁴¹ Debido a la situación social en el ocaso del Porfirismo y a la Revolución, la configuración demográfica casi no había cambiado para 1921.



La visión en materia educativa tenía influencia de las ideas evolutivas, positivistas y liberales del Porfirismo, por ello:

⁴¹ Josefina Granja Castro, "Procesos de escolarización en los inicios del siglo XX", *Perfiles Educativos*, IISUE-UNAM, vol. XXXII, núm. 129, 2010, p.65.

Las teorías sobre racismo, de boga en Europa desde mediados del siglo XIX, coincidieron en México con la etapa de construcción del Estado liberal y un capitalismo exportador orientado al desarrollo económico. Ambos procesos culminaron en la orientación “neoliberal” expresada en el lema “orden y progreso” del Porfiriato (1876-1911) y fueron un terreno propicio para la adopción de las ideas racistas de la época. Los intelectuales porfiristas estaban influenciados por el darwinismo social y el evolucionismo de Spencer; en algunos casos también por el evolucionismo francés de Lamarck, que era aún más retrógrado. La clase política estaba convencida de la superioridad de la raza blanca y conforme a ello se promovían campañas de inmigración y la regeneración del indígena.⁴²

El debate educativo se extendió en las tres décadas siguientes, en el cual participaron Ezequiel A. Chávez (subsecretario Instrucción 1905-1911), Francisco Belmar (lingüista y ministro de la Suprema Corte), Vera Estañol (secretario Instrucción), Alberto J. Pani (subsecretario de Instrucción 1912), José Vasconcelos (secretario de Educación 1921-1924), José Manuel Puig Casauranc (secretario de Educación 1924-1928), Moisés Sáenz (secretario de Educación 1928), Ezequiel Padilla (secretario de Educación 1928-1930), entre otros personajes.

La idea de “civilización” de los intelectuales de finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX se reflejó en el libro *Una encuesta sobre educación popular con la colaboración de numerosos especialistas nacionales e internacionales*, realizado por Alberto J. Pani en 1912 y publicado en 1918.

Se daban por naturales una serie de asociaciones entre *indígena-analfabetismo-atraso* expresadas en ideas como que la falta de buenas costumbres y principios morales estaba asociada con no saber leer y escribir, o que el retraso mental y la carencia de inteligencia tenían como origen el desconocimiento del español. De manera recurrente se afirmaba que la enseñanza del español era la base para el progreso: los pueblos indios que se relacionaban con los de habla hispana eran los que progresaban; los que no, seguían en el atraso.⁴³

⁴² *ibídem*, p. 69.

⁴³ *ibídem*, p. 75, con subrayado de la autora de este trabajo de titulación.

La designación de Vasconcelos en la recién creada Secretaría de Educación Pública (septiembre de 1921) no fue casual, pues era reconocido por su vocación intelectual y humanista; formado en la Escuela Nacional Preparatoria y en la Escuela Nacional de Jurisprudencia, participó en el *Ateneo de la Juventud*,⁴⁴ se convirtió opositor al régimen de Díaz; fue integrante del Partido Antirreleccionista y demostró su apoyo a Francisco I. Madero; difundió la causa revolucionaria en Washington y Londres. Fungió como ministro de Instrucción Pública en el breve gobierno de Eulalio Gutiérrez. En la presidencia de Venustiano Carranza fue director de la Escuela Nacional Preparatoria durante un breve periodo. Adolfo de la Huerta lo designó director del Departamento Universitario y de Bellas Artes, cargo que incluía la rectoría de la Universidad Nacional de México.

Como rector de la Universidad Nacional de México reorganizó la estructura de la educación superior y comenzó a planificar los distintos niveles educativos en lo que prosperaba la iniciativa para crear la Secretaría de Educación Pública.

Debido a la inestabilidad que dejó la Revolución Mexicana en el país, el gobierno caudillista de Obregón requería obtener reconocimiento internacional, unificar a la población para construir un proyecto de nación y permitir el desarrollo del capitalismo moderno del Estado mexicano; por ello consideró retomar los propósitos educativos establecidos anteriormente; el desarrollo del arte y las humanidades para dar la imagen de un país civilizado.

(...) ser <una nación moderna> no quiere decir únicamente adoptar técnicas de producción sino insertarse en una tradición universal determinada. O inventar un nuevo proyecto, una nueva visión del hombre y la historia".⁴⁵

La Revolución Mexicana con su violencia y desorden provocó que se volviera a pensar en la identidad nacional. Fue Vasconcelos quien llevó a la Revolución del campo político a la enseñanza, para él *el destino llevaba a un filósofo a la magna tarea de educar a un pueblo*, apoyado siempre en colaboradores como Gabriela Mistral, sus compañeros ateneístas y los futuros miembros del Colegio Nacional.

⁴⁴ En este trabajo, *supra*, p. 16.

⁴⁵ Octavio Paz, *Los privilegios de la vista II...*, p. 183.

Veía en cada profesor a un *apóstol de la educación*, editó masivamente algunas obras del pensamiento europeo y occidental, que fueron distribuidas en todo el país, en lo que Vasconcelos denominó *Misiones culturales* para incorporar a la civilización a los millones de habitantes que vivían marginados.

Las intenciones vasconcelistas no se limitaban a la simple inclusión de los habitantes al proceso productivo industrial, en realidad incorporó al plan presidencial su ambición de retornar a la conducta civilizada para alcanzar las metas del *Espíritu* mediante un esfuerzo educativo de influencia renacentista y clasicista occidental.

La población que antes fue menospreciada por los intelectuales porfiristas sería la protagonista de un papel fundamental en el proyecto educativo y cultural posrevolucionario, el pueblo como eje central de un nacionalismo encargado en definir al país, cómo era su población, explicar su forma de vida y manifestaciones culturales.

(...) el arte creado por estas élites educadas en Europa o en los centros de estudios superiores urbanos, abrevaba orgullosamente en la vertiente popular e indígena mexicana, afirmando su condición "nacionalista". Esto implicaba, en parte, un reconocimiento de los aportes reales de dicho "pueblo mexicano" en materia cultural, y por lo tanto también sentaba las bases para realizar un intento de repensar la historia y la cultura de este pueblo. Tradicionalmente desdeñada por las academias, la cultura popular adquirió de esa manera una fuerza inusitada en los derroteros del arte y la literatura nacionales. Pero hubo la intención de interpretarla, de rehacerla, de inventarla con fines más ligados a los intereses políticos o artísticos del momento que a los del conocimiento o la reflexión.⁴⁶

Las élites intelectuales y artísticas se dedicaron a identificar lo que para ellos era característico de la mexicanidad. "En la Secretaría de Educación Pública varias personalidades insistieron que tanto el charro, la china poblana, la tehuana y el indio tarasco eran los clásicos representantes de lo que para entonces ya

⁴⁶ Ricardo Pérez Monfort, "Las invenciones del México indio. Nacionalismo y cultura en México 1920-1940", en <http://red.pucp.edu.pe/ridei/buscador/files/100605.pdf>, consultada el 6 de febrero de 2011.

recibía el nombre genérico de “mexicanidad”.⁴⁷ Este criterio sería determinante para reducir la pluralidad cultural mexicana a estos estereotipos, en este debate participaron artistas, periodistas, literatos e intelectuales como Gerardo Murillo, Jorge Enciso, Roberto Montenegro, José de Jesús Núñez y Domínguez, Rubén M. Campos, Higinio Vázquez Santa Ana, Fernando Ramírez de Aguilar, Carlos Santa Cruz, Federico Gamboa, Carlos Rincón Gallardo, María Luisa de la Torre Otero y otros más.

Por lo tanto, ese concepto de nacionalismo o mexicanidad comenzó a difundirse en la música, la literatura, la pintura —incluida en ella la mural—, la danza, el teatro; y años más tarde, con el desarrollo de los medios de comunicación, se propagó en la programación de radio y el inicio de la industria cinematográfica.

Para José Vasconcelos era imprescindible que los profesores antes de impartir conocimientos enciclopédicos enseñaran:

- * Virtudes
- * Valores cívicos
- * Valores morales
- * Hábitos de higiene
- * Deportes
- * Economía doméstica
- * Oficios
- * Actividades artísticas

Y se buscó fortalecer e implementar:

- * Las escuelas rurales
- * Casas del pueblo
- * Casas del estudiante indígena
- * Educación media
- * Bibliotecas ambulantes
- * Publicación de libros
 - Técnicos
 - De autoaprendizaje
 - Cien títulos fundamentales de la cultura universal
- * Manifestaciones artísticas

⁴⁷ Ricardo Pérez Monfort, “Muralismo y nacionalismo popular 1920-1930”, en *Memoria. Congreso internacional de muralismo...*, *op. cit.*, p. 191.

... y los muros se cubrieron de colores

José Vasconcelos contempló la educación de las masas por medio de imágenes en los muros públicos como parte de una acción educativa integral para que la gente gozara el arte y así lograra hacer *comuni3n con lo bello*:

Descubrir las maneras de hacer f3cil y fecunda nuestra inteligencia y goce art3stico, es decir, llevarnos a la comuni3n con lo bello, tal es la pedagog3a propia del arte... por fascinaci3n y magia, ha de llevarnos a la... comuni3n cabal con los m3s altos valores del esp3ritu.⁴⁸

Para 3l la est3tica significaba el nivel m3s alto del esp3ritu y la consciencia, este pensamiento lo expres3 en libros como *Pit3goras, una teor3a del ritmo* (1916); *El monismo est3tico* (1918) y *Estudios indost3ticos* (1920). Por ello consider3 importante la ense1anza de las artes mediante un contacto directo entre artistas y alumnos, y por esta raz3n invit3 a los artistas para participar en su programa educativo.

Emprendi3 un viaje de reconocimiento del pa3s que inici3 en la zona del Baj3o, en marzo de 1921—a3n en la rector3a de la Universidad Nacional—, entre los integrantes de la comitiva se encontraban Manuel M. Ponce, Pedro de Alba, Enrique y Gabriel Fern3ndez Ledesma, Ram3n L3pez Velarde, Roberto Montenegro y Jorge Enciso. El objetivo era identificar las costumbres, los paisajes y las expresiones art3sticas de los pueblos, los acompa1antes tomaron notas de estas observaciones que realizaron porque les servir3an para proyectar esas ideas en sus respectivos trabajos.

De regreso en la capital, Vasconcelos se dedicar3a a rescatar edificios novohispanos, los edificios ser3an decorados con pinturas murales donde los artistas tendr3an libertad para escoger los temas, aunque los primeros murales estuvieron influenciados por el pensamiento de Vasconcelos.

Encarg3 el primer trabajo mural en junio de 1921 a Roberto Montenegro apoyado por Gerardo Murillo, Xavier Guerrero, Jorge Enciso, Eduardo Villase1or,

⁴⁸ Palabras de Jos3 Vasconcelos en Julieta Ortiz Gait3n, "El pensamiento vasconcelista en el mural *La creaci3n*", en *Memoria. Congreso internacional de muralismo... op. cit.*, p. 95.

Gabriel Fernández Ledesma y Julio Castellanos para ornamentar el ex Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, y la iglesia de éste.

Por orden de Vasconcelos el ex templo se convirtió en un edificio anexo a la Escuela Nacional Preparatoria; la iglesia se modificó para albergar una sala de conferencias y de lectura, cuyo uso estuvo a la disposición de los habitantes más humildes del Centro Histórico que desearan recibir instrucción. Este recinto fue conocido como el *Museo de la Luz* hasta julio de 2010, ubicado en la esquina de la calle del Carmen y San Ildefonso.

Lo que respecta a la iglesia de San Pedro y San Pablo, ésta fue decorada con jarrones, aves, venados, ramas y flores, figuras basadas en el arte popular mexicano. De la ornamentación sobresale el *Árbol de la vida* —conocido también como *Árbol de la ciencia*— mural ubicado en la cabecera de la nave del que fue templo jesuita.

El *Árbol de la vida* fue elaborado al temple, cuenta con simbología universal y francmasona, está vinculado con la pintura española que Roberto Montenegro vio y desarrolló durante su estancia europea (incluso, se puede asociar con el plafón del *Salón Montenegro* del Parlamento de Mallorca por el tipo de trazos, decoraciones y figuras).

En el *Árbol de la vida*, aves y fauna exótica se entrelazan en ramas de árboles, en un fondo dorado de efecto suntuoso asociado con los gustos orientales tan apreciados por el Vasconcelos. Sin embargo, la versión que aún observamos en el ex Templo no es la original, sino una modificada hacia 1923 y con diversos trabajos de restauración a partir de la década de 1940.

El mural inicial contaba con doce figuras femeninas y una masculina situado en el tronco del árbol, ellas representan a las Horas griegas, mientras él evoca a San Sebastián mártir. Todos estaban unidos por velos y como las figuras estaban semidesnudas, esto incomodó a las posteriores autoridades y a la sociedad, por ello las vistieron.⁴⁹ Al centro se lee una frase que José Vasconcelos le atribuía a Goethe: Acción supera al destino, ¡vence!

⁴⁹ Cfr. documental *Los murales perdidos de Roberto Montenegro* de Jorge Prior, 2007. Por las modificaciones hechas al *Árbol de la vida* sin la previa consulta a Roberto Montenegro, él retiró su firma de la pintura en los años cuarenta.

En la versión original, al lado derecho, la figura de la indígena fue cambiada por una mujer vestida discretamente de negro. El mundo indígena fue sintetizado en la imagen de una mujer oaxaqueña —tierra natal de Vasconcelos— quien por su postura y gesto con los ojos cerrados alude a una actitud mística encaminada a la espiritualidad, cualidad presente también en la rosa que ostenta en sus manos, flor símbolo de la naturaleza y la comunicación con lo espiritual para los modernistas.

Para la especialista Nicola Coleby “este mural no sólo viene a representar la exaltación del reino espiritual, sino que también indica el camino que lleva a él: dentro de la imagen, se presenta al arte mismo como la manera de hacer triunfar lo espiritual”.⁵⁰

Diego Rivera emprendió el segundo mural ineludiblemente relacionado al pensamiento vasconcelista *La Creación*, a partir de diciembre de 1921, en el Anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria de San Ildefonso, cuya virtud consiste en la capacidad del artista para crear una unidad compuesta por influencias bizantinas, cubistas, renacentistas y mexicanas.

En él se materializaron la ciencia, la filosofía y las artes como las más altas manifestaciones del espíritu humano, aunque se trate de una idea vaga por intentar recrear las concepciones filosóficas de Pitágoras y el Nuevo Testamento mediante figuras indígenas, mestizas y criollas como representación de la “belleza genuina mexicana” en palabras de Diego Rivera.⁵¹

A la izquierda del mural, detrás de la Eva indígena, están la danza, la música, la canción y la comedia, acompañadas por las tres virtudes teologales: la fe, la esperanza y la caridad; en la curva del arco una figura representa la sabiduría.

Al Adán riveriano-vasconcelista le siguen la fábula, la poesía erótica, la tradición y la tragedia, detrás de éstas: la continencia, la fortaleza, la justicia y la prudencia. El hombre atiende a las explicaciones del conocimiento.

Así las siete virtudes teologales custodian y protegen a las artes. Ello no sería posible sin la energía primaria, al centro en un semicírculo, de la cual brotan tres

⁵⁰ “El temprano muralismo posrevolucionario: ¿ruptura o continuidad?”, *Memoria. Congreso internacional de muralismo... op. cit.*, p. 29.

⁵¹ Raquel Tibol, *Diego Rivera, arte y política*, México, Grijalbo, 1979, p. 50, citada por Antonio Rodríguez, “Diego Rivera y la creación del arte nacional”, *Diego Rivera hoy... op. cit.*, p. 105.

rayos, dos de ellos apuntan —respectivamente— hacia la mujer y el hombre primigenios, desnudos, al nivel de la tierra de cuyo barro surgieron, y un tercero señala al árbol de la vida del centro, de donde proviene el Pantocrátor. A los lados del árbol de la vida emergen los signos del Verbo, principio de todo: el hombre, el águila, el león y el toro.

Diego Rivera terminó este mural a la encáustica en 1922 gracias a la colaboración de Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, Amado de la Cueva, Fernando Leal, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Carlos Mérida y Emilio García Cahero. Nótese que el artista guanajuatense no fue víctima de censura pese haber dibujado a la pareja originaria desnudos...

Estos murales, el *Árbol de la vida* y *La Creación*, por su tendencia universalista, materia prima del pensamiento estético, ético, filosófico e ideológico de José Vasconcelos, y la constante intervención del secretario de Educación, no fueron tan contundentes como los que les sucedieron. Por eso se les considera prolegómenos al muralismo posrevolucionario.

Por ese motivo, otro tipo de murales, como los realizados en San Ildefonso y la SEP, marcan el inicio del muralismo posrevolucionario. En ellos se abordaron temáticas relacionadas con la Revolución, la lucha de clases, las costumbres, mitos y ritos, la geografía, el paisaje, las etnias y el pasado mesoamericano.

En 1923 surgió el Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México, organismo enfocado durante dos años para luchar por los objetivos ideológicos del muralismo; de orientación marxista —influida por la Revolución Rusa vista como un “acontecimiento destinado a cambiar el destino de los hombres ... Fue un hecho que conmovió a los intelectuales y a los artistas de todo el mundo”—⁵² proveniente de la participación política de algunos de sus miembros en el Partido Comunista Mexicano, el PCM para esos momentos no era ni de trabajadores, ni de masas, más bien, y desde su fundación en 1919, era un auténtico cenáculo de amigos artistas e intelectuales.⁵³

⁵² Octavio Paz, *Los privilegios de la vista II... op. cit.*, p. 212.

⁵³ Xavier Garcíadiego, *Conversaciones sobre historia*, México D.F., XHIMR Horizonte 107.9 FM, 9:00-10:00 am., emisión núm. 208, 24 de mayo de 2008.

Durante las décadas que siguieron a su aparición, la pintura muralista mexicana conoció un prestigio, difusión e incidencia en otros países que ningún otro movimiento americano había alcanzado antes. Han corrido ríos de tinta sobre el Muralismo mexicano que produjo una serie de obras maestras estudiadas por especialistas de todo el mundo. Por sus características iconográficas y por sus resoluciones formales un buen número de conjuntos murales quedan inscritos por derecho propio en la historia universal del arte.⁵⁴

⁵⁴ Teresa del Conde, en el sitio <http://www.arts-history.mx/artmex/tema3.html#escmex>, consultado el 15 de abril de 2008.

3. Tres muralistas, embajadores del México posrevolucionario

Los integrantes del muralismo posrevolucionario cuando se subieron a los andamios en la década de los veinte no se imaginaban la magnitud que tendría su obra a largo plazo. En la mayoría de los casos, comenzaron a trabajar en edificios públicos del primer cuadro de la Ciudad de México, y con el paso del tiempo llegaron a hacer pinturas murales en latitudes lejanas: en el interior de la República Mexicana, en ciudades estadounidenses y latinoamericanas.

Sin embargo, no se necesitar estar en Guadalajara, Guanajuato, Detroit, Buenos Aires o en Concepción para impresionarse ante la maestría pictórica de los artistas mexicanos; porque pueden apreciarse los murales posrevolucionarios en distintos puntos de la capital mexicana, como a continuación se sugerirá en la Secretaría de Educación Pública, la Suprema Corte de Justicia y en las Facultades de Medicina y Odontología de la Ciudad Universitaria de la UNAM.

Ello permite contrastar ejes temáticos, técnicos y temporales en la obra de artistas tan diferentes como Diego Rivera, José Clemente Orozco y Francisco Eppens Helguera, sus aportaciones a la pintura mexicana y su relación con otros murales y artistas.

El país según Diego Rivera, y su obra según sus mecenas

En la víspera de la conmemoración de las celebraciones del bicentenario de la Independencia y el centenario de la Revolución Mexicana, 26 lonas en bastidores metálicos con la reproducción digital de los murales que Diego Rivera hizo en la SEP fueron exhibidas en el patio del Senado —en la sede de Xicoténcatl 9—, en el Jardín Hidalgo del Centro Histórico de Coyoacán y en el Centro de las Artes de Santa Úrsula sin gozar de difusión.

Para la Comisión Especial del Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución resultó más práctico gastar millones de pesos en un desfile estéril y sin narrativa para la noche del 15 de septiembre de 2010, que invertir parte de esos recursos en la divulgación del legado y patrimonio del muralismo,

movimiento que pese a ser cuestionado durante el siglo XX, ha obtenido reconocimiento en la historia del arte a nivel internacional por sus aportaciones teóricas y técnicas a la pintura.

Mientras la estatua del general huertista Benjamín Argumedo —mejor conocido como *El Coloso*— se ensambló e irguió unos minutos sobre la plancha del Zócalo capitalino para ser arrumbado horas después en un estacionamiento de la SEP; los murales llaman la atención a quienes los descubren y visitan sin necesidad de promocionarse por televisión.

El recuerdo de ellos en alguna fotografía de revista, libro o folleto es desplazado por la emoción y desconcierto de quienes los observan en vivo con su gigantismo, líneas y colores. Los murales se pueden ver pero no son efímeros, su impresión perdura para siempre en la memoria de quien los aprecia en vivo.

Los murales de Diego Rivera en la SEP —al igual que los realizados por sus colegas en el ex Colegio de San Ildefonso y San Pedro y San Pablo— son un ejemplo de la función que cumplió la pintura en el momento de reconstrucción nacional. Se trata de 116 frescos a color y 28 grisallas distribuidos en los pasillos estrechos del edificio de República de Argentina 28, recinto —celosamente resguardado— que cuenta con dos patios, planta baja, dos pisos y el privilegio de estar en constantes revisiones y sus frescos restaurados.

Entre 1923 y 1928, Rivera hizo estos murales, por lo que organizó a un grupo de ayudantes para realizar esta empresa, de ellos, destacan Carlos Mérida, Pablo O'Higgins y Ramón Alba Guadarrama, quienes además de aprender la técnica del fresco de Rivera, la compartieron con otros artistas como Juan O'Gorman, y se impulsaron para realizar murales en otros lugares en la década de los treinta.

Los murales de la SEP son reflejo de la visión de Rivera de esa época, la cual estaba influida por la ideología marxista que generó la Revolución Rusa; la idealización que Rivera tenía de la Revolución Mexicana y las habilidades pictóricas aprendidas en su estancia en Europa.

José Vasconcelos le había encomendado en un inicio realizar murales donde se apreciaran personajes femeninos portando trajes regionales de los estados del

país.⁵⁵ Por ello en el Patio del Trabajo lado norte lo dedicó a las mestizas mayas y las tehuanas, —estas últimas, tal vez en recuerdo del viaje realizado en 1922 a Tehuantepec con Lupe Marín—. Del conjunto resalta el ingenio que tuvo para aprovechar el espacio oscuro y apartado del elevador donde recreó *El cenote y El baño de Tehuantepec*.

En el llamado Patio de las Fiestas (de proporción mayor al Patio del Trabajo) lo dedicó a retratar tradiciones populares en diversas festividades: *La danza del venadito* recrea un rito de Sinaloa y Sonora donde el baile alrededor de la hoguera en la penumbra nocturna evoca a la vida y la muerte; *La cosecha del maíz* en la que el hombre y el maíz se funden en un solo cuerpo; *La fiesta del maíz* en la cual Rivera sintetizó en una cruz dos fuentes de veneración para el mexicano: la cruz que representa a Cristo y el maíz prehispánico como alimento y masa formativa esencial del hombre mesoamericano.

Como indicó el investigador Olivier Debrouse “la obra de Diego Rivera es una minuciosa descripción de un mundo en vías de desaparecer”,⁵⁶ así lo podemos apreciar en el panel *La quema de judas*, del Sábado de Gloria —antes efectuada en la calle de Tacuba—, donde Rivera aprovechó la oportunidad para retratar en los “judas” al capitalista, el militar y el clérigo como traidores a la nación. Este tipo de festividades y tradiciones populares se están perdiendo en sociedad mexicana del siglo XXI y los murales nos ayudan a recordar lo que representan.

En el Patio del Trabajo destaca *La maestra rural*, pues da testimonio de la educación impartida por mujeres y el compromiso del proyecto educativo posrevolucionario para que llegara a lugares marginados.

A Vasconcelos le disgustó la inclusión del conflicto minero ubicado en el muro oriente de los tableros del Patio del Trabajo, pues la temática se alejaba del propósito inicial establecido al comienzo del proyecto. No obstante, Rivera procedió por dedicar esta sección al paisaje del noroeste, e incorporar la

⁵⁵ Cfr. Nicola Coleby, “El temprano muralismo posrevolucionario ¿ruptura o continuidad?”, *Memoria. Congreso internacional... op .cit.*, pp.36-37.

⁵⁶ “La gran construcción y la tierra fecunda (la evolución de Diego Rivera 1917-1920)”, *Diego Rivera hoy...*, *op. cit.*, p.153.

problemática minera —que no es exclusiva de esa zona geográfica, pues el artista se basó en lo que contempló de niño en las minas guanajuatenses—.

Los frescos sobre campesinos, alfareros, el capataz y *La liberación del peón* ocasionaron que los desacuerdos entre Vasconcelos y Rivera crecieran porque la pintura comenzó a referirse a la sociedad y el trabajo, apartándose de la concepción artística-espiritual del secretario, “el arte ya no se presenta como una salvación, sino que se usa como manera de expresar la necesidad de cambios socioeconómicos...”⁵⁷

Se había acordado que la planta baja del Patio de las Fiestas fuera pintado por Jean Charlot, Amado de la Cueva y Xavier Guerrero, sin embargo, esto no fue posible debido a que estos artistas fueron continuamente interrumpidos para pintar en el primer piso la heráldica de los estados de la República por disposición de José Vasconcelos. Además, Diego Rivera destruyó el mural de Jean Charlot de *La danza de los listones* para sustituirlo por el suyo.

Si bien otros muralistas ya habían convertido al pueblo en protagonista de sus murales, Diego Rivera con su trabajo en la SEP también contribuyó a incorporar a la población común, los postulados del Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores de México y del Partido Comunista Mexicano dentro de una nueva configuración para apreciar al arte.

Pueblo, nación y socialismo fueron los lemas del discurso plasmado en signos visuales, para alentar la lucha de los explotados, que a largo plazo, se convirtió en sólo buenas intenciones por parte de Rivera: voluntarismo en imágenes de exaltación de obreros y campesinos, voluntarismo en la proposición de textos que tienen, sobre todo, un carácter enunciativo que no llega a convertirse en consigna...⁵⁸.

Mientras que en 1924 Amado de la Cueva, Jean Charlot y Xavier Guerrero decoraban el primer piso del Patio de las Fiestas con los escudos de los estados de la República, Diego Rivera comenzó a ornamentar los muros en el mismo piso del Patio del Trabajo con motivos alusivos a la actividad científica y laboral en grisallas.

⁵⁷ Nicola Coleby, *op.cit.*, p.37.

⁵⁸ Alberto Hajar Serrano, “Diego Rivera, contribución política”, en *Diego Rivera hoy... op.cit.*, p. 44.

Sin embargo, puede percibirse que los muros grises del primer piso no sólo se deben a un acabado pétreo ejecutado por el maestro Rivera, se tratan de síntomas de la compleja situación que atravesaba el país.

Por esos días se hizo evidente una pugna entre la Iglesia y el Estado (que culminó en la “Guerra Cristera”). A su vez, la sucesión presidencial de 1924 derivó en la Rebelión Delahuertista, desencadenada en Veracruz y que en pocos días adquirió carácter nacional. Obregón sofocó el enfrentamiento al desplegar legiones por todo el país. Como consecuencia de la pugna, Felipe Carrillo Puerto fue aprehendido y ejecutado; Adolfo de la Huerta se exilió en Estados Unidos, José Vasconcelos decidió renunciar a la SEP en 1924 y el Caudillo impuso a Plutarco Elías Calles como presidente.

Con la dimisión de Vasconcelos se interrumpieron las obras murales que se estaban realizando en la SEP y San Ildefonso. En la Escuela Nacional Preparatoria estudiantes y profesores dañaron gravemente la obra de Siqueiros y Orozco, el Sindicato de Pintores y Escultores no sirvió porque el gremio no se solidarizó con la causa de los artistas afectados. En esos días Rivera se preocupaba por sus propios fines, para su fortuna, pudo terminar el primer piso del Patio del Trabajo antes de la renuncia del secretario.

En 1924 la abdicación de Vasconcelos ocasionó que Rivera conociera a otros personajes, como Marte R. Gómez, quien lo llevó para que pintara en la Escuela de Agricultura —hoy Universidad Autónoma— Chapingo.

La llegada de José Manuel Puig Casauranc a la SEP permitió que Rivera continuara su obra como consecuencia de la negociación con el nuevo secretario, donde el muralista se comprometió a dejar de atacar al gobierno en la publicación *El Machete*, situación con la que no estuvieron de acuerdo otros integrantes del Sindicato de Pintores y Escultores.

El agua y la evolución del pueblo fungieron como los temas principales de los muros de las escaleras que conectan los tres niveles de edificio. En esta sección la obra Diego Rivera se alejó de las reminiscencias cubistas para acercarse más al fauvismo, tal como lo explicó Olivier Debroise:

En la escalera de la Secretaría de Educación Pública Rivera se empeña en describir minuciosamente las diversas regiones del país, los cambios geográficos, climatológicos, hidrográficos, que parecen interferir, no sólo en las actividades, sino con las actitudes de los habitantes. En el trópico húmedo, la exuberancia vegetal se refleja en la voluptuosidad de los cuerpos hidrópicos, sensuales, de seres que parecen vivir agazapados en una eterna, lánguida espera. Conforme se eleva del primer descanso al segundo piso, Rivera dosifica los tonos. La gama rica en verdes diferenciados cede paulatinamente ante la presencia de la tierra, de las rocas. Los ocre, los sienas, una serie de grises transparentes polvorientos, parecen cubrir, no sólo los objetos, también los seres. Desde aquel mundo primitivo, pagano, se llega, cerca del cielo, al borde de la civilización industrial.⁵⁹

Rivera imaginó cambios sociales, a la población rural trabajando con mejores condiciones derivadas por *La justicia proletaria y la mecanización del campo* (donde se manifestó a favor de la tecnología para facilitar los trabajos agrícolas, la medicina y los transportes, visión que dejó plasmada en su obra en México, Detroit y San Francisco), y la propagación de conocimientos y el desarrollo del arte (*Construcción de un nuevo mundo, La maestra rural y El pintor, el escultor y el arquitecto*).

La decoración de los pasillos del segundo piso comenzó a efectuarse en 1926, pero, la obra fue interrumpida por el trabajo de Rivera en Chapingo y un viaje que realizó en 1927 a la Unión Soviética.

En el llamado *Corrido de la Revolución* —compuesto por 31 paneles conectados por una cinta roja en donde escribió la letra de la canción en el Patio de las Fiestas— incluyó a obreros, indígenas y campesinos en las imágenes de los murales porque resultaba imperante establecer buenas relaciones entre el gobierno y los sectores populares en búsqueda de la unidad necesaria para que el país superara la Revolución.

En estos tableros resulta evidente el punto de vista de Rivera al abordar temas como *La muerte del capitalista, Banquete de Wall Street, Los sabios, La noche de los pobres* (o *El sueño*), *La unión...*

⁵⁹ “La gran reconstrucción y la tierra fecunda”, en *Diego Rivera hoy...*, *op. cit.*, pp. 152 y 153.

Es posible que el viaje a la URSS permitiera a Rivera incorporar a su pintura principios gráficos del cine vanguardista soviético y alemán como producto del primer encuentro que tuvo con el director ruso Sergei M. Eisenstein en 1928.⁶⁰

Para quienes consideran a Diego Rivera cronista de la realidad mexicana del siglo XX, de debe puntualizar que en el *Corrido* omitió el tema de la Guerra Cristera en los tableros.

La primera imagen del conjunto corresponde a un retrato *En el arsenal*, en el cual la figura central es la pintora Frida Kahlo distribuyendo las armas bajo la protección de un obrero revolucionario. A la derecha del fresco aparece Tina Modotti. En el otro extremo del panel se advierte la presencia de David Alfaro Siqueiros, que se encuentra detrás de un obrero que ase un rifle.

En general son tableros de crítica social, una alabanza a la vida de los campesinos, obreros y el proletariado; enfrentándose ante las clases media, media-alta y alta, representada por intelectuales, figuras públicas, empresarios, capitalistas, opositores y detractores del muralista caricaturizados con dolo para crear especulación y convertirse motivo de escándalo.

A lo largo del *Corrido* logró que los personajes interactuaran con el texto, y creó su final idóneo en el panel *El hogar tan querido*, pues la vida de la población cambiaría con el triunfo de la revolución proletaria: niños estudiando, una mujer usando una máquina de coser, acompañados por un fonógrafo, rifles y cananas guardadas; un campesino con su tractor trabajando la tierra y el avance de la tecnología —la aviación— en segundo plano, en colores vivos y alegres.

En el Patio del Trabajo muro norte existen cuatro paneles en común: reviven a los personajes históricos en la memoria colectiva, *Cuahutémoc*, *Felipe Carrillo Puerto*, *Emiliano Zapata* y *Otilio Montaño*. Los cuatro mártires fueron pintados con sus túnicas rojas, envueltos por un aura luminosa cada uno y acompañados por dos mujeres —una a cada lado— oriundas del momento y lugar donde se consagraron en la memoria colectiva.

⁶⁰ Cfr. Olivier Debrouse, “La gran construcción y la tierra fecunda”, *Diego Rivera hoy... op.cit.*, p. 155.

En la actualidad, políticos de la izquierda mexicana desean divulgar la obra de Diego Rivera nombrándolo “Artista de la Revolución” —tal como titularon a la exposición fragmentada de lonas con reproducciones de murales de la SEP a las que se hizo referencia al inicio de este apartado—, sin embargo, con ello manifiestan un profundo desconocimiento de la riqueza y diversidad de la obra del artista, y del muralismo en general.

Se reprodujeron varios de los tableros correspondientes al llamado *Corrido de la Revolución* en las lonas, y si bien estos murales tienen un valor individual, no se deberían colocar al azar en una exposición con reproducciones de ellos porque de esa manera se fragmenta e interrumpe el discurso del conjunto.

Es importante reconocer las aportaciones de Diego Rivera a la pintura mexicana, pero ello debe efectuarse en su justa dimensión. Si bien es un artista que demostró tener irrefutable talento, no por ello sus murales son sólo para el pueblo, pues en algunos como *Serpiente de la mitología náhuatl*, *Serpiente emplumada* y *Serpiente emplumada, mazorcas, haces de trigo y hoz de segadores* contienen evidencias de la influencia de sociedades secretas masónicas y los rosacruces en la obra del artista.

La visión de Diego Rivera es tan personal que resulta injusto reducir al muralismo posrevolucionario exclusivamente entorno a su persona; Rivera está hasta en la imagen de los billetes de 500 pesos, su nombre es conocido, pero no por ello su legado artístico es entendido.

La labor de los mexicanos dedicados a investigar, divulgar y rescatar obra de Rivera y de otros autores se dificulta ante problemas que ya no dependen directamente de los artistas; sino los cobros excesivos por los derechos de autor —como el caso del Fideicomiso de Frida Kahlo y Diego Rivera, manejado por el Banco de México y su representación en la sociedad estadounidense *Artists Rights Society*—. ⁶¹

⁶¹ Cfr., el directorio de la *Artists Rights Society* en la página electrónica <http://www.arsny.com/r.html>; el blog del artista mexicano Paul Achar <http://paulachar.blogspot.com/2010/10/escrito-presidencia-al-respecto-de.html>, y el reportaje publicado por Judith Amador Tello “El fideicomiso Rivera-Kahlo” <http://www.proceso.com.mx/rv/modHome/pdfExclusiva/55064>, consultadas el 25 de enero de 2011.

Es posible que por estos motivos, cuando un mexicano va al edificio de la SEP, si el recinto está abierto, —a parte de tenerse que identificar como cualquier otro ciudadano y pasar por un detector de armas (por los conflictos magisteriales) — no puede tomar fotografías —lo cual es razonable en términos de conservación de los murales—, pero si algún extranjero toma una foto, incluso con flash, a ellos no les dicen nada.

Orozco, su visión terrible y sardónica de la justicia

Contemporáneo a Rivera, José Clemente Orozco representa la antítesis del común de los muralistas, pues él “no intenta penetrar la realidad con el arma de las ideologías, sino que arremete contra ellas y sus encarnaciones (...) Villaurrutia lo ha llamado el pintor del horror. Quizá sea más justo llamarle el pintor de lo terrible”.⁶²

Es posible que Orozco al haber perdido una mano en la niñez y al padecer limitaciones visuales desde la juventud, desarrollara una perspectiva distinta, no sólo en materia gráfica, sino en la formulación de juicios introspectivos y hoscos.

Es una obra subversiva porque, lo mismo en el dominio de la estética que el de la visión de la realidad humana, se atrevió a decir *no* a las grandes simplificaciones modernas: *no* a la versión oficial de nuestra historia, *no* al clericalismo, *no* a la burguesía, *no* a las sectas. El gran *no* violento y contradictorio de Orozco se vuelve en ciertos momentos en una afirmación trágica: el hombre que aparece en su pintura es victimario y también una víctima.⁶³

Varios críticos e investigadores de arte elogian a Orozco por el manejo magistral del claroscuro —al grado de compararlo con Goya— y por el uso de pigmentos en negro, blanco y rojo (a veces complementados con otros colores aislados); su producción plástica se muestra afín con el expresionismo europeo y con el estilo de las caricaturas políticas y los grabados que el artista acostumbró a admirar y crear desde muy joven, un ejemplo de ello es su inolvidable tinta donde

⁶² Octavio Paz, *Los privilegios de la vista... op. cit.*, p. 186.

⁶³ *Ibidem*, p. 229.

plasmó a “Victoriano Huerta como un alcohólico perdido que jugaba a matar”,⁶⁴ son dibujos con temáticas vigentes a pesar del tiempo, como diría Horacio Quiñones, “lo genial en el arte... (es) representar verazmente modalidades medularmente invariables del espíritu... la técnica o el asunto pueden pasar de moda o de época, su contenido humano no varía nunca...”.⁶⁵

José Clemente Orozco dibujó personajes crueles, irónicos, patéticos y dramáticos en su obra como consecuencia de la observación de la vida cotidiana en los barrios pobres de la capital y la influencia de lo que presencié en las carpas y teatros de la ciudad de México durante la Revolución. De las representaciones histriónicas se inspiró para incorporar a sus pinturas, caricaturas y murales una composición *escenográfica*, tal como lo hizo en la Suprema Corte de Justicia de la Nación (SCJN) en su edificio sede –Pino Suárez 2, Centro Histórico–.

El recinto con su estructura de acero y concreto armado, la dimensión y el suntuoso recubrimiento interior de cantera, también es conocido como *El Palacio de Justicia*; mismo que, paradójicamente, posee cuatro murales elaborados por José Clemente Orozco, en los cuales el artista jalisciense desarrolló una de las críticas más terribles y mordaces respecto al sistema mexicano de justicia —por cuya impunidad bien podría aplicarse el caso a la situación de otras comarcas en el mundo—, “refleja una noción generalizada sobre la degradación de esta función estatal, de este valor de sociedades”.⁶⁶

Cuando Orozco comenzó a realizar estos polémicos paneles en los años de 1940 y 1941 ya tenía la experiencia que lo convertiría en un muralista consagrado: había realizado murales en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, el *Pomona College*, la *New School for Social Research* —donde Gandhi, Lenin y Carrillo Puerto tienen un papel importante como representantes del mundo civilizado—, el Palacio de Bellas Artes, y el zénit de su obra en el Hospicio Cabañas, *El hombre en llamas*, donde supo resolver el problema de la composición geométrica del

⁶⁴ Observación del curador Gregorio Luke en la conferencia “Orozco en multimedia”, Anfiteatro Simón Bolívar del Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2 de febrero de 2011, 18:00 hrs.

⁶⁵ En Justino Fernández, *La estética del arte mexicano*, op. cit., p. 115.

⁶⁶ Miguel Ángel Granados Chapa, “Pino Suárez 2: impunidad a la orden”, México, D. F., *Proceso*, núm. 1622, 2 de diciembre de 2007, <http://in4mex.com.mx/proceso>, consultada el 12 de febrero de 2009.

mural en una cúpula cerrada —situación que no lograron Andrea Mantegna, Antonio Allegri o Francisco de Goya—, aplicando los principios de la simetría dinámica de Jay Hambidge que el jalisciense aprendió y desarrolló en su estancia en Estados Unidos (1928-1933).

Los murales de José Clemente Orozco en la SCJN significan el retorno a su estilo de pintura más básico, basado en el dibujo caricaturesco. La temática de los paneles está bien identificada, pues es una crítica a dos artículos de la Constitución de 1917 —el 123 en el panel *El movimiento social del trabajo* y el 27 en *Las riquezas nacionales*— y una reflexión al concepto de *La justicia* en los frescos al norte y sur de la Sala de Pasos Perdidos.

En el lado oriente se encuentra *El movimiento social del trabajo* —arriba de las escaleras— Orozco manifestó la necesidad de organización de los sectores populares para exigir el cumplimiento de sus derechos labores —como lo hizo en el Palacio de Bellas Artes en 1934 y en el Palacio de Gobierno de Guadalajara— porque las pugnas internas de los obreros y sindicatos debilitan el poder para hacer efectivo el artículo 123 de la Carta Magna de 1917.

En él, se muestra en primer plano una bandera roja —icono de las luchas proletarias— y un zapapico; al lado de ellos, un cuerpo desnudo está tendido, ocultando su rostro; estos elementos son acompañados por las figuras de obreros al fondo. Mientras, en segundo plano se aprecian siluetas humanas en posturas incómodas, entre ellas, una cara fantasmagórica mira hacia el frente con la boca abierta, “casi ha perdido la figura humana y recuerda muy de cerca a un chimpancé”,⁶⁷ y al lado de ésta, se advierte la presencia de un brazo sosteniendo un zapapico, ambos con aspecto traslúcido.

Las escaleras sobre las que se ubica *El movimiento social del trabajo* llevan a un lugar denominado Sala de Pasos Perdidos, donde a los costados norte y sur están dos murales denominados *La justicia*. A ellos los caracteriza tener una interrupción en la parte media de los paneles debido a una puerta colocada en ambos lados, las cuales comunican con otros puntos del recinto.

⁶⁷ Justino Fernández en *Id.*

En el panel del lado norte, sobre la puerta, una figura humana aparece volando vertiginosamente, porta un hacha para castigar a unos bandidos enmascarados. Este personaje de su cintura hacia abajo es un rayo de fuego que atraviesa el cuerpo de otros hampones. Debido a los colores blanco y negro predominantes en esta sección, se aprecia una rica gama de grises.

Enfrente de éste, en el lado sur, un ser antropomórfico con caudal de lumbre pasa por encima de la puerta, sosteniendo un hachón en llamas, él observa con ira a unos delincuentes que están desapareciendo documentos y expedientes de una estantería. La otra mitad del cuerpo del personaje que está sobre la puerta atraviesa la figura de otros malhechores que huyen.

Entre la multitud se encuentra el elemento sardónico que no podía faltar: es la justicia —representada de color azul— la cual escapa sin rumbo fijo entre una muchedumbre de gente confundida y bandidos enmascarados; sobre aquel escenario se levanta un falso monumento a la justicia; sólo que ésta duerme tranquilamente, con los brazos flácidos, en una mano aún sujeta las leyes y en otra la espada —sin dignidad alguna— los expedientes no sirven porque la justicia está dormida.

Cabe mencionar que no fue la primera ocasión en que el muralista se desapegó del concepto convencional de justicia, pues ya lo había hecho en el Antiguo Colegio de San Ildefonso en el panel *La ley y la justicia*, pintado entre 1923 y 1924; en él aparecen dos figuras en aparente estado de ebriedad; un hombre personificando a la ley (haciéndole un guiño a su acompañante femenina) y a su lado, la mujer por cuya actitud simboliza a la justicia ciega, desequilibrada y manoseada.

A ello, debería en tomarse en cuenta:

(...) la intención del artista de mostrar que en tiempos antiguos y modernos se han levantado monumentos y templos a una falsa idea de justicia, se han corrompido jueces y la acción del mal se ha dejado sentir a despecho de todas las leyes y en el papel escrito que llenan los armarios y que se esparcen por el suelo. *La justicia* que

viene de arriba, ésa solamente y no la de los hombres, es la única capaz de confundir a los miserables.⁶⁸

El último tablero de la Sala de Pasos Perdidos es *Las riquezas de la nación*, justo enfrente de *El movimiento del trabajo*, es una especie de corte o sección geológica que permite ver las entrañas de la tierra, en donde se plasman las riquezas de la nación; el oro, la plata, el cobre, el acero y el petróleo, todos defendidos por el jaguar de fauces abiertas que salta por encima del lábaro patrio.

Justino Fernández se preguntó si realmente son riquezas, puesto que Orozco retrató al oro con un cadáver dentro del cual quedó atrapado un lagarto “muerte dentro de la misma muerte”; la plata parecida a una avestruz, pero está muerta también; el acero es resto de maquinaria; el cobre es un cuerpo humano que reposa boca abajo, y el petróleo “es un aceite negro que sale a chorros de las fauces del monstruo”.

“¿Qué nos queda de lo que en un principio deslumbraba como cosa preciosa? El oro, muerte; la plata, muerte también; el acero, cosa inútil; el cobre, ahí está como encarcelado; y el petróleo, un monstruo fantástico que se consume a sí mismo”. Y a pesar de ello, añade, el jaguar protege esas “miserias materiales”. Para el fallecido escritor es, en suma, “la conciencia nacional elevándose sobre las miserables riquezas nacionales, objeto siempre de la más desenfrenada codicia”.⁶⁹

En este panel Orozco amplió su paleta cromática, muestra sus tradicionales blanco, negro y rojo, adicionados con amarillos ocre, verde y anaranjado.

Así, José Clemente Orozco terminó entre abril y mayo de 1941 la decoración de los cuatro murales aludidos —que abarcan un área de 130.25 m²—, donde el artista aplicó su sentido común para abordar el tema.

Pero, los jueces y ministros de la SCJN demostraron indignación por las imágenes plasmadas en los frescos y dieron por concluido el contrato que el artista firmó en 1940, donde se había acordado que Orozco realizara murales en el *Palacio de Justicia* con un total de 462 m².

⁶⁸ Cita de Justino Fernández encontrada en Judith Amador Tello, *id.*

⁶⁹ *Id.*

Ante el desacuerdo, José Clemente Orozco —sereno e irónico como siempre se distinguió— aclaró a los medios impresos: “yo mostré mis proyectos antes de ejecutar mi trabajo, nadie puede llamarse a engaño”.⁷⁰ Orozco defendió su postura ante Manuel J. Sierra, funcionario de la Secretaría de Hacienda, pues en esos días de 1941 el disgusto de los integrantes de la SCJN hizo que corriera el rumor de la posible destrucción de los controvertidos murales:

(...) para hacer buen juicio sobre una obra de arte es necesario tener en cuenta todos los elementos que la forman: sus diferentes partes materiales y objetivas, su técnica, sus relaciones con el lugar y país donde se encuentra y con el medio social de donde nació y del cual es expresión, y con mayor razón si se trata de una pintura mural decorativa pues en este caso es un elemento fijo de un conjunto arquitectónico. (...) Nuestro arte, si ha de existir realmente, debe ser parte de nuestra personalidad, tal cual es, y eso no excluya en modo alguno la continuación de la gran tradición artística ni de la buena técnica, sino todo lo contrario; precisamente por manifestarnos tal como somos, en el arte, podremos aspirar a un lugar en la civilización universal [...] la insinceridad y la pedantería sólo pueden conducir a la esterilidad.⁷¹

Los argumentos de Orozco se reforzaron con el apoyo de varios artistas e intelectuales en pos de la defensa de sus murales con declaraciones como la de Jorge Juan Crespo de la Serna:

Este caso no es de interpretación más o menos ingeniosa y erudita, es un caso de fuero y libertad, de libertad de expresión, por la que estamos combatiendo todavía hoy frente al espíritu de regresión e intolerancia, resucitado por un puñado de locos en el mundo.⁷²

Meses después de la polémica suscitada por los murales, el tiempo contribuyó para que los frescos fueran conservados a salvo en el lugar donde fueron originados. Pronto se acallaron las críticas de sus detractores, y su denuncia sigue dando testimonio de las arbitrariedades del sistema judicial mexicano.

⁷⁰ José Clemente Orozco en Judith Amador Tello, *id.*

⁷¹ Raquel Tibol, “Con Orozco hacia el 2000”, México D.F., *Proceso*, núm. 1208, 26 de diciembre de 1999, <http://in4mex.com.mx/proceso/proceso.pl>, consultada el 3 de abril de 2009.

⁷² *Id.*

Del altercado, Orozco logró que sus frescos fueran respetados; y además, pudo desarrollar posteriormente 332 m² de pintura mural en el ex templo de Jesús Nazareno, a cuenta del acuerdo inconcluso firmado en el contrato para trabajar en la SCJN.

La paradójica obra del pintor y muralista —creador de belleza en lo que produce terror— no sólo es motivo de reflexión y admiración en el siglo XXI, sino ejemplo para quienes desean denunciar como él las inconsistencias del mundo en que vivimos; “un bello y frío estremecimiento para presentar el horror y producir embriaguez...”⁷³

Para apreciar en persona los murales de la SCJN se debe acudir al edificio y presentar una identificación; no permiten tomar fotografías, se cuentan con reproducciones de los murales en la página de internet de la Suprema Corte, así como una vista panorámica que permite apreciar la Sala de Pasos Perdidos en imágenes de 360° —este recurso virtual está bien aprovechado en la página de la SCJN porque son pocos los murales de José Clemente Orozco en el recinto y el espacio del lugar es pequeño, por lo que no se presentan complicaciones de deformación angular por cómo se pintó cada mural; a diferencia de grandes espacios, como las visitas virtuales en 360° en la SEP o San Ildefonso, donde la mayoría de los murales se ven de forma fragmentada y deformada por las tomas panorámicas—.

El curador Gregorio Luke ha propuesto utilizar los avances tecnológicos para continuar el sueño de los muralistas: dar difusión a los murales mediante proyecciones digitales de las obras en tamaño real, sin necesidad de tener que trasladarse al lugar de su creación.⁷⁴ La sugerencia del investigador podría ser aplicada por las distintas autoridades culturales; incluso, al mejorar la calidad de las reproducciones en internet, no sólo se difunde la obra de los artistas, sino se fomenta el desarrollo de las competencias de informática e ingeniería cibernética en nuestro país.

⁷³ Justino Fernández, *op. cit.*, pp. 510 y 511.

⁷⁴ Observación del curador Gregorio Luke en la conferencia “Orozco en multimedia”, Anfiteatro Simón Bolívar del Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2 de febrero de 2011, 18:00 hrs.

Francisco Eppens en la integración plástica de CU

A partir de 1940 se presentaron varios ajustes en cuanto a la producción de pintura mural. Los gobiernos de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán formularon planes nacionales que incluían el desarrollo industrial, agrícola, ganadero, eléctrico y crediticio en el país. Como consecuencia del auge económico, se pudo invertir dinero para la construcción de obras viales y edificios públicos en todo el país; inmuebles que se convirtieron en oficinas generales, hospitales y centros educativos (algunos de ellos son del IMSS; de los Institutos de Cardiología, Pediatría y Nutrición; la Escuela Normal Superior; el Conservatorio de Música; y la Ciudad Universitaria de la UNAM).

Con ello se fomentó el empleo de la arquitectura funcionalista mexicana aplicada a la infraestructura pública; claro está que en muchos de esos edificios se convocó a los muralistas para su participación, sin embargo, mientras se construían los inmuebles, los pintores recurrieron a la iniciativa privada elaborando pinturas de caballete, murales, e incluso trabajando en el diseño publicitario.

Otro factor que propició ajustes en la pintura mural fue la introducción de las generaciones de artistas nacidos entre 1900 y 1920, quienes aprendieron y enriquecieron el lenguaje plástico de los muralistas precursores. Francisco Eppens Helguera es un ejemplo de ello.

Artista potosino nacido en 1913 quien trabajó en toda clase de proyectos: desde el diseño publicitario, pasando por la elaboración de escenografías cinematográficas y el diseño filatélico. De 1935 a 1951 elaboró 72 dibujos originales para timbres postales en los talleres de impresión de la SHCP —en esta faceta se ganó la admiración de los clubes filatélicos internacionales, pues antes de él, en escasa ocasión México contó con estampillas tan bellas y modernas, equivalentes a carteles en miniatura—; y, por otra parte, Eppens incursionó como muralista, entre otras obras, realizó murales en las Facultades de Medicina y Odontología del Campo Central de CU.

Para elaborar el mural llamado *La vida, la muerte, el mestizaje y los cuatro elementos*, en la Facultad de Medicina, Eppens se enfrentó con problemas técnicos interesantes. Se trata de un tablero en una fachada curva con acabado

de vitricota; el artista tuvo que crear su obra en pequeñas losas precoladas de concreto de un metro de largo por 25 centímetros de ancho para dar la curvatura de 20 metros de altura por 18 metros de base. Las losas fueron ancladas al muro, dejándoles cuerda a las puntas de los alambrones para que al perforar la pared, se atornillaran con tuercas por la parte de atrás, con la finalidad de obtener un mural desmontable.

Eppens Helguera explicó:

Esta obra la hice (...) utilizando mosaico de vidrio que entonces empezaba a producir la fábrica de “Mosaicos Venecianos de México, S.A.” en Cuernavaca, Morelos, (...) Como faltaba un color verde muy claro que no había en la fábrica ya que ésta apenas comenzaba, tuvimos que comprar platos de vidrio de ese tono, los cuales rompimos en pedazos para poderlos colocar en las partes del mural donde se necesitaban.⁷⁵

En el mural de Medicina se valió de la visión cosmológica de los indígenas mesoamericanos para representar conceptos de la vida y la muerte —el cráneo que devora la mazorca de maíz— y la forma en que conviven en armonía los elementos naturales —el fuego, la tierra, el aire y el agua— con los seres vivos dentro del universo en un sentido de eternidad —por eso la serpiente está alrededor de la composición del mural mordiendo su cola—. Por otra parte, el México actual está representado en la cara principal del mural donde se combina el rostro de la indígena, el mestizo y el español.

Respecto al mural del auditorio de la Facultad de Odontología, Rodrigo Eppens así lo interpreta:

Es la superación a través del aspecto moral, representado por el fraile, y el aspecto intelectual, representado con esa cabeza abstracta que es una llama de luz, que indica la inteligencia humana. Quiere decir que a partir de la inteligencia y la moral puedes lograr tal vez una mejor humanidad. Este tipo de ideales siempre le gustó representarlos: la superación a través del trabajo, del esfuerzo.⁷⁶

⁷⁵ Ramón Valdiosera Berman, *Francisco Eppens Helguera, el hombre, su arte y su tiempo...*, pp. 60 y 61.

⁷⁶ Rodrigo Eppens en entrevista para Felipe Gallardo Mora, Felipe, *et. al.*, “La obra de Francisco Eppens, autor de símbolos de identidad”, *El Búho...*, p. 6.

El crítico de arte Antonio Rodríguez describió el mural:

Eppens representa al hombre moderno como el tronco de un árbol inclinado por el viento, con las raíces hundidas en la tierra, la cabeza como una flama en el cielo. Colocado entre las alas de un águila y el cuerpo de una serpiente, la figura del hombre, trazada vigorosamente, sintetiza la contradicción entre la materia y el espíritu: una de sus manos la invoca y la otra incita a la lucha.⁷⁷

En el mural de Odontología, la luz que delinea la figura del hombre sugiere un concepto universal —una evocación mexicanizada de Prometeo—, si bien está vinculado con el mestizaje y el nacionalismo como en el caso de Medicina, tiene que ver más con las funciones de la Universidad: la transmisión del conocimiento, el saber, la cultura —elementos útiles en la formación de juicios críticos y una sociedad más preparada—; inteligencia que al complementarse con la moral, la ética y el espíritu ayuda al advenimiento del desarrollo tecnológico, científico, intelectual y humano, no sólo de México, sino del mundo.

En el caso específico de *La vida, la muerte, el mestizaje y los cuatro elementos* y *La superación del hombre por medio de la cultura* sus cualidades fueron el incorporar la capacidad de síntesis y la simpleza de los conceptos para crear murales entendibles, lejanos a la agorafobia de Rivera y O’Gorman, o de la complejidad técnica de los de Siqueiros.

Al haber escogido Eppens fragmentos de mosaicos de vidrio facilitó incluso el mantenimiento de los murales. Cabe recordar en aspectos técnicos que Siqueiros elaboró en la Rectoría de CU *El pueblo a la universidad, la universidad al pueblo*, escultopintura en estructuras de hierro revestidas de cemento cubiertas con mosaicos de vidrio, que se dilatan o contraen de acuerdo con la temperatura del medio ambiente y como consecuencia de los rayos del sol sobre la obra; en ese sentido, los murales de Siqueiros en CU no son estables y requieren un arduo trabajo de mantenimiento. Mientras los de Juan O’Gorman en la Biblioteca Central, al haber sido realizados con piedras naturales, con el paso del tiempo se ha

⁷⁷ Antonio Rodríguez en Ramón Valdiosera Berman, *op. cit.*, p. 63.

dificultado encontrar las piedras con los colores precisos para sustituir o incrustar en tramos que se han desprendido a través de los años.

La técnica de Eppens es rica en el uso del color y temáticas; en el caso de la Ciudad Universitaria se aprecia como pasó de los colores lisos y fuertes en el mural de la Facultad de Medicina, a la sinfonía de colores tamizados y suaves en la Facultad de Odontología.

Los murales de Francisco Eppens Helguera pueden ser comprendidos y apreciados desde distancias cercanas y lejanas —*La vida, la muerte, el mestizaje y los cuatro elementos* se observa desde la Torre II de Humanidades—, sin que el espectador realice un gran esfuerzo en el afán de descifrar el significado de las figuras y símbolos intrínsecos en el área del mural. Por la sencillez del diseño de los murales de Francisco Eppens resulta válido vincularlos con anuncios espectaculares, cartelones o “Billboards”.

Por esos días, “Siqueiros lanzó una campaña publicitaria impresionante, sobre aquello que bautizó como *La segunda etapa del muralismo: muralismo al exterior*, pariente cercano al *Affiche*”,⁷⁸ pues el *Coronelazo* asoció a la composición y las posibilidades del muralismo exterior con el cartel publicitario, arte afín a las habilidades sintetizadoras de Eppens manifiestas en los murales de CU.

Años más tarde, en el suplemento “Diorama de la Cultura” del periódico *Excelsior* el domingo 25 de marzo de 1956, Siqueiros escribió: “se trataba (...) de una nueva experimentación (...) Al muralismo en el exterior le corresponde un nuevo tipo de espectador, un espectador activo, frecuentemente motorizado y, en consecuencia, principios particulares de composición. Su radio visual es infinitamente mayor y más complicado que el interior (...).”⁷⁹

La consolidación del muralismo exterior ocurrió con los trabajos de Francisco Eppens, Juan O’Gorman, José Chávez Morado, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera en el Campus Central de CU. Antes de estos, ya se habían realizado murales exteriores como *América tropical* de Siqueiros; *Alegoría Nacional* de José Clemente Orozco en el Teatro al Aire Libre de la Escuela Nacional de Maestros y

⁷⁸ Irene Herner, “La Sala de Arte Público Siqueiros se reinaugura”, *Siqueiros el lugar de la utopía* (catálogo), México, INBA, 1994, p. 36.

⁷⁹ Alfaro Siqueiros, David, en Irene Herner, *op. cit.*, pp. 119 y 120.

el bajorrelieve policromado de la *Fuente de Tláloc* realizada por Rivera en el Cárcamo del Río Lerma, entre otros.

En esos años “las instancias culturales consideraban al movimiento muralista como un ente exitoso que proporcionaba gran prestigio al país por sus características nacionalistas”.⁸⁰

Los murales de CU explican cómo el discurso nacionalista desplazó a la idealización de la Revolución Mexicana, los motivos indigenistas, obreros, sindicales y “comunistas” en la producción artística. Podrían citarse en este tipo de discurso nacionalista algunas obras: el mural anteriormente nombrado *Alegoría nacional* de José Clemente Orozco; los aclamados *Sueño de una tarde dominical en la Alameda* (originalmente en el Hotel del Prado) o *La historia del teatro en México* (Teatro Insurgentes) de Diego Rivera; los murales de Juan O’Gorman en la Biblioteca Central de CU y el Centro SCOP; el cuadro *La Patria* de Jorge González Camarena (icono de los libros de texto gratuito de la SEP editados de 1962 a 1972); hasta culminar en la máxima expresión del arte nacionalista cuando Francisco Eppens realizó en 1968 la versión actualizada del escudo nacional mexicano.

Mientras en México se acentuaba el nacionalismo en el periodo de 1946 a 1970, en el mundo surgió una nueva configuración ideológica tras el término de la Segunda Guerra Mundial y el inicio de la Guerra Fría entre los Estados Unidos y la Unión Soviética; fue:

(...) cuando se circunscribió el internacionalismo, Estados Unidos reestructuró un programa cultural en varios países de Latinoamérica, y llevó a cabo una penetración cultural.

El gobierno de los Estados Unidos ‘exportó’ su ideología, bajo un aspecto de intercambio cultural, es decir, hacia una directriz para el imperialismo norteamericano. Así es como la penetración ideológica fue elaborada y utilizada por primera vez en los países de América Latina, misma que nació en el Departamento de Estado de Washington como un programa de relaciones culturales con esos países. El director del Departamento de Artes Visuales de la Unión Panamericana, José Gómez Sicre, fue

⁸⁰ María Teresa Favela Fierro, *Jorge González Camarena: universo plástico*, p. 17.

el comisionado para visitar esos países y desdeñar toda pintura con características nacionales.⁸¹

A este desprestigio del arte nacionalista por el internacionalismo anglosajón se sumaron también los cuestionamientos que surgieron en México hacia el nacionalismo en las artes por parte de artistas, escritores e intelectuales. Como reflejo de ello surgió el movimiento plástico llamado *La generación de la ruptura*, la cual arremetió contra los temas que usaron los muralistas. La crítica alcanzó a la historia y el sistema político, tal como lo planteó Daniel Cosío Villegas a partir de la publicación del ensayo “La crisis de México” en 1947 y sus posteriores trabajos historiográficos y de análisis político.

A pesar de las críticas y el desprestigio del nacionalismo en las artes, la población mexicana y la comunidad internacional hemos aprendido a apreciar y admirar el legado artístico de este movimiento. El caso del Campus Central de CU es especial porque representa la integración de la arquitectura mexicana con el muralismo, al grado que en junio de 2007 la UNESCO reconoció este espacio como Patrimonio Cultural de la Humanidad.

Esa integración se entiende hasta en las negociaciones que los arquitectos encargados de las obras del Campus Central de CU tuvieron directamente con los artistas que realizarían los murales en los distintos edificios; por lo que se demuestra que el Frente Nacional de Artes Plásticas no sirvió para que los muralistas consiguieran esos trabajos —pues el FNAP debía procurar la unidad y prosperidad del gremio, sin embargo, en la práctica algunos miembros desvirtuaron la función original del Frente—.

En el caso particular de Francisco Eppens Helguera fueron Roberto Álvarez Espinoza y Pedro Ramírez Vázquez los que le encargaron la realización del mural *La vida, la muerte, el mestizaje y los cuatro elementos* para la entonces Escuela de Medicina.

Un ejemplo digno de mencionarse es el caso de la actual Biblioteca Central porque Juan O’Goman —pintor, muralista y arquitecto— colaboró en el proyecto

⁸¹ María Teresa Favela Fierro, *op. cit.*, p. 21.

de la construcción del edificio junto con Gustavo M. Saavedra y Juan Martínez de Velasco; precisamente por iniciativa de O’Gorman se realizaron los cuatro murales del inmueble, sin haber contado con el presupuesto suficiente, ni la ayuda técnica especializada —a diferencia de los primeros muralistas posrevolucionarios, no tuvo ayudantes artistas, sino que sus auxiliares fueron canteros, peones y albañiles de las obras de CU, muy semejante al caso de los murales de Medicina y Odontología de Eppens Helguera—.

El arquitecto Augusto Pérez Palacios había invitado originalmente a Jorge González Camarena para que realizara el recubrimiento mural del Estadio Olímpico Universitario, sin embargo, el maestro tapatío no pudo hacer la obra debido a un severo reumatismo que padeció tras haber trabajado arduamente —cerca de 16 horas al día— en el mural del vestíbulo del edificio del IMSS en Paseo de la Reforma y los bajorrelieves de la entrada del mismo, ¿cómo habría realizado González Camarena tal proyecto?, ¿el resultado habría sido diferente al mural que finalmente dejó inconcluso Diego Rivera?

Desafortunadamente las circunstancias del país frustraron la realización de posteriores magnas obras integrales entre arquitectos y muralistas, pero sin duda, los murales de Rivera, O’Gorman, Chávez Morado, Eppens y Siqueiros convierten a Ciudad Universitaria en la más hermosa del mundo.⁸²

⁸² Cfr. Adrián Villagómez Levret, “Tiempo de muralismo”, en *Memoria. Congreso internacional de muralismo... op. cit.*, p. 113.

4. Tres muralistas en el Museo Nacional de Historia

Otro uso que se le dio a los murales a partir del siglo XX fue una función didáctica, la cual pretendía adoctrinar a la población mediante imágenes. Por ello, se toma por ejemplo el trabajo de tres artistas en el Museo Nacional de Historia (MNH), Castillo de Chapultepec.

Este recinto es especial, ha tenido múltiples funciones desde su construcción a finales del siglo XVIII: residencia de verano del virrey Bernardo de Gálvez; pasando por almacén de pólvora, Colegio Militar; el alcázar como residencia de verano de Carlota y Maximiliano y residencia oficial de distintos presidentes hasta el gobierno de Abelardo L. Rodríguez. Por decreto de Lázaro Cárdenas el inmueble se destinó a albergar las colecciones del MNH, cuya inauguración fue hasta el 27 de septiembre de 1944 durante la presidencia de Manuel Ávila Camacho.

Por todos los usos que ha tenido, el inmueble representa un símbolo de la Ciudad de México visto desde varias perspectivas: poder, resistencia, leyendas y adaptaciones; al tratarse de un castillo cuya función ha sido diversa se comprenden las múltiples dificultades para el aprovechamiento óptimo del edificio con la finalidad de convertirlo en un *museo*.

La creación de un museo es compleja, pues como indica Salvador Rueda Smithers, director MNH, *no sólo la historia cambia, sino la manera de verla*. La percepción histórica ha cambiado en 70 años, pues los creadores de la exposición permanente la prepararon “como la lectura de personajes poderosos que logran las cosas y no dentro de un discurso en el que se valore la acción integral”.⁸³

En contraste, en el año 2010, el director del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM, Guillermo Hurtado, prefiere apoyarse en un modelo del libro *Los grandes movimientos del indigenismo en México*, en el cual, Luis Villoro planteó una distinción entre la historia problemática y la historia enigmática:

⁸³ Felipe Lacouture y Fornelli, en Carlos Vázquez Olvera, *El Museo Nacional de Historia en Voz de sus directores*; México, INAH-Plaza y Valdes, 1997, p. 68.

La historia problemática es la académica, la que estudia el pasado como un conjunto de hechos de los cuales podemos entender ciertas cosas con la ayuda de métodos de investigación.

La historia enigmática nace de la perplejidad ante el pasado. El hecho del pasado no es un dato explicable, cuantificable, sino un enigma que nos revela sus significaciones más profundas.⁸⁴

Al abordar asuntos históricos, resulta inevitable tener una visión fragmentada, pues la percepción de la historia es susceptible a modificarse con el tiempo, porque entre más remota es, se dificulta la recopilación de información y elementos para entender el pasado. No puede hablarse de una historia absoluta y veraz para todos, sino es el fragmento de esas muchas visiones, documentos, intenciones, testimonios e interpretaciones del pasado.

En el discurso y el acervo museográfico se formula la impresión de un México uniforme cultural y socialmente nacionalista, descartando la diversidad cultural y la existencia de movimientos sociales que constituyen al país. A esto el antropólogo argentino Néstor García Canclini lo denominó *teatralización del patrimonio*, considerándolo como “el efecto por simular que hay un origen, una sustancia fundante, en relación con la cual deberíamos actuar hoy”; precisamente esa *teatralización del patrimonio* corresponde al esquema de las políticas culturales autoritarias.⁸⁵

“El museo como sede de la historia oficial y nacional (...) la función del museo es tratar de hacer accesible la información cultural y el patrimonio, cuidar el patrimonio cultural de la nación en beneficio de los sectores mayoritarios”,⁸⁶ este fenómeno ocurre en México y Latinoamérica: el museo como proyecto centralista que debería contribuir en la formación de una conciencia social y la identidad nacional.

⁸⁴ Cita del doctor Hurtado en Jesús Alejo, “Hidalgo, entre Luis Villoro y O’Gorman”, *Milenio en línea*, Política, <http://impreso.milenio.com/node/8830500>, consultada el 11 de septiembre de 2010.

⁸⁵ Véase Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategia para entrar y salir de la modernidad*, México, CNCA/Grijalbo, 1990, p. 152.

⁸⁶ M. Á. Fernández Villar en *El Museo Nacional de Historia en Voz de sus directores.*, p. 192.

Los objetos que forman el acervo del museo corresponden desde la Conquista hasta la Revolución de 1910. Los patrones con los que se ha integrado la colección del MNH son: “el patriotismo y el progreso, el amor patrio, la estética y la racionalidad científica integran una misma trama museográfica que otorga sentido al museo como transmisor de imágenes-objeto”.⁸⁷

Los sectores populares sólo fueron incluidos en la museografía mediante manifestaciones *cultas* —entendiendo por esto a objetos artísticos como las pinturas de cocinas tradicionales poblanas o interiores de pulquerías de Agustín Arrieta; las escenas campestres de José María Velasco y los murales—.

Los muralistas fueron llamados para hacer indicadores de ciertos momentos culminantes de la historia de México; esto ocurrió por iniciativa del director Antonio Arriaga Ochoa, en cuyo cargo consiguió que distintos artistas realizaran más de diez pinturas murales.

En el MNH los murales sirven para compensar y enriquecer las secciones con pobreza en el acervo museográfico correspondientes a las épocas de crisis o de guerra como la Conquista, la Independencia, la Reforma y la Revolución.

Se elaboraron una serie de murales fijos —en este trabajo: *Retablo de la Independencia*, *Retablo de Francisco I. Madero* y *Feudalismo porfirista como antecedente de la Revolución de 1910-1914* de Juan O’Gorman y *Del Porfirismo a la Revolución* de Siqueiros— que son parte de las limitaciones del museo, pues impusieron un ritmo al que debía someterse la exhibición.

Las salas miden 7 metros de ancho por 15 o 20 de largo, lo cual significa para los curadores la elaboración de un guión museográfico tomando en cuenta el espacio de las salas *semejantes a chorizos* donde se debe colocar el acervo, acorde con el ritmo temático impuesto por los murales, otorgándoles a los últimos el suficiente espacio para que sean apreciados.

Los murales apoyan a la museografía porque se utilizan como elemento gráfico con función explicativa. Sin embargo, rebasaron este propósito “a tal grado, que al

⁸⁷ Luis Gerardo Morales Moreno “Museo público e historia legítima en México”, en *Historia y Gráfica*, núm. 1, México, Universidad Iberoamericana, 1993, p. 163, en *ibídem.*, p. 200.

final fue más importante el mural que la museografía, es decir, el elemento de apoyo superó a la museografía visualmente”.⁸⁸

A continuación, se revisarán los casos de los murales de David Alfaro Siqueiros, Juan O’Gorman y Jorge González Camarena en el MNH-Castillo de Chapultepec.

La Revolución Mexicana en los trazos del *Coronelazo*

Del Porfirismo a la Revolución en su técnica y planteamiento es tan atractivo que está en una de las salas principales del MNH. David Alfaro Siqueiros, a pesar de ser uno de los iniciadores del muralismo supo estar vigente y destacar aun años antes de su muerte al lado de pintores de generaciones más jóvenes, legando ante todo valiosas lecciones de técnica.

Cabe recordar que al artista mexicano se le atribuye la introducción de materiales como pigmentos industriales (piroxilina, esmaltes, lacas) a la elaboración de pintura, al considerar que la producción pictórica debía utilizar componentes contemporáneos a su época.

Por eso también experimentó empleando pistolas de aire, fotografías, proyectores fotográficos y cinematográficos; los cuales fueron sus aliados para incorporar fotomontajes y efectos cinéticos a su pintura. Entre los artistas influenciados por su obra están Roberto Berdecio, Fanny Rabel, Luis Arenal, Arnold Belkin, Jackson Pollock o Satish Gujral.

En 1957 David Alfaro Siqueiros recibió el encargo de realizar un mural sobre la Revolución Mexicana en el MNH-Castillo de Chapultepec. El título que el artista propuso originalmente fue *La Revolución contra la dictadura porfiriana*, y la composición constaría de tres paneles autónomos en forma trapezoidal.

Conforme avanzaba en el proyecto, Siqueiros llegó a la conclusión de que ese formato limitaba su discurso por lo que hizo diligencias para incrementar el espacio a pintar, hasta conseguir la demolición de una pared que le permitió triplicar la superficie a decorar. Las modificaciones a la sala destinada al trabajo de Alfaro Siqueiros estuvieron supervisadas por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez.

⁸⁸ Felipe Lacouture y Fornelli en *ibidem.*, p. 69.

La obra tardó en ser terminada nueve años porque aceptó trabajar simultáneamente en tres proyectos a finales de la década de los cincuenta: *Del Porfirismo a la Revolución* en Chapultepec, *Apología de la futura victoria de la ciencia médica contra el cáncer* (encargo para el vestíbulo de la Unidad de Oncología del Centro Médico Nacional del IMSS) y *El drama y la comedia en la vida social de México* (para el vestíbulo del teatro Jorge Negrete en el edificio de la ANDA en 1958).

Aunado a su trabajo como muralista, prosiguió con su actividad como activista político. En el Museo de Bellas Artes de Caracas pronunció una conferencia donde expuso sus opiniones sobre la política y la situación social de México, se atrevió a criticar al presidente Adolfo López Mateos, que en esos días llegaría en visita oficial a Venezuela.

Por las declaraciones que hizo en Caracas, el 9 de agosto de 1960 fue aprehendido por el delito de disolución social, después de un día de trabajo en el mural de Chapultepec.

El 10 de marzo de 1962 se dictó la sentencia por la Quinta Corte Penal que lo condenó a cumplir 8 años en prisión como responsable del delito de disolución social. El tiempo que permaneció preso lo dedicó a pintar 200 pequeños cuadros, croquis, proyectos para estampas, y realizó varias escenografías para el teatro de Lecumberri.

Sin embargo, el 13 de julio de 1964, al cumplir 3 años, 11 meses y 4 días de prisión fue indultado bajo el principio legal de que todo mexicano que haya prestado importantes servicios a la nación⁸⁹ puede quedar libre al cumplir la mitad de la condena.

Al permanecer Alfaro Siqueiros en la cárcel de los 64 a los 68 años había perdido tiempo y energía. Cuando fue absuelto lo único que deseaba era continuar con su labor como artista. Por este motivo, por primera vez en su militancia política en el PCM se rehusó a participar activamente en él.

Tres días después de su liberación reinició la obra en Chapultepec, pero llegaron nuevos contratiempos. En 1964 tuvo fisuras en la columna vertebral al

⁸⁹ Véase *infra*. pp. 22 y 23 de este trabajo.

caer de un andamio, tras su recuperación, aceptó trabajar simultáneamente en otros proyectos: un mural para el edificio anexo al Hotel Casino de la Selva, en Cuernavaca —de esta experiencia nació la Escuela Taller Siqueiros, mejor conocida como *La Tallera*—; en 1966 volvió a trabajar en *Patricios y patricidas* en la ex Aduana de Santo Domingo, y emprendió la obra *La marcha de la humanidad*, escultopintura del Polyforum Cultural Siqueiros.

Siqueiros explicó al terminar *Del Porfirismo a la Revolución* el 18 de noviembre de 1966:

En lo que respecta a la composición de esta obra, debo decir que se trata del primer mural en superficies planas, en paños verticales, que entrega una absoluta unidad sin solución de continuidad. La vetustez del edificio nos obligó a reconstruir el recinto para que el espectador, al desplazarse, pudiera apreciar el juego de las perspectivas. Una pintura mural, particularmente un mural concebido de esta forma, no se puede ver de la misma forma que un cuadro de caballete.⁹⁰

El mural finalmente fue inaugurado el 19 de noviembre de 1966 con la presencia del presidente Gustavo Díaz Ordaz. David Alfaro Siqueiros en Chapultepec logró revitalizar el tema de la Revolución —que para entonces ya estaba muy desgastado y dejaba de ser compatible con la situación política mexicana del mediano siglo XX—.

La pintura cubre un área de 419 m² aproximadamente, por contar con una altura de 5.02 metros, y el largo de las paredes en la sala con forma de H suman 83.74 metros. “En el lugar no cabe nada como museografía (...), lo único que hay es el mural de Siqueiros con su personalidad y no puede agregar nada más, y esto ya es la alteración más completa de la concepción del mural solo como apoyo a la museografía.”⁹¹

Originalmente el lugar donde fue pintado llevaría el nombre de Sala de la Revolución, sin embargo, por las peripecias que pasó el artista para terminar su

⁹⁰ David Alfaro Siqueiros en la guía *Historia a la mano*, MNH-Castillo de Chapultepec, México, CONACULTA-INAH, noviembre de 2003, p. 13.

⁹¹ Felipe Lacouture y Fornelli, en Carlos Vázquez Olvera, *El Museo Nacional de Historia en Voz de sus directores*; México, INAH-Plaza y Valdes, 1997, p. 69.

obra, fue nombrada Sala Siqueiros. El mural fue elaborado con acrílico y piroxilina sobre tela de vidrio, celotex y triplay.

El mural narra los antecedentes de la huelga de Cananea en el Porfiriato hasta la dictadura de Victoriano Huerta donde los revolucionarios Emiliano Zapata, Francisco Villa, Venustiano Carranza y Álvaro Obregón, acompañados por otros personajes que unieron sus ejércitos para derrocar al usurpador.

La obra debía ser inaugurada el 20 de noviembre de 1960 con ocasión del cincuentenario de la Revolución. Para realizarlo, el artista reunió una documentación gráfica considerable, pues se trata de una obra cargada de sentido periodístico y documental. La especialista Irene Herner nos relata:

Recuerdo vivamente aquellos días en que visitaba a Siqueiros en el Castillo de Chapultepec, recién salido de Lecumberri. Lo vi con una foto en la mano y un pincel largo en la otra, sus dedos llenos de combinaciones de colores marcaban sus huellas sobre las orillas de la foto. “Este era mi suegro —me dijo— fue muerto en la Revolución”. Hoy lo recuerdo y viene a mi memoria: es el único personaje que tiene facciones de la hilera de muertos, víctimas de la Revolución, río de muertos que conforma una de las composiciones sobresalientes del mural con el tema de la Revolución Mexicana, del Castillo de Chapultepec, uno de los muchos escorzos, integrados al ritmo de la diagonalidad y la poliangularidad aerodinámicas que le dan un estilo único a todo lo que hizo.⁹²

El detalle *Mártires o Río de muertos* en Chapultepec, es un escorzo inspirado en una postal con la foto del padre de Angélica Arenal al frente de una veintena de cadáveres. El texto del pie de foto explicaba: “Leopoldo Arenal muerto con sus secuaces, 3 de julio de 1913, Nochistlán, Zacatecas”.⁹³

Enfrente de la composición *Mártires o Río de muertos*, mencionado por Irene Herner, tenemos la imagen de *Don Porfirio petrificado*; son los paneles laterales que se aprecian al entrar a la Sala, es posible que el panorama lúgubre se deba al pensamiento de José Guadalupe Posada, artista para quien “*La muerte, es*

⁹² Irene Herner, “La Sala de Arte Público Siqueiros se reinaugura”, en *Siqueiros el lugar de la utopía...*, p. 138.

⁹³ Angélica Arenal, *Páginas sueltas con Siqueiros... op. cit.*, p. 86.

*democrática, ya que a fin de cuentas, güera, morena, rica o pobre, toda la gente acaba siendo calavera".*⁹⁴

En *Del Porfirismo a la Revolución* las referencias al pueblo y los revolucionarios fueron intencionalmente ubicadas hacia la izquierda dentro de la sala, mientras lo alusivo a Porfirio Díaz a la derecha. Pero en sí, por tratarse de una obra poliangular, a su vez cuenta con varias maneras de observarse y ser narradas, no tiene una lectura lineal.

En los paneles de en medio, que llevan al interior de la sala, hay contrastes: el fuego y la vitalidad del jinete en su *Caballo* blanco a la izquierda y *Rocas* en el lecho de muerte de Porfirio Díaz a la derecha. En el interior del aposento, en medio de éste, apreciamos los tableros que cubren las espaldas de los anteriores segmentos. Tenemos a las *Soldaderas*, “que expresa un arte vivo, intenso, por sus valores de color, por su melodía amplia de los ‘sombrosos’ y otros dibujos de la indumentaria de las soldaderas, y por la calma y potencia de las figuras humanas aglomeradas, en masas ritmadas, a manera siqueiriana de componerlas”.⁹⁵

La sección *El pueblo en armas* encabezado por tres hombres anónimos (alegoría de la población mexicana de principios de siglo XX), Francisco I. Madero a la izquierda de ellos, y a la derecha, una mujer vestida de rojo —la representación de la patria en llamas—, liderando al movimiento armado, seguidos de las soldaderas, José María Pino Suárez, Venustiano Carranza, Emiliano y Eufemio Zapata, Francisco Villa, Felipe Ángeles, Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, entre otros.

Esta es una de las imágenes más emblemáticas del conjunto, pues ha aparecido en libros, postales, fotografías y videos de conferencias de prensa ofrecidas por el gobierno federal en el recinto, y hasta en camisetas del grupo de rock estadounidense *Rage Against the Machine* (*Battle of Mexico City* DVD, cuando ofrecieron un concierto en la Ciudad de México el 28 de octubre de 1999).

⁹⁴ Frase de Posada encontrada en la página http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/publicaciones/publi_quepaso/j_gpe_posada.htm, consultada en mayo de 2008.

⁹⁵ Mario Barata, “Siqueiros y el muralismo mexicano”, Río de Janeiro, Brasil, *Lectura*, octubre-noviembre de 1962, en *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros... op. cit.*, p. 171.

También es la imagen del reverso del billete de 100 pesos, emitido por el Banxico, que conmemoró 100 años del inicio de la Revolución Mexicana en 2010.

El corazón ideológico del mural es el tablero central de la sala donde presenta a *La huelga de Cananea*, con sus antecesores Marx y los hermanos Flores Magón. Ellos encabezaron el grupo Regeneración, o Partido Liberal Mexicano, que promovió huelgas en un movimiento previo a la Revolución contra Porfirio Díaz, y quienes trabajando desde las oficinas principales del partido en San Louis, Missouri, en el exilio, enviaron pequeñas expediciones militares contra el dictador al norte de México, confiando en que los campesinos se alentarían para levantarse en armas contra el mandatario, para formar un estado anarquista de trabajadores.

Los antecesores alentaron a *La huelga de Cananea*, en ésta representación de las minas sonorenses, un grupo de dirigentes llevan en sus hombros a un obrero sacrificado. En esta parte del mural se evidencia la composición piramidal de las figuras humanas que cargan al obrero, donde aparece el autorretrato de Siqueiros.

Ya al fondo, a la derecha se encuentra *Don Porfirio y sus cortesanos*, el mandatario sentado, al centro, pisoteando la Constitución, rodeado de hombres con sombreros de copa, que gozan el espectáculo de las damas alegres que bailan ante Porfirio Díaz.

En el Castillo de Chapultepec hallamos los remolinos de los que surgen las bailarinas que danzan ante Porfirio Díaz. El ritmo de este movimiento parte de añoranzas rítmicas del cuerpo, está hecho con círculos concéntricos conectados que se mantienen de pies a sombreros, como conectados a una máquina giratoria.⁹⁶

En el mural de la Revolución Mexicana de Siqueiros, el artista integra a ciertos personajes, como Villa, Zapata y aún Porfirio Díaz dentro de una muchedumbre que representa al pueblo pero los destaca en puntos focales, “Porfirio Díaz está sentado y rodeado de prostitutas que le bailan enfrente, ‘personificando’ toda una situación política y social mucho más amplia.”⁹⁷

Por último, el lado opuesto a la sección *Rocas* es *Mujeres de la oligarquía*, que comienza a figurar desde *Don Porfirio y sus cortesanos*. “Las angulosidades,

⁹⁶ Irene Herner, *op. cit.*, p. 70.

⁹⁷ Felipe Lacouture y Fornelli en *op. cit.*, pp. 68 y 69.

ceden lugar, en “las damas alegres” de Chapultepec, a curvas en las cuales la libertad de la emoción hace nacer una singular belleza pictórica, orquestada en ritmos largos y vigorosos, pero también suaves y femeninos”.⁹⁸

Además, el crítico de arte Mario Barata añadió:

Las “damas alegres” del dictador y las danzantes del pueblo (las soldaderas) se contraponen, en una solución espacial y rítmica, bellísima, pero se ajustan en la expresión feliz de los arabescos líricos y luminosos, casi musicales, en una nota sensual, rara en la obra del conocido artista latinoamericano, predominantemente constructivo. El dibujo de las líneas y masa, por su contenido, expresará decididamente su contribución política al análisis de la Revolución Mexicana. Y entre otras afirmaciones mostrará ponderabilidad moral, aún y siempre presente, de las diferencias que sobreexisten entre las dos emanaciones femeninas —lasciva o alegre— del sorprendente juego coreográfico expresado en formas líricamente establecidas por el artista.⁹⁹

Episodios históricos de México según Juan O’Gorman

Juan O’Gorman tuvo en vida varias oportunidades para elaborar murales con temática histórica: *La conquista del aire por el hombre*, *Historia de Michoacán*, *Representación histórica de la cultura*, *Retablo de la Independencia*, *Retablo de Francisco I. Madero: Revolución de 1910-1914*, y *Feudalismo Porfirista como antecedente de la Revolución*.

Aficionado a la investigación histórica desde temprana edad, formuló una estructura narrativa riquísima en información, guiños y alegorías, donde el espectador decide su conclusión o interpretación sobre los temas de sus pinturas. Jugó con contrastes, empleó la constante presencia de ideas opuestas y disímbolas para generar diálogos y reflexiones, incluso polémica. Su visión histórica está enriquecida por detalles lúdicos.

En el caso particular del MNH, que ostenta tableros de Juan O’Gorman en las Salas de la Independencia y la Revolución, notamos frecuentemente que éstos

⁹⁸ Mario Barata, *op. cit.*, p. 171.

⁹⁹ *Ibidem*, pp. 170 y 171.

están reproducidos en fotografías e ilustraciones de revistas y libros de texto, son imágenes convertidas con el tiempo en iconos de identidad histórica mexicana.

Originalmente Diego Rivera ejecutaría un mural sobre la Independencia en el Castillo de Chapultepec, la arquitecta Ruth Rivera Marín, hija del maestro, concibió con su padre un muro cóncavo para resaltar la intención panorámica del mural, sin embargo, la muerte del guanajuatense impidió que el proyecto se llevara a cabo.

A mediados de 1959, el director del MNH encomendó a Juan O’Gorman un boceto para pintar al fresco en el lugar donde Diego Rivera había planeado hacer su mural. O’Gorman respetó el muro cóncavo de la Sala y comenzó su investigación, pues el maestro guanajuatense no había dejado proyecto alguno para dicho tablero de 16 x 4.5 metros, que sería nombrado el *Retablo de la Independencia*.

Juan O’Gorman, por la magnitud de la obra, decidió estudiar exhaustivamente los acontecimientos del episodio histórico, datos iconográficos de indumentaria, heráldica, artillería y paisajes correspondientes al ocaso del siglo XVIII y los albores del siglo XIX, aproximadamente de la promulgación de las Reformas Borbónicas (1784) hasta el Congreso de Apatzingán (1814) donde se decretó la primera Constitución de la República Mexicana. O’Gorman recibió auxilio del personal del Departamento de Investigaciones Históricas del museo y de Ruth Rivera Marín que puso a su disposición la amplia bibliografía reunida por su padre.

Durante la investigación, Juan O’Gorman prestó especial atención a una crónica escrita por Lucas Alamán, donde describió que en un inicio la insurgencia fue vista como una gran fiesta, “después del Grito de Dolores en el camino rumbo a Guanajuato, una gran columna de gente cantaba y jugaba por los caminos del Bajío y daba la impresión de que iban a la feria y no a una guerra”.¹⁰⁰

Para el artista resultó menester que su mural contase con la documentación necesaria, pero haciéndolo accesible al público que visita el museo, por ello recurrió a figuras comunes y reconocibles de la iconografía nacional, valiéndose del dominio de la técnica del fresco y aplicando colores agradables a la vista de sus espectadores.

¹⁰⁰ Juan O’Gorman, *Autobiografía*, México, DGE/Equilibrista-DGP/UNAM, 2007, p. 181.

Mediante el conocimiento de los sucesos, y el dominio de la forma y el color, configuró un lenguaje pictórico-didáctico para relatar, por decirlo de alguna manera, el nacimiento de la nacionalidad mexicana.

El mural fue realizado entre 1960 y 1961, le asistieron el maestro albañil Manolo Martínez y el entonces joven pintor Héctor Martínez Arteché. El *Retablo de la Independencia* fue dividido en cuatro secciones, de izquierda a derecha, que abarcan diferentes etapas de ese momento histórico.

La primera parte representa a la sociedad novohispana con sus contrastes, al fondo, la luna ilumina la oscuridad en las haciendas y los campos propiedades de los gachupines. Al lado de la bandera, con la Cruz de Borgoña, están Lucas Alamán, el general Félix María Calleja y el obispo Manuel Abad y Queipo, representantes del apoyo al dominio español, junto a un grupo de la aristocracia española; en primer plano se encuentran diez grupos étnicos y la población víctima de la explotación, la desigualdad y la represión.

El segundo segmento, de menor extensión, muestra la Ilustración en la Nueva España mediante 14 personajes entre filósofos, religiosos liberales, escritores e ingenieros que cimentaron la base ideológica para realizar la Independencia mexicana, están acompañados con el paisaje de las construcciones neoclásicas, paradigma del pensamiento enciclopédico —el Palacio de Minería—.

La tercera alude a la etapa de iniciación independentista encabezada por Miguel Hidalgo y Costilla, acompañado por sus principales colaboradores como Ignacio Allende, la corregidora Josefa Ortiz de Domínguez e Ignacio López Rayón y los emblemáticos pendones de la Virgen de Guadalupe (patrona del ejército insurgente) y del regimiento del Doliente de Hidalgo, desplegándose con una legión sobre la zona del Bajío y el Valle de México “al que Hidalgo le da la espalda, como sucedió históricamente, después de la Batalla del Monte de las Cruces”.¹⁰¹

La última encarna el Congreso de Apatzingán de 1814, donde se promulgó el *Decreto Constitucional para la Libertad de la América Mexicana* éste fragmento presenta a los personajes que sucedieron al cura de Valladolid (Morelia) en la

¹⁰¹ O’Gorman, *Autobiografía...op. cit.*, p. 182.

lucha por la Independencia como Leona Vicario, Xavier Mina y Vicente Guerrero, movilizándose, de acuerdo con la visión de O'Gorman, en las tierras guerrerenses, donde el Fuerte de San Diego, Acapulco es iluminado por el alba que anuncia el nacimiento de la nueva nación.

En el *Retablo de la Independencia* aparecen más de 70 personajes históricos que intervinieron en este importante episodio de la historia nacional mexicana, de ellos sobresalen y se encuentran en dos representaciones distintas Miguel Hidalgo y José María Morelos.

Miguel Hidalgo fue retratado como es conocido popularmente desde la época de la Reforma, para una de las figuras O'Gorman lo dibujó con su sotana sosteniendo en su mano derecha la antorcha de la libertad y el Decreto de Guadalajara del 5 de diciembre de 1810. Al lado de éste se encuentra otro Hidalgo con su traje de campaña, notablemente basado en un grabado del italiano Claudio Linati, en su mano izquierda sostiene el estandarte de la Virgen de Guadalupe.

De la misma forma procedió con José María Morelos y Pavón, el cual, en una de sus dos representaciones se muestra presentando su pensamiento político manifiesto en los *Sentimientos de la nación* ante el Congreso de Chilpancingo, vestido con su casaca militar. Para la figura del sacerdote de Valladolid que se encuentra detrás de la primera, Juan O'Gorman se basó en la litografía de Claudio Linati.

Parece ser que la intención de O'Gorman fue mostrar a los dos personajes con su imagen construida y aceptada culturalmente con el tiempo, complementada con su posible actitud real. Fue su forma de contrastar a los íconos míticos con su admisible lado humano.

Cabe destacar que ante la complejidad del tramado histórico del país, Juan O'Gorman descartó en el mural de la Independencia a Agustín de Iturbide, quien junto a Vicente Guerrero, consumó la gesta en 1821.

Con paciencia y dedicación Juan O'Gorman dibujó cada detalle del *Retablo de la Independencia*, principalmente todo lo relativo a los retratos de personajes históricos del mural. En su autobiografía indicó que encontró dificultades para

representar a Mariano Matamoros, Valerio Trujano y Gertrudis Bocanegra ante la carencia de documentación sobre cómo eran estos próceres físicamente.¹⁰²

En el mural se encuentra un personaje inadvertido a simple vista, es un sencillo soldado andrajoso entre Miguel Hidalgo e Ignacio López Rayón, sin embargo, si se presta atención, se puede apreciar que el soldado —quizá el más pobre, harapiento de la legión— porta una medalla dorada colgada en una cadena alrededor de su cuello, esa medalla nos tiene una sorpresa, el maestro Arturo Nicolás Romo Pérez explicó:

Mientras trabajaba en el 2003 en restauración y limpieza del acervo del MNH, no pude evitar sonreír al observar al soldado desharrapado —cuando me pidieron ir a limpiar el *Retablo de la Independencia*—, lo menciono porque esperaba encontrar en su medalla la imagen de algún santo o icono religioso, o algo por el estilo, sin embargo, cuando observé la medalla con atención, vi en ella el símbolo del PRI, y para los que vivimos en éste país en el siglo XX sabemos que ese partido político representó al poder del Estado mexicano, ¡resulta irónico que el artista incluyera un detalle así, representándolo en esa forma, justo en este personaje!

En efecto la “medalla del PRI” (por referirse a ella de alguna manera), se aprecia con facilidad al observar al soldado; el detalle resulta desconcertante porque a mediados de los años sesenta O’Gorman dijo haber simpatizado con la vertiente de izquierda del PRI, su intención al incluir este símbolo ya no lo sabremos, pues el artista se suicidó en 1982, sin embargo, la anécdota da un toque de picardía al mural.

Sin duda, en los 72 m² que abarca el *Retablo de la Independencia*, el arquitecto y pintor de Coyoacán nos dio un vínculo para que el espectador y el propio mural interactúen por cualquiera de los motivos anteriormente mencionados.

A mí me dará enorme gusto el día que el fresco de la Independencia, que pinté en el Museo de Historia del Castillo de Chapultepec, sirva para hacer cromos populares. El día que esos calendarios se vendan en la calle de San Juan de Letrán y que el pueblo de México los compre será para mí lo más satisfactorio de todo (...). Esta clase de pintura es la que a mí más me interesa, porque quiero dejar en mi vida algo que le

¹⁰² Cfr., O’Gorman, *Autobiografía...op. cit.*, pp. 187 y 188.

sirva a mi pueblo para que lo gocen los hombres, cuyo trabajo ha engrandecido a mi patria y ha hecho posible la vida en este país de América.¹⁰³

Si bien Juan O’Gorman consideró a sus murales motivos de goce popular, estos pueden complementarse con reflexiones como las del escritor peruano Mario Vargas Llosa:

(...) al independizarnos de España, hace doscientos años, quienes asumieron el poder en las antiguas colonias, en vez de redimir al indio y hacerle justicia por los antiguos agravios, siguieron explotándolo con tanta codicia y ferocidad como los conquistadores, y, en algunos países, diezmándolo y exterminándolo. (...) desde hace dos siglos la emancipación de los indígenas es una responsabilidad exclusivamente nuestra y la hemos incumplido. Ella sigue siendo una asignatura pendiente en toda América Latina.¹⁰⁴

Es decir, lograr la auténtica emancipación de la patria depende de su población, no sólo respecto a los indígenas, sino en sentido económico, político, cultural, ideológico y social. Probablemente Juan O’Gorman imaginó el cumplimiento de estos ideales libertarios y por eso incluyera a una pequeña niña tomando una flor para dar el final idóneo al mural.

El director Antonio Arriaga Ochoa, volvió a llamar a Juan O’Gorman para proyectar y realizar un mural donde la figura principal fuera Francisco I. Madero, con el objetivo de engrandecer al primer presidente de la Revolución Mexicana, mostrando al hombre que pretendió reivindicar los derechos políticos del pueblo mediante el sufragio como recurso más eficiente para terminar con la dictadura porfirista.

¹⁰³ Declaración de Juan O’Gorman en *ibidem*, p. 185.

¹⁰⁴ Mario Vargas Llosa: *Elogio de la lectura y la ficción* —Discurso Nobel—, Estocolmo, 7 de diciembre de 2010, © FUNDACIÓN NOBEL 2010, http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2010/vargas_llosa-lecture_sp.pdf, consultada el 20 de enero de 2011.

Aproveché esta oportunidad para hacer un exvoto de México al ‘Sufragio efectivo, no reelección’, que fue el lema de Madero y con el cual se catalizaron todas las fuerzas revolucionarias latentes en nuestro país para hacer la gran revolución.¹⁰⁵

Realizar el mural requirió un año que abarcó algunos meses de 1967 y 1968. Juan O’Gorman eligió como idea base la salida del presidente Madero del Castillo de Chapultepec el 9 de febrero de 1913, unos días antes de la Decena Trágica. De referencia de consulta se auxilió con los investigadores del museo y tomó una fotografía de Agustín Víctor Casasola para apoyarse iconográficamente.

En la parte técnica, realizó el mural al fresco sobre un bastidor metálico, independiente al muro del edificio; y empleó pigmentos alemanes, resistentes al álcali, utilizados en la pintura industrial. Lo novedoso de estos colores consistió en proporcionar mayor brillantez y colorido en comparación con los colorantes tradicionales en este mural de 5 por 4.5 metros.

Así como ocurrió en el *Retablo de la Independencia*, O’Gorman volvió a recurrir al espíritu festivo del levantamiento popular revolucionario, en una escena que presenta al presidente Francisco I. Madero montado en un caballo tordillo recorriendo el camino de la residencia presidencial —el Castillo de Chapultepec— hacia Palacio Nacional.

El presidente no está sólo, lo acompañan cadetes del Colegio Militar y el pueblo en una escena idealizada por O’Gorman —el pueblo no estuvo de acuerdo con el asesinato de Francisco I. Madero y la llegada de Victoriano Huerta a la presidencia, pero tampoco lo estaba con el gobierno maderista que tenía en su gabinete a antiguos colaboradores porfiristas y no mostraba interés por atender las necesidades de la población humilde de inicios de siglo XX—.

A la izquierda del caballo se localizan con facilidad José Guadalupe Posada y Belisario Domínguez con cartelas.

Juan O’Gorman rescató en los extremos superior e inferior, al centro del mural, frases que caracterizaron al ideario de Francisco I. Madero: arriba, en un listón rojo sostenido por un par de manos se lee la frase *Sufragio efectivo, no reelección*;

¹⁰⁵ *Autobiografía*, p. 203.

mientras en un rollo de papel a los pies del caballo *El poder absoluto corrompe a quienes lo ejercen y a quienes lo sufren. Cuando los pueblos abdican de sus libertades, la fatalidad los persigue. El único sentimiento que me guía es el amor a la patria.- Francisco I. Madero.*

El Castillo de Chapultepec, un globo aerostático, la vegetación de la zona y diversas banderas y estandartes de los grupos o clubes antirreleccionistas (que apoyaron las causas del maderismo) pueblan el fondo del mural. A los costados del centro el artista retrató dos realidades contrapuestas:

A la siniestra del tablero, en un rincón oscuro, representó el pacto entre Victoriano Huerta y Henry Lane Wilson, éste último ofreciendo a Huerta la banda presidencial como recompensa por firmar el Pacto de la Embajada que culminó con el derrocamiento del presidente Madero y llevó a Huerta al poder ejecutivo. Mientras, a la diestra, Gustavo A. Madero y José María Pino Suárez se resguardan en una esquina, acompañados por Sara Pérez Romero, esposa del presidente Madero.

Además se aprecia a la izquierda un árbol muerto y dos hienas precisamente sobre Victoriano Huerta y Henry Lane Wilson y a la derecha, tres palomas blancas como alegoría de paz sobre los afectados por la ambición de los golpistas.

Al igual que en trabajos anteriores, Juan O’Gorman manifestó su apoyo a la Revolución Mexicana con frases como *Viva la Revolución democrática* o *Unidad nacional*; así como sus tradicionales detalles lúdicos mediante los retratos de una niña y un niño con flores en sus manos, un inocente sabueso hambriento y un voceador de *El Imparcial* que se burla de Victoriano Huerta y Henry Lane Wilson haciéndoles la señal de “cuernos”.

Por ello, a este mural se le denomina de dos formas *Retablo de Francisco I. Madero*, o simplemente *Sufragio efectivo, no reelección*, y comprende al proceso histórico de 1910 a 1914.

La Sala de la Revolución cuenta con suficiente espacio para narrar episodios de la historia mexicana, por ese motivo se decidió efectuar otro mural conocido como *Feudalismo porfirista como antecedente de la Revolución de 1910-1914*.

Este tablero ya fue realizado en 1973 en un muro que cuenta al centro con una puerta que da acceso a la Sala de la Revolución. A la izquierda presenta *La dictadura* encabezada por el general oaxaqueño Porfirio Díaz, acompañado por Carmen Romero Rubio, tres representantes del pueblo postrados a sus pies y el grupo de *los científicos*, cuya cartela explica la procedencia de esta asociación: *En octubre de 1908 se fundó el club 'Los científicos' como organización política para manejar los destinos del pueblo mexicano.*

Mientras, a la derecha, está el segmento *La represión*, caracterizada por la aristocracia pulquera, un capataz caricaturizado (con expresión de primate), y un papel que da el motivo del nombre general del mural: *La propiedad de la tierra y de los peones que la trabajan es la base de la sociedad feudal, fundada en la superioridad de la aristocracia que son los dueños que ordenan y mandan.*

Por encima de estas figuras, se despliegan los paisajes urbanos y rurales como debieron ser a inicios del siglo XX, a la manera en que Juan O’Gorman acostumbraba pintar con minuciosidad cada detalle.

La Sala de la Revolución iba a ser completada con la ornamentación de seis entrepaños con las figuras de personajes revolucionarios, de los cuales O’Gorman sólo realizó la *División del Norte* con los retratos de Francisco Villa y Felipe Ángeles.

De acuerdo con los bocetos, el artista proyectaba realizar murales con las imágenes de Emiliano Zapata, Otilio Montaña, Venustiano Carranza, Álvaro Obregón, Luis Cabrera, Francisco Múgica, Lázaro Cárdenas, Ricardo Flores Magón, Práxedes Guerrero y Librado Rivera.

Los paneles que no pudo realizar se debieron a diversos factores. Por su edad, se enfermó de flebitis y este padecimiento lo imposibilitó para seguir trabajando. Cuando se recuperó, se dio cuenta de los cambios administrativos del museo — pues Antonio Arriaga Ochoa fungió como director del MNH-Castillo de Chapultepec de 1956 a 1973— y con la nueva dirección “trabas burocráticas le impidieron completar este trabajo. Protestó, se instaló con todo y catre en el

recinto, sólo logró alimentar su añeja depresión”, como lo indicó la crítica de arte Raquel Tibol.¹⁰⁶

Pese a las dificultades presentadas en la elaboración de su inconcluso y último conjunto de murales, Juan O’Gorman nos legó una lectura de la historia nacional, enriquecida por nociones paradójicas, antagónicas, y a la vez, complementarias en la comprensión del pasado; historia cuyo complejo tramado nos invita a comprender mejor nuestro país.

González Camarena: arte como expresión de la mexicanidad

El mural de *La fusión de las dos culturas* es una visión de Jorge González Camarena sobre la Conquista de México. Por su vigor, el uso de una paleta cromática entorno al rojo, resulta un mural poderoso, contundente y vistoso. Su principal acierto es otorgar equidad en la representación de los personajes de las culturas mesoamericana e hispánica; ningún protagonista es más poderoso que otro. Cabe destacar que *La fusión de las dos culturas* es el único mural en el Castillo de Chapultepec realizado en el siglo XX respecto a la Conquista.

La fusión de dos culturas —nombrado así por el tiraje de billetes de 50 mil pesos en los años ochenta— ó *La Conquista* fue elaborado en 1962. Jorge González Camarena optó por una versión equilibrada donde está presente “la mezcla de sangres y de las culturas que determinó el nacimiento del mestizaje mexicano”.¹⁰⁷

Esta sinfonía cromática teñida por los colores de la pasión, la ira, la violencia, sigue siendo motivo de admiración de propios y extraños. En 1992 fue el grabado de unas medallas elaboradas en plata y oro por una institución bancaria para conmemorar los cinco siglos del descubrimiento del continente americano.

Desde el viaje de estudio en Huejotzingo González Camarena amplió su conocimiento sobre el arte mesoamericano, el colonial y las artes populares, de ahí configuró su noción de *mexicanidad* como expresión de un arte local que ya

¹⁰⁶ Raquel Tibol, “Monumental monografía sobre Juan O’Gorman”, México, *Proceso*, número 1209, 2 de enero de 2000, p. 60.

¹⁰⁷ Antonio Luna Arroyo, *Jorge González Camarena en la plástica mexicana*, p. 40.

tenía siglos en proceso de desarrollo y adaptación; *mexicanidad* por la convergencia del arte precolombino y el ibérico en su sentido dramático y místico.

Jorge González Camarena estaba en contra del fanatismo patriotero, prefería sentir la mexicanidad como consecuencia del mestizaje de las diversas raíces culturales que originaron al país que conocemos. La visión del artista tapatío coincide con el concepto de patriotismo que Mario Vargas Llosa describió en su Discurso Nobel del 7 de diciembre de 2010:

(...) sentimiento sano y generoso, de amor a la tierra donde uno vio la luz, donde vivieron sus ancestros y se forjaron los primeros sueños, paisaje familiar de geografías, seres queridos y ocurrencias que se convierten en hitos de la memoria y escudos contra la soledad. La patria no son las banderas ni los himnos, ni los discursos apodícticos sobre los héroes emblemáticos, sino un puñado de lugares y personas que pueblan nuestros recuerdos y los tiñen de melancolía, la sensación cálida de que, no importa donde estemos, existe un hogar al que podemos volver.¹⁰⁸

El mural *La Constitución de 1917*, es el único en el MNH referente a la Carta Magna; —cabe recordar que a nivel mundial la Constitución mexicana de 1917 es la primera en el siglo XX en incluir derechos sociales, expresados en las garantías individuales, por lo cual es considerada una de las constituciones más visionarias y progresistas de su época—. Este segundo mural al tratarse de un panel transportable, ha estado en distintas salas del museo hasta terminar (por lo menos al cierre de esta crónica) en una sala audiovisual llamada *Siglo XX* cuyo acceso es variable.

Los rostros de legisladores como José Natividad Macías, Heriberto Jara, entre otros, forjan, de abajo hacia arriba, la silueta y el plumaje del emblema nacional, quien a su vez, con sus alas abiertas brinda abrigo al Congreso Constituyente de 1917.

En este mural titulado *La Constitución de 1917*, elaborado de 1966 a 1967 en el Castillo de Chapultepec, no es el águila, sino Venustiano Carranza (presidente de la República y jefe del ejército Constitucionalista) el eje temático de la composición. Su legión se despliega en la obra a su derecha. Venustiano

¹⁰⁸ Mario Vargas Llosa, *ibídem*.

Carranza, aparece erguido, con actitud firme, listo para redactar y firmar las leyes y decretos que institucionalizaron el movimiento armado.

El cuerpo del *Caballero de Cuatro Ciénegas* está desproporcionado por efecto de la aplicación del cuadratismo, pues su cabeza posee menor volumen en comparación con su tórax fornido, evoca al *Belisario Domínguez* del Senado o a los hombres que Jorge González Camarena ilustró en los calendarios de la cementera *Cruz Azul*. —El artista realizó estudios en búsqueda de la tercera dimensión; la composición pictórica a la que denominó *cuadratismo* y el *centrifugismo*; y la *pintura escultórica*, llena de volumen, lograda por el uso de acabados pétreos—.

El artista manifestó el dominio y la capacidad para reorganizar al país y salir adelante pese a las adversidades de la Revolución. El Constitucionalista empuña una pluma hacia unos documentos blancos elevados en el aire, alegoría de los nuevos artículos de la Carta Magna. Detrás de él y las leyes, una mano apunta hacia el cielo en señal de aprobación a las determinaciones del mandatario.

Papeles en blanco están distribuidos sobre la mesa, mientras los documentos negros representan a los antiguos estatutos. A los pies del presidente, están destruidos los símbolos de la sociedad porfirista: fábricas, haciendas, la tienda de raya y la pulquería *Los científicos*.

La figura que elaboró Jorge González Camarena de Venustiano Carranza con las leyes en mano y el grupo de constituyentes —en su mayoría, se trataba no sólo de notables juristas, sino personajes destacados en las artes, la economía, la filosofía y con una gran visión de Estado expresada en su compromiso histórico y social— abrigados por el emblema nacional nos recuerda los ideales que la Constitución obligaba a conseguir, a aspirar, a contemplar en el horizonte, y que, sin embargo, con el paso del tiempo se han tamizado por interés del poder fáctico, político y económico; principios expresados en artículos vulnerados por varias administraciones.

Para el grueso de la gente es común sentir a los ideales del mural *La Constitución de 1917* y el cuadro de caballete *La Patria* como una serie de

planteamientos distantes, pues la población carece de prosperidad en su vida cotidiana; por lo que indigna e incomoda no haber afianzado o perder esas metas.

En palabras del artista plástico Demián Flores (Juchitán de Zaragoza, Oaxaca, 1971) la pintura *La Patria* retoma “toda esta tradición que viene de la escuela mexicana del muralismo, sobre todo esta parte de construcción de identidad (...), y es una de las últimas imágenes realizadas desde esta estructura justamente institucionalizada.

Es una pintura que (...) pretendía plantear ese supuesto México moderno y próspero al que se trataba de llegar después de la Revolución; obviamente, con los años nos hemos dado cuenta de que lo que han hecho es justo lo contrario: enterrarlo cada vez más y tener una patria, ya no viva o alegórica, sino más bien herida, cada vez más agonizante, más violenta.¹⁰⁹

Esta clase de imágenes podrían ser recordatorios para volver a esforzarse como nación en realizar —o mejorar— esa serie de acciones establecidas en el gran proyecto de Estado manifiesto en la Carta Magna del 5 de febrero de 1917.

Pintores como Jorge González Camarena acertaron al hacer murales sobre bastidores, porque al desmontar la pintura se tiene la posibilidad de trasladarla a distintos puntos del museo, o incluso, prestar el mural a otro recinto.

Dicho mural es un icono de cómo comenzó a configurarse el Estado mexicano del siglo XX aunque —desde el punto de vista de los historiadores— seguía en marcha la Revolución Mexicana (todo depende del punto de vista del historiador, algunos entienden la posrevolución a partir de la llegada de Venustiano Carranza a la presidencia; otros la definen después del Plan de Agua Prieta; otros con el término de la Rebelión Cristera, ó incluso, hasta la llegada de Miguel Alemán a la presidencia —por haber sido el primer presidente civil tras la Revolución—).

La Constitución de 1917 de Jorge González Camarena está en exhibición en el Museo Nacional de la Revolución en su versión facsimilar, es decir, en una reproducción digital del mural original.

¹⁰⁹ En Merry MacMasters, “Demián Flores propone en Casa Lamm otro significado de *La Patria*”, México, *La Jornada*, 27 de agosto de 2010, Cultura, p. 3.

Los críticos e investigadores de arte serán los encargados en otorgarle a este artista tapatío el lugar que merece, porque es uno de los muchos artistas que padece indiferencia oficial.¹¹⁰

Los murales del MNH en Internet

De cara al siglo XXI, el MNH ha tenido que actualizarse; a principio de la década del 2000 comenzó un proceso de adaptación en el guión museográfico, mantenimiento del inmueble y restauración del acervo del museo, estas acciones se llevaron a cabo desde 1998 y culminaron en el año 2003.

Precisamente en el año 2003 —al reinaugurarse el museo con su nueva imagen— las autoridades y trabajadores del museo se dedicaron para acercar tecnológicamente la museografía de MNH a internet.

En una primera fase, la página electrónica del museo puso a la disposición del público fotografías del acervo más destacado de cada sala. Conforme han progresado los programas y la tecnología, se pudo subir a la red imágenes panorámicas de 360° desde distintos puntos del recinto.

Internet ha logrado que el proyecto del MNH pierda su tradición centralista para hacerlo accesible a cualquier usuario sin importar donde se encuentre. ¿Cómo repercute esto en la difusión de los murales?, resulta una herramienta útil porque permite que un público más amplio los aprecie sin tener que estar en el museo.

Dentro de la página electrónica del MNH se puede jugar con los murales en un juego de memoria; y a partir de año 2010, el museo comenzó a trabajar para crear una *Guía interactiva* donde se presentan explicaciones detalladas sobre murales del recinto.

El primer mural que forma parte de esa guía interactiva es el *Retablo de la Independencia* de Juan O’Gorman, cuya explicación se encuentra disponible en la página <http://www.mnh.inah.gob.mx/MuralO/Ogorman.html> a partir de marzo de 2011.

¹¹⁰ Cfr., Mónica Mateos Vega, Jorge González Camarena: el pintor de la historia de México”, México, *La Jornada*, 24 de marzo de 2008, Cultura, p. 10a.

De acuerdo con información ofrecida por el INAH el lunes 22 de marzo de 2010, otros murales que serán parte de esa guía interactiva son *La fusión de dos culturas*, de Jorge González Camarena; *Del Porfirismo a la Revolución*, de David Alfaro Siqueiros; y *Alegoría de la Revolución Mexicana*, de Eduardo Solares Gutiérrez.¹¹¹

Sin embargo, un año después, se menciona que también sería incluido en el proyecto el mural de José Clemente Orozco titulado *La Reforma y la caída del Imperio* en la página electrónica del MNH. Sería idóneo si pudieran integrar en esta plataforma el mayor número posible de murales para que estos cumplan con su función artística y didáctica por la que fueron creados.

Si los muralistas vivieran hoy, estarían maravillados por el alcance que tiene su obra, no sólo a nivel artístico y cultural, sino incluso tecnológico.

¹¹¹ Cfr. <http://www.inah.gob.mx/index.php/boletines/6-museos-y-exposiciones/4215-murales-del-castillo-en-red>, consultada el 25 de marzo de 2010.

Conclusiones

La investigación periodística es una herramienta para comprender y divulgar temas de interés público en la sociedad. En el caso de este trabajo, el periodismo contribuye para difundir el patrimonio cultural de los murales, explicando al público porqué es importante una obra; para que el lector tenga una orientación y decida si quiere averiguar más sobre el tema o si le interesa conocerlo mejor.

Se aborda el tema desde el punto de vista de la producción de murales, pues este enfoque permite apreciar las condiciones en que los artistas trabajaron, qué tipo de mensaje crearon en sus pinturas, cómo fue la relación con la autoridad o instancia que encargó la obra, incluso se llega a explicar brevemente la técnica; y se contrastan las obras con las de otros artistas, al hacerlo se pueden distinguir mejor las características del trabajo de cada autor y porqué son distintivos esos paneles.

Los muralistas fueron parte en el proyecto de reconstrucción nacional tras la Revolución Mexicana. El plan educativo establecido por José Vasconcelos se aplicó como un intento para incorporar a la población marginada a *la civilización* mediante la educación y las artes. Pero en el siglo XXI se comprende a ese proceso con una significación más amplia porque el pueblo tuvo —a partir de entonces— acceso al aprendizaje de conocimientos básicos, complementado con la posibilidad de desarrollar la sensibilidad de la gente por medio de las manifestaciones artísticas.

La visión de los artistas mexicanos del siglo XIX e inicios del siglo XX estuvo influenciada en los estándares estéticos aceptados por los europeos; es decir, los pintores mexicanos tomaron en cuenta el valor de los vestigios precolombinos y la riqueza del arte popular mestizo hasta que en el viejo continente se tuvo la capacidad para reconocer las cualidades estéticas y artísticas de los pueblos y las culturas autóctonas.

Por ese motivo, en el capítulo **Preámbulo al muralismo posrevolucionario** se procuró enriquecer la noción del nacimiento de la Escuela Mexicana de Pintura

con base a las aportaciones anteriormente indicadas, el trabajo de Roberto Montenegro, Gerardo Murillo, Adolfo Best Maugard y Ángel Zárraga como iniciadores; la influencia de Julio Ruelas, José María Velasco, José Guadalupe Posada y la vanguardia plástica europea del ocaso del siglo XIX al inicio del siglo XX.

Los primeros muralistas también se inspiraron en la literatura modernista, la filosofía humanista del *Ateneo de la Juventud* e indudablemente de la Revolución Mexicana.

El muralismo surgió como una experimentación plástica, donde cada artista plasmó con individualidad sus ideas y técnicas. Si bien México cuenta con cientos de muralistas, para efectos de este trabajo se habló de Juan O’Gorman, Francisco Eppens Helguera y Jorge González Camarena quienes fueron continuadores y enriquecedores del muralismo posrevolucionario inicial, porque al dominar los procedimientos que aprendieron con los precursores, supieron complementar este trabajo con otras disciplinas artísticas como la arquitectura y la escultura.

Ellos son integrantes de un movimiento artístico mexicano cuya calidad es reconocida internacionalmente por investigadores, periodistas y críticos de arte, por eso ahora se considera al trabajo de Orozco en el Hospicio Cabañas junto a *Guernica* de Picasso como las obras emblemáticas del siglo XX.

Las instituciones dedicadas a la investigación y algunos casos de medios de comunicación con compromiso ético y social han contribuido al propósito de difusión, análisis, coyuntura y opinión entorno a estas imágenes.

Utilizar los murales como medios ilustrativos, instructivos o decorativos es limitar su poder discursivo, pues como indicó Octavio Paz “el arte dice algo más y, casi siempre, algo distinto de aquello que el artista quiso decir”.¹¹²

En el siglo XXI algunos murales superan la finalidad ornamental y didáctica por la que fueron creados, pues funcionan como una manifestación de identidad —no sólo mexicana, sino en el sentido de legado cultural de la humanidad—; además son vínculos de reflexión y medios para favorecer la apreciación estética.

¹¹² *Los privilegios de la vista... op. cit.*, p. 204.

En el caso del MNH, la obra de Alfaro Siqueiros, O’Gorman y González Camarena contribuyen para reflexionar en la historia como una sucesión de acciones que revelan un trasfondo enigmático y profundo; por ello la gente puede gozar las pinturas, pero también tiene la posibilidad de reflexionar entorno a ellas, apropiarse de algunas imágenes dentro del imaginario colectivo. Por eso se dice que en algunas salas los murales rebasan a la museografía del recinto.

A partir de este trabajo, se pueden realizar posteriores investigaciones: elaborar un inventario actualizado sobre las obras murales existentes —pues sólo contamos en México (a nivel académico) con el *Inventario de Muralismo Mexicano* de Orlando Suárez, publicado por la UNAM en 1972—; indagar sobre las técnicas de conservación de los murales; denunciar los sitios donde las pinturas murales corren peligro de perderse; dar un seguimiento al uso propagandístico o didáctico que se le ha dado a los murales; averiguar sobre quién posee en México los derechos de autor de las obras; determinar los parámetros para saber cómo se cataloga un mural —si es propiedad privada o propiedad de la nación—; escrutar sobre el origen de la identidad nacional inspirado en la reivindicación de las culturas mesoamericanas a partir del siglo XIX; conocer sobre las plataformas electrónicas que permiten interactuar con los murales; y ampliar las nociones sobre el trabajo de los artistas mexicanos del siglo XIX.

El periodismo contribuye así para difundir el patrimonio cultural del país, invita a que la gente lo conozca y aprenda a apreciarlo.

Anexo 1

Ejemplo de crónica periodística

Dos historias de desesperanza

A la media noche del 14 de mayo, hace dos años y medio, Samuel colocó una silla debajo de la lámpara de su cuarto, subió a ella, rodeó su cuello con un cinturón que sujetó a la base del reflector y, sin más, se dejó caer.

Tras su intento de suicidio, le diagnosticaron depresión: inestabilidad emocional, tristeza, minusvalía, anhedonia y desesperanza. No sentía placer por los hechos comunes de la vida.

Hoy es un adolescente tímido. A sus 16 años, tiene el alma sin ganas. Es difícil encontrar su mirada. Mantiene la cabeza baja. Acepta la entrevista por insistencia de su madre, sentado en una jardinera, mientras arranca pedazos de pasto que poco a poco va desmenuzando con sus dedos flacos.

El aspecto del muchacho es descuidado. Camisa a cuadros, lentes de armazón negro, pantalón deslavado, una mascada verde que cubre viejas heridas y zapatos color caoba que combinan con su tez morena. Profesa el catolicismo. "Dicen que el que se suicida va al infierno. Yo no creo que estuviera precisamente en el cielo", murmulla al inicio de la charla.

Cuando lo abandonó su padre, Samuel aún no había nacido. Comenzó a tratarse a los seis años por déficit de atención e hiperactividad. Hasta un año antes de que atentara contra su vida tomaba medicamentos, pero renunció a ellos porque lo mantenían sedado. Fue marginado en diversas escuelas, víctima de la crueldad de compañeros y maestros.

Vive en Ciudad Nezahualcóyotl con su madre, el esposo de ella y un hermano militar que lo golpea.

No le gusta estar con sus familiares, por obsesivos. "Siempre están sobre mí". Cree que son personas "aburridas". Aunque "preferiría" quedarse dormido, acepta ir a terapia porque "importa mucho" la salud mental. "Nadie te puede decir que está muy cuerdo". La depresión, dice, "es un lenguaje para expresar lo que no puedes decir, lo que no puedes sentir".

Para Samuel, el futuro es intangible. La muerte es una señora que lo acecha, y a veces la añora. "Pienso mucho en eso. También te dan ganas de estar tranquilo. A cada rato

veía que mataban a un *wey* ahí por la casa. Luego veía los cadáveres y me sentía mal". De un tiempo a acá ha dejado de salir y con frecuencia falta a la escuela.

Pasan los minutos y el volumen de su voz no aumenta. Es difícil escucharlo. Él lo sabe y continúa con voz queda: "La sociedad me da mucha flojera porque siempre son los mismos problemas. Si la sociedad está mal, tú te deprimas o simplemente te aíslas de todo. Y entonces tú estás mal. Y si tú estás mal, generas problemas en tu familia".

Samuel vive entre el vacío y el desencanto. "A mí me da mucha lástima el país. Todos los problemas que se generan en la sociedad son por la economía. Porque los secuestradores, los narcotraficantes y hasta los políticos todo lo hacen por dinero. A ellos sólo les interesa hacer *bisnes*. Es muy feo ver que el país está casi en guerra por dinero, porque todos se quieren chingar algo. Sí tienen un chingo de lana, pero les interesa un carajo el pueblo".

De pronto, la voz del chico es más clara: "La violencia y la inseguridad están ahí porque no existe un bien común. Pienso que todo es por las diferencias sociales, que están muy cabronas. Las personas llegan a un punto de desesperación y se rompe el respeto. Por eso hay crímenes y personas que toman mal camino".

En la depresión Samuel encontró una "opción" para alejarse de los problemas. "Es como el efecto de una droga. Cuando tienes muchos problemas te aíslas, escapas". Frecuentemente se siente confundido. Han sido muchos años de angustia. "Me sentí mal mucho tiempo. No sé qué clase de persona soy".

Cuando ha pasado poco más de una hora, su madre lo apura a terminar la entrevista. Debe marcharse porque va a participar en un recital –Samuel toca el saxofón, el más melancólico de los instrumentos–. Él obedece. Al final, ella es la única persona que considera familia. "Los demás son gente que tal vez nunca vuelva a ver cuando me vaya".

José

Tenía la piel blanca, los ojos grandes, verdes. La mirada desafiante. No era muy alto pero sí fuerte, relatan a este reportero uno de sus familiares y la psiquiatra que lo atendió desde los nueve años. A los 14, José ya había intentado suicidarse una vez, y en la segunda tuvo éxito. En la ocasión fatal tomó un cuchillo, respiró profundo una última vez y apuñaló su vida a la altura del abdomen.

Hasta esa edad había acarreado la pesadumbre de un ambiente caótico, según la doctora. Hijo de una madre que lo abandonó a las seis semanas de nacido, quedó a la suerte de un padre que con el tiempo pagó por su condición de criminal: al igual que tres

de sus hermanos, hoy está en la cárcel por delitos contra la salud y robo a mano armada. Vendían droga en los barrios de Iztapalapa.

La primera vez que lo trataron, José tenía problemas conductuales, inatención, hiperactividad, aislamiento, irritabilidad, déficit de atención, rechazo a las reglas y una impulsividad que, años más tarde, daría cuenta de su decisión final.

La de la voz es la tía de José: "Desde niño vio cosas que no debería ver ni siquiera un adulto. Mis hermanos hacían cosas muy feas. El niño estaba traumatizado". Fue ella la única que intentó sacarlo del medio violento en que vivía, y ella quien lo encontró con los brazos ensangrentados tras el primer embate suicida. Entonces José tenía 12 años.

Un par de meses más tarde, la abuela, quien formó a los cuatro hijos que perdieron la libertad y quien tenía la custodia legal de José, "saboteó" el tratamiento del niño e impidió que su hija cuidara de él. Lo recluyó en una escuela militarizada. "Ahí comenzó a manifestarse cada vez más agresivo y a tener conductas de escape", cuenta la terapeuta.

La doctora perdió contacto con su paciente. De los tiempos siguientes, de nuevo da cuenta la tía: "Se escapaba para tomar y mi mamá lo dejaba. A mí me retaba porque intentaba ponerle límites".

José comenzó a evadirse. Creía estar maldito. No hablaba. El enojo tomó el dominio de su vida. Robó dinero dentro de su casa. Según la especialista, el niño no sabía qué hacer ni a dónde ir.

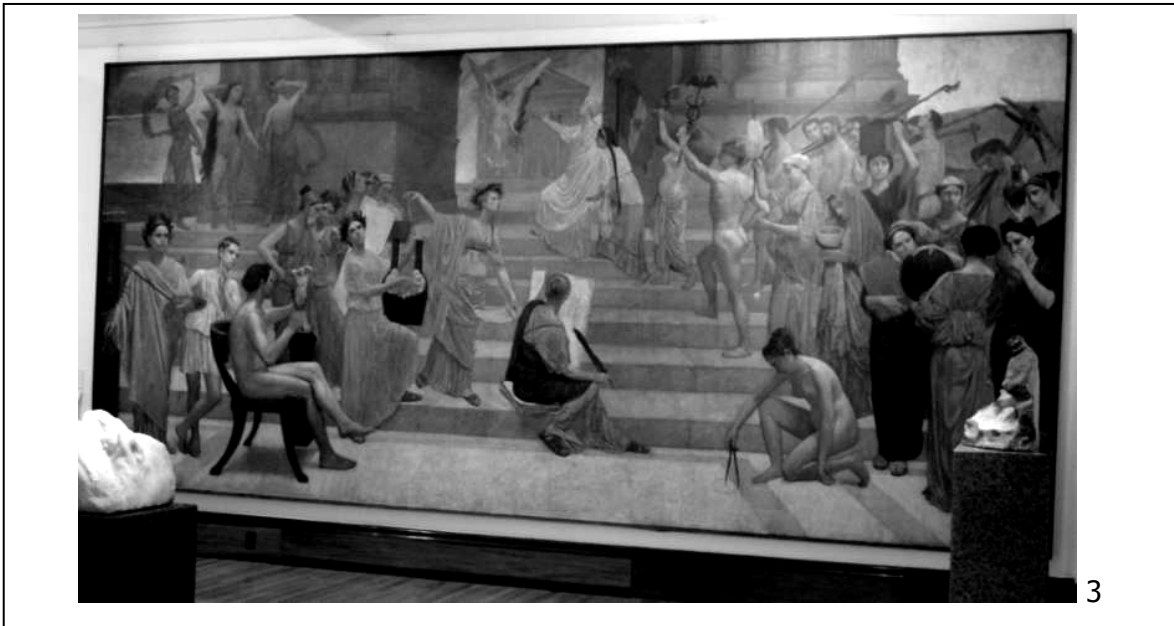
El déficit de atención es la patología más regular que presentan los niños en el país. "Si ese déficit se suma a un mundo con acceso a drogas o alcohol, los pacientes fácilmente pueden desarrollar problemas sociales graves. Viene la depresión".

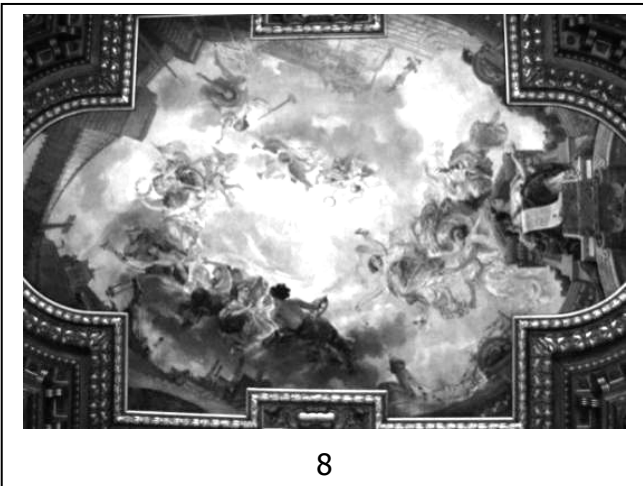
Según la versión de su doctora, fueron las condiciones sociales las que deterioraron su cuadro clínico, al grado de llevarlo a un trastorno disocial, con conductas destructivas, típicas de los presidiarios o los combatientes de guerra.

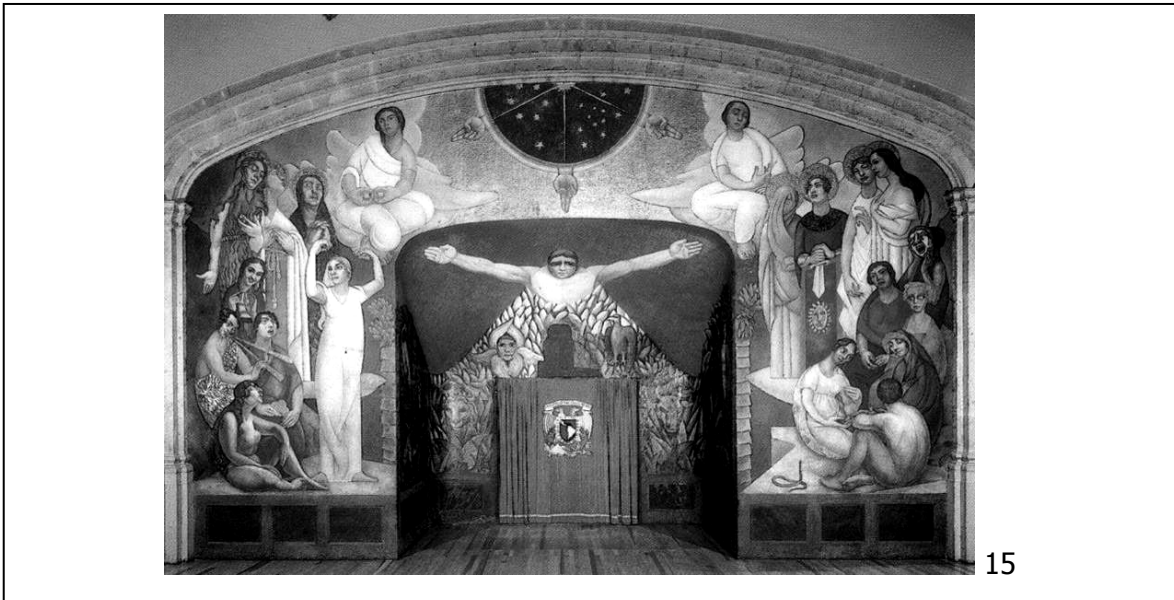
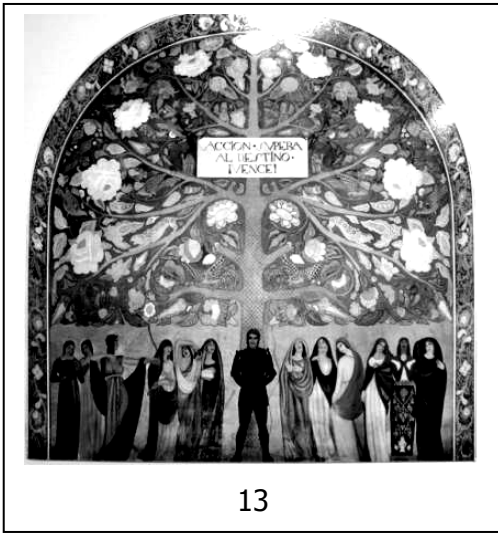
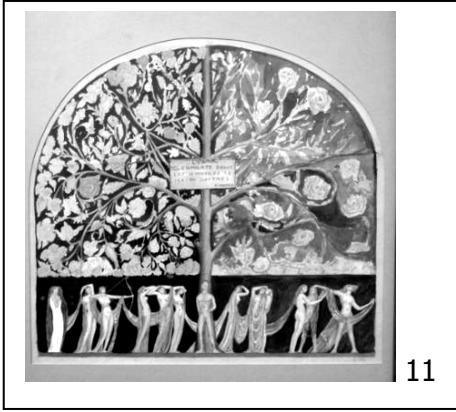
Es mentira que tuviera esquizofrenia al momento de morir en su propia complicidad, como dijo la abuela. La especialista explica: "Algunos trastornos pueden virar a que la persona se agreda a sí misma por los niveles de violencia que tiene. Baja la serotonina y se llega a puntos de agresividad muy altos, contra los externos o contra sí. Le pasó lo que puede pasarle a cualquier chico con déficit de atención que viva en un medio brutal".

Anexo de imágenes

1. Santiago Rebull, *Bacante con leona*, óleo sobre tela, 1865. Pasillo del jardín norte del alcázar del Castillo de Chapultepec. Foto: Clara Patricia Casillas Romo (CPCR).
2. Santiago Rebull, *Bacantes*, óleo sobre una base de cal y polvo de mármol, 1865-1894. Pasillo del jardín norte del alcázar del Castillo de Chapultepec. Foto: CPCR.
3. Alberto Fúster, *Apoteosis de la paz*, óleo sobre tela, 1903. Museo Nacional de Arte (Munal), Sala 26. Foto: CPCR. (Pintura neoclásica, ha de ser muy semejante a aquellas que el artista veracruzano había pintado para la Cámara de Diputados).
4. Carlo Coppedé, *Alegoría de Europa*, óleo sobre tela, 1904-1911. Palacio de Comunicaciones- Museo del telégrafo, Sala de telégrafos. Foto: CPCR.
5. Carlo Coppedé, *Alegoría de América*, óleo sobre tela, 1904-1911. Palacio de Comunicaciones- Museo del telégrafo, Sala de telégrafos. Foto: CPCR.
6. Carlo Coppedé, *El telégrafo* (vista frontal), óleo sobre tela, 1904-1911. Palacio de Comunicaciones- Museo del telégrafo, Sala de telégrafos. Foto: CPCR.
7. Carlo Coppedé, *El telégrafo* (vista general), Palacio de Comunicaciones- Museo del telégrafo, Sala de telégrafos. Foto: CPCR.
8. Carlo Coppedé, *Alegoría del progreso* (vista frontal), óleo sobre tela, 1904-1911. Palacio de Comunicaciones-Munal, Salón de recepciones. Foto: CPCR
9. Carlo Coppedé, *Alegoría del progreso* (vista general), óleo sobre tela, 1904-1911. Palacio de Comunicaciones-Munal, Salón de recepciones. Foto: CPCR
10. Carlo Coppedé, *Alegoría del progreso* (vista frontal), óleo sobre tela, 1904-1911. Palacio de Comunicaciones-Munal, escaleras. Foto: CPCR
11. Roberto Montenegro, *El árbol de la vida*, boceto del mural, acuarela/papel, 1922, Foto: CPCR (tomada en el Museo Mural Diego Rivera, en la exposición "Los pioneros del Muralismo: La Vanguardia", agosto de 2010.)
12. Roberto Montenegro, *El árbol de la vida* (detalle de su aspecto original), pintura al temple, 1922. Foto: Tomada del libro *Templo del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo: Museo de la Luz : 400 años de historia*, México, UNAM, 2003, p. 119, en *Google libros* http://books.google.com/books?id=INW6CG-0jvkC&printsec=frontcover&dq=San+pedro+y+san+pablo&hl=es&ei=iSiTJ3PGJT6sAPShIm6AQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CDAQ6AEwAg#v=onepage&q&f=false
13. Roberto Montenegro, *El árbol de la vida* (aspecto actual del mural tras intervenciones), pintura al temple, 1922. Foto: CPCR (tomada en el Museo Mural Diego Rivera, en la exposición "Los pioneros del Muralismo: La Vanguardia", agosto de 2010.)
14. Roberto Montenegro, *El árbol de la vida* (aspecto actual del mural tras intervenciones), pintura al temple, 1922, Antiguo templo de San Pedro y San Pablo. Foto: CPCR (tomada en abril de 2010, cuando el recinto aun alojaba el Museo de la Luz.)
15. Diego Rivera, *La Creación*, pintura a la encáustica, 1922-1923. Imagen tomada del folleto, *Mini guía del Antiguo Colegio de San Ildefonso*, México, 2005, p. 10.







16. Diego Rivera, *Visión política del pueblo mexicano*, pintura al fresco, 1923-1928, Secretaría de Educación Pública (SEP). Foto: CPR. (Reproducciones de los murales originales –por iniciativa del Senado de la República (SR)- exhibidas en el kiosco del Jardín Hidalgo, Centro Histórico de Coyoacán, agosto de 2010. Corresponden al llamado *Corrido de la Revolución*.)

17. Diego Rivera, *Visión política del pueblo mexicano*, pintura al fresco, 1923-1928, SEP. Foto: CPR. (Reproducciones de los murales originales –por iniciativa del SR- exhibidas en la fachada del edificio de la delegación Coyoacán, agosto de 2010. Corresponden al llamado *Corrido de la Revolución*.)

18. Diego Rivera, *Visión política del pueblo mexicano*, pintura al fresco, 1923-1928, SEP. Foto: CPR. Reproducciones de los murales originales –por iniciativa del SR- exhibidas en el Centro de las Artes Santa Úrsula (CASU), agosto de 2010.

19. Diego Rivera, *Visión política del pueblo mexicano*, pintura al fresco, 1923-1928, SEP. Foto: CPR. Reproducciones de los murales originales –por iniciativa del SR- exhibidas en el CASU, agosto de 2010.

20. Diego Rivera, *La cosecha de maíz*, pintura al fresco, 1923, SEP. Foto: CPR. Reproducción del mural original –por iniciativa del SR- exhibidas en el CASU, agosto de 2010.

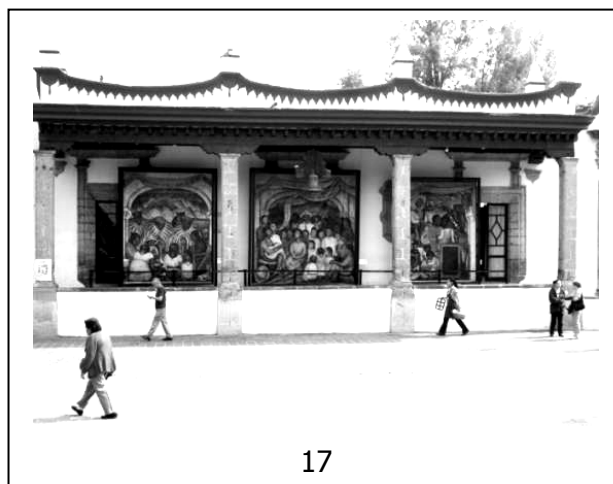
21. Diego Rivera, *La maestra rural*, pintura al fresco, 1923, SEP. Foto: Ulrich Coronado Oble. Reproducción del mural original –por iniciativa del SR- exhibidas en el CASU, agosto de 2010.

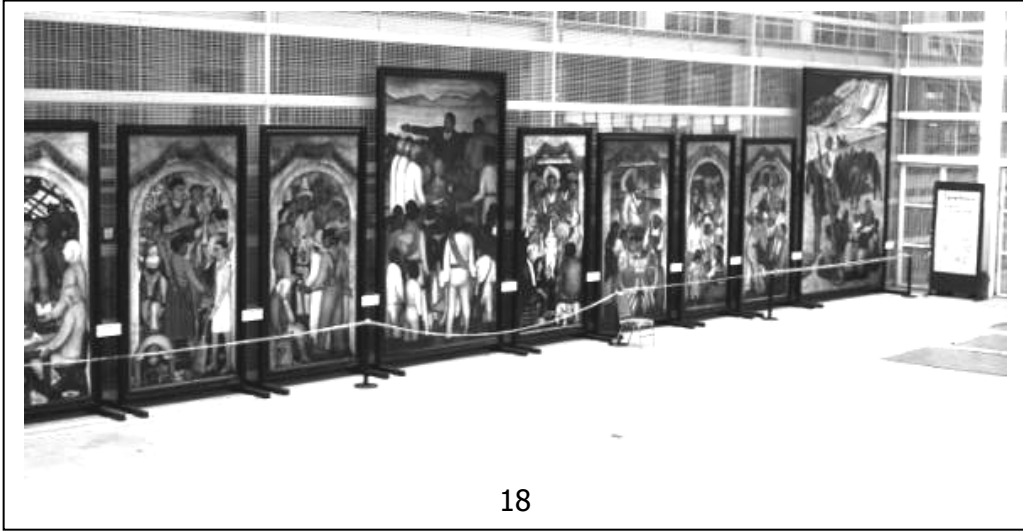
22. Diego Rivera, *La quema de judas*, pintura al fresco, 1924, SEP. Foto: 2ª de forros, folleto *Diego Rivera Epopeya mural*, México, 2007.

23. Diego Rivera, *El tianguis*, pintura al fresco, 1923-1924, SEP. Foto: folleto *Diego Rivera Epopeya mural*, México, 2007, p. 8.

24. Diego Rivera, *El sueño*, pintura al fresco, 1926, SEP. Foto: CPR. Reproducción del mural original –por iniciativa del SR- exhibidas en el kiosco del Jardín Hidalgo, delegación Coyoacán, agosto de 2010.

25. Diego Rivera, *Paisaje de Tehuantepec*, pintura al fresco, 1923-1928, SEP. Foto: folleto *Diego Rivera Epopeya mural*, México, 2007, p. 8.





18



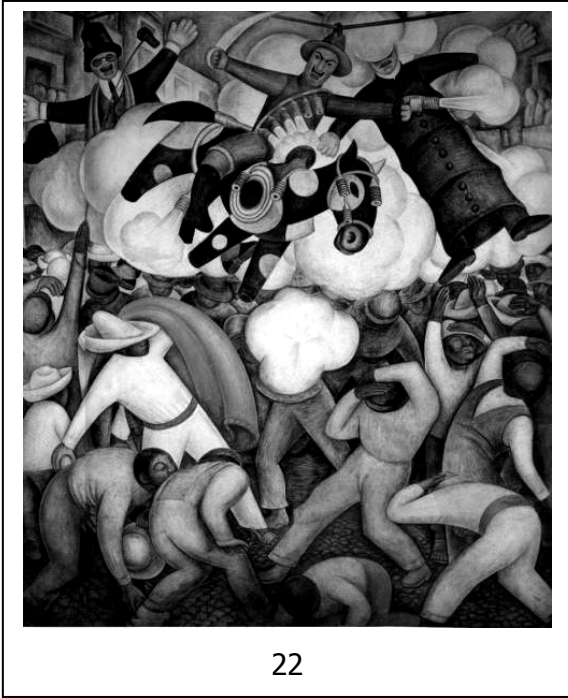
19



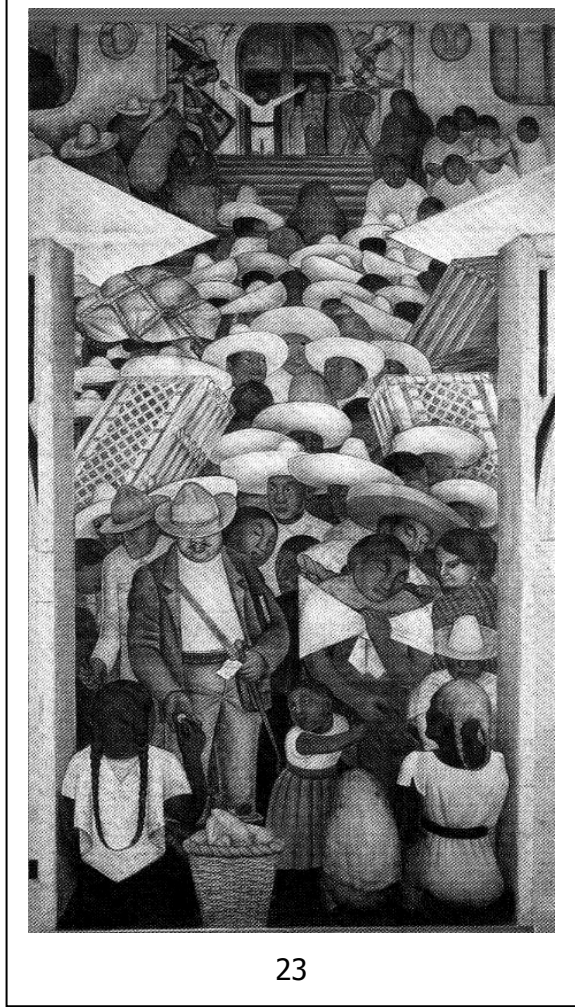
21



20



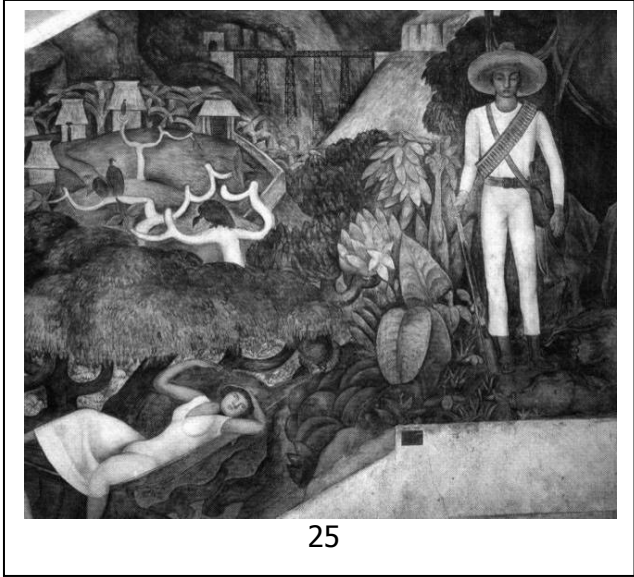
22



23



24



25

26. José Clemente Orozco, *La ley y la justicia*, pintura al fresco, 1924, Antiguo Colegio de San Ildefonso. Foto: CPR.

27. José Clemente Orozco, *El movimiento social del trabajo*, pintura al fresco, 1940-1941, Suprema Corte de Justicia de la Nación (**SCNJ**). Foto: http://www2.scjn.gob.mx/tour/mural_movimiento.html

28. José Clemente Orozco, *El movimiento social del trabajo* (detalle), pintura al fresco, 1940-1941, SCJN. Fotograma de Alex Phillips Jr., extraído de la película *En busca de un Muro*, Julio Bracho, 1973.

29. José Clemente Orozco, *La justicia* (lado norte detalle), pintura al fresco, 1940-1941, SCJN. Fotograma de Alex Phillips Jr., extraído de la película *En busca de un Muro*, Julio Bracho, 1973.

30. José Clemente Orozco, *La justicia* (lado norte), pintura al fresco, 1940-1941, SCJN. Foto: http://www2.scjn.gob.mx/tour/mural_lajusticiaizq.html

31. José Clemente Orozco, *La justicia* (lado sur detalle), pintura al fresco, 1940-1941, SCJN. Fotograma de Alex Phillips Jr., extraído de la película *En busca de un Muro*, Julio Bracho, 1973.

32. José Clemente Orozco, *La justicia* (lado sur detalle), pintura al fresco, 1940-1941, SCJN. Fotograma de Alex Phillips Jr., extraído de la película *En busca de un Muro*, Julio Bracho, 1973.

33. José Clemente Orozco, *La justicia* (lado sur), pintura al fresco, 1940-1941, SCJN. Foto: http://www2.scjn.gob.mx/tour/mural_lajusticiader.html

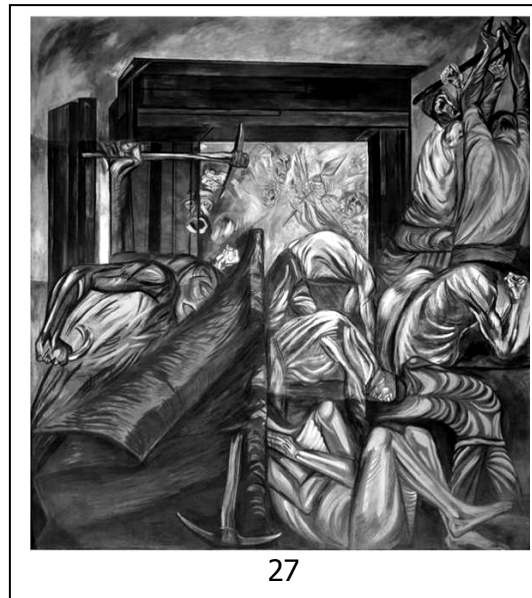
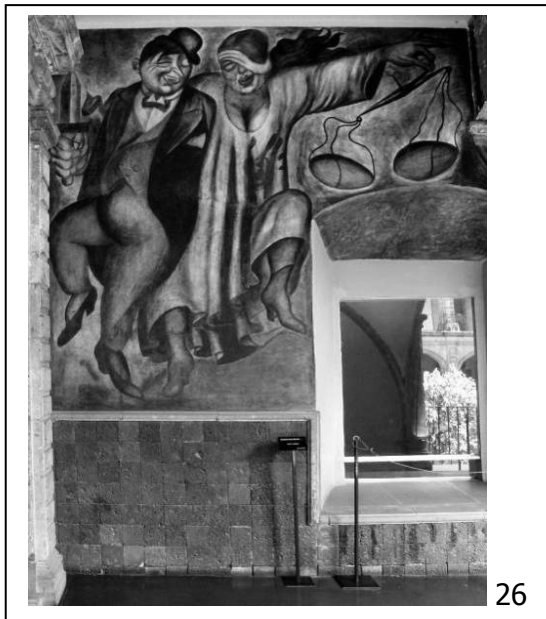
34. José Clemente Orozco, *La justicia* (lado sur detalle), pintura al fresco, 1940-1941, SCJN. Fotograma de Alex Phillips Jr., extraído de la película *En busca de un Muro*, Julio Bracho, 1973.

35. José Clemente Orozco, *La justicia* (lado sur detalle), pintura al fresco, 1940-1941, SCJN. Fotograma de Alex Phillips Jr., extraído de la película *En busca de un Muro*, Julio Bracho, 1973.

36. José Clemente Orozco, *La justicia* (lado sur detalle), pintura al fresco, 1940-1941, SCJN. Fotograma de Alex Phillips Jr., extraído de la película *En busca de un Muro*, Julio Bracho, 1973.

37. José Clemente Orozco, *La justicia* (lado sur detalle), pintura al fresco, 1940-1941, SCJN. Fotograma de Alex Phillips Jr., extraído de la película *En busca de un Muro*, Julio Bracho, 1973.

38. José Clemente Orozco, *Las riquezas de la nación*, pintura al fresco, 1940-1941, SCJN. Foto: http://www2.scjn.gob.mx/tour/mural_lasriquezas.html

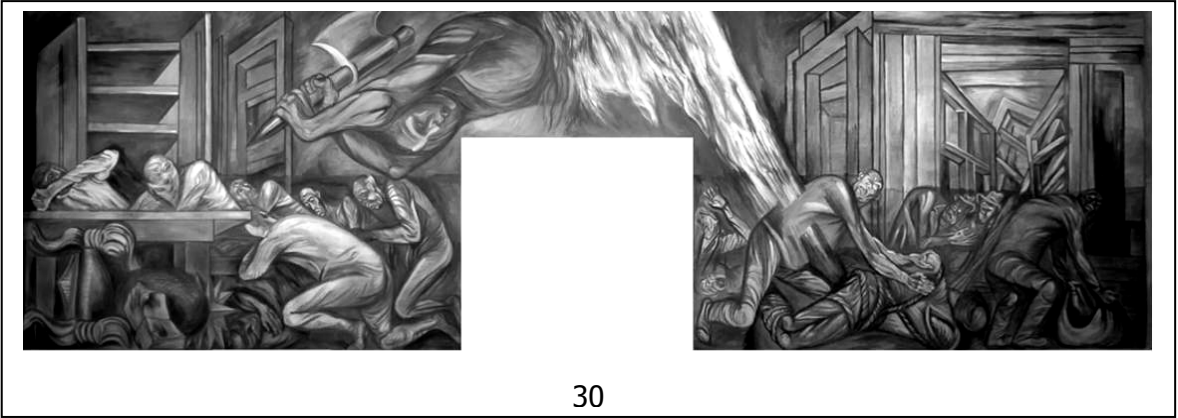




28



29



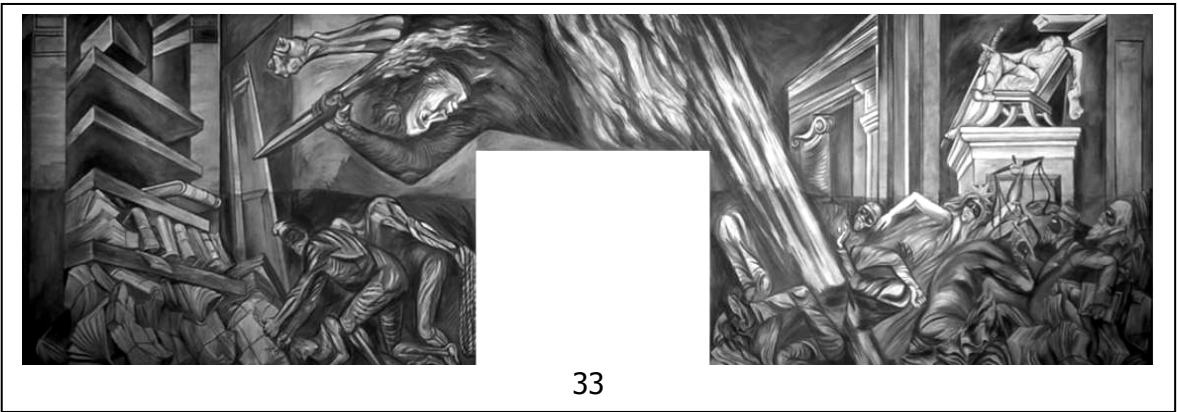
30



31



32



33



34



35



36



37



38

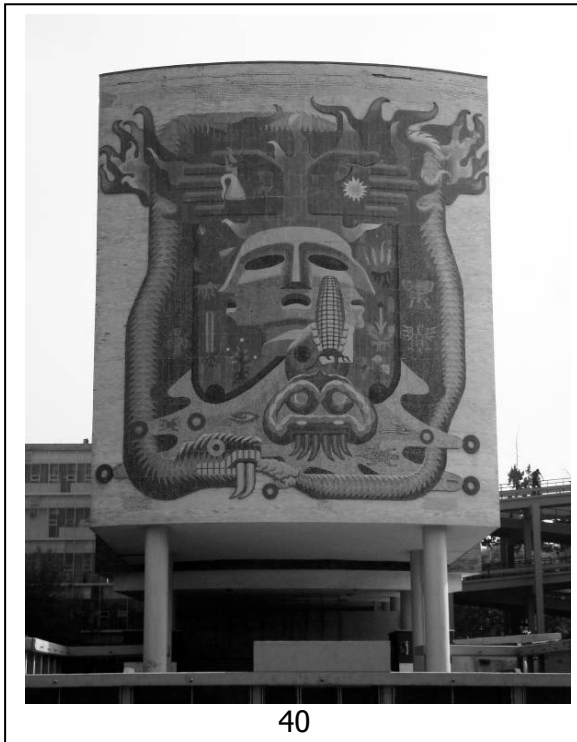
39. Francisco Eppens Helguera, *Estampillas postales*. Foto: CPR, diciembre de 2009. Amplificaciones de estampillas postales exhibidas en la exposición ¡A mí, mis timbres! La filatelia y los ferrocarriles, homenaje a Francisco Eppens Helguera en el Museo de los Ferrocarrileros.

40. Francisco Eppens Helguera, *La vida, la muerte, el mestizaje y los cuatro elementos*, mosaicos ensamblados en losas precoladas de concreto, 1953-1954, mural exterior en el edificio de la Facultad de Medicina, CU-UNAM. Foto: CPR.

41. Francisco Eppens Helguera, *La superación del hombre por medio de la cultura*, mosaicos ensamblados en losas precoladas de concreto, 1954, mural exterior en el edificio del auditorio de la Facultad de Odontología, CU-UNAM. Foto: CPR.



39



40



41

42. David Alfaro Siqueiros, *Del Porfirismo a la Revolución* (vista general del mural, lado derecho), acrílico y piroxilina sobre madera forrada con tela, 1957-1966, Museo Nacional de Historia **MNH**-Castillo de Chapultepec, Sala Siqueiros. Foto: CPR.

43. David Alfaro Siqueiros, *Del Porfirismo a la Revolución* (vista general del mural, lado izquierdo), acrílico y piroxilina sobre madera forrada con tela, 1957-1966, MNH- Castillo de Chapultepec, Sala Siqueiros. Foto: CPR.

44. David Alfaro Siqueiros, *Del Porfirismo a la Revolución* (detalles *Mártires* o *Río de muertos*, y *Caballo*), acrílico y piroxilina sobre madera forrada con tela, 1957-1966, MNH- Castillo de Chapultepec, Sala Siqueiros. Foto: CPR.

45. David Alfaro Siqueiros, *Del Porfirismo a la Revolución* (detalle *El pueblo en armas*), acrílico y piroxilina sobre madera forrada con tela, 1957-1966, MNH- Castillo de Chapultepec, Sala Siqueiros. Foto: CPR.

46. David Alfaro Siqueiros, *Del Porfirismo a la Revolución* (detalle *La huelga de Cananea* -se aprecia entre la gente a Carlos Marx y el autorretrato de Siqueiros-), acrílico y piroxilina sobre madera forrada con tela, 1957-1966, MNH- Castillo de Chapultepec, Sala Siqueiros. Foto: CPR.

47. David Alfaro Siqueiros, *Del Porfirismo a la Revolución* (detalle *Don Porfirio y sus cortesanas*), acrílico y piroxilina sobre madera forrada con tela, 1957-1966, MNH- Castillo de Chapultepec, Sala Siqueiros. Foto: CPR.

48. David Alfaro Siqueiros, *Del Porfirismo a la Revolución* (detalle *Don Porfirio petrificado* y *Rocas*), acrílico y piroxilina sobre madera forrada con tela, 1957-1966, MNH- Castillo de Chapultepec, Sala Siqueiros. Foto: CPR.

49. David Alfaro Siqueiros, *Del Porfirismo a la Revolución* (detalle *Soldaderas*), acrílico y piroxilina sobre madera forrada con tela, 1957-1966, MNH- Castillo de Chapultepec, Sala Siqueiros. Foto: CPR.

50. David Alfaro Siqueiros, *Del Porfirismo a la Revolución* (detalle, una posible alegoría de *La patria*), acrílico y piroxilina sobre madera forrada con tela, 1957-1966, MNH- Castillo de Chapultepec, Sala Siqueiros. Foto: CPR.

51. David Alfaro Siqueiros, *Del Porfirismo a la Revolución* (detalle *Las cortesanas de don Porfirio*), acrílico y piroxilina sobre madera forrada con tela, 1957-1966, MNH- Castillo de Chapultepec, Sala Siqueiros. Foto: CPR.

52. David Alfaro Siqueiros, *Del Porfirismo a la Revolución* (detalle *Las cortesanas de don Porfirio*), acrílico y piroxilina sobre madera forrada con tela, 1957-1966, MNH- Castillo de Chapultepec, Sala Siqueiros. Foto: CPR.





43



44



45



46



47



48



49



50



51



52

53. Juan O’Gorman, *Retablo de la Independencia* (vista panorámica hacia el lado izquierdo), pintura al fresco, 1960-1967, MNH-Castillo de Chapultepec, Sala 6. Foto: CPR.
54. Juan O’Gorman, *Retablo de la Independencia* (vista panorámica hacia el lado derecho), pintura al fresco, 1960-1967, MNH-Castillo de Chapultepec, Sala 6. Foto: CPR.
55. Juan O’Gorman, *Retablo de la Independencia* (detalle de la sociedad novohispana), pintura al fresco, 1960-1967, MNH-Castillo de Chapultepec, Sala 6. Foto: CPR.
56. Juan O’Gorman, *Retablo de la Independencia* (detalle de religiosos, intelectuales y profesionales precursores de la Independencia), pintura al fresco, 1960-1967, MNH-Castillo de Chapultepec, Sala 6. Foto: CPR.
57. Juan O’Gorman, *Retablo de la Independencia* (detalle con los iniciadores del movimiento de Independencia), pintura al fresco, 1960-1967, MNH-Castillo de Chapultepec, Sala 6. Foto: CPR.
58. Juan O’Gorman, *Retablo de la Independencia* (detalle con los continuadores y consumidores del movimiento de Independencia), pintura al fresco, 1960-1967, MNH-Castillo de Chapultepec, Sala 6. Foto: CPR.
59. Juan O’Gorman, *Retablo de la Independencia* (detalle *los dos Hídalgos*), pintura al fresco, 1960-1967, MNH-Castillo de Chapultepec, Sala 6. Foto: CPR.
60. Juan O’Gorman, *Retablo de la Independencia* (detalle *los dos Morelos*), pintura al fresco, 1960-1967, MNH-Castillo de Chapultepec, Sala 6. Foto: CPR.
61. Juan O’Gorman, *Retablo de la Independencia* (detalle “el soldado desharrapado”), pintura al fresco, 1960-1967, MNH-Castillo de Chapultepec, Sala 6. Foto: CPR.
62. Juan O’Gorman, *Retablo de la Independencia* (detalle “la medalla del PRI”), pintura al fresco, 1960-1967, MNH-Castillo de Chapultepec, Sala 6. Foto: Ulrich Coronado Oble.
63. Juan O’Gorman, *Retablo de Francisco I. Madero o “Sufragio efectivo no reelección”* (vista panorámica general), pintura al fresco, 1967-1968, MNH-Castillo de Chapultepec, Sala 11. Foto: CPR.
64. Fotografía de Juan O’Gorman en la Sala 6 del MNH. Foto: Rotonda de los hombres ilustres, <http://rotonda.segob.gob.mx/P63t.html>, consultada el 14 de junio de 2010.
65. Juan O’Gorman, *Feudalismo porfirista como antecedente de la Revolución de 1910-1914* (vista panorámica general), pintura al fresco, 1973, MNH-Castillo de Chapultepec, Sala 11. Foto: CPR.
66. Juan O’Gorman, *La División del Norte*, pintura al fresco, 1973, MNH-Castillo de Chapultepec, Sala 11. Foto: CPR.



53



54



55



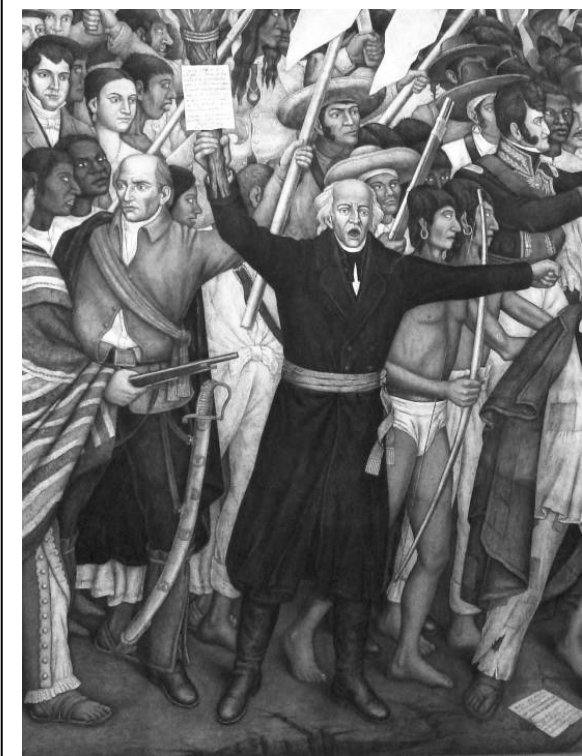
56



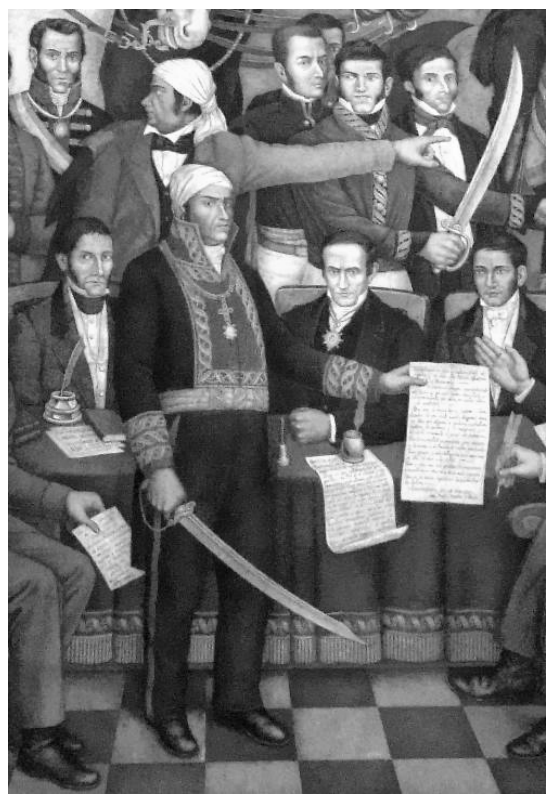
57



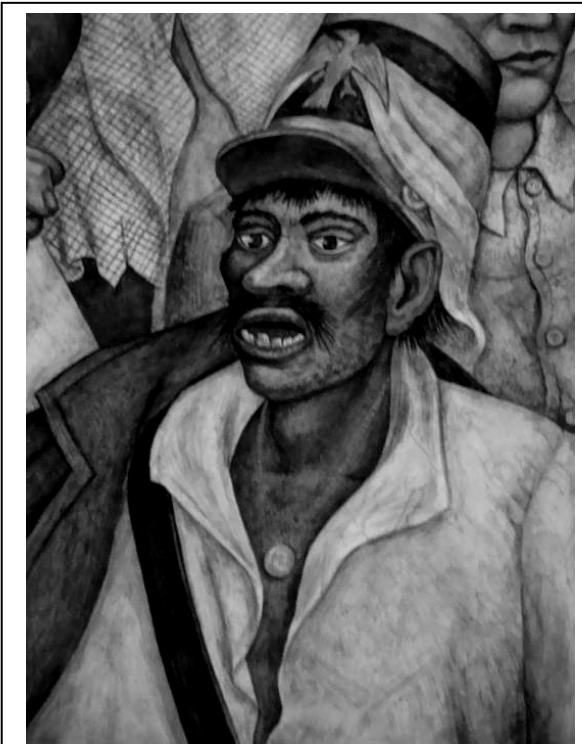
58



59



60



61



62



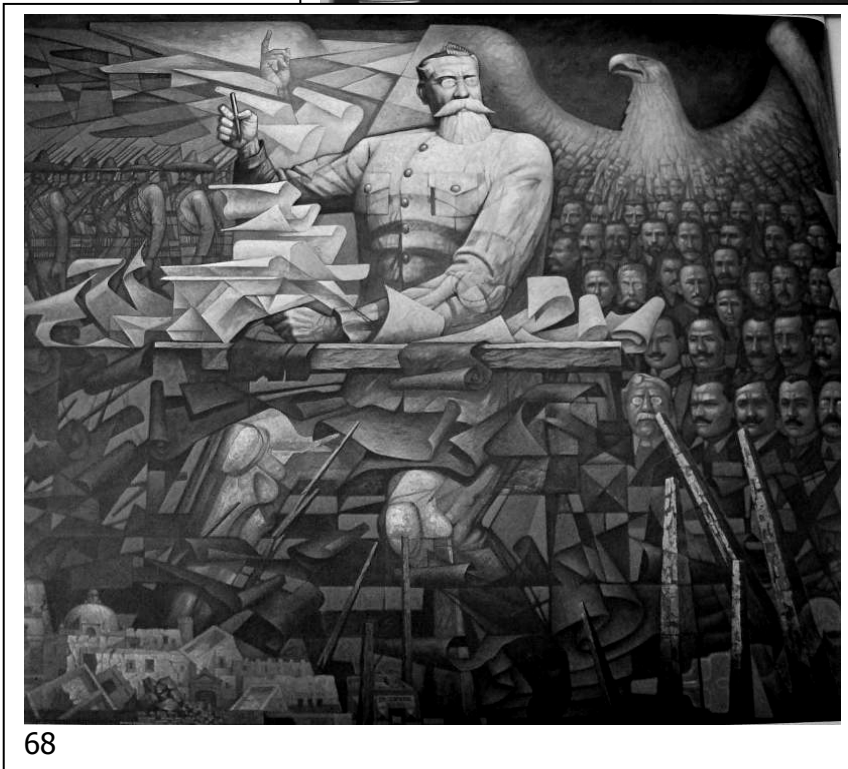
63



64



67. Jorge González Camarena, *La fusión de las dos culturas o La Conquista*, acrílico sobre tela, 1963, MNH-Castillo de Chapultepec, Sala 2. Foto: CPR.
68. Jorge González Camarena, *Venustiano Carranza y la Constitución de 1917*, pintura al fresco sobre aparejo, 1967, MNH-Castillo de Chapultepec, Sala 12. Foto del libro *Jorge González Camarena en la plástica mexicana*, p. 132.



Fuentes de consulta

Bibliografía

ACEVEDO, Esther, et. al., *Diego Rivera hoy: simposio sobre el artista en el centenario de su natalicio: Sala Manuel M.Ponce. Palacio de Bellas Artes*, México, INBA-SEP, 1986, 256 pp.

ARENAL, Angélica, *Páginas sueltas con Siqueiros*, México, Grijalbo, 1980, 279 pp.

AVILÉS FABILA, René, *La incómoda frontera entre el periodismo y la literatura*, México, UAM Xochimilco, 1999, 123 pp.

BAENA PAZ, Guillermina, *Géneros periodísticos. La crónica*, México D.F., Pax, 1995, 92 pp.

—, *Manual para elaborar trabajos de investigación documental*, México, Editores Mexicanos Unidos, quinta edición, 2000, 124 pp.

BORRÁS, Leopoldo, *Historia del periodismo mexicano (del ocaso porfirista al derecho a la información)*, México, UNAM, 1982, 216 pp.

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *México, pintura de hoy*, México, FCE, 1964, 158 pp.

CARRILLO AZPÉITIA, Rafael, *Pintura mural de México: La época prehispánica, el virreinato y los grandes artistas de nuestro siglo*, México, Panorama, 1992, 159 pp.

CORONEL RIVERA, Juan Rafael et.al., *Diego Rivera. Epopeya mural*, México, Landucci-Conaculta-INBA, 2007, 306 pp.

COSS Y LEÓN, Wendy (editora) y María Teresa Favela Fierro (textos), *Jorge González Camarena: universo plástico*, México, Democracia, 1995, 110p.

COULON, François, et.al., *La carne y el color* (catálogo de exposición Museo Nacional del Arte), México, INBA-Munal, 2008, 259pp.

ECO, Umberto, *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*, Barcelona, Gedisa, 1982, 3° ed., 267 pp.

FERNÁNDEZ, Justino, *Estética del arte mexicano (Coatlicue, El Retablo de los Reyes, El Hombre)*, México-UNAM (IIE), 1972, 599 pp.

—, *Roberto Montenegro*, México, UNAM-DGP, 1962, 124 pp.

FERNÁNDEZ DE LARA QUESADA, Humberto, *Reportaje*, apuntes de clase, FES Aragón-UNAM, 2006.

FUENTES ROJAS, Elizabeth, Ida Rodríguez Prampolini y Olga Sáenz (ed.), *La palabra de Juan O'Gorman*, México, UNAM-DGDC-IIE, Textos de humanidades 37, 1983, p. 163.

GARCÍADIEGO, Javier, *Cultura y política en el México posrevolucionario*, México, INEHRM, 644 pp.

GEORGES, Roque (ed.), *El color en el arte mexicano*, México, UNAM-IIE, 2003, 297 pp.

GONZÁLEZ O'DONNELL, Luis Ernesto, *Guía práctica de redacción. Cómo escribir para convencer*, México, Trillas, 2006, 128 pp.

GUTIÉRREZ HACES, Juana, *El Palacio de Comunicaciones*, México, SCT-INBA-Munal, 1991, 195 pp.

HERNÁNDEZ REYES, María Adela, *Teoría y Medios de Comunicación III*, apuntes de clase, FES Aragón-UNAM, 2006.

HERNER, Irene (coordinadora), *Siqueiros, lugar de la utopía (Catálogo)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1994, 173 pp.

KAPUSCINSKI, Ryszard, *Los cínicos no sirven para este oficio: sobre el buen periodismo* (edición de María Nadotti), Barcelona, Anagrama, 2005, 124 pp.

LEÑERO, Vicente y Carlos Marín, *Manual de periodismo*, México, Grijalbo, 7° ed., 1991, 315 pp.

LIÑÁN ÁVILA, Édgar Ernesto, *Géneros periodísticos: interpretaciones de la realidad*, México, UNAM-ENEP Aragón, 2001, 66 pp.

LÓPEZ, Mauricio (editor), *O'Gorman*, México, Grupo Financiero Bitel, 1999, 291 pp.

LOYA, Sergio, *Manual de estilo de proceso*, México, Grijalbo, 2° ed., 2010, 196 pp.

LUNA ARROYO, Antonio, *Jorge González Camarena en la plástica mexicana*, México, UNAM, 1981, 337 p.

MARTÍN MARÍN, Celia (editora), et. al., *Biblioteca Central: libros, muros y murales: 50° Aniversario*, México, UNAM-DGB, 2006, 256 pp.

MARTÍN VIVALDI, Gonzalo, *Géneros periodísticos*, Madrid, Paraninfo, 1981, 393 pp.

MCLUHAN, Marshall y Quentin Fioré, *El medio es el mensaje*, España, Paidós, 1998, 168 pp.

O'GORMAN, Juan, *Autobiografía*, México, DGE/Equilibrista-DGP/UNAM, colección Pértiga, 2007, 228 pp.

OROZCO, José Clemente, *Apuntes autobiográficos*, México, SEP-Subsecretaría de Asuntos Culturales, Serie: LA HONDA DEL ESPÍRITU, 1966, 127 pp.

PAZ, Octavio, *Los privilegios de la vista II. Arte de México* (edición del autor), México D. F., FCE, segunda edición, 1994, 445 pp.

PERALTA, Dante A. J. y Marta Urtasun, *La crónica periodística: herramientas para una lectura crítica y redacción*, Buenos Aires, La Crujía, 2003, 212 pp.

PRIETO CASTILLO, Daniel, *Discurso autoritario y comunicación alternativa*, México, Premia ed., tercera edición, 1987, 181 pp.

RAMOS, Samuel, *Diego Rivera*, México, 1935, Imprenta Mundial, pp. 1935, 24 pp.

- , *Historia de la filosofía en México*, México-Conaculta, Colección Cien de México, 1993, 213 pp.
- REED, Alma, *The Mexican muralists*, Nueva York, Crown Publishers Inc., 1960, 191 pp.
- RICŒUR, Paul, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México, FCE, 2001, 380 pp.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, María de Lourdes, *Nota Informativa y Crónica Noticiosa*, apuntes de clase, FES Aragón-UNAM, 2005.
- , *Estilos Periodísticos y Literarios*, apuntes de clase, FES Aragón-UNAM, 2007.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida, *Historia en los muros: cinco muralistas y la Seguridad Social Mexicana*, Instituto Mexicano del Seguro Social, 1977, 90 pp.
- SIN AUTOR, *Diego Rivera Epopeya mural*, México, INBA-CNCA, 2007, folleto de la exposición montada en el Museo del Palacio de Bellas Artes, septiembre-diciembre 2007.
- SIN AUTOR, *Historia a la mano* (Guía), México, Museo Nacional de Historia-Castillo de Chapultepec, Conaculta-INAH, noviembre de 2003, 55 pp.
- SIN AUTOR, *José Guadalupe Posada, el grabador mexicano*, España, folleto de la exposición puesta en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, en octubre de 2005.
- SOLÍS, Ruth, *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros*, México, FCE, 1975, 270 pp.
- SUÁREZ, Orlando, *Inventario del Muralismo Mexicano*, México, UNAM, 1972, 412 pp.
- THOMPSON, John Brookshire, *Ideología y cultura moderna* (trad. Gilda Fantinati, ed. Salvador González Vilchis, Ileri Paloma Vega), México, UAM-Xochimilco, 2° ed., 1993, 390 pp.
- VALDIOSERA Berman, Ramón, *Francisco Eppens. El hombre, su arte y su tiempo*, México, UNAM-DGP, 1988, 147 pp.
- VÁZQUEZ OLVERA, Carlos et. Al., *El Museo Nacional de Historia en voz de sus directores*, México, INAH-Plaza y Valdes, 1997, 232 pp.
- VILLAREAL, Evangelina, *Antiguo Colegio de San Ildefonso* (mini guía), México, UNAM-Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2000, 27 pp.
- y Monika Zukowska, (transcriptoras y editoras), *Memoria: Congreso internacional de muralismo. San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, México, Conaculta-UNAM-Gobierno del Distrito Federal, 1999, 357 pp.

Hemerografía

- Castellanos J., Francisco, “Las huellas del primer Naranja en Michoacán”, México, *Proceso*, núm. 1784, 9 de enero de 2011, pp. 58 y 59.
- Dueñas, Pedro, “La magia del fonógrafo: voces atrapadas en discos y cilindros”, México, en *Relatos e historias en México*, año II, número 14, octubre de 2009, pp. 68-73.

Eloy Martínez, Tomás, "El periodismo y la narración", en *Cambio*, México, 23 de diciembre de 2001, pp. 66-72.

García Hernández, Arturo, "Dan a conocer el catálogo de la muestra *Pioneros del muralismo*", en *La Jornada*, México, 5 de septiembre de 2010, Cultura, p. 2.

Gallardo Mora, Felipe, "La obra de Francisco Eppens, autor de símbolos de identidad", en *El búho*, mensual, número 78, México, septiembre de 2006, pp. 5-10.

Granja Castro, Josefina, "Procesos de escolarización en los inicios del siglo XX", *Perfiles Educativos*, IISUE-UNAM, vol. XXXII, núm. 129, 2010, pp. 64-83.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, (U de Granada), "Roberto Montenegro y los artistas americanos en Mallorca (1914-1919)", en *Anales del IIE*, núm. 82, 2003, pp. 93-121.

Igartúa, Santiago, "Dos historias de desesperanza", ***Proceso*, núm. 1775, 7 de noviembre de 2010, pp. 28 y 29.**

Jiménez, Víctor, "Juan O'Gorman pintor, arquitecto, historiador", México, en *Relatos e historias en México*, año 1, número 11, julio de 2009, pp. 36-44.

MacMasters, Merry, "Demián Flores propone en Casa Lamm otro significado de *La Patria*", en *La Jornada*, México, 27 de agosto de 2010, Cultura, p. 3.

MacMasters, Merry, "La inspiración que ejerció Diego Rivera en pintores europeos merece más crédito", en *La Jornada*, México, 28 de febrero de 2010, Cultura, p. 4a.

Martínez Moctezuma, Lucía, "Leer para ser mexicanos", en *Proceso Bi-Centenario*, fascículos coleccionables mensuales, México, octubre de 2009, núm. 7, p. 34.

Mateos-Vega, Mónica, "Jorge González Camarena: el pintor de la historia de México", en *La Jornada*, México, 24 de marzo de 2008, Cultura, pp. 10a-12a.

Rivera Marín, Guadalupe, "Primeras aventuras en la vida de Diego María Rivera (Infancia y adolescencia, 1886-1907)", en *Relatos e historias en México*, año II, número 18, febrero de 2010, pp. 38-43.

Romero, Laura, "Juan O' Gorman, figura de la cultura del siglo XX", en *Gaceta (UNAM)*, México, lunes 7 de noviembre de 2005, pp. 14-15.

RSH, "Claudio Linati en México", en *Relatos e historias en México*, año 1, número 5, México, enero de 2009, pp. 30-31.

Tibol, Raquel, "Ideas sobre fotografía de González Camarena", en *Proceso*, México, 15 de abril de 1996, número 1015, pp. 59 y 60.

Tibol, Raquel, "Monumental monografía sobre Juan O'Gorman", en *Proceso*, México, número 1209, 2 de enero de 2000, p. 60.

Tibol, Raquel, "Según Cipriano Alfaro, su padre: Siqueiros nació en la ciudad de México", en *Proceso*, número 1439, México, 30 de mayo de 2004, pp. 62 y 63.

Vasconcellos, Camilo de Mello, "As representações das lutas de Independência no México na ótica do muralismo: Diego Rivera e Juan O'Gorman", en *Revista de história* (Departamento de História da Universidade de São Paulo), Brasil, número 153, 2° semestre de 2005, pp. 283-304.

Audiografía

Garcíadiego, Xavier, *Conversaciones sobre historia*, XHIMR Horizonte 107.9 FM, 9:00-10:00 am., emisión núm. 208, sábado 24 de mayo de 2008.

Barranco Chavarría, Alberto, *Leyenda urbana*, XERED-Radio Red 1110 AM, 10:00-11:00 am., emisión del domingo 13 de septiembre de 2009.

Videografía

Discutamos México, programa 71, el arte y la Revolución, programa de debate, 49 minutos, Isabelle Tardan productora, México, SEP-Conaculta, 2010.

En busca de un muro, director y guionista: Julio Bracho, DVD, 130 minutos, México, Estudios Churubusco-Azteca, 1973.

Francisco Eppens Helguera. El hombre, su arte y su tiempo, documental, 33 minutos, Ernesto Velázquez Briseño, director general/Gabriela Silvamercado-Josiane Rosas, guionistas, México, TVUNAM, 2010.

Los murales perdidos de Roberto Montenegro, documental, 28 minutos, Jorge Prior, director y guionista, México, TV UNAM-Producciones Volcán, 2007.

Exposiciones

¡A mí, mis timbres! La Filatelia y los Ferrocarriles, Homenaje a Francisco Eppens Helguera, (exposición temporal), Museo de los Ferrocarrileros, México, DF, 29 de diciembre de 2009.

Cinco Siglos de Arte en México: 1550 a 1954, (exposición permanente), Museo Nacional de Arte, México, DF, 2 de mayo de 2010.

Diego Rivera. Epopeya mural, (exposición temporal), Museo del Palacio de Bellas Artes, México, DF, 11 de diciembre de 2007.

El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte, (exposición temporal), Museo Nacional de Arte, México, DF, 2 de mayo de 2010.

Facetas O'Gorman (exposición temporal), Biblioteca central de la Ciudad Universitaria-UNAM, México, DF, 2 de diciembre de 2005.

Jorge González Camarena a 100 años de su nacimiento, (exposición temporal), Museo Soumaya Plaza Loreto, México, DF, 7 de junio de 2007.

José Clemente Orozco. Pintura y verdad, (exposición temporal), Antiguo Colegio de San Ildefonso, México, DF, 23 de noviembre de 2010.

La carne y el color, (exposición temporal), Musée des Beaux-Arts de Rennes y el Museo Nacional de Arte, México, DF, 24 de agosto de 2008.

Los pioneros del muralismo. La vanguardia, (exposición temporal), Museo Mural Diego Rivera, México, DF, 5 de septiembre de 2010.

Museo de Historia (exposición permanente), Museo Nacional de Historia-Castillo de Chapultepec, México, DF, 26 de septiembre de 2010.

Testimonio

Arturo Nicolás Romo Pérez: maestro restaurador desde 1980, ha trabajado en obras del Antiguo Colegio de Medicina (UNAM), en el Plafón del Salón Rojo del Palacio de Minería (UNAM), restauración del acervo de la Academia de San Carlos (UNAM), obra de restauración en el Antiguo Templo de San Pedro y San Pablo (Museo de la Luz, UNAM), en el vestíbulo del Auditorio de la Escuela Nacional Preparatoria Plantel No. 5 (UNAM), Restauración del portón principal del Antiguo Palacio de los Condes Heras y Soto (sede del Archivo del Centro Histórico), restauración de los edificios de Investigaciones Históricas y el Museo del Caracol (Conaculta/INAH), en el Taller de Restauración en el área de metales del Museo Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec Conaculta/INAH), entre otros.

Gregorio Luke, *Orozco en multimedia* (conferencia), Anfiteatro Simón Bolívar, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2 de febrero de 2011.

Cibergrafía

Arte en España, <http://www.arteespana.com>, consultada en octubre-noviembre de 2007.

http://arteespana.nosdomains.com/bio/pintores/gerardo_murillo.htm, consultada en marzo de 2008.

Arte e Historia, “Juan O’Gorman: remembranzas en su cumpleaños cien”, http://www.arts-history.mx/semanario/index.php?id_notas=28062005165407, consultada el 17 de enero de 2008.

Arte Universal, <http://www.artuniversal.com>, consultada en noviembre de 2007.

Artists Rights Society (directorío) en la página electrónica <http://www.arsny.com/r.html>, consultada el 25 de enero de 2011.

Biblioteca Virtual del Centro Cultural del México Contemporáneo, <http://cc.msnscahe.com/cache.aspx?q=73360744853056&mkt=es-MX&lang=es-MX&w=d70e95b9,cf2fb6f8&FORM=CVRE2>, consultada en mayo de 2008.

Castellanos, Juan Carlos, “El verdadero origen de Siqueiros, lo que hay de cierto tras el mito del *Coronelazo*, México, **Gentesur**, Sábado 15 de octubre de 2005, número 113, http://www.gentesur.com.mx/articulos.php?id_sec=7&id_art=308, consultada el 27 de junio de 2009.

Colegio Nacional, Sin autor, biografía de Diego Rivera <http://www.colegionacional.org.mx/SACSCMS/XStatic/colegionacional/template/content.aspx?se=vida&te=detallemiembro&mi=104>, consultada en marzo de 2009.

Consulta Mitofsky, <http://72.52.156.225/Estudio.aspx?Estudio=estadisticas-poblacion-mexico>, consultada el 29 de octubre de 2009.

Blogspot, <http://aprendersociales.blogspot.com/2007/04/la-pintura-realista.html>, consultada en octubre de 2007.

Definición.org, <http://www.definicion.org>, consulta en noviembre de 2007.

Del Paso, Fernando, "Los privilegios de Octavio Paz", México D.F., abril de 2003, *Letras libres*, <http://www.letraslibres.com/index.php?art=8705>, consultada el 14 de abril de 2009.

Diccionario de la lengua española, Real Academia Española; <http://buscon.rae.es/drae/>, consultada en octubre de 2007-abril de 2010.

Diccionario ideológico, <http://www.antorcha.org/>, consultada en octubre-noviembre 2007.

El Universal en línea

González Camarena Saint Leu, Jorge, "Jorge González Camarena, un muralista de su tiempo", México, 26 de mayo de 2002, http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_notas=22931&tabla=cultura, consultada el 30 de diciembre de 2009.

Guillén, Alejandra, "José Clemente Orozco, el genio matemático", <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/63307.html>, publicada y consultada el 4 de julio de 2010.

Mayer, Mónica, "El Roberto Montenegro de Esperanza Balderas", Artes visuales (columna), publicada el 24 de mayo de 2003, http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/version_imprimir.html?id_notas=30828&tabla=columnas, consultada el 3 de noviembre de 2009.

Mayer, Mónica, "Los murales ocultos de Roberto Montenegro", Artes visuales (columna), publicada el 31 de agosto de 2007, <http://www.eluniversal.com.mx/columnas/67082.html>, consultada el 3 de noviembre de 2009.

—, "Entrega Rafael Cauduro mural a la Suprema Corte", México D.F., 20 de agosto de 2007, Cultura, <http://www.el-universal.com.mx/notas/444115.html>, consultada el 10 de mayo de 2009.

—, "Estudian la influencia de Cézanne en la obra de Diego Rivera", México D.F., 10 de julio de 2007, http://www.el-universal.com.mx/notas/vi_436199.html, consultada el 2 de marzo de 2009.

—, "Inaugura Luis Nishizawa mural en la Corte", México D.F., 21 de abril de 2008, Cultura, <http://www.el-universal.com.mx/notas/500539.html>, consultada el 10 de mayo de 2009.

—, "Inauguran mural de Leopoldo Flores en la SCJN", México D.F., 15 de julio de 2008, Cultura, <http://www.el-universal.com.mx/notas/522699.html>, consultada el 10 de mayo de 2009.

—, "Influyó Diego Rivera en arte del siglo XX: Juan Coronel", México D.F., 25 de septiembre de 2007, <http://www.eluniversal.com.mx/notas/451091.html>, consultada el 7 de noviembre de 2007.

—, “Llena de polaridades la vida de Diego Rivera: Escritores”, México D.F., 18 de abril de 2007, http://www.el-universal.com.mx/notas/vi_419465.html, consultada el 2 de marzo de 2009.

—, “Restaurarán murales de Rivera y Eppens”, México, D.F., 14 de enero de 2008, http://www.el-universal.com.mx/notas/vi_474089.htm, consultada el 26 de abril de 2009.

Velázquez Yebra, Patricia, “Muestran otras facetas de Rivera”, México D.F., 24 de agosto de 2000, http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_nota=5503&tabla=cultura, consultada el 19 de marzo de 2009.

Franco Calvo, Enrique y Del Conde, Teresa en **Arte-Historia**

<http://www.arts-history.mx/artmex/>,

<http://www.arts-history.mx/artmex/tema.html>,

<http://www.arts-history.mx/artmex/tema2.html>

<http://www.arts-history.mx/artmex/tema3.html#escmex>,

<http://www.arts-history.mx/artmex/tema4.html#escmex>,

<http://www.arts-history.mx/artmex/tema5.html>,

<http://www.arts-history.mx/artmex/tema6.html>, consultadas durante abril y mayo de 2008.

Hospital infantil de México “Federico Gómez”

Legado artístico, <http://www.himfg.edu.mx/legado.html>, consultada el 20 de mayo de 2009.

Licitación Pública Nacional 12200001-005-06 Contratación del Plan de Aseguramiento de Bienes Patrimoniales, 2006, web.compranet.gob.mx:8002/HSM/UNICOM/12200/001/2006/005/ba06005002.doc -, consultada el 20 de mayo de 2009.

Licitación Pública Nacional 12200001-003-08 Contratación del Plan de Aseguramiento de Bienes Patrimoniales, 2008, web.compranet.gob.mx:8000/HSM/UNICOM/12200/001/2008/003/ja08003001.doc, consultada el 20 de mayo de 2009.

Instituto Nacional de Estudios Políticos en línea, <http://www.inep.org/content/view/full/84/51/1/2/>, consultada el 30 de enero de 2011.

La Jornada en línea

Espinoza Pablo, “Una mala persona nunca puede ser buen periodista –entrevista a Ryszard Kapuscinski–”, México, 24 de enero de 2007, <http://www.jornada.unam.mx/2007/01/24/index.php?section=cultura&article=a04e1cul>, consultada el 9 de noviembre de 2007.

Flores Soto, Alondra, “Inauguraron en mural que Ismael Ramos pintó en el edificio de la Suprema Corte”, México D.F., 2 de agosto de 2009, <http://www.jornada.unam.mx/2008/08/02/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>, consultada el 6 de enero de 2009.

García Hernández, Arturo, “Hijo de Orozco obstaculiza el estudio de la obra del muralista: Del Conde”, México D.F., 07 de noviembre de 2008, <http://www.jornada.unam.mx/2008/11/07/index.php?section=cultura&article=a06n2cul>, consultada el 2 de octubre de 2008.

Jiménez, Arturo, “Trabaja Rafael Cauduro imagen plástica de los 7 delitos capitales”, México D.F., 25 de marzo de 2007, <http://www.jornada.unam.mx/2007/03/25/index.php?section=cultura&article=a02n1cul>, consultada el 6 de enero de 2009.

MacMasters, Merry, “Los “inventos” de Diego Rivera cobijan la muestra *Epopeya mural*”, México D.F., 27 de septiembre de 2007, <http://www.jornada.unam.mx/2007/09/27/index.php?section=cultura&article=a03n1cul>, consultada en septiembre de 2007.

Mateos-Vega, Mónica, “Cauduro transmuta el silencio de los muros de la SCJN en grito de denuncia”, México D.F., 21 de agosto de 2007, Cultura, <http://www.jornada.unam.mx/2008/04/16/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>, consultada el 10 de mayo de 2009.

—, “Jorge González Camarena, el pintor de la historia de México, México D.F., 24 de marzo de 2008, <http://www.jornada.unam.mx/2008/03/24/index.php?section=cultura&article=a10n1cul>, consultada en marzo de 2008.

—, Mónica, “Rivera nos enseñó a revolucionar conciencias, dijo Felipe Calderón”, México D.F., 29 de septiembre de 2007, <http://www.jornada.unam.mx/2007/09/29/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>, consultada en septiembre de 2007.

Paul, Carlos, “Cauduro *toma* la Corte para mostrar su visión sobre siete crímenes institucionales”, México D.F., 21 de agosto de 2007, <http://www.jornada.unam.mx/2007/08/21/index.php?section=cultura&article=a07n1cul>, consultada el 6 de enero de 2009.

Palapa Quijas, Fabiola, “Los muros de la SEP, Constancia de la visión educadora de Vasconcelos”, México D.F., 29 de diciembre de 2006, <http://www.jornada.unam.mx/2006/12/29/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>, consultada el 14 de enero de 2008.

Tibol, Raquel, “El Correo Ilustrado”, *La Jornada*, 21 de julio de 2008, <http://www.jornada.unam.mx/2008/07/21/index.php?section=opinion&article=002a02cor>, consultada el 27 de junio de 2009.

Mario Vargas Llosa: *Elogio de la lectura y la ficción* —Discurso Nobel—, Estocolmo, 7 de diciembre de 2010, © **FUNDACIÓN NOBEL** 2010, http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2010/vargas_llosa-lecture_sp.pdf, consultada el 20 de enero de 2011.

Milenio Diario en línea

Alejo, Jesús; “Hidalgo, entre Luis Villoro y O’Gorman”, Milenio en línea, Política, <http://impreso.milenio.com/node/8830500>, consultada el 11 de septiembre de 2010.

Sin autor, “Afirma Raquel Tibol que a México le hacen falta muralistas”, México D.F., 22 de octubre de 2007, <http://www.milenio.com/index.php/2007/10/22/137419/>, consultada en noviembre de 2007.

Sin autor, “Felguérez hace resurgir el muralismo en la SEP”, México D.F., 9 de febrero de 2009, <http://impreso.milenio.com/print/8503149>, consultada el 19 de marzo de 2009.

Museo de la Luz, <http://www.luz.unam.mx/historia.html>, consultada en enero de 2008.

Museo Nacional de Historia, http://www.mnh.inah.gob.mx/index_2.html, consultada de septiembre 2007 a marzo de 2011.

Retablo de la Independencia en Internet, <http://www.mnh.inah.gob.mx/MuralO/Ogorman.html>, consultada el 10 de marzo de 2011.

Museo Soumaya, “Jorge González Camarena a 100 años de su nacimiento” –boletín de prensa-, http://www.soumaya.com.mx/documentos%20recibidos/Jorge%20Gonzalez%20Camarena_boletin.pdf, México D.F., Museo Soumaya de Fundación Carso, marzo de 2008, 6 p.

NOTIMEX, “Hacen reconocimiento al pintor Francisco Eppens por sus estampillas”, México D.F., 6 de junio de 2009, *La Crónica*, http://www.cronica.com.mx/nota.php?id_notas=437313, consultada el 13 de junio de 2009.

Osiazul,

<http://www.osiazul.com/seccion/Posada.html>,

<http://www.osiazul.com/seccion/Posada2.html>,
<http://www.osiazul.com/seccion/Posada3.html>, consultadas en marzo de 2008.

Blog del artista mexicano **Paul Achar** <http://paulachar.blogspot.com/2010/10/escrito-presidencia-al-respecto-de.html>, consultada el 25 de enero de 2011.

Proceso en línea

Amador Tello, Judith, “De Orozco, la crítica más dura al poder judicial”, México D.F., 31 de julio de 2005, núm. 1500, www.in4mex.com.mx/proceso/, consultada el 12 de febrero de 2009.

—, “El fideicomiso Rivera-Kahlo”, México D.F., 12 de noviembre de 2010, <http://www.proceso.com.mx/rv/modHome/pdfExclusiva/55064>, consultada el 25 de enero de 2011.

—, “Juan O’Gorman: Pintor fantástico con ideales de izquierda”, México D.F., 13 de junio de 2005, www.proceso.com.mx/noticia.html?sec=7&nta=32016, consultada el 12 de enero de 2008.

—, “Orozco pintor esotérico”, México D.F., 28 de abril de 2002, núm. 1330, www.in4mex.com.mx/proceso/, consultada el 12 de febrero de 2009.

Granados Chapa, Miguel Ángel, “Pino Suárez 2: impunidad a la orden”, México D.F., 2 de diciembre de 2007, núm. 1622, www.in4mex.com.mx/proceso/, consultada el 12 de febrero de 2009.

Guzmán Urbiola, Xavier, “CU patrimonio nuestro y del mundo”, México D.F., 21 de septiembre de 2007, www.proceso.com.mx/especial.html?nta=54043&esp=1190431513, consultada el 17 de enero de 2008.

Tibol, Raquel, “¡Apareció la serpiente! Diego Rivera y los rosacruces”, México D.F., núm. 701, 8 de abril de 1990, www.in4mex.com.mx/proceso/proceso.pl, consultada en 3 de abril de 2009.

—, “Con Orozco hacia el 2000”, México D.F., núm. 1208, 26 de diciembre de 1999, <http://in4mex.com.mx/proceso/proceso.pl>, consultada el 3 de abril de 2009.

—, “Ideas sobre fotografía de González Camarena”, México D.F., 15 de abril de 1996, núm. 1015, www.in4mex.com.mx/proceso/, consultada el 12 de febrero de 2009.

—, “La estética de González Camarena”, México D.F., domingo 1 de junio de 1980, núm. 187, www.in4mex.com.mx/proceso/, consultada el 12 de febrero de 2009.

—, “Monumental monografía sobre Juan O’Gorman”, México D.F., 2 de enero de 2000, núm. 1209, www.in4mex.com.mx/proceso/, consultada el 12 de febrero de 2009.

Ricardo Pérez Monfort, “Las invenciones del México indio. Nacionalismo y cultura en México 1920-1940”, en <http://red.pucp.edu.pe/ridei/buscador/files/100605.pdf>, consultada el 6 de febrero de 2011.

Portal Industrial de Latinoamérica,

<http://www.quiminet.com.mx/pr8/man%F3metros+con+y+sin+glicerina.htm>, consultada en noviembre de 2007.

Red de Universidades de México, sin autor, "Murales de Francisco Eppens se integran al patrimonio cultural de la UAEM", 3 de noviembre de 2008, http://www.universia.net.mx/index.php/news_user/content/view/full/56690/, consultada el 20 de mayo de 2009.

Sánchez, Luis Carlos, "Rescatan obra de Francisco Eppens", México D.F., 2 de junio de 2009, **Excélsior**, http://www.exonline.com.mx/diario/noticia/comunidad/expresiones/rescatan_obra_de_francisco_eppens/618416, consultada el 13 de junio de 2009.

Secretaría de Educación Pública

Carlos Gutiérrez Cruz –el Poeta Rojo-, poema, <http://www.sep.gob.mx/work/appsite/muro/edificio/4.htm>, consultado el 31 de marzo de 2009.

Índice de las imágenes de los murales de Diego Rivera en el edificio central de la SEP, <http://www.sep.gob.mx/work/appsite/muro/edificio/>, consultada de marzo de 2008 a abril de 2009.

Nezahualcóyotl, Poema, http://www.sep.gob.mx/wb/sep1/sep1_Textos_del_Poema_Nahuatl, consultado el 31 de marzo de 2009.

Rivera, Diego, Artículo para la revista *El arquitecto*, núm. 5, septiembre de 1925 http://www.sep.gob.mx/wb2/sep/sep_1939_primer_nivel/1939?urlwb=687474703A2F2F2F776F726B2F617070736974652F6D75726F2F656469666963696F2F7072696D65726F732E68746D&wbresid=1939, consultada el 31 de marzo de 2009.

Sin autor, *Corrido de la Revolución* <http://www.sep.gob.mx/work/appsite/muro/edificio/corrido.htm>, consultada el 7 de abril de 2009.

Secretaría de Hacienda y Crédito Público, cartelera cultural, mayo de 2008, www.apartados.hacienda.gob.mx/novedades/espanol/docs/2008/cultura/cartelera_mayo_2008.pdf -, consultada el 20 de mayo de 2009.

Sin autor, "Inauguran la muestra "Francisco Eppens, el arte del timbre en México"", México D.F., **El Financiero**, 11 de abril de 2008, <http://www.elfinanciero.com.mx/ElFinanciero/Portal/cfpages/print.cfm?docId=115017>, consultada el 20 de mayo de 2009.

Suprema Corte de Justicia de la Nación

Croquis del edificio, <http://www2.scjn.gob.mx/tour>, consultada el 10 de mayo de 2009.

Foto panorámica del pasillo norte, http://www2.scjn.gob.mx/tour/360_pasillonorte.html, consultada el 10 de mayo de 2009.

Foto panorámica del pasillo sur, http://www2.scjn.gob.mx/tour/360_pasillosur.html, consultada el 10 de mayo de 2009.

Foto panorámica del vestíbulo principal, http://www2.scjn.gob.mx/tour/360_vestibuloprincipal.html, consultada el 10 de mayo de 2009.

Material de introducción para las visitas guiadas en la Suprema Corte de Justicia de la Nación, <http://www.scjn.gob.mx/NR/rdonlyres/F8FBEA66-1ACD-4607-864D-E1AEF35E14BC/0/MATERIALDEPRESENTACI%C3%93NVISITAS.pdf>, consultada el 11 de mayo de 2009.

Mural *El movimiento social del trabajo*, http://www2.scjn.gob.mx/tour/mural_movimiento.html, consultada el 10 de mayo de 2009.

Mural *La justicia* lado norte, http://www2.scjn.gob.mx/tour/mural_lajusticiaizq.html, consultada el 10 de mayo de 2009.

Mural *La justicia* lado sur, http://www2.scjn.gob.mx/tour/mural_lajusticiader.html, consultada el 10 de mayo de 2009.

Mural *Las riquezas nacionales*, http://www2.scjn.gob.mx/tour/mural_las_riquezas.html, consultada el 10 de mayo de 2009.

Murales de Orozco, <http://www.scjn.gob.mx/NR/exeres/27391322-1308-47FD4AE66BCCFFframeless.html>, consultada el 11 de mayo de 2009.

Universidad de Valencia, <http://mural.uv.es/>, consultada en octubre-noviembre de 2007.

Vancouver Community Network, <http://www.vcn.bc.ca/spcw/gpemarin.htm#TOP>, consultada en agosto de 2007.

Wikipedia, <http://es.wikipedia.org/>

José Guadalupe Posada, http://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Guadalupe_Posada, consultada en febrero de 2008.

Gerardo Murillo, http://es.wikipedia.org/wiki/Gerardo_Murillo, consultada en febrero de 2008, http://es.wikipedia.org/wiki/Roberto_Montenegro, consultada en marzo de 2008.