



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Pedagogía



Revisión al proyecto educativo posrevolucionario
a través de los murales realizados en San Ildefonso y la SEP
durante el periodo 1921- 1924

T e s i s
que para optar por el grado de
Licenciatura en Pedagogía
presenta:

Eréndira Garnica Aragón

Asesora
Lic. María Teresa de Jesús Poncelis Gasca

Ciudad Universitaria, Cd. de Mx., 2017.



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.

Para las mujeres de mi vida: Niche, Flor y Marle.

Agradecimientos

A mi padre Luis y a mi madre Florina por educarme y heredarme el “privilegio” de la Universidad.

A mis abuelos campesinos María, Felicitas, José y Gerardo porque sin ellas y ellos no tendría historia ni herencia.

A mi hermana Marleni por su acompañamiento indispensable para concluir esta etapa de mi vida.

A mis tíos Araín y Florencia; a mis primas y primo por cobijarme durante mis estudios en la Universidad.

A mi hermano Heber por todas las veces que recorrimos juntos el camino de la casa a la escuela y viceversa.

A mi compañero Daniel por nuestras compartencias cotidianas, por sus críticas de ayer y del futuro.

A la maestra Tere Poncelis por su paciencia y generosa interlocución para realizar este trabajo. Esta tesis le pertenece.

A las maestras Silvia Díaz, Angélica Silva, Glenda Cabrera y al maestro Héctor González por el tiempo dedicado a la revisión y por sus valiosos comentarios.

A mis colegas María Fernanda y Erik por su complicidad y amistad.

A mis colegas que fueron y/o que son la Célula de Estudio de Pedagogía quienes me enseñaron sobre la organización y otras pedagogías.

A las maestras y maestros de la escuela pública rural y urbana que me formaron.

A las personas que luchan para que la educación deje de ser un privilegio y se convierta en un bien común.

A todas las mujeres y hombres trabajadores de este país que hacen posible la educación pública.

A la Universidad Nacional Autónoma de México.

Índice

Introducción.....	7
capítulo 1. El Viejo orden en el siglo XX	10
1.1 Poder y sociedad Porfiriana	10
1.2 Instrucción Porfirista.....	15
1.3 Modernización y cultura durante el Porfiriato	19
capítulo 2. La Revolución Mexicana entre 1910-1917.....	25
2.1 Estallido y desarrollo de la Revuelta	25
2.2 Hacia una educación popular	29
2.3 De la cultura aristócrata a la cultura popular	35
capítulo 3. México posrevolucionario de 1921-1924	39
3.1 El régimen de Obregón	39
3.2 Institucionalización de la educación pública	43
3.3 Creación de la SEP	47
3.3.1 Pensamiento pedagógico de José Vasconcelos	53
3.3.2 Misiones Culturales.....	57
capítulo 4. Murales de San Ildefonso y la SEP 1921-1924	60
4.1 Movimiento Muralista 1921-1924	62
4.2 Identidad y nacionalismo a través de los murales.....	75
4.3 Arte público al servicio del pueblo	80
4.4 Lecciones de historia a través de los murales	84
4.4.1 El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas	87
4.4.2 La masacre del Templo Mayor.....	92
4.4.3 Los franciscanos	95
4.3.4 Alegoría a la Virgen de Guadalupe	100
4.3.5 La fiesta del Señor de Chalma.....	103
4.3.6 Liberación del peón.....	107
4.3.7 Trinidad revolucionaria	111
4.3.8 Dotación de ejidos	114
4.3.9 La maestra rural.....	119
Conclusiones.....	123
Bibliografía consultada.....	128
Anexo	132

Introducción

El Muralismo fue un movimiento pictórico trascendental en la historia de México y del mundo. En la historia del arte se considera una vanguardia estética, un movimiento artístico que apuntaló una nueva expresión de arte nacional. El hecho de que en sus inicios haya sido financiado por la Secretaría de Educación Pública (SEP), proyectó una dimensión pedagógica que debe ser revisada y cuestionada. El Estado mexicano salvaguardó la producción de este arte público para ser un vínculo entre pueblo educado y Estado educador. Frente a esta afirmación es necesario revisar desde una perspectiva pedagógica la función e importancia de los murales como instrumento pedagógico, es decir entender el Movimiento Muralista como una propuesta educativa del país dentro de un contexto como fue el de principios del siglo XX.

El presente trabajo hace una revisión de las condiciones históricas que posibilitaron la creación de la Secretaría de Educación Pública y en específico del desarrollo de un proyecto plástico financiado por la misma Secretaría, el cual se posicionó como arte educador. Se trató de la propuesta de decoración mural para realizarse en dos edificios de trascendencia política-educativa en el país, como fueron el Antiguo Colegio de San Ildefonso que albergó la Escuela Nacional Preparatoria y el recién remodelado edificio del Exconvento de la Encarnación que alojó a la Secretaría de Educación Pública. Como se ha podido ver al paso del tiempo, el proyecto mural que propuso José Vasconcelos, con la idea primera de decorar los edificios superó esta finalidad, al paso del tiempo se propagó la idea de ser un arte educador capaz de enseñarle al pueblo parte de su historia y difundir de este modo la identidad nacional.

Los murales como propuesta educativa han sido estudiados por diversas disciplinas, específicamente por historiadores de arte entre los cuales se encuentran Ida Rodríguez Prampolini, Renato González Mello y Rita Éder, desde un enfoque histórico y estético. Las tesis registradas en la UNAM sobre este tema en su mayoría pertenecen a las carreras de Historia, Artes Visuales, Comunicación o a un posgrado en Historia del Arte. Son unos cuantos los trabajos desde un análisis pedagógico que encontramos en el Colegio de Pedagogía de la Facultad de Filosofía y Letras.¹ En el trabajo de Laura Couvert podemos leer que la tesis central es que los murales fueron un instrumento del Estado para educar a las

¹ Entre ellos son los trabajos de Couvert Rojas, Laura Andrea. *Diego Rivera y el muralismo mexicano: una explicación histórica de carácter pedagógico*. Tesis para obtener el grado de Maestro en Pedagogía, 2003. Pérez Romero, María Cristina. *Detección de necesidades educativas para fundamentar la creación de un sitio web didáctico en torno al muralismo en México: investigación de campo en el Colegio de Ciencias y Humanidades, Plantel Sur*. Tesis que para obtener el título de Licenciado en Pedagogía, 2006.

masas iletradas que, al no saber leer podían aprender por medio de imágenes la identidad nacional, los murales “eran ante todo un elemento didáctico para educar al pueblo”.²

Bajo dichas circunstancias al presente trabajo le interesa analizar desde un enfoque pedagógico las condiciones que posibilitaron el trabajo mural como arte educador. En primera instancia fue necesario tener un marco de referencia histórico de México de principios del siglo XX, para entender el proceso educativo, cultural y artístico que se plasmó en las paredes de dichos edificios. Para esto se tomó en cuenta dos momentos históricos como los antecedentes directos de la ideología y de las condiciones materiales de México posrevolucionario en el que surgió y se desarrolló la propuesta mural: el régimen Porfirista y la Revolución Mexicana. Cada uno tratados en el primer y segundo capítulo respectivamente. Estos primeros capítulos se dividieron a su vez en tres partes, la primera es el marco de referencia político-social; la segunda parte comprende el marco teórico pedagógico y, la tercera hace referencia al ámbito cultural y artístico para enlazar cómo se fue desarrollando la pintura mural dentro de la cultura identitaria nacional.

El tercer capítulo corresponde al contexto entre 1921 a 1924 periodo histórico central del trabajo, el cual trató el régimen posrevolucionario de Álvaro Obregón, período de la creación de la SEP con José Vasconcelos como impulsor. Éste a diferencia de los anteriores capítulos, además de los tres apartados (político-social, teórico pedagógico, cultural-artístico) le da importancia al tema de la creación de la SEP como agente posibilitador del discurso y de la materialización del arte mural. Fue indispensable también hablar sobre el pensamiento filosófico y político de José Vasconcelos por tratarse del intelectual y político fundador de la propuesta educativa posrevolucionaria.

El cuarto capítulo se enfocó propiamente al tema central de la tesis, el surgimiento y desarrollo de los primeros cuatro años del Movimiento Muralista, desde una revisión didáctica como arte con la intencionalidad de enseñar los valores identitarios a través de una historia oficial. Se hizo en este capítulo la descripción de algunos murales, específicamente elaborados entre 1921 y 1924, tanto de San Ildefonso como de la SEP, seleccionados en función del discurso de identidad nacional que se pretendía transmitir durante el régimen obregonista. Dichos murales se explicaron desde una narrativa didáctica a manera de un libro de historia con una lectura lógica y cronológica.

² Couvert, *op. cit.*, p. 150.

¿Por qué hacer una revisión histórica del movimiento muralista a partir de un análisis pedagógico? A lo largo de la historia de la educación pública del siglo XX, como legitimadora de un proyecto de Estado-Nación, el Estado se ha valido de diferentes estrategias para llevar a cabo la educación a nivel nacional. Los murales fueron un material gráfico valioso para analizar y reflexionar sobre la configuración de la educación pública en México porque, a través de imágenes de la historia oficial de México plasmadas en los grandes muros, se buscó auxiliar el proceso hacía la consolidación de una identidad nacional posrevolucionaria. Los murales recrearon las nociones de lo mexicano y nacional, conceptos que se construyeron largo de la historia del país. Una de las finalidades de la educación que ha impartido el Estado ha sido la enseñanza de valores, ideologías y sentimientos para conformar una identidad nacional.

Con los murales se buscó que los espectadores se identificaran en las pinturas a partir de representaciones de lo mexicano y de lo nacional. Es por eso que puede decirse que los murales no solo fueron un acto decorativo circunstancial, sino que fue un proyecto concreto con un discurso lógico y cronológico para enseñar la historia de México y con ello difundir la identidad nacional. Ante esto, el presente trabajo trata de demostrar que, a pesar de que el proyecto de los murales no fue creado en sus inicios como un recurso didáctico para la enseñanza de la historia de México, la decoración de los muros sí tenía una intencionalidad implícita que se compartió entre los actores de dicho proyecto.

La revisión del Muralismo como proyecto educativo surge de la necesidad de mirar el pasado como referente para entender los procesos históricos que han definido la educación presente. La pintura en los muros es un material indispensable para reflexionar sobre el desarrollo de la educación pública en México, para comprender los discursos, los medios, los símbolos y los instrumentos de que el Estado se ha servido para la construcción del Sistema Educativo Nacional. El Muralismo, no solo es un vestigio plástico digno de admirar estéticamente, sino que es un testimonio pictórico cardinal que permite la visualización de las implicaciones política, social, cultural, étnica, racial y estética que conllevó la construcción de la educación pública nacional.

Capítulo 1. El Viejo orden en el siglo XX

Para entender el desarrollo del proyecto mural es necesario remitirse principalmente a dos acontecimientos históricos que determinaron las condiciones para que este movimiento artístico fuera posible. El primero se trató del Porfiriato y el segundo de la Revolución Mexicana que estableció una democracia política y social en el país. Tanto el Porfiriato como la Revolución fueron periodos trascendentales en la vida cultural de México del siglo XX. Estas etapas fueron las que determinaron el proyecto político, educativo y artístico de la nueva nación a construir una vez terminada la “barbarie” de la revuelta armada para el comienzo de un nuevo orden nacional posrevolucionario.

En este primer capítulo se hablará sobre el “Viejo orden” como le nombró José Clemente Orozco a uno de sus murales pintados en la Escuela Nacional Preparatoria. Este capítulo nos permitirá entender el discurso de los murales en dos sentidos: por un lado, como una propuesta artística en contraposición a la cultura y al arte porfirista caracterizado por lo privado y elitista, al posicionarse como un arte público, político y educador, resultado del proceso histórico del que fueron herederos los actores principales dentro del proyecto muralista. El Muralismo fue producto de artistas, intelectuales y políticos que se formaron durante este periodo, quienes durante el régimen de Obregón, fueron los constructores del proyecto cultural y educativo del país. Por otro lado, nos permite ver el proceso de la educación pública en México que se fue matizando hacia una educación popular, a partir de demandas sociales exigidas en el movimiento Revolucionario, con el cual se derrocó el régimen de Porfirio Díaz.

1.1 Poder y sociedad porfiriana

México inició el siglo XX en la continuidad de un régimen encabezado por el general Porfirio Díaz que se había establecido casi dos décadas atrás. Díaz ascendió al poder con fama de caudillo liberal, mérito que adquirió por su destreza militar durante el periodo Juarista. El gran logro del gobierno porfirista fue diluir las pugnas entre las élites y a través de un régimen de mano dura consiguió la estabilidad política y económica para el país y con ello otorgó “Paz y Progreso” a la cúpula mexicana. En Porfirio Díaz las clases altas encontraron una figura de orden nacional, los lemas de “Orden y Progreso”, “Poca política y mucha administración”,

justificaron la perpetuidad por más de tres décadas. El gobierno porfirista se había instituido bajo promesa de paz, seguridad, prosperidad y estabilidad a los sectores privilegiados. El Porfiriato se fortaleció principalmente por el desarrollo económico que forjó la tenaz administración de Díaz.

Siguiendo al investigador Javier Garciadiego a principios de siglo XX se desarrolla la segunda etapa del Porfiriato.³ Ésta se distingue por la prolongación y el perfeccionamiento de la estabilidad política, principalmente por el auge económico, debido a la creciente industrialización, modernización de la producción minera, del servicio postal y del comercial; así como la construcción de instituciones bancarias, vías férreas y líneas telefónicas; empréstitos de inversiones europeas y estadounidenses; grandes obras de infraestructura, cultivos de exportación y de minería industrial.⁴ Los ferrocarriles fueron el proyecto modernizador más relevante del Porfiriato. Integraron y comunicaron a muchos pueblos dentro del país. Las regiones -el norte minero, la frontera agrícola comercial, el centro sur agrícola manufacturera, el sureste de economía campesina- quedaron parcialmente integradas a una sola concepción territorial, cohesionadas por la lógica de lo nacional a través de las vías férreas.⁵

Durante el Porfiriato se mezclaron dos corrientes ideológicas: el liberalismo y el positivismo. Por un lado, el régimen de Díaz era heredero de una tradición política liberal que había establecido la estructura del Estado mexicano en el siglo XIX, sin embargo para finales de este siglo, “se sobrepusieron las leyes científicas por encima de las leyes idealistas” como afirmó Justo Sierra.⁶ El enfoque positivista “justificó no sólo histórica y filosóficamente la necesidad inmediata de paz de la sociedad mexicana sino, también la desigualdad de los seres humanos. Los hombres mejor dotados acababan por imponerse indefectiblemente a los más débiles”.⁷

La estructura social porfirista estaba justificada bajo esta premisa, la desigualdad social que existía era resultado del transcurso natural de la evolución y adaptación del ser humano en

³ Cfr. Garciadiego, Javier. *Ensayos de historia sociopolítica de la revolución mexicana*. México: COLMEX, 2011, p. 375.

⁴ Cfr. *Ibid.*, p. 386.

⁵ Cfr. Castellanos, José Antonio. (Coord.). *Lecturas Historia de México. El Porfiriato*. México: Universidad Autónoma de Chapingo, 1993, p. 48.

⁶ Justo Sierra citado en Velasco, Ambrosio. *Humanidades y crisis del liberalismo: del Porfiriato al Estado posrevolucionario*. México: UNAM, 2009, p. 55.

⁷ Meneses, Ernesto. *Tendencias educativas oficiales en México. 1911-1934*. México: Centros de Estudios Educativos, A.C. 1986, p. 84.

el mundo. Para esta corriente de pensamiento existía y, con razón, una raza más fuerte capaz de sobresalir frente a las otras más débiles, obteniendo aquella el derecho de poseer riquezas y poder inherente a su condición de superioridad humana. De este modo se justificó la concepción de los indígenas como una raza inferior que debía ser subyugada por una raza más fuerte la de los blancos.

Patricia Ducoing nos dice que “El positivismo se convirtió en una filosofía política oficial [...] en virtud de que [fue] en el marco del proyecto educativo nacional liberal donde el positivismo, en su versión mexicana de científicismo, cobró vida de manera determinante”.⁸ Expresión de esto fue la Escuela Nacional Preparatoria, fundada desde la época juarista, establecida en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, la cual tuvo un papel preponderante en la vida educativa y política del país porfirista. Esta institución fue el semillero de los intelectuales y políticos del Porfiriato formados en la filosofía comtiana.

La Escuela Nacional Preparatoria formó al grupo de tecnócratas que conformaron el gabinete de Díaz, el cual fue denominado “los científicos”, un círculo de aristócratas que apoyaron el gobierno de Díaz bajo una visión tecnócrata de la política, era el grupo hegemónico de poder que se impuso sobre políticos ortodoxos que permanecieron durante toda el régimen. Sin embargo, también en esta institución estudiaron otras personalidades del ámbito cultural, entre ellos José Vasconcelos, así como los muralistas Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

La prosperidad económica de México reacomodó la estratificación social. Por un lado, se encontraba el sector élite: banqueros, comerciantes, hacendados y diplomáticos, residentes en las grandes ciudades. Se encontraba también una naciente e importante clase media urbana y rural, integrada por caciques, rancheros, comuneros, capataces de haciendas, administradores y profesionistas. Pero la mayor población estaba en el sector popular, es decir, un 90% de la sociedad mexicana eran campesinos, medieros, aparceros, peones, asalariados y obreros. Estos grupos sociales menos favorecidos, en la mayoría analfabeta e indígena, eran vistos como un problema nacional que mantenían en “atraso” al país. Eran señalados como flojos, alcohólicos, mendigos, enfermos, ladrones o locos, que necesitaban un tratamiento especial y disciplinario para poder coexistir dentro de la sociedad mexicana. La higiene, en

⁸ Ducoing Watti, Patricia. *Quehaceres y saberes educativos del Porfiriato*. México: IISUE-UNAM, 2012, p. 43.

este sentido, fue principalmente el proyecto civilizatorio que el Estado ejerció para tratar a estos grupos marginales.⁹

En el medio urbano las condiciones no cambiaban para el sector popular. Las ciudades se dividieron en centro y periferia. El centro estaba conformado por los aristócratas y la naciente burguesía, y la periferia por obreros y migrantes campesinos que buscaban una mejor vida en las capitales de los estados. La reciente clase obrera que trabajaba en las fábricas - expresión del incipiente desarrollo industrial, como resultado de la modernización del país- laboraba doce o más horas con un salario mísero en condiciones laborales paupérrimas.

El sector popular se concentró en el medio rural explotado por las haciendas, unidades de producción que contribuían poco con la economía nacional y en menor medida con el extranjero; sin embargo los latifundistas tuvieron gran poder en la zona agraria. Fueron los dueños de grandes extensiones de tierra que, con base en el despojo territorial a las comunidades, y de explotar la fuerza de trabajo de sus habitantes, mantenían el control de la producción agrícola. Bajo condiciones de esclavitud era sometida la sociedad campesina que trabajaba jornadas de más de 12 horas, con una remuneración precaria y el sueldo que era cooptado por las mismas haciendas a través de las tiendas de raya que abastecía a las familias campesinas de productos para su consumo básico. No faltaron obreros quienes se organizaron e hicieron huelgas exigiendo mejores condiciones de trabajo, menos horas laborales y mayor remuneración. Pero la represión del Estado hacia estas organizaciones fue muy dura, como la violencia ejercida contra los manifestantes de las huelgas de Cananea (1906) y Río Blanco (1907).

Estas huelgas fueron consecuencia de las ideas políticas de entre otros de los hermanos Flores Magón desde principios de siglo XX. Con su periódico *El machete*, contra el régimen de Díaz, aquellos hermanos intelectuales impulsaron a distintos grupos de obreros para que se organizaran en demanda a mejores condiciones laborales. Estos periodistas acompañaron la inconformidad de la clase media, clase social que tenía acceso a las letras y a la lectura crítica quienes incidieron en la clase popular, principalmente obreros, para movilizarse contra el gobierno de Porfirio Díaz, en la lucha de mejores condiciones de vida y trabajo.¹⁰

⁹ Cfr. Kuntz y Speckman en Velásquez García, Erik, *et al. Nueva Historia General de México*. México: COLMEX, 2010, pp. 520-523.

¹⁰ Cfr. Bartra, Armando en Flores, M. Ricardo, *et al. Regeneración 1900-1918 La corriente más radical de la revolución mexicana de 1910 a través de su periodo de combate*. México, Era. 1977 pp. 21 y 23.

El 30 de agosto de 1900, impulsado por los magonistas y un grupo encabezado por el ingeniero Camilo Arriaga surgió en San Luis Potosí, una invitación a conformar el Partido Liberal Mexicano (PLM), formado por opositores del clero, la clase política y latifundista. El Programa del PLM apeló por un cambio de sistema para la ascensión del pueblo al poder, hacer justicia a las clases oprimidas identificadas principalmente entre la clase trabajadora, obrera y campesina. La importancia que tuvo el Programa del PLM fue que congregó a una clase media ilustrada con la clase popular y replanteó los problemas profundos del país, como el conflicto del despojo de las tierras, la libertad de expresión y la educación, temas político-sociales de la Revolución Mexicana¹¹ y que fueron representados en las pinturas murales. Con el Programa del Partido Liberal Mexicano se vislumbró un proyecto nacional y no pequeñas demandas fraccionarias como fue posteriormente el movimiento revolucionario.

Dentro del Partido Liberal Mexicano se dejaron ver dos tendencias ideológicas: una puramente liberal y otra socialista, que abarcaban las demandas de la clase popular, de obreros y campesinos.¹² Sin embargo, la persecución y encarcelamiento de los líderes del Partido provocaron que el proyecto político-social se diluyera. Sobresalió la facción liberal y se constituyó el movimiento antirreleccionista que comenzaron la subversión armada, dirigida por el Partido Nacional Antirreleccionista con Francisco I. Madero al frente. De esta manera comenzó políticamente la confrontación al régimen porfirista, para dar inicio a otra etapa de la vida de México hacia 1910. Por su parte, los partidarios del socialismo no figuraron tanto por ser minoría y por su penalización política. Sin duda el trabajo de los Flores Magón, con el periódico y el Programa del Partido Liberal Mexicano fueron los cimientos de la sublevación armada contra el régimen porfirista, lo que le otorgó, además de un carácter político, un carácter social a la lucha.

El surgimiento de una pequeña burguesía y una incipiente clase media cambió el escenario social del régimen Porfirista, sectores demandaron una democratización real electoral, lo que originó una disputa por el ascenso al poder. El derrocamiento del régimen porfirista empezó a partir de la primera década del siglo, este gobierno de comportamiento aristócrata, era incapaz de responder a las demandas de los diferentes sectores sociales y era el responsable de una profunda injusticia social en la que vivía la mayoría de los mexicanos injusticia social que estaba justificada mediante un discurso racista y clasista de la que se

¹¹ Cfr. Córdova, Arnaldo. *La ideología de la Revolución mexicana*. México: Era, 1973, p. 90.

¹² *Ibid.*, p. 96.

favorecía la clase dominante, inamovible y poseedora de privilegios. Frente a esto, la disidencia sabía que era necesario tomar el poder para democratizar al país no solo políticamente sino también, social y culturalmente.

1.2 Instrucción porfirista

En los últimos años de su mandato, en la entrevista que le concede al periodista estadounidense Creelman en 1908 Porfirio Díaz declaró:

Quiero ver la educación difundida por todo el país, llevada por el gobierno nacional. Quiero verlo antes de morir. Es importante para los ciudadanos de una República el recibir todos la misma instrucción, de modo que sus ideales y sus métodos puedan armonizar y se intensifique así la unidad nacional. Cuando los hombres leen las mismas cosas y piensan lo mismo están más dispuestos a actuar de común acuerdo.¹³

La “unidad nacional”, como expresó el general Díaz, aunque de manera prospectiva en esta conversación, fue hecha un imperativo educativo a lo largo de su régimen es decir, homogeneizar la enseñanza y lograr que todos los mexicanos alcanzaran la formación mínima para convertirse en ciudadanos: aprender a leer y escribir en español y conocer la historia de la Patria. La educación cívica fue el medio indispensable para formar a un buen mexicano. Lograr que las mayorías se instruyeran “en el amor a la Patria y a sus instituciones, así como el propósito de contribuir al progreso del país y al perfeccionamiento de sus habilidades”, apuntaba Justo Sierra.¹⁴ Con ello se pretendía alcanzar una identidad nacional en la transmisión del sentimiento de respeto a los símbolos patrios.

Para Manuel Medina, este proceso de uniformar la enseñanza tenía dos sentidos: por un lado, constituir al ciudadano mexicano con un conjunto homogéneo de valores y creencias que lo hicieran sentirse miembro del Estado-Nación; y por otro lado, la educación debía proveer a la sociedad de actores sociales con un cúmulo de saberes y prácticas que se insertaran en los medios de producción laboral.¹⁵ El Estado propició el proceso de centralización y de reglamentación del quehacer administrativo y pedagógico, así como la formación de los

¹³ SEP. *Entrevista de Creelman a Porfirio Díaz*, México: SEP, 1985, p. 22.

¹⁴ Sierra, Justo citado por Bazant, Milada. *Historia de la educación durante el Porfiriato*. México: COLMEX, 1993, p. 42.

¹⁵ Cfr. Medina, Manuel “La obra pedagógica de Carlos A. Carrillo” en *Certidumbres e incertidumbres*. Correo del Maestro Núm. 20, enero 1998. Disponible en: <http://web.archive.org/web/20100122004724/http://www.correodelmaestro.com/antiores/1998/enero20/incert20.htm> (consultado el 13 de noviembre de 2015).

sujetos y de la organización de una educación pública que pudiera implementar los conocimientos elementales para que las masas educadas cumplieran con su función productora en la sociedad.

La unidad educativa se dio bajo las condiciones de gratuidad, laicidad y obligatoriedad en la educación pública. Estas categorías son las que definieron el rumbo de la política educativa durante el Porfiriato, sobre todo en lo que respecta a la educación primaria, que era el nivel elemental destinado a las masas. La obligatoriedad estaba dirigida a los padres y madres, a quienes se les exigía mandar a sus hijos a la escuela, pretensión que rebasaba la realidad de las familias pobres, les era imposible escolarizar a sus hijos cuando los necesitaban para trabajar y sustentarse con el ingreso de todos los miembros de la familia. Además, la idea de educarse estaba fuera de la vida de los campesinos, para ellos lo indispensable era aprender a trabajar la tierra para sobrevivir.

Por su parte, la gratuidad le correspondía al Estado, que debía encargarse de los gastos educativos, construir escuelas y la paga de los profesores el Estado educador fue la tesis fundamental de Justo Sierra, ministro de Instrucción Pública: “Creo de mi labor manifestar, no sólo en nombre del ministro, sino del gobierno que este órgano público del Estado tiene por su deber encargarse de la educación pública”.¹⁶ Pero las condiciones de infraestructura y de recursos humanos siempre fueron escasas, eran muy pocas escuelas para un país numeroso y de las pocas escuelas que había no cumplían con lo mínimo indispensable para la enseñanza.

El tema sobre el laicismo por su parte era la cuestión controversial de trasfondo político para la educación. Según las pautas del positivismo mexicano era indispensable separar las creencias religiosas de la educación, aunque más bien se trataba de separar al clero de las funciones del Estado de manera que no tuviera injerencia en las escuelas públicas. Las discusiones sobre la laicidad de la educación bajo un sustento positivista que predominó como enfoque político y educativo en el país estableció un carácter neutral de la educación, lo que permitió que la práctica educativa fuera única para todo el país, sin que interfirieran las creencias religiosas porque había un único símbolo al cual todos le debían culto: la Patria.

La educación laica es el espacio de debate y los puntos de acuerdo: sólo la educación puede ser neutral frente a todas las filosofías, sólo ella puede educar a la República en el respeto a la libertad suprema, la libertad de la conciencia; sólo ella puede fundar la única religión

¹⁶ Álvarez Barret, Luis. “Justo Sierra y la Obra educativa del Porfiriato, 1901-1911” en Solana, Fernando, *et al.* (coord.) *La historia de la educación en México*, 2º ed. México: FCE/SEP, 2001, p. 99.

compatible con todas las religiones, porque no es trascendente, porque es únicamente humana: la religión cívica, el amor a las instituciones, el alma de la nación.¹⁷

En 1901 Justo Sierra fue nombrado Subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes. El 16 de mayo en 1905 Sierra logró formar la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, como instancia independiente. A partir de entonces se le dio mayor impulso a la educación pública, Sierra defendía una formación integral, “buscar en el niño al hombre físico, moral, intelectual y estético”. Durante este periodo la enseñanza primaria tuvo un papel importante para la unificación educativa, aspecto que no solo fue característica de esta época, siguió en pie también en el gobierno de Obregón. Pero este nivel básico fue casi exclusivo del medio urbano, porque las poblaciones del medio rural tenían poco o casi nada de acceso a la educación elemental.

La lectura y escritura en castellano, como objetivo principal de la educación básica, era elemental en el proyecto educativo, para esto se utilizaron diferentes manuales, cartillas o silabarios. El método pionero fue el de Rébsamen proveniente de la Escuela Modelo de Orizaba. La escuela Modelo de Orizaba empezó como iniciativa del gobernador de Veracruz en 1883, como parte de una muestra internacional del desarrollo económico, agrícola e industrial del propio estado. Se puede decir que la escuela de Orizaba fue importante por ser la pionera en estructurar la formación de maestros. Para homogeneizar la enseñanza nacional, era primordial sistematizar la profesión docente.

Las escuelas de formación docente fueron un logro relevante del Porfiriato, “ya se habían fundado varias escuelas normales, con la intención de racionalizar los procesos educativos sobre bases modernas y profesionalizar al magisterio en servicio unificando su formación a nivel federal a fin de que propagaran en la población adulta y escolar los principios de la nueva moral laica”.¹⁸ El docente era una figura clave para la educación porfiriana, era el encomendado para llevar el saber al pueblo y con ello llevar el progreso entre sus enseñanzas. A semejanza de un sacerdote que predica la palabra de Dios, el maestro era el predicador del conocimiento.

Este discurso fue también utilizado explícitamente durante el gobierno de Obregón, afianzado en el proyecto de las Misiones Culturales con José Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación Pública. La imagen del maestro como misionero laico se pregonó por

¹⁷ Monsiváis, Carlos. *La cultura mexicana en el siglo XX*. México: COLMEX, 2010, p. 23.

¹⁸ Rébsamen citado en Marín, Álvaro. *Historia de la Pedagogía en el Porfiriato*. México: Editorial Langares 2008, p. 27.

los poblados del país, incluso se hicieron murales con la imagen de los primeros misioneros del siglo XVI y de la maestra rural, a manera de homenaje a estas dos figuras como los sujetos educadores del pueblo de México.

Uno de los últimos logros del régimen de Díaz fue la apertura de la Universidad Nacional de México, propuesta que ya había sido expuesta por el mismo Justo Sierra años atrás. Se inauguró simbólicamente con la creación de la Escuela de Altos Estudios, en el marco del festejo del centenario de la Independencia de México. La Universidad era una muestra de un avance de modernidad alcanzada por el país. Era una institución que estaba dentro de un contexto nacional pero se fundamentaba sobre las “fuentes de lo universal”. Este recinto del saber tenía la finalidad de consolidar una identidad nacional entre el sector ilustrado mexicano. La educación durante el Porfiriato favoreció principalmente a las sociedades urbanas. La ciudad, donde residían las clases adineradas, era el centro destinado de las políticas educativas beneficiando a las escuelas de la clase media.

Sin embargo, hubo un proyecto importante para este tiempo que, si bien no llegó a realizar las propuestas contenidas, posibilitó una mirada profunda a los problemas educativos y sociales, lo cual influyó en la redacción de la Constitución de 1917. Se trató del Programa del Partido Liberal Mexicano (PLM), “este documento habla de cómo se había construido la propiedad territorial en México; de las condiciones en las que se hallaban los propietarios y jornaleros; de los odios profundos que dividía unos a otros, por los interminables litigios de terreno entre los pueblos y las haciendas”.¹⁹ Desde el problema agrario y desde la pobreza del campesino, se inscribió la propuesta de educación del Programa del PLM que no podía ser de otra manera, por su tendencia liberal y socialista, a favor de la población más excluida, para demandar más escuelas, una enseñanza laica, la obligación del Estado a impartir educación, todos los niños debían ir a la escuela, enseñanza de artes y oficio y militar y la dignificación del trabajo docente.

En el último momento de la vida del régimen bajo otra lógica se implementó, desde el gobierno sin ser una respuesta en absoluto al conflicto educativo, un proyecto débil para subsanar las secuelas de la mala administración educativa. La propuesta fueron las Escuelas Rudimentarias que constituyeron un intento de reivindicación de la idea sobre el régimen porfirista correspondiente a la educación primaria, la cual había sido el privilegio de la niñez

¹⁹ Álvarez Barret en Solana, *op. cit.*, p. 120.

urbana, en detrimento de la gran cantidad de niños en las zonas rurales e indígenas que carecían de educación.²⁰ La función de las Escuelas Rudimentarias fue principalmente enseñar a los indígenas a hablar, a leer y escribir el castellano y a ejecutar las operaciones básicas de aritmética.

Pero la realidad era muy adversa, ¿cómo se esperaba realizar esta labor en medio del gran conflicto social que se incrementaba? Esta propuesta era una salida urgente frente a los cambios políticos que se asomaban. Para entonces, Porfirio Díaz ya no era presidente y la revuelta revolucionaria había tomado mayor fuerza. La propuesta de Escuelas rudimentarias se encontraba lejos de responder a las necesidades de los campesinos e indígenas que se mantenían en la ignorancia y en la pobreza. Esta propuesta no tuvo trascendencia y menos en el contexto bélico en el que se encontraba el país.

La situación de marginación y de grandes desigualdades sociales, poco o nada permitió el mandato de la instrucción elemental destinada a la mayoría de la población mexicana. Por su parte, tanto el desarrollo económico y la modernización (auge industrial, comercial y ferroviario) pertenecieron a pocos lugares dentro de la República Mexicana, del mismo modo fue que en el centro del país, el Distrito Federal y, algunos estados del Norte (Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León, Baja California y Tamaulipas) tuvieron mayores beneficios educativos durante el Porfiriato. Fue una minoría privilegiada que se alfabetizó frente a la gran cantidad de personas que quedaban analfabetas. Los estados del sur (Oaxaca, Guerrero y Chiapas) con mayor presencia indígena y en consecuencia con mayor índice de pobreza, quedaron excluidos de programas educativos. El sector marginal, indígenas y campesinos pobres representaban un obstáculo para el progreso del país, de modo que la educación para los pueblos indígenas, durante el Porfiriato, no estuvo dentro del proyecto nacional educativo.

1.3 Modernización y cultura durante el Porfiriato

En las grandes capitales del país se veían majestuosos edificios que simulaban la modernidad nacional. El Porfiriato favoreció con importantes avances tecnológicos, que en esta época irrumpían la vida cotidiana: la fotografía, la imprenta, el cine, el fonógrafo, el teléfono, el tren, la luz eléctrica, el alumbrado público y los aeroplanos, permitieron retratar la vida moderna

²⁰ Cfr. Villalpando, José Manuel. *Historia de la educación en México*. México: Porrúa, 2009, p. 329.

del régimen. No tardó en expandirse entre las clases privilegiadas el gusto por la moda parisina. Francia, país de donde provenía el pensamiento filosófico positivista fue el referente para el desarrollo cultural de la sociedad mexicana. La minoría de la sociedad se vestía elegantemente con la moda parisina, muestra de modernización y del progreso económico del país. Esto no era más que la punta del iceberg, una aristocracia exquisita sobre una mayoría sometida a la pobreza y explotación.

Por un lado estaba la manifestación cultural a partir de la imitación de lo francés, para sentirse parte del mundo moderno; por otro lado se encontraba la expresión del orgullo mexicano, las manifestaciones culturales con gran simbolismo patriótico para enfatizar la importancia de lo nacional frente a lo extranjero. Lo culto estaba expresado en una minoría ilustrada, lo demás, lo que hacía la mayoría, era solo una expresión banal y cotidiana, pero no cultura. La cultura popular carecía de importancia, se consideraba una expresión primitiva que escapaba a los requisitos para contribuir al progreso de la nación. Solo se admitía a las clases letradas, aristócratas, burgueses y naciente clase media urbana que conformaban la vida literaria, artística, poética y filosófica oficial.

Dentro del sector culto surgió un grupo de jóvenes de intereses particulares que sobresalieron por su organización e interés filosófico y humanista. Un cenáculo notable de intelectuales de la naciente clase media reunidos en la capital del país para formar, en un primer momento, una Sociedad de Conferencias y posteriormente conformar el Ateneo de la Juventud. De perfil positivista, que se conformó durante el régimen porfirista y por la cercana colaboración con Justo Sierra; que luego no tardaron en desembocar en una postura antipositivista por parte de varios de los asociados. “Este interés de los ateneístas por la cultura moderna terminó en “descubrimiento” –seguramente es así como hay que llamarlo- de las humanidades y de la filosofía, que la enseñanza positivista implantada en México medio siglo antes había hecho prácticamente desaparecer”.²¹

El Ateneo se conformó el 28 de octubre de 1909, el grupo surgió como una propuesta de conferencias para tratar temas de Arte y Humanidades a través de pláticas filosóficas, lectura de poesías y números musicales, fuera de la Escuela Nacional Preparatoria y la Universidad. Su antecedente fue la organización editorial de la revista *Savia Moderna* en 1906 que mantuvieron entre diversos artistas e intelectuales como medio de expresión. “Las

²¹García, M. Alfonso. *El Ateneo de México 1906-1914 orígenes de la cultura mexicana contemporánea*. España: Escuela de estudios hispano-americanos de Sevilla, 1992, p. 3.

conferencias se convertían en un instrumento de comunicación cultural a través del cual se acercaba a un grupo de jóvenes informados a un público eventualmente interesados en ponerse al día en cuestiones filosóficas, estéticas y literarias, casi todas relativas al pasado más reciente”.²² Entre sus más notable participantes, según Álvaro Matute estuvieron: José Vasconcelos, Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Julio Torri, Ricardo Gómez Robledo, Jesús T. Acevedo, Enrique Gonzales Martínez, Manuel M. Ponce y desde el extranjero Diego Rivera, con quien mantenían comunicación.²³

En cuanto al arte, éste solo era propio de los ostentosos lugares devocionales, donde se podían apreciar las imágenes de culto religioso. En lo secular, la burguesía imitaba los grandes salones franceses de exposiciones colectivas, donde se podían apreciar las piezas de los artistas nacionales formados y afamados en Europa. El arte no era un espacio de gran difusión ni social ni mercantil.

Los ámbitos seculares (museos, galerías) funcionan dificultosamente, y todavía en los comienzos del siglo XX predominan en materia de arte los aspectos de la iglesia católica, ya que entonces el perímetro religioso es el circuito educativo de las mayorías donde intervienen los óleos de temas sacros, rara vez significativos, el arte barroco o churrigueresco.²⁴

La Escuela Nacional de Bellas Artes organizó casi todas las exposiciones importantes en el país, individuales o colectivas, que se celebraron a lo largo de la década. “Además era reglamentario que la Escuela diera a conocer, en exposiciones especiales los trabajos remitidos de Europa por los alumnos que allá se encontraban pensionados; con ello la propia Academia [de Bellas Artes] daba el espaldarazo y difundía las nuevas ideas asimiladas en París o en alguna otra ciudad europea por sus hijos más aventajados”.²⁵ El Porfiriato implementó el patrocinio gubernamental para que los artistas estudiaran en Europa; a través de programas nacionales que vinculaban la Academia de San Carlos de México con las academias de Francia, Italia y España, así como programas de becas para los estudios europeos, un gran número de artistas recibieron formación práctica e ideológica.²⁶

Fue con Sierra, cuando era ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes que se amplió la oferta de becados, gran número de artistas incrementó su migración a academias

²² *Ibid.*, p. 50.

²³ Cfr. Matute, Álvaro. *La revolución mexicana: actores, escenarios y acciones*. México: Océano, 2010, p. 47.

²⁴ Monsiváis, *op. cit.*, p. 91.

²⁵ Ramírez, Fausto. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. México: UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008, p. 242.

²⁶ Cfr. Robin, Adèle, “Artistas mexicanos en Europa durante el Porfiriato y la Revolución” en Widdifield, Stancie. *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)* CONACULTA/Arte e imagen 2004, p. 296-297.

occidentales. De esta manera se fueron al extranjero artistas como Diego Rivera, Gerardo Murillo (Dr. Atl), el escultor Jesús Contreras, Leandro Izaguirre, Julio Ruelas, entre otros. En Europa, los artistas mexicanos, adoptaron principalmente cinco corrientes estilísticas: academicismo, realismo, impresionismo, simbolismo y cubismo, con sus variantes.²⁷ El desarrollo económico y la modernización de México tenían que estar expresado en todos los ámbitos, de manera que una política cultural estuviera emparentada a las relaciones diplomáticas y mercantiles que se establecieron con diferentes países, principalmente de Europa.

Durante la primera década del siglo XX en la pintura mexicana, predominó el auge de temas costumbristas creados, principalmente por artistas provincianos o independientes, ya que los artistas capitalinos seguían fieles al canon de la tradición, con énfasis en la producción artística de acuerdo con los géneros y temas recurrentes como la pintura histórica siendo el género mayor, seguido por el retrato, el paisaje y el bodegón. Incluso desde

finales del siglo XIX, coincidentemente con el auge del Porfiriato gozó de gran predicamento la pintura de temas históricos nacionales, vista sin duda como un expediente de consolidación y legitimación del régimen que pretendía unificar a un país heterogéneo y complejo bajo los estandartes de un pasado glorioso[...] Proliferaron, las decoraciones de carácter alegórico que, desde los muros y techos de los edificios públicos, proclamaban el logro de la paz y el progreso y el florecimiento del comercio, las ciencias y las artes, como el principal argumento ideológico de la exaltación del régimen.²⁸

En la celebración del Centenario de la Independencia, donde se mostró una exposición de jóvenes pintores, se anunció un cambio estético en la producción artística del país. Estas fiestas se organizaron durante el ocaso del Porfiriato, con motivo de conmemorar los cien años de independencia de México, era una fiesta pomposa para ocultar la debilidad de un régimen desgastado por las crisis acumuladas. La apariencia, como dijo Monsiváis entre el “decoro y la decoración” del régimen.

La celebración fue un gran acontecimiento, podemos decir que, más allá de la dedicación a los cien años de independencia, fue la celebración de la perpetuidad y de la posibilidad de prolongar el régimen de Díaz. Había que mostrar al mundo una nación triunfante, moderna, culturalmente rica. Sin embargo, entre esa vertiginosidad de lo moderno, la conmemoración fue una oportunidad para que diferentes artistas mostraran las nuevas tendencias que se gestaban. Se mostró el perfil prospectivo en el arte de México. Las

²⁷ *Ibid.*, p. 305.

²⁸ Ramírez, *op. cit.*, p. 253.

propuestas presentadas desafiaban nuevas ideas frente a la tradición artística del régimen. Fue así que

Los pintores novicios que en septiembre de 1910 se dieron a conocer en la exposición de la Academia de Bellas Artes [...] porfiarían a lo largo de los años subsecuentes en la búsqueda de figuras alegóricas que encarnaran con elocuencia el vivir y el sentir que ellos juzgaban representativos del “alma nacional”. [...] pronto darían con una noción cardinal que iba a sostener el quehacer cultural de toda una generación: la idea del mestizaje como fundamento y expresión de la nacionalidad. De esta manera las referencias al pasado histórico en su doble vertiente indígena y colonial, cobraron una vigencia nueva. Un pasado que a diario se hacía presente en las persistencias de semblantes, costumbres y rituales que son parte viva de la experiencia habitual del mexicano.²⁹

El 19 de septiembre de 1910 fue inaugurada dicha exposición de Artistas Mexicanos en la Escuela Nacional de Bellas Artes, organizada por la Asociación de Pintores y Escultores Mexicanos, encabezada por Gerardo Murillo (Dr. Atl). La muestra albergó una diversidad de temas y géneros artísticos. Obras como *El Anáhuac* de Jorge Enciso, *La leyenda del Iztaccíhuatl* o *Tríptico de los volcanes* de Saturnino Herrán, o el tríptico *El viajero* o *El caminante* de Francisco de la Torre, presagiaron el comienzo de una producción artística diferente, cargada de simbolismo nacional, con representación de algunos temas de la historia oficial para la creación de un símbolo cultural identitario. Es dicha muestra participaron también José Clemente Orozco y Roberto Montenegro, quienes fueron muralistas del proyecto de la Secretaría de Educación Pública (SEP).

Otro evento que acompañó la conmemoración del Centenario fue la inauguración de la Universidad Nacional, con el respaldo oficial del gobierno, a fin de mostrar una imagen moderna del país. La institución de estudios profesionales debía exaltar el avance cultural de la nación, la Universidad procuró “ennoblecere la condición de los hombres libres”. Para la inauguración hubo invitaciones a las autoridades de las universidades extranjeras, para científicos renombrados y para funcionarios públicos, se otorgaron *Honoris Causa* a personalidades nacionales e internacionales. La inauguración tuvo lugar en el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria el 22 de septiembre de 1910.

Dicho Anfiteatro se convirtió en un recinto codiciado por algunos jóvenes pintores, entre ellos el Dr. Atl y José Clemente Orozco, quienes plantearon la idea de pintar el muro principal del lugar, a fin de favorecer la estética nacionalista que se empezaba a conformar. Justo Sierra aceptó otorgarles ese espacio del Anfiteatro para su decoración con un mural. Los pintores se

²⁹ *Ibid.*, p. 258.

prepararon para llevar a cabo el proyecto, llegaron incluso a poner los andamios, sin embargo, el estallido del movimiento revolucionario impidió que se realizara dicho trabajo y los pintores tuvieron que abandonar esta tarea.

Diez años después, al término de la Revolución con José Vasconcelos al frente de la SEP, se retomó la idea de decorar el muro del Anfiteatro. Éste fue entregado, ya no a Orozco ni al Dr. Atl, ellos fueron designados a otros espacios. La decoración le fue encargada al pintor Diego Rivera, artista consagrado en Europa, recién llegado al país después de haber sido beneficiado por el régimen porfirista. En ese momento no solo se destinó el muro del Anfiteatro para pintarse, sino que se designaron otros más dentro de misma Escuela Nacional Preparatoria así como en el interior del edificio de la SEP y en el Antiguo Convento de San Pedro y San Pablo. Sin imaginarlo el proyecto decorativo se convirtió en un movimiento pictórico vanguardista, entre la experiencia artística y cultural del Porfiriato, la Revolución y el momento posrevolucionario que se construyó durante la segunda década del siglo XX.

Capítulo 2. La Revolución Mexicana entre 1910-1917

En el anterior capítulo vimos uno de los temas a los que hicieron alusión algunos murales. De hecho la misma producción mural fue resultado de una contraposición del arte porfirista de caballete por un arte revolucionario sobre muros. El régimen de Díaz se ostentó con una modernización decorosa en las grandes ciudades, privilegio de unos cuantos, pero en el espacio rural las grandes mayorías del territorio nacional vivían en condiciones de miseria, explotación y analfabetismo. La realidad del país estaba por encima de cualquier pequeño cambio, las brechas de desigualdad eran descomunales. Una persona había permanecido en la silla presidencial por tres décadas y las diferentes clases aristócratas y terratenientes ya no eran satisfechas por ese régimen. La caída del régimen estaba por llegar.

La educación, que había estado dirigida hacia los sectores urbanos principalmente durante el Porfiriato, con el movimiento revolucionario se reivindicó al medio rural para sacar del “atraso” al país educando a los pobres. En consecuencia los proyectos educativos que vendrían después de la Revolución estuvieron dedicados a las masas iletradas. Ejemplo de ello fue el trabajo mural por encargo de la Secretaría de Educación Pública que se desplegó en torno a un arte comprometido con las luchas sociales, cambiando el paradigma estético del arte contemplativo por un arte educador.

El ideal de la sublevación violenta, como una lucha justa para exigir “Tierra y Libertad”, sirvió para consolidar un nuevo proyecto de Estado-Nación que se impregnó de una narrativa de lo popular y lo rural, ya no se trataba solo de las expresiones culturales de la élite lo que sostendrían el discurso de progreso en el país. La cultura, la educación y el arte tuvieron otra dirección a partir de la Revolución, recuperando las raíces de la mexicanidad en las clases populares para construir una identidad nacional.³⁰

2.1 Estallido y desarrollo de la Revuelta

El régimen Porfirista paradójicamente culminó con una movilización armada el cual destruyó la idea de “paz” que tanto se había procurado durante el régimen porfiriano. Pese a sus

³⁰ Este concepto (mexicanidad) se abordará más adelante. Ver pág. 72.

declaraciones en la entrevista con el periodista estadounidense³¹, donde el general Díaz dio a entender que dejaba libre la silla presidencial, el jefe de la nación una vez más se postuló como candidato para la presidencia en 1910, negando cualquier oposición electoral. Por su parte El Partido Nacional Antirrevolucionario había postulado a Francisco I. Madero como contrincante en las elecciones. Díaz lo mandó a encarcelar pero en cuanto pudo salir de prisión, Madero convocó a las armas para el 20 de noviembre de 1910, mediante el Plan de San Luis Potosí. Una vez obtenido el apoyo de la clase media y burguesa, estalló la Revolución con los campesinos y peones por delante. Se formaron diferentes facciones de lucha con demandas diversas entre políticas, económicas y sociales.

Un año después del estallido de la Revolución, Madero entró triunfante al centro del país y a través de los Tratados de Ciudad Juárez (mayo 1911), acuerdo entre Maderistas y parte del gabinete de Díaz, se efectuó la destitución del general, quien no tuvo otra salida que retirarse del plano político, exiliándose a Francia. A manera de pacificación se estableció pacto para acabar con la confrontación armada entre las fuerzas del régimen y las del movimiento revolucionario.³² Quedó entonces como presidente interino Francisco León de la Barra. Posteriormente en las elecciones próximas Francisco I. Madero asume la presidencia en noviembre de 1911.

Sin embargo las acciones de Madero como jefe de la nación fueron mesuradas y tibias frente a la agitación social y política que había suscitado que en ese momento ya había trascendido los intereses de su grupo político. De acuerdo con Córdova, “Madero no buscaba una transformación radical, sino una corrección de las fallas a que daba lugar el sistema político de la Dictadura [aceptando] como dadas definitivamente las bases materiales del desarrollo del país”.³³ Además otro error de la presidencia de Madero fue no haber establecido un acuerdo objetivo con los demás facciones revolucionarias, por el contrario se procuró la desmovilización y el desarme de los demás grupos insurrectos, sin atender sus demandas ni llegar a negociar con ellos.

La Revolución Mexicana estaba entramada por diferentes facciones de lucha que se concentraron, en un principio hacia el norte del territorio del país, pero las tropas fueron avanzando hacia el centro hasta operar en la parte noroeste del territorio nacional. Los grupos

³¹ Cfr. “Entrevista con el periodista James Creelman con el presidente Porfirio Díaz” en Garcíadiego, Javier. *Crónicas y documentos, Planes y testimonios de la Revolución*, México: UNAM, 2012, p. 73.

³² Cfr. Tratados de Ciudad Juárez en *Ibid.*, p.117.

³³ Córdova, *op. cit.*, p. 105.

destacados fueron: la tropa de Morelos encabezada por Emiliano Zapata, que tenían una “lucha social agrarista” “su postura era muy clara: no depondrían las armas sin la previa devolución de las tierras que reclamaban como usurpadas por los hacendados”.³⁴ El grupo de Pascual Orozco desde Chihuahua, era una “rebelión multclasista” interesado en la repartición de tierras, teniendo presencia en Durango, Coahuila, Sonora, San Luis Potosí y Zacatecas.

La División del Norte dirigida por Francisco Villa, peleaban principalmente en Chihuahua, se trataba sobre todo de una lucha caudillista militar, sin una demanda social clara. Álvaro Obregón militó entre Sinaloa y Jalisco, ocupando también Guadalajara y, Pablo González estuvo en Monterrey, Tampico, San Luis Potosí y Querétaro.³⁵ No hay que omitir la relevante participación de las tribus yaquis rebeldes del norte que en Sonora “hicieron una importante contribución a la Revolución, sirviendo como reclutas en los ejércitos maderistas y constitucionalistas, y como revolucionarios más o menos sin afiliación definida”.³⁶ Con esta etnia colaboró Álvaro Obregón y con ella obtuvo parte de su formación militar.

La Revolución Mexicana se fue complejizando y el régimen maderista se fue debilitando. Finalmente, en febrero de 1913 Félix Díaz, Victoriano Huerta y el embajador estadounidense Henry Lane Wilson organizaron el golpe de Estado, la llamada Decena trágica, para acabar con el mandatario. Asumió enseguida al poder ejecutivo Victoriano Huerta, pero tampoco pudo satisfacer los intereses de las facciones revolucionarias. No faltó quienes se revelaran en su contra, encabezando este movimiento Venustiano Carranza, quien organizó un golpe antihuertista desde Coahuila. Las facciones opositoras derrocan a Victoriana Huerta y se nombró Jefe del movimiento revolucionario a Venustiano Carranza respaldado por el Plan de Guadalupe (marzo 1913). Sin embargo los grupos subversivos siguieron en pugna intentando imponer sus necesidades y demandas. Para 1915 empieza un fuerte periodo de “guerra de facciones”.

Los revolucionarios se dividieron en dos grandes grupos: los constitucionalistas, representados por Carranza, Álvaro Obregón y Pablo González y, los convencionistas, conformados por villistas y zapatistas. Carranza pudo mantenerse en el poder con la propuesta de una política constitucionalista, dando cabida a las demandas sociales de la lucha armada en una reforma a la constitución de 1857. Para transformar a la nación era necesario reformar la

³⁴ Garcíadiego, *op. cit.*, 2012, p. XLV.

³⁵ *Ibid.*, p. LXV.

³⁶ Knight, Alan. “Caudillos y campesinos” en Branding, David. *Caudillos y campesinos en la revolución mexicana*. México: FCE, 1985, p. 39.

Carta Magna, no obstante, los intereses de diversas clases orillaron a redactar prácticamente una nueva Constitución.

Para efectuar esta tarea se designó un Congreso Constituyente del 1 de diciembre de 1916 al 31 de enero de 1917, en el cual se presentaron discusiones para la redacción de algunos artículos. Fueron algunos los que generaron mayor discusión, hubo más disputa en torno a los artículos 3°, 27°, 28°, 123°, y 130° por su naturaleza en cuanto a necesidades vitales y conflictos sociales. Estos artículos representaban las demandas de la Revolución Mexicana, el derecho a la tierra, al trabajo digno, a la educación, la prohibición de monopolios y la laicidad del Estado. Finalmente el 5 de febrero de 1917, se presentó la nueva Constitución, lo cual marca un parteaguas histórico en la vida política del país, como consecuencia de la Revolución.

Sin duda un legado trascendental de la etapa revolucionaria fue la reforma de la Constitución de 1857, trabajo que contribuyó a consolidar y fortalecer la perspectiva nacional para su reconstrucción dentro de un nuevo orden jurídico y, sobre todo, como discurso integrador de las demandas populares inscritas en la lucha armada, un eje para establecer democráticamente los derechos y obligaciones de los mexicanos. Con la nueva Carta Magna y la presidencia de Carranza se inauguró un nuevo periodo para el país, no obstante, las pugnas entre las facciones revolucionarias no culminaron, la lucha armada siguió.

El sector rural fue el más afectado por la devastación revolucionaria. Las haciendas fueron el objetivo a destruir, por parte de muchos grupos revolucionarios por representar a la cúpula del poder y de la explotación. El producto que se lograba obtener de los campos de cultivo difícilmente podía llevarse a los centro de consumo, puesto que una acción de lucha por parte de los revolucionarios fue volar las vías férreas, destruir las locomotoras y los vagones que, junto con las haciendas se identificaban como los símbolos materiales del Porfiriato.³⁷

Fue hacia 1920 con el Plan de Agua Prieta que se reunieron los diferentes líderes para desconocer al presidente en turno y se designó al gobernador de Sonora, Adolfo de la Huerta, como jefe supremo del ejército de la nación mientras se elegía a otro dirigente.³⁸ Se convocó a elecciones en septiembre de 1920, quedando electo, Álvaro Obregón respaldado por el Partido Liberal Constitucionalista.

³⁷ Cfr. Matute, *op. cit.*, p. 133.

³⁸ Cfr. "Plan de Agua Prieta" en Garcíadiego, *op. cit.*, 2012, p. 393.

A diferencia de cómo nos han enseñado la historia, la Revolución mexicana no fue un hecho homogéneo, las facciones de la lucha armada no caminaron juntas siempre, no existía una misma causa social por el que unirse y luchar. La sublevación por el contrario, fue una lucha heterogénea, cada grupo armado tenía sus propios intereses y demandas de acuerdo a su clase, posición social e intereses políticos y económicos. La conciencia de la Revolución no se gestó desde los sectores bajos, sino desde los grupos intelectuales y políticos burgueses que impulsaron, en un principio, un movimiento hacia un régimen democrático liberal, apoyándose de las fuerzas populares como carne de cañón para continuar la guerra mientras alcanzaban sus intereses. Además debe recordarse que la Revolución transcurre en un contexto de la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa, misma que influyeron en los intelectuales para la transformación social posrevolucionaria.

La Revolución se gestó como un problema democrático de la naciente clase burguesa que demandó un lugar político y económico en la dirigencia nacional. Esta clase exigió la democratización de la política mexicana después de que una persona había gobernado por tres décadas el país. Sin embargo, poco a poco se fueron introduciendo algunas demandas del sector popular para cooptar a “los de abajo” quienes conformaron la “bola”, los grupos de campesinos que dieron su vida en los campos de batalla por los intereses “de los de arriba”. Fue la participación de los indios como carne de cañón, quienes representaban el yugo de la colonización, lo que permitió cambiar el imaginario identitario de la nación, dando paso a una atención por lo rural. Cabe mencionar la importancia de la Revolución Mexicana como la primera revolución social del siglo XX que, en consecuencia posibilitó inscribir en una Constitución los derechos sociales de trabajadores y campesinos.

2.2 Hacia una educación popular

En este contexto, entre la caída del régimen Porfirista y la Revolución armada, no podía garantizarse de inmediato un cambio de las condiciones educativas del país, que solo podían ser efecto de transformaciones sociales, económicas, políticas, culturales e institucionales, garantizando soluciones a las demandas de los sectores populares. Además, el ambiente bélico en el que se encontraban varios estados del país dificultó los avances y alcances del programa

educativo. Sin embargo, la lucha armada permitió fijar una perspectiva política en el contexto rural mostrando el despojo y la exclusión en la que habían estado las familias campesinas.

El campo ya no era solo un espacio de contemplación desde una mirada paisajista poética, como en el régimen porfirista (pensemos en los cuadros de José María Velasco). Esta otra mirada al paisaje rural explotado, permitió una nueva discusión en torno a la educación nacional. A pesar de que la educación no figuró como una demanda primaria dentro del movimiento armado revolucionario, la lucha brindó un panorama de contraste social y cultural entre el campo y la ciudad, lo que ofreció discusiones para el establecimiento de una educación rural.³⁹

Con esta mirada hacia la población marginal campesina

La educación universal en masa se convirtió en una prioridad; se pretendía mejorar la preparación del pueblo, aumentar su bienestar y modernizar su actitud con miras al incremento en la producción, en el contexto de una estructura económica compleja y cada vez más especializada. En segundo término la educación debía capacitar al ciudadano para su participación dentro de la democracia. Ambas metas, según pensaban los revolucionarios, necesitaban una pedagogía más pragmática y abierta, inmediatamente aplicable al mejoramiento de la vida diaria.⁴⁰

Estas ideas eran las que sostuvieron la importancia de consolidar una educación pública rural, con la capacidad de brindar los conocimientos, principalmente de lectura y escritura, a la mayoría analfabeta para la formación de ciudadanos mexicanos, capaces de entrar a un sistema económico-político como fuerza de trabajo. De esta manera era importante educar con conocimientos mínimos suficientes para sacar del “atraso” a las sociedades del campo, bajo el discurso de establecer una igualdad de oportunidades para todos y favorecer sus condiciones de vida.

Para enfrentar el mandato de obligatoriedad de la enseñanza se declaró una Ley de Instrucción Rural, en el decreto del 20 de diciembre de 1915.⁴¹ La ley de enseñanza rural se dedicó, sobre todo, a la organización de la educación primaria. Impulsó la construcción de escuelas rurales, talleres para campos de cultivos y deportes. El número de alumnos y maestros incrementó a un 68%. Se obligó a los jóvenes entre 16 y 21 años “Bajo pena de

³⁹ El número de personas que no sabía leer ni escribir según el censo de 1910 era de 10,324,484 de una población total de poco más de 15 millones de habitantes. La masa analfabeta se descomponía así: 3, 615,320 sujetos en edad escolar y 6.5 millones de adultos. 108 idiomas y muchos dialectos. Llinas, Edgar. *Revolución, educación y mexicanidad. La búsqueda de la identidad nacional en el pensamiento educativo mexicano*. México, UNAM, 1978, p. 72.

⁴⁰ Vaughan, Mary Kay. *Estado, clases sociales y educación en México*. Tomo 1. México: SEP/80-FCE, 1982, p. 153.

⁴¹ Loyo, Engracia. *Gobiernos revolucionarios y educación popular 1911-1929* México: COLMEX, 1998, p. 101.

multa o arresto” asistir a clases para aprender a leer, escribir y adquirir nociones de aritmética, civismo, geografía de México, historia patria e higiene.⁴²

La preocupación de llevar a cabo la obligatoriedad implicaba que la educación pública tuviera un carácter de gratuidad, para que niños y jóvenes pudieran acudir a la escuela. De hecho, hubo un intento de deslindar a los Ayuntamientos de la responsabilidad del financiamiento y organización de la enseñanza de sus escuelas, dejando la obligación en los gobiernos de los estados, de modo que se hicieran cargo de crear programas pedagógicos, designar el lugar de trabajo a los maestros y maestras, así como el salario de los docentes. Sin embargo pocos fueron los gobernadores que tomaron la delantera en este aspecto, siguiendo las escuelas en manos de los empobrecidos y desinteresados Ayuntamientos.

El proyecto de la escuela rural tuvo como antecedente las ideas y acciones planteadas desde la corriente pedagógica de la Escuela Racionalista. Esta tendencia de pensamiento surge en México a partir de las ideas derivadas del pedagogo español Francisco Ferrer Guardia, quién en 1912 conforma el grupo anarquista Luz con dos propósitos “editar un periódico libertario y establecer en México la Escuela Racionalista”.⁴³ La importancia de esta escuela reside en que conjuntó inquietudes pedagógicas, educativas y sociales. Este proyecto se afianzó con la Casa del Obrero Mundial, la cual tuvo presencia en varios estados del país, sobre todo en Veracruz, Tabasco y Tamaulipas; constituyó una alternativa regional frente al centralismo educativo. La casa del Obrero Mundial ofreció una educación a la clase popular en donde pudieran tener una relación directa entre estudio y trabajo.

De manera paralela existía otra propuesta educativa, se trataba de la Universidad Popular impulsada por el grupo del Ateneo de la Juventud. Surgió de la inquietud de llevar la cultura al pueblo, sector excluido de la educación profesional. Dicha institución tenía como principal objetivo impartir la enseñanza del Viejo Mundo, es decir, estudiar a los pensadores clásicos. El estudiantado estaba integrado por adultos interesados en mejorar la calidad de su educación sin esperar diplomas o títulos académicos. Se abrieron las puertas de la Universidad e iban en busca del pueblo a sus talleres y artesanados para satisfacer su misión educadora. Bajo el lema La ciencia protege al pueblo, los miembros de la Universidad Popular actuaban inspirados en ideas reformadoras, si la libertad proviene de la inteligencia, la política y la democracia fueron

⁴² *Ibid.*, 194.

⁴³ Martínez, Carlos. *Los lunes rojos: la educación racionalista en México*. México: SEP/El caballito, 1986, p. 10.

resultado del aprendizaje. Consideraban que su labor política con el país era “higienizar física y moralmente a la población”.⁴⁴

La Universidad Popular fue un intento de aculturizar a la clase popular, a la cual se le concebía como “inculta”. “La palabra “popular” [en este proyecto era] más comprensible porque no determina un grado específico de enseñanza, sino que se refiere a la cultura general que se considera como un mínimo indispensable para el pueblo en todos los países civilizados”.⁴⁵ En este caso la educación popular era entendida por los intelectuales como una propuesta de enseñanza básica y general para difundir la cultura que ellos consideraban indispensable saber, leer los clásicos, conocer sobre filosofía occidental, arte e higiene. También el nombre popular porque estaba destinado para las clases populares, obreros y empleados.

Lo anterior marca un interés particular durante la etapa revolucionaria sobre la propuesta de proyectos educativos populares bajo la necesidad de educar a un pueblo mayoritariamente analfabeta. El término de educación popular se presenta de manera legítima durante el Congreso Pedagógico de Jalapa en 1915. Se estableció la Ley de Educación popular para el estado de Veracruz, descartando la noción de instrucción pública, “indicio evidente de un cambio fundamental en la función de la escuela y el maestro. No se trataba de impartir conocimientos, sino de proponer los órganos de cabal desarrollo del niño: ayudarlo a desenvolver sus actitudes y disposiciones innatas y adquirir otras. El maestro dejaba de ser preceptor o instructor y se convertía en educador”.⁴⁶

El término “popular” en la educación significó por un lado, llevar la cultura al pueblo, como en la propuesta de la Universidad Popular. Así como enseñar a leer y a escribir en castellano a todos los habitantes como en las Escuelas Rurales. Por otro lado, se estableció como un aprendizaje práctico, para aprender oficios y labores manuales, de manera que se conjuntaran los saberes teóricos y prácticos para la producción social, como se pretendía en la Escuela Modelo de Orizaba y en la Escuela Racionalista. Ambos sentidos de lo popular coincidían en colocar al trabajador, al obrero y al campesino como los sujetos de la educación, mismos que surgían como figuras de la Revolución. Estos sujetos fueron los protagonistas en la esfera de lo educativo y también de lo político para la configuración de la identidad nacional

⁴⁴ Robles, Martha. *Educación y sociedad en la historia de México*. México: siglo XXI, 16° ed., 2000, p. 94.

⁴⁵ Gómez Navas, Leonardo, “La revolución Mexicana y la educación popular” en Solana, *op. cit.*, p. 118.

⁴⁶ Meneses, *op. cit.*, p. 156.

en la etapa del gobierno posrevolucionario. Incluso estas figuras aparecieron como personajes en los murales financiadas por la SEP.

Sin embargo estos planteamientos de educación popular no fueron un eje rector para la reforma del artículo tercero constitucional durante el gobierno de Carranza, que había sido uno de los apartados más controversiales para su redacción, por su relevancia política para la reciente etapa de construcción nacional revolucionaria. El tema central en la discusión para la reforma del artículo 3° resultó ser la postura ideológica del laicismo. Tras largos litigios para saber qué es lo que convenía, más que para el país para el grupo en el poder, siguiendo el concepto de laicidad, el artículo quedó de esta forma:

Art. 3o.- La enseñanza es libre; pero será laica la que se dé en los establecimientos oficiales de educación, lo mismo que la enseñanza primaria, elemental y superior que se imparta en los establecimientos particulares. Ninguna corporación religiosa, ni ministro de algún culto, podrán establecer o dirigir escuelas de instrucción primaria. Las escuelas primarias particulares sólo podrán establecerse sujetándose a la vigilancia oficial. En los establecimientos oficiales se impartirá gratuitamente la enseñanza primaria.⁴⁷

Dicho artículo sostenía la postura de libertad de enseñanza laica, tanto en Escuelas Públicas como privadas, reafirmando la separación entre Estado e Iglesia. Con esto hacía alusión al centro de poder del Estado para dictar los programas y contenidos de la enseñanza, de alguna manera para homogeneizar la enseñanza nacional. Definitivamente, la Iglesia quedaba fuera de la organización e intervención en la educación pública. Era explícita la separación entre el Estado y la Iglesia que, desde la Constitución de 1857, mostraba la rivalidad de poder entre el Estado y el clero, definiendo al Estado como ente educador de la nación mexicana.

Pronto los resultados hicieron visible la deficiencia material, logística y pedagógica de los Ayuntamientos para hacerse cargo de las escuelas primarias. Frente a esta problemática, el gobierno Carrancista vio la necesidad de reformar otra vez el artículo 3°, quedando de la siguiente manera: “Es libre el ejercicio de la enseñanza, pero será laica en los establecimientos oficiales de la educación y laica y gratuita la educación superior y la elemental que se imparta en los mismos. Los planteles particulares de educación estarán sujetos a los programas e inspección oficiales”.⁴⁸ Como se puede leer ya no aparece explícitamente la laicidad en establecimientos particulares ni la censura de alguna organización religiosa para dirigir

⁴⁷ Artículo 3° Constitución política de los Estados Unidos Mexicanos, que reforma la de 5 de febrero de 1857. Disponible en: <http://www.juridicas.unam.mx/infjur/leg/conshist/pdf/1917.pdf>. (consultado el 17 de diciembre de 2015).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 155.

escuelas, de manera que la incidencia del sector religioso pudiera hacer contraparte a las carencias educativas.

Durante el gobierno de Carranza, se suprimió la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes en 1917, se transformó en departamentos bajo el resguardo de la Universidad Nacional. Uno de ellos se integraba en una sola dirección, la enseñanza técnica y la Universitaria. Con la supresión de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, la educación quedó otra vez en manos de los Ayuntamientos. El Departamento Editorial que había sido creado por Félix Palavicini para fomentar la lectura, con la distribución de folletos sencillos a bajo costo, para una lectura sencilla de la población y de contenido nacionalista para procurar “las buenas ideas” y “extender el gusto por las ciencias y las artes”,⁴⁹ quedó bajo la custodia de la Dirección General de Bellas Artes.

Durante el movimiento armado la cuestión de la educación no ocupó un lugar primordial entre las demandas de las facciones revolucionarias. La lucha se dirigió a problemas de índole social relacionada con las formas de producción y condiciones de trabajo, así como en la insistencia de una democratización del gobierno mexicano. La educación sin embargo, no dejó de tener una importancia en políticas públicas para salvar a un pueblo de la barbarie producida por la revuelta. Tanto la educación básica como a nivel superior reclamaron una característica popular, bajo la necesidad de instruir a las mayorías analfabetas, lo cual imposibilitaba el progreso del país. Hacía falta más cultura para obtener un desarrollo económico y político. La educación seguía siendo la promesa de civilización para sacar adelante al país.

La educación popular se estableció por un lado, en el sentido de llevar la cultura al pueblo como propuso la Universidad Popular; así como enseñar a leer y a escribir en castellano a todos los habitantes a través de las Escuelas rurales. Por otro lado, se estableció como un aprendizaje práctico para aprender oficios y labores manuales, de manera que se conjuntaran los saberes teóricos y prácticos para la producción económica, como se pretendió en la Escuela Modelo de Orizaba y en la Escuela Racionalista. Ambos sentidos de lo popular coincidieron en designar al obrero y al campesino como los sujetos de la educación, mismos que surgieron como figuras de la Revolución Mexicana. Estos sujetos serían los protagonistas en la esfera de lo educativo y también de lo político para la configuración de una identidad nacional en la etapa del gobierno

⁴⁹ Loyo, Engracia, “Lectura para el pueblo 1920-1940” en Vázquez, Josefina, *et al. La educación en la historia de México. Lecturas de historia mexicana*. México: COLMEX 1992, p. 244.

posrevolucionario. Incluso se convirtieron en estandartes ideológicos de las pinturas murales financiadas por la SEP.

2.3 De la cultura aristócrata a la cultura popular

La incorporación del sector popular a “la bola” en la Revolución mexicana provocó que se fijara la mirada hacia los grupos marginados del territorio nacional. No pudieron pasar desapercibidas aquellas identidades campesinas que allanaron casas, plazas, iglesias, haciendas y fábricas, incitadas por el entusiasmo bélico hacia la incertidumbre de un futuro mejor. “La Revolución permitió un replanteamiento de problemas [sociales] fundamentales, lo que produjo en última instancia una nueva disputa sobre las verdaderas raíces de la mexicanidad, el eterno debate entre el predominio de lo indígena y de lo español en la nacionalidad”.⁵⁰ De este modo no solo se alteró la composición social sino que en función a esa mexicanidad hubo cambios culturales y estéticos.

El movimiento revolucionario además de reestructurar socialmente a la población mexicana, tuvo efectos dentro de los espacios institucionales de enseñanza artística, los estudiantes empezaron a cuestionar las formas tradicionales en la producción plástica en cuanto a los temas tradicionales que se abordaban (paisaje, retrato, bodegones, pintura sobre temas históricos). La imagen de obras pictóricas, de escultura y arquitectura se fueron perfilando para visibilizar el cambio de régimen y la idea de la transformación social. En ese tenor surge una propuesta de formación artística que difiere del canon academicista, se trata de la Escuela de Pintura al Aire Libre “por entonces la opción pedagógica más radical ante la vieja Academia y modelo educativo que pretendía atender, de manera informal, a sectores medios junto con grupos étnicos y populares, estos últimos calificados de depositarios de la creatividad autóctona”.⁵¹

Como antecedente, en julio de 1911 en pleno ardor de la Revolución, los estudiantes de San Carlos se fueron a huelga demandando la salida del entonces director Antonio Rivas Mercado. ¡Arriba la democracia! ¡Fuera los científicos de esta escuela! Exclamaban los huelguistas. Posteriormente los manifestantes fueron impedidos para regresar a la escuela, se

⁵⁰ Vázquez, Josefina. *Nacionalismo y educación en México*. México: COLMEX, 2000, p. 182.

⁵¹ Reyes, Francisco “Otras modernidades otros modernismo” en Acevedo Esther (coord.) *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)* México: CONACULTA, 2002, p. 20.

quedaron por un tiempo afuera en la Ciudadela, donde pintaron y dibujaron al aire libre. En 1913 se nombró como nuevo director de la Academia a Alfredo Ramos Martínez quien retomó aquella experiencia de trabajo extramuros para elaborar un proyecto alternativo a San Carlos. Así nació la Escuela de Pintura al Aire Libre, sus funciones comenzaron en Santa Anita, posteriormente se trasladó a Chimalistac (1920) y finalmente a Coyoacán (1921) en el Convento de Churubusco. Ramos Martínez solo estuvo un año en la dirección de la Academia sin embargo un grupo de estudiantes siguieron con el proyecto de pintar a las afueras de la ciudad.

A pesar de su tradición occidental paisajista e impresionista, La Escuela de Pintura al Aire Libre pretendía que los pintores se acercaran a la naturaleza autóctona para representar escenas costumbristas, así como de la población indígena. La Escuela se convirtió en una oportunidad para que las clases populares estudiaran arte y pintura, sobre todo durante la Secretaría de José Vasconcelos en la SEP, que se encargó de suministrar algunos fondos para materiales y recursos de manera que pudieran ser ocupados por niños y jóvenes de la periferia.

Esta escuela fue la formadora de algunos de los primeros muralistas: Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Fernando Leal y Emilio García Cahero, incluso Jean Charlot aunque no estudió aquí, llegó a trabajar en el taller de Fernando Leal a su llegada a México. De hecho fue el propio Vasconcelos quien acudió a esta institución para solicitarle a su director que se encargara del proyecto de pintura mural en las paredes de San Ildefonso. Ramos Martínez prefirió invitar a sus alumnos para que acudieran con el Secretario, le mostraran su trabajo y se postularan para el proyecto mural.

Laura González Matute nos dice que la creación artística de la Escuela de Pintura al Aire Libre procedía de una postura crítica frente al sistema de enseñanza y producción artística de la academia de San Carlos, esto aunado a “las necesidades del nuevo Estado, propiciaron que los artistas se dieran a la tarea de rescatar temas históricos que aludían al pasado prehispánico como a la exaltación de los héroes y los triunfos ante las invasiones extranjeras”.⁵² Lo que sucedió fue que se planteó una reconfiguración de la mexicanidad y su representación plástica para la construcción de una nueva identidad nacional posrevolucionaria.

El arte popular empezó a valorarse, después que el modernismo artístico del Porfiriato desdeñara otras formas de expresión cultural provenientes del pueblo. Las artesanías se

⁵²González Matute, Laura. *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Culturales de Pintura*. México: INBA, 1987, p. 20.

convierten en el reflejo de México por conocer. La producción popular se percibe como un elemento importante para la creación auténtica de un arte mexicano. Se retomaron figuras de lo popular desde los vestigios arqueológicos, pasando por las calaveras de Guadalupe Posadas y los diseños de artesanías, una conjunción entre el pasado y el presente para consolidar un arte propio.

La apropiación y reelaboración de “lo popular” provenía de manifestaciones artísticas tradicionales los ámbitos campesinos, mestizos e indígenas. Con pocos recursos “científicos” y una amplia inclinación romántica, los literatos, los artistas, los estudiosos de las sociedades y los folkloristas de la época se dedicaron a escribir y a descubrir para muchos miembros de la élite gobernante, las fiestas, las danzas, los atuendos, las artesanías, los juegos, la música, los cuentos las leyendas, la poesía, el habla y las creencias de regiones y poblados remotos, de grupos étnicos marginados, pero sobre todo de los conglomerados mestizos rurales.⁵³

El trabajo del arqueólogo Manuel Gamio (1883-1960) tuvo una gran relevancia para el enfoque que se le dio no solo a los estudios antropológicos y etnológicos para la significación del arte popular, sino que definió la mirada con la que fue retratada la figura del indígena y su representación estética. Gamio estructura su pensamiento antropológico desde la tradición positivista para explicar la historia y la cultura de México. Desde esta postura (evolucionista) él realizó estudios sobre los aborígenes americanos, qué influyó en la construcción del imaginario del indígena, la glorificación del pasado y la negación de los indios en su actualidad. Estas ideas se reflejaron posteriormente en los trabajos de los muralistas, quienes no escaparon a estas concepciones étnicas y raciales.

Por otro lado, un grupo que destacó en la época revolucionaria y que defendía la cultura mestiza fue la generación de jóvenes que formaron el Ateneo de la Juventud y que, sin participar directamente en el movimiento revolucionario, fueron los descendientes ideológicos del acontecimiento armado, sobresaliendo entre ellos José Vasconcelos durante el régimen posrevolucionario. Los ateneístas se posicionaron como una generación comprometida con su tiempo y su clase social. Se propusieron una alfabetización filosófica y estética para contribuir con la formación de “buenos” y nuevos ciudadanos mexicanos. Su labor intelectual y política tuvo efectos importantes para la cultura mexicana posrevolucionaria.

Miembros de clase media, los jóvenes del Ateneo tuvieron fe en las letras. La filosofía, la literatura y el arte, fueron las expresiones de la cultura que consideraban la panacea para mejorar las condiciones del pueblo de México. En 1912 plantearon la propuesta de la

⁵³ Pérez Montfort, Ricardo en *Memoria del congreso internacional del Muralismo*. México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999, p. 181.

Universidad Popular. En 1916 fundaron la Sociedad de conferencias y conciertos para los universitarios y para el pueblo, con ellas llevaban sus charlas a espacios públicos y laborales. Algunos fueron activistas políticos y/o funcionarios públicos. Además de profesionistas y políticos, participaron artistas como los pintores Saturnino Herrán, José Clemente Orozco, Diego Rivera, el músico Manuel M. Ponce, el poeta Ramón López Velarde y Manuel Toussaint historiador de arte.

El Ateneo de la Juventud, desde la noción modernista occidental construyó un proyecto cultural democrático con el objetivo de contribuir al progreso social. Sus estandartes fueron la educación y la cultura como forjadores de la nación. No solo miraban beneficios a nivel intelectual, sino que iban hacia una conquista de innovación cultural que llevara al perfeccionamiento de la “raza” mexicana y también hispanoamericana. Desde esta formación intelectual, Vasconcelos perfiló la labor de la SEP.

Si en el antiguo régimen la palabra cultura era solo emblema de las actividades de la esfera de la alta sociedad, el movimiento revolucionario propició que elementos de las costumbres populares se permearan a esa concepción. Esto ocurrió en dos vertientes, por un lado de manera utilitarista, con el afán de resarcir la mexicanidad para la construcción de una nación posrevolucionaria dentro del discurso político y en la que se viera reflejada la mayoría de la población, constituyendo una identidad nacional. Y por otro lado, el mismo movimiento armado produjo un tipo de quehacer artístico y cotidiano gracias a la participación -en el campo de batalla y no como dirigentes- del sector popular en el movimiento.

Corridos, bailes, vestimentas, comidas y un lenguaje singular se produjeron a partir de expresiones de “la bola”, principalmente provenientes de la cultura del norte y en menor medida del sur del país porque habrá de recordarse que la Revolución mexicana pertenece a la región norte y centro del territorio. La Revolución Mexicana no fue un movimiento de articulación nacional. Los estados del norte principalmente Durango, Chihuahua, Sonora, Coahuila, y del centro-sur como Morelos, Michoacán, Hidalgo, Estado de México y el Distrito Federal, fueron los protagonistas de la lucha. En el sur como Guerrero, Oaxaca, Chiapas y Veracruz tuvieron poca presencia en la lucha armada. Aquella ubicación geográfica propició cierto tipo de manifestaciones culturales que se quedaron en la memoria de lo que se concibe como Revolución Mexicana y que configuraron el imaginario estético del nuevo arte nacional, de los murales de San Ildefonso y la SEP.

Capítulo 3. México posrevolucionario de 1921-1924

La historia de México después de la segunda década del siglo XX, se centró en un antes y en un después de la lucha revolucionaria de la cual había surgido un nuevo pueblo que necesitaba educación. Comenzó una etapa de consumación de la Revolución para materializar las demandas populares surgidas del movimiento armado. Incluso parte importante del trabajo mural fue la representación de la vida popular, así como las demandas sociales de la Revolución, que para este periodo esta cuestión fue el referente cardinal para constituir la vida nacional. Concluida la Revolución el Estado mexicano necesitó redireccionar la organización política, económica, cultural y educativa del país en miras de construir un país más desarrollado; para esto era indispensable fortalecer y crear nuevas instituciones capaces de administrar los bienes y servicios de la nación.

La construcción de un nuevo México era imposible sin implementar un nuevo proyecto de educación y el gobierno en turno sabía que urgía un plan educativo nacional -aspecto que no había figurado como demanda ni como eje principal en la lucha revolucionaria- para sostener su propio proyecto de nación. A través de la educación se buscaba conformar la identidad nacional para la unificación del país, dentro de una estabilidad política que permitiera el desarrollo económico de acuerdo a los intereses de los grupos en el poder. La educación, una vez más, se concibió como la panacea de México para la unificación, el desarrollo y el progreso del país. ¿Cómo debía ser la educación para ese momento, después de la revuelta de diez años? Si la Revolución, demagógicamente iba encaminada hacia la justicia social, ¿cómo hacer que la educación se inscribiera bajo este mismo ideal? ¿Cómo se debía educar al mexicano que había surgido de la Revolución?

3.1 El régimen de Obregón

La segunda década del siglo XX fue para el Estado mexicano un parteaguas histórico, siendo los ideales de la Revolución mexicana los ordenadores de la nueva administración pública. El movimiento armado legó la ascendencia de la naciente burguesía quien tomó el poder para participar en la dirigencia nacional para ocupar puestos públicos y legitimar su lugar al absorber las principales demandas populares que fueron la repartición de la tierra y liberación de la explotación caciquil.

México necesitaba una dirigencia ejecutiva fuerte que unificara las diversificaciones políticas y económicas del país. Fueron los hombres que habían dirigido alguna facción revolucionaria, los caudillos, quienes ocuparon los altos mandos, sirviéndose del acercamiento a la burguesía por un lado, y a su simpatía en la clase popular por otro lado. Entre las facciones revolucionarias sobresalió el grupo sonoreño por la astucia política y trayectoria militar de sus caudillos como Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles. Esta facción dirigió la sublevación contra el gobierno constitucionalista, dando paso al periodo posrevolucionario.

Los caudillos eran fuerzas morales para sus protegidos, quienes recobraron la figura del héroe de la Revolución. El caudillo fue el líder legítimo para decidir el rumbo del país, el jefe al que todos siguieron sin importar su condición social precedente, se trataba de personajes con fuerza y poder militar. Si bien, el caudillo es aliado de las élites, su poder se alimenta de la cercanía con las clases populares. Así fue como llegó a la presidencia el caudillo Álvaro Obregón, para dirigir el nuevo proyecto nacional. De ahí que el gobierno de Obregón estableciera una política paternal con los sectores sociales menos favorecidos, era una estrategia para sostener su legitimidad dentro de una lógica política paternalista.

La presencia del sector popular tanto en los discursos como en los eventos políticos, fue la principal estrategia para los cambios políticos ya que el régimen caudillista se sirvió de ellos para legitimar su posición. En el gobierno se afianzó una política populista en sintonía con las demandas campesinas y obreras, de manera que pudiera tener una relación cordial con ambos sectores sin que interfirieran en los intereses de la administración. Obregón estaba convencido de que la primera necesidad política radicaba en “saber conquistarse el aprecio de las masas populares” y sabía que “el secreto de la tranquilidad pública es el patrimonio de las clases rurales”.⁵⁴

Para mantener la legitimidad del gobierno se emplearon algunas políticas públicas que posibilitaran una relación entre el gobierno y pueblo. “El reparto ejidal y más tarde las escuelas rurales posibilitaron el contacto estrecho y cotidiano de las autoridades federales con la población campesina a lo largo y ancho del país. Y ese vínculo era un fenómeno nuevo, pues antes de 1917 la actuación del poder federal se limitaba en gran medida a la ciudad de México y a los distritos federales”.⁵⁵ Para Obregón la idea de pueblo, era un “pueblo

⁵⁴ Códova, *op. cit.*, p. 276.

⁵⁵ Aboites, Luis y Loyo, Engracia. “La construcción del nuevo estado, 1920-1945” en *Nueva Historia General de México*, *op. cit.*, p. 601.

consiente, el que lleva a su hogar el pan ganado en el sudor de su frente [...] el verdadero pueblo [es] el que trabaja para comer”.⁵⁶

De acuerdo a los estudios de Aboites y Loyo, conocemos que fueron cuatro los aspectos con los que el gobierno de Obregón obtuvo resultados satisfactorios: someter al ejército, impulsar el reparto agrario, echar andar una política educativa y lograr el reconocimiento diplomático de Estados Unidos. La influencia federal comenzó a extenderse en los estados y municipios, mediante el reparto de las tierras, aguas, bosques y más tarde por las campañas educativas y de salud. La política de repartición de tierras fue uno de los pequeños logros materiales anhelados por la Revolución. Además, en cuanto a infraestructura “la reparación de las vías férreas fue una tarea a desarrollar, así como la iniciación de caminos carreteros”.⁵⁷

No obstante, Obregón no compartía la idea de la “creación de la pequeña propiedad sobre la base de la destrucción del latifundio, por lo menos de su destrucción indiscriminada”.⁵⁸ El caudillo de Sonora sostenía la idea de propiciar el desarrollo de la agricultura como base de la economía del país, y para eso no veía necesario el fraccionamiento de las propiedades para repartirlas entre los campesinos. A pesar de que “la reforma agraria cobró carácter de un verdadero proceso institucional, o si se prefiere, de un movimiento político nacional; procedió siempre por saltos y con un estricto sentido de oportunidad política”.⁵⁹ La repartición de tierras sin embargo, no fue equitativa, ni abolió los latifundios.

La política obregonista, nos dice Arnaldo Córdova, no se limitaba a la realización de las reformas ni brindó apoyo total a las demandas obreras y campesinas sino que también recurrió a la negociación, la neutralización y a la cooptación de aquellos movimientos que parecía rebasar los límites, haciendo uso igualmente, de la represión, si las otras estrategias resultaban ineficientes. De esta manera encontramos que la política de Obregón hacia las organizaciones “rojas” (anarcosindicalistas, comunistas o radicales) se movía entre el entendimiento y la represión.⁶⁰

⁵⁶ Córdova, *op. cit.*, p. 289.

⁵⁷ Matute, Álvaro, “El último caudillo y el proceso de institucionalización”, en Garcíadiego, *et al. Evolución del Estado mexicano. Reestructuración 1910-1940*, p. 38.

⁵⁸ Córdova, *op. cit.*, p. 278.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 282.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 46-47.

Con todo y estas condiciones, fue posible la gestación de varias organizaciones sindicales con un carácter nacional.⁶¹ En este periodo se conformaron los principios y se adaptaron las prácticas que caracterizaron a los sindicatos mexicanos; de igual modo tuvo lugar la consolidación de las organizaciones de trabajadores de la clase obrera, y se constituyeron también las burocracias sindicales, profesionalizándose así mismo el liderazgo obrero.⁶² Bajo estas circunstancias de lado de un sector artístico, surgió el Sindicato de Obreros, Técnicos Pintores y Escultores (SOTPE) que conformaron los artistas que trabajaron en el proyecto mural de la SEP. Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero, entre otros, participaron en esta organización e incluso redactaron un manifiesto con su posicionamiento político y estético.⁶³

Una organización que conjuntó a los dos sectores, obreros y campesinos, fue la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM). Esta agrupación fue fundada en 1918 en un Congreso de Saltillo, se formó con el objetivo “de impedir la organización independiente de obreros mexicanos”,⁶⁴ de manera que pudieran congregarse en una sola organización para ser vigilada por el gobierno, sin dejar de tener autonomía cada sindicato. La Confederación tuvo un papel relevante, funcionaba como coadyuvante a la consolidación de la modernización y centralización del poder del gobierno de Obregón.

Por otro lado, la CROM establecía relaciones internacionales con organizaciones obreras de América Latina y Europa, hecho que le otorgaba reconocimiento al gobierno de Obregón. Con el transcurso del tiempo, la propia Confederación fue incrementando sus matices debido a las diferentes corrientes ideológicas que convergían, desde marxistas, anarcosindicalistas, hasta dirigentes con intereses particulares quienes hacían pactos gubernamentales, favoreciendo el señalamiento de amarillista a la Confederación.

Para reactivar la economía, Obregón trató de conservar el clima de confianza inaugurado por su predecesor de la Huerta, evitando cualquier política radical que despertara inquietudes desfavorables. Los avances fueron visibles, la actividad minera se normalizó y volvió a colocarse a la vanguardia de las industrias de exportación. La explotación petrolera creció

⁶¹ Entre otros: Sindicato Mexicano de Electricidad y la Compañía Telegráfica mexicana, Confederación Nacional de Trabajadores, Sindicatos de obreros del D.F, Sindicato de Trabajadores Ferrocarrileros de la República mexicana.

⁶² Cfr. Tamayo, Jaime. *La clase obrera en la historia de México en el interinato de adolfo de la huerta y el gobierno de álvaro obregón (1920-1924)* México: Siglo XXI/IIS-UNAM, 1987, p. 40.

⁶³ Ver anexo único.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 51.

favorablemente, la manufactura renació, la agricultura aumentó con lentitud. Sin embargo, fue el campo de la educación donde los adelantos fueron sorprendentes.⁶⁵

3.2 Institucionalización de la educación pública

El fortalecimiento del Estado, a través de la consolidación de instituciones, permitió tener la posibilidad de un desarrollo nacional y esto fue bajo la consigna de amparar a las clases menos privilegiadas, es por eso que la educación se encaminó hacia las masas, siguiendo un carácter público y gratuito. El periodo posrevolucionario (1921-1924) es trascendental para la educación pública mexicana. Durante este cuatrienio se cimentó la institución suprema para regir la educación nacional. La creación de la Secretaría de Educación Pública (SEP) en 1921 permitió institucionalizar una forma de educar al pueblo en toda la República. Sin embargo, no era fácil organizar la educación de un país que empezaba apenas a reajustar las condiciones económicas, políticas y sociales después de la lucha armada.

Los estragos de la lucha no fueron menores y la tarea de los gobernantes era ardua para reestablecer el país. A pesar de este contexto la educación tuvo un lugar primordial en el gobierno de Obregón, favorecida por las condiciones históricas que posibilitaron ciertos logros. Durante este periodo el gobierno federal se enfocó a la expansión de la educación primaria para la alfabetización del pueblo de México, es decir, enseñar a hablar, leer y escribir en español, era el mínimo de educación que las masas debían recibir.

Los gobiernos estatales y municipales tuvieron una buena participación, aunque con muchas limitantes, su acción en el campo educativo fue bastante significativa. “Los resultados de este esfuerzo conjunto no tenía precedentes. Se fundaron más de 6000 escuelas de enseñanza básica, lo que casi duplicó su número inicial, y se crearon 11000 plazas para maestros: 30% más de las ya existentes”.⁶⁶ El tema del profesorado ocupó un lugar primordial que, desde el régimen porfirista ya había tenido cierta relevancia reflejada en la creación de escuelas normales. Ahora, el trabajo docente era concebido como la acción donde recaía la mayor responsabilidad para forjar a los hombres y mujeres del país. La figura del maestro y de la maestra fue comparada con los misioneros, como figura de los apóstoles del conocimiento que llevaron la palabra del saber.

⁶⁵ Cfr. Loyo, Engracia. *op. cit.*, 1998, p. 123.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 143.

Como antecedente, la cuestión del trabajo docente se había abordado en El Primer Congreso michoacano llevado a cabo el 28 de septiembre de 1919, las conclusiones del Congreso fueron, por un lado, con respecto a las condiciones de trabajo de los profesores y se hizo la reflexión sobre la significación moral de la profesión, la unificación del magisterio y las elecciones de las autoridades administrativas.⁶⁷ En seguida, en 1920 se convocó al Segundo Congreso de docentes. Este Congreso tenía por objetivo tratar los siguientes asuntos: 1) ¿Debe encomendarse la educación del pueblo al gobierno federal o uniformarla en otro sentido? 2) ¿Conviene aceptar otras orientaciones para las escuelas normales del país y cuáles deben ser estas? 3) ¿Qué medios deben recomendarse para facilitar la educación del pueblo en agricultura, industria y comercio? 4) ¿Qué garantías conviene que tenga el personal docente?

Un rasgo distintivo en este encuentro fue la aprobación de la federalización en la educación, que “permitiría, antes que nada, reestablecer una cierta unidad en los métodos pedagógicos que se aplicaban en toda la República; daría oportunidad para dar algo de orden y de cohesión en el “desastre educativo” de que México era víctima desde hace algunos años”.⁶⁸ La federación tenía la intención de controlar la distribución y el funcionamiento de las escuelas primarias en todo el país, con el fin de homogeneizar la enseñanza, mediante la centralización de poder y de la legislación educativa, misma que se afianzó a través de la SEP. El objetivo era una cobertura curricular a lo largo y ancho del territorio nacional, sin tomar en cuenta las diferencias étnicas, lingüísticas, económicas y políticas de cada recoveco de la nación.

Eulalia Guzmán directora de la campaña contra el analfabetismo, durante la Secretaría de Vasconcelos, fue testigo en Estados Unidos y después en Europa del aparente éxito del funcionamiento de la Escuela activa, promovida por John Dewey y Ovide Decroly. Se generó entonces en México un entusiasmo para adoptar esa propuesta pedagógica en las escuelas primarias. En consecuencia, en algunas escuelas se empezó a propagar el modelo de la Escuela activa. Este método rechazaba la “educación libresca o verbalista” para llevar al niño a “aprender haciendo”, a aprender por sus propias experiencias; se debía transformar al maestro dogmático y autoritario en un guía, y al aula en un taller o en una granja.⁶⁹

⁶⁷ Cfr. Llinas, *op. cit.*, p. 106.

⁶⁸ Fell, Claude. *José Vasconcelos: los años del águila 1920-1925: educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1989, p. 53.

⁶⁹ Loyo en Vázquez, Josefina, *op. cit.*, p. 247.

A pesar de que el Secretario de Educación no compartía la propuesta filosófica de John Dewey porque le parecía muy instrumental, aceptó la reforma que propusieron maestras y maestros enseñantes de la escuela activa en México, por ser práctica y de utilidad para su proyecto de educación, porque se necesitaban métodos hábiles para formar a buenos ciudadanos. En este periodo unos cuantos estados se involucraron en la práctica de esta corriente pedagógica, como la escuela de Bacum en Sonora, la Escuela Modelo de Irapuato y la Escuela de la Fronda en Ciudad Victoria.⁷⁰

A través del documento “Las bases para la organización de la escuela primaria conforme al principio de la Acción”,⁷¹ los maestros y maestras de la escuela activa, rechazaron programas y métodos uniformes y condenaba la disciplinamiento formal. En cambio, esta propuesta formulaba un programa suficientemente flexible para auxiliar al maestro sin limitar su libertad e iniciativa. El método más adecuado era el llamado “proyecto de trabajo” basado en las necesidades individuales y sociales de los sujetos en las escuelas.

Esta nueva propuesta causó rechazo por parte de muchos docentes, ya que implicaba mayor responsabilidad, tiempo y recursos materiales que no existía en las escuelas, así como de una formación docente adecuada para implementarla. Además los contextos eran muy diversos en el país y la carencia de docentes e infraestructura impedía la implementación de un modelo de estas características. En la vida escolar existía una gran desventaja para adoptar la teoría de Dewey y adaptarla a las situaciones de cada escuela. Además la formación tradicional de muchos docentes no encajaba en este modelo, así que siguieron trabajando como de costumbre. Incluso entre los sectores más radicales la negaron, acusándola de tendencias imperialistas.

Además, este modelo no incluía las necesidades de la población indígena, seguían nulos los criterios educativos para la población rural que era la mayoría. En realidad, nos dice Engracia Loyo, se revivía una vieja polémica que tenía profundas raíces ideológicas que partían de la premisa de que, la mera existencia de la población india era un “problema” que los blancos y mestizos debían enfrentar y resolver. Los “europeístas” o “conservadores” creían en la asimilación del indio y en su adaptación dentro de la civilización europea cuya superioridad era incuestionable.⁷² Es por eso que el sentido de la educación se dirigió a la

⁷⁰ Cfr. Loyo, op. cit., p. 148.

⁷¹ *Ibid.* p. 149.

⁷² Cfr. *Ibid.*, p. 168.

transformación del indio a mestizo, es decir convertirlo en mexicano. Los indígenas y campesinos fueron en consecuencia los sujetos de la educación pública enfocada en las mayorías para salvar del atraso al pueblo mexicano.

La educación durante el periodo posrevolucionario se convirtió en la panacea para romper el atraso y alcanzar la anhelada inscripción de México en el mundo moderno. Para esto había una tarea primordial: incorporar al indígena a la vida nacional, es decir desindianizar, como lo llamó Bonfil Batalla, para unificar un país mestizo. Los dirigentes políticos y educadores de los años veinte, señalaron a las lenguas indígenas como obstaculizadoras del progreso, la gran diferencia entre las comunidades indias y mestizas era el español.

Por lo tanto, una de las principales políticas educativas fue la unificación lingüística, castellanizar y alfabetizar en español. La alfabetización fue considerada como el método de transformación de la cultura y de la integración nacional. Esta tenía la finalidad de desarraigar las lenguas autóctonas, para lograr el progreso, la homogeneidad y unidad del nuevo Sistema Educativo Nacional, encaminado a consolidar la identidad nacional, bajo la perspectiva de una sola cultura. A través de la educación se buscaba formar al mexicano como único ser constituido en una sola lengua, en una sola etnia y en una sola visión del mundo. Vasconcelos decía, “los indios son antes que nada mexicanos”, por eso el proyecto educativo que plateó Vasconcelos se trató de desindianizar para mexicanizar, es decir, dejar de ser el indio del pasado y convertirse en el mexicano mestizo del futuro.

A pesar de diversas teorías pedagógicas que transitaban en Congresos y encuentros de docentes, la realidad de las escuelas era compleja. Las condiciones sociales precarias en las que se desenvolvían los maestros y su escasa formación hizo poco por el avance educativo. Lejos se encontraban las escuelas de modelos educativos modernos y de alternativas didácticas a pesar del esfuerzo que muchos docentes realizaban para llegar a las comunidades alejadas, y el doble esfuerzo que hacían al trabajar con la comunidad en las tareas y oficios de los habitantes. Además si antes no se resolvieron problemas sociales elementales para vivir, no había modo que la educación lograra más de lo que se hizo por todas las voluntades de quienes trabajaron por la educación de México a pesar de las múltiples adversidades.

En el ambiente rural sin duda, el profesor fue una figura de autoridad intelectual y moral, era el misionero que llegaba a otorgarle conocimiento a los incultos. No en vano fue resaltada la figura del maestro y la maestra como los misioneros del saber, exaltados en diferentes representaciones gráficas, como fue el mural de Diego Rivera en la SEP. El maestro y la

maestra tuvieron un papel significativo en la construcción de México posrevolucionario, ya que fue en la educación donde se concentró la esperanza del progreso de la nación.

3.3 Creación de la SEP

Con el gobierno interino de Adolfo de la Huerta, José Vasconcelos regresó al país para unirse al nuevo gabinete que se iba perfilando para gobernar con las próximas elecciones. Vasconcelos, a pesar de haber sido un joven educado durante el Porfiriato, pudo trabajar con el régimen de Álvaro Obregón porque compartía intereses políticos con la nueva dirigencia. El intelectual ex ateneísta tenía mucho que ofrecer al proyecto de nación que los sonorenses plateaban. En 1915 antes de su partida del país, Vasconcelos había tenido una militancia maderista importante, incluso, había fungido como Secretario de Instrucción Pública durante la breve presidencia de Eulalio Gutiérrez. Con la llegada de Carranza a la silla presidencial, por diferencias ideológicas el joven intelectual tuvo que exiliarse en los Estados Unidos. A su retorno, en 1920, fue nombrado Rector de la Universidad Nacional de México.

En el discurso de toma de posesión como rector, Vasconcelos señaló como gran error histórico la supresión en 1917 de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, provocando una mala organización para una labor efectiva de la educación del país. Según sus palabras “la pobreza y la ignorancia son nuestros peores enemigos y a nosotros nos toca resolver el problema de la ignorancia”. El rector pensaba que la dirigencia de la Universidad implicaba responsabilidad con la formación del pueblo de México y no solo con la formación profesional de los estudiantes de la institución. “Yo no vengo a trabajar por la Universidad, sino a pedirle a la Universidad que trabaje por el pueblo”.⁷³

Vasconcelos pensaba en la educación como un proyecto cultural para cimentar en la vida social el “amor por la sabiduría y las letras”. A partir de su propia experiencia el ex ateneísta como joven letrado, tenía fe en el conocimiento y en que éste tenía una relación directa con las condiciones de vida. Por eso era indispensable que los mexicanos aprendieran a leer y escribir en español para que tuvieran acceso a otras y mejores condiciones de vida. De inmediato a su entrada como rector, convocó a diferentes sectores sociales para efectuar, como primera tarea nacional, una campaña de alfabetización. En colaboración con el gobierno en turno, junto con

⁷³ Vasconcelos, José, “Discurso en la Universidad”, en Sicilia, Javier (selección). *José Vasconcelos y el Espíritu de la Universidad*. México: UNAM, 2001, p. 83.

académicos, profesores, estudiantes, damas de clase alta, filántropos, asociaciones de beneficencia y demás voluntarios, emprendió una cruzada contra el analfabetismo, destinada a la población popular, dirigida principalmente a los indígenas de la ciudad, el sector marginado de la urbe. La alfabetización comprendía la enseñanza de la lengua castellana, lectura, escritura y además impartición de higiene, porque había que bañar y despiojar antes de enseñar las primeras letras.

Desde su entrada a la dirigencia de la Universidad, Vasconcelos iba preparando terreno para una empresa mayor, la creación de la Secretaría de Educación Pública. “Desde el principio el rector fija los objetivos primordiales de su acción: crear un ministerio con jurisdicción sobre la federación entera y capaz de coordinar a escala nacional la política educativa del gobierno [...]”⁷⁴ como había declarado en su discurso de posesión: “no es posible obtener un resultado provechoso en la obra de la educación del pueblo sino transformamos radicalmente la ley que hoy rige la educación pública, sino construimos un ministerio federal de educación pública”.⁷⁵

El rector estaba convencido de que “era un designado de la Revolución para que aconsejase en materia de educación”, por eso había regresado para cumplir con su misión y era, a través de la creación de una Secretaría de Educación con jurisdicción nacional, con la cual se cobró la deuda histórica que se tenía con la educación del país. José Vasconcelos era un intelectual, pero sobre todo un político perspicaz que supo aprovechar las circunstancias políticas y negociar con los funcionarios de ese momento para alcanzar este objetivo. El rector tuvo el apoyo del presidente Obregón quien le otorgó autonomía para crear la Secretaría, permitiendo una alianza entre ellos para efectuar una política educativa trascendental. La creación de la SEP, nos dice Engracia Loyo, se inscribe en el marco de un proyecto global de “regeneración de la especie”, que buscará “salvar a los niños, educar a los jóvenes, redimir a los indios, ilustrar a todos y difundir una cultura generosa y enaltecedora, ya no sea de una casta sino de todos los hombres”.⁷⁶

Para la creación de la SEP, fueron dos los documentos expuestos, por un lado, la propuesta de Ezequiel A. Chávez, que el propio Vasconcelos le había encargado realizar como propuesta alterna; por otro lado, el rector elaboró su propio proyecto. Ambos escritos fueron

⁷⁴ Fell, *op. cit.*, p. 18.

⁷⁵ Vasconcelos, “Discurso en la Universidad”, *op. cit.*, p. 81.

⁷⁶ Fell, *op. cit.*, p. 59.

sometidos ante el gobierno universitario. Resultó con mayor claridad el proyecto de Vasconcelos así como de estar acorde con los intereses del gobierno en turno. Para hacer un buen proyecto “Alrededor del rector se había formado un equipo, compuesto esencialmente por juristas, que ayudó a dar los últimos toques a este proyecto, cuyos grandes lineamientos fueron definidos por Vasconcelos. Este pequeño grupo incluía, además de [Ezequiel A.] Chávez y [Enrique O.] Aragón, a Alfonso Caso, Alberto Vázquez del Mercado, Manuel Gómez Morín, Genaro Estrada y Mariano Silva”.⁷⁷

La presentación del rector se dividió en tres partes: la primera, la castellanización para los indígenas; segundo, la enseñanza de las industrias y producción locales en escuelas regionales que pudieran transmitir este objetivo, y por último una nueva organización de las escuelas primarias. El mismo Vasconcelos se jactaba diciendo:

Yo tenía mi ley en la imaginación, la tenía en la cabeza desde mi destierro en los Ángeles antes de que soñara a ser ministro de educación, y mientras leía lo que en Rusia estaba haciendo Lunacharsky. Lo redacté en unas horas y los corregí varias veces; pero el esquema completo me apareció en un sólo instante, como un relámpago que descubre ya toda hecha una arquitectura.⁷⁸

Para llevar a cabo la creación de la Secretaría se necesitaba en el orden legal, una serie de reformas constitucionales para engranar las leyes que permitieron tremenda empresa:

para crear una Secretaría de Educación Pública con poderes en toda la República, no bastaba con expandir una ley que indicara la manera en cómo iba a establecerse, sino que se requería tres pasos: reformar la constitución; modificar luego la ley de secretarías de estado, y finalmente expedir la Ley constitutiva de la nueva secretaría. [...] Era indispensable la reformación del art. 14 transitorio (quedan suprimidas las Secretarías de Justicia y de Instrucción Pública) así como el artículo 73° para otorgarle al Congreso la facultad de “establecer, organizar y sostener en toda la República” escuelas de todos los niveles educativos, de investigación, de arte, así como de bibliotecas, museos y talleres “instituciones concernientes a la cultura general de los habitantes de la nación”⁷⁹

Mientras se hacían los litigios legales correspondientes para poder aprobar y estructurar la Secretaría, por su lado Vasconcelos se dedicó a divulgar la creación de la empresa ante las autoridades en algunos estados de la República. Junto con intelectuales y artistas recorrió distintos lugares del país para llevar la noticia y convencer a gobernadores y presidentes municipales de que apoyaran la reforma del artículo 73°. El “ministro a caballo”, como nombraron al rector, fue recibido festivamente en algunos lugares y otros fue ignorado, pero esta campaña permitió que diferentes gobiernos locales aceptaran la propuesta con miras a

⁷⁷ Cfr. Fell, *op. cit.*, p. 55.

⁷⁸ Vasconcelos en Fell *op. cit.*, p. 21.

⁷⁹ Meneses, *op. cit.*, p. 289-290.

mejorar la educación rural. También se difundió el proyecto mediante circulares publicadas entre junio y noviembre de 1920 en la prensa de la capital, como el *Heraldo*, el *Universal*, el *Excelsior* y el *Nacional*, además reproducidas en el boletín de la Universidad.

El proyecto de la SEP se estructuró principalmente en tres departamentos: 1) Departamento Escolar, sería el encargado de todos los niveles educativos; 2) Bibliotecas, de éste dependería el material de lectura destinado a las escuelas y a la alfabetización; 3) el Departamento de Bellas Artes coordinaría las actividades artísticas. Luego se propusieron otros dos pequeños departamentos el de Alfabetización y el de Educación indígena. De acuerdo con Vasconcelos esta división trinitaria era porque en el departamento escolar se imparte la instrucción y se educa; en el departamento de bibliotecas se difunde la cultura y en el de Bellas Artes se da a esa misma cultura el coronamiento que necesita para ser completa y alta. “Se trata de una construcción piramidal cuyo objetivo es esa elevación de las conciencias y de las almas que anhelaban Vasconcelos y los miembros del Ateneo de la Juventud”.⁸⁰

La SEP con esta estructura empezó a encargarse de la organización y administración de recursos materiales y de los docentes para federalizar la educación, con ello homogeneizar el sistema de enseñanza para construir un solo perfil de hombre y mujer a lo largo de toda la República, acorde con las necesidades productivas y materiales de ese tiempo. Y para llevar a cabo este designio se necesitaba empezar desde abajo con el campesinado y los obreros, era la educación de las clases bajas lo que permitiría “levantar la estructura de una nación poderosa y moderna”. El proyecto educativo nacional estaba enfocado en una educación básica para las mayorías, para el desarrollo del país. Las élites por su parte, ya tenían resuelta su formación, la cuestión en este momento era cómo educar a las masas.

Por esta razón al Secretario le interesaba, más que los estudios profesionales, la educación primaria porque era la que brindaba los saberes básicos para formar hombres y mujeres productivos para la nación. Se otorgó así mayor peso educativo a las escuelas rurales, se implementó la creación de primarias y de escuelas técnicas menos escuelas profesionales porque eran menos urgentes desde el planteamiento educativo de Vasconcelos. Al Secretario le importaba una educación a favor de incrementar la capacidad de producción, formar al sector popular con los mínimos conocimientos para que pudiera entrar a las filas de la

⁸⁰ Fell, *op. cit.*, p. 59.

industria. Vasconcelos decía: “Necesitamos trabajo útil, trabajo productivo acción noble y pensamiento alto, he ahí nuestro propósito”.⁸¹

Bajo este objetivo se había estructurado la SEP en Departamentos. El Departamento Escolar regía la escuela elemental, que era el centro de la institución nueva, a través de ésta se afirmaba la educación primaria como laica y obligatoria que decretaba la constitución; así como la enseñanza de la lectura, la escritura, de historia, de geografía y de aritmética, además de la impartición de trabajos manuales como carpintería, herrería y agricultura, todo esto fue concebido como las bases del contenido básico a impartir.

Por su parte, el Departamento de Bibliotecas era el bastión de la cultura, el estandarte del proyecto del Secretario. Poner al alcance del pueblo un acervo bibliográfico permitiría según su filosofía, facilitar el progreso cultural, como llevarle de la mano hacía un ser civilizado superior. Vasconcelos decía “es necesario saber lo que debe leerse y disponer de libros. Una buena biblioteca, puede substituir a la escuela y aún algunas veces superarla. Una buena biblioteca es una universidad libre y eficaz. Es tan importante crear bibliotecas como crear escuelas”.⁸² En este proyecto se editaron y repartieron libros de los clásicos griegos como exponentes de la máxima cultura, algo que por supuesto estaba fuera del contexto de las comunidades en México.

El Departamento de Bellas Artes, por su lado, tenía una función central dentro del proyecto cultural de la SEP, se encargó de entrecruzar el arte con la vida escolar y popular. Era la consumación de la empresa cultural del proyecto vasconcelista. El Departamento en general representaba la obra cultural de la SEP, tenía la labor de vincular la dimensión estética con el pueblo de México, interés mayor del Secretario, por ello fue que se destinó recursos para emprender el proyecto de “decoración de los muros” de la SEP y de San Ildefonso, con la idea de difundir el arte en el pueblo.

Una vez aprobada la creación de la SEP el 30 de junio de 1921, se mandó a remodelar en el centro de la capital del país el Antiguo Convento de la Encarnación. Se requirió de un edificio ostentoso que visibilizara la gran empresa que se iniciaba. Vasconcelos estaba seguro de que no podía sostenerse un proyecto nacional sino iba acompañado de un proyecto arquitectónico y estético en donde se realizara las funciones. Un edificio digno del “espíritu revolucionario” a favor de la formación y cultura del pueblo mexicano con pinturas y

⁸¹ Cfr. Vasconcelos, “Discurso en la Universidad”, *op. cit.*, p. 85.

⁸² *Idem.*

escultura. En ese mismo momento, por encargo de la Secretaría, se habilitó el edificio de San Pedro y San Pablo al que se entregaron las jambas y el dintel del acceso de la Antigua y Real Pontificia Universidad. Se habilitó para las salas de conferencias y por muchos años albergó a la Hemeroteca Nacional. Se le pidió al pintor Roberto Montenegro decorar los muros del edificio y algunos vitrales. Fue el inicio de lo que posteriormente se convirtió en el Muralismo Mexicano, proyecto iniciado dentro del programa de la SEP.

El inmueble no solo era la sede de la Secretaría, sino que era una manifestación simbólica de la nación. Vasconcelos quiso que el edificio se reconstruyera con manos mexicanas porque ellas impregnaban con su hacer el “espíritu de nuestra raza”. En este espíritu⁸³ convergía el poder de creación de la nueva raza que haría surgir al hombre mexicano e hispano por venir. Fue así que antes de ser decretada la Secretaría ya se contaba con un recinto que demostraba el proyecto propuesto hacía unos meses. No en vano se dejó emprender esta remodelación y reconstrucción de un edificio que no solo albergaba a la SEP, sino que pretendió demostrar que el gobierno de Obregón era una administración preocupada por la educación y ocupada en enmendar los profundos problemas nacionales.

Con la SEP el Estado mexicano inició la tarea de consolidar un sistema educativo para fortalecer la educación pública con la cual se difundiría la identidad nacional del mexicano surgido de la Revolución. Se buscaba con esto la instauración de una instancia educativa que pudiera unificar al país en el sentimiento de pertenencia territorial y simbólica, una idea que permitiera hermanar a las comunidades en una sola para luchar y trabajar por la patria. La educación era el vínculo entre el Estado y el pueblo para salvaguardar los intereses de los grupos dominantes interesado en mantener un Estado-Nación fuerte y desarrollado.

Es por ello que Vasconcelos recalcó la importancia que tenía el edificio de la SEP al haberse reconstruido con manos mexicanas, símbolo de la reconstrucción nacional hecha por mexicanos, mostrar el valor de la raza, de ahí que expandiera el orgullo del linaje mestizo, que auguraba un nuevo hombre por venir y con ello una nueva civilización americana y mexicana, lo cual no podía lograrse sin un proyecto educativo nacional.

⁸³ Vasconcelos manifiesta, al explicar el lema del escudo de la Universidad: “Usé la vaga palabra espíritu, que en el lema significa la presencia de Dios, cuyo nombre nos prohíbe mencionar, dentro del mundo oficial [...] Yo sé que no hay otro espíritu válido que el Espíritu Santo; pero la palabra *santo* es otro de los términos vedados [...] En suma, por espíritu quise indicar lo que hay en el hombre de sobrenatural y también, por supuesto, más allá de los problemas económicos que son irrecusables pero nunca alcanzarán a normar un criterio de vida noble y cabal”. Vasconcelos, “Los motivos del escudo” en Sicilia, *op. cit.*, p. 173.

El proyecto educativo del Estado se institucionalizó para homogeneizar, incorporar y asimilar al indígena para llegar a ser una sola raza mestiza, con identidad mexicana e hispanoamericana. Este fue uno de los aspectos destacados de este momento histórico, concebir un proyecto educativo que incorporara a los indígenas, si bien para desindianizarlos, fue una propuesta que se pensó incluyendo al indígena, desde luego desde la propia exclusión, para unificar un perfil de hombre mexicano. Los anteriores proyectos del Estado educador habían dejado fuera a los propios indígenas.

De este modo continuaba el camino hacia la formación del México posrevolucionario a través de la propia institucionalización de la Revolución, institucionalizando las demandas sociales y creando políticas públicas para supuestamente atender las necesidades de los desfavorecidos. El trabajo empezaba a despuntar, bien lo dijo Vasconcelos: “La casa material está concluida, pero el edificio moral se perfila apenas”. Era la Secretaría una casa de dirigencia cultural para quienes aún no habían superado su propia condición étnica, es decir, pasar de indio a mestizo a través de conocimientos básicos que permitieran superar su propia condición cultural.

3.3.1 Pensamiento pedagógico de José Vasconcelos

José Vasconcelos era un hombre complejo. Perteneció a una clase media ilustrada que le había permitido estudiar y tener un amplio panorama cultural. Se había desenvuelto en la esfera intelectual de su tiempo y había estado cerca de la política mexicana, colaborador del movimiento Maderista y del Partido Antirreleccionista. Nació en Oaxaca, hijo de un funcionario público de clase media y de una madre de clase alta. Su infancia transcurre en los estados del norte del país y educado en la religión católica. Después estudió en la Escuela Nacional Preparatoria y posteriormente en la Escuela de Jurisprudencia e incluso llegó a trabajar como abogado durante el régimen porfirista. Fue miembro fundador del Ateneo de la Juventud y de la Universidad Popular. Aunque estuvo lejos del país durante la Revolución mexicana nunca se apartó de los intereses de la clase media intelectual, su formación filosófica se había forjado dentro de la última generación ilustrada porfirista.

No se puede afirmar a José Vasconcelos como creador de una teoría Pedagógica, sin embargo fue su producción literaria y su actuar como intelectual y político lo que dio cuenta de la gran intencionalidad educativa que tuvo como pensador del siglo XX. En 1935 escribió

el libro *De Robinson a Odiseo. Pedagogía estructuralista*, en el cual hizo un planteamiento directo del tema educativo, no obstante no llegó a constituir una teoría, cuestión que probablemente nunca le interesó problematizar.⁸⁴ En este escrito organizó su experiencia política en el ámbito educativo desde una postura filosófica sobre la cultura y sociedad hispanoamericana. El Secretario de educación había formado parte del Ateneo de la Juventud (1908-1915), donde el estudio del Humanismo se hizo imperante (influenciados por Schopenhauer, Nietzsche, Benedetto Croce y Bergson) de ahí partió su gran interés por esta corriente de pensamiento (occidental) de la labor educativa. Vasconcelos estuvo interesado en una construcción de la cultura mestiza. Defendía una mezcla de razas (indígena e hispana) para llegar a conformar al hombre hispanoamericano.

Sin embargo Benito Guillen en su tesis doctoral apunta que Vasconcelos desde su pensamiento filosófico: “Propone las áreas para estructurar la educación y la organización de los objetos de conocimiento o disciplinas, esta clasificación las hace a partir de tres áreas de su filosofía: mundo físico, mundo ético y mundo estético”.⁸⁵ La triada que propone Vasconcelos para la formación del hombre va encaminada a la elevación del espíritu. Por un lado se encuentra el cultivo de la parte inmaterial del ser humano que tiene que ver con las conductas y las costumbres para vivir en sociedad, de acuerdo a las constituciones biológicas, de ahí que le interesara tanto la raza porque de ésta dependía el nivel de cultura que se podía tener.

Su pedagogía atendía principalmente a funciones éticas y estéticas mesiánicas. Del conocimiento objetivo debía surgir una visión ética del mundo y de uno mismo que se resolviera en una acción estética; [...] el fin de la educación era liberar al individuo tanto de la necesidad como de la maldad y llevarlo al gozo de su propia energía [...]”⁸⁶ Pero la educación no sería solo la trasmisión de valores morales, éticos y estéticos para perfeccionar la vida -por eso el arte estaba considerado en su proyecto político educativo- sino, sería una condición para la modificación de la condición biológica del ser humano hacia una “raza superior”. La educación no era solo, en el pensamiento filosófico de Vasconcelos, aquella actividad para formar a personas cultas e incrementar su conocimiento del mundo, es decir ciudadanos, sino “crear un hombre nuevo”.

⁸⁴ “Se entiende la teoría pedagógica como el conjunto articulado de conceptos, construcciones y proposiciones que establecen conexiones y relaciones entre sí, para explicar, controlar y predecir el fenómeno educativo”. Guillén, Benito. *Obra educativa y pensamiento pedagógico de José Vasconcelos*. Tesis para obtener el grado de doctorado. México: UNAM, 2008, p. 127.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 137.

⁸⁶ Blanco, José. *Se llamaba Vasconcelos. Una evocación crítica*. México: FCE, 1977, p. 86.

Al respecto José Vasconcelos señaló:

Al decir educación me refiero a una enseñanza directa de parte de los que saben algo en favor de los que nada saben; me refiero a una enseñanza que sirva para aumentar la capacidad productora de cada mano que trabaja y la potencia de cada cerebro que piensa. [...] Los educadores de nuestra raza deben tener en cuenta que el fin capital de la educación es formar hombres capaces de bastarse a sí mismos y de emplear su energía sobrante en el bien de los demás. [Y esta labor debía] cimentarse en muy humildes bases, y sólo puede fundarse en la dicha de los de abajo.⁸⁷

La educación era también, una acción de transformación social para ofrecer mejores condiciones de vida. Sin embargo, el Secretario no planteaba una transformación del sistema económico ni político del país. Él se apegaba a la estructura ya dada por el Estado capitalista mexicano. Tampoco proponía una educación crítica frente a la hegemonía del poder. Más bien se trataba de una educación paternalista, donde el Estado era el encargado de proveer la cultura de la nación destinada al pueblo y éste recibía unilateralmente los saberes necesarios para alcanzar los objetivos que tenía el grupo en el poder. La educación se concebía como un bien cultural para asegurar el progreso nacional.

Es por eso que el Secretario era enemigo de la creación de “escuelas especiales para indios”, consideraba que conduciría “fatalmente al sistema llamado de reservación, que dividía a la población en castas y colores de piel”. Por el contrario estaba a favor de asimilarlos totalmente a la nación mestiza y no de hacerlos a un lado. Los indígenas que estaban estigmatizados por ser viciosos y degenerados necesitaban de la escuela para ser curados de su propia incultura e incorporarlos a la sociedad civil. Para Vasconcelos la escuela les daba los conocimientos para reintegrarlos cultural y socialmente a la vida ciudadana mestiza. De lo que se trataba era de incorporar al indio, es decir: desindianizar, hacerle perder su especificidad cultural e histórica, negar sus condiciones culturales, lingüísticas, sociales y económicas para homogeneizar un mismo tipo de vida mexicana, basada en el mestizaje. “Lanzar a los indios y a los pobres “a la corriente de la cultura universal”.⁸⁸

Su experiencia de clase media intelectual, le permitió a Vasconcelos creer en una superación del ser humano a través del conocimiento y del aprendizaje de la alta cultura. Él se consideraba un heredero de la Revolución capaz de encargarse de la formación de los mexicanos. Se consideraba el delegado cultural del pueblo para combatir la ignorancia y el atraso. Su motivo era redimir a los de abajo, aquellos sectores marginados del campo y de la

⁸⁷ Vasconcelos “Discurso en la universidad”, *op. cit.*, p.195.

⁸⁸ Bonfil Batalla, Guillermo. *México profundo. Una civilización negada*. México: De Bolsillo, 2005, p. 168.

ciudad, a los que había dado un rostro la Revolución, y a los que se le había prometido mejores condiciones de vida, a ellos se les debía educación y él era el encargado para consagrarla. Además, pensaba que el conocimiento debía estar al alcance de todas las personas sin distinción alguna. Vasconcelos junto con el gabinete de Obregón se había otorgado el designio de llevar a cabo los ideales de la lucha armada, aquel grupo en el poder se posicionaron como los encargados a vigilar el nuevo orden y progreso del país.

La cultura era la dimensión por excelencia con la que se llevó a cabo la educación del espíritu de los mexicanos. En la cultura se encontraba la esperanza de superar la condición racial a la que estaba destinado el pueblo de México, no quedaba más que aculturizar al campesino, al indígena, al infante, a la mujer, para formar hombres y mujeres capaces de forjar otra patria, más adelantada, dignificando así la raza hispanoamericana. Este era indispensable para lograr el sincretismo de razas para conformar una nueva nación. Vasconcelos consideraba al indígena como “un factor más de la nacionalidad”. Esta política, conocida como incorporación, pasaba por alto las manifestaciones culturales de los indígenas, y establecía que debía de ser educado en las mismas instituciones que el resto de los mexicanos.

¿Cómo es que un ministro inexperto como funcionario de educación pudo plasmar tan complejo proyecto para toda una nación? José Vasconcelos retomó una experiencia soviética leninista para fabricar su proyecto educativo. Él mismo lo manifestaba “En cafés y modestas fondas pasamos horas largas discutiendo los métodos de Lenin o las novedades introducidas en la educación por Lunacharsky”.⁸⁹ El ministro supo adoptar muy bien las propuestas que el Narkoprós (Comisariado del Pueblo para la Educación) en Rusia (1917), propuso para la educación después de la Revolución soviética. El Narkoprós fue el referente inmediato que tenía Vasconcelos para construir su proyecto de la SEP. No es que simpatizara con los ideales socialistas ni que estuviera a favor de la política soviética, simplemente le interesaba que las cosas se hicieran de una manera práctica y eficiente, con las que tenía que enfrentarse a las condiciones educativas en México.

Si bien la estructura de la SEP no fue idéntica a la del Narkoprós, fue este modelo de ministerio de cultura que le permitió a Vasconcelos comprender la necesidad de estructurar una Secretaría que abarcara las actividades educativas en todos los niveles y desde luego

⁸⁹ Vasconcelos, José. *La creación de la Secretaría de Educación Pública*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2011, p. 21.

pasando por las expresiones culturales y artísticas. Esta propuesta extranjera le planteó al Secretario “soluciones prácticas, respuestas momentáneas y puntuales a problemas “técnicos” que amenazaban con obstaculizar su acción global: campaña contra el analfabetismo, multiplicación de bibliotecas, publicación de “clásicos”, instauración de una pedagogía activa, etcétera”.⁹⁰

Durante el periodo que José Vasconcelos fue ministro de educación, “la solución que desarrolla es una combinación de dos posiciones. Por un lado la nacionalista, los problemas educativos mexicanos se resuelven a apetito de la propia realidad, y por otro lado [adoptar y adaptar] lo extranjerizante, tomar lo mejor que hayan hecho los otros pueblos para adecuar las propuestas a la educación mexicana.”⁹¹ El Secretario de educación supo bien entrelazar estos dos aspectos para conformar una política educativa a nivel nacional. Sin embargo su propuesta estuvo lejos de dar soluciones a las diversidades y adversidades de los diferentes contextos del país. Él a pesar de su intelecto no pudo superar el pensamiento filosófico positivista que clasificaba a los hombres por raza y que justificaba la dominación de unos sobre otros. Sin embargo, como hijo de su tiempo actuó de acuerdo a su conciencia histórica y determinación ética para figurar un futuro en el imaginario del Estado-Nación mexicano.

3.3.2 Misiones Culturales

Con base en la idea de llevar la cultura al pueblo de México fue como se propusieron las Misiones Culturales. Éstas fueron propuestas por el diputado agrarista de Puebla José Gálvez, quien fue apoyado por el Secretario de Educación y además contó con la colaboración de la poeta chilena Gabriela Mistral -ferviente admiradora del proyecto educativo de Vasconcelos-. “Con la mira de llevar hasta las regiones más apartadas del país, las luces del progreso y los ideales de una nueva educación, y de cuyo beneficio no solamente pudieran aprovecharse los maestros, en lo que se refiere al mejoramiento profesional, sino también todos los vecinos que se sometieran al anhelo de mejorar sus condiciones materiales y culturales”.⁹² Éstas se organizaban de acuerdo al número de habitantes, sus necesidades educativas y culturales.

Las Misiones Culturales tenían tres finalidades: la primera, coadyuvar a la formación docente para capacitarlos para su labor como maestros rurales, atendiendo las carencias

⁹⁰ Fell, *op. cit.*, p. 22.

⁹¹ *Cfr.* Llinas, *op. cit.*, p.117.

⁹² Ramírez, Rafael citado por Fell, *op. cit.*, p. 147.

culturales y hábitos de higiene en las poblaciones. La segunda tiene que ver con el aprendizaje de los niños en cuanto a su conocimiento estético y apreciación de la belleza para elevar su espíritu conduciéndolo hacia las buenas costumbres. La tercera tenía que ver con cambiar los malos hábitos de las personas adultas. Se trataba de construir una cultura nacional más civilizada, sin negar algunos rasgos de la cultura popular como las artesanías, la danza o el teatro autóctono, de manera que pudieran articularse con la alta cultura llevadas por los misioneros. En la misión participaron además de docentes de primaria, médicos, agrónomos, artistas, panaderos, herreros, carpinteros, horticultores, jaboneros, maestros artesanos, curtidores y albañiles. De manera que no solo se enseñaran las letras y la apreciación estética, sino un oficio que les permitiera a los alumnos además de obtener una habilidad manual, una formación en las buenas costumbres modernas.

Como responsable de la educación, la SEP a través del proyecto de las Misiones Culturales, ponía al servicio del discurso revolucionario su fe en la cultura para liberar al pueblo de la barbarie y la ignorancia a la que estaba sometido. El dirigente de la secretaría creía que el pueblo mexicano se salvaría del atraso si era aculturizado, como lo fueron los indios en la conquista de América cuando las diferentes órdenes religiosas tomaron la misión de cristianizar a los nativos. Los frailes llevaron la palabra de Dios para convertir a los aborígenes a la fe católica y salvaguardar su alma para legitimarlos como seres humanos.

Inspirados en esta labor, los participantes de la Misiones Culturales, denominados misioneros, eran las nuevas figura evangelizadoras del siglo XX que debían llevar el conocimiento al pueblo, para cambiar su condición de vida, mejorar la raza y legitimarlos como mexicanos. Las Misiones Culturales guardaba el mismo sentido que la del siglo XVI: civilizar. El maestro misionero debía seguir los valores franciscanos “amor, inteligencia y actividad” para realizar su tarea. El misionero tuvo un papel relevante como mensajero de la civilización. Un personaje imprescindible para construir el rumbo de un país mejor. “El maestro sería el redentor ante un estado de miseria, ignorancia e incultura en que la historia, y la última Revolución, habían colocado a la inmensa mayoría del pueblo mexicano”.⁹³

Entusiasmados los jóvenes estudiantes, convertidos en misioneros laicos, se dieron a la tarea de improvisar monitores para las Casas del pueblo, primeras escuelas rurales federales, en las cuales acudían además de los niños, los adultos en sesiones nocturnas para alfabetizarse.

⁹³ Robles, Martha. *op. cit.*, p. 85.

Casa del pueblo fue el nombre que se hizo común para designar a la escuela rural en general. Edificadas con el esfuerzo de toda la comunidad y cuyas enseñanzas se extendían a los miembros adultos para ser alfabetizados en el castellano, además se daban pláticas instructivas para todas las edades y prácticas de agricultura, pequeños oficios y economía doméstica.⁹⁴

La educación debía enseñar una nueva y mejor manera de vivir, moldear un hombre moral, higiénico, útil y productivo. Era la educación el vínculo para formar la cultura mexicana y era ésta a su vez, la que permitía una enseñanza más completa y por lo tanto hombres y mujeres íntegros. “Las funciones del maestro misionero, quedan pues, claras: enseñar el castellano al indio, con el fin de integrarlo mejor al resto de la nación; inculcarle el apego a la tierra y un espíritu cívico lo bastante fuerte para que intente comprender el funcionamiento de las instituciones nacionales y respetarlas”.⁹⁵

Las Misiones Culturales como política educativa no iban más allá de las lógicas civilizatorias de la imposición cultural. Las tradiciones y costumbres de las comunidades indígenas no fueron valoradas ni respetadas para ser eje rector del proyecto. “Esta política, conocida como “incorporación”, pasaba por alto las manifestaciones culturales de los indígenas, entre ellas su idioma, y establecía que debía ser educado en las mismas instituciones que el resto de los mexicanos”.⁹⁶ Integrar al indígena, blanquear sus modos y costumbres para que pudieran pertenecer al mundo mestizo.

⁹⁴ Cfr. Loyo, Engracia. *La casa del pueblo y el maestro rural mexicano*. México: ediciones caballito/SEP, 1985 p. 10.

⁹⁵ Fell, *op. cit.*, p. 118.

⁹⁶ Loyo, Engracia en Bazant, Milada. *En busca de la modernidad: procesos educativos en el Estado de México, 1873-1912*. México: Colegio Mexiquense, 2002, p. 174.

Capítulo 4. Murales de San Ildefonso y la SEP 1921-1924

En los capítulos anteriores se abordó el marco histórico que rodea al trabajo mural, proyecto pictórico que surgió de una institución posrevolucionaria una de los mayores logros consecuentes de la Revolución Mexicana, la Secretaría de Educación Pública. El Porfiriato como la Revolución Mexicana fueron los periodos históricos que definieron a la pintura mural como movimiento estético y sobre todo, como un testimonio que representó escenas del pasado inmediato y del pasado lejano que han constituido una discurso oficial para conocer la historia de México. Los murales tanto de la SEP como de San Ildefonso son importantes porque se convirtieron en un medio educativo que nos enseña historia hoy en nuestros días. Por eso la importancia de recurrir a ellos a partir de un análisis pedagógico desde posibles lecturas narrativas histórica y, sobre todo didácticas para la transmisión de la historia de México.

No fue fortuito que Vasconcelos eligiera ciertos recintos para su respectiva decoración mural. El Antiguo Colegio de San Ildefonso y el Antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo estaban dentro de la jurisdicción de la Universidad donde él era autoridad, además estos edificios tenían una tradición histórica y política como instancias formadoras en estudios profesionales. El edificio de la SEP, aunque de reciente remodelación, era la máxima institución de incidencia política nacional para la administración de la educación pública.

San Ildefonso era un inmueble de larga trayectoria educativa, cuna de las élites y de los intelectuales que habían incidido en la vida política y cultural del país. Bajo custodia de los jesuitas, el Colegio se fundó en 1583 como residencia para estudiantes de la orden religiosa. Hacia 1618 quedó en manos del Patronato Real concedido por Felipe III, nombrándose Real y Más Antiguo Colegio de San Ildefonso. El Colegio fue, para la educación colonial, una instancia relevante gracias a la labor intelectual que los jesuitas realizaron tanto en el país como en el continente. Tras la expulsión de esta orden religiosa, en 1767 fungió como cuartel, más tarde como Escuela de Medicina y Jurisprudencia. Este recinto fue remodelado al estilo barroco en el siglo XVIII, construcción que hasta la fecha se conserva.

Posteriormente, en la época juarista en 1867 se decretó La Ley Orgánica de Instrucción Pública para crear la Escuela Nacional Preparatoria que se estableció en el edificio del Antiguo Colegio de San Ildefonso. La Preparatoria quedó en manos del rector Gabino Barreda, quien la estructuró bajo un modelo educativo positivista-comtiano. Esta institución

fue la cepa de los intelectuales del Porfiriato y del gobierno posrevolucionario, como José Vasconcelos, quienes participaron activamente en la vida política del país. En 1910 la Escuela Nacional Preparatoria se adhiere a la reciente Universidad Nacional como vínculo para la formación profesional del país. El Colegio deja de ser sede de la Escuela Nacional Preparatoria en 1978. Posteriormente, a partir de 1994 funge como museo donde una de las principales exhibiciones es el acervo mural conservados desde su creación.

El edificio de la SEP, por su parte, invistió de modernidad las ruinas del Antiguo convento de la Encarnación, el que también había sido la Escuela Normal para Señoritas. El inmueble se mandó a reconstruir incluso antes de promulgarse constitucionalmente la nueva Secretaría. Vasconcelos no reparó en remodelar un palacio para disponer de las labores administrativas de la educación, un recinto ostentoso para un país que se encontraba con problemas económicos y políticos después de una Revolución. Jactándose de su labor, el ministro presentó en la inauguración el reciente edificio como un emblema nacional, inclusive enalteció que todos los trabajadores, profesionistas y artistas involucrados eran mexicanos, lo que simbolizaba, según Vasconcelos, que el espíritu de nuestra raza estaba impregnado en la materialidad de la obra. El inmueble tuvo además esculturas y decoraciones en los muros para resaltar el imperativo cultural de la SEP.

La pintura en los muros de aquellos edificios mostraba la gran empresa educativa y cultural que emprendió el gobierno posrevolucionario, debido a su reciente formación, necesitaba crear símbolos con los que el mexicano se pudiera identificar dentro de una comunidad nacional. Sin embargo, ni Vasconcelos ni los mismos pintores imaginaron que el proyecto de los murales inauguraría el comienzo de un movimiento artístico que se estableció más tarde como arte educador en los años posteriores. Lo que empezó como un trabajo decorativo oficial, incluso como un experimentó para los propios pintores, terminó en un acontecimiento notable para la historia del arte y para la cultura del país debido a la autonomía estética que tuvieron los artistas en su trabajo pictórico para la SEP.

Parte de una preocupación del Secretario José Vasconcelos fue que había preconcebido a dicha Secretaría, no solo como la institución suprema rectora de la educación nacional, sino como la sede principal de difusión cultural del país. Para el ministro no podía existir ninguna separación entre políticas-educativas y políticas-culturales. “Un ministerio de educación que se enfocara solo en dar escuelas –decía-, sería como un arquitecto que se conformase en construir las celdas sin pensar en las almenaras, sin abrir las ventanas, sin elevar las torres de

un vasto edificio”.⁹⁷ La cultura fue la llama que emanó de la SEP para contribuir con la formación de los hombres y mujeres de México.

Para Vasconcelos, la participación de los artistas en el proyecto de la SEP era fundamental porque, a diferencia de los maestros normalistas quienes no tenían el conocimiento suficiente en música, pintura o dibujo, aquellos tenían la formación estética para preparar a la niñez en alguna expresión artística y, de esta manera, coadyuvar a la formación espiritual de los mexicanos, ya que la educación para el ministro no se limitaba solo con enseñar a leer y escribir, sino también despertar el gusto estético de la cultura. Los artistas también eran importantes para llevar a cabo trabajos artísticos fuera de los colegios, a fin de que sus obras formaran parte de la difusión cultural a la que estaba comprometida la SEP.

4.1 Movimiento Muralista 1921-1924

El Muralismo como movimiento artístico no fue un concepto que se haya afianzado desde los primeros cuatro años de trabajo (1921-1924), el proyecto pictórico designado por la SEP fue nombrado como decoración de los muros, incluso los propios pintores en sus testimonios se refieren a ello con dicho término. Sin embargo Esther Acevedo nos aclara que después de estudiar y revisar la historia del arte, la importancia que tuvieron estos primeros años de pintura mural, fueron determinantes para la historia de la pintura mexicana del siglo XX y por eso se denomina Muralismo y no decoración a esta labor, considerado a esta primera etapa de pintura mural un movimiento estético, político y social en la vida de las artes plásticas.⁹⁸

En México podemos apreciar los antecedentes de la pintura mural desde las representaciones pictóricas en los muros de diversas culturas Mesoamericanas, técnica que utilizaron para transferir mediante una superficie bidimensional la historia de su pueblo, con la intención, entre otras, de mostrar las jerarquías de poder. Ejemplo en México son las pinturas murales de Bonampak, Chiapas; Cacaxtla, Tlaxcala; Cholula, Puebla; Teotihuacan; Suchilquitongo, Oaxaca; La Higuera, Veracruz; entre muchas otras.⁹⁹ A mediados del siglo XIX hubo intentos de retomar la técnica renacentista europea para pintar muros al fresco. Entre los artistas interesados se encontraron Jesús Cordero, Pelegrín Clavé y Saturnino Herrán.

⁹⁷ Fell, *op. cit.*, p. 365.

⁹⁸ Cfr. Acevedo, Esther. “Las decoraciones que pasaron a ser revoluciones” en *El nacionalismo y el arte mexicano. IX Coloquio de Historia del arte*. México: UNAM, 1986, p. 197.

⁹⁹ El Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM tiene un amplio trabajo sobre Pintura Mural Prehispánica en México. Disponible en <http://pm.esteticas.unam.mx/> (consultado el 5 de julio de 2016).

El primero llegó a pintar murales con temas religiosos, los otros dos solo se quedaron en bocetos y nunca llegaron a realizarlos.¹⁰⁰ Será hasta finales del Porfiriato que se llegará a conformar un proyecto mural con Justo Sierra, pero se vio impedido por el estallido de la Revolución.

Durante la celebración porfirista del Centenario de la Independencia se había exhibido una serie de trabajos artísticos procedentes de la Escuela Nacional de Bellas Artes. En el transcurso de este festejo, pintores como José Clemente Orozco y el Dr. Atl negociaron con Justo Sierra para que se comprometiera a otorgarles el muro del Anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria para su respectiva decoración. Desafortunadamente el trabajo no se concretó por el conflicto político-social que estalló. Sin embargo, una década después, el Secretario de educación José Vasconcelos se convirtió en el mecenas que, con recursos públicos, costó la decoración de este muro y otros más.

De manera similar a aquel festejo porfiriano, en septiembre de 1921 se celebró el centenario de la Consumación de la Independencia. La administración de Obregón recurrió a la misma táctica porfirista para demostrar “que existía de nueva cuenta un gobierno que podía tener una presencia civilizatoria”.¹⁰¹ Esta fiesta fue el inicio pacificador que permitió la organización y estabilidad del país después de la guerra y que permitió transmitir el mensaje de una nueva época, el augurio de mejores tiempos para la nación. Así comenzaron a sanar las heridas ocasionadas por la lucha de diez años. ¿Acaso no había que celebrar, a propósito de la conmemoración de la Consumación de la Independencia, la consumación de la Revolución mexicana y, con ello, la ascendencia al poder del único grupo revolucionario capaz de la unificación nacional? En esta fiesta “Se conjuntaba, [...] una conciliación que solo era posible a nivel del discurso, reveladora del propósito de Obregón de dar por terminada la lucha armada y así concluir la última Revolución necesaria para el cambio”.¹⁰²

Durante esta conmemoración se inauguró la Sala de Conferencias Libres de la Universidad, ubicada en el Antiguo Convento de San Pedro y San Pablo, se inauguró también la decoración del muro central de este lugar, se trató del primer mural encargado por la SEP a cargo del pintor Roberto Montenegro bajo el título de *Árbol de la Vida* (1921-1922). Sin pensarlo este panel fue el primer trabajo del Movimiento Muralista por venir. Sin embargo, la

¹⁰⁰ Fernández, Justino. *Arte moderno y contemporáneo de México*. Tomo II, México: IIE/UNAM, 1993, p. 11.

¹⁰¹ Acevedo, Esther *op. cit.*, 1986, p. 176.

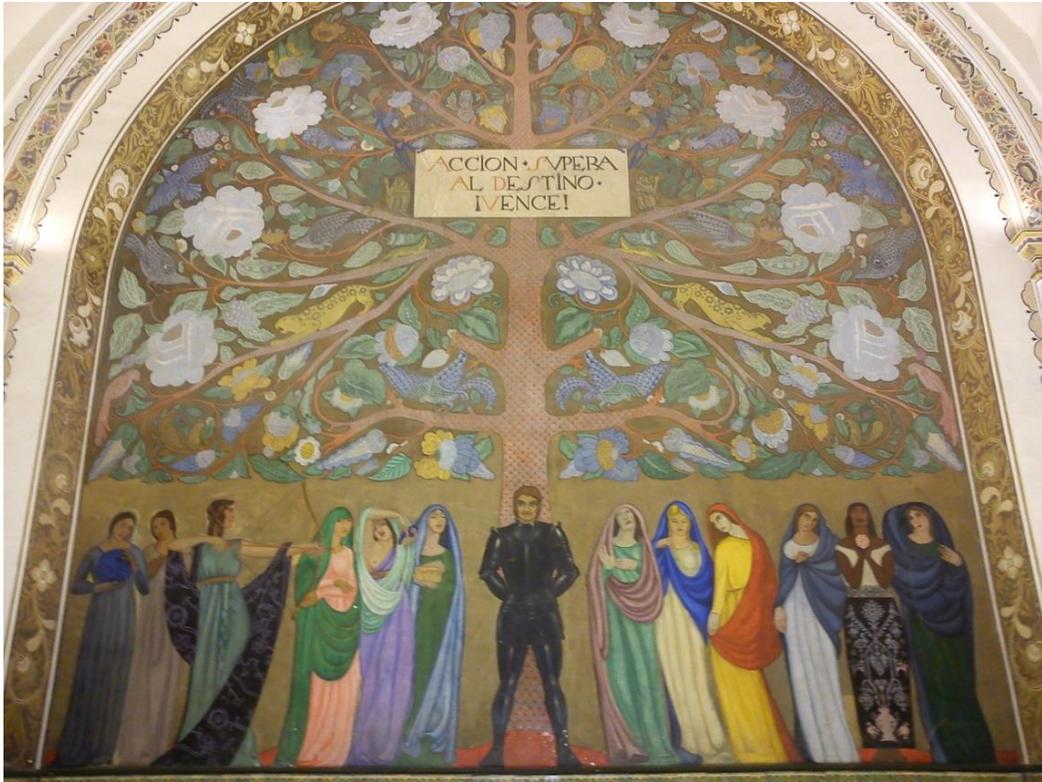
¹⁰² *Ibid.*, p. 178.

decoración de Montenegro es muy diferente de los murales que vendrían posteriormente, excepto por el primer mural de Diego Rivera *La Creación* (1922) pintado en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria. Ambos comparten elementos relacionados con temas alegóricos y esotéricos. “El simbolismo se vinculó a la teorías modernistas, carente de contenido social y apegadas a una estética [tradicional], difiriendo así del revolucionario, que surgiría en los muros con el trabajo comunal de los artistas”.¹⁰³

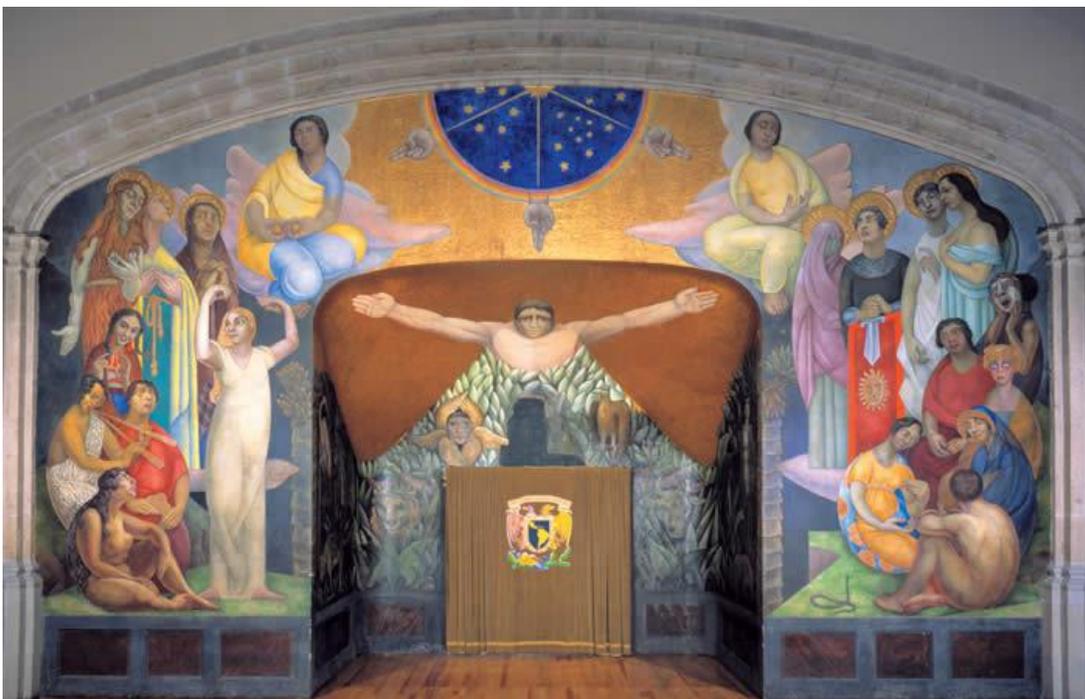
En ambos murales se puede ver el estilo neoclásico e incluso rasgos bizantinos, sobre todo en el mural de Montenegro que elabora una pintura bidimensional. Ambos comparten casi la misma paleta para representar símbolos masones y alegóricos. En el centro tienen la figura masculina como ser creador y alrededor de él figuras femeninas quienes son las musas de la creación. Se trata de pinturas con dinamismo, expresado sobre todo en las figuras alargadas y esbeltas de las mujeres quienes se encuentran en diferentes posturas. A los dos artistas les interesó equilibrar simétricamente el contenido de las imágenes, para representar el arte, la ciencia y la sabiduría como elementos universales. Aunque tienen una intencionalidad universalista, los dos murales contienen referencias nacionales, encontramos a personajes mestizos e indígenas, así como flora y fauna americana. Sin embargo, estos dos murales no son objeto de estudio de esta tesis, merecen su mención porque fueron de los primeros en realizarse, en ambos se pueden apreciar varias semejanzas pero son diferentes a los murales que surgieron después y que son analizados en el presente trabajo.

Para llevar a cabo el proyecto de decoración de los muros de San Idelfonso y la SEP, Vasconcelos invitó a prestigiosos artistas de la Academia de San Carlos, entre ellos a Germán Gedovius quien, por su edad avanzada, se negó a emprender este trabajo que requería de mayor esfuerzo por la monumentalidad de la obra. Otro factor limitante de la SEP, era el bajo presupuesto del que disponía para hacer grandes obras costosas y pagar a los artistas. Así que, al no haber muchas alternativas, Vasconcelos decidió extender la invitación al director de la Escuela de Pintura al Aire Libre, Alfredo Ramos Martínez, quien a su vez invita a los jóvenes estudiantes de la Escuela para realizar dicho trabajo. Fernando Leal, uno de los estudiantes de esta Escuela de Pintura, en el testimonio que hizo para Jean Charlot, narró lo siguiente:

¹⁰³ Acevedo, Esther y García, Pilar. *México y la invención del arte latinoamericano 1910-1950*, vol. 5, México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011, p. 27.



Roberto Montenegro: *El árbol de la vida*, 1922 (fresco y encáustica).
Antiguo Convento de San Pedro y San Pablo.



Diego Rivera: *La creación*, 1922 (Encáustica) Anfiteatro en el Antiguo Colegio de San Ildefonso

una tarde nos reunió [el director Alfredo Ramos Martínez] para charlar, como tenía por costumbre, y nos dijo, poco más o menos: Vasconcelos quiere que se decore el Anfiteatro de la Preparatoria [...] Como me he negado a emprender dicha obra, Vasconcelos me ha sugerido que los invite a ustedes, por si acaso alguno se interesa [...] Naturalmente ninguno de los pobres aprendices que escuchamos tan extraordinario discurso, nos atrevimos, de pronto, a proclamar nuestra fea codicia de pintar una pared por encargo. No obstante, al día siguiente, tras de arduas decisiones, Ramón Alva y yo, sin ponernos de acuerdo, fuimos cada quien por su lado, a hablar con el maestro Ramos Martínez.¹⁰⁴

Según el testimonio fueron dos los estudiantes que acudieron al llamado, Ramón Alva de la Canal y el propio Fernando Leal. Se presentaron con el Secretario de educación quien los contrató de inmediato sin ninguna condición. Días después se adhirieron otros jóvenes pintores de la misma escuela. Para octubre de 1922 empezaron los artistas de la Escuela de Pintura al Aire Libre a decorar los muros de la Escuela Nacional Preparatoria, Jean Charlot (1898-1979), Fernando Leal (1900-1964) y Emilio García Cahero comenzaron a pintar las paredes de la escalera principal; Fermín Revueltas (1903-1935) y Ramón Alva de la Canal (1892-1985) tomaron los muros del cubo de la entrada del edificio, uno frente al otro. “En cada esquina, los jóvenes pintores, algunos de ellos poco más que niños, trabajan en las pinturas –pintando con un entusiasmo desconocido en otras partes-, laborando todos como artesanos, por el salario diario, salario humilde, y radiantes por la oportunidad”.¹⁰⁵

Paralelamente, Diego Rivera (1886-1957) ya había sido encomendado directamente por Vasconcelos para que pintara el muro del Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria. David Alfaro Siqueiros (1896-1974), por su parte, comenzó con las paredes del Patio Chico del Colegio de San Ildefonso y, para julio del siguiente año, se dedicó a pintar los corredores del Patio Grande.¹⁰⁶ José Clemente Orozco (1883-1949) fue el último en integrarse al grupo de pintores, inició en 1923 a pintar los muros de la planta baja del Patio Grande de la Escuela Nacional Preparatoria. Los pintores de mayor edad habían crecido en el Porfiriato y habían vivido, a excepción de Rivera, el movimiento revolucionario. En cambio los más jóvenes habían crecido con el movimiento revolucionario. Es por ello que “las preocupaciones ideológicas y estéticas adoptadas durante el régimen de Obregón se delinearón gracias a personajes que fueron un puente entre el Porfiriato y la posrevolución, y en particular sobre la

¹⁰⁴ Charlot, Jean. *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925* México: Domés, 1985, p. 196.

¹⁰⁵ Grauning, “*Mexican Renaissance*” citado en Charlot, *op. cit.*, p. 183.

¹⁰⁶ Cfr. Debrouse, Oliver. *Figuras en el trópico, plástica Mexicana 1920-1940*. España: Océano, 1983 p. 49.

base del trabajo de algunos integrantes del Ateneo de la Juventud, como José Vasconcelos y Diego Rivera”.¹⁰⁷

La educación artística provenía de la tradición pictórica modernista del Porfiriato y de la tradición de caballete. Los muralistas mayores se habían formado en la Academia de Bellas Artes y los más jóvenes se habían formado en la Escuela de Pintura al Aire Libre, la cual tenía una tendencia entre moderna y costumbrista, que retomaba elementos autóctonos para la representación de la vida cotidiana de la periferia del Distrito Federal. La mayoría de los estudiantes de esta escuela provenían del sector popular. Así, los murales surgen de artistas de clase media y popular que construyeron un discurso de lo mexicano y de lo nacional. Por un lado, los jóvenes artistas procedían de una educación alternativa y de menor costo, los mayores, por otro lado, venían de la Academia conservadora, pero ambos sectores dejaron el caballete por los muros de gran dimensión y el arte individualista cambió a un arte social.

Para la decoración mural, Vasconcelos no había condicionado ni establecido temas en específico, dejó al libre albedrío y a la creatividad de los pintores las paredes de los edificios. Parecía que él, al igual que los artistas no tenían claro lo que querían hacer, sin embargo, si el Secretario de educación eligió a los muchachos inexpertos de la Escuela de Pintura al Aire Libre fue, principalmente, por su orientación a una pintura de lo mexicano, porque pintaban escenas de la sociedad rural y la vida del sector popular, así como alegorías a las creencias religiosas de los mexicanos, todos estos elementos enmarcaban el imaginario de la nación.

Los artistas, sin mayores condiciones, se enfrentaron ante un espacio de grandes dimensiones para ser intervenido con técnicas inusuales como el fresco y la encáustica. Ni la falta de experiencia técnica, ni de recursos materiales les impidió a los pintores sumergirse en el experimento creativo, quienes emprendieron una forma de trabajo desconocida para ellos acostumbrados al caballete y desacostumbrados a pintar por encargo. Si bien no hubo una consigna del tema que debía pintarse en los muros, sí había un interés de representar lo nacional, con la intención de enaltecer la propia cultura mexicana. Aunque las ideas estéticas de Vasconcelos estaban más inclinadas hacia una representación del arte clásico occidental, le interesaba también un arte que exaltaba rasgos autóctonos para perfilar una nueva expresión nacional, mestiza que representara la identidad del hombre mexicano y de una identidad hispanoamericana.

¹⁰⁷ Acevedo y García, *op. cit.*, p. 59.

No faltó quien pensara que los jóvenes pintores eran discípulos de Diego Rivera, a quienes se les denominó sarcásticamente los dieguitos. Pero no era así, cada pintor trabajó desde sus propios recursos y desde su particular propuesta pictórica. Diego Rivera particularmente, fue el pintor directamente beneficiado por el gobierno de Obregón. Había regresado de Europa con ayuda de éste después de diez años de estancia, en un segundo viaje de formación artística, becado por el gobierno porfirista. Exalumno de la escuela de San Carlos hizo carrera artística en el Viejo continente y para su regreso ya era consagrado como un maestro de la pintura. “Pronto, cuando llegue el tiempo para la acción, -le había escrito a Vasconcelos desde Europa- veremos lo que se puede hacer...Por más pequeña que sea la contribución que pueda aportar, le juro que, no por eso, será la menos ardiente...”¹⁰⁸

Diego Rivera no tardó en convertirse en uno de los impulsores de la ideología artística revolucionaria y ser un referente para la escuela muralista mexicana. Rivera nunca imaginó que el trabajo mural que realizaría para la SEP y, posteriormente en el Palacio de gobierno, lograría ser la creación de un arte nacional. Rivera estaba consciente de la gran tarea que le había comisionado el Secretario, y lo que implicaba el edificio de la SEP para ese momento. Él lo expresó de la siguiente manera: “siendo la Secretaría de Educación Pública, más que ningún otro edificio público, el edificio del Pueblo, el tema de su decoración no podía ser otro más que la vida de ese mismo Pueblo”.¹⁰⁹

El pintor jalisciense a diferencia de sus compañeros muralistas, no contaba con la experiencia de la Revolución mexicana, no había vivido este acontecimiento, sin embargo él formaba parte del proyecto cultural de la SEP emanado de la Revolución. Al mismo tiempo que pintaba el mural en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria empezó el arduo trabajo en las paredes del edificio de la Secretaría, el cual culminó hasta 1928. El pintor consagrado fue el principal encargado de la decoración de los muros de la SEP, convirtiéndose en el pintor oficial revolucionario, ícono de la escuela del muralismo mexicano. Los muros de los dos patios del edificio recién terminado en estilo clasista académico, se cubrieron con pinturas de acuerdo con un plan.

El primer patio sería destinado a temas del Trabajo, el segundo de las fiestas, todo entendido con mucha amplitud. La planta baja del primer patio se destinó al trabajo; los muros del primer piso a las Ciencias, los del segundo a las Artes. En el segundo patio, la planta baja, destinada a las fiestas, incluía además tres grandes temas: la repartición de tierras, La celebración del 1° de Mayo y un Mercado.; en los muros del primer piso se pintaron por disposición de Vasconcelos,

¹⁰⁸ Rivera, Diego. “Carta a José Vasconcelos”, Italia, 1921, enero 13. Citado por Charlot, *op. cit.*, p. 158.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 21.

los escudos simbólicos de los diferentes estados de la República, y en los del segundo, temas ilustrativos de dos corridos, o canciones de la Revolución. Además se decoró el vestíbulo de los elevadores y la escalera principal.¹¹⁰

El trabajo mural en su inicio no fue recibido laudatoriamente. Pronto las imágenes que empezaron a surgir de los muros de San Ildefonso no fueron de agrado para los estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria y menos para el gusto de los espectadores, artistas y críticos de arte. Los preparatorianos no dudaron en mostrar su ahínco contra semejantes “monotes”, dudosos de ser arte y de otorgarle el título de artistas a quienes los pintaban. Las imágenes grotescas y coloridas estaban fuera del ideal estético de lo que tradicionalmente se hacía en el país. Además, la propuesta pictórica no tenía nada que ver con la arquitectura del edificio, era considerada una disparidad anacrónica.

Este nuevo movimiento se inició en desventaja, debido a la burla y los chiflidos, al sarcasmo y el desdén. Los proyectiles empezaron a volar: bolitas de papel, goma de mascar y escupitajos se pegaron a las pinturas, mientras que de los andamios caían blasfemias y salpicaduras de pintura echadas con los pinceles cargados girando amenazadoramente, y subían hasta los frescos para pintar narices grotescas y ojos cómicos en los círculos que marcaban el lugar donde irían las cabezas. Los atacados levantaron firmes barricadas, pero fueron incapaces de detener a los atacantes. Los pintores fortalecieron los barandales y escaleras con tachuelas y llevaron a cabo sus decoraciones detrás de esta defensa.¹¹¹

La prensa también empezó a porfiar críticas deleznable contra la pintura que se hacía en San Ildefonso, denominando el trabajo como “estética de la fealdad”, financiada a costa de los recursos del erario público. Frente a esta increpación, Vasconcelos aprovechó la ocasión de una entrevista que le hicieron para defender su proyecto:

unas de las primeras observaciones que les hice [a los pintores] fue la que deberían de liquidar el arte del salón para restablecer la pintura mural y el lienzo en grande. El cuadro de salón, les dije, constituye un arte burgués, un arte servil que el Estado no debe patrocinar porque está destinado al adorno de la casa rica y no al deleite del público [...] El verdadero artista debe trabajar para el arte y para la religión, y la religión moderna, el moderno fetiche, es el Estado socialista, organizado para el bien común; por eso nosotros no hemos hecho exposiciones para vender cuadritos, sino obras decorativas en escuelas y edificios del Estado. Después le he dicho que toda mi estética pictórica se reduce a dos términos: que terminen pronto y que llenen muchos muros: velocidad y superficie.¹¹²

Velocidad y superficie no era la mejor consigna estética que podía provenir del Secretario de educación, sin embargo, frente a las denostaciones que habían recibido los murales y los conflictos que tenía con los pintores, Vasconcelos no tuvo más que respaldar el patrocinio de

¹¹⁰ Fernández, *op. cit.*, p. 20.

¹¹¹ *Boletín de la Secretaría*, no. 1, 1923, citado en Charlot, *op. cit.*, p. 186.

¹¹²“José Vasconcelos por Ortega, *El universal ilustrado*, 23 de noviembre de 1923, citado en Fell, *op. cit.*, p. 418.

la SEP como buen diplomático que era, para no dejar que esta propuesta de decoración que ya marcaba una postura político-cultural de la Secretaría y del gobierno de Obregón, se viera como una decisión fallida. Además, si Vasconcelos defendía el arte mural era para salvaguardar sus intereses como político y estar en sintonía con el gobierno populista de Obregón.

Vasconcelos y los pintores tenían diferencias en su concepción estética. Siguiendo el análisis de Claude Fell, la gran divergencia que separó la teoría estética de Vasconcelos de las manifestaciones artísticas que se multiplicaron entre 1921-1924, fue que privilegió “la inspiración en detrimento de la ejecución”. Para el Secretario, los orígenes de la obra de arte se encuentra en una “revelación brutal”, inexplicable, imprevisible e imprevista, que obliga al artista, movido por una “fuerza arrolladora” a ejecutar su obra sin comprender verdaderamente en lo inmediato su significación ni su alcance. En cambio, los artistas insisten en sus artículos y declaraciones a la prensa en el hecho de que “el arte no es una actividad puramente espontánea que se desarrolla por el simple juego de fuerzas interiores que siguen libremente sus impulsos”, sino que exige trabajo, energía y por supuesto, el dominio de la técnica.¹¹³ Incluso los pintores se declararon abiertamente socialistas a través de un manifiesto, en el cual se postulaban a favor de un arte popular.

Podemos decir que el contexto en el que se gestó el Muralismo se centró en tres corrientes ideológicas. Por un lado se encontraba el liberalismo de Vasconcelos, que defendía una educación laica, y la formación consistía en la enseñanza del pasado occidente “madre ilustre de civilización”, así como del reconocimiento del pasado azteca por su “arte refinado”, el conocimiento de ambas culturas significaba la formación identitaria hispanoamericana. El arte era, según Vasconcelos, un elemento inspirador para elevar el espíritu y perfeccionar la cultura mestiza. Por otro lado estaba el populismo del gobierno de Obregón que concebía a la educación como “la tarea civilizatoria y pacificadora” para el bien de la nación; el arte era un medio de legitimación política para la propaganda de su empresa de reconstrucción nacional, por eso es que la creación estética necesitaba de elementos autóctonos que reflejaran y crearan a su vez la vida cotidiana nacional. Y por último, estaba la tendencia socialista de los muralistas, defendían el arte al servicio de los oprimidos, quienes proclamaron un arte educador, un arte al servicio del pueblo.

¹¹³ Cfr. Fell, *op. cit.*, p. 391.

A efecto de las tendencias socialistas de varios muralistas, quienes estaban convencidos que el arte no podía tener otro fin que el de una utilidad social, optaron por congregarse en un sindicato a similitud de las organizaciones obreras que tenían una actividad política relevante en ese momento en el país. Conformaron el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE), identificándose como trabajadores del arte. Siqueiros era el Secretario general, Diego Rivera era el primer vocal y Xavier Guerrero era el segundo vocal; además se adhirieron Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida. Escribieron un manifiesto en medio de una coyuntura política en vísperas de elecciones presidenciales, tomando partido por la candidatura presidencial de Plutarco Elías Calles, quien sería el sucesor de Obregón.

En el manifiesto defendieron la importancia del arte como instrumento para la transformación social. Los pintores proclamaban un arte con la finalidad de educar al pueblo. De este modo precisaron sus ideas:

[...] nuestro objetivo fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo burgués. Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultraintelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades. Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos de educación y de combate.¹¹⁴

Este párrafo del manifiesto sintetizó la postura del SOTPE, la creación artística en función de la educación y como propaganda ideológica al servicio del pueblo. Es decir hubo una politización del arte explícitamente. El arte para estos pintores, no era una mera creación sublime para la contemplación y exaltación de la belleza. Por el contrario, éste debía ser una producción artística al servicio del pueblo. El Sindicato de los artistas además, exhortaba a sus coetáneos a unirse a esta labor revolucionaria que había comenzado: “Hacemos un llamamiento [sic] general a los intelectuales revolucionarios de México para que, olvidando su sentimentalismo y zanganería proverbiales por más de un siglo, se unan a nosotros en la lucha social y estético-educativa que realizamos”.¹¹⁵

¹¹⁴ Cfr. Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, p. 2. Consultar anexo.

¹¹⁵ *Idem*.

Estos pintores proclamaban la proletarización del artista como un creador y pensador politizado. Tenían por trinchera el andamio. Vestían de overol como los obreros porque se consideraban proletarios del arte. La creación muralista era una forma de despojarse del genio, del individuo, para realizar un arte colectivo. El muralista era el artista que partía de lo social y político para hacer su obra. Y de manera colectiva era como se hacía la pintura mural, la cual requería de ayudantes para su elaboración por las implicaciones técnicas, trabajaban juntos artistas, albañiles y estudiantes para la realización de la obra.

La pintura mural fomenta menos el orgullo egocéntrico que cualquier otra forma de las bellas artes. Sólo el mal muralista puede permanecer inmune a las atracciones objetivas de una arquitectura, a las responsabilidades sociales involucradas al hablar en las paredes públicas por medio de la pintura. Trabajar junto con albañiles enfatiza el hecho de que el arte también es un ejercicio manual; que la pintura mural y la pintura de brocha gorda son gemelas. En México, los andamios y los overoles eran más que un símbolo; expresaban una necesidad funcional que tendía hacia una forma de organización colectiva.¹¹⁶

No fue fortuito que estos artistas se agruparan en un sindicato en un momento histórico cuando se afianzaron muchos sindicatos para la organización y defensoría de los derechos de los trabajadores. La idea de conformar un sindicato provenía también de sus ideas socialistas, teniendo como referencia la Revolución rusa de 1917 y el proyecto marxista leninista de la URSS. Los artistas se concebían como un círculo de trabajadores, comparando su quehacer con el del campesino, el obrero y el soldado, emblemas de la revolución mexicana, personajes que reivindicaban a la clase popular. El trabajo de creación artística debía ser concebido como un trabajo que debía materializar las ideas en una producción artística destinada al bien común. De esta manera los muralistas se nombraron parte de un “nosotros” obreros-campesinos-soldados-artistas que trabajaban por el bien del país.

En México, después de haber salido de un conflicto armado inclusive, algunos de los pintores participaron en los campos de lucha, era lógico que esta primera generación de muralistas tuviera una postura política definida, aunque siendo algunos pintores más radicales que otros con respecto a la función política del arte. Ellos habían reflexionado su quehacer artístico con la Revolución, habían crecido en un país en guerra y su arma ahora era la pintura como respuesta al reciente momento de renovación nacional.

Experimentaron así con modos variados de representación, con imágenes y acciones que transitaban de lo sarcástico a lo poético, del activismo revolucionario a la iconoclasta vanguardista, de la estética a la pedagogía; por esa vía encaraban a una modernidad inestable

¹¹⁶ Charlot, *op. cit.*, p. 280.

prototipo ya de América Latina, es decir habituada a la aceleración y cruce de estilos de vida contrapuestos, y a la mezcla de potentes tradiciones.¹¹⁷

La noticia de la pintura mural fue una curiosidad, no solo para los connacionales sino, también para los extranjeros que, si bien era un interés turístico o exótico por lo mexicano, no dejó de ser un interés por conocer la propuesta artística que se estaba produciendo en el país. El movimiento Muralista era lo que México le estaba ofreciendo al mundo como expresión cultural, artística y educativa. “El movimiento renovador del arte de la pintura se había abierto paso y era una realidad; era la primera vez que en la historia de América se producía un gran arte original y potente, enraizado en la historia de México cuya savia fecundaba el espíritu y las obras de los artistas”.¹¹⁸

A los muralistas “Un apoyo inmenso les viene por sorpresa: la fe de viajeros norteamericanos y Europeos, intelectuales y artistas, en la estética de la revolución, fe que es también asombro, entre la hazañas de un pueblo primitivo y regocijo por la vitalidad centelleante”.¹¹⁹ El arte público mural había abarcado no solo la mirada de espectadores nacionales, alcanzó el reconocimiento de intelectuales extranjeros interesados, en parte desde una idea folklorizada y extravagante del país, en conocer el arte para el pueblo. Los murales fueron una política cultural de México que le concedió el respeto del exterior, tanto para legitimar una arte nacionalista como para legitimar una acción educativa nacional. Por su parte los pintores estaban orgullosos de su trabajo, lo defendieron a costa de todo. Diego Rivera elogiaba la pintura mural diciendo:

[...] Todos los días aumentaba el número de visitantes a la Secretaría y a la Escuela Preparatoria. Llegaba la burguesía para burlarse y reírse como siempre, las mentes muy sofisticadas y preparadas, para gozar; el sencillo y honrado indio que encontraba algo ahí para reconocerse, algo humano, llegaba para armar las pinturas. Los mexicanos estaban despertando de que algo estaba sucediendo de mucha importancia para la nación: un arte que iba de la mano de la Revolución, más poderosos que la guerra y más duradero que la religión.¹²⁰

El trabajo de los murales se inscribió dentro de un proyecto cultural amplio interesado en afianzar por un lado, la idea prometedora de reconstrucción nacional del gobierno de Obregón y, por otro lado, visibilizar el progreso civilizatorio del país a través de la creación de la SEP. El arte era una estrategia para usarla a favor de la educación pública, a través de imágenes que

¹¹⁷ Reyes, *op. cit.*, p. 19.

¹¹⁸ Fernández, *op. cit.*, p. 14.

¹¹⁹ Monsiváis, Carlos, “El Muralismo: la reinención de México”, en Semo Ilán (coord.), *La memoria dividida. La nación, íconos, metáforas, rituales*. México: FACTAL/CONACULTA, 2006, p. 193.

¹²⁰ Rivera, Diego citado en Pérez Montfort, “Muralismo y nacionalismo popular 1920-1930” *op. cit.*, p. 201.

sintetizaran el ideal de una nación mestiza. Los murales contribuían a la invención del discurso identitario que, mediante representaciones de sujetos, escenas históricas y autóctonas de México, ilustraban la memoria del mexicano para saber de dónde viene y hacia dónde podía ir. Lo que había empezado como una actividad decorativa fue ascendiendo a un proyecto ideológico como símbolo de identificación nacional.

El movimiento pictórico que había nacido como una tarea para decorar los edificios políticos-educativos de México, se había convertido en un bastión de postura ideológico para el momento histórico que se vivía. A pesar de las condiciones políticas, de la dura crítica y del rechazo a este arte, no doblegaron el trabajo de los artistas y los muros pintados se convirtieron en un dispositivo para integrar los elementos necesarios en la organización de un nuevo arte nacional. Una renovación estética para representar las costumbres y al pueblo de México, de esa manera contribuyeron al discurso nacionalista. A pesar de la autonomía que cobraron los artistas frente a las ideas de Vasconcelos, no escaparon a la instrumentalización para funciones del proyecto educativo oficial posrevolucionario. Los murales discurrieron entre un sentido social y educativo en el proceso de institucionalización de la propia Revolución.

De acuerdo con la narrativa de Oliver Debroise:

El “movimiento muralista” deja de existir entre el momento en que los primeros andamios se colocaron para Diego en el anfiteatro Bolívar y el de su salida de la secretaría, sólo han transcurrido dos años y cinco meses. En junio de 1924, días después de la renuncia de Vasconcelos. Rivera abandona el sindicato. Es el único en hacerlo oficialmente: pocos meses después la asociación desaparece por falta de agremiados. David Alfaro Siqueiros y Amado de la Cueva se van a Guadalajara y trabajan un tiempo patrocinados por el pintor y gobernador José Guadalupe Zuno; José Clemente Orozco viaja a Nueva York; Fermín Revueltas y Fernando Leal regresan a las Escuelas al Aire Libre, y todos vuelven a sus caballetes. De 1925 a 1935, la producción de murales es casi nula. Excepcionalmente se le permite a Orozco restaurar y completar en 1926 los frescos destruidos de la preparatoria y en 1927, Fernando Leal es invitado a pintar en la Secretaría de Salubridad y un joven ayudante de Revueltas y Rivera, Máximo Pacheco, decora una excéntrica escuela primaria.¹²¹

La brevedad de la primera etapa de murales dio un giro importante en la creación de arte nacional. Es necesario reconocer que este primer momento del Movimiento Muralista surgió del ímpetu de la juventud de los artistas, quienes a su corta edad con veinte años, expresaron una necesidad de hacer otro tipo de arte que reivindicara a la sociedad mexicana contemporánea, la necesidad de cambiar el arte hacia uno más político que denunciara la injusticias y que permitiera la toma de conciencia por parte de los oprimidos.

¹²¹ Debroise, *op. cit.*, p. 51.

4.2 Identidad y nacionalismo a través de los murales

Con el gobierno de Obregón se construyó un discurso de unidad y reconciliación ideológica entre los grupos políticos revolucionarios con la intención de producir una conciencia de lo nacional, negando las diferencias y desigualdades sociales, políticas, culturales, geográficas y étnicas del país. Así, de acuerdo con la visión de Ricardo Pérez Montfort:

Si bien los gobiernos posrevolucionarios no se apartaron del todo del proyecto capitalista porfirista en materia de pretensiones industrializadoras y de fomento al comercio y a la inversión extranjera, una orientación intensamente nacionalista buscó hacer las veces de principio diferencial entre el antiguo y el nuevo régimen. Esta orientación se refugió fundamentalmente en el discurso, en donde resultó ser bastante menos inofensiva que en los proyectos de desarrollo económico. En la educación, en el arte y la cultura, espacios en los que el discurso adquiere una particular relevancia, el nacionalismo pretendió servir de factor fundamental en la articulación [del] país que mostraba un cuerpo social y económico tan manifiestamente divergente.¹²²

Los grupos dirigentes con su poder hegemónico, siempre se han valido de procesos culturales e ideológicos para legitimar su dominio quienes, a través de recursos materiales y simbólicos, han construido un imaginario esperanzador y un futuro prometedor para la vida de la nación. “El nacionalismo sirvió de instrumento ideológico cultural a aquellos que pretendieron sacar adelante el país, legitimando el proceso y otorgándole una supuesta influencia en la organización social; por tanto, cumplió una función social vital en lo que se consideró el paso de la barbarie revolucionaria a la reconstrucción posrevolucionaria”.¹²³

Esther Acevedo y Pilar García señalan que el proceso ideológico tiene un carácter inmediato como solución a las necesidades del Estado, mientras que el proceso cultural es un recorrido que lleva tiempo afianzar en el imaginario colectivo. El nacionalismo que predicó el Estado uniformó las creencias colectivas y creó en la población un sentimiento de parentesco que se manifestó, entre otras cosas, con la concepción del “estado como padre y madre de la extensa familia nacional”.¹²⁴ Al unirse las instituciones del Estado con la potencia de la ideología, el nacionalismo infundió en la población, la idea de seguridad de invasiones extranjeras y de enfrentamientos internos si se mantenía la idea de pertenecer a una gran comunidad con la esperanza de forjar entre todos los compatriotas un Estado-Nación fuerte.

¹²² Pérez Montfort, *op. cit.*, p. 175.

¹²³ Acevedo y García, *op. cit.*, p. 28.

¹²⁴ Cfr. Florescano, Enrique. *Etnia, estado y nación*. México: taurino, 1996, p. 441.

El nacionalismo en México era una ideología que se había cimentado desde algunos siglos atrás, desde el siglo XVII surgió el interés de los criollos por legitimarse primero como americanos y más tarde como mexicanos. Descendiente de peninsulares nacidos en este continente, los criollos reclamaron el reconocimiento como hijos del territorio conquistado. Afirmación que servía para justificar el reclamo de los privilegios políticos y económicos de la riqueza de la Colonia. A partir de esto se fue configurando un discurso sobre la mexicanidad, necesario para identificarse y legitimarse como mexicanos. El recurso principal fue la imagen de la Virgen de Guadalupe, símbolo místico religioso que legitimó el mestizaje cultural y religioso.

Rita Éder nos señala que con la Independencia de México un nuevo sujeto se constituye para la identificación nacional, ya no era el criollo sino el mestizo el estandarte de lo mexicano, pero predominando el blanco sobre el indígena. No fue hasta en la época inmediata a la Revolución, un siglo después, que en la idea de mestizaje el indio recobra mayor importancia como herencia de un pasado glorioso.¹²⁵ Es decir, el mestizo es aceptado porque es el resultado de un encuentro cultural y racial del pasado mesoamericano, porque los indígenas del presente estaban excluidos de la vida nacional. Bonfil Batalla escribió sobre esta negación, él nos dice:

[...] la raíz profunda de nuestra nacionalidad está en el pasado indio, de donde arranca nuestra historia. Es un pasado glorioso que se derrumba con la conquista. A partir de entonces surge el verdadero mexicano, el mestizo, que va conquistando su historia a través de una cadena de luchas (la Independencia, la Reforma) que se eslabonan armoniosamente hasta desembocar en la Revolución [...] a partir de la Revolución será posible la incorporación plena del mexicano a la cultura universal.¹²⁶

Martha Luz Arredondo en su estudio sobre mexicanidad e identidad nacional, puntualiza las diferencias entre ambas nociones. Para ella, en la mexicanidad encontramos formas simbólicas de representación, cuyo origen se enraíza en las ideas culturales de las primigenias cosmovisiones de los antepasados y en nuevos símbolos colectivos que nos permiten resignificar una nueva realidad. Por su parte, la identidad nacional va paulatinamente construyéndose a partir del concepto Estado-Nación y se consolida a través de la ideología que

¹²⁵ Cfr. Éder, Rita. "Las imágenes de los prehispánicos y su significación en el debate del nacionalismo cultural" en *El nacionalismo y el arte mexicano. IX Coloquio del Historia del Arte*, p. 75.

¹²⁶ Bonfil, *op. cit.*, p. 166-167.

el Estado trasmite por medio de la educación, con el fin de propiciar la integración de sus habitantes en una vida homogénea.¹²⁷

Con lo anterior podemos entender que la mexicanidad es la integración racial, cultural y simbólica de las culturas históricas del país, en este sentido, es el sincretismo entre lo español (Europa) y la cultura indígena (Mesoamérica) lo que conforman la raíz cultural. La identidad nacional es la composición de estos elementos culturales que se van reconfigurando históricamente -en función del grupo en el poder- y que se transmiten a través de un proyecto educativo para instalar la idea de la esencia de un pueblo.

La creación de los símbolos y ritos patrios vino a reforzar la idea en el imaginario colectivo de identidad mexicana. La bandera, el himno nacional, el calendario de las fiestas laicas oficiales, fueron entre otros, los instrumentos para expandir la idea de nación. La escuela se convirtió en el medio fundamental de transmisión de estos símbolos y ritos para la incorporación de hábitos cívicos. De este modo la educación de Estado se convirtió en un instrumento para la homogeneización cultural, racial, lingüística y estética entre los habitantes del territorio y perpetuar las condiciones unificadoras de la “comunidad política imaginada”.

El imaginario identitario oficial estaba sustentado principalmente en dos pensamientos antropológicos: el indigenista y el del mestizaje. “En tanto sujeto integrador de la sociedad, el mestizo estaba llamado a ser el elemento social dirigente”.¹²⁸ Éste último había sido tratado por el pensador Andrés Molina Enríquez (1868-1940) quien, en su obra *Los grandes problemas nacionales* (1909) –donde había abordado diversos temas sociales, económicos, políticos, demográficos, financieros y la cuestión relevante de la propiedad de las tierras– defendía la idea del mestizaje como una etnia superior. “La base fundamental e indeclinable de todo trabajo encaminado en el futuro al bien del país, tiene que ser la continuación de los mestizos como elemento étnico preponderante y como clase política directora de la población”.¹²⁹

Por otro lado, el indigenismo se había legitimado por el pensamiento del antropólogo Manuel Gamio, compilado en sus libros *Forjando Patria* (1916) y *La población del Valle de Teotihuacán* (1992). El elemento principal era el indígena, para efectuar el mestizaje. El científico social concebía que “la avanzada y feliz fusión de las razas constituye la primera y

¹²⁷ Cfr. Arredondo, Martha Luz. *Mexicanidad versus identidad nacional*. México: Universidad Autónoma de Morelos / Plaza Valdez editores, 2005, p. 15.

¹²⁸ Roura, Alma Lilia. *Olor a tierra en los muros*. México: CENIDIAP/INBA/CONACULTA, 2012, p. 24.

¹²⁹ Bonfil, *op. cit.*, p. 164.

más avanzada base del nacionalismo”,¹³⁰ pero para consolidar a la nación se consideró indispensable “redimir a la clase indígena, a fin de que esté en posición de mezclarse con la población blanca”.¹³¹ Gamio estableció una clasificación entre las tres principales razas que predominaban en el país: “blancos eran los criollos de ciudades, católicos, catrines y civilizados; mestizos eran los ciudadanos a caballo entre la modernidad y el mundo antiguo; indio eran los campesinos que aún tenían ideas prehispánicas.”¹³²

Para González Mello, “la antropología estaba estrechamente ligada al nuevo proyecto revolucionario. Ahora bien, este proyecto de ciencia e ingeniería social en gran escala sólo puede concebirse en el contexto del positivismo mexicano, hegemónico durante el gobierno porfirista y también, aunque en menor medida, después de la Revolución”.¹³³ Gamio era el preparador de un “proyecto de poder”. Los planteamientos del arqueólogo se ocuparon como marco referencial para establecer políticas culturales y sociales, desde un enfoque de progreso y evolución racial. Esta categorización de la sociedad mexicana fue lo que permeó en el imaginario colectivo, en la idealización del mestizaje como única condición de superación civilizatoria.

La historia oficial fue un elemento importantísimo para la transmisión de valores identitarios. El ámbito artístico no fue la excepción, la representación de la historia se convirtió en un medio indispensable para la empresa nacionalista. Se empezó a construir un arte público abierto a “todo” el pueblo y, como decía Gamio “cuando la clase media y la indígena tengan el mismo criterio en materia de arte, estaremos culturalmente redimidos y existirá el arte nacional, que es una de las grandes bases del nacionalismo”,¹³⁴ el cual buscó transmitir sentimientos de identidad nacional. De acuerdo con Rita Éder la construcción de una tradición artística, en específico en una visión enaltecida de su propio pasado, se legitima como movimiento moderno en la medida en que revoluciona la manera de mirarse en términos culturales. Ella dice que este proceso puede generarse como una nueva concepción de lo artístico en una sociedad poscolonial, con una red de exclusiones que se manifestaran en

¹³⁰ Roura, *op. cit.*, p. 26.

¹³¹ *Idem.*

¹³² *Idem.*

¹³³ González Mello, Renato. *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Emblemas, trofeos y cadáveres*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008, p. 76-77.

¹³⁴ Éder, *op. cit.*, p. 345.

la articulación de un nuevo canon más ideológico sobre qué es y qué no es lo nacional en términos artísticos.¹³⁵

Bajo estas perspectivas el Muralismo se va construyendo con los símbolos de la mexicanidad, la identidad oficial y la idealización del mestizaje, entre el pasado inmediato y el ancestral. El Muralismo configuró el imaginario de la cultura nacional, poniendo como protagonista a lo indígena pero no al indígena, es decir se reivindicó el pasado indígena mesoamericano, lo que había sido. En los murales vemos algunos de estos elementos instalados en el imaginario identitario. Escenas de la vida autóctona se representa en el mural de La fiesta del señor de Chalma de Leal; el tema de la Conquista pintado por Charlot y Alva de la Canal con diferentes motivos; el culto al guadalupanismo, pintado por Revueltas, todos San Ildefonso. Imágenes que no escapan a la identificación de cualquier mexicano. Las escenas que se pintaron no están fuera de lo que se conoce de la historia del país, lo que acontece en la cotidianidad, entre las tradiciones del sincretismo mestizo y de la idea que se tiene de lo que es el pueblo de México.

La cultura mexicana se ha concebido en la contradicción de la exaltación cultural del pasado, antes de la colonización europea y, entre la negación de la presencia de los indios contemporáneos. Lo que importaba era lo que fueron como pueblo originario y lo que quedaba de aquella vida pasada, pero no importaba la cultura que se generaba en la vida indígena actual. De esta manera se construyó el arte nacional, un arte que había surgido de la valorización del arte prehispánico o popular que buscaron reivindicar los muralistas, no obstante seguían contribuyendo al proyecto de identidad mestiza.

En esta representación como ya se mencionó, los indígenas no eran los protagonistas, al menos en este periodo del Muralismo, que surgía a efecto “del discurso de unificación nacional que atropelló la identidad de grupos, comunidades y etnias, bajo la coartada de negar un Otro (el indio), en favor del Otro (el mestizo) [...]”¹³⁶ La figura del indígena de piel oscura ocupó un lugar prominente en los murales de la SEP y de San Ildefonso pero no como actores principales de la historia sino como parte generalizada de una identidad general, inventada, pero siempre indefinida.

Ese “nosotros” habían sido los indios de la cultura mesoamericana antes de la conquista y ahora era redimida a través de la imagen idealizada de aquel indígena que se hacía presente.

¹³⁵ Cfr. *Idem*.

¹³⁶ Eder, *op. cit.*, p. 31.

“El indígena estaba en la mirada de una nueva sociedad en busca de sí misma, estaba en la mirada histórica, representaba génesis, raíces.¹³⁷ Pero no significaba el futuro, por eso no era el indígena el sujeto revolucionario, sino que seguía siendo el mestizo. “[...] al parecer, para los muralistas el nosotros es el indio, sin embargo no se trata de un indio como individuo o grupo social contemporáneo al artista (y si este es el caso el indio aparece sólo como espectador o como masa anónima). El indígena es un vehículo de los valores culturales artísticos del pasado”.¹³⁸

Sin embargo, lo que sí nos ofreció el trabajo mural fue el planteamiento de las condiciones de clase en el país, esto porque los pintores de clase media eran de la Izquierda mexicana y simpatizantes con el sistema socialista (marxista-leninista). Los muralistas hacen visible en sus representaciones pictóricas la relación entre oprimidos-opresores, condición que no se pudo superar con la Revolución. Desde luego las contradicciones de clase que se visibilizaron con el movimiento revolucionario y principalmente con las ideas de los precursores de la lucha armada y de alguna manera a través de los murales, no fue la ideología revolucionaria para la construcción del nuevo Estado-Nación. El discurso de conciliación y unificación del país recayó, una vez más, en elementos simbólicos de mexicanidad y de identidad nacional que serán transmitidos a través de la educación pública.

4.3 Arte público al servicio del pueblo

El Porfiriato había negado las expresiones del sector popular porque no eran consideradas como cultura y por su condición de vida estaba imposibilitado de acceder al arte que se producía en las academias. Ahora, frente al triunfo revolucionario se proclamó un arte al servicio de pueblo. El arte posrevolucionario abrió otras posibilidades de producción artística más allá de una función meramente contemplativa ya que adquirió, como condición estética, una finalidad social y política de transformación de la realidad. Para que esto fuera posible era necesario educar al pueblo.

La Revolución dibujó en primer plano de la vida nacional al pueblo rural y con ello se hicieron presentes sus necesidades. “La revolución admite y fomenta la gran creencia: el arte

¹³⁷ Schuster, Stephan. “La izquierda mexicana y la cuestión indígena. ¿Caminos al desencuentro? en Beltrán, Yael (coord.) *México: historia y alteridad. Perspectivas multidisciplinares sobre la cuestión indígena*. México: Universidad Iberoamericana, 2001, p. 309.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 76.

debe reorientarse vertiéndose en el pueblo, y urge acercar a las masas el goce estético que es la otra radicalización. Antes, se han vivido versiones restrictivas de la belleza, destinadas a una minoría ni siquiera preparadas para disfrutarlas”.¹³⁹ El pueblo a pesar de todas las violencias que había soportado durante siglos, creía en el porvenir.

Durante los años 20’s, a través del reconocimiento de este pueblo mexicano, masivo, pobre y rural, y de la producción y el apoyo a sus bienes culturales, no sólo se podía identificar y unificar el sujeto de la acción gubernamental, es decir al pueblo mismo, sino que tal sujeto podría ver y quizá hasta experimentar su propia reivindicación, sin convertirse en un estorbo para las pretensiones industrializadoras y de consolidación del grupo dominante.¹⁴⁰

La identidad nacional significaba, como dijo Bonfil Batalla, “compartir un destino común” y este solo podría lograrse si todos tenían una misma educación que formara a los ciudadanos mexicanos en las mismas creencias. La unidad nacional implicaba la homogeneización cultural mediante la educación y a través de una estética popular. En consecuencia, la educación pública, no solo debía castellanizar y alfabetizar, debía también formar en un determinado gusto estético, donde todas las clases sociales fueran capaces de apreciar un mismo arte nacional. En este sentido, surge el imperativo por democratizar la educación y el arte: educación para todos, arte para todos.

La gran empresa que debía enfrentar el Estado mexicano para la formación de los mexicanos no podía ser de otra manera que desde lo público para que las masas pudieran tener acceso al conocimiento. Es por ello que se pensó desde la Secretaría de Educación Pública un programa de difusión cultural para expandir el arte y la cultura a lo largo del territorio mexicano. Lo público sobre lo privado se estableció como consigna para un país con la urgencia de nacionalizar la cultura en miras de mejorar la sociedad mexicana. Esta idea se afianzó con el aparente triunfo de la democracia gracias a la Revolución y esto, a su vez, se expresaba en la supuesta inclusión de la clase popular dentro del proyecto de Estado-Nación. “Lo público se puede definir “como el espacio de conocimiento y reflexión de la sociedad sobre sí misma y de las propuestas y acciones colectivas que tienden a mantener o alterar el estado de cosas vigente en la sociedad, o en sectores particulares de la misma”.¹⁴¹

El arte público que manifiestan los muralistas proviene de todo un aparato de Estado de reclamar la administración de los recursos materiales y simbólicos de la nación para el control de la población. Es así como

¹³⁹ Monsiváis, “El Muralismo: la reinención de México”, *op. cit.*, p. 196.

¹⁴⁰ Pérez Montfort., *op. cit.*, p. 178.

¹⁴¹ Monsiváis, *Op. Cit.*, p.197.

Pasaron pues bajo el control del Estado no sólo recursos materiales que ya existían (tierras, petróleos, ferrocarriles, etc.) sino también nuevas empresas productivas que el gobierno fue fundando y que hicieron crecer el sector público de la economía así como del sector social controlado más o menos indirectamente por el propio estado. De ahí que la creación gubernamental abarcara con igual o mayor interés otros campos de la vida mexicana [como la educación y el arte] y se empeñara en expropiar o crear los elementos culturales indispensables para la formulación y la instrumentación de su proyecto nacional.¹⁴²

Era necesaria la expresión del arte y de la educación en el ámbito de lo público para posibilitar el acceso de las masas al conocimiento cívico y estético, lo que propiciaría el progreso del país. Qué contenidos a enseñar, qué arte mostrar, cómo y en qué espacios fue algo que asumió el Estado para propagar su ideario de nación. El proyecto cultural revolucionario “[...] aplica su afán de consolidar el triunfo de lo público sobre la esfera privada, y el hacer de la historia y de lo cívico conmemorativo una conmemoración (sic) tanto interna como de masas, capaz de competir con los centros de culto religioso y sus imágenes devocionales”.¹⁴³

Es por eso que el arte mural, como expresión de lo público, podía fungir como una herramienta para la educación del pueblo. De ahí que lo público fuera puesto al servicio del Estado para pregonar la identidad. Es decir que, a través de imágenes colosales se le explicaba al público las cuestiones elementales de su propia constitución identitaria, de dónde vienen, quiénes son y hacia dónde van. “Aquello que puede decirse en público es la realidad reconocida expresamente por quienes tienen el poder o luchan por obtenerlo”.¹⁴⁴ Los muros decorados manifestaban la democratización de la cultura a través de un arte público que difundía una imagen de lo mexicano y lo nacional. De esta manera las figuras que aparecieron en los murales no serían otras que la misma gente y vida del sector popular, los campesinos, obreros, maestros, para rendir culto a quienes forjaban día con día el país.

En lo público es donde se posibilita la discusión de las ideas e ideologías para el desarrollo de una vida democrática. “En el caso del muralismo de las primeras décadas del siglo XX, el Estado asumió el control del espacio público convirtiéndolo en político, al decidir dónde y quién pintaría”.¹⁴⁵ Lo público era lo que podía expresarse ante las masas, lo que se podía propagar en el imaginario y arraigarse mediante la identificación con las figuras coloridas que se desplegaban ante la vista.

¹⁴² Bonfil, *op. cit.*, p. 163.

¹⁴³ Reyes, *op. cit.*, p. 30.

¹⁴⁴ González Mello, *op. cit.*, p. 12.

¹⁴⁵ Guadarrama, Guillermina. “Arte público (mural)-espacio político”. Revista digital CINIDIAP enero-abril 2011. Disponible en: <http://discursovisual.net/dvweb16/agora/agoguille.htm> [4 de marzo de 2016].

El muralismo fue una de las primeras categorías denominadas como arte público en México durante la primera mitad del siglo XX, debido a que su objetivo principal era estar destinado a las mayorías. Al menos esa fue la intención. Otra característica de ese género artístico para ser considerado público fue su gratuidad, implícita en actividades realizadas en lugares abiertos, [...] También sustenta este concepto el hecho de que las manifestaciones de arte público se realizan en espacios abiertos, o las obras se ubican de manera permanente en sitios de libre acceso o a la vista.¹⁴⁶

Esto implicaba que debía de ser de acceso fácil para que la población pudiera, en primera, recibir el mensaje y, en segunda, interpretar lo que se pintaba. El carácter público de los murales fue una dimensión importante, pinturas monumentales expuestas para todos, desde luego, solo para quienes pudieran acceder a los recintos. No hay que perder de vista que, tanto la SEP como el San Ildefonso, eran lugares elitistas de concurrencia de clase media y alta, a los que recurría una minoría del pueblo, entre ellos, estudiantes, académicos, intelectuales y funcionarios públicos de la sociedad capitalina de principios del siglo XX, no estaba al alcance de todo público como se decía.

Los mismos muralistas llegaron a exaltar su trabajo pictórico como el de mayor estimación por su labor social. Los murales suponían la socialización del arte, más allá del círculo elitista que invadían los caballetes, un arte para el individualismo burgués. En cambio, el arte que producían ellos era colectivo y popular. En su manifiesto los pintores expresaron: “Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultraintelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública”.¹⁴⁷ ¿Cuál era la utilidad pública de los murales según los artistas? “Belleza para todos, educación y combate”, responderían los pintores en el propio manifiesto. Ese todos se refería al sector popular, quien era la figura protagonista del país. “Desde la visión de la izquierda [a la cual pertenecían los pintores], el mural como arte público aparecía casi como un arma necesaria para hacer la revolución de un arte accesible a todos los sectores de la población.”¹⁴⁸

No olvidemos, con todo esto, que la Revolución había sido un logro de la naciente burguesía mexicana, no del pueblo, como clase popular, preservaba la idea de que la unificación cultural garantizaría un desarrollo económico. Un pueblo culto era visto como una nación rica. Proyectos como las Misiones Culturales intentaron articular la cultura, la

¹⁴⁶ *Idem.*

¹⁴⁷ Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, *op. cit.*, p. 2.

¹⁴⁸ Acevedo y García, *op. cit.*, p. 36.

educación y el arte ante la urgencia de aculturizar al pueblo, para homogeneizar costumbres, tradiciones, lengua y gusto estético. La tarea educativa era ardua y no bastaba la alfabetización, era necesario también el arte como herramienta formadora de mujeres y hombres mexicanos.

Sería después de este periodo que el movimiento Muralista en un segundo momento, a partir de los 30's llegaría a consolidar su carácter público: educador. La pintura se llevó a cabo en paredes de escuelas primarias, mercados, plazas, hospitales, sedes sindicales, en la capital como en otros estados del país, se encargaría de difundir la historia oficial, la higiene y valores nacionales. El relato histórico oficial que se pintó en las paredes de edificios públicos se hizo fundamentalmente para transmitir a las generaciones la idea de lo mexicano. Los murales se convirtieron en un medio didáctico importante para transmitir los relatos oficiales, tener la función como un libro ilustrado para aprender las lecciones a través de los grandes escenarios idealizados que se desplegaron a lo ancho de los muros, paisajes mexicanos, de las costumbres de las diferentes clases y etnias, acontecimientos históricos y retratos de los héroes, para instalar en el espectador su identidad mexicana.

4.4 Lecciones de historia a través de los murales

Desde la distancia temporal de casi 100 años de la creación mural en San Ildefonso y la SEP podemos observar a los murales en su conjunto como lecciones de historia que nos enseñan el pasado para conocer de dónde venimos, quiénes somos y que podremos ser como mexicanos. La intencionalidad de los murales fue más allá de la mera decoración de los edificios, la representación de temas históricos permitió ser un medio didáctico entre el Estado educador y el pueblo educado en la transmisión de valores identitarios. Los murales crearon también la memoria histórica oficial utilizada por el discurso hegemónico para la enseñanza de la identidad. Qué, cómo y dónde enseñar la historia ha sido la tarea fundamental que todo Estado necesita instituir para legitimar su poder. “La creación del muralismo, como un arte colectivo y público, se constituye, originalmente, como un espacio de recuperación del legado histórico

de México, así como también, en un espacio de reflexión acerca de sus herencias étnicas, tradicionales y culturales”.¹⁴⁹

En la segunda década del siglo XX la historia de México, estaba enmarcada en un antes y en un después de la Revolución. Los murales recrearon aquel momento con la visión de un país sobreviviente a la “barbarie” revolucionaria. Para representar ese país posrevolucionario los muralistas recurrieron a los arquetipos del pasado glorioso indígena, para redimir al mexicano mestizo desde sus raíces mexicanas que daría sustento al discurso de identidad nacional posrevolucionaria.

Según Renato González Mello “la mayoría de los murales, sobre todo los que se pintaron en los años veinte tenían dos niveles de significación. Uno era didáctico, abierto, comprensible: exotérico. El otro secreto, comprensible solo para los que estuvieran en el secreto: esotérico. Los dos niveles eran públicos, salvo que en el segundo caso se trataba de un “público” restringido”.¹⁵⁰ Este último hace alusión a la carga simbólica que puedan tener algunos murales de signos masónicos. Sin embargo lo “exotérico”, como lo define González Mello, es el nivel de significación que le interesa analizar a este presente trabajo porque era lo que se podía apreciar a simple vista, sin necesidad de entender la técnica o los elementos de tradición pictórica, ni las tendencias políticas e ideológicas de los artistas. Esta intencionalidad estaba destinada a un público en general para mostrarle elementos de la historia de México a través de representaciones populares que se podían encontrar en la calle, en las fiestas y en la memoria de lo que había sido la Revolución Mexicana. Este nivel de significación fue lo que le interesó exaltar al Estado y a los propios muralistas porque ahí se encontraba el sentido práctico educativo de este quehacer artístico.

El objetivo educador que tenía el muralismo, era elaborar el sentido público de un arte de fácil comprensión dirigido al pueblo, de manera que se convirtieran en pinturas didácticas para enseñar la historia. Se buscó que cualquier persona de la clase popular que mirara las imágenes pudiera identificarse en ellas porque tenían representados elementos de su propia cultura, paisajes y escenas de la vida cotidiana cercanas a contextos populares. Sin embargo el sector popular no entraba a estos recintos públicos, no tenían acceso a ellos, primero porque

¹⁴⁹ Mandel, Claudia. “Muralismo mexicano: arte público/identidad/memoria colectiva”. En Revista Escena 30(61), 2007, p. 50. Disponible en: <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/viewFile/8181/7784> [28 de marzo de 2016].

¹⁵⁰ González Mello, *op. cit.*, p. 15.

pertenecían a una concurrencia de clase media y alta, segunda porque estaba fuera de su alcance cultural.

Formalmente los murales fueron hechos para que muchas personas los pudieran ver simultáneamente, no se limitaban a un acercamiento individual como lo hacían los cuadros de pintura de caballete del pasado porfirista. “El materialismo de los muralistas era un conocimiento que se transmitía por metáforas y símbolos que se suponía [universales], prácticamente eternos y válidos para cualquier lugar en cualquier época”.¹⁵¹ La monumentalidad de la obra estaba expuesta para permitir una apreciación colectiva, muchos ojos mirando al mismo tiempo la pintura. Esto significó un campo abierto de posibles interpretaciones, pero siempre en un marco de referencia de la historia nacional. Lo que le importó al Estado posteriormente fue la visión de los murales como una pizarra ilustrada con lecciones de historia para que el público pudiera apreciar el recorrido de la vida de México.

Tanto en el edificio de la SEP como en las paredes de San Ildefonso, los murales en conjunto, en su respectivo inmueble, conforman una unidad temática sobre la historia de México. Se pintaron acontecimientos históricos que permitieron construir al país. A pesar de que la creación de los murales fue arbitraria, en donde cada artista eligió el tema que quería representar, lo interesante es que, no habiendo desde luego, un acuerdo grupal a manera de trazar entre todos una línea cronológica en las pinturas murales, existe una narrativa lógica y que al ser revisados corresponden a una secuencia temporal desde la conquista hasta el régimen de Obregón.

Fue sobre todo la utilización y reconfiguración de arquetipos lo que permitió alcanzar cierto grado de homogeneización entre los muros. Los pintores recurrieron a elementos de gran estimación de culto popular y de identidad nacional, como el tema de la conquista, la Virgen de Guadalupe, las fiestas tradicionales religiosas, los revolucionarios, el caudillo y la maestra rural. Pero sobre todo un arquetipo ideológico racial, constante en las pinturas fue la figura del indígena antes de la llegada de los españoles y del mestizo como elemento conciliador de dos culturas y perfeccionador de dos razas. Este conjunto de elementos, la narrativa de las pinturas, imágenes explícitas y aparentemente sencillas de la vida e historia nacional, accedía a entablar un diálogo con el público, con el cual pudieran reconocerse dentro de la vida de la nación, es por todo esto que los murales fueron un arte educador.

¹⁵¹ *Idem.*, p. 18.

Los colores intensos en la mayoría de ellos, los personajes arquetipos de la cultura mexicana, los paisajes rurales, la indumentaria y los gestos, hacían que la identificación de la clase popular se hiciera mayor. De manera que el acercamiento era más didáctico en cuanto a la narrativa con elementos identificadores de la sociedad rural mexicana.

En este universo simbólico compartido se encontraban los colores, las imágenes de los indígenas y de los mestizos, los paisajes rurales, los símbolos religiosos y escenas de la vida cotidiana mostraban el mosaico de la vida de la nación. Este tratamiento evoca “el concepto positivista de la historia como ‘evento’, recreable en la plástica por medio de una coincidencia espacio-temporal heredada del renacimiento”, si bien con una pincelada de resabios impresionistas.¹⁵²

A continuación se describirán un conjunto de murales tomados de San Ildefonso y de la SEP realizados específicamente en el periodo de 1921-1924. Fueron seleccionados en función de este trabajo para tener un recorrido cronológico de la historia oficial de México, historia que le interesaba resaltar al régimen posrevolucionario para la construcción de la identidad nacional. Los murales seleccionados también tienen un sentido lógico desde la perspectiva del discurso de identidad nacional en cuanto a temas y simbolismos expresados. Si bien, esta selección fragmenta la unidad pictórica que compone la totalidad de los murales en los respectivos edificios, las imágenes aquí presentadas conforman a su vez una unidad lógica-cronológica como medio didáctico.

Por lo tanto, el recorrido gráfico que se presenta aquí es a favor de establecer una relación que, a manera de un libro de historia, nos permite señalar el discurso que pudiera contener los murales como propuesta educativa para la enseñanza de la historia oficial de México con la intención de propagar una identidad nacional que legitime al Estado posrevolucionario. Es por ello que en esta selección se inicia con imágenes de la conquista y culmina con imágenes posrevolucionarias.

4.4.1 El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas

El recorrido cronológico de la propuesta didáctica de los murales empieza con la representación de la Conquista de América. Con este mural comienzan las lecciones de historia con el “origen” del pueblo mestizo de México. Este mural nos enseña el encuentro de dos mundos, la llegada de los conquistadores a tierras americanas para civilizar a un pueblo.

¹⁵² Debrouse, *op. cit.*, p. 170.

Este comienzo, el tema de la invasión europea fue retomado por dos de los pintores, uno fue Ramón Alva de la Canal y el otro fue Jean Charlot, ambos terminaron su trabajo pictórico en 1923 en las paredes de San Ildefonso. Sin embargo, cada uno abordó el suceso desde perspectivas diferentes, el primero, desde una dominación noble a través de la religión, el otro por el contrario expresó violentamente el exterminio de una cultura sobre otra. Dos miradas distintas que escenificaron los rasgos característicos de la dominación española sobre la indígena americana, una conquista espiritual y una conquista material. Alva de la Canal pintó el mural sobre la conquista espiritual, *El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas*.

Ramón Alva de la Canal desde los 15 años de edad se incorporó a la Escuela de Pintura al Aire Libre en la primera sede que fue en Santa Anita. También fue uno de los artistas que trabajó junto con el Dr. Atl, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Emilio García Cahero, quienes estuvieron trabajando en Orizaba durante el paso de la Revolución Mexicana. Alva de la Canal regresó en 1920 a la Escuela de Pintura de Chimalistac y un año después se trasladó a la Escuela de Coyoacán. El joven pintor, se presentó con el Secretario de Educación Pública para formar parte del grupo de pintores que decoraron el edificio de San Ildefonso. También formó parte del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores que conformaron los muralistas.

Ramón Alva de la Canal trabajó el muro de la entrada del Patio Grande de San Ildefonso, un muro de 71 m² aproximadamente, un panel alargado y con poca distancia para observarlo de manera completa. En segundo plano podemos mirar una carabela, lo que nos remite a la historia contada de las tres carabelas en las que llegó Cristóbal Colón cuando llegó a América. En la pintura, la nave ocupa casi todo el fondo superior del muro. En el primer plano se pueden apreciar las figuras de los colonizadores, serenos y apacibles después de un viaje largo; unos de pie y otros sentados miran para diferentes lados. Algunas posiciones corporales denotan movimiento y otras simplemente aguardan inmóviles la implantación de la cruz. La paleta utilizada por el pintor, fue con colores sienas, ocres y diferentes tonalidades de azul que permite crear un ambiente solemne y pacífico.

De acuerdo con Larissa Pavlioukova el artista

describe la llegada de los españoles a México como resultado de las buenas intenciones y no de la ambición territorial y la violencia. El carácter pacífico del desembarco está subrayado por el predominio cuantitativo de los personajes femeninos. [...] la pintura representa no una invasión



Ramón Alva de la Canal: *El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas* (Fresco, 1922). Antiguo Colegio de San Ildefonso

bélica, sino una usurpación menos evidente, pero igual de drástica: la conquista espiritual y religiosa.¹⁵³

La conquista espiritual se representó claramente con el elemento de la cruz que atraviesa diagonalmente el primer plano del mural, es el principal elemento que aparece ante la vista; una cruz de madera, inclinada y sostenida por dos hombres y una mujer quienes sujetan sin ningún esfuerzo, preparada para ser implantada en tierra americana. Con esto se enaltece la imposición de la religión cristiana como muestra de un proceso de aculturación que los españoles, de “buena voluntad” estuvieron dispuestos a educar a los indígenas en la fe cristiana. La religión, simbolizada en la cruz es lo que permitió el sincretismo entre las dos culturas. “Así, el artista rinde homenaje a la religión cristiana como un factor importantísimo en el proceso de unión de los pueblos, reafirmando su significado para el mestizaje y la formación de una raza nueva”.¹⁵⁴

El mural también evoca a una anécdota que es rescatada por Alma Lilia Roura, en el análisis de este mural. Se trata del relato que hizo Bernal Díaz del Castillo, un militar español que participó en la conquista de México.

Su recuento establece que, tras una batalla con indígenas mayas de Tabasco que dio el triunfo a los españoles gracias al despliegue de armas y caballos que amedrentaron a los naturales, los victoriosos recibieron como regalo un grupo de mujeres. Cortés mandó poblar el lugar, explicando a los caciques y la gente, “las cosas tocantes a nuestra santa fe, y cómo éramos cristianos y adorábamos a un solo Dios verdadero”. Después hizo levantar un altar y ordenó a dos carpinteros hacer una enorme cruz que se colocó, junto con la imagen de la Virgen, sobre el altar donde fray Bartolomé de Olmedo dijo misa. Bernal rememora que antes de tomar a las mujeres, era indispensable bautizarlas, con lo que ellas fueron “las primeras cristianas que hubo en la Nueva España”.¹⁵⁵

El mural se ensambla bien con esta memoria, donde los personajes interactúan dócilmente, aguardan la edificación del primer altar o centro de culto cristiano. Sembrar una cruz de madera, como quien planta un árbol para enraizarse en la nueva tierra tan carente de alma para florecer en la cristiandad. La cruz cumple la función de unión espiritual, dominando la fe cristiana sobre la idolatría india. Como se ha leído, el conquistador Díaz del Castillo no devela en su relato resistencia alguna por parte de los indígenas para aceptar la nueva fe. De este

¹⁵³ Pavlioukova, Larissa en Rodríguez Prampolini, Ida. *Muralismo mexicano, 1920-1940*. Catálogo Razonado I México: UV/INBAyL/ UNAM/ FCE, 2012, p. 39.

¹⁵⁴ Roura, *op. cit.*, p. 169.

¹⁵⁵ *Idem*.

modo aparece la implantación de la cruz como una aceptación natural, como el transcurso de lo que Dios había designado para el Nuevo mundo.

Por otra parte, podemos decir que las mujeres, las cuales están en primer plano en el mural, siendo las primeras bautizadas, estaban preparadas para dar a luz a los primeros seres mestizos y cristianos americanos. Si la cruz tiene la función de unión espiritual, ellas tienen el papel unificador carnal, las creadoras de los descendientes en la nueva fe. Sin embargo, llama mucho la atención que estas mujeres tengan un aspecto tan europeizado, su fisionomía, su vestimenta, las túnicas y los colores nos recuerdan a las imágenes de las mujeres que, tanto Roberto Montenegro como Diego Rivera, pintaron en su primer mural. Aquí, el estilo aún renacentista, es evocado con gran fervor en la pintura de Alva de la Canal. Es por ello que estas mujeres que a pesar de su fisionomía blanca podía tratarse de las primeras americanas bautizadas que representaban el mestizaje.

El Mural del desembarco está muy cercano al pensamiento hispanoamericanista de Vasconcelos, porque Alva de la Canal “simbolizó la implantación de lo que Vasconcelos consideraba los fundamentos espirituales y culturales de Hispanoamérica: el cristianismo y la cultura occidental judeocristiana y grecolatina, su representación plástica regresó a la negación de la alteridad somática del indio del siglo XVI”.¹⁵⁶ Las figuras humanas de los personajes son hombre y mujeres de raza blanca, alargados, entre colores ocres y sienas apegados a una formalidad más clásica de la pintura mural.

El encuentro de dos mundos, el viejo y el nuevo continente fue el inicio de nuestra civilización mexicana. El discurso cultural en torno al origen de México estaba sustentado por un lado, en el pasado indígena mesoamericano y, por otro lado, en el sincretismo que estableció con occidente dando vida al mundo mestizo. Como ya se ha visto, el mestizaje fue el sustento ideológico para el discurso político y educativo encaminado a la conformación del Estado-Nación posrevolucionario. Para esto, era necesario evocar aquel acontecimiento del siglo XV para enseñar el inicio de la civilización mestiza. La conquista se convirtió en el principio de la historia para desarrollar el discurso de identidad nacional. Lo indígena siguió siendo encubierto con la fisionomía europea. Los rasgos indígenas no son visibles en este mural, por el contrario encubre la anatomía de los indios de América porque no tenía

¹⁵⁶ Roura, *op. cit.*, p.177.

importancia ser representados ya que una nueva raza estaba por venir, resultado de la mezcla y no de la pureza de los indios de América, de los que tanto se pregonaron como nuestra raíz.

4.4.2 La masacre del Templo Mayor

La conquista espiritual representada en el mural anterior no podía mostrarse sin la otra parte complementaria de la dominación, la conquista material que representó Jean Charlot en el muro de las escaleras del tercer piso del Patio Grande de San Ildefonso. Mural que nos enseña el choque de dos mundos, la dominación a través de las armas de una civilización frente a otra. Este mural, a diferencia de la pintura de Alva de la Canal, muestra otra perspectiva de la conquista, una más severa y cruel que vino a aniquilar violentamente la vida del pueblo mexica. En el mural pintado al fresco con detalles en encáustica, el artista hace énfasis en aquella noche cruenta que exterminó a los indios de Tenochtitlán. La inclinación de la pintura, a lo largo de las escaleras nos asalta con un combate de dolor y muerte.

Charlot era un joven parisino, veterano de la Primera Guerra Mundial, llegó a México precisamente en 1921. Nieto de un charro mexicano, el pintor se mostraba orgulloso de su ascendencia mexicana, mostró un gran interés por la cultura prehispánica. A su llegada al país compartió el estudio-taller con Fernando Leal en la Escuela de Pintura al Aire Libre. Posteriormente conoció a Diego Rivera y se convirtió en su ayudante en la realización del mural de *La Creación*. Días después inició su propio trabajo en las escaleras de la Escuela Nacional Preparatoria. Se trató de un mural estridente, lleno de personajes que se debaten a vida o muerte. Colores negros, grises y unas espadas anaranjadas -pintadas en encáustica- atraviesan los cuerpos vertiginosamente. Las imágenes, entre tintes abstractos más que un combate nos enseñan la derrota del imperio mexica que no pudo haber sido de otra forma por la ventaja tecnológica con las que contaban los europeos, seres indefinidos para los indígenas americanos quienes no pudieron defender su territorio.

De lado izquierdo del mural se aprecian figuras con penachos y capas que pertenecen a los rostros indígenas con expresiones de terror e indignación, miran los enemigos montados a caballos que visten con armaduras, sin embargo éstos no tienen rostro, unas borlas son sostenidas por sus cuellos, sus manos boludas son portadoras de las lanzas de fuego que se incrustan en los cuerpos de los indígenas.



Jean Charlot: *La masacre del Templo Mayor* (Fresco y encáustica, 1922)
Antiguo Colegio de San Ildefonso

Charlot [organiza] complicadas escenas, y [logró] cruzar hábilmente varias secuencias ya no escalonadas en una profundidad convencional como punto de fuga único sino contiguas y sobreexpuestas en la extensión del muro. [...] Los volúmenes se confunden, diferenciados cromáticamente, aunque la paleta de Charlot nunca se aparta de grises y ocre. Las boludas armaduras de hierro, unos caballos redondos, aíslan algunos torturados rostros indígenas; como contrapunto, las largas lanzas anaranjadas rayan el espacio y conforman a manera de ejes toda la composición. Las formas casi abstractas, los anónimos volúmenes entremezclados expresan, sin patetismo, el furor de la batalla.¹⁵⁷

El mural es una batalla que presenta a dos culturas guerreras que se enfrentan por el dominio del territorio, una que defiende su tierra que ha sido invadida por seres extraños y otros que buscan derrocar a la cultura imperante para poder adueñarse de todo. Jean Charlot con destreza técnica, presenta un acontecimiento de la historia de México, el cual sintetizó el encuentro violento y el exterminio de un pueblo sobre otro. La pintura enseña la devastadora llegada de los españoles, quienes empuñaron sus espadas para acabar con los mexicas.

Un elemento importante de una lectura rápida del mural sobresale una narrativa de vencedores y vencidos, parte de un pensamiento mágico-religioso: del bien y el mal. La dicotomía moral de malos (españoles) contra buenos (indios) se hace latente. En la historia oficial que nos han contado, son los “gachupines” quienes vinieron a despojarnos de una cultura “bondadosa” y si los malos han vencido, han sido por su alevosía con artimañas injustas que les ha permitido derrotar a los buenos.

Dentro de este mural resalta un detalle en el centro, se trata de un rostro indígena que sostiene un ramo de flores, se dice que pudiera ser un manojo de hongos de peyote. La fisionomía de esta cara de expresión agonizante, quizá un tenochtitlan asesinado por una espada española, recobró toda la idealización del rostro indígena del pasado, visto en los monolitos de piedras, pero también percibidos en las calles, conforma un elemento importante en la representación del pueblo mexicana en el mural. El rostro del indígena, con ojos entrecerrados se encuentra en medio de los dos bandos abatido por la fuerza y la tecnología exterminadora de los desconocidos. Su último suspiro abarca toda la agonía de una cultura que empieza a desfallecer. Esta figura fue un referente para muchos murales que se hicieron después de 1924.

¹⁵⁷ Debroise, *op. cit.*, p. 56.



Detalle del centro
La masacre del Templo Mayor

En el discurso de la conquista que representó Charlot por una parte plasmó ese imaginario de dominación entre una cultura perversa sobre una gentil es decir, los malos contra los buenos. Y por otro lado, está la idea fundamental de la violencia de la que emergimos como pueblo mestizo, que surgió del indio masacrado y de la india violada. La violencia marcó la historia del país, lo que convirtió en víctimas a los mexicanos. Desde la experiencia violenta de la conquista, hasta la experiencia más reciente para 1922 que había sido la Revolución Mexicana, se puede pensar que el mestizaje es lo único que puede hacer vencedor al pueblo de México, idea que corresponde al pensamiento que tenía José Vasconcelos.

4.4.3 Los franciscanos

Siguiendo el recorrido sobre la conquista podemos observar a continuación un mural de José Clemente Orozco *Los franciscanos* (Fresco, 1923-1924), el cual se puede apreciar en las escaleras del segundo piso del Patio Grande de San Ildefonso. Entre la conquista espiritual y material expresada en los murales pasados fueron los frailes los conciliadores de la colonización, quienes desembarcaron para ser los primeros educadores en la fe cristiana. El mural nos enseña que fueron los misioneros de la orden regular los primeros maestros de los indígenas, a quienes les enseñaron a hablar el castellano y a creer en Dios y en Cristo. Fueron ellos los mediadores entre el



José Clemente Orozco: *Los Franciscanos* (Fresco, 1923-1924)
Antiguo Colegio de San Ildefonso.

mundo amerindio y occidente. José Clemente Orozco retoma esta figura de la conquista pero que protagoniza durante el periodo colonial por la estrecha relación que hubo entre ellos y el los pueblos indígenas. Frente a la violencia de la conquista los Franciscanos en los murales de Orozco representaron la bondad y misericordia de los predicadores con los indígenas huérfanos y desnudos.

José Clemente Orozco nació en Zapotlán, Jalisco; egresó de la Escuela Nacional de Bellas Artes y fue el último de los artistas en integrarse al grupo de los muralistas contratados por la SEP en este primer periodo. José Vasconcelos no estaba convencido de que participara en el proyecto, por una parte por su postura política radical y, por otro lado, por su trabajo artístico de la caricatura que no era reconocida como arte. Orozco había sido un ferviente crítico del Porfiriato, había publicado una serie de caricaturas en periódicos exaltando las contradicciones de este régimen, incluso siguió dibujando satíricamente contra los diferentes gobiernos que sucedieron al Porfiriato. En consecuencia, en la pintura mural de Orozco se encuentra lo punzante y burlón de las contradicciones de clase, pero también se representa una realidad violenta y cruel por la lucha armada que acababa de pasar.

Los franciscanos es un mural que se puede apreciar en el descanso de las escaleras de la Escuela Nacional Preparatoria, es la imagen que representa a un fraile con hábito gris, encorvado abrazando a un indio desnudo. El rostro del fraile a ojos cerrados cubre a su vez el rostro del indígena. Las manos morenas rodean el cuello del franciscano, está prendido de él, con las rodillas dobladas y las puntas de los pies apenas si tocan el piso, el indio se aferra al fraile, como se prende un niño a su padre. El indígena se encuentra desnudo, despojado de su ropa, pero sobre todo de su cultura, serían los misioneros quienes los arrojaron con el conocimiento y la fe cristiana. Los franciscanos son la “bondad” de la conquista, ellos supieron acercarse a los indios y protegerlos de la crueldad de los conquistadores.

La Colonia se representó bajo la tutela del Fraile al indio, una protección que viene a amparar a los indios después de una conquista religiosa violenta, donde los indígenas se niegan a venerar a un Dios que le ha arrebatado sus divinidades. Esta idea de lucha espiritual se puede ver en otra imagen que Orozco coloca a lado del mural del fraile, se trata de *La cruz y la serpiente* (fresco, 1923-24). Este mural monocromático es simple y complejo a la vez. Se aprecia en contrapicado, la cruz aparece verticalmente y la serpiente de manera horizontal sujeta a la cruz con la lengua por fuera y el cascabel recto en posición de combate, la serpiente

opreme a la cruz como si se tratara de un estrangulamiento, pero la cruz sigue inerme, de pie y sin ningún daño. Una dualidad que estará presente en la cultura mexicana toda la vida.

La cruz y la serpiente nos enseñan la unidad entre dos culturas, la mexica representada por Quetzalcóatl en la serpiente y la española simbolizada en el cristianismo a través de la cruz. Como dijo Jorge Alberto Manrique “la cruz con una serpiente enroscada simboliza el nacimiento doloroso de una nación”.¹⁵⁸ Y la orden mendicante, que abraza al indígena vino a mitigar el dolor que provocó la aculturación religiosa.



José Clemente Orozco: *La cruz y la serpiente* (fresco, 1923-1924)
Antiguo Colegio de San Ildefonso.

¹⁵⁸ Manrique, Jorge Alberto. *Una visión del arte y de la historia*, Volumen 4, UNAM-IIE, 2001, p. 209.

Siguiendo con el mural de *Los franciscanos*, vemos en él que articula muy bien “el vasconcelismo [que] había entronizado en el discurso público como un deber católico: la acción en el mundo de las obras. Los “frailes menores” eran el ejemplo por excelencia de esa devoción por el mundo”.¹⁵⁹ Los franciscanos, según el Secretario de Educación, no eran solo los encargados de buena voluntad de convertir al cristianismo a los indígenas para salvarlos del pecado mortal y hacerlos partícipes del reino de los cielos, sino que estos predicadores fueron los primeros en difundir la civilización, llevaron la cultura a los indios. Más allá de un compromiso cristiano con el mundo divino, para el Secretario se trató de un proceso civilizatorio para hacer de los indios siervos de Dios. Desde la Conquista se inició el proyecto por una educación evangélica a los indios por lo tanto se puede decir que fueron los primeros en comenzar un proyecto de educación de las masas en el continente americano enfocado en la enseñanza de la fe. Ellos fueron los primeros maestros del continente, los maestros de los indios. Fue precisamente con las órdenes mendicantes que comenzó una difusión explícita de las masas. “Eh ahí a los precursores de todo lo que entre nosotros es cultura”,¹⁶⁰ exclamó Vasconcelos.

Esta misma figura de misionero, se trasladó a la esfera pública de alfabetización con el proyecto de las Misiones Culturales. Ese referente se trasladó a la figura del maestro laico quien se convirtió en el nuevo predicador quien ya no llevaría la palabra de Dios, sino de la ciencia y de las letras. El mismo proceso civilizatorio seguiría latente, la alfabetización en castellano sería la principal labor de los docentes de ese momento del siglo XX. El maestro misionero debía seguir los valores franciscanos “amor, inteligencia y actividad” para realizar su labor. Vasconcelos expresó directamente que el papel del profesor del siglo XX tenía que recuperar la figura de los frailes, como aquellos que llevaron la fe y el conocimiento de Dios, los maestros debían llevar los conocimientos y la fe en ellos. De esta manera el sincretismo espiritual representado en la cruz y la serpiente se culminarían, según los objetivos de las Misiones Culturales por la difusión del saber, bajo la lógica de una relación asimétrica de una cultura sobre otra, la cruz sobre la serpiente.

¹⁵⁹ González Mello, *op. cit.*, p. 108.

¹⁶⁰ Vasconcelos, *Antología de textos sobre educación*. México: Trillas, 2009, p. 103.

4.3.4 Alegoría a la Virgen de Guadalupe

Siguiendo el periodo de la Colonia el mural que continúa es *Alegoría a la Virgen* (Encáustica, 1922-23) de Fermín Revueltas. Es un mural que representa a un ícono esencial de identidad para los mexicanos, es decir la Virgen de Guadalupe que, de acuerdo con el mito se apareció en el lugar de adoración a la madre Tonantzin de los mexicas. La Virgen de Guadalupe se convirtió en el elemento esencial de lo mexicano lo cual sirvió para legitimar el sincretismo entre las dos culturas. La imagen de una Virgen morena vino a sintetizar el mestizaje de las dos culturas. Esta deidad se convirtió en el ícono que sirvió para afianzar la identidad de los descendientes de dos civilizaciones la occidental y la americana. El mural nos enseña la importancia que tiene la virgen como ícono de identidad mestiza, además que se representa como una figura entre los pobres de México. La Virgen, madre de Dios y de los mexicanos pobres.

De ahí la importancia que este culto religioso y popular del país fuera abordado por Fermín Revueltas, en una de las paredes de la entrada principal del Patio Grande de San Ildefonso justo frente al mural de Alva de la Canal, *El desembarco de la Cruz*, Revueltas era el muralista más joven, con apenas 18 años emprendió su primer trabajo mural en la Escuela Nacional Preparatoria. Nació en Durango, se trasladó a Chicago en 1913 para estudiar Arquitectura, dibujo y pintura. Regresó al país en 1919 y entró a la Escuela de Pintura al Aire Libre de donde fungió como director pero de la Escuela de Pintura de Villa de Guadalupe. Fue un ferviente comunista y apasionado del arte popular, fundó la efímera Escuela de Pintura al Aire Libre de Milpa Alta, donde impartió clases a niños y jóvenes indígenas. “En el grupo de San Ildefonso, Fermín destacó por su carácter apasionado y violento, pintando sin separarse de una 45 que llevaba siempre a la cintura y “a la que le encantaba darle vueltas como en las películas de vaqueros”.¹⁶¹

Su gran interés por lo popular llevó a Revueltas a la representación del ícono guadalupano, la figura religiosa más importante de la nación, aunque cambia el sentido solemne de la beatitud por una Virgen terrenal. Los colores rojos y amarillos fuertes con los que pintó a la Virgen, la hacen descender al mundo profano y popular. La composición total del mural hace un triángulo, la Guadalupe está en la parte superior envuelta en una túnica verde y roja, rodeada de nubes amarillas y naranjas. Dos ángeles mujeres se encuentran en

¹⁶¹ Roura, *op. cit.*, p. 194.



Fermín Revueltas: *La Virgen de Guadalupe* (Encáustica, 1922-1923)
Antiguo Colegio de San Ildefonso.

al rededor usan un vestido rojo, una mira hacia abajo y la otra hacia el horizonte, ambas tienen las manos cruzadas. Abajo se encuentra el pueblo, visten con rebozos, sombreros y una mujer lleva a su niño envuelto en la espalda. En el centro, en primer plano hay una pareja sentada con frutas en las manos. Frutas de la tierra como ofrenda para la virgen. En el fondo se despliega un paisaje desértico, los cactus se muestran detrás de los personajes haciendo alusión al paisaje folclórico mexicano.

La figura de la Virgen, colocada en la parte superior central, reúne bajo su protección a mujeres, hombres y niños mestizos que la veneran ofreciendo frutos de la tierra, de acuerdo con la tradición prehispánica. Lo sobrio y lo hierático la humanizan, le aportan características de “una mujer mexicana común”, envuelta no en un manto con estrellas, sino en un sencillo rebozo. El resultado “es una mezcla de religión y voluptuosidad, mística exaltación de la mujer, glorificación de su feminidad”.¹⁶²

Más allá de un emblema devocional es también una alegoría a la maternidad. La Virgen como la madre de todos los hijos que están abajo de ella. Las mujeres y los niños en brazos presentan a la mujer como madre, la fertilidad está presente a pesar del paisaje agreste y árido, nos provee con frutas, estas se pueden ver entre los brazos de una mujer y un hombre pintados en el centro del muro. Es una pintura que celebra la vida. Los colores encendidos, rojos, verdes, amarillos y el atuendo de las personas representadas, hacen que sea el primer mural que explora la idea de lo popular. Posteriormente vino toda la escuela de pintura de arquetipo mexicano en la recreación de un ambiente rural.

Por otro lado, habrá que pensar también en la Virgen de Revueltas como una cuestión patriótica que, históricamente había acompañado a los héroes.

El surgimiento de la virgen de Guadalupe como ícono patriótico y sagrado de la religiosidad popular, que es la que sigue exaltando el milagro y haciendo patente su misterio infalible. Como hemos visto, el primer paladín de la Morena del Tepeyac es Hidalgo, quien la esgrime para convocar y solidarizar la religiosidad popular. El segundo gran patriota guadalupano es, sin duda Morelos [A la Virgen] Se le consideró generala de los ejércitos insurgentes. [Después del triunfo de la Independencia] se predicó un sermón en el santuario del Tepeyac, en octubre de 1821, y el oficiante “dio gracias a la patrona de México por el ‘venturosos suceso’ de la independencia de América del Norte.”¹⁶³

La virgen ha estado presente en las luchas nacionales, no solo ha sido la consoladora en las plegarias privadas, sino que ha acompañado la causa justa de libertad e independencia de toda la nación, acompañando a los próceres en las batallas. Incluso, durante la lucha Revolucionaria

¹⁶² Soto, Adrián en Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 51.

¹⁶³ Bravo Ma. Dolores en Ambrosio, *op. cit.*, p. 504-505.

estuvo del lado de los pobres. “El referente popular más cercano del uso de esta imagen había sido en el zapatismo, que fue básicamente un movimiento católico, incluso con sacerdotes en sus filas; muchos de sus integrantes llevaban a la guadalupana en sus sombreros o banderas, los villistas también lo hicieron, aunque portaban otras imágenes, mientras que los carrancistas no hicieron gala de sus devociones porque eran anticlericales”.¹⁶⁴

La Virgen de Guadalupe se convirtió en un símbolo de la mexicanidad al surgir en la Nueva España, fruto de la conjunción de dos culturas. Luego se convirtió un ícono de identidad nacional que legitimó los derechos de los criollos y luego de los mestizos sobre el territorio, porque se reconoció en ella el origen de una nueva sociedad. La Virgen de Guadalupe o para muchos la madre Tonantzin había demostrado que México era un lugar bendecido por Dios.

4.3.5 La fiesta del señor de Chalma

Continuando el recorrido histórico a través de los murales, desde el sincretismo entre las dos religiones, se encuentra otro mural que aborda el tema de culto religioso pero que se acerca temporalmente más al siglo XX en el cual fue realizado. Frente al mural de Jean Charlot se encuentra la pintura al fresco de Fernando Leal en las escaleras del segundo piso del Patio Mayor del Colegio de San Ildefonso. *La fiesta del señor de Chalma* (Fresco, 1922) se trata de un mural que retrata el acontecimiento de una fiesta popular, a manera de una fotografía escenifica el momento en que el pueblo se congrega para celebrar al cristo milagroso de Chalma.

Es la representación de un acontecimiento colectivo, en el que converge la espiritualidad y la materialidad del cuerpo en la celebración y veneración al santo patrono. Es una festividad indígena entre lo profano y lo sagrado, mientras que unos danzan para venerar al hijo de Dios, unas mujeres se encuentran sumergidas en la oración y levantan velas hacia el cristo. “Leal no eligió el rito personal de un devoto que visita el santuario un día cualquiera, sino la celebración de la fiesta comunitaria, el momento del tiempo festivo que es un corte temporal en el tiempo común y profano”.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Roura, *op. cit.*, p. 195.

¹⁶⁵ Roura, *op. cit.*, p. 216



Fernando Leal: *La fiesta del Señor de Chalma* (Fresco, 1922)
Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Fernando Leal nació en la ciudad de México, estudió en la Academia de Bellas Artes y luego en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán, de la que fue director. Ganó diferentes concursos de pintura a nivel nacional y participó como ilustrador en diversas revistas. Se decía que “Fernando Leal es un joven pintor con toda la barba, de espíritu un poco avejentado a fuerza de filosofías y pesimismo de la vida literaria que ha leído. En lo único que cree es en su arte, que es joven y potente [...] usa anteojos burocráticos y una lacia y larga barba negra que le da un aspecto valle-inclanesco. Su palabra es tarda, lenta y persuasiva, casi sacramental”.¹⁶⁶

Para su trabajo en San Ildefonso, Leal optó por la representación de una fiesta como parte de la arraigada tradición mexicana de celebrar a los santos patronos de sus pueblos. En la parte superior del mural vemos a hombres y mujeres sentados, como si descansaran de una larga peregrinación para ver al santo. Las mujeres con rebozo y los hombres con grandes sombreros, rezan la oración en colectivo. Una mujer hace la señal de la cruz con su mano para persignarse. En el lado superior izquierdo se encuentran los estandartes religiosos y un cura. El orden secular está presente como autoridad en la celebración. El sacerdote, quien tiene unidas las manos en señal de oración, mira a los feligreses. Él se encuentra a un lado del Cristo de Chalma. El hijo y el pastor de Dios, se encuentran en la parte ascendente de las escaleras.

Por el contrario, en la parte superior derecha en tamaño mucho mayor a las demás figuras, se encuentran los danzantes, con su atuendo colorido, penachos, máscaras y listones de colores se deja ver en el rito ancestral. No se muestran fatigados después de la larga jornada de baile, al contrario muestran destreza y concentración en su ofrenda. Llama la atención un hombre danzante, vigoroso, plantado firmemente entre sus compañeros. Una cabellera negra y larga salen bajo su penacho. Mira hacia fuera del mural. Su rostro es disonante, boca entre abierta, protuberante, ojos saltones y nublados. Pareciera estar extasiado, a consecuencia de la prolongada danza o podría tratarse de un estado de alteración causado por alguna planta alucinógena como el peyote, interpretación que mencionó una vez Guillermina Guadarrama en un recorrido por el mural.

Las figuras se desparraman, diseminadas sobre un fondo oscuro; las une una danza semi pagana en honor a Cristo crucificado, ídolo alrededor del cual Leal orquesta su composición sin tomar en cuenta la verosimilitud espacial. La fiesta del señor de Chalma [...] sigue siendo una composición frontal. Pero la proyección descentrada y la fuerza expresiva de las distorsiones permiten apreciar el paso que, ideológicamente, se ha dado en pocos meses; los personajes de

¹⁶⁶ Vera de Córdoba, Rafael citado por Roura, *op. cit.*, p. 206.

rasgos indígenas ya no son siluetas vagamente eróticas, sino seres dotados de una personalidad propia que se refleja en sus rasgos diferenciados.¹⁶⁷

A lado de este danzante extasiado, casi en el centro del mural, se encuentra un grupo de niñas, vestidas de blanco. Una de ellas mira hacia el frente, sostiene un arco de flores y una medalla religiosa cuelga de su cuello. Arriba de ellas se encuentran los músicos con un violín, un instrumento de viento y un tambor, acompañan a los feligreses para hacerlos danzar ante el cristo. Vemos a instrumentos de ambas culturas que se unen para venerar.

El mural presenta un ambiente lleno de vida, donde el tiempo transcurre en esa ruptura entre lo cotidiano y lo sagrado para agradecer la vida a Dios. Nos enseña la mezcla entre la idolatría pagana indígena y la cristiana presente incluso hasta ese momento. Los indígenas han internalizado la fe católica, la han combinado con sus propias creencias. Lo mágico-religioso se presenta entre los diferentes ritos como el rosario, la danza, la música, la penitencia, que acompañan a los indios dominados por el culto cristiano. Pero esta fe ha sido americanizada y han encubierto sus propias idolatrías.

La fiesta de Chalma llenaba con creces los rasgos de brujería, fanatismo y hondo simbolismo y complicado ritual pero, al contrario de la celebración guadalupana, era un culto local, preponderantemente indígena y campesino que se había consolidado, como muchas otras celebraciones sincréticas, en el siglo XVII. [...]El tema de Leal abordó a los indios vivos y practicando su religiosidad fanatizada, con lo que rompió no sólo con la tradición temática y visual de la pintura decimonónica, sino con el imperativo cultural de no representar al indio real, atávicamente asido a sus costumbres.¹⁶⁸

Es de reconocer que Leal otorgó un lugar a los indígenas que en muy pocos murales se puede ver, el reconocimiento de sus tradiciones en donde ellos son los actores colectivos conformando su cotidianidad y fanatismo religioso. Los mexicanos podían verse ahí en las fiestas rurales en las que se puede tener la experiencia como actor o simplemente como espectador. En la representación de lo cotidiano del mural también se encuentra la identidad de ser mexicano. En las tradiciones se ve reflejada la vida nacional del país, las comunidades que viven en colectividad y que se manifiestan a través de las tradiciones será el sello distintivo de la nación. Sin embargo no deja de haber cierto folklorismo en el despliegue del trabajo de Leal, los colores, los gestos y los elementos materiales representados, son parte de

¹⁶⁷ Debrouse, *op. cit.*, p. 53.

¹⁶⁸ Roura, *op. cit.*, p. 214.

ese imaginario del mundo indígena y popular, la exaltación por lo desproporcionado y exuberante de las fiestas.

4.3.6 Liberación del peón

Los murales que hemos visto han pertenecido a dos momentos de la historia del país, la Conquista y la Colonia, incluso en el anterior representa una escena muy cotidiana para muchas comunidades en México del siglo XX. Sin embargo siguiendo una lectura cronológica de los murales de acuerdo al marco de referencia entre 1921-1924, el paso de la historia es mayúsculo, se puede ver un salto de la colonia al siglo XX. La pintura que se describirá a continuación da cuenta de la Revolución Mexicana, pero al mismo tiempo hizo alusión al régimen que fue derrocado por este movimiento armado, es decir el gobierno Porfirista. Este mural como la mayoría de ellos escenifica el hecho relevante para la historia oficial del régimen de Obregón: La Revolución Mexicana, que fue el tema predilecto de los muralistas durante la Secretaría de José Vasconcelos.

Sería desde esta experiencia con la que algunos pintores representarían al pueblo mexicano, entre ellos Diego Rivera quien se asumió como pintor del pueblo. Rivera además de realizar *La Creación* en San Ildefonso, fue el pintor principal quien decoraría casi todo el edificio de la SEP. Artista consagrado para ese momento, Rivera fue traído de Europa por el propio gobierno de Obregón y acogido por el Secretario de Educación quien lo incluyó de inmediato en el proyecto de creación de la nueva cultura nacional. A pesar de no haber estado por más de una década en el país, Rivera demostró su gran imaginación para representar al pueblo de México, del cual había estado ajeno, después de haber permanecido varios años en Europa. Ante esto La SEP le costeó un viaje para que recorriera distintos lugares del país y pudiera ver las costumbres de la vida de los mexicanos y pudiera hacer pinturas fieles a la vida nacional, de ahí las imágenes del Istmo de Tehuantepec, que pintó en algunos murales del edificio, siendo la tehuana uno de sus personajes favoritos para representar lo mexicano.

Rivera, a diferencia de sus colegas muralistas, no había presenciado el movimiento Revolucionario, no obstante era un ferviente defensor de la cultura popular que había emergido del discurso revolucionario y postuló a su arte comprometido con la lucha armada. El pintor había manifestado esta postura diciendo: “que la base de todo arte es el sentimiento



Diego Rivera: *La liberación del peón* (Fresco, 1923)
Secretaría de Educación Pública

popular” y “el pintor que no tenga el sentimiento de los anhelos del pueblo —aunque no ande precisamente entre el pueblo— ése, no hará obra sólida; como no la hará el que pinte muros, decore casas, palacios o edificios públicos. El arte desligado de sus fines prácticos no es arte”.¹⁶⁹ El pintor jalisciense se adhirió al movimiento político-artístico que se generó entre los muralistas, quienes proponían otra forma de hacer arte nacional.

El meollo de la ideología de Rivera, que a mi juicio parece inalterable -dice Rodríguez Prampolini-, por encima de los cambios y contradicciones de su quehacer político, es la idea de que el arte debe contener una intención ideológica que ayude a la transformación de la sociedad, aunado siempre a una estética en la que pueden aprovecharse incluso en las búsquedas del arte burgués. Para Rivera, la defensa de la libertad creativa es entendida como la libertad de un artista, convencidamente revolucionario.¹⁷⁰

Rivera era un pintor con una actividad política intensa, miembro del partido comunista, estableció una forma de vida como artista político pero a su vez nunca se separó de los privilegios que obtuvo del grupo de poder en el gobierno. A diferencia de Siqueiros y de Orozco, pintores más radicales ideológicamente, Rivera nunca se desprendió de una vida pequeño burguesa con la que se deleita como el gran pintor y muralista mexicano. Él supo aprovechar muy bien el discurso revolucionario para justificar su creación artística sabiendo el impacto que tenía dentro del movimiento artístico que emanó para efectos del proyecto cultural del país.

Es digno de reconocerle el enorme trabajo que realizó en la SEP. Fueron metros y metros de muro los que pintó fervientemente, en los corredores del Patio del trabajo, el Patio de las fiestas y en los distintos niveles del edificio. El mural que se describe aquí se encuentra en el Primer Patio de la SEP. El mural, *La liberación del peón* (Fresco, 1923) es la exaltación de la Revolución como alegoría de la liberación del pueblo del Porfiriato. La alusión del “Viejo orden” es representada por una hacienda en llamas, localizada en el segundo plano del mural. Se trata de una imagen pequeña, escondida entre las cabezas de los caballos del primer plano. La hacienda fue símbolo material del Porfiriato es decir, el espacio de dominación y esclavitud contra el pueblo pobre de México. El Porfiriato había establecido un sistema caciquil que condenó a una vida de esclavitud para los campesinos y en este mural se nos representa la liberación del mismo.

¹⁶⁹ Roura, *op. cit.*, p. 140.

¹⁷⁰ Rodríguez Prampolini, Ida. *Muralismo mexicano, 1920-1940*. Tomo III, p. 25.



Detalle del mural *La liberación del peón*.
(Segundo plano, superior izquierdo)

El hecho de representar un hacienda en el instante en que era incendiada, muestra el preciso momento en que la batalla había terminado, la victoria era de los revolucionarios quienes podían liberar al trabajador del yugo del cual estaba atado. El segundo plano no es más que valles y montañas de color ocre lo cual permite mirar la hacienda pintada en blanco, vacía, con llamas intensas, ascendentes que aniquilarían la casa de los patronos, de los terratenientes. Al tener despejado el panorama podían liberar al peón. La liberación del peón muestra el triunfo de la Revolución sobre esta sujeción terrateniente, pero también de todo el régimen que sostenía este tipo de relación de explotación entre campesinos y caciques.

La escena que está en primer plano en el mural, se trata justo del momento en que unos revolucionarios desatan a un peón del tronco donde se encontraba sometido. En el primer plano inferior se mira al peón como un mártir. El cuerpo del peón se encuentra tendido en el piso, desfallecido, sin fuerzas para ponerse de pie, con las manos atadas. Él se encuentra de espaldas, con la piel lacerada; está completamente desnudo y un revolucionario lo arropa con un lienzo rojo, mientras otro le sostiene la cabeza y apoya su espalda contra su pierna. Un tercer hombre con un cuchillo se encuentra cortando el mecate que ata al campesino al tronco. Mientras un cuarto hombre observa la escena de pie, él se encuentra sujetando a los caballos donde han llegado y donde partirán con el peón. La mural no enseña que la Revolución Mexicana llegó para proteger a los desamparados.

Los caballos de color café y negro, ocupan casi todo el mural, las bestias tienen una expresión desafiante y penetrante. Sus caras alargadas miran al frente, dos de ellos de perfil pero con la mirada hacia el público. Los hombres en proporción al tamaño de los caballos, portan carrilleras que cruzan sus dorsos, botas hasta las rodillas con espuelas, camisas mangas largas y sombreros. Sus presencias transmiten nobleza y serenidad. La escena es una representación apacible, tranquila, como la que se puede ver cuando Cristo es bajado de la

cruz para ser arrojado por su madre, de igual manera, aquí se hace una alegoría del mártir que es el peón quien también ha sufrido por su pueblo. Con táctica y delicadeza los revolucionarios liberan a su compatriota. Un acto de piedad frente a un hombre esclavizado y lacerado. Los colores que utilizó Rivera son sienas, entre amarillos y grises, sin embargo no por la calidez de la paleta deja de representar una “faceta destructiva y justiciera de la revolución”.¹⁷¹

La liberación del peón no enseña la liberación del todo el pueblo de México hecha por el mismo pueblo a través de la Revolución, que ha hecho justicia con los campesinos explotados por la avaricia de los caiques porfiristas. En el mural podemos observar representada la justicia que se logró por la revuelta y sentirnos liberados. Según la imagen han sido los campesinos, los pobres, quienes han conseguido derrocar al Porfiriato, la Revolución ha triunfado, ha valido la pena el ambiente de desastre que se hizo presente durante la lucha. La pintura nos muestra un punto intermedio entre aquella destrucción y el momento pacificador, no se representa el combate como tal, solamente los triunfos de la catástrofe.

4.3.7 Trinidad revolucionaria

El pueblo festivo que se representó en el mural de Leal, fue el mismo pueblo que se fue al campo de batalla para hacer la Revolución dejando sus fiestas, su trabajo y su familia para luchar por tierra y libertad en el siglo XX. A continuación veremos un mural que sintetiza a los personajes de la Revolución Mexicana. A pesar de que Orozco es el único de los muralistas en San Ildefonso, que recrea escenas de la Revolución, es el menos interesado en redimir la ideología revolucionaria, ni siquiera le interesó unirse a las causas de los campesinos y menos de los indígenas. Él mismo confesó:

Yo no participé en la Revolución [los periódicos estadounidenses] me hicieron aparecer como uno de los abanderados de la causa indígena y hacían un retrato de mi persona en el cual podía reconocerse a un tarahumara. Yo jamás me preocupé por la causa indígena ni arrojé bombas, ni me fusilaron tres veces [...]. Yo no tomé parte alguna en la Revolución, nunca me pasó nada malo y no corrí peligro de ninguna especie. La Revolución fue para mí el más alegre y divertido de los carnavales.¹⁷²

¹⁷¹ Ramírez Rojas, Fausto en Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 147.

¹⁷² Roura, *op. cit.*, p. 303.



José Clemente Orozco: Trinidad revolucionaria (Fresco, 1923)
Antiguo Colegio de San Ildefonso

No obstante Orozco replantea el sentido de la Revolución Mexicana en tres actores fundamentales, se trata del campesino, del obrero y del soldado. Ellos, los sujetos de la Revolución se hacen presentes en su mural llamado *La trinidad revolucionaria* (fresco, 1924), en el cual se ven tres hombres que emergen de la barbarie y de la destrucción. Este mural se encuentra en una pared del corredor de la planta baja del Patio Grande de San Ildefonso. Las tres figuras se despliegan como una trinidad laica surgida de la Revolución que había prometió justicia social. Pero los sujetos que quedan de ella parecen encontrarse vedados por sus propios ideales. “La condena a la violencia se volvió definitiva: no había matiz alguno que entender, la guerra dividía, los personajes eran ciegos o tullidos”.¹⁷³

En medio del mural vemos al soldado que surge entre el campesino y el obrero, se aferra a un fusil con sus puños prominentes, fuertes y decididos, su cuerpo se despliega hacia el frente, quiere avanzar, pero su visión es nublada por una bandera roja que le cubre toda la cara y ciega su andar. A su lado derecho se encuentra el campesino, con camisa blanca y pantalón negro, se encuentra en plegaría, agobiado. También tiene el rostro cubierto pero con sus manos entrelazadas que tocan su frente. Él tampoco puede ver el resultado de la Revolución. De lado izquierdo, el único que tiene el rostro descubierto, mira a los dos incrédula y desconfiadamente, es el obrero que mira con desdén a sus compañeros, con expresión severa y de disgusto. Él sí puede mirar pero carece de manos para construir y ninguno de los dos puede ayudarlo, el primero ocupa sus manos en la guerra y el segundo entrelaza sus manos desesperanzadas.

La figura central no une, no domina, no mira, no está en paz. Y Trinidad es, por cierto, un nombre extraño. La Trinidad es un concepto cristiano: Dios es trino y es, al mismo tiempo, uno. [...] Son tres lesiones (sic) distintas y son tres personas distintas: están separadas y nos hay unión posible. Las manos entrelazadas que abundan en otras partes sólo hacen evidente que aquí no se entrelaza nada, no se une nada. [...] una vez más no busca reconciliación, no mitiga rijosidad.¹⁷⁴

Orozco es severo con respecto a la lucha armada que acaba de pasar, cuestiona el efecto que se pregona como redentora de los desposeídos. “Los diez años pasados sin pintar la Revolución cobraron forma en un tablero que sacude por la fuerza de su composición, la agresividad del soldado-cuña, la violencia de los rojos que tiñen la parte alta y el crítico desencanto de sus protagonistas”.¹⁷⁵ Son los protagonistas de la Revolución quienes aparecen con fuerza pero sin

¹⁷³ González Mello, *op. cit.*, p. 106.

¹⁷⁴ González Mello, *op. cit.*, p. 107.

¹⁷⁵ Roura, *op. cit.*, p. 324.

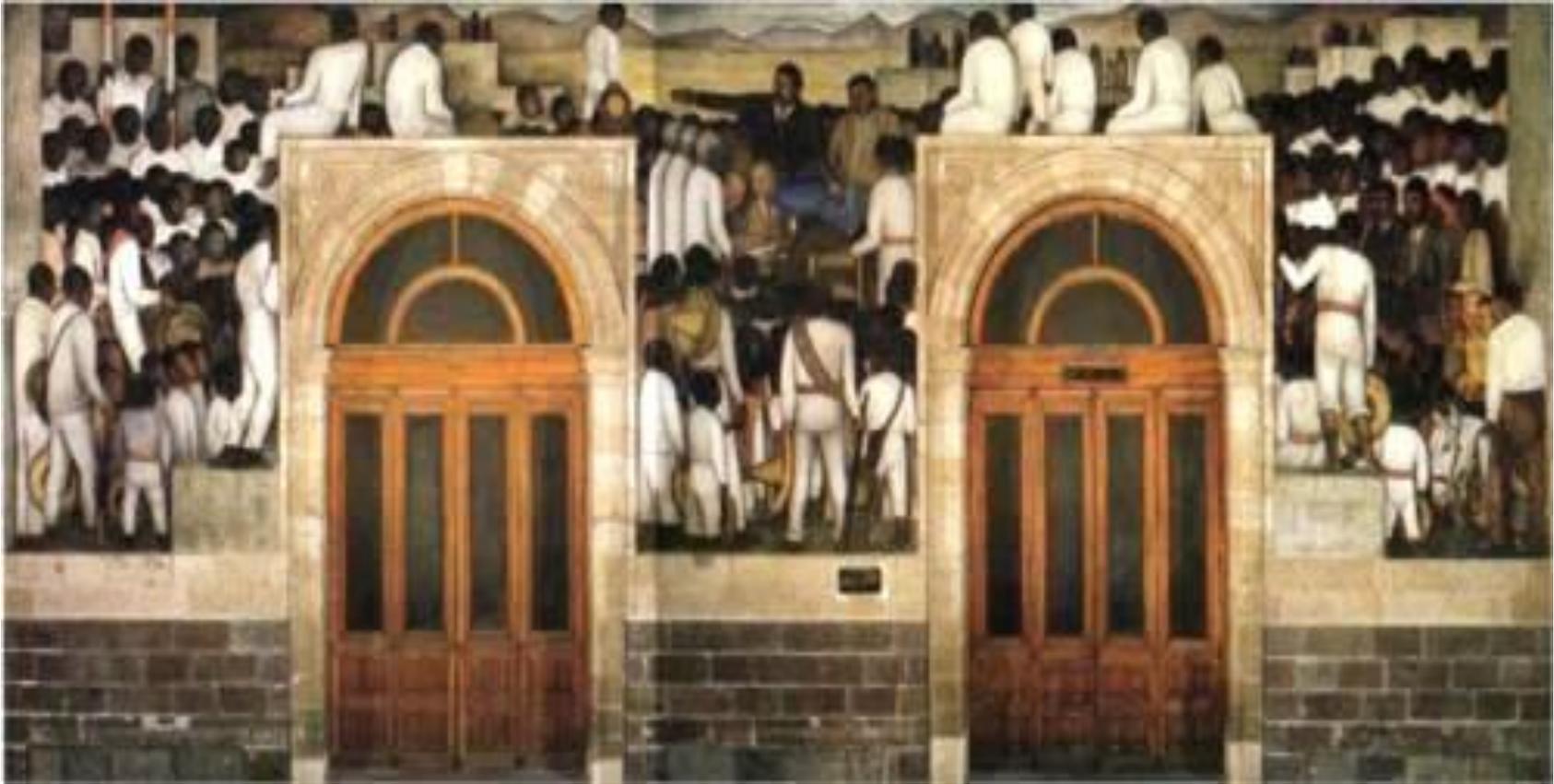
saber exactamente hacia donde dirigirse. ¿Hacia dónde va la Revolución? Se preguntaría Orozco que, a diferencia del proyecto del gobierno que la conducía hacia su propia institucionalización.

Este mural para efectos del discurso histórico oficial no enseña a los sujetos revolucionarios, el campesino, el obrero y el soldado, hombres de la clase popular. El público para el que van dirigidos los murales se descubre en ellos como parte de su mismo contexto social. Tres hombres que murieron en la lucha por la libertad. Y quizá sí, se encuentran aturdidos y desorientados por la violencia que acaban de vivir, como el pueblo mismo lo está, sin embargo, se ve ahí una imagen semejante a la trinidad cristiana en la que tiene fe el pueblo de México. Los tres que hicieron la Revolución aún se pueden ver fuertes y justos, pero el futuro del país ya no depende solo de estos tres hombres atormentados, sino es también de la responsabilidad del propio espectador, es el pueblo el que debe reconstruir la nación.

4.3.8 Dotación de ejidos

El mural que continúa nos habla del momento posrevolucionario, el cual exalta el triunfo revolucionario es una pintura de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública, el mural fue nombrado *Dotación de ejidos* (Fresco, 1923-1924) en el Patio Principal de la SEP. Se trata de una escena en la que se encuentra a una masa de hombres indígenas y campesinos que rodean a funcionarios quienes están repartiendo las tierras. En el mural se puede ver una muchedumbre de hombres vestidos de manta blanca quienes se reúnen en un lugar público que podría ser una plaza para recibir su pedazo de tierra. Durante la Revolución Mexicana, habían sido mucho los campesinos que se habían levantado en armas para reclamar lo que les correspondía: la tierra para trabajar, una de las demandas sociales fundamentales de esa lucha.

Los campesinos habían sido los actores principales en los campos de batalla, fueron la carne de cañón y fueron quienes sostuvieron la consigna que se haría parte fundamental del ideal revolucionario. Una de las políticas públicas del gobierno de Obregón fue el reparto de algunas tierras para los campesinos, en respuesta a una de las trascendentales demandas populares, principalmente del grupo zapatista. Este compromiso hacia los desposeídos, sería la



Diego Rivera: *Dotación de ejidos* (Fresco, 1923)
Secretaría de Educación Pública

acción que establecería el gobierno para acercarse al medio rural. La promesa de tierra se convirtió en la esperanza de que aún la Revolución se encontrara de lado de los pobres. En 1920 se había decretado una Ley de ejidos, la cual “estableció que las tierras dotadas a una comunidad rural serían repartidas en parcelas individuales, de tamaño suficiente para que su dueño obtuviera un ingreso dos veces superior al promedio del salario local —de tres a cinco hectáreas de riego o su equivalente en otro tipo de tierra”.¹⁷⁶

Durante el gobierno de Obregón la cuestión agraria se redujo a la distribución de ejidos para mantener a las comunidades aplacadas con el propósito de disminuir las luchas que seguían entre los campesinos. En el mural vemos en el centro una mesa con algunos funcionarios de traje, sentados, escribiendo y firmando papeles. Pegados a la mesa se pueden ver tres campesinos idénticos esperando su documento que los acreditarían como dueños. Un poco más arriba, se ve un hombre de traje con la mano derecha extendida, señalando hacia el campo, la otra mano la tiene sobre un lienzo azul que podría ser un mapa del cual toma referencia para determinar la dotación de tierra. Quien sostiene el documento azul es un revolucionario, lo delata su atuendo con una carrillera a la cintura.



Detalle de *Dotación de ejidos*.
(Primer plano superior derecha)

La mesa queda escondida entre la multitud congregada, todos los asistentes se encuentran atentos en el centro, como si en la mesa encontraran la esperanza de la lucha que había quedado atrás. Son hombres jóvenes y niños los que se concentran para recibir el sustento de la vida. Algunos aún con la carabina en la mano, otros se han quitado el sombrero como reverencia a un acto cívico y los colores sepías acompañan este evento solemne. A lo lejos se pueden ver unas siluetas de mujeres cubiertas en rebozos que esperan quizá a que su esposo, su hijo o su hermano puedan pasar por la tierra que les dará de comer. Ellas se han

¹⁷⁶ Roura, *op. cit.*, p 81.

quedado lejos, no tienen ningún derecho en el asunto agrario. La guerra ha terminado, ahora los campesinos se pueden ir en paz a trabajar con su pedazo de tierra.



Detalle *Dotación de Ejidos*
(Primer plano inferior izquierdo)

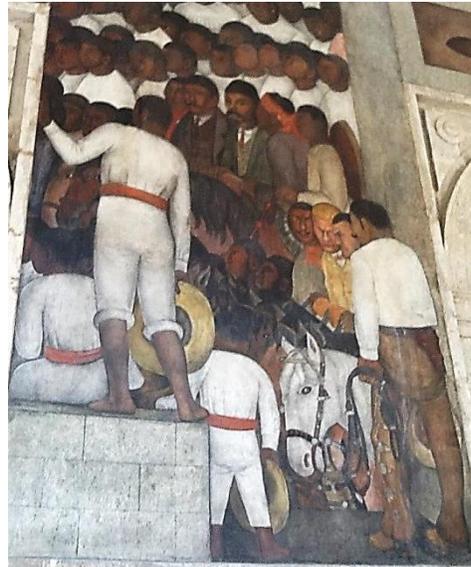
Los rostros son uniformes, caras morenas que cubre casi todo el espacio arquitectónico, el cual Rivera supo muy bien aprovechar para sentar a algunos de ellos, recargarse o asomarse entre las puertas. Los indígenas estaban presentes, también a ellos les tocará tierra. Hay en particular un rasgo, que sería característico de los personajes de la pintura de Rivera, se trata de dos hombres de pie en el primer plano, del panel de la izquierda. Serios, atentos a lo que pasa. Ese rostro parecido a los monolitos de piedra de los antepasados mexicanos o aquellas imágenes de los rostros mayas. Rivera como un defensor del “arte popular”, como llamó al arte prehispánico, recurrió en la representación del indio idealizado reconocido a través de los vestigios prehispánicos. El pasado, las raíces de los mexicanos estaban presentes en la acción del reparto de tierra que construiría el futuro. Era desde ese pasado del cual se fundaría el nuevo pueblo de México.

Es por ello que se puede decir que

Aunque reductiva y a veces inverosímil la visión riveriana es lo suficientemente auténtica [...] como para crear arquetipos. Colocado en el primer plano de pintura mural, el indígena desplaza a otros sectores sociales y a las inexpresivas siluetas, maniqués sin rostro que exponían un traje regional o ilustraban, en el siglo XIX, una clasificación racial de tipo “científico” [...] Sin embargo, al tipificar al indígena no sólo por su vestimenta e indumentaria, sino por la repetición de un mismo rostro algo inexpresivo, Diego Rivera fomenta también una idea bastante estereotipada del indio.¹⁷⁷

¹⁷⁷ Debroise, *op. cit.*, p. 58.

Durante el gobierno de Obregón, el reparto de tierras fue utilizado para intentar establecer una conciliación con los grupos subversivos, sin embargo las irregularidades y la corrupción en el proceso de dotación de tierra, originó otros conflictos y enfrentamientos entre propietarios latifundistas y comunidades. Las políticas públicas sociales en cuanto a la cuestión agraria tuvieron un papel importante demagógicamente, pero el problema agrario permaneció, no llegó la justicia social como se decía. Los problemas del campo eran mayores y la solución que ofreció el gobierno no era suficiente. Sin embargo el mural nos enseña que la lucha se ha acabado, que es el momento de que los campesinos suelten las armas, tomen el arado para trabajar la tierra “que les han dado”. El artículo 27° de la Constitución de 1917 empezó a llevar a cabo.



Detalle *Dotación de Ejidos*
(Primer plano inferior derecho)

Se ven ahí a los campesinos indígenas y mestizos vestidos de manta, uno que otro aparece como obreros, pero no importa su singularidad, son el pueblo, el conjunto, los pobres, los desposeídos, a los que ahora se les incorpora en la vida política y legal que les hace justicia concediéndoles un poco de tierra para trabajar y participar en la nación por venir. Están reunidos también los caudillos de la Revolución, en el panel de la izquierda podemos ver a cuatro a caballo, vestidos de charros. Uno nos da la espalda, de pie sostiene las riendas del caballo, porta una pistola a la cintura. Los dos hombres frente a nosotros ven a uno de ellos, por sus rasgos faciales pareciera ser Plutarco Elías Calles, próximo presidente, a quien apoyaba abiertamente el artista. Aquél caudillo seguiría pues con la legitimación política y

social de la Revolución. Más arriba vemos a un hombre que se parece a Emiliano Zapata quien mira al espectador.

4.3.9 La maestra rural

Si los anteriores murales de Diego Rivera sintetizaron las demandas populares de tierra y libertad, este tercero hará referencia a la educación, que si bien no estuvo en las demandas principales de la lucha armada, ocupó el principal lugar en la política del Estado del periodo posrevolucionario para llevar a cabo los ideales revolucionarios, una cuestión relevante en la Constitución. El artículo 3° fue el emblema nacional, el gobierno se había esforzado por institucionalizar un sistema educativo que fuera efectivo para sacar al pueblo de la “barbarie”. Estaba la urgencia de alfabetizar a un país mayoritariamente analfabeta y castellanizar seguía siendo el objetivo primordial para desindianizar al país y alcanzar el progreso.

El trabajo que había comenzado la SEP era arduo con el afán de expandir la cultura entre el pueblo y para eso necesitaba de un “misionero” que pregonara los saberes, es decir el maestro era el evangelizador laico para elevar la cultura del país. Los docentes se convirtieron en los protagonistas de la educación durante este periodo. Si la educación, como señaló Vasconcelos era la transmisión de cultura de quien la tiene hacia quien no la posee, los maestros eran la autoridad del saber. La educación del pueblo es “una empresa que requiere verdadero fervor apostólico. Para resolver de verdad el problema de nuestra educación nacional, va a ser necesario mover el espíritu público y animarlo de un ardor evangélico”,¹⁷⁸ dijo Vasconcelos.

Había una consigna moral que había dejado la lucha y eso era hacerse cargo de los hijos pobres de la Revolución, lo que implicaba un apoyo maternal para acercarse a los humildes y educarlos con fervor. Es por eso que la figura de la mujer en la educación rural cobró importancia porque será ésta, con su esencia maternal que sabrá cómo atender a los más vulnerables. Vasconcelos aclamaba por otorgarles a las mujeres un lugar como evangelizadoras laicas.

Todavía hasta nuestros tiempos lo mejor de la sociedad femenina de nuestra raza, las almas más nobles, más refinadas, más puras, se van a buscar refugio al convento, disgustas de una vida que sólo ofrecen ruindades. Huyen de la sociedad porque no ven en ella ninguna misión

¹⁷⁸ Vasconcelos, “Discurso de la Universidad” en Sicilia, *op. cit.*, p. 85.



Diego Rivera: *La maestra* (Fresco, 1923) Secretaría de Educación Pública

verdaderamente elevada que cumplir. Demos, pues, a esas almas la noble misión que le ha estado faltando: facilémosle los medios de que se pongan en contacto con el indio, de que se ponga en contacto con el humilde, y lo eduquen, y veremos como todos acuden con entusiasmo a la obra de regeneración de los oprimidos; veremos cómo se despierta en todos el celo de la caridad, el entusiasmo humanitario.¹⁷⁹

Sería la imagen de la maestra enseñando a los indígenas la que se representó en uno de los murales de Diego Rivera en la SEP. *La maestra rural* (Fresco, 1923) es el título de la obra del pintor en donde no solo representa la misión educadora por parte de la docente sino también, a la propia educación mexicana respaldada por la propia Revolución. Como ya se había dicho antes, el Secretario de Educación creía en que él, junto con sus coetáneos políticos e intelectuales, eran los herederos de la Revolución, responsables de la construcción del país. La política educativa que había iniciado con el gobierno de Obregón no era más que una respuesta legítima a los ideales de la lucha armada.

En la maestra de Rivera vemos a la educación en el contexto rural, porque era ahí donde radicaba la urgencia de la enseñanza. En el primer plano de lado derecho vemos a una maestra rural sentada, rodeada por niños y adultos que escuchan atentos la clase que dicta. La maestra sostiene con una mano un libro abierto, que sobresale por su gran tamaño; la otra mano se encuentra con un ademán en señal de estar explicando. Junto al círculo que conforma la maestra y sus pupilos, de lado izquierdo está plantado un hombre de la Revolución montado en un caballo, porta un rifle y una carrillera le rodea su torso. Está ahí cuidando, vigilando que su pueblo tenga educación. La clase de la maestra era resultado del levantamiento armado que posibilitó que la enseñanza llegara hasta el campo. Aprender a leer y a escribir era bastante para un pueblo al que le había sido negado el acceso a las letras.

En el segundo plano del mural atrás de la imagen del revolucionario y de la maestra, algo importante que destacó Rivera fue una parte del pueblo que ha soltado los fusiles y se ha puesto a arar la tierra. Se despliegan los surcos al ritmo de los caballos enyuntados. La Revolución ha terminado y les han dado la tierra a los campesinos como se ha visto en el mural *Dotación de ejidos*. En el mural *La maestra* está el pueblo que trabaja para comer, como decía Obregón. En tercer plano se encuentra el campo abierto y otros hombres arando la tierra, es la gente trabajadora que produce los bienes materiales del país para que la educación pública sea posible. No puede haber educación sin trabajo. Los colores ocres apaciguan el

¹⁷⁹ *Idem.*

momento de triunfo, ya no hay lucha ni destrucción, es momento de paz y de construcción nacional; los hombres tienen las tierras y el pueblo tiene educación.

La Revolución sigue ahí para vigilar que se lleve a cabo lo que se ha conseguido por la lucha. “Solamente los pueblos civilizados procuran formar buenos ciudadanos, es decir hombres y mujeres libres, capaces de juzgar la vida desde un punto de vista propio, de producir su sustento y de forjar la sociedad de tal manera que todo hombre de trabajo esté en condiciones de conquistar una cómoda manera de vivir”.¹⁸⁰ La pintura no presenta al mundo rural como el “atraso” por el contrario, reivindica el lugar en donde ha comenzado el cambio social para el bien del país. Pero este mural no deja de ser una idealización del campo, de la vida rural en la que todo va progresando. El paisaje que pinta Rivera está libre de conflictos, lejos del sufrimiento, de la miseria y del hambre de los campesinos.

Con este mural concluye el recorrido histórico que enmarca al discurso de identidad nacional durante el periodo de 1921-1924. *La maestra rural* sintetiza el momento histórico educativo, en el que inició el magno proyecto de la SEP para educar a las mayorías después de un movimiento Revolucionario. Aunque no fue un recorrido cronológico puntual de la historia de México, se presentaron elementos importantes que sostenía, por un lado el discurso de identidad nacional del gobierno de Obregón y por otro lado el de la Secretaría de Educación Pública. Comienza con la conquista, retomando dos elementos importantes, la conquista material y espiritual, luego nos presenta a un personaje fundamental que configura el discurso de la misión de la SEP que son los frailes y su labor educativa-evangelizadora con los indios, personificados en los maestros del siglo XX.

Luego hay un salto para llegar a las fiestas tradicionales producto del sincretismo religioso de los dos mundos, presencia de la mexicanidad para la identidad nacional. Aparece luego el tema de la Revolución Mexicana, momento histórico a partir del cual recobra otro orden la vida de México, la Revuelta fue un movimiento libertador y de justicia social, que incendió al régimen Porfirista para acabar con él. Por último se llega a un retrato de la situación educativa del país en la segunda década del siglo XX. La educación y la Revolución permanecen juntas con el objetivo de perfeccionar la raza, elevar el espíritu, hacer hombres y mujeres “capaces de bastarse a sí mismos y emplear su energía sobrante en el bien de los demás”.¹⁸¹

¹⁸⁰ Vasconcelos, “Conferencia leída en el Continental Memorial Hall de Washington” en Sicilia, *op. cit.*, p. 144.

¹⁸¹ Vasconcelos “Discurso de la Universidad” en Sicilia, *op. cit.*, p. 85.

Conclusiones

La educación históricamente ha tenido un papel fundamental para la legitimación de los Estados-Nación. A través de ella el Estado ha transmitido una narrativa histórica oficial para la enseñanza de valores, símbolos y conceptos que posibiliten la difusión de una identidad nacional. La Identidad es necesaria para resguardar a la gran comunidad llamada Patria, a partir de un orden definido por un modelo racial, lingüístico y cultural. De esta manera se estableció el Estado como el educador y el pueblo como el educando. En México después de la Revolución se emprendió un proyecto pictórico que, a pesar de no haber surgido con una intencionalidad explícita de ser un medio de enseñanza de la historia nacional, al paso del tiempo se convirtió en un libro de historia ilustrado que transmitió y sigue transmitiendo la identidad posrevolucionaria del país.

Los murales fueron un trabajo plástico que aparece junto con la creación de la Secretaría de Educación Pública (SEP), la cual se conformó frente a la urgencia de consolidar instituciones que permitieron el desarrollo del país después de una Revolución armada. La SEP estructuró la educación en todos los niveles para encausar el propósito pedagógico del Estado mexicano: la difusión de una identidad mestiza. La SEP se organizó para atender la urgencia “civilizatoria” del pueblo mexicano y salvarlo de la “barbarie”. Esta instancia de administración educativa fue ante todo un proyecto cultural que, no solo se encargó de la alfabetización de un pueblo analfabeta, sino también, de la implementación de hábitos y creencias para la conformación de una identidad nacional. La SEP fue considerada como el proyecto de la Revolución capaz de materializar los ideales de la lucha armada para formar al mexicano por venir y con ello a un pueblo más “civilizado”.

Para ello, fue necesario poner la intelectualidad al servicio de la Revolución, de manera que el intelectual tomara partido por el pueblo y sus acciones estuvieran destinadas a la formación del mexicano por venir. José Vasconcelos fue uno de esos intelectuales que se sintió con una delegación moral para contribuir con el “progreso” del país fundó dicha Secretaría de Educación Pública; no obstante, su labor no hubiera sido posible si las condiciones políticas y sociales —que en ese momento operaron a su favor— le hubieran otorgado la facilidad de estructurar una institución con el respaldo del gobierno en turno, le

fue permitido incluso el financiamiento del trabajo de decoración mural, frente a otras necesidades de un país permanentemente en guerra.

Como se pudo desarrollar a lo largo de la presente tesis, podemos decir que la importancia del Muralismo se centró en que se posicionó el arte al servicio del pueblo como consecuencia de la visibilización que la Revolución Mexicana otorgó a la clase oprimida del país. El proyecto mural no solo posibilitó encumbrar una nueva expresión del arte nacional sino que fue capaz de poner el arte al servicio de la educación. Las imágenes en los muros sobre temas de historia de México prevalecieron como instrumento para unificar sentimientos de solidaridad y lealtad en un nuevo régimen político posrevolucionario. El arte y la narrativa histórica se entrelazaron para sostener un discurso didáctico que posibilitó una enseñanza de la historia de México y con ello difundir la identidad nacional. Ante esto se puede afirmar que no fue fortuito que fueran temas históricos los que representaron los pintores en los muros. Si bien esto habla de una tradición pictórica, también exalta una necesidad por identificarse como miembros de una colectividad nacional.

Sin embargo es importante reconocer que los murales aquí estudiados fueron pintados en dos instituciones de carácter público pero exclusivo para un medio intelectual de clase media y alta. Dichas instituciones no eran visitadas por el pueblo de clases bajas. El pueblo como masa no tenía acceso a estos edificios. Además, el hecho de que fueran espacios cerrados y no abiertos como plazas, mercados o escuelas primarias, no posibilitaron el acceso para esas mayorías pobres que estaba representadas en muchos de ellos. Asimismo el discurso se encontraba alejado de las posibilidades reales que permitían que la gente iletrada acudiera a mirar las grandes pinturas donde se les representaba. Así que, durante los primeros cuatro años de creación mural no pudieron tener un impacto educativo como se ha propagado oficialmente. El impacto educativo de los murales no fue en el primer momento de su realización sino que sería posterior a la década de 1930, cuando se pintaron en espacios abiertos y, sobre todo, posterior a 1950, cuando las imágenes se difundieron para ilustrar los libros de textos de historia de México y decorar las portadas de los demás libros para la enseñanza de la historia oficial del país.

Pese a esto, los murales no dejan de ser un motivo de discusión para desmenuzar la postura política en la narrativa histórica. Como se vio a lo largo del presente trabajo, la propuesta mural no surgió con una finalidad educativa explícita, a saber, contarnos la historia y ser un instrumento didáctico para la enseñanza de la misma. No hay testimonio que afirme

que los murales fueron un proyecto pedagógico. Si bien, como hemos revisado a lo largo de la investigación no hubo un acuerdo tácito entre los pintores y el Secretario de Educación en la temática para la decoración de los muros, sí existió un común denominador entre estos agentes quienes compartieron algunas características como parte de su identidad generacional, es decir se trató de un grupo de intelectuales implicados en la Revolución Mexicana en la mira de construir una nueva cultura mexicana, otro modo de ser mexicano que permitiera fundar una nueva y mejor nación para un bien común.

Por ello, las pinturas murales superaron su objetivo primero de ser una mera decoración para convertirse en un medio educador, como bien lo explicó Monsiváis al decir: "Esta es la tesis: si el espectador se conmueve estéticamente se educa al mismo tiempo en los significados de la nación, la historia, las luchas internacionales, el lenguaje simbólico".¹⁸² Considero, en consecuencia, que la conmoción estética que podía surgir entre los espectadores buscaba el aprendizaje de los símbolos y representaciones de la vida en México, a partir de la idealización de ser mexicano, para encontrarse entre una gran comunidad identitaria que hiciera sentir orgulloso al espectador de su "origen".

Así la importancia de representar el pasado y el presente del país en los murales se convirtió en el principal motivo para su difusión. La historia fue fundamental para instaurar la idea de identidad. Sin embargo, pensando en la propuesta de la narrativa histórica cronológica que se propuso, llama la atención que el discurso cronológico en los murales comprendidos entre 1921-1924, comience con la Conquista, aparezca la Colonia y luego haya un salto histórico hasta el Porfiriato, para continuar con la Revolución y terminar con el periodo del gobierno de Obregón, como cumbre del mestizaje y de justicia social para el pueblo de México. Se puede observar, por lo tanto, que está ausente una parte de la historia nacional. ¿Por qué no fue relevante para los muralistas hablar del siglo XIX en México? ¿Por qué ningún muralista pintó sobre la Independencia, sobre los Imperios del siglo XIX en México, ni sobre la Reforma? ¿Por qué en la construcción de la identidad nacional, durante el gobierno de Obregón, a través de temas históricos representados en la pintura mural no fue relevante representar al siglo XIX?

Bajo estas interrogantes que aparecieron con el desarrollo del trabajo, podemos decir que entre los actores que participaron en el proyecto de los murales, había una clara visión de

¹⁸² Monsiváis, Carlos en Museo Carrillo Gil, *Estéticas socialistas en México. Siglo XX*, editorial R.M. / INA, 2004, p. 29.

considerarse como herederos de la Revolución. El movimiento armado había permitido derrumbar la vieja estructura burguesa que había imperado en el transcurso del México independiente. La Independencia de México fue la ascensión de la burguesía, de los blancos hijos de españoles nacidos en este continente que reclamaron su derecho político de ser mexicanos para tener poder económico y político en el territorio. Ese estatus se mantuvo hasta la Revolución Mexicana que dio un giro ideológico sobre qué es ser mexicano, es decir, la consumación del mestizo ya no el criollo de la Independencia. Por eso era importante exaltar el pasado indígena y recordar la conquista porque unió a dos razas. Durante estos periodos retomados en los muros se concluyó el proceso de mestizaje que nos definió como mexicanos.

Por otro lado, la historia inmediata que importaba resaltar era la Revolución Mexicana, de donde había surgido el grupo de poder que mandaba en el país. Se construyó un discurso ideológico de la Revolución como la lucha de los pobres, de los obreros, campesinos, de los niños, del pueblo analfabeta y de los indígenas que habían sido excluidos de la nación. Y con ello fue necesario poner sobre la mesa las necesidades sociales de estas identidades: tierra para trabajar, derechos laborales y educación. La identidad del mexicano se afianzó con la revuelta armada cuando fueron los pobres quienes salieron a defender sus tierras y a reclamar mejores condiciones de vida. La Revolución había triunfado y una nueva nación surgió.

Estas reivindicaciones sociales se expresaron concretamente en la constitución de 1917 específicamente en los artículos 3°, 27°, 28°, 123°, y 130°. Tanto los derechos a la educación, los derechos de los trabajadores, el derecho a la tierra para trabajar, no estuvieron en la ideología del siglo XIX. Y el gobierno de Obregón, desde un plano discursivo tenía consignado tratar estas reivindicaciones sociales. Lo que importaba decir es que este régimen posrevolucionario era el resultado de una lucha de “los de abajo” que venían a construir otro México, uno popular y democrático. El discurso de justificación de poder del régimen obregonista se sustentó en la apología a los pobres, al indio, al ignorante, quienes debían ser educados para salvar al país.

A partir de entonces, los discursos del Estado estuvieron fundados en la inclusión del pueblo (campesinos, obreros, indígenas, niños, mujeres). Pero esta inclusión siempre fue desde la misma exclusión, negando las diversidades étnicas, lingüísticas, culturales y artísticas que están en el territorio nacional. Las propuestas de educación nacional siempre han estado encaminadas hacia la formación de un solo tipo de mexicano, bajo la normatividad de ser mestizo, hablante de español y educado en la ciudad. La propuesta de educación pública ha

negado la participación de la diversidad cultural de México, el fin es la instauración de una identidad nacional homogénea que permita el orden, sin romper con las estructuras políticas y sociales que les permiten a unos cuantos mantener el poder y los privilegios. Las imágenes que aparecen en los murales, a pesar de que fueron realizados por artistas que se consideraban de izquierda, no escaparon a un enfoque nacionalista y a su condición de clase, en que se cree en un Estado-Nación por el cual habría que unificarse anulando las diferencias.

A lo largo de este tiempo la SEP no ha podido corresponder a los diversos y adversos contextos educativos que se despliegan a lo largo del país. El analfabetismo aún no se ha erradicado y las propuestas de educación indígena oficiales no han sabido dialogar ni responder a las diferentes etnias que siguen la misma lógica de “blanquear” a todas las comunidades indígenas; menos aún se ha tomado en cuenta a las comunidades negras del país a quienes se han mantenido invisibilizadas, éstas no son consideradas dentro del imaginario de identidad nacional, no se ha incluido a los afrodescendientes como nuestros precedentes. De hecho, en los murales aquí presentados no aparecen personajes de grupos étnicos negros. La historia oficial se ha encargado de negar la presencia de los negros en la conformación identitaria de ser mexicano.

El Estado aún sigue en deuda con el pueblo, no ha podido brindarle educación y mucho menos ha hecho justicia social con los menos favorecidos. Ha sido un error pensar que la educación por si misma pueda salvar a la sociedad. Es necesario garantizar condiciones dignas de vida (trabajo, alimentación, vivienda) para que un programa de educación nacional pueda tener efecto. Hace falta escuchar a los diferentes actores involucrados en la educación para construir no un solo modelo educativo, sino los necesarios para respetar la vida de las diferentes culturas del país.

Bibliografía consultada

Libros

- Acevedo Esther (coord.) *Hacia otra historia del arte en México: la fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)* México: CONACULTA, 2002.
- Acevedo, Esther y García, Pilar. *México y la invención del arte latinoamericano 1910-1950*, vol. 5, México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011.
- Acevedo, Esther, et al. *El nacionalismo y el arte mexicano. IX Coloquio de Historia del arte.* México: UNAM, 1986.
- Arredondo, Martha Luz. *Mexicanidad versus identidad nacional.* México: Universidad Autónoma de Morelos / Plaza Valdez editores, 2005.
- Bazant, Milada. *En busca de la modernidad: procesos educativos en el Estado de México, 1873-1912.* México: Colegio Mexiquense, 2002.
- Bazant, Milada. *Historia de la educación durante el Porfiriato.* México: COLMEX, 1993.
- Beltrán, Yael (coord.) *México: historia y alteridad. Perspectivas multidisciplinarias sobre la cuestión indígena.* México: Universidad Iberoamericana, 2001.
- Blanco, José. *Se llamaba Vasconcelos. Una evocación crítica.* México: FCE, 1977.
- Bonfil Batalla, Guillermo. *México profundo. Una civilización negada.* México: De Bolsillo, 2005.
- Branding, David. *Caudillos y campesinos en la revolución mexicana.* México: FCE, 1985.
- Cambi, Franco. *Las pedagogías del siglo XX.* España: editorial popular, 2005.
- Castellanos, José Antonio. (Coord.). *Lecturas Historia de México. El Porfiriato.* México: Universidad Autónoma de Chapingo, 1993.
- Charlot, Jean. *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925* México: Domés, 1985.
- Córdova, Arnaldo. *La ideología de la Revolución mexicana.* México: Era, 1973.
- Debroise, Oliver. *Figuras en el trópico, plástica Mexicana 1920-1940.* España: Océano, 1983.
- Ducoing, W. Patricia. *Quehaceres y saberes educativos del Porfiriato.* México: IISUE-UNAM, 2012.
- Éder, Rita, et al. *El nacionalismo y el arte mexicano. IX Coloquio del Historia del Arte,* 1986.
- Fell, Claude. *José Vasconcelos: los años del águila 1920-1925: educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario.* México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1989.
- Fernández, Justino. *Arte moderno y contemporáneo de México.* Tomo II, México: IIE/UNAM, 1993.
- Flores Magón, Ricardo, et al. *Regeneración 1900-1918 La corriente más radical de la revolución mexicana de 1910 a través de su periodo de combate.* México, Era. 1977.
- Florescano, Enrique. *Etnia, estado y nación.* México: Taurino, 1996.
- García, Consuelo. *Síntesis histórica de la universidad de México.* México: UNAM, 1975.
- García, M. Alfonso. *El Ateneo de México 1906-1914 orígenes de la cultura mexicana contemporánea.* España: Escuela de estudios hispano-americanos de Sevilla, 1992.

- Garciadiego, Javier, *et al. Evolución del Estado mexicano. Reestructuración 1910-1940* Tomo II México: Ediciones el Caballito, 1986.
- Garciadiego, Javier. *Ensayos de historia sociopolítica de la revolución mexicana*. México: COLMEX, 2011.
- Garciadiego, Javier. *La revolución mexicana. Crónicas, documentos, planes y testimonios*. México: UNAM, 2012.
- González Matute, Laura, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Culturales de Pintura*. México: INBA, 1987.
- González Mello, Renato. *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Emblemas, trofeos y cadáveres*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.
- Llinas, Edgar. *Revolución, educación y mexicanidad. La búsqueda de la identidad nacional en el pensamiento educativo mexicano*. México, UNAM, 1978.
- Loyo, Engracia. *La casa del pueblo y el maestro rural mexicano*. México: ediciones caballito/SEP, 1985.
- Loyo, Engracia. *Gobiernos revolucionarios y educación popular 1911-1929* México: COLMEX, 1998.
- Manrique, Jorge Alberto. *Una visión del arte y de la historia*, Volumen 4, UNAM-IIE, 2001.
- Martínez, Carlos. *Los lunes rojos: la educación racionalista en México*. México: SEP/El caballito, 1986.
- Matute, Álvaro. *La revolución mexicana: actores, escenarios y acciones*. México: Océano, 2010.
- Mayer, Alicia (coord.) *México en tres momentos: 1810-1910-2010*. Hacia la conmemoración del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana. Retos y Perspectivas. Tomo II. México: UNAM, 2007.
- Meneses, Ernesto. *Tendencias educativas oficiales en México. 1911-1934*. México: Centros de Estudios Educativos, A.C., 1986.
- Monsiváis, Carlos en Museo Carrillo Gil, *Estéticas socialistas en México. Siglo XX*, editorial R.M. / INA, 2004.
- Monsiváis, Carlos. *La cultura mexicana en el siglo XX*. México: COLMEX, 2010.
- Pérez Montfort, Ricardo, *et al. Memoria congreso internacional del Muralismo*. México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999
- Ramírez, Fausto. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. México: UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.
- Robles, Martha. *Educación y sociedad en la historia de México*. México: siglo XXI, 16° ed., 2000.
- Rodríguez Prampolini, Ida. *Muralismo mexicano, 1920-1940*. Catálogo razonado I, II, III. México: Universidad Veracruzana/ Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura/ UNAM/ FCE, 2012.
- Roura, Alma Lilia. *Olor a tierra en los muros*. México: CENEDIAP/INBA/CONACULTA, 2012.

- Semo Ilán (coord.), *La memoria Dividida. La nación, íconos, metáforas, rituales*. México: FACTAL/CONACULTA, 2006.
- SEP. *Entrevista de Creelman a Porfirio Díaz*, México: SEP, 1985.
- Sicilia, Javier, (comp.) *José Vasconcelos y el espíritu de la universidad*. México: UNAM, 2010.
- Solana, Fernando, *et al.* (coord.). *La historia de la educación en México*, 2º ed. México: FCE/SEP, 2001
- Tamayo, Jaime. *La clase obrera en la historia de México en el interinato de adolfo de la huerta y el gobierno de álvaro obregón (1920-1924)* México: Siglo XXI/IIS-UNAM, 1987.
- Tenti, Emilio. *El Arte del Buen Maestro*. México: De Pax-México, 1988.
- UNAM. *El nacionalismo y el arte mexicano. IX Coloquio de Historia del arte*. México: UNAM, 1986.
- Vasconcelos, José. *Antología de textos sobre educación*. México: Trillas, 2009.
- Vasconcelos, José. *La creación de la Secretaría de Educación Pública*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2011.
- Vaughan, Mary Kay. *Estado, clases sociales y educación en México*. Tomo 1. México: SEP/80-FCE, 1982.
- Vázquez, Josefina, *et al.* *La educación en la historia de México. Lecturas de historia mexicana*. México: COLMEX, 1992.
- Vázquez, Josefina. *Nacionalismo y educación en México*. México: COLMEX, 2000.
- Velasco, Ambrosio. *Humanidades y crisis del liberalismo: del Porfiriato al Estado posrevolucionario*. México: UNAM, 2009.
- Velásquez, Erik, *et al.* *Nueva Historia General de México*. México: COLMEX, 2010.
- Villalpando, José Manuel. *Historia de la educación en México*. México: Porrúa, 2009
- Widdifield, Stancie. *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*. México: CONACULTA/Arte e imagen, 2004.

Artículos académicos

- Guadarrama, Guillermina. “Arte público (mural)-espacio político” Revista digital CINIDIAP enero-abril 2011. Disponible en: <http://discursovisual.net/dvweb16/agora/agoguille.htm>
- “Lo público y lo privado” Instituto de Estudios Latinoamericanos. Disponible en: http://www.lai.fuberlin.de/es/elearning/projekte/frauen_konzepte/projektseiten/konzeptebereich/bar_pub_priv/contexto/index.html
- Mandel, Claudia. “Muralismo mexicano: arte público/identidad/memoria colectiva”. En Revista Escena 30(61), 2007. Disponible en: <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/viewFile/8181/7784>
- Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores Disponible en <https://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-4-manifiesto-del-sindicato-de-pintores-y-escultores.pdf>

Medina, Manuel “La obra pedagógica de Carlos A. Carrillo” en *Certidumbres e incertidumbres*. Correo del Maestro Núm. 20, enero 1998. Disponible en: <http://web.archive.org/web/20100122004724/http://www.correodelmaestro.com/anteriores/1998/enero20/incert20.htm>

Tesis

Guillén, Benito. *Obra educativa y pensamiento pedagógico de José Vasconcelos. Tesis para obtener el grado de doctorado*. México: UNAM, 2008.

Couvert Rojas, Laura Andrea. *Diego Rivera y el muralismo mexicano: una explicación histórica de carácter pedagógico*. Tesis para obtener el grado de Maestro en Pedagogía, 2003.

Pérez Romero, María Cristina. *Detección de necesidades educativas para fundamentar la creación de un sitio web didáctico en torno al muralismo en México: investigación de campo en el Colegio de Ciencias y Humanidades, Plantel Sur*. Tesis que para obtener el título de Licenciado en Pedagogía, 2006.

Páginas Web

Instituto de Investigaciones Estéticas “Pintura Mural Prehispánica en México” México: UNAM. Página oficial: <http://pm.esteticas.unam.mx/>

Instituto de Investigaciones Jurídicas, Página oficial, México: UNAM. Disponible en <http://www.juridicas.unam.mx/infjur/leg/conshist/pdf/1917.pdf>.

Anexo

MANIFIESTO DEL SINDICATO DE OBREROS TÉCNICOS, PINTORES Y ESCULTORES

A la raza indígena humillada durante siglos; a los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos; a los intelectuales que no estén envilecidos por la burguesía

Cuando Siqueiros regresó de Europa en 1922 se unió a sus colegas, con quienes constituyó en 1923 el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, del que fue secretario general. El sindicato decide crear su propio órgano de expresión y es así como en la primera quincena de marzo de 1924 aparece el núm. i de El Machete. A fines de 1923 Adolfo de la Huerta había desconocido al gobierno del general Álvaro Obregón y fue proclamado presidente provisional por el general Guadalupe Suárez. Con ese motivo, el 9 de diciembre de ese año el sindicato lanzó un manifiesto que redactó Siqueiros y firmaron junto con él Diego Rivera, primer vocal; Xavier Guerrero, segundo vocal, y Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida. Fue publicado en el núm. 7 del periódico El Machete, en la segunda quincena de junio de 1924.

CAMARADAS:

La *asonada militar* de Enrique Estrada y Guadalupe Sánchez (los más significativos enemigos de las aspiraciones de los campesinos y de los obreros de México) ha tenido la importancia trascendental de precipitar y aclarar de manera clara la situación social de nuestro país, que por sobre los pequeños accidentes y aspectos de orden puramente político es concretamente la siguiente:

De un lado la revolución social más ideológicamente organizada que nunca, y del otro lado la burguesía armada: soldados del pueblo, campesinos y obreros armados que defienden sus derechos humanos contra soldados del pueblo arrastrados con engaños o forzados por jefes militares políticos vendidos a la burguesía.

Del lado de ellos, los explotadores del pueblo, en concubinato con los claudicadores que venden la sangre de los soldados del pueblo que les confiara la Revolución.

Del nuestro, los que claman por la desaparición de un orden envejecido y cruel, en el que tú, obrero del campo, fecundas la tierra para que su brote se lo trague la rapacidad del encomendero y del político, mientras tú revientas de hambre; en el que tú, obrero de la ciudad, mueves las fábricas, hilas las telas y formas con tus manos todo el confort moderno para solaz de las prostitutas y de los zánganos, mientras a ti mismo se te rajan las carnes de frío; en el que tú, soldado indio, por propia voluntad heroica abandonas la tierra que laboras y entregas tu vida sin tasa para destruir la miseria en que por siglos han vivido las gentes de tu

raza y de tu clase para que después un Sánchez o un Estrada inutilicen la dádiva grandiosa de tu sangre en beneficio de las sanguijuelas burguesas que chupan la felicidad de tus hijos y te roban el trabajo y la tierra.

No sólo todo lo que es trabajo noble, todo lo que es virtud, es don de nuestro pueblo (de nuestros indios muy particularmente), sino la manifestación más pequeña de la existencia física y espiritual de nuestra raza como fuerza étnica brota de él, y lo que es más, su facultad admirable y extraordinariamente particular *de hacer belleza: el arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo* y su tradición indígena es la mejor de todas. Y es grande precisamente porque siendo popular es colectiva, y es por eso que nuestro objetivo fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo por burgués. *Repudiamos* la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultraintelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de *arte monumental* por ser de utilidad pública. *Proclamamos* que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades. *Proclamamos* que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del *pueblo*, haciendo del *arte*, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate.

Porque sabemos muy bien que la implantación en México de un gobierno burgués traería consigo la natural depresión en la estética popular indígena de nuestra raza, que actualmente no vive más que en nuestras clases populares, pero que ya empezaba, sin embargo, a purificar los medios intelectuales de México; *lucharemos por evitarlo porque sabemos* muy bien que el triunfo de las clases populares traerá consigo un florecimiento, no solamente en el orden social, sino un florecimiento unánime de *arte étnica*, cosmogónica e históricamente trascendental en la vida de nuestra raza, comparable al de nuestras admirables civilizaciones autóctonas; *lucharemos sin descanso por conseguirlo*.

El triunfo de De la Huerta, de Estrada o de Sánchez, estética como socialmente, sería el triunfo del gusto de las mecanógrafas: la aceptación criolla y burguesa (que todo lo corrompe) de la música, de la pintura y de la literatura popular, el reinado de lo "pintoresco", del *kewpie* norteamericano y la implantación oficial de "l'amore e come zucchero". El amor es como azúcar.

En consecuencia, la contrarrevolución en México prolongará el dolor del pueblo y deprimirá su espíritu admirable.

Con anterioridad los miembros del Sindicato de Pintores y Escultores nos adherimos a la candidatura del general don Plutarco Elías Calles, por considerar que su personalidad definitivamente revolucionaria garantizaba en el gobierno de la República, más que ninguna otra, el mejoramiento de las clases productoras de México, adhesión que reiteramos en estos momentos con el convencimiento que nos dan los últimos acontecimientos político-militares, y nos ponemos a la disposición de su causa, que es la del pueblo, en la forma que se nos requiera.

Hacemos un llamamiento general a los intelectuales revolucionarios de México para que, olvidando su sentimentalismo y zanganería proverbiales por más de un siglo, se unan a nosotros en la lucha social y estético-educativa que realizamos.

En nombre de toda la sangre vertida por el pueblo en 10 años de lucha y frente al cuartelazo reaccionario, hacemos un llamamiento urgente a todos los campesinos, obreros y soldados revolucionarios de México para que comprendiendo la importancia vital de la lucha que se avecina y olvidando diferencias de táctica, formemos un frente único para combatir al enemigo común.

Aconsejamos a los soldados rasos del pueblo que, por desconocimiento de los acontecimientos y engañados por sus jefes traidores, están a punto de derramar la sangre de sus hermanos de raza y de clase, mediten en que con sus propias armas quieren los mistificadores arrebatar la tierra y el bienestar de sus hermanos que la Revolución ya había garantizado con las mismas.

"Por el proletariado del mundo"

El secretario general, DAVID ALFARO SIQUEIROS; el primer vocal, DIEGO RIVERA; el segundo vocal, XAVIER GUERRERO; FERMÍN REVUELTAS, JOSÉ CLEMENTE OROZCO, RAMÓN ALVA GUADARRAMA, GERMÁN CUETO, CARLOS MÉRIDA