



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ARAGÓN

**Arte, movimientos y sueños revolucionarios:
evolución del Muralismo Mexicano
(1921-2017). Reportaje.**

Trabajo periodístico y comunicacional

**que para obtener el título de
Licenciada en Comunicación y Periodismo**

Presenta:

Alejandra Ramírez Vega

Asesor:

Lic. Alberto Fernández de Lara Quesada



Nezahualcóyotl, Estado de México, 2018.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis 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.

Agradecimientos

Cuando la gratitud es tan absoluta las palabras sobran
Álvaro Mutis

DIOS, jamás encontraré las palabras para agradecerte cada una de las bendiciones que has derramado sobre mí. Gracias por siempre iluminar mi camino, por tu amor, por no dejarme caer, por cobijarme en los momentos más difíciles y por permitirme alcanzar este logro.

PADRES, sin ustedes jamás podría haber llegado hasta aquí, este logro no sólo es mío sino también de ustedes. Gracias por su amor, confianza, esfuerzo, apoyo, dedicación, enseñanzas y paciencia. No podría haber encontrado mejores padres. Espero que la vida me permita devolverles un poco de todo lo que ustedes me han dado. Los amo con todo mi corazón.

HERMANAS Y SOBRINOS, la vida no me pudo dar mejores amigos que ustedes. Gracias San y Lili por su amor, sus enseñanzas, por siempre protegerme y por todas las risas que hemos y seguiremos compartiendo. Los amo. Oscar, Leo, Mane e Isma, ustedes con sus travesuras y risas me han enseñado que las cosas más simples de la vida son las mejores, recuerden que siempre los amaré.

YAIR, gracias por tu amor, por tu paciencia, por confiar en mí, incluso cuando yo no lo hago, por ayudarme a investigar, por siempre sacarme una sonrisa, por convertirte en mí cómplice y mi mejor aliado. Te amo.

Contenido

Presentación

Tema 1. La Revolución Mexicana a través de la imagen: movimiento muralista mexicano

❖ Muralismo: el idioma de las paredes.....	6
❖ Revolución Mexicana: generadora del renacimiento cultural mexicano	9
❖ La revolución artística del siglo XX	16
❖ Arte, estrategias y el juego político posrevolucionario: ideología del muralismo.....	21
❖ El renacimiento del Muralismo Mexicano: reflejo de la abrumadora realidad mexicana .	29
❖ Vida y gloria del Muralismo Mexicano.....	37
❖ Los cronistas artísticos del México posrevolucionario:	
• José Clemente Orozco	45
• Diego Rivera	59
• David Alfaro Siqueiros	77
❖ Trascendencia, utopías y errores del Muralismo Mexicano.....	94

Tema 2. Los herederos del estancamiento pictórico: la Generación de la Ruptura

❖ La adecuada ruta de Siqueiros	98
❖ “¡No hay más ruta que la nuestra!”: ¿imposición o alternativa?	102
❖ Primeras reacciones en contra del muralismo: los solitarios	105
❖ Rufino Tamayo: esencia de lo indígena.....	107
❖ Carlos Mérida: la mirada latinoamericana.....	117
❖ La Generación de la Ruptura: los rebeldes de la pintura.....	124
❖ Los exponentes de la apertura artística:	
• Manuel Felguérez	130
• Lilia Carrillo	135
• Alberto Gironella	140
❖ La cortina de nopal: oposición a la inalterable creación artística.....	146
❖ El combate de José Luis Cuevas contra la cortina artística	151

Tema 3. El arte en las décadas del cambio

❖ El arte: el otro movimiento artístico de 1968	154
❖ 1970: la década de los colectivos	163
❖ Tepito Arte Acá: el arte cotidiano del barrio bravo	170
❖ Grupo Proceso Pentágono: el colectivo contestatario de México.....	176
❖ 1994: el año de la convulsión mexicana	182
❖ Mural de Taniperla: el sueño de la libertad	187
❖ El muralismo anónimo: grafiti	193

Tema 4. Reinventando el arte: Neomuralismo Mexicano

❖ ¿Siglo XXI: ¿Neomuralismo?	200
❖ Los nuevos muralistas mexicanos:	
• Irving Cano.....	208
• Cix.....	214
❖ Los muros por venir: futuro del Neomuralismo	221
❖ A manera de conclusiones	226
❖ Fuentes de consulta	231

Presentación

En el siglo XX se desarrolló uno de los movimientos artísticos más importantes en la historia del país: el Muralismo Mexicano. Desde entonces, dicha expresión artística ha sido motivo de cientos e incluso miles de libros, análisis, investigaciones y publicaciones periodísticas; sin embargo, la gran mayoría de estos trabajos se ha enfocado al análisis de la época dorada del muralismo tradicional, olvidando explorar las nuevas expresiones artísticas que comenzaron a despuntar una vez que éste declinó.

No obstante que el ocaso del muralismo comenzó en la década de los años cincuenta del siglo pasado, la herencia cultural de esta expresión artística ha dejado una huella irremplazable en la sociedad mexicana, muestra de ello es la evidente tradición muralista que se puede observar en el trabajo de los nuevos artistas mexicanos. Por ello, resulta indispensable reconocer y entender no sólo el inicio del Muralismo Mexicano, sino también su desarrollo, declive, nuevas rutas y renacimiento.

Me permito aclarar que, contrario a lo que pudiera pensarse, al observar los temas a tratar en la presente investigación, este trabajo periodístico no busca explicar el fenómeno del Muralismo Mexicano desde una perspectiva meramente artística, el principal interés es exponer y explicar las distintas direcciones que ha tomado el muralismo nacional una vez que decayó y hasta nuestros días.

El presente trabajo analiza la interrelación entre arte y sociedad, incrementa la investigación con respecto a las nuevas rutas del muralismo, establece una cronología que nos permita advertir y entender las relaciones y diferencias del Muralismo Mexicano tradicional frente al Neomuralismo del siglo XXI.

Para cotejar lo antes mencionado, fue esencial explicar en el primer apartado titulado, La Revolución Mexicana a través de la imagen: movimiento muralista mexicano, los antecedentes artísticos, sociales y políticos que propiciaron el nacimiento y desarrollo del muralismo, así como las principales temáticas de este movimiento artístico, sus exponentes más importantes y su tan polémica relación

con el Estado. Posteriormente se explican las causas que llevaron a la decadencia del muralismo.

El segundo apartado, Los herederos del estancamiento pictórico: la Generación de la Ruptura, resulta indispensable, ya que señala el surgimiento del movimiento artístico denominado Generación de la Ruptura y esto nos ayuda a entender el declive y la transformación del muralismo. Se expone el manifiesto *No hay más ruta que la nuestra*, escrito por David Alfaro Siqueiros, en el que se explican los objetivos y funciones del arte social y el papel de los artistas pictóricos. A continuación se mencionan los primeros artistas que experimentaron la transición entre el muralismo y las nuevas corrientes artísticas. El apartado concluye describiendo el contexto social, político y cultural que favoreció el surgimiento de la Generación de la Ruptura, además de indicar a sus principales exponentes y explicar *La cortina de nopal*, controversial artículo escrito por el artista José Luis Cuevas, que se contrapone a las tradiciones de la Escuela Mexicana de Pintura.

En El arte en las décadas del cambio, se explica la transición del muralismo a finales del siglo XX. Al inicio de este tercer apartado se expone el papel del arte como un medio de expresión en el movimiento estudiantil de 1968; posteriormente se presenta uno de los movimientos artísticos con los que el Muralismo Mexicano volvió a vislumbrarse, es decir, la creación en la década de los setenta de grupos artísticos como Tepito Arte Acá y Proceso Pentágono, que buscaban rescatar el arte político, transformar los procesos de creación, distribución y consumo de obras, además de desarrollar nuevamente la pintura colectiva. Al término del apartado se relata el contexto social y político que vivió México en 1994, el cual propició la creación del famoso mural de Taniperla, una de las piezas más claras del Muralismo Mexicano contemporáneo y del arte comunitario; sin embargo, sería incorrecto dejar a un lado uno de los movimientos artísticos callejeros más importantes de los últimos tiempos, el grafiti, motivo por el que en este apartado se explica el surgimiento y desarrollo de esta forma de expresión.

En el cuarto apartado, titulado Reinventando el arte: Neomuralismo Mexicano, a través de entrevistas con artistas plásticos y periodistas se señala el resurgimiento

del muralismo en el siglo XXI. En esta sección se explica en qué consiste el muralismo contemporáneo, también denominada Neomuralismo, las diferencias y similitudes entre éste y el muralismo tradicional, el contexto político, social y cultural en el que se desarrolla esta nueva expresión artística y el papel del Estado como promotor cultural. A la par se refieren a los principales exponentes del Neomuralismo y se analiza el futuro de esta corriente pictórica.

Finalmente, este trabajo pretende valorar el arte como un medio de expresión y reflejo de la sociedad, además de impulsar la investigación, el estudio y análisis de las diferentes rutas que tomó el Muralismo en el siglo XX y sobre todo, del surgimiento y evolución del Neomuralismo.

Muralismo: el idioma de las paredes

La forma más alta –de la pintura- más lógica, más pura y fuerte, es la mural. Es también la forma más desinteresada, ya que no puede ser convertida en objeto de lucro personal; no puede ser escondida para beneficio de unos cuantos privilegiados. Es para el pueblo. Es para todos.

José Clemente Orozco, referido en el libro *Pintura mural de México*.

A lo largo de la historia de la humanidad el hombre ha buscado manifestarse, es decir, expresar sus ideas, sentimientos y necesidades. En el arte ha encontrado la mejor forma de lograrlo.

Cuando los primeros hombres se enfrentaron con el mundo real, aquel que desconocían por completo, sintieron la necesidad de representar lo que vivían, de esta manera surgieron las primeras obras de arte, como una necesidad natural de los seres humanos por crear y al mismo tiempo comunicarse.

Las primeras pinturas rupestres de las que se tiene registro en México se ubican en la Cueva de Oxtotitlán, Guerrero, así como en Chacaltzingo, Morelos, y en Baja California. De esta manera se inicia en México el arte pictórico.

Desde las primeras pinturas rupestres y hasta nuestros días diversas corrientes artísticas han existido; sin embargo, son pocas las que guardan una estrecha relación con los problemas sociales y políticos que se viven ya sea en una nación, continente o a nivel mundial.

Es por ello que la pintura mural mexicana se ha convertido en uno de los movimientos artísticos de mayor trascendencia en América Latina, pues su importancia no sólo radica en el ámbito estético, sino que es considerada como “hija de la Revolución Mexicana” ya que “se inspiró en el espíritu de transformación

político-social de este movimiento armado y adquirió aspectos ideológicos provenientes del marxismo”, como menciona Héctor Jaimes en su libro *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*.

El Muralismo Mexicano es una corriente pictórica de vanguardia que tiene su origen en 1910; sin embargo, es hasta 1921 cuando se inicia formalmente. Este movimiento artístico, puede definirse como una pintura de formato enorme que se plasma en edificios públicos. En ésta destacan temas relacionados con la Revolución Mexicana y la historia nacional, aspectos étnicos, míticos y nacionalistas, además de acentuar las figuras indígenas y obreras.

La contribución del muralismo a la memoria social consistió en darle textura, forma y espacio, es decir, registró la mayoría de los conflictos sociopolíticos, para darles, estéticamente, una plataforma filosófica a través de la cual el espectador pudiera pensar y reflexionar acerca de su entorno.

Como se mencionó, el muralismo tiene una inigualable importancia en el terreno de la plástica, pero no se puede olvidar que también es un movimiento humanista, social e incluso político, ya que buscó reafirmar la conciencia nacional, plasmar temas revolucionarios, reflejar los problemas sociales y gubernamentales que se vivían, además de tener un fin educativo que se consideró esencial para unificar una nación dividida, empobrecida y violenta como lo era México.

Durante esta época se pensaba que el arte debía ser necesariamente un arma de lucha en los conflictos sociales, por lo que los artistas comenzaron a apasionarse por la sociología e historia, por estos motivos no podemos negar que el muralismo también tienen un carácter ideológico que a su vez sirve como instrumento de comunicación masiva.

“El muralismo mexicano es parte del esfuerzo por encontrar y expresar nuestro propio ser; es la búsqueda incesante para definir lo que somos y lo que podemos ser. Para ello, se recurre a la historia, la que será frecuentemente plasmada en los muros de los históricos palacios y edificios”, explica Eloísa Arregui Fernández en *Revolución y rehabilitación cultural*, publicado en <https://dibujourjc.wordpress.com>.

La transformación que registró México durante la Revolución, hizo del país una sociedad moderna, con una realidad cambiante que se plasmó de una manera excepcional en los murales y que a su vez logró impactar al pueblo, transformar la concepción del espacio público y las formas de socialización a través del espacio. Todo lo anterior desembocó en un acto libertario, haciendo que el espectador se sintiera libre y espontáneo.

Resulta importante puntualizar que entre las principales características de este movimiento artístico destacan la necesidad de convertirse en un arte público y monumental que pudiera ser visto y experimentado por todos, además de complementarse con otras disciplinas como la arquitectura. De esta manera la visión del muralismo comenzaba a ser también interdisciplinaria, como lo explica el pintor Jean Charlot en su libro *El renacimiento del muralismo 1920-1925*, referido por Esther Cimet en *Movimiento Muralista Mexicano. Ideología y producción*:

La pintura mural fomenta menos el orgullo egocéntrico que cualquier otra forma de las bellas artes. Sólo el mal muralista puede permanecer inmune a la atracción objetiva de una arquitectura, a las responsabilidades sociales involucradas al hablar en las paredes públicas...Trabajar con albañiles enfatiza el hecho de que el arte es también 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 alguna forma de organización colectiva.

La unión de todas las características anteriores logró hacer del Muralismo Mexicano un movimiento artístico controvertido, criticado por algunos y vanagloriado por otros, y, sobre todo, sin precedentes en la historia del arte.

Revolución Mexicana: generadora del renacimiento cultural mexicano

La historia de México data del año 9000 a.C. Durante este periodo diversas civilizaciones surgieron y se fueron desarrollando a lo largo del territorio mexicano, algunas de ellas se caracterizaron por su habilidad en la guerra, otras por sus avances en ciencia y astronomía y otros más por su destreza en el arte.

Sin embargo, el esplendor de esas culturas se vería destruido en el siglo XVI, pues del otro lado del mundo, un país llamado España, abriría las puertas al colonialismo voraz y se abalanzaría sin piedad sobre las riquezas del “Nuevo Mundo”.

Una vez instalado el viejo mundo en lo que más tarde se conocería como el continente americano, la fusión de razas, tradiciones e ideologías fue inevitable y así con el paso de los años y a través de cruentas batallas se fue formando la nación mexicana; sin embargo, como es común, las diferencias raciales y de clases sociales también fueron inevitables, lo cual llevó a esta colonia a una de las luchas armadas más sangrientas de su historia en la búsqueda de su independencia.

El 16 de septiembre de 1810, aquellos mexicanos que se encontraban oprimidos se levantaron en armas para liberarse del yugo español y crear un país libre. Fueron 11 años de una sangrienta lucha, que finalmente logró la Independencia de México; no obstante, dejó un país cansado y con fuertes problemas tanto sociales como económicos.

Un siglo después, la situación no había cambiado mucho, la sociedad mexicana seguía siendo oligárquica, caciquil y escasamente igualitaria. Como si eso fuera poco, se encontraba bajo el rostro de una dictadura impuesta por Porfirio Díaz, un exmilitar que llevaba más de treinta años como presidente.

Este periodo conocido como el porfiriato se caracterizó por marcadas diferencias económicas y sociales. Por una parte, los hacendados y terratenientes poseían la mayor parte de las riquezas, propiedades y poder, mientras que “para 1910 el 90 por ciento los campesinos habían sido despojados de sus tierras y obligados a vivir bajo el sistema de peonaje y deudas”, como nos explica Desmond Rochfort en su libro *Pintura mural mexicana: Orozco, Rivera, Siqueiros*.

Entre 1900 y 1910 varios factores confluyeron para agravar la situación social de México. Por una parte, la mayoría de terratenientes o hacendados era de origen extranjero, ya que durante esa época, el gobierno de Díaz se caracterizó por dar apoyo y facilidades a la inversión externa y esto a su vez estimuló que tanto grandes extensiones agrícolas, como el sector industrial y de infraestructura cayeran bajo el control de extranjeros.

Aunado a lo anterior, la reactivación industrial provocó que en el norte del país se erigieran grandes compañías mineras, las cuales la mayoría de veces eran propiedad de norteamericanos e ingleses.

Los dueños de dichas compañías no sólo se habían dedicado a explotar los recursos mineros de la zona, sino que también “controlaban la vida municipal, nombraban al alcalde, pagaban la fuerza policiaca, sostenían la escuela, dominaban el comercio y a veces poseían también las zonas ganaderas y agrícolas circundantes que proveían la comida para los habitantes de la mina”, relatan Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer en *A la sombra de la Revolución Mexicana*.

Esta situación se vivió en diversas ciudades, pero uno de los casos más notables se dio en Cananea, Sonora, donde la Cananea Consolidated Cooper Company transformó la ciudad, pues en 1891 tenía apenas cien habitantes y para finales del porfiriato su población había aumentado hasta 14 mil 841.

Cabe mencionar que entre 1900 y 1906 la ciudad de Cananea tenía activas 16 minas, las cuales produjeron 14 millones de pesos. En mayo de 1906, esta ciudad sonorenses tenía cinco mil 360 trabajadores mexicanos y dos mil 200 extranjeros, quienes percibían un salario mínimo de dos pesos y máximo de seis.

Este incontrolable crecimiento, el aumento súbito de la carga de trabajo y la discriminación laboral en favor de los norteamericanos, propició que los trabajadores de la compañía minera comenzaran a organizarse laboralmente y para finales de mayo de 1906 se levantarán en huelga.



O'Higgins, Pablo (1947). *La huelga de Cananea*. Grabado al linóleo, México. Fuente: <https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/la-huelga-de-cananea>

En los siguientes días posteriores al estallido de la huelga, hubo motines, saqueos e incendios y la Cananea Consolidated Copper Company decidió utilizar la violencia en contra de los trabajadores, enviando un batallón ranger (policía montada estadounidense) y 500 soldados mexicanos. Después de esta cruel represión la paz volvió a Cananea, pero no el prestigio de la compañía minera y finalmente en octubre de 1907 cerró sus puertas.

Meses después un hecho similar se dio en la industria textil de Río Blanco, Veracruz, donde los trabajadores solicitaron el reconocimiento de las organizaciones laborales, sin tener una respuesta favorable, por lo que el 7 de enero de 1907 se rehusaron a volver a sus labores y comenzaron una agitación donde podía oírse vivas a Juárez y gritos en contra de los extranjeros que controlaban las fábricas y comercios de la región.

En medio de saqueos y luchas entre trabajadores de la textilera y policías, transcurrió ese día; a la mañana siguiente los huelguistas liberaron a los presos de la cárcel y marcharon hacia Nogales para conseguir armas; sin embargo, en la madrugada del 9 de enero dos compañías del 24° batallón del ejército llegaron para repeler a los trabajadores, contener los motines e imponer la paz porfiriana.

Bajo el fantasma de las huelgas de Cananea y Río Blanco, la población pudo darse cuenta que la paz porfiriana no era más que una represión sangrienta y que Díaz no tenía la capacidad para manejar esta nueva etapa en que la lucha sindical comenzaba a florecer.

Un año después de la revuelta de Río Blanco, la estabilidad política del país no lograba alcanzarse y el mismo Díaz contribuyó a esto, pues en una entrevista realizada por el periodista James Creelman de la revista *Pearsons*, el entonces presidente declaró que “México estaba listo para la democracia y que acogería como una bendición del cielo el nacimiento de un partido de oposición”, como citan Aguilar Camín y Meyer en la obra previamente referida.

Después de esta declaración comenzaron a vislumbrarse diversas organizaciones políticas y partidos antirreleccionistas que tenía como único objetivo la destitución de Díaz. Entre los principales actores que buscaban liberar al país de la dictadura porfirista, se encontraba Francisco I. Madero, miembro de una acaudalada familia de hacendados y activo organizador de grupos de oposición.

Fue así como en junio de 1910, Madero se convirtió en candidato antirreleccionista a la presidencia de la República. De cualquier manera, el camino para ganar el control del país no sería tan fácil y después de haber pronunciado un discurso,

Madero fue acusado de “conato de rebelión y ultrajes a las autoridades”, por lo que fue apresado en Monterrey. Con esto Díaz podría mantenerlo “quieto” para no intervenir en las elecciones.

En los siguientes días del mes de julio se llevaron a cabo las elecciones en las cuales Díaz resultó triunfador. Como era de esperarse, Madero no aceptó la reelección de Díaz, por lo que escapó del país y en octubre de 1910, una vez ya instalado en San Antonio, Texas, comenzó la insurrección.

Bajo el Plan de San Luis, se declaraban invalidadas las elecciones e ilegítimo el régimen derivado de ellas; otorgaba a Madero el carácter de presidente provisional de los Estados Unidos Mexicanos y convocaba a una insurrección el 20 de noviembre de 1910.

La noticia de la proclama de Madero se esparció rápidamente a lo largo y ancho del territorio nacional. En diversas regiones comenzaron los preparativos para los levantamientos armados. Las luchas entre el ejército federal y los rebeldes no se hicieron esperar y las rebeliones fueron cada vez más fuertes.

En medio de este caos, el 14 de febrero de 1911 Madero logró cruzar la frontera y llegar a Chihuahua. Finalmente el 25 de mayo, Díaz renunció y con esto triunfó la Revolución.

La paz no llegaría rápidamente, pues como lo dijo Díaz rumbo a su destierro “han soltado un tigre”. Y efectivamente, esa era la nueva realidad de México, estallaron crueles batallas entre los antiguos partidarios del viejo dictador y sus opositores, así como entre las distintas fuerzas revolucionarias.

Madero fue electo presidente el 1 de octubre de 1911; sin embargo, los levantamientos armados seguían azotando la nación. Los orozquistas, zapatistas y villistas se rebelaron en contra de Madero, pues éste no había cumplido las promesas que se hicieron al inicio de la Revolución.



Cuerpo de rurales al mando de Carlos Rincón Gallardo, embarcan caballos rumbo a Aguascalientes (1914). Placa seca de gelatina, México. Archivo Casasola. Fuente: <http://sinafo.inah.gob.mx/coleccion-archivo-casasola/>

Así, entre violentas batallas, múltiples divisiones internas, golpes de Estado y una feroz lucha por el poder, transcurrieron 10 años, en los cuales la mayoría de los sectores de la economía sufrieron un considerable descenso. “Para 1921, la fuerza de trabajo se había reducido en casi 400 mil personas, los 5 millones 263 mil mexicanos laborantes de 1910 eran 4 millones 883 en 1921”, refieren Aguilar Camín y Meyer.

Bajo esta preocupante situación, el 5 de septiembre de 1920, se convocó a elecciones presidenciales, de las cuales resultó ganador, el general del ejército constitucionalista Álvaro Obregón.

Obregón gobernó como presidente constitucional de 1920 a 1924, le siguió Plutarco Elías Calles para el periodo de 1924-1928. Posteriormente, Emilio Portes Gil, fue presidente provisional por dos años y convocó a elecciones extraordinarias para el periodo de 1930-1934, las cuales fueron ganadas por Pascual Ortiz Rubio, primer candidato presidencial del Partido Nacional Revolucionario (PNR).

Estos largos y difíciles periodos marcaron el inicio del proceso político en el que finalmente se llegaría a consolidar e institucionalizar la formación del PNR, que más tarde se conocería como Partido de la Revolución Mexicana (PRM) y finalmente como Partido Revolucionario Institucional (PRI).

Resulta importante puntualizar que durante estos años de sangrientas luchas armadas, el país no sólo tuvo cambios económicos y políticos, sino también culturales, gracias a personajes como Manuel Gamio o José Vasconcelos, que comenzaron a difundir la idea del nacionalismo.

Fue así como algunos estudiosos encabezaron otra lucha, pero esta vez intelectual, en la cual se repudiaba la época positivista liberal y el capitalismo de Estados Unidos, además de pedir el restablecimiento y reevaluación de tradiciones que se apagaban, invocando mitos e ideas ya formuladas durante la Independencia. A la par de este renacimiento de la cultura en México, cuyas raíces están en la Revolución, nace el Muralismo Mexicano.

Los artistas murales aprovecharon los cambios sociales, políticos y culturales que vivía el país para hacerlos parte de sus obras. Los murales incluían elementos nacionales y mexicanos, incluso elementos vinculados con sus posturas políticas e ideológicas.

Cómo escribió el historiador de arte mexicano Justino Fernández –refiere Desmond Rochfort en *Pintura Mural Mexicana. Orozco, Rivera, Siqueiros-*, “las ideas nacionalistas rebasaron con mucho sus límites y asumieron finalmente un carácter humanista de alcance universal. En ninguna parte se expresa mejor esto que en la pintura mural contemporánea. Comprender este arte es considerar los problemas espirituales, sociales, políticos, filosóficos e históricos de nuestro tiempo y sumergirse en ellos, no sólo en México, sino en el panorama de la cultural mundial”.

La revolución artística del siglo XX

Para conocer y entender la historia del Muralismo Mexicano es preciso hablar de los comienzos del arte en México y es que a finales del siglo XIX el mercado artístico nacional no tenía el grado de desarrollo que había alcanzado en otros países de Europa.

Durante el siglo XVIII, la Iglesia fue la principal patrocinadora del arte, por lo que gran parte del dinero se empleaba en la creación de monumentos e imágenes religiosas; posteriormente desde el Renacimiento y hasta principios de la Edad Moderna el mecenazgo provino de la clase noble y finalmente fue el Estado el que se encargó de patrocinar la producción artística y con esto el arte académico tuvo su mayor auge.

Simultáneamente, los sectores altos de la sociedad comenzaron a utilizar “el encargo”, es decir, relación a través de la cual algunos artistas se dedicaron a atender las necesidades artísticas de la pequeña burguesía de provincia.

A comienzos de los años veinte del siglo pasado, surgió una nueva visión del arte en México, que se distinguía por ser nacionalista, política e ideológica, además de tener el auspicio gubernamental.

Esta vanguardia se oponía a la pintura de caballete y académica, pues la consideraba decrepita y aristocrática, propia para intelectuales individualistas y con una ideología positivista, correspondiente a la dictadura de Porfirio Díaz.

El renacimiento artístico del siglo XX en México puede vincularse a varias raíces, como el surgimiento de un arte nacionalista durante los años previos al inicio de la Revolución, pues muchos artistas comenzaron a reflejar un sentimiento de conciencia popular, como José Obregón, Saturnino Herrán y Rodrigo Gutiérrez, pintores indigenistas o José María Velasco, el paisajista más reconocido en México. Cabe mencionar que todos ellos tenían como tema central en sus obras la provincia mexicana y el arte popular.

Pero sin duda, quien representó mejor el arte indígena fue el grabador mexicano José Guadalupe Posada. El grabado de caricatura política fue en cierta medida producto de algunos alumnos egresados de la Academia de San Carlos, los cuales desarrollaron un arte distinto a la académica y mucho más relacionada con sus posturas políticas, las cuales estaban vinculadas con el radicalismo liberal europeo.

José Guadalupe Posada nació el 2 de febrero de 1852, en Aguascalientes, fue un grabador, ilustrador y caricaturista mexicano. En 1871 comenzó su carrera en el periódico liberal *El Jicote* donde realizó caricaturas con un estilo similar a las de la oposición liberal. Posteriormente trabajó en otros periódicos que estaban en contra del régimen porfirista.

Además de la caricatura política, su mayor aporte fue el grabado popular en el que se combinaban el habla y punto de vista de las masas urbanas explotadas y culturalmente oprimidas, dándoles un visión crítica que contribuía a seguir aumentando la agitación social, previa a la Revolución Mexicana.



Posada, José Guadalupe. *El jarabe en ultratumba*. Grabado al buril en plomo, 35 x 23.8 cm., México. Fuente: <http://museoblaisten.com/Obra/7242/El-jarabe-en-ultra-tumba>

Otro personaje clave para entender la ruptura con el arte porfiriano es Gerardo Murillo, mejor conocido como Dr. Atl, poeta, ensayista, cuentista, activista, vulcanólogo aficionado, pintor y dibujante en sus ratos libres.

Como lo menciona el historiador Desmond Rochfort, en su libro *Pintura Mural Mexicana. Orozco, Rivera, Siqueiros*, al Dr. Atl “suele considerarse como el precursor ideológico y defensor teórico del muralismo mexicano”. Su demanda de un arte nacional se inspiraba en la idea de crear en México una escuela de pintura moderna, tan eminente, como la de los europeos.

Gerardo Murillo nació en 1875 en Jalisco; a los 19 años tomó sus primeras clases de pintura, posteriormente continuó sus estudios en el Instituto Científico y Literario del Estado de Aguascalientes.

Años después regresó a Guadalajara, donde estudió en el taller del pintor y músico Félix Bernardelli. A los 21 años, Murillo ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes en la Ciudad de México y un año después, en 1897, obtuvo una beca, otorgada por el gobierno de Porfirio Díaz para ir a estudiar a Europa.

De 1890 a 1900, la formación académica del Dr. Atl transcurrió entre México y Europa, lo cual lo llevó a crear un estilo propio en el que incorporó elementos expresionistas, fauvistas y renacentistas.



Murillo, Gerardo "Atl" (1946). *Parícutín violeta al amanecer*. Color sobre pizarra, 162 X 126 cm., México. Colección Museo de Arte Moderno, INBA.

A su regreso a México, en 1903, comenzó a impartir clases en la Academia de San Carlos, donde llamó la atención de sus jóvenes discípulos, pues como recuerda

José Clemente Orozco: “el Dr. Atl nos contaba con su palabra fácil, insinuante y entusiasta, su correrías por Europa y su vida en Roma; nos hablaba con mucho fuego de la Capilla Sixtina y de Leonardo”, como explica Desmond Rochfort en la obra previamente referida.

La admiración de Gerardo Murillo por los murales del renacimiento italiano iba más allá de las técnicas pictóricas y de la representación del arte social, se basaba en la representación de lo espiritual y la energía en el arte.

Pero los aportes del Dr. Atl no sólo residen en el ámbito pictórico, sino también en su radicalismo político, que lo llevó a convertirse en un líder para sus jóvenes alumnos, a los cuales les infundía ideas anticolonialistas, revolucionarias y de una nueva cultura mexicana.

Orozco escribió –según apunta Desmond Rochfort en *Pintura Mural Mexicana. Orozco, Rivera y Siqueiros*–: “En aquellos talleres nocturnos donde oíamos la entusiasta voz del Doctor Atl, el agitador, empezamos a sospechar que toda aquella situación colonial era solamente un truco de comerciantes internacionales; que teníamos una personalidad propia que valía tanto como cualquier otra. Debíamos tomar lecciones de los maestros antiguos y de los extranjeros, pero podíamos hacer tanto o más que ellos. No soberbia, sino confianza en nosotros mismos, conciencia de nuestro propio ser y de nuestro destino”.

Tras esta avalancha de cambios sociales e ideológicos que estaban azotando a México, comienza a asomarse la idea de un muralismo nacional. Uno de los hechos que marcan su florecimiento es la organización de una costosa exhibición de arte español dentro de las celebraciones del primer centenario de la Independencia de México, la cual propicio el enojo de los artistas mexicanos, pues se ignoró su trabajo.

Después de esta omisión a los artistas nacionales, Murillo organizó en la Academia de San Carlos una exposición de arte indígena mexicano, la cual tenía como objetivo ofrecer una respuesta nacionalista a la exposición patrocinada por Porfirio Díaz, a la vez de reflejar el sentimiento popular que existía entre los artistas e intelectuales del país.

Sin embargo, esto no fue suficiente para el Dr. Atl y continuó su activismo, exigiéndole al gobierno de Díaz los muros de edificios públicos para que artistas mexicanos pudieran pintarlos; la petición fue concedida, pero sobrevino la Revolución y se pospuso una década.

De esta manera y gracias al trabajo de diversos artistas, las nuevas generaciones de pintores continuaron exigiendo más espacio para sus obras y la semilla del muralismo comenzó a florecer.

Arte, estrategias y el juego político posrevolucionario: ideología del muralismo

La Revolución Mexicana no se puede definir únicamente como una lucha armada. También es una auténtica necesidad de renovación social, económica y cultural, que surgió de lo más hondo de aquellos seres que se sintieron rechazados, humillados e incómodos con la paz porfiriana.

La primera parte de la guerra revolucionaria había acabado con el porfiriato, pero no consiguió desarticular económica, política y socialmente al viejo régimen, aunque logró exaltar el sentimiento nacionalista que se vivía en prácticamente todos los ámbitos.

A inicios de la década de los años veinte, en México se podían observar claramente las enormes diferencias entre ricos y pobres, nacionalistas y extranjeros e indios y mestizos, las cuales no contribuían a la búsqueda de la tan anhelada y necesaria pacificación del país.

El gobierno posrevolucionario se encontraba ante una difícil situación, además de tener una nación dividida y con cientos de muertos. Tenía graves limitaciones e imposibilidades para asumir la dirección económica del país.

Ante este panorama, el Estado se vio en la necesidad de buscar un instrumento ideológico que lo reivindicara y, sobre todo, le regresara la legitimidad que había perdido.

Es así como surgió el discurso nacionalista, que buscaba ser un factor fundamental para congregar las distintas fracciones del país. Éste se apoyó de dos vertientes discursivas, por un lado poseía un tono defensivo, como un escudo frente a la expansión sajona, el cual serviría para generar principios de identidad; la otra corriente de la que se nutrió dicho discurso, fue la reivindicación de lo propio, de “lo popular”, con el objetivo de crear una reconciliación nacional, como apunta el historiador Ricardo Pérez Montfort en el libro *Memoria Congreso Internacional de Muralismo*.

El autor también menciona que el contenido central del nacionalismo fue el pueblo mexicano, el que se “reconocía como rural, provinciano, pobre, marginado y sobre todo, mayoritario. Para consolidar el discurso nacionalista había que referirse de entrada a este pueblo, con el afán de orientarlo hacia los procesos de modernización”.

Además de ocultar las contradicciones de la sociedad posrevolucionaria, el discurso nacionalista buscó homogenizar la historia, eliminando la lucha de clases; para esto se valió de la educación, el arte y la cultura, las cuales se convirtieron en creadoras de una “identidad” e ideología.

Para la apropiación y reelaboración de “lo popular”, algunos literatos y artistas comenzaron a describir y mostrar a las clases altas y a la élite gobernante, manifestaciones artísticas tradicionales de los ámbitos campesinos, mestizos e indígenas, tales como fiestas, danzas, atuendos, leyendas, poesía, creencias religiosas y el habla.

Muchas manifestaciones populares llegaron a identificarse como expresiones de carácter oficial, logrando una amplia aceptación popular y estableciendo las bases para lo que se puede identificar como un “nacionalismo popular-oficial”.

Es en el marco de este nacionalismo que el Estado decide patrocinar al muralismo, como lo explica Octavio Paz en *Los privilegios de la vista II: Arte de México*, “el Estado tenía la necesidad de obtener por medio de la pintura una ‘legitimación’ o ‘consagración’ cultural”.

El muralismo aparece como un movimiento pictórico fundado sobre la base de una conciencia política y social, con concepciones humanísticas y pensamientos marxistas que más tarde llegarían a ser el centro filosófico del movimiento.

Como menciona Pérez Montfort, el Muralismo Mexicano crea una estética de transformación, que desde los espacios públicos denuncia al poder oligárquico, representa modelos arquetípicos de la sociedad mexicana e inaugura una revolución estética a la luz del marxismo.

La estética marxista puede entenderse como una filosofía que libera al ser humano, por lo que no es una estética de lineamientos, no pretende crear postulados universales de belleza o de técnicas artísticas, sino que busca desarrollar la creatividad del ser humano, eliminando la división del trabajo, las contradicciones sociales y económicas que le han quitado la capacidad de imaginar.

Adolfo Sánchez Vázquez en *Estética y Marxismo* señala que el Partido Comunista de la Unión Soviética, proclamó en 1925:

[...] Libre competencia de escuelas y tendencias, negativa a erigir una de ellas en tendencia oficial y dominante y confianza en que los rasgos del nuevo arte irían destacándose en el curso mismo de la lucha de tendencias estéticas y artísticas.

En este sentido, el punto clave de la estética marxista radica en la capacidad que posee cualquier actividad artística para incitar a la reflexión, imaginación, liberación y sensación, por lo que la relación entre arte e ideología queda en segundo término. Pensar que el arte es simplemente un elemento ideológico, es minimizar su aporte estético.

Héctor Jaimes en *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*, relata que según la visión de Marx:

El arte entra en contacto con el mundo político, asimismo, tiene la capacidad de desafiar ese mundo al establecerse simplemente como instrumento de goce estético sin pretensiones de injerencia práctica. Además, al mostrar la capacidad que tiene el arte de desarrollarse desigualmente, Marx dirigía la atención a un punto complejo de la creación artística: la magia de expresar aspectos humanos de carácter universal. Esto es, su capacidad de despertar, por ejemplo, asombro, sorpresa y curiosidad a través del tiempo.

Sin embargo, no podemos omitir la injerencia que tuvieron ciertas ideologías en la obra muralista de México. Como consecuencia del triunfo de la Revolución Rusa, nuevos partidos comunistas fueron fundados en distintas partes del mundo. La

tensión política y social que vivió México al término de la Revolución Mexicana aumentó la importancia de estos partidos en la vida política del país.

El Partido Comunista Mexicano quedó formalmente fundado en noviembre de 1919 y un amplio número de intelectuales y artistas se afiliaron, convirtiéndose en poco tiempo en importantes dirigentes del partido.

A partir de esta de nueva etapa, algunos muralistas comenzaron a ser conscientes de su rol revolucionario y lo plasmaron en sus obras. Adrián Gómez Levre en *Memoria Congreso Internacional de Muralismo* menciona:

Él [José Clemente Orozco] estaba pintando temas como *Maternidad*, *Cristo destruyendo la cruz*, y se proponía pintar *La primavera*, *La juventud*, etc. 'Para esto no hicimos la Revolución', exclama, y empieza a destruir su propia obra. Gran consternación, Rivera sale del Anfiteatro, Siqueiros del Colegio Chico, Leal y Charlot bajan de la escalera monumental y Revueltas y Alva de la Canal del pasillo en el que trabajaban. Detienen a Orozco y, al pedirle explicaciones, los andamios se convierten por primera vez en la historia, en tribuna política, para analizar los contenidos del arte. Orozco habla, Siqueiros se le une primero y después Rivera. El gran tema del nuevo muralismo será el de la Revolución Mexicana.

Sin embargo, Orozco vio con temor la politización del arte. Aunque comprometido con su entorno social, la relación arte-ideología no le pareció un instrumento para la liberación, sino un obstáculo para alcanzarla.

A su vez, Diego Rivera, aunque partidario del marxismo, estaba consciente de las limitaciones del arte para transformar políticamente o socialmente a la humanidad y lo hace ver en el artículo ¡Por un arte revolucionario independiente!, el cual escribió en colaboración con André Bretón y León Trotsky, refiere Héctor Jaimes en *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*:

El verdadero arte, es decir, el que no se contenta con variaciones sobre machotes estereotipados, sino que se esfuerza por dar una expresión a las necesidades interiores del hombre y de la humanidad de hoy, no puede no

ser revolucionario, es decir, no aspirar a una reconstrucción completa y radical de la sociedad, aun cuando sólo sea para libertar la creación intelectual de las cadenas que la atan y permitir a la humanidad entera elevarse a alturas que sólo genios aislados alcanzaron en el pasado. Reconocemos, al mismo tiempo, que sólo la revolución social puede abrir la ruta hacia una nueva cultura.

Por su parte, David Alfaro Siqueiros fue el muralista más comprometido social y políticamente, pues veía el arte como un instrumento de representación social, por lo que cumpliría una función revolucionaria.

El muralismo no sólo fue un movimiento revolucionario en el ámbito estético e ideológico, sino también en la perspectiva que se tenía del artista, como lo relata Héctor Jaimes en la obra previamente referida: “la filosofía del muralismo mexicano rompe con la visión tradicional del artista como genio-creador. La monumentalidad de los murales, que guarda relación directa con la monumentalidad de las ideas que se representaban, generó una forma colectiva de trabajo”.

Además de romper con la antigua visión del artista, la filosofía muralista buscaba acabar con la manera de mostrar el arte, superando la función de los museos y pasando a ser parte de edificios y espacios públicos. La integración a la arquitectura, impediría su circulación mercantil y por consecuencia la generación de ganancias.

Este enfoque de arte público llevaba implícita la idea de que el espectador debía ser libre, poder desplegarse y contribuir a la construcción y entendimiento del mural, y por lo tanto no depender de instituciones para experimentar el goce estético.

Además de ser un movimiento pictórico, el Muralismo Mexicano también fue un movimiento revolucionario. Planteó un arte de masas, dejando a un lado la tradicional pintura de caballete y a la vez buscó radicalizar la Revolución.

Se inspiró en el espíritu de transformación social y político de la Revolución Mexicana, por lo que incorporó temáticas sociales en los murales. Los conflictos armados, la sociedad mexicana, la indígena, la campesina, la fuerza obrera como

fuerza transformadora revolucionaria, la explotación, el atropello a los derechos humanos fueron los principales temas en las obra muralistas.

Si bien, como apunta Ricardo Pérez Montfort en *Memoria Congreso Internacional de Muralismo*, es cierto que el muralismo inicia dentro de un movimiento de corte nacionalista y se desarrolla con el apoyo del Estado, su principal objetivo nunca fue mitificar la nación, sino crear una matriz crítica que se insertara en la realidad de la sociedad mexicana y, sobre todo, darle un lugar digno a los sectores que el sistema político había marginado.

Como explica Héctor Jaimes, es cierto que “los muralistas buscaban resaltar la nacionalidad mexicana, la heroicidad de su pueblo y los rasgos culturales e históricos de su patrimonio; también es cierto que al mostrar las contradicciones sociales de la sociedad mexicana y al denunciar ideológicamente a los grupos de poder, el movimiento muralista no buscaba simplemente representar realidades concretas de injusticias sociales, sino superarlas a través del arte y de una revolución en el arte”.

No obstante, el mecenazgo del Estado hacía el Muralismo Mexicano poco a poco fue modificando su propuesta crítica y algunos muralistas que se desviaron de la temática y de los márgenes que el Estado había marcado, comenzaron a tener conflicto con la ideología nacionalista que se buscaba instituir, como lo comenta la investigadora e historiadora Laura González Matute en la entrevista sostenida con la autora de este trabajo:

Este movimiento plástico sí tenía un carácter meramente crítico, pero poco a poco el gobierno va tomando para sí mismo a los muralistas y a los artistas que no quieren cooperar los margina, les cierra sus muros, ya no los dejan pintar y se vuelve un arte más oficial. Sí hay crítica a veces, pero los murales se enfocan más en descripciones históricas, te ponen a Madero a Villa porque ya pasaron años, no te están haciendo una verdadera crítica de ese momento actual.

Sin embargo, como señala el historiador Pérez Montfort, poco a poco el Muralismo Mexicano fue sosteniendo el discurso y la visión nacionalista del régimen posrevolucionario. Recurrió a la deconstrucción y manipulación de estereotipos, con lo que adquirió la condición de “clásicamente mexicano”.

Al mismo tiempo, otros artistas comenzaron distanciarse y cuestionar el muralismo, además de protestar en contra del nacionalismo, el folclorismo y estereotipos que se pretendían establecer en los murales.

David Alfaro Siqueiros redactó –según apunta Ricardo Pérez Monfort- en 1934 una propuesta con el fin de eliminar al “mexican curios”:

...Vamos a producir un arte que por su forma material sea físicamente capaz de rendir un máximo servicio público. Formas de verdadero arte para las más amplias y alejadas capas de la población... Así pondremos fin al elitismo burgués del arte europeo y a la limitación burocrática-turística del arte mexicano. Así acabaremos con el utópico purismo del primero y con el oportunismo demagógico del segundo. Así pondremos fin al superficial folclorismo, al arte mexican curios ahora predominante en México...

El movimiento muralista poco a poco se vio envuelto en una relación política e ideológica, contradictoria con el Estado que lo patrocinaba. Sin embargo, en esta lucha, el aparato político fue más fuerte en su ambición de hacer del arte un instrumento para reivindicarse y unificar la sociedad mexicana, como explica Raquel Tibol en su libro *Documentación sobre el arte mexicano*:

Quizás en pocos países los artistas se instalaron con tal conciencia y decisión en el tablero político. Movieron piezas, sí, pero a su vez fueron movidos. No siempre tuvieron la simple condición de peones, aunque nunca alcanzaron, la posición estratégica que les permitiera dar un jaque-mate, ni el peso específico como para determinar ningún aspecto de la historia. Cuando pretendieron hacerlo fueron envueltos, mareados, provocados, aplastados, deteriorados por quienes en el tablero político cabalgaron con una determinante fuerza de clase y no con arrebatos superestructurales. El

aparato político nacional e internacional en el que voluntariamente se incrustaron, fue mucho más fuerte que su afán de hacer del arte un instrumento que ayudara a modificar la sociedad. El movimiento plástico contemporáneo sufrió el padecimiento crónico de una aspiración excesiva.

Si bien es cierto que los muralistas lograron hacer una revolución artística y en cierto modo ideológica, también buscaban que el arte tuviera una función revolucionaria. Sin embargo, esta utopía no les permitió ver que dentro del juego político del gobierno posrevolucionario, ellos sirvieron para unificar a la nación y hacer que los sectores olvidados de México se sintieran integrados, aunque sea en el discurso nacionalista que se manejó durante esa época.

El renacimiento de Muralismo Mexicano: reflejo de la abrumadora realidad mexicana

Once años después del estallido de la Revolución Mexicana, la situación social y económica seguía siendo inestable. Durante la década de 1910 a 1921, todos los sectores de la economía, excepto el petróleo, sufrieron un descenso importante. En 1921 México contaba con una población de catorce millones 355 mil habitantes, quienes seguían muriendo de enfermedades curables, como mencionan Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer en *A la sombra de la Revolución Mexicana*:

México seguía muriendo según los moldes de una sociedad predominantemente rural, sacudida todavía por endemias y epidemias, sin sistemas generalizados de salud pública, agua potable, higiene alimenticia y atención hospitalaria; una sociedad trabajada por altos porcentajes de enfermedades curables y sin los efectos mortales propiamente modernos adscritos a la mecanización de la vida, la concentración urbana y la patología del progreso.

En este contexto, Álvaro Obregón se convirtió en presidente constitucional de México, de 1921 a 1924. Su política consistió, entre otras cosas, en incentivar la agraviada economía mexicana, por lo que al igual que en el porfiriato no se dejó de fomentar la industria, el comercio y la inversión extranjera.

El gobierno obregonista buscaba desarrollar una nueva burguesía, pero se dio cuenta que el pueblo no se lo permitiría y que enfrentarlo sería un grave desacierto, ya que durante los años de la Revolución las masas habían mostrado su poderío y fuerza.

El general Obregón tenía claro que necesitaba unificar a la sociedad mexicana, por lo que se valió de dos medios. Su política consistió en dominar a las masas, pero esta vez no fue a través de la violencia, sino por medio de concesiones que beneficiaron parcialmente a los movimientos populares. El otro recurso fue un

discurso intensamente nacionalista, que vio en el arte el instrumento perfecto para unificar al país.

De esta manera el Muralismo Mexicano se inició en 1921, como parte de un programa oficial. Uno de los personajes claves para entender el arranque del movimiento muralista fue el licenciado José Vasconcelos Calderón, quien era uno de los intelectuales más destacados del renacimiento cultural de México.

Vasconcelos se incorporó al gobierno provisional de Eulalio Gutiérrez como secretario de Educación en 1915; posteriormente en, 1920, durante la administración del Álvaro Obregón, fue nombrado rector de la Universidad Nacional en la Ciudad de México. En su discurso inaugural –citado en el libro *José Vasconcelos. Textos una antología general*- Vasconcelos anunció:

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 productiva de cada mano que trabaja, de cada cerebro que piensa [...] Trabajo útil, trabajo productivo, acción noble y pensamiento alto, he allí nuestro propósito [...] Tomemos al campesino bajo nuestra guarda y enseñémosle a centuplicar el monto de su producción mediante el empleo de mejores útiles y de mejores métodos. Esto es más importante que distraerlos en la conjugación de los verbos, pues la cultura es fruto natural del desarrollo económico [...]

La posición filosófica de Vasconcelos se caracterizó ante todo por desarrollar un ambicioso programa pedagógico, que buscaba que todos los sectores de la sociedad tuvieran acceso a la educación y cultura. “Hay que recordar que en 1920 la población del país era poco más de 14 millones de habitantes, con un 85% de analfabetismo”, señala Julieta Ortiz Gaitán en *Memoria Congreso Internacional de Muralismo*.

El 12 de octubre de 1921, Álvaro Obregón designó a José Vasconcelos como secretario de Educación Pública. La naciente Secretaría buscó difundir los bienes de la educación y cultura a los sectores de la población que a raíz de la dictadura

del porfiriato y ante la cruel lucha armada se encontraban inmersos en la pobreza e ignorancia.

Bajo estas circunstancias y gracias a su febril filosofía, Vasconcelos llevó a cabo un programa educativo que se encargó de publicar y distribuir libros y revistas, promover los movimientos intelectuales y artísticos y la educación de masas por medio de imágenes en muros públicos, todo esto con el fin de dotarle a México de un importante lugar en la cultura moderna del siglo XX.

Una mañana de 1921, José Vasconcelos se reunió con algunos pintores y los invitó a colaborar en las misiones culturales; los artistas aceptaron. Vasconcelos les ofreció todos los muros de los edificios federales, incluso el Anfiteatro Simón Bolívar, el cual años antes ya habían solicitado a Porfirio Díaz.

Algunos de los pintores a los que Vasconcelos había invitado a las misiones culturales estudiaban en la Escuela de Pintura al Aire Libre, como es el caso de Fernando Leal, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal y Jean Charlot; otros se encontraban en Europa por lo que les ofreció regresar a México. De esta manera, artistas como Diego Rivera retornaron después de una larga estancia en el Viejo Continente.



Alva de la Canal, Ramón (1922-1923). *El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas*. Fresco, México. Antiguo Colegio de San Ildefonso. Fuente: [http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto\[iframes\]/1/](http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto[iframes]/1/)

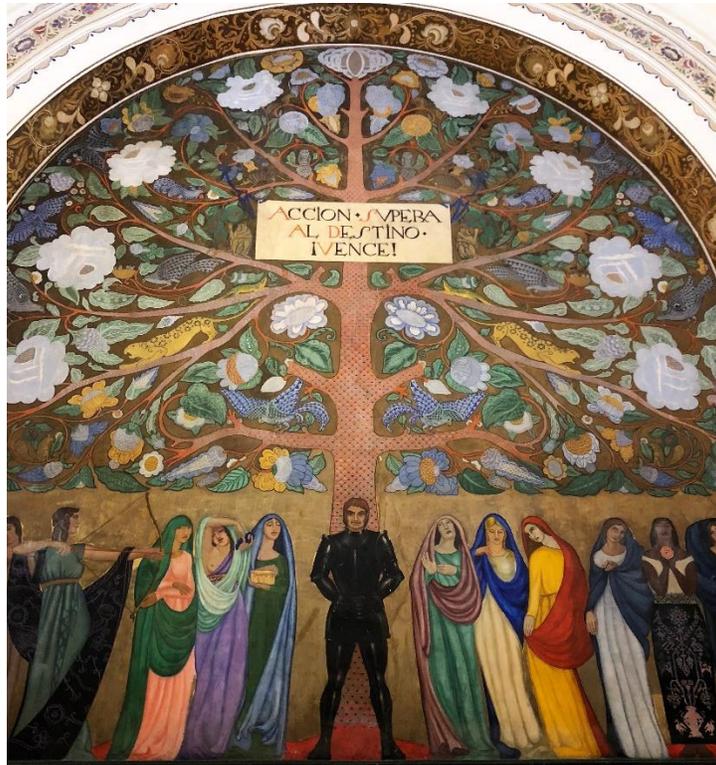
Muchos no estuvieron de acuerdo con la política radical de Vasconcelos, por lo que ante el ofrecimiento a jóvenes artistas de realizar murales en edificios públicos, éste declaró –según apunta Desmond Rochfort en *Pintura Mural Mexicana. Orozco, Rivera, Siqueiros*–: “[...] una de las exigencias de nuestro programa era poner en contacto, cada vez que fuese posible, al gran público con el gran artista, no con las medianías”.

Como secretario de Educación Pública, Vasconcelos se propuso darles libertad a los pintores para que realizaran sus obras. Al respecto, Julieta Ortiz Gaitán en *Memoria Congreso Internacional de Muralismo* señala que en una entrevista sobre sus pronunciamientos estéticos, Vasconcelos expresó:

Como ministro de Educación Pública no tengo derecho a tener preferencias entre los pintores y los escultores. Me limito a procurar ofrecer a todos elementos para que trabajen, sin preocuparme mucho del trabajo mismo... Como sé que tienen talento, con eso basta.

Los primeros murales que se realizaron bajo las órdenes de José Vasconcelos fueron para la capilla de San Pedro y San Pablo. Entre los artistas encargados de iniciar la obra mural, se encontraron el Dr. Atl, Xavier Guerrero, Gabriel Fernández Ledesma, Jorge Enciso y Roberto Montenegro, quien realizó el mural *El árbol de la vida*, obra que le ayudó a consolidar su estilo y que es considerada nacionalista, en su más pura esencia, como lo explica la historiadora del arte Laura González Matute en la entrevista sostenida con la autora de este trabajo:

El árbol de la vida y toda su ornamentación está hablando de una decoración muy allegada a las bateas michoacanas, todo ese colorido, todas esas formas que después van a estar presentes en la plástica mexicana, sobre todo en el muralismo cuando ya arranca en el concepto real. La concepción de Montenegro en esa obra no es tan revolucionaria, pero sí es muy mexicanista y simbolista [...] pinta una figura femenina con la tez oscura que muestra que ya se están dirigiendo así a lo mexicanista.



Montenegro, Roberto (1922). *El árbol de la vida*. Fresco y encáustica, México. Museo de las Constituciones.

Posteriormente se realizaron murales en los patios de la Escuela Nacional Preparatoria, el Anfiteatro Simón Bolívar y el Colegio Chico. En esta primera etapa se pretendía abordar temas relacionados a la naturaleza, la ciencia y la metafísica; sin embargo, Fernando Leal, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal y Fermín Revueltas eligen pintar en los muros temas de la historia de México, como lo menciona la historiadora González Matute:

A diferencia de Diego Rivera y Roberto Montenegro, ellos deciden iniciar el rescate de nuestra nacionalidad, de nuestra historia y de nuestros orígenes. Por una parte Jean Charlot pinta la matanza de Tenochtitlan; Leal realiza el mural del señor de Chalma con alusiones críticas a la religión, Alva de la Canal, con un estilo muy académico, plasma las carabelas, el desembarco de la cruz y un poco cómo se instaura la religión católica, y Revueltas, con un colorido muy brillante, nos presenta mujeres embarazadas e incluso bebés y, claro, la Virgen de Guadalupe.



Leal, Fernando (1923-1924). *La fiesta del Señor de Chalma*. Fresco, México. Antiguo Colegio de San Ildefonso.

La Revolución Mexicana propició que los pintores comenzaran a situarse en la realidad de México, reconociendo los problemas, aspiraciones y limitaciones que el país tenía.

Tal es el caso de José Clemente Orozco que no participó directamente en los enfrentamientos armados, pero sufrió los estragos de la Revolución, ocasionándole un caudal de emociones que más tarde lo reflejaría en sus obras.

Orozco señala en su libro *Autobiografía de José Clemente Orozco*: “Yo no tomé parte alguna en la revolución, nunca me pasó nada malo y no corrí peligro de ninguna especie”.

Pero también hace mención del impacto que le causó:

...la tragedia desgarraba todo a nuestro alrededor. Tropas iban por las vías férreas al matadero. Los trenes eran volados. Se fusilaba en el atrio de la parroquia a infelices peones zapatistas que caían prisioneros de los carrancistas. Se acostumbraba la gente a la matanza, al egoísmo más despiadado, al hartazgo de los sentidos, a la animalidad pura y sin tapujos.

Por otra parte, artistas como David Alfaro Siqueiros absorbieron las experiencias, ideas, tragedias y emociones que les había dejado la Revolución y gracias a esto comprendieron que debían hacer un arte revolucionario.

En contraste, Diego Rivera prácticamente no había vivido los años violentos y crueles de la Revolución Mexicana, lo que le causó una gran culpa, pues sentía que no había cumplido la parte que le correspondía en la lucha armada.

Sin embargo, fuera del país la Revolución siempre fue tema de conversación entre los pintores, como lo señala Julio Scherer García en *Siqueiros en el libro La piel y la entraña*:

La Revolución Mexicana era para Rivera y para Siqueiros, en París, tema de cada mañana, de cada tarde, de cada noche. En el pequeño departamento de Diego, donde se reunían, cantaban a voz en cuello los corridos de la Revolución, hacían desfilar a los personajes de la lucha armada, en especial a sus favoritos, los héroes macabros, y decidían que no había idioma más hermoso que el español, ni lucha más noble que la nuestra [...] Pero lo indudable para ambos es que una lucha así no se podía concebir fuera de México. ¿Qué otro país estaba dotado de un carácter tan viril y tan resulto, a la vez que de una poesía tan tierna y profunda? [...] Siqueiros entendía la Revolución como el color de sus ojos o la fuerza de sus músculos, como la memoria unida de la infancia y la juventud [...] Había que volver sobre los pasos y no perder más tiempo. Las fuentes de la estética no estaban en Europa, como habían pensado, sino en México.

El nacimiento del muralismo puede vincularse con varias raíces y acontecimientos culturales que convergieron en la Revolución Mexicana. Con el paso del tiempo este movimiento pictórico llegó a conformar una original y controvertida vanguardia en México. A la par, la sociedad posrevolucionaria comenzó a percatarse y ser partícipe de los cambios culturales, sociales y políticos que vivía el país.

La visión de los nuevos artistas jamás volvería a ser la misma, como explica Rafael Carrillo Azpeitia en *Pintura Mural de México*:

[Los muralistas] generaron un movimiento pictórico de resonancia universal, no por un propósito cosmopolita sino por la pujanza del contenido plástico que revela la abrumadora realidad mexicana [...] Pintaron de otra manera y consecuentemente nos enseñaron a mirar en forma distinta [...] Influidos por el grandioso pasado precolombino y virreinal, los muralistas se pronunciaron por un arte monumental y público, tradicional y popular [...] [Los muralistas] fueron cronistas de su contemporaneidad, pero se alejaron de la cursilería narrativa.

Es así como poco a poco el muralismo comenzó a tomar fuerza. Entre artistas que deseaban transmitir por medio de sus obras el pasado, presente y futuro de la nación mexicana, otros que estaban decididos a hacer un arte revolucionario y otros más que anhelaban regresar a la patria que habían dejado años atrás. Pero todos ellos bajo las órdenes de un gobierno posrevolucionario que veía en el muralismo la maquinaria ideal para unificar el país, hacer sentir al pueblo parte de la nación y así calmar la lucha social que ponía en riesgo los intereses de las clases que se encontraban en el poder.

Vida y gloria del Muralismo Mexicano

En 1920, México se encontraba en una etapa de renovación política, social, ideológica y sobre todo cultural. En este periodo, el secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, llevó a cabo un programa educativo y cultural que incluía la creación de obras pictóricas.

Vasconcelos se reunió en 1921 con algunos artistas y los invitó a colaborar en la elaboración de murales. Entre los pintores que aceptaron este nuevo reto se encontraban algunos con más experiencia como el Dr. Atl, José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Roberto Montenegro, Xavier Guerrero y Jorge Enciso.

El otro grupo estaba constituido por jóvenes pintores, como Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Emilio García Cachero y Jean Charlot, a quienes se les criticó por su falta de experiencia y por la proximidad que llegaron a tener con Rivera. Por lo que tiempo después, les apodaron “Los Dieguitos”.



Charlot, Jean (1922-1923). *Masacre en el Templo Mayor*. Fresco, México. Antigua Colegiata de San Ildefonso.

Dado que el principal patrocinador del muralismo fue el Estado, las obras se ubicaron en las paredes de los edificios federales más importantes, como palacios de gobierno y justicia, escuelas, universidades, museos, bibliotecas y hospitales.

La creación de murales se dividió en dos grupos. El primero lo conformaron las obras ordenadas por José Vasconcelos y terminadas antes del final de su gestión en la Secretaría de Educación Pública, en 1924, las cuales reflejaron su credo y el marco ideológico y estético de su visión filosófica.

Emilio Amero, uno de los asistentes de Orozco, recordó –según apunta Ida Rodríguez Prampolini en *Muralismo Mexicano 1920-1940. Crónicas* - las consignas del ministro: “Me dijo que si yo quería seguir trabajando, debería hacer cosas más importantes que indios, por ejemplo: *La Ilíada* de Homero, en la cual podría usar figuras clásicas griegas, o *la Vida de Don Quijote* de Cervantes, etcétera”.

Bajo el auspicio de Vasconcelos, los murales abordaron temas relacionados con la naturaleza, la ciencia y la metafísica; además de reflejar pensamientos de la religión judeo-cristiana, una exaltación nacionalista y un gran optimismo posrevolucionario.

En su libro titulado *Autobiografía*, Orozco describe este primer periodo como: “de preparación durante el cual se hicieron muchos ensayos y tanteos, siendo las obras puramente decorativas y con alusiones muy tímidas a la historia, a la filosofía o a otros temas diversos”.

David Alfaro Siqueiros también habló de esta etapa, enfatizando las dificultades de crear un arte público en el México posrevolucionario. Siqueiros escribió –menciona Desmond Rochfort en *Pintura Mural Mexicana. Orozco, Rivera, Siqueiros-*:

Queríamos ayudar a la revolución mexicana, pero lo estábamos haciendo muy mal. Lo que hacíamos como arte público bien podría haber sido interesante desde el punto de vista de la cultura general, pero desde el punto de vista de lo que estábamos pasando en ese momento era desesperanzador.

Fue hasta 1924, con la renuncia de José Vasconcelos, cuando la mayoría de muralistas se alejaron del acento espiritual e ideológico de éste. Para esa etapa el

exsecretario de la SEP, ya tenía una opinión negativa del movimiento pictórico que años atrás había impulsado. Para él –señala Jean Charlot en *El renacimiento del muralismo 1920-1925-*:

...Los pintores habían quedado fuera de control [...] se habían rehusado a trabajar en el marco del arte puro que tan justamente les había sido ofrecido y en lugar de elevar a las masas al nivel pitagórico del libre deleite, habían rebajado intencionalmente la pintura para que funcionara como un engrane newtoniano.

Sin embargo, la importancia que logró el muralismo fue primordial para que el movimiento no terminara con la renuncia de José Vasconcelos, sino por el contrario, lograra mantenerse a pesar de los cambios políticos, sociales y culturales que vendrían más adelante.

Especialmente cuando Plutarco Elías Calles llegó a la presidencia (1924-1928) y después con el Maximato, es decir, en la etapa en la que siguió conservando el poder, aún después de su periodo presidencial.

En el callismo, la situación para la mayoría de los pintores del sindicato se tornó difícil, ya que a muchos de ellos les cancelaron contratos, por lo que artistas como Siqueiros decidieron irse de la capital. Por su parte, Rivera siguió contando con el apoyo del Estado y continuó su producción artística en la Secretaría de Educación Pública y en la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo.

Las tensiones sociales y políticas que aún se vivían en la década de 1920, favorecieron el surgimiento de la segunda etapa del muralismo. En este periodo, el movimiento muralista se manifestó de dos maneras, por una parte político y por otra ampliamente populista.

Los temas de la Revolución, el mestizaje, los elementos indígenas, la tierra, las tradiciones, las fiestas, las artesanías, la geografía y la historia nacional surgieron en los murales.

En su mayoría, estas nuevas propuestas se originaron a partir de acontecimientos políticos y sociales, como la rebelión del ala conservadora, encabezada por Adolfo

de la Huerta, en contra del gobierno de Obregón. A partir de este acontecimiento y del radicalismo de los trabajadores industriales y agrícolas, México se encontró - como refiere Antonio Rodríguez en el libro *Pintura mural mexicana: Orozco, Rivera, Siqueiros*, de Desmond Rochfort -:

Entre dos fuegos cruzados: por un lado la izquierda, como la llamábamos, con el movimiento obrero y los partidarios más radicales de la Revolución, quienes querían continuar la lucha de 1910-1917 hasta su conclusión y por la otra, las fuerzas reaccionarias, con el apoyo espiritual y bien organizado del clero [...]

Otro de los acontecimientos que provocó un cambio en la temática de los murales fue el *Manifiesto del Sindicato de Pintores* –publicado en <https://artemex.files.wordpress.com>- redactado en 1922 por Siqueiros, en respuesta al golpe de Estado de Adolfo de la Huerta. Dicho Manifiesto fue firmado por la gran mayoría de los artistas murales y en éste se ponía énfasis en el arte popular y público que reivindicara los valores y demandas sociales del pueblo. La introducción dice:

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.

Más adelante, el Manifiesto habla de la valoración de lo popular y propone un arte colectivo, revolucionario y mural; con la finalidad de establecer una comunicación directa con el pueblo:

Y (el arte) 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. *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 la belleza deben

esforzarse por que su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y combate

Aunque el Muralismo Mexicano se oponía en cierta medida a las corrientes artísticas europeas, en su búsqueda de un arte original y revolucionario no eliminó las propuestas de la vanguardia europea, por el contrario, las retomó y las adecuó a sus necesidades, pero siempre haciendo alusión al nacionalismo populista, los problemas sociales, culturales y humanistas que aquejaban al pueblo mexicano.

Como explica Ida Rodríguez Prampolini en *Muralismo Mexicano 1929-1940. Crónicas*, “[Rivera] convencido del servicio que su pintura podía ofrecer, no renegó de los conocimientos estéticos formales adquiridos con anterioridad: el clasicismo académico ensayado en México a principios de siglo y la técnica ultramoderna estudiada luego en Europa. Para Rivera ahora la necesidad primordial era el tema”.

Muestra de ello es el mercado Abelardo L. Rodríguez inaugurado en 1934 y decorado con murales de artistas nacionales e internacionales como Ramón Alva de la Canal, Ángel Bracho, Raúl Gamboa, Miguel Tzab, Antonio Pujol, Pedro Rendón, Pablo O’Higgins, Grace y Marion Greenwood e Isamu Noguchi, algunos de ellos alumnos de Diego Rivera.



Greenwood, Grace (1935). *La minería*. Fresco, México. Mercado Abelardo L. Rodríguez.

En las entradas, patios y pasillos del mercado se pueden encontrar obras que hablan de aspectos populares como la producción de alimentos o de problemas sociales, políticos y económicos como la explotación de los campesinos, obreros y mineros y la lucha contra el nazismo.



Greenwood, Marion (1935). *La industrialización del campo*. Fresco, México. Mercado Abelardo L. Rodríguez.

En esta etapa de cambios, uno de los personajes más notables fue José Clemente Orozco, pues sus obras tuvieron transformaciones drásticas. De ejecutar murales con temáticas metafísicas, filosóficas y apolíticas, pasó a crear imágenes monumentales, vigorosas y trágicas que hacían referencia a la Revolución y a las realidades sociales, históricas y políticas del país.

Por su parte, Rivera cambió la temática espiritual de sus primeros murales por el costumbrismo. En los muros del patio de las fiestas de la Secretaría de Educación Pública, por primera vez las masas, las tradiciones del pueblo mexicano y las festividades populares y religiosas, tuvieron un papel relevante.

En esta etapa, el Muralismo Mexicano comenzó a visualizarse como un movimiento realista, cuyo ideal era convertirse en un servicio público, social y revolucionario. Orozco, Rivera y Siqueiros emprendieron una revolución en distintos ámbitos, desde lo artístico, intelectual, social hasta lo político.

Además de estos celebres muralistas, en este mismo periodo comenzaron a destacar jóvenes artistas como Arturo Estrada, Fanny Rabel, Guillermo Monroy y Arturo García Bustos, también conocidos como “Los Fridos”, debido a su estrecha relación con Frida Kahlo. Entre retratos, paisajes, representaciones del mundo prehispánico, problemas sociales y tradiciones populares, estos incipientes pintores renovaron el muralismo y se convirtieron en una generación más de este movimiento artístico, como lo señala la investigadora Laura González Matute en la entrevista sostenida con la autora de este trabajo:

Frida Kahlo como maestra de estos jóvenes en la escuela de La Esmeralda ve sus inquietudes por el muralismo y los invita a pintar murales. Pintan la pulquería “La Rosita” y posteriormente pintan en unos lavaderos que habían sido construidos por Lázaro Cárdenas para ayudar a las madres solteras y viudas.



Matiz, Leo. *Frida y sus discípulos (III)* (1943). Acervo Fundación Leo Matiz. Fuente: <http://www.sanildefonso.org.mx/expos/leomatiz/>

A partir de ese momento y hasta la década de los años cuarenta, el muralismo tuvo un objetivo claro y motivos ideológicos, sociales y estéticos bien definidos, por lo que se consideró el movimiento de mayor prestigio en la plástica mexicana.

En términos generales, la obra muralista comprende desde 1922 hasta 1950. Sin embargo, a mediados de los años cuarenta, el desgate del movimiento muralista ya era muy evidente.

Por una parte, las propuestas plásticas comenzaron a agotarse y galerías que promovían tendencias como la abstracción y el geometrismo empezaron a surgir. De esta manera, exposiciones surrealistas, como la realizada en la Galería de Arte Mexicano, en 1940 y el establecimiento de artistas extranjeros en el país, fueron puntos de partida para el surgimiento de nuevas corrientes plásticas.

Al mismo tiempo, algunos postulados del muralismo ya no correspondían con la nueva organización política, social y económica de México.

El muralismo poco a poco fue perdiendo terreno. Era necesario dejar atrás los temas revolucionarios y populistas que hasta entonces habían sido el eje central de los movimientos pictóricos. La plástica mexicana se encontraba ante una nueva etapa, en la cual era necesario transformarse, evolucionar y crear un nuevo universo ideológico.

Los cronistas artísticos del México posrevolucionario: José Clemente Orozco

[...] Más aun, en la obra de ninguno de nosotros, quizás, son más manifiestas las vicisitudes mentales de la mencionada Revolución Mexicana que en la tuya [Orozco]. Eres, debo decirte con toda sinceridad, tanto por tu obra como por tus teorías político-estéticas, el espejo más exacto de todo lo que ha existido hasta ahora en el periodo lírico revolucionario, iconoclasta por lo tanto, de esa gran conmoción civil de nuestro país.

David Alfaro Siqueiros (Carta a Orozco, publicada en la revista *Hoy* el 7 de octubre de 1944).

José Clemente Ángel Orozco Flores nació en Zapotlán el Grande, Jalisco, el 23 de noviembre de 1883. Desde muy corta edad, sintió un gran interés por el dibujo y la pintura, como lo menciona Jean Charlot en *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*.

A los diez años de edad, deteniéndose en el camino a la escuela, aplastaba su nariz contra la ventana del local donde trabajaba Posada, un hombre moreno, gordo y calvo con una bata blanca suelta. El niño observaba al rápido buril esculpir sobre láminas de metal aquellos éxitos perennes [...] Una imagen ocasional de mítines antiporfiristas, con ladrillos y palos volando, enseñó tempranamente al jovencito las delicias de “estar en contra”.

Sin embargo, sus padres le tenían planeada una carrera como ingeniero agrónomo, por lo que se trasladaron a la Ciudad de México, donde Orozco estudió durante tres años en la Escuela Nacional de Agricultura de San Jacinto y en 1899 se graduó.

En 1900, entró a la Escuela Preparatoria para seguir con sus estudios en matemáticas; sin embargo, tiempo después los abandonó. De 1908 a 1914, se

inscribió como alumno irregular, en los cursos nocturnos de la Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Poco a poco, comenzó a abrirse camino como artista. Trabajó en el taller de gráfica del periódico *El Imparcial* y, como dibujante, con el arquitecto Carlos Herrera. En las celebraciones del primer centenario de la Independencia de México, Orozco aportó algunas caricaturas y dibujos al carbón. Para 1911, el periódico opositor *El Ahuizote*, ya incluía una sección de Orozco, llamada “Cinema del Congreso”.

Entre 1910 y 1911, comenzaron a surgir dificultades entre los alumnos, profesores y directores de la Academia de San Carlos, debido a los métodos arcaicos y deficientes de enseñanza, por lo que en 1911 estalló una huelga que duró dos años.

Durante esta etapa, el entonces profesor de la Academia, el Dr. Atl y algunos alumnos organizaron el Circulo Artístico, cuyo propósito era solicitar al gobierno, edificios públicos para pintar murales; sin embargo, sobrevino la Revolución y alumnos como Orozco y Siqueiros, entre otros, deciden abandonar temporalmente el arte e incorporarse al constitucionalismo.

En este periodo, “Orozco fue testigo de la mayor excepción de la violencia y desafueros de la lucha armada; llevó esos recuerdos con trágica elocuencia a los muros, a los cuadros de caballete y a los grabados, con una fuerza plástica que resiste la comparación con Goya, Daumier y Posada”, como explica Rafael Carrillo Azpeitia en *Pintura Mural de México*.

En la Revolución, Orozco mostró su lealtad política a Venustiano Carranza, por lo que en noviembre de 1914, cuando Zapata, Villa y Gutiérrez expulsaron a éste de la Ciudad de México, hacia el estado de Veracruz; Orozco decidió seguirlo. Durante su estancia en Orizaba, el artista pintó carteles y caricaturas para *La Vanguardia*, un periódico de campaña.

En 1916, José Clemente inauguró su primera exposición individual en la librería Biblos, ubicada en Bolívar 22. La exposición incluyó ciento veintitrés obras, divididas en tres secciones: colegialas, prostitutas y caricatura. Sin embargo, sus trabajos

fueron criticados y a él se le consideró como un joven desencantado, con alma de viejo.

“Orozco se quedó desanimado por la dudosa apreciación expresada en su propio país. Empacó un maletín, llenó un portafolio de acuarelas, y emprendió un viaje a Estados Unidos”, relata Jean Charlot en *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*.

En esa misma época, el gobierno mexicano le otorgó una beca a David Alfaro Siqueiros, quien al pasar por Nueva York se encontró con un Orozco solitario, meditabundo y con un gran odio hacia el mundo. Siqueiros recuerda –menciona Julio Scherer en *Siqueiros. La piel y la entraña*–:

Orozco trabajaba, mañana y tarde, frente a hileras de angelitos rosados, sin que a nadie le importara que sus ojos estuvieran hechos para la tragedia y que su alma, que no distinguía entre el dolor ajeno y la propia angustia, confusión que lo llevaba a sufrir por todos, por él y por los demás, nutriese su pincel de los elementos esenciales para pintar al hombre tal cual es. [Orozco] aborrecía [...] su trabajo en la fábrica [...] En cada uno de los rasgos físicos de Orozco asomaba el conflicto, la angustiosa ansiedad del pintor por realizar cuanto antes la obra que fraguó su mente o que ésta percibe aún de manera vaga, pero ya adivina plena fuerza. Es que él vivía sólo para la creación artística.

A su regreso a México, Orozco volvió a crear caricaturas para algunos periódicos y, aunque en esa época contaba con un nulo reconocimiento, el economista e historiador, Daniel Cosío Villegas, escribió –según menciona Jean Charlot en *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*–:

Hay otros pintores jóvenes que realizan obras llenas de interés, pero poco conocidas por el público en general. Un ejemplo, es José Clemente Orozco, especialmente fuerte en sus dibujos. Trabaja en la soledad y en el silencio.

En 1922, ante la necesidad de pintar murales, José Vasconcelos, entonces secretario de Educación Pública, llamó a diversos artistas para llevar a cabo dicha

comisión. Sin embargo, Orozco no contó con ese privilegio, quizá por su cercanía política con Carranza, quien había sido enemigo de Vasconcelos. Fue hasta la intervención del poeta José Juan Tablada, quien pidió al gobierno de la Ciudad de México que incorporara a Orozco, en su opinión el máximo pintor mexicano, en el movimiento muralista.

De esta manera, Orozco empezó su primer mural en la Escuela Preparatoria, el 7 de julio de 1923. Desde sus inicios, el pintor no se dejó llevar por el entusiasmo político posrevolucionario, por el contrario, empleó en sus murales temas mitológicos, religiosos y simbólicos.



Orozco, José Clemente (1923-1924). *Maternidad*. Fresco, México. Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Clemente Orozco, relató en su libro *Autobiografía de José Clemente Orozco*: “Lo que diferencia al grupo de pintores murales de cualquier otro grupo semejante, es su capacidad crítica. Se daban cuenta perfecta del momento histórico en que les correspondía actuar, de las relaciones de su arte con el mundo y la sociedad presentes”.

Más adelante, habló del papel de la pintura mural.

La pintura mural [...] rompió la rutina en que había caído la pintura. Acabó muchos prejuicios y sirvió para ver los problemas sociales desde nuevos puntos de vista. Los pintores y los escultores de ahora serían hombres de acción, fuertes, sanos e instruidos; dispuestos a trabajar como un buen obrero ocho o diez horas diarias. Vistieron overol y treparon andamios.

Entre 1923 y 1926, Orozco pintó los muros norte de los tres pisos del Patio Principal, de la Escuela Nacional Preparatoria, así como los del primer descanso del cubo de la escalera. Los primeros murales que realizó en dicho lugar, fueron *La primavera* que después la cambio por *Tzontemoc*, *Lucha del hombre y el gorila*, *La nueva redención*, *La trinidad revolucionaria*, *Ricos cenando y obreros peleándose*, *Cristo destruyendo su Cruz* y *Maternidad*.



Orozco, José Clemente (1923-1924). *La trinidad revolucionaria*. Fresco, México. Antiguo Colegio de San Ildefonso. Fuente: [http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto\[jframes\]/9/](http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto[jframes]/9/)

Casi tres años después de ser concluidas las primeras obras pictóricas, Orozco decidió modificar los temas esotéricos de los murales de la planta baja, por temas sociales y revolucionarios. Finalmente, los nuevos murales de la preparatoria fueron: *Maternidad*, *La huelga*, *Franciscanos*, *El banquete de los ricos*, *La trinidad revolucionaria*, *Los aristócratas*, *Alcancía*, *Basura social*, *El acecho*, *La libertad*, *El juicio final*, *La ley y la justicia*, *Revolucionarios*, *La familia*, *La despedida*,

Trabajadores, La bendición, Sepulturero, Mujeres, Los ingenieros, Hombres que beben agua, Cortés y La Malinche, La trinchera y Destrucción del viejo orden.

En esta etapa, Orozco se encontraba en una búsqueda estética y no tanto política, como se puede apreciar en el mural llamado *Maternidad*; sin embargo, las concepciones marxistas y la temática social que aparece en los murales, *La trinidad* y *La trinchera*, en los que se expresa dolor, angustia, debilidad y humildad, reflejan el desarrollo de un arte y una perspectiva individual, histórica, política, pero sin llegar a ser ideológica.



Orozco, José Clemente (1926). *La trinchera*. Fresco, México. Antiguo Colegio de San Ildefonso.

En este mismo aspecto, Héctor Jaimes en *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros* explica:

Orozco enfrenta el reto estético más allá de la ideología; en este sentido la crítica a la ideología es también una crítica al movimiento muralista. Se acerca e incorpora temáticas sociales y políticas, pero sólo es un proceso

de transición; atraviesa el asunto estético-político, pero en otra dirección, sin detenerse en él y sin intentar una resolución. La ideología no es para Orozco el camino hacia la libertad social, más bien, la ideología se presenta como un obstáculo para alcanzarla y para darle al hombre la posibilidad de ser plenamente.

Diego Rivera, también habló al respecto –según apunta Jean Charlot en *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*:

Hoy, José Clemente Orozco ha dominado la nueva técnica como lo hizo con sus admirables acuarelas; han empezado a expresarse en los términos de la buena pintura y de la emoción profunda; esa bella obra borrará gradualmente las huellas de su aprendizaje, aclamadas con explosiones de regocijo, por aquellos que no entendían como una realización que contradecía nuestra corriente. ¡¡¡Pobre gente!!! José Clemente no nació para ser un pintor de burócratas.

Sin embargo, la crudeza que comenzaron a expresar los murales de Orozco, levantó protestas y las autoridades decidieron detener los trabajos del artista, quien fue enviado a pintar un mural en la Escuela industrial de Orizaba. Orozco, menciona en su autobiografía que dicho trabajo fue una hazaña, pues en dos semanas, sin más ayuda que un albañil, pintó un muro de unos cien metros cuadrados en la Escuela Industrial.

En 1924, el Sindicato de Pintores y Escultores decidió editar un periódico semanal. De esta manera surgió *El Machete*, editado por David Alfaro Siqueiros e ilustrado por varios pintores, entre los que destacan el mismo Siqueiros, Xavier Guerrero y Clemente Orozco.

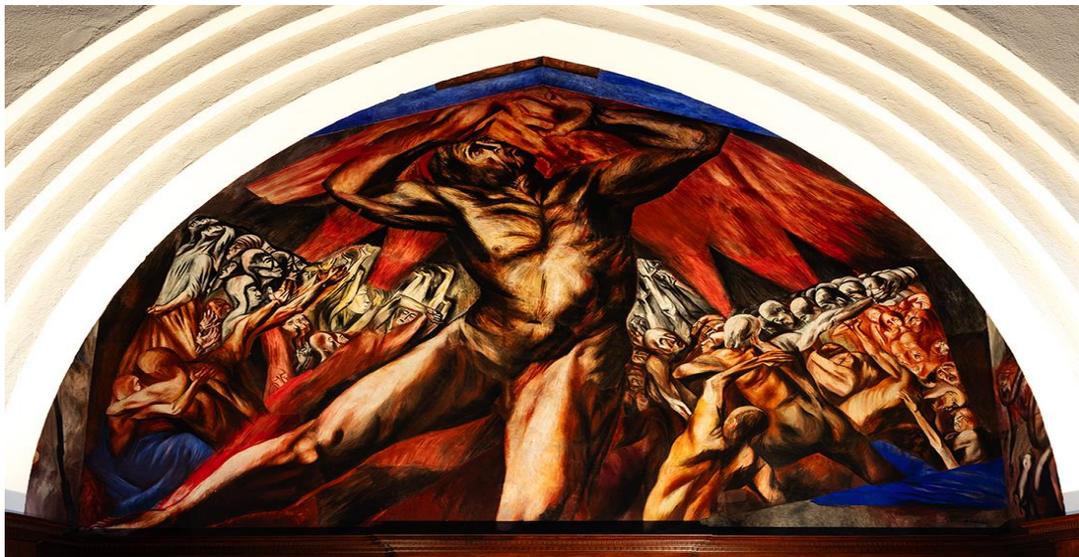
Un año después, en 1925, en medio de apuros económicos, don Francisco S. Iturbide, encomendó a Orozco pintar al fresco el muro que correspondía al descanso de la escalera en la Casa de los Azulejos, propiedad de la familia Iturbide, hoy establecimiento de Sanborns en la calle Madero de la Ciudad de México. La pintura tuvo como nombre *Omnisciencia*.



Orozco, José Clemente (1925). *Omnisciencia*. México. Casa de los Azulejos. Fuente: <http://cdmxtavel.com/es/lugares/omnisciencia-de-jose-clemente-orozco.html>

Poco después el doctor Alfonso Pruneda, entonces rector de la Universidad Nacional, invitó a Orozco a terminar los murales, que años antes no había podido concluir.

Al sentirse incomprendido y abandonado en su propio país, Orozco decidió dejar México. Se instaló, en Nueva York, donde pintó varios murales como el *Prometeo* en el Pomona College de Claremont, California.



Orozco, José Clemente (1930). *Prometeo*. Fresco, 610 x 869 cm., California, Estados Unidos de América. Pomona Collage. Fuente: <https://www.pomona.edu/museum/collections/jos%C3%A9-clemente-orozcos-prometheus>

En 1930, realizó unos murales en la New School of Social Research de Nueva York.



Orozco, José Clemente (1930-1931). *The struggle of the orient*. Fresco, New York, Estados Unidos de América. The New School of Social Research. Fuente: <https://www.newschool.edu/university-art-collection/re-imagining-orozco-exhibition-essay/>

De 1932 a 1934 en la planta baja de la biblioteca Baker, del Colegio de Dartmouth, Estados Unidos, pintó una serie de murales a iniciativa del director del Departamento de Bellas Artes, Artemas Packard.



Orozco, José Clemente (1932-1934). *Épica de la civilización americana*. Fresco, New Hampshire, Estados Unidos de América. Dartmouth Collage. Fuente: <https://news.dartmouth.edu/news/2013/03/orozco-murals-one-13-new-national-historic-landmarks>

En 1934 regresó a México y don Antonio Castro Leal le encomendó pintar un mural en el Instituto Nacional de Bellas Artes, próximo a inaugurarse. Orozco tituló ese mural como *Catarsis*.



Orozco, José Clemente (1934-1935). *Catarsis*. Fresco sobre bastidor metálico transportable, 446 x 1146 cm., México. Museo del Palacio de Bellas Artes.

La etapa más gloriosa de la obra de Orozco se dio de 1936 a 1939 en Guadalajara, donde realizó una serie de frescos en el Auditorio de la Universidad, en el Palacio de Gobierno y en el Hospicio Cabañas.

En estos sitios, -menciona Justino Fernández en *José Clemente Orozco. Forma e idea-* :

Orozco representó al hombre como un ser complejo, capaz de las acciones más sublimes y de las vilezas más atroces. Lo mostró tal cual es, como lo vemos en la vida diaria, poseedor de un cuerpo y un espíritu, de una conciencia que lo hace humano, jamás lo idealizó. Orozco vio al hombre desde diferentes aspectos, como dirigente o rector de su propio destino, como científico, como trabajador, como sacrificado, como idealista y como ente limitado en sus posibilidades y atento al más allá del límite metafísico.



Orozco, José Clemente (1938-1939). *El hombre en llamas*. Guadalajara, México. Instituto Cultural Cabañas. Fuente: <https://hospiciocabanas.jalisco.gob.mx/colecciones/jose-clemente-orozco>



Orozco, José Clemente (1936). *La rebelión del hombre. Víctimas*. Fresco, Guadalajara, México. Universidad de Guadalajara. Fuente: http://www.cusur.udg.mx/es/sites/default/files/reapertura_murales_orozco_3_de_6.jpg

En 1940, José Clemente, pintó los murales de la Biblioteca Gabino Ortiz, de Jiquilpan, Michoacán, en los que destacan la alegoría de la patria mexicana. En ese mismo año, pintó en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el mural transportable *Dive Bomber and Tank*.



Orozco, José Clemente (1940). *Dive Bomber and Tank*. Fresco, Nueva York, Estados Unidos de América. Museum of Modern Art. Fuente: <https://www.moma.org/collection/works/80681>

De regreso a México, en 1941, pintó el edificio de la Suprema Corte de Justicia de la Nación. En 1948 realizó un fresco transportable, llamado *Juárez redivivo*, en el Museo Nacional de Historia de Chapultepec.



Orozco, José Clemente (1948). *Juárez redivivo*. México. Museo Nacional de Historia. Castillo de Chapultepec.

Ese mismo año, comenzó los murales de la Cámara de Diputados del Estado de Jalisco, los cuales concluyó en 1949 y que muestran la figura del libertado Hidalgo firmando el decreto de liberación de los esclavos.

En 1949 el muralista inició su última obra titulada *La primavera*, ubicada en las paredes del Centro Urbano Presidente Alemán, en la delegación Benito Juárez; sin embargo, este mural no pudo ser concluido pues el 7 de septiembre de ese mismo año José Clemente Orozco murió.



Orozco, José Clemente (1949). *La primavera*. México. Centro Urbano Presidente Alemán. Fuente: <http://www.jornada.unam.mx/2010/06/28/capital/039n1cap>

La obra de Orozco, desde sus cuadros de caballete, grabados, litografías y murales, mostró al pueblo, al hombre y a la humanidad, tal cual es, de una manera pura y sincera.

Orozco escribió en 1923 –según refiere Jean Charlot en *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925-* :

Una pintura no debe ser un comentario sino el hecho mismo; no un reflejo, sino la luz misma [...] No debe contener opiniones acerca de asuntos religiosos, políticos o sociales; nada absolutamente fuera del hecho plástico

como caso particular, concreto y rigurosamente preciso. La única emoción que debe generar y transmitir, debe ser la que se derive del fenómeno puramente plástico, geométrico, fríamente geométrico, organizado por una técnica científica.

La estética de José Clemente alude a una visión romántica o utópica del arte. Quizá por esta perspectiva, Orozco fue duramente criticado por Siqueiros. Sin embargo -como explica Héctor Jaimes en *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*- “sería erróneo afirmar que Orozco fuera un pintor esteticista o ‘artepurista’, ya que su obra muestra a un pintor comprometido con su entorno social”.

“Orozco no cuenta ni relata; tampoco interpreta; se enfrenta a los hechos, los interroga, busca en ellos una revelación”, como menciona Octavio Paz en *Los privilegios de la vista II: Arte de México*.

La obra de Orozco, va más allá de una revolución estética o ideológica, en ella representa con su estilo fuerte y directo, el sarcasmo, la denuncia, las críticas nacionales, las preocupaciones sociales, políticas y humanistas, los valores culturales y los problemas filosóficos.

José Clemente Orozco, con su mirada certera, su mente revolucionaria, sus oídos atentos al grito de dolor del pueblo y sus manos mágicas, logró ser el mejor cronista gráfico de México.

Los cronistas artísticos del México posrevolucionario: Diego Rivera

Ningunas palabras pueden describir la inmensa ternura de Diego para las cosas bellas. En especial ama a los indios por su elegancia, su belleza y porque son la flor viva de la tradición cultural de América. Su diversión es trabajar: detesta las reuniones sociales y le encantan las fiestas auténticamente populares. En medio del tormento que son para él reloj y calendario, hace todo aquello que considera justo en la vida: trabajar y crear.

Frida Kahlo

Diego María de la Concepción Juan Nepomuceno Estanislao de la Rivera y Barrientos Acosta y Rodríguez, mejor conocido como Diego Rivera, nació el 8 de diciembre de 1886 en Guanajuato.

A finales del siglo XIX su familia decidió trasladarse a la Ciudad de México y en contra de la voluntad de su padre, quien quería que Rivera ingresara al Colegio Militar, éste decidió inscribirse en la Academia de Bellas Artes de San Carlos en el turno de la noche.

Camino a sus clases, el joven Diego pasaba por la imprenta del número 5 de Santa Inés, la cual pertenecía a José Guadalupe Posada, un litógrafo y grabador cuyos trabajos eran reflejo de los problemas sociales y políticos que se vivían esa época. Sin darse cuenta, Posada se convertiría para Rivera, Orozco, Siqueiros y los restantes muralistas en una pieza clave para desarrollar el Muralismo Mexicano.

Durante sus estudios en la Academia de San Carlos, Rivera recibió las influencias de profesores como Félix Parra, quien valoraba el arte indio anterior a la conquista española; José María Velasco, famoso paisajista que le daba lecciones de perspectiva, y Gerardo Murillo, Dr. Atl, pintor, ensayista y agitador político.

En esa época, Diego Rivera tenía como principal objetivo ganar un concurso que ofrecía una ayuda de 300 pesos al mes para vivir y pintar en Europa. Sin embargo,

Rivera no contó con esa suerte y fue Roberto Montenegro, un pintor adinerado y refinado, quien ganó esa beca.

Rivera sabía que su padre había alcanzado ciertos beneficios durante el régimen de Díaz, por lo que decidió recurrir a él. En 1907, las habilidades, el potencial y las influencias de la familia de Rivera consiguieron que el gobernador del estado de Veracruz, Teodoro Dehesa, le concediera una beca de 300 pesos mensuales para que se trasladara a Europa y así continuara sus estudios en España, bajo la dirección del pintor Eduardo Chicharro.

Tiempo después, Rivera se sintió atraído por el movimiento pictórico de París y viajó a esa ciudad, donde recibió influencias de Cézanne, Renoir, Gauguin, Matisse y Dufy, incluso conoció a Picasso y Braque, quienes lo atrajeron al cubismo. Pero de entre todos ellos, Diego destacaba el trabajo del pintor Pierre Puvis de Chavannes, quien había decorado las paredes del anfiteatro de la Sorbona. Gracias a este acercamiento con Pierre, Rivera por primera vez tuvo contacto con lo que realizaría el resto de su vida, la pintura mural.

Posteriormente visitó Italia, donde pasó 17 meses estudiando la pintura mural en Roma, Ravena, Milán, Verona, Assís, Venecia, Florencia, Nápoles y Pompeya. Fue durante esta época, cuando a través de sus ojos, oídos y manos obtuvo un impresionante cúmulo de ideas y técnicas que más tarde implementaría en sus obras.

Del otro lado del mundo, en 1910, México estaba listo para celebrar el centenario de su Independencia y Diego consiguió el permiso del gobernador Dehesa para regresar a su patria. El 2 de octubre de 1910, Rivera pisó el puerto de Veracruz en medio de periódicos que proclamaban que este joven pintor era la nueva imagen publicitaria de Porfirio Díaz para introducir la cultura europea a México.

Al respecto, Jean Charlot en *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925* escribió: “En 1910, el pintor [Rivera] era un maestro academicista novato, un perro cobrador dócil, que se había traído de Europa el botín artístico para cuya

apropiación le había pagado su avejentado protector, don Teodoro Dehesa, el gobernador conservador de Veracruz”.

Finalmente el 3 de enero de 1910, en medio de una situación cada vez más crítica en el país, Diego decidió abandonar la Ciudad de México y dirigirse a España.

Meses después regresó a París, donde comenzó a desarrollar el cubismo. Una vez aprendidas las técnicas de este movimiento artístico, en 1917 renunció a él. Gran parte de esta decisión se debió a Elie Faure doctor e historiador, que exponía teorías del arte influenciadas por la filosofía marxista y el poder del arte monumental en espacios públicos. Faure explicaba –según menciona Gerry Souter en *Diego Rivera*:-

[...] te habrán contado que el artista es un ente suficiente por sí mismo. Esto no es cierto. El artista que cree eso no es un artista [...] si logra sentir la tierra y el espacio cobrando vida dentro de él, todo lo que se mueve y lo que está vivo, incluso todo lo que parece muerto (hasta las mismas piedras), ¿cómo habría de ser posible que no sintiera la vida de las emociones, pasiones o sufrimientos de aquellos que están hechos de la misma materia que él? Su arte revela a los hombres de hoy en día la solidaridad de sus esfuerzos.

Mientras Diego renunciaba al cubismo, México era sacudido por una lucha popular, pero esta no sólo era una Revolución política y social, sino también intelectual y de esto estaba muy consciente David Alfaro Siqueiros, quién visitó a Rivera en París.

Siqueiros, proveniente de los campos de batalla e inundado con ideas que proponían un arte público y monumental, provocó en Rivera un gran deseo por regresar a aquella patria que años atrás había dejado. David Alfaro escribió- según menciona Gerry Souter en la obra previamente mencionada:

Aquella reunión, que considero trascendental, representaba el contacto entre un período importante del formalismo europeo, el estilo posterior a Cézanne y las aspiraciones de los jóvenes pintores mexicanos que

participaban activamente en la revolución y eran los partisanos de un nuevo arte social.

Aunado a esto, en 1921 José Vasconcelos entonces secretario de Educación Pública, comenzó a impulsar algunas misiones culturales, entre las que destacaba, decorar con pinturas las paredes de los edificios más importantes del país. Esta noticia llegó a oídos de Diego Rivera, quien buscó a toda costa regresar a su patria.

A su llegada a México, Rivera encontró un país lastimado y desangrado por una cruel lucha. Por primera vez vio un pueblo alerta y sensible, que seguía combatiendo en medio del sufrimiento y la esperanza.

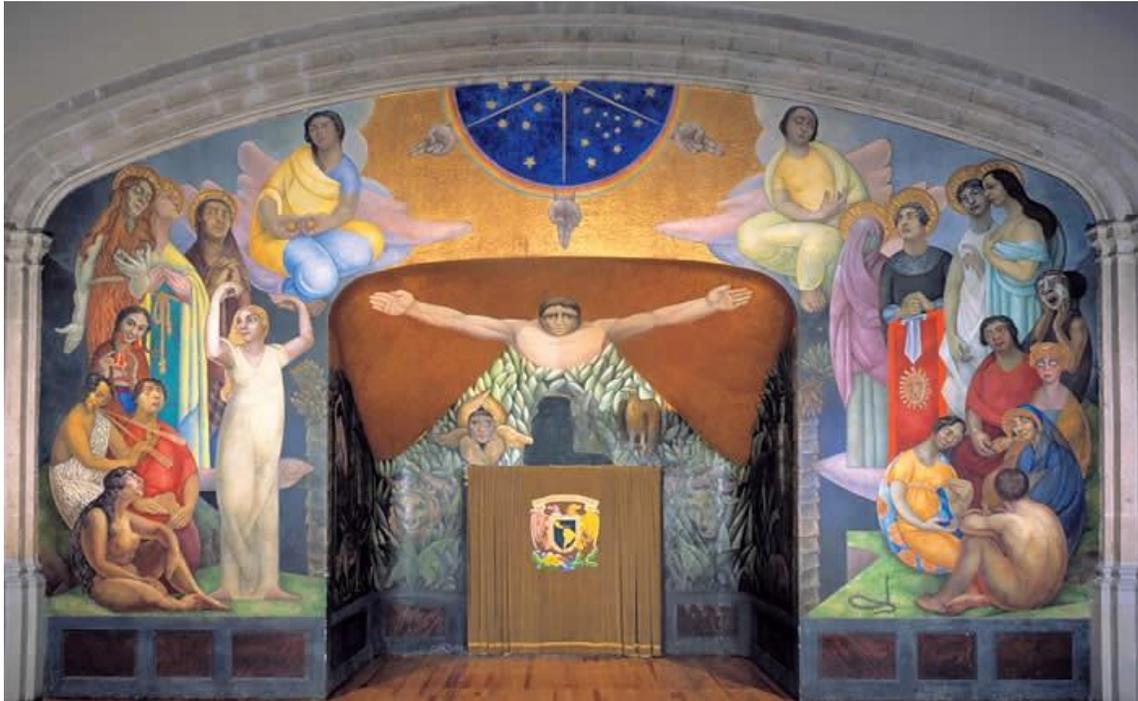
Pero esa no fue la única lucha que encontró el pintor; ahora él tendría que pelear contra la idea del gobierno, quien lo consideraba un traidor que había huido de la Revolución Mexicana en busca de seguridad y tranquilidad a Europa; por este motivo no sé le otorgó inmediatamente una pared, primero fue director de los trenes de propaganda y posteriormente lo nombraron asesor artístico del Departamento de Publicaciones.

En 1922 fundó, junto a destacados pintores, el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores; se convirtió en el miembro 922 del Partido Comunista Mexicano y, finalmente, en ese mismo año Vasconcelos le ofreció los muros de la Escuela Nacional Preparatoria.

Su primer mural fue *La creación*. En esta primera obra, además de demostrar su talento como colorista, expresa el tema de la creación desde una perspectiva filosófica. Las figuras de *La creación* representan la sabiduría, la fábula, la prudencia, la justicia, la fuerza, la danza, la canción, la música y la comedia.

Como señala Gerry Souter: “Rivera había redirigido su vida tantas veces y había sufrido tantos traumas culturales que habían variado la forma de su arte, que ahora ya contaba con la suficiente perspicacia para saber hacia dónde se dirigía su futuro”. Por ese motivo, estaba consciente que su obra *La creación* era un medio para alcanzar la confianza de Vasconcelos, por lo que reunió dentro del mural muchos de los conceptos filosóficos que éste seguía; además, poco a poco se dio cuenta

que para alcanzar éxito en México era necesario un arte para la gente común, un arte que instruyera por medio de imágenes.

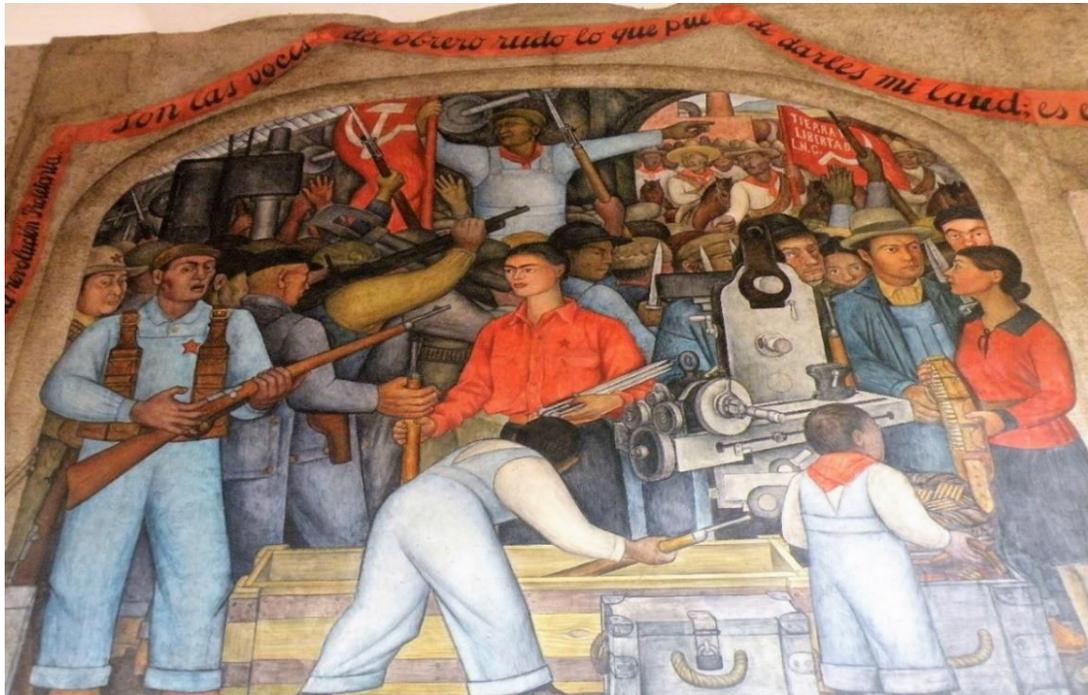


Rivera, Diego (1922). *La creación*. Fresco, encáustica y hoja de oro, México. Anfiteatro Simón Bolívar. Antiguo Colegio de San Ildefonso. Fuente: http://www.sanildefonso.org.mx/mural_anfiteatro.php?iframe=true

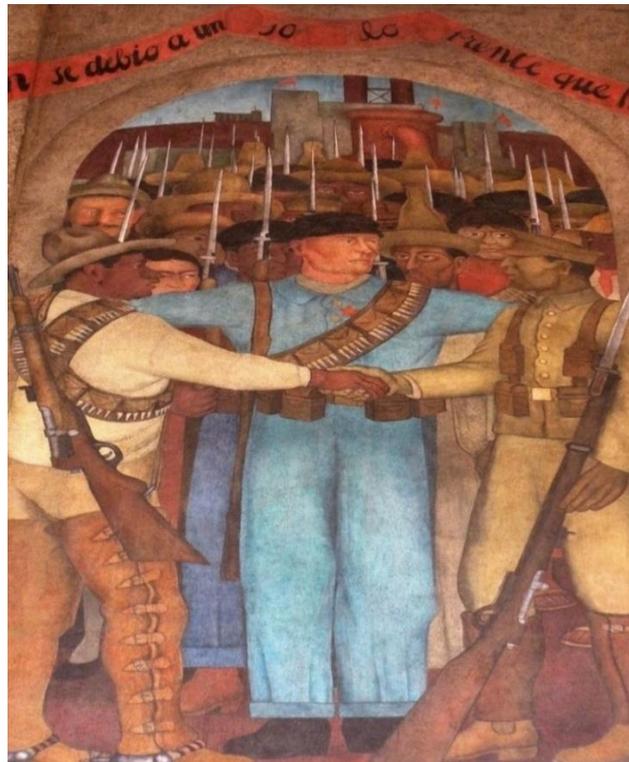
Posteriormente, de 1924 a 1929, pintó 124 frescos en los muros del antiguo convento de La Encarnación, actualmente Secretaría de Educación Pública.

Fue en esta obra donde Rivera incluyó y recreó más ampliamente diversos elementos de la cultura popular mexicana, como lo menciona la historiadora Laura González Matute en la entrevista sostenida con la autora de este trabajo:

En la Secretaría de Educación Pública es donde inicia el Muralismo Mexicano en el sentido real de lo que va a ser esta propuesta muy nacionalista que alaba la cultura mexicana y la cultura de la posrevolución. Por una parte, ya te plantea el papel de una maestra rural, pero también hace una crítica social y política.



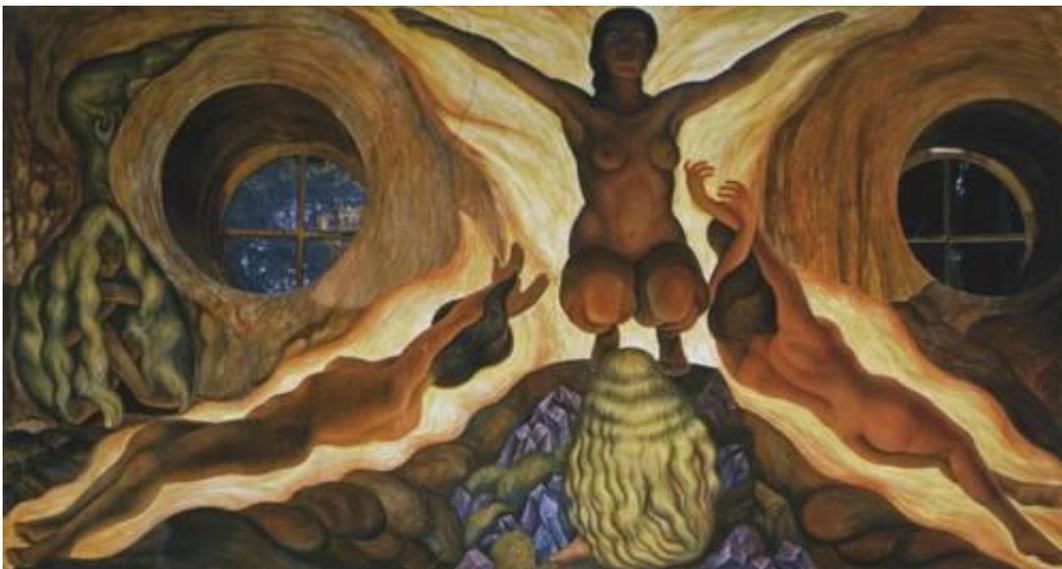
Rivera, Diego (1928-1929). *En el arsenal. Corrido de la Revolución Proletaria*. México. Secretaría de Educación Pública.



Rivera, Diego (1928-1929). *Un solo frente. Corrido de la Revolución Proletaria*. México. Secretaría de Educación Pública.

Al mismo tiempo que laboró en los murales de la Secretaría de Educación Pública, en 1924 comenzó a ejecutar los de la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo. El proyecto comprendía el pasillo de entrada, un hueco de la escalera, un vestíbulo en el segundo piso, donde representó las cuatro estaciones del año, y el salón de actos –ex capilla- donde describió el desarrollo del hombre y la conquista de la naturaleza. Diego creó en Chapingo la historia de la evolución de la tierra y explicó al respecto –señala Gerry Souter-:

Los frescos de Chapingo son esencialmente un canto a la tierra, a su profundidad, belleza, riqueza y tristeza. Las tonalidades dominantes son el violeta, el verde, el rojo y el naranja. Una vez que ya estaban acabados, diseñé también los tallados para las dos puertas de madera de la entrada de la capilla. En el vestíbulo de entrada, pinté las cuatro estaciones del año, el ciclo recurrente en la vida de la tierra. En la capilla en sí representé los procesos de la evolución natural. La parte inferior de la pared está dominada por un gran desnudo femenino, uno de los varios que simbolizan “La tierra fértil”.



Rivera, Diego (1926-1927). *Fuerzas subterráneas*. Fresco, 355 x 555 cm., México. Universidad Autónoma de Chapingo. Fuente: <http://www.jornada.com.mx/2013/03/03/cultura/a02n1cul>

Los murales ejecutados en Chapingo son considerados como uno de los mejores trabajos de Rivera, ya que refleja al campesino mexicano como parte de la naturaleza, pero al mismo tiempo lo sitúa como un ser con poder para cambiar el orden social y apropiarse del orden natural. Al respecto Louis Gillet menciona en su libro *Histoire de l'Art*, referido por Gerry Souter en *Diego Rivera*:

Se trata de una obra para la que sería inútil buscar un equivalente, no sólo en el resto de América, sino también en Europa o en Rusia. El azar ha hecho que sea en México donde se revele la primera de las grandes obras de arte nacidas del materialismo socialista y agrario. A tal fin, el propio autor ha fraguado un dialecto personal: puede reconocerse en sus pinturas la colección completa de tipos naturales, los rostros anchos y planos de los indios, el cráneo cónico y la nariz aguileña del Azteca, la máscara compleja y turbada del mestizo. Pero la emoción prevalece, una seducción irresistible rinde a toda crítica a sus pies; en ese dibujo apabullante, un arco iris admirable de colores, una representación de todos los violetas, naranjas, tiernos verdes y rosas de fuego revelan todo su manto de delicias, la totalidad de la voluptuosa gama de la luz mexicana.



Rivera, Diego (1926-1927). *Sangre de los mártires revolucionarios fertilizando la tierra*. Fresco, 244 x 491 cm., México. Universidad Autónoma de Chapingo. Fuente: <https://www.chapingo.mx/capilla/?mod=3>

Una vez terminados los murales de Chapingo, en 1927, Diego Rivera fue invitado como pintor a la Unión Soviética, para colaborar en el Décimo Aniversario de la Revolución de Octubre. Desde su llegada, Rivera comenzó a mostrar fotografías de sus murales, por lo que los artistas rusos vieron en él un gran emisario y le propusieron realizar un fresco de gran tamaño para la nueva biblioteca V. I. Lenin, que en esos momentos se encontraba en proceso de construcción en Moscú.

Durante sus conversaciones con diversos grupos de artistas rusos, Diego era halagado y exaltado; sin embargo, cuando sugirió que los artistas debían fijarse en sus pintores de iconos (campesinos artesanos), fue acusado de apoyar a la Iglesia. Poco después del desfile del primero de mayo en la Plaza Roja, se le informó que el mural de la biblioteca no se llevaría a cabo y que por su seguridad era mejor que abandonara la Unión Soviética. De esta manera, después de estar ocho meses en el país comunista, regresó a México.

Posteriormente, en el verano de 1929 inició los murales del Palacio Nacional en la Ciudad de México, los cuales realizaría en dos etapas, de 1929 a 1935 y de 1942 a 1951. En la obra titulada *Epopeya del pueblo mexicano*, Rivera buscó representar a través de un viaje épico la historia de México.



Rivera, Diego (1929-1935). *Epopeya del pueblo mexicano*. Fresco, México. Palacio Nacional.



Rivera, Diego (1945). *La Gran Tenochtitlán*. Fresco, México. Palacio Nacional.

En diciembre de 1929, comenzó a preparar los muros para pintar el Palacio de Cortés en Cuernavaca. Para esta obra, 16 paneles, el pintor escogió como tema la historia de la región de Cuernavaca, desde el choque cultural entre indígenas y conquistadores españoles, hasta el papel de Emiliano Zapata en la Revolución Mexicana.

La pintura fue nombrada *Historia del estado de Morelos. Conquista y revolución*. Cabe mencionar que este mural fue comisionado por el embajador estadounidense Dwight Morrow. Con esto se demostraría que para Rivera la obra estaba por encima de la ideología -como afirma Héctor Jaimes en *Filosofía del Muralismo Mexicano. Orozco, Rivera y Siqueiros-*:

Rivera no busca transformar política o socialmente a la sociedad, sino adaptarse como artista –incluso teniendo una conciencia política diferente– dentro de su entorno político...deja que su obra se nutra de algunos rasgos generales del marxismo, sin que esto constituya, en esencia su determinación. Estos rasgos generales son: la representación de la masa (el pueblo como actor de la historia), la prevalencia del interés común sobre el interés particular, el realce del signo ideológico (la hoz y el martillo) [...].



Rivera, Diego (1929-1930). *Historia del estado de Morelos. Conquista y revolución*. Cuernavaca, México. Palacio de Cortés. Fuente: https://lugares.inah.gob.mx/museos-inah/museo/museo-espacios/10917-99-1-terrazza-galer%C3%ADa-del-mural-de-diego-rivera-historia-de-morelos,-conquista-y-revoluci%C3%B3n.html?lugar_id=476

En 1930, Diego Rivera decidió viajar a Estados Unidos para comenzar el mural *Alegoría de California*, ubicado en el Luncheon Club del nuevo edificio de la Bolsa de Valores de San Francisco. Durante este periodo, también realizó obras en la California School of Fine Arts, hoy San Francisco Art Institute, y en la residencia de la señora Sigmund Stern.

Posteriormente, en junio de 1932, Rivera se trasladó a Detroit donde comenzó a trabajar con la Founders Society of the Detroit Institute of Arts, para crear un serie de frescos, patrocinados por Edsel Ford, que describieran la epopeya industrial de los Estados Unidos. La obra se tituló *Industria de Detroit*.



Rivera, Diego (1932-1933). *La industria de Detroit*. Fresco, Detroit, Estados Unidos de América. Detroit Institute of Arts. Fuente: https://pacocanom.files.wordpress.com/2014/02/rivera_detroit.jpg

Aunque en su estancia en Norteamérica, el muralista fue aclamado por la sociedad artística, algunos pintores lo acusaron de ser un comunista que únicamente buscaba caricaturizar públicamente las instituciones financieras americanas. Sin embargo, como explica Héctor Jaimes en la obra previamente citada:

Rivera nunca aplica un programa marxista a su obra, ésta refleja siempre la imaginación de un pintor que nunca olvida que el acto creador está por delante de las acciones políticas. Es ese espíritu vanguardista el que lo inclina hacia el mundo alegórico y que lo hace aceptar importantes contratos de murales en Estados Unidos, dejando de lado lo que se país representaba políticamente para México y lo que ese dinero podría significar para un pintor revolucionario.

En noviembre de ese mismo año, Rivera firmó un contrato para realizar un mural en el vestíbulo del edificio de la Radio Corporation of America (RCA), en el Rockefeller Center, ubicado en la Quinta Avenida.

Diseñó un mural en el que se apreciaba claramente una poderosa carga política, al cual nombró *El hombre en el cruce de caminos*. Pero cuando el artista se encontraba a punto de concluir la obra, incluyó un retrato de Lenin e inmediatamente el *New York World-Telegram*, publicó el encabezado: “Rivera perpetra escenas de actividad comunista en los muros de la RCA, y Rockefeller Jr. Paga la cuenta”.

La familia Rockefeller reaccionó rápidamente y el 4 de mayo de 1933, Nelson Rockefeller a través de una carta, le solicita a Rivera que retire del mural el retrato de Vladimir Lenin –señala Raquel Tibol en *Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo-*:

Mientras estaba ayer en el edificio No. 1 del Centro Rockefeller observando los progresos de su conmovedor mural [...], noté que en la parte más reciente de la pintura usted ha incluido un retrato de Lenin. Este trozo está hermosamente pintado, pero me parece que su retrato, al aparecer en este mural, podría muy fácilmente ofender seriamente muchísimas personas. [...] siento tener que pedirle que sustituya por el rostro de algún hombre desconocido la cara de Lenin que aparece actualmente.

Después de dialogar durante dos días con ayudantes y amigos de confianza en un acto de ejemplar honradez intelectual, Rivera respondió al pedido de Rockefeller en los términos siguientes:

La cabeza de Lenin fue incluida en el boceto original [...] Cada vez apareció como una representación general y abstracta del concepto de líder; una figura indispensable. Ahora yo he cambiado simplemente el lugar en el cual aparece [...] Me gustaría, hasta donde sea posible, encontrar una solución aceptable para el problema que ustedes presenta.

Sin embargo, la familia Rockefeller no tuvo ninguna intención de ceder ante la negativa del muralista de retirar el retrato de Lenin y, finalmente, el 9 de mayo de 1933 cesaron a Rivera de sus labores. El 10 y 11 de febrero de 1934 sus murales comenzaron a ser destruidos.

El conflicto con los Rockefeller, sumado a los tres años de permanencia en los Estados Unidos, influyeron para que Rivera decidiera elaborar, en junio de 1934, *Retrato de América*, obra que es considerada como uno de los testimonios internacionalistas más precisos de Estados Unidos.

La madurez intelectual que había alcanzado el muralista a sus 46 años de edad se deja ver claramente en la introducción de su libro titulado *Portrait of America*, -del que Raquel Tibol refiere-:

El desarrollo social de nuestros días –comenzaba diciendo- es una continua, acelerada marcha hacia la colectivización; de ahí que la necesidad de la pintura mural, cuyo carácter es esencialmente colectivo, se vuelve cada vez más apremiante [...] El fresco es la única forma de pintura que encuentra su verdadero lugar en la luz de las elevadas construcciones de acero, concreto y vidrio que levantamos actualmente, tal como en la arquitectura temprana se construían aquellas paredes pesadas y gigantesca. Pero mientras tanto, la pintura mural debe ayudar al hombre en su lucha por convertirse en un ser humano, y con este objeto ella debe realizarse donde sea posible; ningún sitio es malo para ella [...].

A su regreso a México, en 1934, Rivera ejecutó un mural en el Palacio de Bellas Artes, para el que retomó muchos de los motivos que estaban presentes en el mural de la Radio Corporation of America. Esta obra fue titulada *El hombre controlador del universo, o El hombre en la máquina del tiempo* y describe desde la época precolombina hasta el gobierno de Lázaro Cárdenas.



Rivera, Diego (1934). *El hombre controlador del universo*. Fresco sobre bastidor metálico transportable, 480 x 1145 cm., México. Museo del Palacio de Bellas Artes.

Para 1936, la Ciudad de México comenzaba a convertirse en una capital cosmopolita y cerca de la principal galería artística de la metrópoli se construyó el Hotel Reforma, propiedad de la familia Pani, que invitó a Rivera a elaborar cuatro paneles para la sala de banquetes del hotel. Esta obra es una aguda sátira a los turistas, a los dictadores Hitler y Mussolini y a varios personajes de la vida política mexicana. Los tableros fueron titulados, *La dictadura*, *Danza de los huicholes*, *México turístico y folclórico* y *Festival de Huejotzingo*.



Rivera, Diego (1936). *Carnaval de la vida mexicana*. Frescos sobre bastidores transportables, 388 x 210 cm. (cada tablero), México. Museo del Palacio de Bellas Artes.

En 1940, Rivera regresó a San Francisco, California, y pintó cinco paneles que se encuentran en el Arts Auditorium del San Francisco City College. En ellos plasmó la cultura del porvenir, resultado de la fusión de las culturas del norte y del sur del hemisferio americano.



Rivera, Diego (1940). *The Marriage of the Artistic Expression of the North and of the South on this Continent*. San Francisco, Estados Unidos de América. San Francisco City College. Fuente: <https://www.sfmoma.org/press/release/diego-rivera>

Para esa época, el trabajo de Rivera ya no era el mismo, la calidad de sus obras comenzó a decrecer y él se había vuelto un pintor anacrónico, -como lo explica Gerry Souter en el libro *Diego Rivera*-: “Sus obras seguían vendiéndose apenas se secaban, pero ya no como gran arte, sino más bien como nostalgia, residuos relacionados con aquellas grandes imágenes fantasmagóricas entrelazadas sobre paredes al sur de la frontera y que sobrevivían a duras penas en los Estados Unidos”.

De vuelta a México, en 1944, ejecutó dos murales en el Instituto Nacional de Cardiología. En 1947 realizó un gran fresco para el Hotel del Prado, titulado *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*. El mural narra la historia de México desde la Conquista de México hasta la época moderna, utilizando personajes políticos y populares del país. En la obra podemos encontrar a Diego como un niño, a Frida adulta, a Lupe Marín junto a las dos hijas que tuvo con Rivera, incluso una catrina, personaje creado por el legendario José Guadalupe Posada.



Rivera, Diego (1947). *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*. Fresco, 4.17 x 15.67m., México. Museo Mural Diego Rivera.

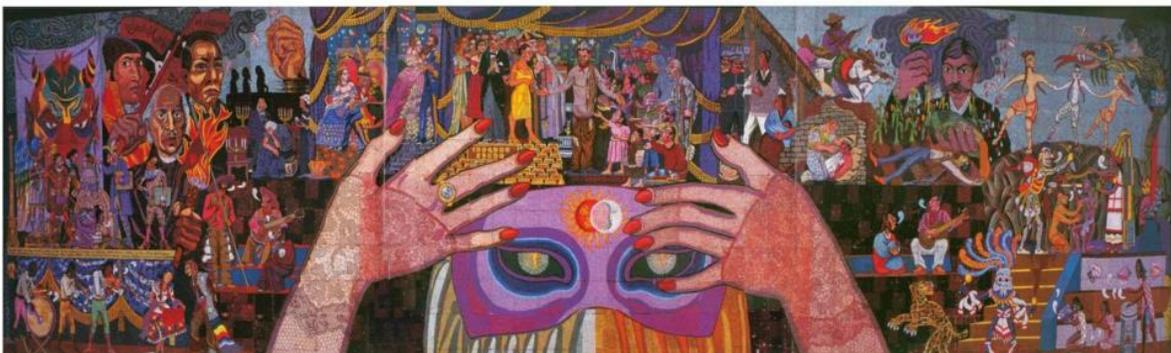
En 1951, Rivera terminó el mural *El agua, origen de la vida*, ubicado en el interior del cárcamo de Dolores, del Bosque de Chapultepec. Este mural simboliza la

relación entre el líquido vital y el hombre, además de la evolución biológica del ser humano y los usos del agua en la sociedad.



Rivera, Diego (1951). *El agua, origen de la vida*. México. Cárcamo de Dolores. Fuente: <http://data.sedema.cdmx.gob.mx/museodehistorianatural/index.php/exhibiciones-y-colecciones/exhibiciones-permanentes/carcamo-de-dolores>

Un año después, en 1952, realizó en el exterior del estadio de Ciudad Universitaria, un mural llamado *La Universidad, la familia mexicana, la paz y la juventud deportista*. En 1953, comenzó una fachada de mosaico para el Teatro de los Insurgentes, en la que se puede observar la historia de México, pasando por Hernán Cortés hasta Mario Moreno *Cantinflas*. El mural fue titulado *El teatro de México*. Ese mismo año, Rivera pintó en el Hospital Infantil de México Federico Gómez, dos murales titulados *La piñata* y *Los niños pidiendo posada*.



Rivera, Diego (1953). *El teatro de México*. México. Teatro de los Insurgentes. Fuente: https://www.google.com.mx/search?q=mural+teatro+diego+rivera&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ed=0ahUKEwjDp4i-3pXcAhUPQK0KHbRJB64Q_AUICiqB&biw=1517&bih=681#imgrc=BNFGwmJbWzN6eM

Tres años después, Diego Rivera fue víctima de un ataque de flebitis que paralizó su brazo derecho; sin embargo, se negó a ingresar al hospital y en la medianoche del 24 de noviembre de 1957, murió en su estudio, ubicado en San Ángel.

Aunque la obra de Diego Rivera es adulada por unos y rechazada por otros, nadie puede negar su monumentalidad, sus atributos estéticos y su afán por comunicar al pueblo su historia y su cultura, a través de una visión a veces realista, otras utópica, optimista, incluso irónica, pero siempre exaltando la tierra, las costumbres y al pueblo mexicano.

La unión de habilidades estéticas, de intenciones ideológicas y el toque mágico de la esencia riveriana, esa es simplemente la obra de Diego Rivera.

Los cronistas artísticos del México posrevolucionario: David Alfaro Siqueiros

Lo considero superior a todos los otros pintores de México [...] considero que la obra que ha hecho en esa cosa que se llama el Hospital de la Raza, aparte de todo lo demás, será seguramente algo que quedará mañana y pasado y para siempre; es una composición admirable ejecutada con una gran fe; en el arte como en todas las cosas nada puede hacerse si uno no está iluminado por la fe y Siqueiros es un convencido, y yo lo admiro desde ese punto de vista.

Gerardo Murillo, Dr. Atl.

David Alfaro Siqueiros nació en Santa Rosalía de Camargo, Chihuahua, el 29 de diciembre de 1896. Proveniente de una familia conservadora y acomodada, su vida fue muy distinta a la de otros niños, -menciona Jean Charlot en *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*:-

Mientras la mayoría de los niños de su edad iban a la escuela a pie, nuestro robusto Fauntleroy subía en un Hanson privado –uno de los que la rica familia había importado por capricho desde Londres- y era transportado a clases entre la jactancia y el ruido del látigo de un cochero con librea, botas amarillas, sombrero de copa brillante y escarapela.

En 1905 su familia decidió trasladarse a la capital. El pequeño David, junto con su hermano, ingresó al Colegio Franco-Inglés dirigido por padres maristas franceses, quienes obligaban a los alumnos a hablar, escribir y estudiar en francés. Más adelante estudió en la Escuela Nacional Preparatoria y en 1911 se inscribió en los cursos nocturnos de la Academia de San Carlos.

En ese mismo año, los estudiantes de la Academia expusieron un conjunto de demandas a la dirección del plantel, entre las que destacaban: renuncia del director, la supresión del método Pillet de dibujo, derecho a una comida diaria gratis, derecho a dormir en las escuelas al aire libre, materiales gratuitos para los alumnos y la nacionalización de los Ferrocarriles Nacionales. Debido a la situación tan hostil que

se vivía en la Academia, el 28 de julio de 1911 estalló la huelga, la cual duró aproximadamente dos años.

En esa época, Siqueiros era tan sólo un adolescente, pero su entusiasmo político lo llevó a alentar manifestaciones en contra de los anticuados sistemas académicos. “Yo era todavía un niño; todo lo que hice fue unirme a los muchachos más grandes para ver cómo lo hacían, y tirar piedras a cosas o a gente nada más”, recuerda David Alfaro en *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*.

La huelga de la Academia dio como resultado un éxito parcial en las demandas de los estudiantes, pues al final Alfredo Ramos Martínez fue designado director. Como nuevo rector transformó los métodos de enseñanza y al mismo tiempo abrió la famosa escuela “al aire libre”, Santa Anita, donde Siqueiros estudiaba y pintaba.

En 1914, Gerardo Murillo mejor conocido como el Dr. Atl, fue nombrado director de la Academia y durante ese periodo Siqueiros resultó influido de manera profunda por la personalidad e ideas de éste. Murillo les hablaba a los jóvenes estudiantes acerca del renacimiento italiano, de sus esfuerzos por introducir nuevos métodos de enseñanza y, sobre todo, buscaba inducir a los alumnos de la Academia a unírsele en la lucha militar y política de la Revolución Mexicana.

Siguiendo al Dr. Atl, Siqueiros ingresó al Ejército Constitucionalista y se trasladó a Orizaba en 1914. Durante su primera etapa como miembro del Ejército, ayudó a editar el periódico *La Vanguardia*, a la vez que actuó como corresponsal militar. En poco tiempo se convirtió en oficial del Estado Mayor de la División de Occidente, al mando del general Manuel M. Diéguez.

Durante este periodo fue testigo de actos violentos, ejecuciones sumarias y terribles sufrimientos, lo cual -según Siqueiros- incrementaron de manera considerable su comprensión del mundo y en especial de la cultura nacional –menciona Desmond Rochfort en *Pintura mural mexicana: Orozco, Rivera, Siqueiros-*:

La tradición indígena, española y popular del país, de los seres humanos que vivían juntos, que trabajaban juntos, que luchaban juntos en nuestra

tierra, es decir, las masas trabajadoras, los obreros, campesinos, artesanos y los indígenas...Llevó a una reflexión directa de las enormes tradiciones culturales de nuestro país, particularmente en lo que se refiere a las extraordinarias civilizaciones precolombinas...en realidad no nos dábamos cuenta de la medida real de los valores que nuestra nación contenía...

En 1918, el jefe de redacción de *La Vanguardia*, Raziél Cabildo, describió la personalidad y el rumbo estilístico que Siqueiros comenzaba a tomar poco a poco, – como señala Jean Charlot en el libro *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*:-

De temperamento aventurero, como es propio de un auténtico descendiente de portugueses, apenas había comenzado a pintar cuando dejó la escuela en 1914, para ir a la Revolución. La vida dura y pintoresca del campamento, los trágicos episodios de batalla, las aturdidoras idas y venidas a través del campo y los poblados, la comunión cercana con la naturaleza durante las largas marchas forzadas entre valles y montañas, dieron vigor a un espíritu prolífico en visiones centellantes y nuevos conceptos artísticos, y cristalizaron su personalidad. Opulento colorista, maestro de un técnica amplia y vigorosa, envuelve sus personajes en armonías de una audacia que no está libre de extravagancia...Los danzantes de Siqueiros son un torbellino de miembros y mantos enloquecidos, de carne jadeante...desarticulados y con increíbles abstracciones...

En 1918, David Alfaro volvió a la Ciudad de México y comenzó a pintar de nuevo. Sólo se conocen algunos dibujos de este periodo, como *El Señor del Veneno*, un Cristo negro en una cruz, rodeado por zapatistas armados; *Calaveras de azúcar*, donde se puede ver una niña burguesa con su cuerda de brincar y una niña indígena acuchillada y *1919*, obra que expone un paisaje destruido por la guerra.

Aunque en dichos dibujos todavía se podía observar un estilo inmaduro, el elemento personal que comenzó a imponer Siqueiros fue cada vez más visible, los años de la Revolución fueron las bases para su nuevo arte revolucionario, con contenido político y social.

Posteriormente, Siqueiros se fue a vivir a Guadalajara, donde conoció a un grupo de pintores radicales que había participado en la Revolución, que se hacía llamar *Grupo Bohemio*. En este colectivo, Siqueiros participó en discusiones acerca del papel y el rumbo futuro del arte en México, las cuales lo llevaron a formar el marco ideológico que en la década 1920 expondría en sus obras murales y a redactar el documento *Acuerdo del Congreso de Artistas y Soldados*.

En diciembre de 1918, el pintor fue enviado a Europa con una beca para reanudar sus estudios de pintura y al mismo tiempo ayudar al agregado militar de la Embajada de México en Francia.

Siqueiros viajó a París, donde Diego Rivera le mostró los talleres cubistas y lo inició en las nuevas tendencias del arte; a cambio, Siqueiros le habló del impulso de los artistas que habían vivido la Revolución y buscaban difundir el arte mexicano en la sociedad moderna.

Durante su estadía en París, los dos artistas sostuvieron algunas discusiones que influyeron en su pensamiento, como refiere Siqueiros en el libro *Pintura mural mexicana: Orozco, Rivera, Siqueiros* de Desmond Rochfort:

Después fue posible para mí expresarme teóricamente en un manifiesto que redacté en Barcelona en 1921... Constituye [manifiesto] la primera redacción, inarticulada aún, de lo que durante varios años habíamos hablado en México. Es también el resultado de lo que habíamos captado en Europa. La fusión, en suma de material que Rivera y yo nos habíamos intercambiado...

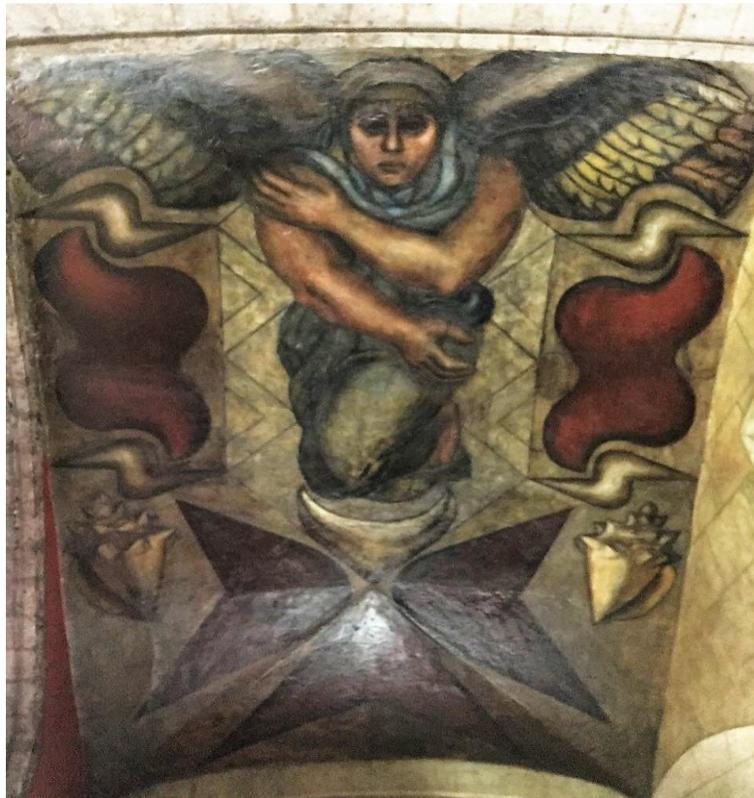
Siqueiros abandonó París en 1920 y se dirigió a Italia, donde nuevamente en compañía de Rivera estudió la pintura al fresco, las grandes pinturas del renacimiento italiano y el barroco. De las pinturas que vio, las que más lo conmovieron fueron los frescos de Masaccio, pues notaba en ellos “el poder agregado para controlar la atención del observador, conseguida a través del uso de varios puntos de vista dentro de una sola composición”; las pinturas del barroco también lo impresionaron, por “el uso de la ilusión óptica en éstas, especialmente

en relación con la creación del 'espacio arquitectónico' [...]", menciona Desmond Rochfort en la obra previamente citada.

En 1921, en Barcelona, Siqueiros publicó en la revista *Vida Americana*, su manifiesto *Tres llamamientos de la orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana: Influencias perjudiciales y nuevas tendencias*, en el que llamaba a los artistas a construir un arte público, monumental y heroico.

Alfaro Siqueiros volvió a México en septiembre de 1922, después de una gran insistencia por parte del entonces secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, para retornar a su país.

El artista comenzó a pintar los muros del Colegio Chico, donde elaboró a la encáustica *El espíritu de Occidente* o *Los elementos*, obra que representaba la cultura europea descendiendo sobre México; al fresco pintó *Los mitos*, *Los ángeles de la liberación* y *El entierro de un obrero sacrificado*.



Alfaro Siqueiros, David (1922). *Los elementos* o *El espíritu de Occidente*. Encáustica, México. Colegio Chico del Antiguo Colegio de San Ildefonso.

La ejecución del panel tomó cerca de ocho meses, pues “Siqueiros rehizo una y otra vez el mismo pedazo de muro, y un detalle terminado una noche bien podía ser borrado a la mañana siguiente”, señala Jean Charlot en *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*.

Hasta esta época, gran parte de los artistas sólo había presentado al indigenismo como sinónimo del arte popular o del folclorismo abstracto y fue Siqueiros quien, por primera vez, mostró un cuerpo indígena desnudo, de la misma manera que un desnudo griego, lleno de fuerza y admiración por el cuerpo. Esto propició que el mismo Diego Rivera admirara los frescos de Siqueiros –apunta Jean Charlot-:

Si alguna vez puede utilizarse el adjetivo “magnífico” para una pintura en la cual los lineamientos empiezan a afirmarse, éste se aplica a lo que Siqueiros hace hoy día. Están satisfechas todas las condiciones decorativas y plásticas en lo que él está a punto de lograr, nacido del amor y de la emoción más elevados, y para coronarlo todo, ha logrado la síntesis más completa de nuestra raza que se haya realizado desde la época precortesiana.

En 1924, junto con Diego Rivera, Xavier Guerrero, el periodista Rosendo Gómez Lorenzo y la poeta Graciela Amador, iniciaron la publicación del periódico *El Machete*, órgano del Partido Comunista de México.

Por su oposición al gobierno, la cual expresaba por medio de dicha publicación, el nuevo secretario de Educación Pública, José Manuel Puig y Casauranc, anuló en 1925 el contrato de Siqueiros, Orozco y otros artistas.

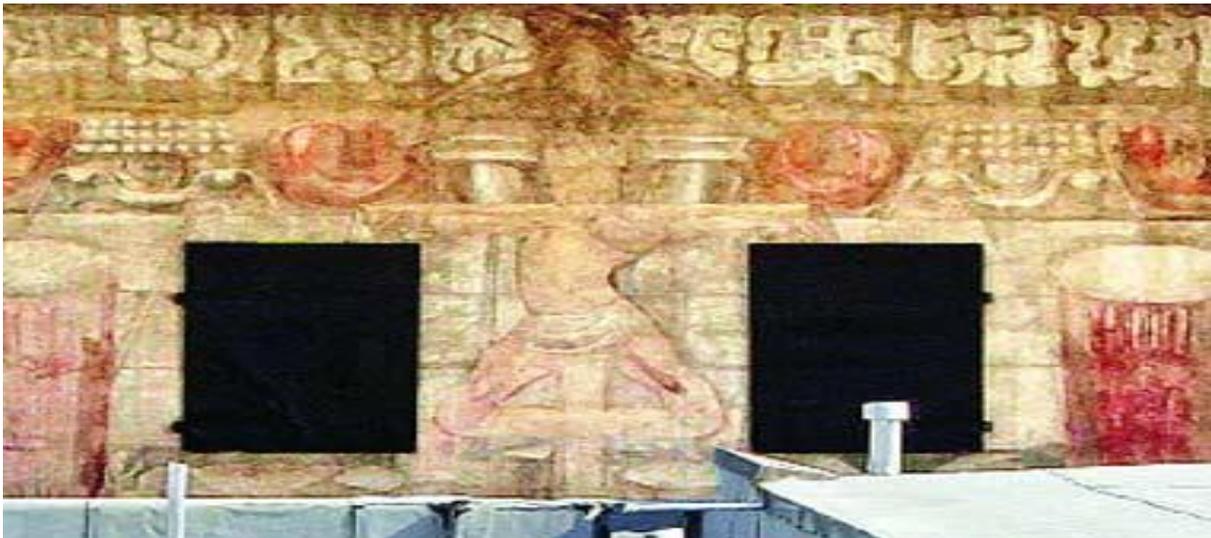
Debido a este suceso, Siqueiros decidió trasladarse a Guadalajara y en colaboración con su amigo Amado de la Cueva, elaboró los murales *Trabajo y Rebelión*, *Cultivo de maíz*, *Agricultura y Unidad del campesino y el obrero*, *La leyenda de Zapata* y *El triunfo de la Revolución*, además de diseñar las figuras del Aula Magna de la Universidad de Guadalajara.

Desde esta época, el muralista comenzó a crear un arte distinto, con nuevas técnicas plásticas que incorporaban al público como parte del sentido y movimiento de la obra. Además de que la adhesión al Partido Comunista Mexicano definió su

arte y rol como artista comprometido con la causa revolucionaria, explica Héctor Jaimes en *Filosofía del Muralismo Mexicano. Orozco, Rivera y Siqueiros*.

Durante su estancia en Guadalajara se convirtió en el dirigente de la Federación Minera y de la Confederación Obrera de Jalisco; sin embargo, el 1 de mayo de 1930 fue detenido e internado en la Penitenciaría del Distrito Federal. En la cárcel pintó una serie de cuadros que llamó *Retablos*, el más famoso de ellos fue *Madre proletaria*.

Tiempo después, bajo libertad provisional, se trasladó a Taxco, donde pintó poco más de cien cuadros; posteriormente, en 1932, celebró una exposición y conferencia titulada *Rectificaciones sobre el muralismo mexicano* en el Casino Español. En ese mismo año viajó a Los Ángeles, California, donde pintó *América tropical*, en la sala italiana del Olvera Street y también ejecutó murales en la Chouinard School of Arts.



Alfaro Siqueiros, David (1932). *América Tropical*. California, Estados Unidos de América. Olvera Street. Fuente: <http://www.cronica.com.mx/notas/2012/696540.html>

Posteriormente viajó a Uruguay y a Argentina, donde organizó varios grupos de trabajo, participó en conferencias, publicaciones y tuvo la oportunidad de investigar sobre nuevas técnicas y el empleo de novedosos materiales para pintar, como el fresco sobre cemento armado, planchas de asbesto o cemento y bastidores de celotex, lo cual lo llevó a abandonar el uso del procedimiento del fresco,

sustituyéndolo con materiales modernos, como las resinas sintéticas que poseen mayor brillantez de colores.

Y aunque sus innovaciones en cuanto al uso de materiales y técnicas fueron sumamente importante, su mayor triunfo fue la creación en 1933 del mural *Ejercicio plástico* en el sótano de la quinta Los Granados de Natalio Botana, acaudalado empresario argentino. Con 6.50 metros de largo, 5.50 de ancho y 3 metros de alto, este mural es prueba indiscutible de la integración plástica y la madurez estética que Siqueiros había alcanzado.

Después de toda la experiencia ya adquirida, Siqueiros comenzó a ser un crítico certero del muralismo, como lo deja ver Raquel Tibol en *Documentación sobre el arte mexicano*, para esa época el pintor consideraba el muralismo como “un movimiento utópico en el camino hacia una pintura revolucionaria. De sus tremendos, repetidos y frecuentes errores deberíamos aprender algunas lecciones útiles. Por lo pronto nos ha permitido iniciar un equipo internacional de pintores revolucionarios”.



Alfaro Siqueiros, David (1933). *Ejercicio plástico*. Argentina. Museo del Bicentenario de Argentina. Fuente: <http://www.m-x.com.mx/2015-06-12/un-mural-de-siqueiros-es-protagonista-en-el-museo-del-bicentenario-argentina/>

Años después regresó a México; sin embargo, no trabajó inmediatamente en la pintura, sino en actividades políticas, lo cual lo involucró en el atentado contra León Trotsky. Estuvo algunos meses en prisión y al salir se exilió en Chile durante 1941, donde pintó un mural titulado *Muerte al invasor*, en el que describe la lucha de los pueblos araucano y mexicano contra los conquistadores españoles.

Acerca de este mural, el Dr. Atl expresó –menciona Raquel Tibol en *Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo* -:

Es mucho más de lo que había imaginado [...] Creo que este mural de Siqueiros es la culminación del movimiento muralista que trajo la Revolución; la culminación de la estética de la pintura mexicana. No hay duda que es lo mejor que ha pintado Siqueiros [...] Su originalidad es extraordinaria y extraordinario el vigor del artista.



Alfaro Siqueiros, David (1941-1942). *Muerte al invasor*. Piroxilina sobre masonita y triplay, Chillán, Chile. Fuente: <https://www.municipalidadchillan.cl/sitio/img/fotos/siqueiro/mural1.jpg>

En 1944 Siqueiros viajó a Cuba y en La Habana pintó el mural *Alegoría de la igualdad racial en Cuba*, en la residencia particular de la señora María Luisa Gómez Mena.

De regreso a México, elaboró el mural *Patricios y Patricidas* en la aduana de Santo Domingo, actualmente Secretaría de Educación Pública; posteriormente fundó el Centro Realista de Arte Moderno donde pintó *Cuauhtémoc contra el mito*, obra que representa el escepticismo del gobernador azteca en cuanto a la creencia de que Hernán Cortés representaba la reencarnación del dios Quetzalcóatl. De los murales creados por Siqueiros, este fue uno de sus favoritos y prueba de ello es el comentario que hizo en la década de 1960 –refiere Raquel Tibol en la obra previamente mencionada- :

Quando las volví a ver [las obras], algunas me desencantaron y otras me encantaron. De particular manera me encantó “*Cuauhtémoc contra el mito*”. Siempre creía que sería el mural de Chapultepec el que me iba a llenar de alegría y en realidad no fue así. “*Cuauhtémoc*” reafirmó en mí muchísimas ideas y otras me las empujó hacía impostergables aclaraciones.

En 1944 elaboró en el Palacio de Bellas Artes tres paneles, titulados *Nueva democracia*, en los que se puede observar una figura humana que fusiona rasgos femeninos y masculinos, además de la victoria de los aliados sobre el Eje Berlín-Roma-Tokio, en la Segunda Guerra Mundial.



Alfaro Siqueiros, David (1944). *Nueva democracia*. Piroxilina sobre celotex, 550 x 1198 cm., México. Museo del Palacio de Bellas Artes.

En este recinto, también realizó los murales *Tormento de Cuauhtémoc*, en el que retrató la captura del último gobernante mexica y la tortura a la que fue sometido por el ejército de Cortés y *Apoteosis de Cuauhtémoc*, obra que representó a Cuauhtémoc resucitado, portando la armadura de los conquistadores españoles y conduciendo a su pueblo en contra de los enemigos.



Alfaro Siqueiros, David (1944-1945). *Tormento de Cuauhtémoc*. Piroxilina sobre celotex, 453 x 814 cm., México. Museo del Palacio de Bellas Artes.

De 1945 a 1958 Siqueiros produjo gran cantidad de obras de caballete y en 1951 elaboró un mural en el Instituto Politécnico Nacional, titulado *El hombre amo y no esclavo de la máquina*.

En 1952 comenzó la creación de una escultopintura y dos murales para la Torre de Rectoría de la Universidad Nacional Autónoma de México. La escultopintura *El pueblo a la Universidad, la Universidad al pueblo. Por una cultura nacional neohumanísta de profundidad universal*, representa la interacción que el pueblo y la universidad deben tener; *Las fechas en la historia de México o el derecho a la cultura*, mural situado en el muro norte de Rectoría, indica algunas de las fechas más importantes de la historia de México y *Nuevo símbolo universitario*, ubicado en el muro oriente, simboliza la unidad latinoamericana y muestra un águila y un cóndor que remiten al escudo de la universidad.



Alfaro Siqueiros, David (1952-1956). *El pueblo a la Universidad, la Universidad al pueblo. Por una cultura nacional neohumanista de profundidad universal*. Mosaico en relieve, México. Universidad Nacional Autónoma de México. Fuente: <http://www.unamglobal.unam.mx/?p=30597>

Para esta etapa la madurez artística e intelectual de Siqueiros había llegado a su esplendor y lo dejaba ver en sus obras, las cuales incorporaban temas como las luchas sociales y políticas y las tendencias humanísticas. Al respecto el poeta Paul Eluard escribió en 1951 –menciona Raquel Tibol en *Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo*:-

Casi todos los murales de Siqueiros [...] están compuestos con base en asuntos de franca tendencia humanista que parten o llegan siempre a los temas medulares de las luchas de liberación de los pueblos oprimidos; las luchas de los desposeídos para conquistar una efectiva justicia social, y el repudio a la guerra para oprimir, sojuzgar y envilecer a los débiles...ante nosotros será un artista de una apertura de inconcluso alcance social y filosófico, optimista, enamorado de la vida, trabajando con los otros, por los otros, para los otros.

De 1952 a 1954, Alfaro Siqueiros trabajó en el mural *Por una seguridad completa y para todos los mexicanos*, ubicado en el vestíbulo del auditorio Antonio Caso del Hospital de La Raza. En esta obra Siqueiros consiguió una exitosa integración de la

forma del mural con la arquitectura del recinto, por lo que se considera como uno de los logros más importantes del artista.

Entre 1957 y 1965 creó en el Museo Nacional de Historia de Chapultepec, *Del Porfirismo a la Revolución*, obra mural en la que se puede observar claramente varios logros estéticos, como profundidad de campo, perspectiva y el uso de colores; además de la clara intención de denuncia política -como refiere Desmond Rochfort en *Filosofía del Muralismo Mexicano*. Orozco, Rivera y Siqueiros, de Héctor Jaimes-:

Su intención no era crear un mural “acerca” de la historia pasada. Trataba de crear una pintura mural de la historia en el presente. La obra que realizó es tanto una glosa de la política contemporánea como una representación de sucesos pasados y cada vez más distantes.



Alfaro Siqueiros, David (1957-1965). *Del Porfirismo a la Revolución*. México. Museo Nacional de Historia. Castillo de Chapultepec.



Alfaro Siqueiros, David (1957-1965). *Del Porfirismo a la Revolución*. México. Museo Nacional de Historia. Castillo de Chapultepec.

A finales de la década de 1950 pintó *Apología de la futura victoria de la ciencia médica sobre el cáncer*, en el pabellón de oncología del Centro Médico Nacional y *El arte escénico en la vida social de México* en el Teatro Jorge Negrete.

En 1960, el muralista fue nuevamente preso por su campaña contra el gobierno del presidente Adolfo López Mateos. Siqueiros estuvo cuatro años detenido en la prisión de Lecumberri, donde elaboró más de 300 cuadros de caballete, croquis, estampas, una escenografía para el teatro del penal y realizó numerosos bocetos para la decoración del salón de convenciones del Hotel Casino de la Selva en Cuernavaca, proyecto de Manuel Suárez, empresario y viejo amigo del artista.

Al salir de la cárcel, Siqueiros comenzó a dedicarse al diseño del Hotel Casino, pero en 1965 el empresario anunció el cambio de sede y propuso al artista la elaboración del mural más grande del mundo. Sin dudarlo, Siqueiros aceptó esta monumental tarea y propuso modificar el foro a una forma octagonal; de esta manera, a los 70 años de edad el pintor comenzó a ejecutar su obra cumbre.

La marcha de la humanidad en la tierra hacía el cosmos. Miseria y ciencia, nombre que le dio a este enorme mural de ocho mil 700 metros, está ubicado en Polyforum Cultural Siqueiros, un centro cultural de la Ciudad de México.

En este mural, Siqueiros logró de manera excelsa la integración de sus teorías estéticas, filosóficas y plástica –como lo explica Héctor Jaimes en *Filosofía del Muralismo Mexicano. Orozco, Rivera y Siqueiros-*:

[En *La marcha de la humanidad...*] encontramos una combinación de esculto-pinturas, murales y la puesta en práctica de la integración plástica. En las secciones más alargadas de la elipse, aparecen dos grandes narrativas: la historia humana desde su prehistoria y en continua lucha con la naturaleza; y la historia humana en un movimiento progresivo a manera de “marcha”. Políticamente el mural toca el aspecto social del hombre, pues lo inserta en su entorno histórico social, sin embargo Siqueiros no se limita a señalar el aspecto político sino que transporta al espectador al aspecto filosófico de ese movimiento social. En este mural logró trascender al edificio público, trascendió el aspecto nacionalista de la pintura, trascendió conceptualmente a sus contemporáneos e incluso trascendió la determinación política.



Alfaro Siqueiros, David (1965). *La marcha de la humanidad en la tierra hacía el cosmos. Miseria y ciencia*. México. Polyforum Cultural Siqueiros. Fuente: http://www.polyforumsiqueiros.com/htmls/exteriores/exteriores_01.html

Después de su larga y exitosa trayectoria como muralista, en 1968 recibió el Premio Nacional de Bellas Artes y seis años después, el 6 de enero de 1974 murió en Cuernavaca, Morelos.

La obra de Alfaro Siqueiros puede definirse como una fusión entre la experimentación plástica y el compromiso social. En cuanto al ámbito estético, Siqueiros no profesó con las frías concepciones del cubismo y la abstracción; al contrario, siempre creyó en la pintura dinámica, a través de la cual buscó innovar, algunas veces introduciendo materiales nuevos, elementos ópticos y técnicos desconocidos, o utilizando instrumental propio de fotógrafos y cinematógrafos, pero siempre con la finalidad de buscar vínculos más profundos entre el espectador y la pintura.

Fueron muchas las contribuciones de la revolución estética de Siqueiros, pero entre las que más destacan podemos mencionar las siguientes –explica Héctor Jaimes en *Filosofía del Muralismo Mexicano. Orozco, Rivera y Siqueiros*:-

- 1) Mural en el exterior, a través de éste Siqueiros logró llevar a cabo su sueño de crear un espacio público más allá del museo y de los edificios gubernamentales.
- 2) El trabajo en equipo, esta idea tiene como fundamento superar la noción del pintor genio y la división del trabajo en la artes.
- 3) La integración plástica, consistió en incluir la pintura, la escultura y la arquitectura en una obra. De esta idea, indudablemente proviene la “esculto-pintura”, la cual caracteriza a *El pueblo a la universidad y la universidad al pueblo*, entre otros murales.
- 4) El movimiento dentro de la obra y la “pintura activa para un espectador activo”. La complejidad de muchos de los murales de Siqueiros le exigen al espectador que éste opere como parte de la obra, es decir, que se integre virtualmente, lo que implica que mediante su participación deba reubicarse para seguir el movimiento de la obra y participar directamente en su poliangularidad.

Al igual que su obra estética, su existencia se caracterizó por ser valiente, vigorosa, libre, violenta, dramática, colorida y avasalladora, por tal motivo, para comprender su valor no podemos separar al artista del hombre revolucionario, pues cada acción rebelde daba paso a la revolución estética siqueriana.

Como artista David Alfaro Siqueiros fue dueño de una mente innovadora, unas manos fuertes que sirvieron para reflejar las luchas, las tristezas y los dolores de su pueblo y sobre todo de una mirada revolucionaria, la cual lo ayudó a emplear nuevas técnicas, herramientas y colores; esa misma mirada lo hizo anhelar una revolución política a través de sus murales, pero al mismo tiempo le impidió que sus comisiones de arte público fueran tan exitosas como las de sus contemporáneos, aun así la fuerza de su revolución estética vive y vivirá en la memoria colectiva de los mexicanos.

Trascendencia, utopías y errores del Muralismo Mexicano

La Revolución Mexicana de 1910 surgió debido a las desfavorables condiciones políticas, sociales y culturales que vivía la mayor parte de la población durante la dictadura de Porfirio Díaz. Esta lucha armada trajo consigo una auténtica necesidad de renovación en diversos aspectos, entre los que destacaban la vida cultural de México; por lo tanto, no podemos negar que el Muralismo Mexicano se entiende como resultado de las condiciones posrevolucionarias.

Sin embargo, el pensamiento avanzado de los exponentes de este movimiento plástico le permitió convertirse en una singular y controvertida vanguardia, sobrepasar el marco ideológico de la Revolución Mexicana y reflejar mediante los murales los cambios que sufrían la sociedad y el Estado.

Aunado a lo anterior, en la década de 1920 la recién fundada Secretaría de Educación Pública, bajo el mando del licenciado José Vasconcelos Calderón, creó un programa pedagógico que contemplaba entre sus principales objetivos la educación de los sectores más desfavorecidos de la población por medio de ideas e imágenes en los muros públicos.

Después de la Revolución Mexicana, la población se encontraba ante un panorama desolador, con fuertes problemas sociales, económicos y políticos, por lo que el Estado buscó un instrumento ideológico que lo reivindicara y le regresara la legitimidad que había perdido. Durante la primera etapa del muralismo se buscó humanizar la Revolución a través del arte, además de crear una nueva nación mexicana que se acercara a la cultura, se alejara de la violencia de la lucha armada y se unificara.

Por lo tanto, el principal patrocinador del Muralismo Mexicano fue el Estado, quien se dio cuenta que a través del arte, la educación y cultura podía difundir con mayor facilidad un discurso nacionalista que congregara a las distintas fracciones de la población y rearticulara el país.

El nacionalismo buscó elementos de las expresiones artísticas tradicionales de los campesinos, mestizos e indígenas, que ayudaran a generar una identidad con lo popular y así poder crear una reconciliación nacional. Durante esta etapa, algunos artistas, literatos y filósofos comenzaron a describir tradiciones de los grupos étnicos marginados, tales como fiestas, danzas y atuendos, las cuales poco a poco comenzaron a desvirtuarse y llegaron a establecerse como estereotipos o manifestaciones de carácter oficial, que respondían a claros intereses del gobierno.

Sin embargo, no podemos olvidar que los exponentes del muralismo, en el caso específico de Orozco, Rivera y Siqueiros fueron artistas rebeldes, que desde 1922 lucharon una abierta batalla tanto en el ámbito social, intelectual, artístico, político y humanístico. Los llamados “tres grandes de muralismo mexicano” entendieron que el arte contemporáneo debía ser un arte de masas, un servicio público, social y revolucionario, que contara con una amplia libertad de expresión y de creación, que no se sometiera al Estado y, sobre todo, que se nutriera de las ideas, sentimientos y sueños de la población popular. De ahí que los pintores pretendieron mostrar los conflictos sociales y radicalizar la Revolución a través de sus obras.

Dichas ideas las dejó ver claramente Orozco, en el mensaje que pronunció en la reunión de la UNESCO celebrada en México en 1948 – apunta Raquel Tibol en *Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo*:-

Parece no haber quedado ya camino que el pintor mexicano haya dejado por explorar, con gran curiosidad, y es bien sabido que ha puesto su pasión en la pintura que ha realizado en los muros de grandes edificios públicos; pintura mural siempre a la vista del pueblo, pintura que no se compra ni se vende, que habla a todo el que pasa, a veces con un lenguaje claro, otras obscuro, que puede parecer rudo, insolente, pero que por su autenticidad es siempre digno de la gran pintura religiosa de otros tiempos, con las mismas desigualdades cualitativas, si se quiere. En las primeras páginas de la pintura mural mexicana de nuestro tiempo, puede notarse ya cierta coherencia de expresión; podría empezarse a leer allí la transformación e inicio de un nuevo desarrollo del sentir, del pensar, de la conciencia del

pueblo de México; pero, en el estado actual de esa pintura después de las décadas transcurridas, puede encontrarse en ella con bastante exactitud, qué es lo que México piensa, lo que ama y odia; qué es lo que lo inquieta, lo obsesiona o perturba, lo que teme y lo que espera. Pueden leerse también sus corrientes diversas y sus terribles contradicciones. Resulta a la postre todo un examen de conciencia. Por una parte hay que considerar el valor que las obras realizadas pueden tener, tanto en el conjunto de las expresiones pictóricas, como vistas en una perspectiva histórica; creo firmemente que México con su pintura mural ha renovado esa gran expresión en un momento de aguda crisis cultural, ensanchando el horizonte actual y abriendo enormes posibilidades para todos, en el futuro.

Cabe puntualizar que los muralistas no buscaron únicamente mostrar los rasgos culturales, nacionales e históricos del pueblo, ni las injusticias sociales y políticas que sufría México, sino superarlas a través del arte; sin embargo, cuando la burguesía volvió a consolidarse y el movimiento plástico mexicano comenzó a apoyarse en lo oficial y lo nacional, dejando a un lado lo popular y lo revolucionario, se generó una lucha, pues algunos muralistas estaban en contra del nacionalismo que se pretendía establecer y se desviaron de la temática y los límites que el Estado había marcado, por lo que el gobierno dejó de apoyarlos.

Como consecuencia de esto y otros factores, en la década de los años cincuenta se comenzó a manifestar cierto desgaste en el movimiento muralista. Después de la Guerra Fría el arte mexicano, colmado de contenido social y político, fue menos difundido; por ejemplo, el Museo de Arte Moderno de Nueva York se convirtió en el principal divulgador del abstraccionismo y con esto se opuso al realismo de la escuela muralista mexicana. En el ámbito cultural del país, las propuestas plásticas con temáticas sociales comenzaron a desgastarse, se introdujeron otros modelos educativos, se premió con sustanciosas becas a los artistitas figurativos, surgieron galerías y se establecieron artistas extranjeros.

En lo social, la mayoría de los postulados del muralismo no correspondían ya con la nueva organización nacional, económica y política del país; el Estado dejó de

apoyar a los artistas que denunciaban las problemáticas sociales y comenzó a favorecer al muralismo cortesano que reverenciaba a los gobiernos en turno. Como muestra de esta actitud, durante esta etapa Siqueiros fue encarcelado por el delito de disolución social alemanista; sin embargo, muchas voces apuntan a que dicho castigo se dio como escarmiento para todos los artistas contestatarios.

Al mismo tiempo varios artistas habían caído en el folclorismo, en los estereotipos, en el nacionalismo oficial y en el arte servil, por lo que el artista Carlos Mérida arremetió contra el muralismo en 1953 –mencionan los autores del libro *Los pioneros del muralismo: la vanguardia-*: “Orozco, Rivera y Siqueiros representaban ‘el viejo muralismo’ que decoraba edificios ya hechos. Y aunque reconoce que encabezaron ‘toda una esplendorosa época’, afirmó que eso ‘es cosa del pasado’”.

Es así como el ocaso del Muralismo Mexicano comenzó vislumbrarse en medio de algunos jóvenes artistas que deseaban seguir preservando y engrandeciendo las técnicas e ideologías del muralismo; otros no querían saber nada de la Escuela Mexicana de Pintura, al mismo tiempo que surgía un nuevo movimiento plástico llamado La Ruptura que se dejaba entrever cada vez con más fuerza.

A pesar de todos sus descalabros, errores y utopías, la trascendencia del Muralismo Mexicano va más allá de lo estético, radica en el poder de sus obras, las cuales representaron los hechos históricos de México, los conflictos sociopolíticos y culturales del país, y estas a su vez lograron convertirse en anales culturales y reflejos de la identidad de México.

La adecuada ruta de Siqueiros

En 1945 David Alfaro Siqueiros, exponente del Muralismo Mexicano, escribió el manifiesto *No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna*, tesis en la que declaró que la revolución es la única ruta para el arte y el hombre y que el progreso del arte revolucionario llevaría al progreso de la humanidad.

En dicho manifiesto Siqueiros reiteró su obsesión por lograr expresar en sus obras los problemas de su tiempo, de su pueblo y la lucha revolucionaria del hombre contemporáneo. El manifiesto *No hay más ruta que la nuestra* es un claro ejemplo de los cambios en la plástica mexicana, motivo por el cual resulta indispensable conocerlo y analizarlo.

No hay más ruta de la nuestra (recopilación de diez artículos publicados por su autor en las revistas *Hoy y Mañana* y dos en el diario *El Nacional* de la Ciudad de México)

- **La pintura Mexicana Moderna. El primer brote de reforma profunda en el arte contemporáneo universal.**

Nuestro movimiento pictórico moderno de México, presentido teóricamente desde el año de 1911, tiempo de nuestras primeras revueltas de estudiantes de Bellas Artes contra el despotismo de la pedagogía académica, e iniciando románticamente el año de 1922, época de nuestras primeras prácticas en la pintura mural y el grabado políticos, es la única manifestación artística, de conjunto, procedente de un país de la América Latina, que ha obtenido beligerancia internacional. En todas partes se le menciona y discute. Se trata, evidentemente, del primer impulso artístico latino-americano no colonial, no dependiente...si no más aún, y muy determinadamente, un brote concreto de reforma profunda en el desconcierto, del arte contemporáneo universal, independientemente de lo embrionario o valioso que se considere el conjunto, o las partes, de su producción directa, como valor absoluto intrínseco de arte. México, en efecto, fue cuna de la primera manifestación objetiva de la era presente en favor de un nuevo arte político, de un nuevo arte público, de un nuevo y mayor arte de Estado, en suma, en el terreno de la plástica. El primer país en donde los artistas aplicamos, en actitud colectiva, la determinación de reconquistar las grandes formas sociales de expresión en las artes plásticas. México fue, así, en todo el mundo moderno, el único lugar donde se produjo, consecuentemente, el primer acto de rebeldía teórica y práctica. Un anhelo nuevo y un nuevo impulso de rebeldía surgidos en el México de la Revolución; la equivalencia de la Revolución Mexicana y de la Revolución en general, en el campo de la cultura. Un movimiento que al hacer hincapié en la causa social matriz

del objeto de arte de hoy, la naturaleza determinante de su demanda económica, fijó lo esencial de todo el fenómeno estético-plástico del mundo entero de su tiempo. El único impulso internacional con una teoría, muy juvenil ciertamente, la teoría rudimentaria de un movimiento embrionario aún, pero una teoría y una teoría vital, en todo caso...el único camino físico –y estético, en consecuencia-, que conduce funcionalmente en acto de equivalencia social, hacia lo que hoy podemos llamar un nuevo realismo, el nuevo realismo nuevo-humanista del presente y del futuro inmediato y, como posterior desiderátum, hacia un nuevo y más grande clasicismo. Un movimiento, nuestro movimiento de México en favor del arte público, que dio vida por primera vez en varios siglos a un nuevo tipo de artista civil, a un nuevo artista ciudadano, a un nuevo artista combatiente de todas las causas del pueblo de su país y del mundo... La única ruta, sin duda alguna, que tendrán que seguir indefectiblemente, en un próximo futuro, mucho más cercano de lo que pueda suponerse, todos los artistas de todos los países, inclusive los de París y los parisinistas. ¡No hay otro! ¿Alguien se atrevería a afirmar lo contrario, después de analizar, aunque sea someramente, el actual panorama artístico del mundo? ¿Existe, acaso, otro índice señalador de nuevas rutas?

Ahora bien, la capitulación y el comercialismo han torcido la promisoriosa ruta del señalado esfuerzo de nuestro país. Nuestro trascendente movimiento en favor del arte público, el primer brote de reforma profunda en el desconcierto del arte internacional contemporáneo, el primer acto de rebeldía verdaderamente contra el moribundo arte chic, semimoderno de Europa.

- **No hay más ruta que la nuestra. Importancia Nacional e Internacional de la pintura mexicana moderna.**

El movimiento pictórico mexicano moderno, nuestro movimiento. Un movimiento proclasicista, como el de David a Ingres y como el de Cézanne a Picasso, pero que ha tomado la ruta adecuada, que es la ruta objetiva, aquella que busca el nuevo clasicismo, el nuevo realismo, desiderátum teórico del artista moderno, a través de la “reconquista de las formas públicas desaparecidas con la terminación del Renacimiento en las condiciones sociales y técnicas del mundo democrático”. Más aún: un movimiento que no se ha quedado en la teoría abstracta, sino que desde hace veinte años, viene tocando los primeros escalones de la adecuada práctica. Sin duda alguna, la única y posible ruta universal para el próximo futuro.

- **Propósitos esenciales del Centro de Arte Realista Moderno. En favor del paso a una etapa superior.**

“El liberalismo transformó las formas privadas, antes complementarias, en formas esenciales, casi exclusivas, de la sociedad. Delegó en el particular rico la impulsión económica de los productos estéticos que antes le correspondieran al Estado. De ahí arranca, esencialmente, la transformación del arte tradicionalmente social en arte de sociedad...en arte estéticamente complementario, mobiliario, del hogar privado de una ‘elite’ reducida de personas pudientes”.

“Pues un arte sin función ideológica se transforma progresivamente, de manera inevitable, en juego malabar de sociedad para ‘damas y caballeros’... ya que ‘a tal generador, tal corriente”.

“La pintura mexicana moderna (debe repetirse) es, antes que nada expresión de la Revolución Mexicana en el campo de la cultura. No es exacto, que ella sea consecuencia exclusiva del importante ‘subsuelo cultural, prehispánico y colonial, de México’...Sin la Revolución Mexicana, la pintura mexicana contemporánea sería tan intelectual-colonial, tan intelectual-refleja, tan doméstico-snob, en el mejor de los casos, como lo es la española, propiamente dicho, y la hispanoamericana del presente; en su conjunto”. “En 1931 se dijo: Cuidado con el arte ‘mexican curios’, es decir, con un arte

subordinado a la demanda de lo pintoresco por parte del turismo, y hoy se palpan los resultados de la incompreensión de tal grito de alarma. Claro que hoy debe agregarse: Cuidado, también, con el desarrollo del 'dandysmo' en el arte, con la substitución creciente del 'arte social' por un arte de sociedad...destinado, fundamentalmente, a la exportación".

"Sí, arte nacional, pero arte nacional por funcionalidad social nacional, ligado a las tradiciones poderosas de nuestra nacionalidad, y no 'arte para turistas mentales' o 'arte de especulación, snob, mexicanista'". "Las fuentes profundas de la tradición mexicana no están en los aspectos superficiales, en las expresiones pintorescas, en pueriles 'fórmulas de mexicanidad' tales como 'el color de las blusas de las indias' (color de origen industrial extranjero), o 'el color con que los indios pintan sus casas' (consecuencia obligada de un retraso industrial), o el empleo de estilos provenientes, arqueológicamente, de la escultura autóctona, etc.; están precisamente en la naturaleza monumental, superiormente monumental, específicamente ideológica, de las sorprendentes culturas prehispánicas y, también, aunque en menor proporción, dentro de lo saludable del arte mestizo colonial. La primera virtud, pues, de un arte mexicano de valor universal, sólo puede constituirlo ese sentido monumental, ese impulso social, esa lírica mayor, en progresivo apego a la más avanzada modernidad. De ahí —de su monumentalidad- el valor del muralismo mexicano".

"La ayuda de los primeros gobiernos hizo económicamente posible el surgimiento de la pintura mexicana moderna, que es hoy motivo de interés internacional; la ayuda del actual Gobierno, y de los posteriores, hará que esa pintura mexicana moderna liquide la crisis que sufre en estos momentos, recupere la ruta perdida y pase a una etapa de mayor envergadura y trascendencia".

"La pintura es...también un oficio, porque es esfuerzo material y se desarrolla con el ejercicio; y es una profesión porque intervienen en su objetivización creadora conocimientos de la naturaleza, científica. Ahora bien, el olvido de esta verdad condujo a los pintores modernos adictos a las corrientes de París al juego mágico exclusivo y, naturalmente, al juego mágico de salón, a la informalidad, a la jugarreta plástica".

"En 1911, con la conocida huelga de los alumnos de Bellas Artes, entonces Academia de San Carlos, pretendimos —con nuestro infantilismo de entonces- poner fin, a las rutinas de ese academismo, pero es el caso que hoy, treinta y tres años más tarde, la Escuela de Bellas Artes de México, que en diferentes períodos posteriores pretendió transformarse en Taller-Escuela, ha vuelto a ser, en lo fundamental, en lo absurdo del método verbalista, en la enseñanza realizada por maestro circulantes, sobre materias aisladas e inconexas, lo que era durante el régimen porfiriano. Con la agravante de que hoy inutiliza intelectualmente a muchos pintores dotados modernos, y a una juventud mucho más inquieta que la que fue destruida en esa Escuela durante los primeros decenios de la oligarquía mencionada".

"Recuérdese que el movimiento muralista mexicano, base formal de todo lo valioso en la pintura mexicana moderna, fue consecuencia directa de la actitud del Estado en favor de la producción funcional, como forma simultánea de creación y pedagogía, en contraposición a la enseñanza abstracta fuera de la producción".

- **El arte contra el analfabetismo: ¿Ineludible sacrificio, o bien una oportunidad más para el progreso de las artes plásticas en México?**

Indudablemente los pintores, escultores, grabadores, cartelistas, dibujantes, caricaturistas, etcétera, de México, tomarán el puesto de primera fila que les corresponde en la Campaña Nacional contra el Analfabetismo (una campaña que sin la colaboración entusiasta de estos productores de artes plásticas y gráficas carecería, obviamente, de eficiencia). Afirmino que se trata, en efecto de una oportunidad más, de una insuperable oportunidad más, para que las artes plásticas modernas de México

recuperen su magnífica y justa ruta original. Más aún, afirmo que tal aportación civil, que tal aportación consciente ciudadana... permitirá a los de México seguir la vía de un nuevo y, verdadero arte público civil, es decir, de un nuevo y verdadero arte funcional social moderno...de un arte nuevo humanista, en consecuencia, que sustituya definitivamente en el próximo futuro de México, en el México de democracia económica avanzada que traerá consigo la postguerra, tanto a las rutinas viejas del viejo academismo tradicional...como a las rutinas nuevas del nuevo academismo snob.

La colaboración de los productores de artes plásticas de México a la Campaña Nacional Contra el Analfabetismo devolverá, pues, a su obra el destino ideológico, la elocuencia plástica y gráfica poderosas, y por ahí los valores culturales nacionales substanciales que caracterizaron al período muralista y de grabadores populares, que son aún la base formal saludable de todo lo que de importante puede subsistir aún en el campo del arte actual de México.

Una colaboración cotidiana, programada, estrechamente unida al plan general de desanalfabetización, traerá consigo, progresivamente, las soluciones siguientes. Terminará la precaria producción muralista de estos momentos, mediante una previa revisión de lo realizado hasta hoy; esto es, de lo realizada en los veintidós años, que tal muralismo lleva de vida.

La pintura mural dejará de ser el completo exclusivo de arquitecturas apartadas, más de valor estético que de valor social, para buscar aquellos lugares de máximo tránsito popular. Dejará de ser un muralismo exclusivamente fijo, para tocar, también, formas móviles...y buscará las soluciones técnicas adecuadas para su mayor ampliación, mediante los procedimientos de multiplicación mecánica moderna.

La pintura mural de México dejará de ser un fruto estético destinado, casi exclusivamente a los medios intelectuales y turísticos, para dirigirse a las grandes masas; dejará la capitales de la República y las capitales de los Estados, para situarse en los lugares más lejanos del país, cerca de los campesinos y los centros indígenas que más necesitan de la alfabetización.

Algo más, los muralistas no serán únicamente tres, como acontece en estos momentos, sino muchos más... y los estudiantes de pintura que hoy mueren intelectualmente en las sombras espesas de las academias, oficiales y privadas, de Bellas Artes, se sumarán a su producción, tocando así la única forma pedagógica que ha existido, existe y puede existir en el campo de las artes plásticas; la enseñanza en el proceso de la producción, que es teoría y práctica simultáneamente.

“¡No hay más ruta que la nuestra!”: ¿imposición o alternativa?

Hasta principios de la década de los cuarenta, el Muralismo era el movimiento pictórico mexicano de mayor prestigio tanto en el ámbito artístico nacional como internacional; sin embargo, el establecimiento de exponentes extranjeros y el deseo de los nuevos pintores de relacionarse con las tendencias internacionales, propiciaron que la Escuela Mexicana de Pintura comenzara a perder fuerza.

En este contexto, David Alfaro Siqueiros, uno de los tres grandes del Muralismo Mexicano, escribió en 1945 el manifiesto *No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna*, tesis que desde su publicación causó cierta controversia entre las principales figuras de la vida artística del país.

La polémica se acrecentó al saber que el autor de la tesis era el controvertido Siqueiros, artista revolucionario que constantemente se vio involucrado en problemas con el Estado. Aunado a esto, cierto público que nunca vio con buenos ojos el espíritu rebelde del pintor, trató de hacer que el título del manifiesto pareciera una declaración dogmática, totalitaria y arcaica.

Sin embargo, *No hay más ruta que la nuestra* va más allá de todas las especulaciones que se han hecho desde su publicación. Entre los puntos vertebrales del manifiesto destaca el análisis que Siqueiros realizó respecto al arte, desde sus objetivos y funciones hasta su destino.

El autor explicó la diferencia entre arte de sociedad y arte social, al primero de ellos lo definió como un arte privado, sin función y carente de ideología, mientras que al segundo lo presentó como un arte público, civil, humanista y monumental, con función social e ideología revolucionaria, encaminado a las grandes masas, con elocuencia plástica y valores culturales y nacionales.

Otro de los temas del manifiesto que destaca es la definición de la pintura como un oficio que debe desarrollarse diariamente mediante la práctica, pues desde su

punto de vista no se puede separar la teoría y la práctica. “El nunca separar teoría y práctica revolucionarias es el principio que establece Siqueiros desde el inicio de su carrera, como militante y como artista”, apunta Ida Rodríguez Prampolini en *Siqueiros y la Revolución*, publicado en [www. analesiie.unam.mx](http://www.analesiie.unam.mx).

También habló del papel del pintor, como un artista civil, combatiente de las causas del pueblo, del país y del mundo, por lo que consideró que el camino del artista revolucionario es el único justo y adecuado.

Dicha afirmación nos lleva a mencionar la crítica que realizó respecto al arte subordinado, al dandysmo, al mexican curios, pero sobre todo al método de enseñanza de esa época, el cual lo calificó como verbal, poco práctico, individualista, con materias aisladas e inconexas, lo que le dio la pauta a definirlo como un academicismo snob que inutilizaba intelectualmente a muchos pintores y no permitía que el arte fuera valorado como eterno, universal y transdisciplinario.

Al hablar de Muralismo Mexicano, Siqueiros afirmó que tenía fe en el movimiento muralista ya que consideraba que el progreso del arte es el progreso de la humanidad. “No es de extrañar por lo tanto que la obra que cierra el ciclo de su vida la haya titulado al iniciarla, *La marcha de la humanidad en la América Latina* y al colocarla en forma definitiva en el Polyforum Siqueiros del Hotel de México haya, altisonantemente, modificado el título por el de *La marcha de la humanidad en la tierra y hacia el cosmos*”, refiere Ida Rodríguez Prampolini en la obra previamente citada.

Por último, Siqueiros habló del deseo que tenía por recuperar la ruta adecuada, objetiva y realista que la comercialización había torcido y que los pintores de ese entonces habían perdido, motivo por el cual “llamaba a Tamayo ‘pintor solo pintor’, rotulo que extendió a los jóvenes seguidores ligados al abstraccionismo y detractores de la pintura mural”, menciona David Alfaro Siqueiros en su libro *Me llamaban el Coronelazo*, referido por Regina Aída Crespo en *Siqueiros: las memorias de guerra del Coronelazo*, publicado en www.oocities.org.

A pesar de las duras críticas que recibió *No hay más ruta que la nuestra* y de la interpretación somera, breve y aislada que se le dio desde el título, al hacerlo parecer como una imposición al arte cuando más bien invitaba a todos los sectores a seguir la ruta de servir a la mayoría de la gente y no a unos cuantos, el manifiesto logró convertirse en un parteaguas para el arte en general y en un material de lectura que aún tiene mucho por ser analizado.

Primeras reacciones en contra del muralismo: los solitarios

Hacia inicios del siglo XX los medios de comunicación masiva de la época, como los periódicos, las revistas, la radio, la literatura, las artes plásticas y principalmente el cine, se valieron de un discurso nacionalista para unificar a México.

Pintores, escritores, músicos y la élite política utilizaron lo popular y lo indígena como medio de identificación, poco a poco el mexicano “fue catalogado, clasificado, tipificado y estereotipado; en cierta medida se inventó al mexicano”, menciona Ana Torres en *Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo: ¿Un pintor de la ruptura?*

En este contexto, la mayoría de los artistas plásticos se dedicaron a representar lo clásicamente mexicano mediante sus obras, figuras como sombreros, el campo y los indios no faltaron en sus pinturas. Sin embargo, a partir de 1930 apareció un grupo de pintores que comenzó a romper con el nacionalismo y con el predominio del Muralismo Mexicano, entre sus integrantes se encontraban Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Agustín Lazo, Adolfo Best Maugard, Carlos Orozco Romero, María Izquierdo y Manuel Rodríguez Lozano.

No obstante, las obras de Rufino Tamayo y Carlos Mérida fueron las que más destacaron en el ambiente artístico debido a sus vínculos con las vanguardias internacionales. “Fueron, como también los denominó Paz, los modernistas solitarios de México, una soledad artística provocada por el dominio excesivo y autoritario de la demasiado prolongada Escuela Mexicana de Pintura [...]”, menciona Lelia Driben en *La Generación de la Ruptura y sus antecedentes*

En las obras de este grupo de artistas los temas que más destacaban eran las tradiciones populares, la raza, el hombre, la naturaleza, el arte popular y las culturas mesoamericanas, pero siempre fusionando las vanguardias internacionales y la tradición prehispánica, sin darle cabida a las ideologías.

Para el escritor y poeta guatemalteco Luis Cardoza y Aragón en *La nube y el reloj. Pintura Mexicana Contemporánea*, la originalidad en las obras de estos pintores era lo que representaba el verdadero nacionalismo: “[...] su concepto de belleza, residen en un tono íntimo mesurado, grande dentro de su sobriedad, rico en matices, en pasión contenida”.

Tanto Tamayo como Mérida y los demás integrantes de este grupo, siempre declararon no oponerse al muralismo, lo que sí rechazaban era el realismo social, los estereotipos, el nacionalismo y la orientación política que se pretendía establecer en todas las obras, su propuesta consistía en buscar y generar un nuevo rumbo en la pintura mexicana.

En 1948 Cardoza y Aragón escribió un artículo llamado “Un nuevo ciclo de la pintura de México”, en el cual mostraba a Rufino Tamayo como representante de una nueva propuesta plástica y digno sucesor de la tradición –menciona Luis Cardoza y Aragón en *Rufino Tamayo, un nuevo ciclo de la pintura de la pintura de México*, referido por Ana Torres en *Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo: ¿Un pintor de la ruptura?-*:

Es indispensable que se sepa dentro y fuera de México, ahora que la pintura mural ha empezado a cerrar su ciclo y no se percibe posibilidad de superación entre sus grandes artistas, que una nueva creación no sólo diferente sino opuesta, se ha abierto camino y continúa la tradición de la mejor manera: no tal postrera marejada de un movimiento, como séquito moribundo que marcha por inercia, sino como fuerza nueva y potente, animada y dirigida por sus propias alas.

Fue así como durante las décadas de los treinta y los cuarenta este pequeño grupo de artistas decidió luchar para crear nuevas alternativas plásticas; gracias a esta lucha de tendencias artísticas Rufino Tamayo y Carlos Mérida se convirtieron en puntos de referencia para los jóvenes creadores y fundadores de nuevas corrientes en la plástica mexicana.

Rufino Tamayo: esencia de lo indígena

Rufino del Carmen Arellanes Tamayo, mejor conocido como Rufino Tamayo, nació el 25 de agosto de 1899 en Oaxaca. A la muerte de su madre, en 1907, quedó a cargo de su tía Amelia, quien lo llevó a la Ciudad de México, donde juntos comenzaron a atender un puesto de frutas en La Merced.

Tamayo inició su formación estudiantil en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, con tan sólo 17 años de edad; seis años después comenzó a pintar sus primeros murales, al mismo tiempo que el movimiento muralista mexicano empezaba a desarrollarse; sin embargo, José Vasconcelos, entonces secretario de Educación Pública, no lo invitó a participar en dicho movimiento, pues su trayectoria aún era demasiado breve; no obstante, le dio el cargo de profesor de dibujo.

Para enero de 1922, Rufino fue contratado como oficial sexto técnico, primer dibujante, adscrito a la sección de fomento de las artes industriales aborígenes del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. Dicha experiencia laboral le sirvió para su desarrollo artístico, como lo dejó ver durante los Coloquios de Coyoacán –señala Norma Ávila Jiménez en *El arte cósmico de Tamayo*- donde mencionó: “[...] todas mis concepciones estéticas parten de la época en que trabajé en el Museo de Arqueología. De mi contacto con las piezas precortesianas arranca mi sentido del dibujo y de las proporciones”.

En 1926 Rufino Tamayo, acompañado del músico Carlos Chávez, decidió viajar a Nueva York, donde tuvo la oportunidad de conocer las obras de Cézanne, Georges Braque, Pablo Picasso y Henri Matisse, entre otros artistas. Dos años después regresó a México, durante la época de apogeo del movimiento muralista. Gracias a la relación cercana que entonces tenía con Diego Rivera, éste lo invitó a impartir clases en la Academia de San Carlos en 1929.

Aunque durante esa etapa Tamayo “consideraba como una bendición que él [Diego Rivera] hubiese tomado las riendas del movimiento artístico mexicano” –menciona Teresa del Conde en *Ensayos sobre arte mexicano del siglo XX. Textos dispares*-,

el pintor oaxaqueño comenzaba a tener problemas con el nacionalismo que se pretendía implantar en el arte, un claro ejemplo es su expulsión del Sindicato de Pintores y Escultores, por negarse a pintar un mural en la sede del Sindicato de Panaderos y por decirles a los alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes, que no se dejaran llevar por la política para hacer su trabajo.

“Por negarme a pintar temas políticos, asuntos demagógicos que me provocaban irritación por que la verdad es que los indios y los obreros seguían tan explotados como siempre. Todo aquello me parecía un juego al cual no estaba dispuesto a sumarme.” – refiere Ingrid Suckaer en *Rufino Tamayo. Aproximaciones-*

A pesar de esos incidentes Tamayo no dejó de participar en diversos grupos de arte, como en las Escuelas de Pintura al Aire Libre, el método Best Maugard, los Estridentistas, los Contemporáneos, los ¡30-30!, y, sobre todo, en movimientos internacionales de arte.

Durante la década de los años veinte Tamayo comenzó a sobresalir en la escena plástica mexicana. Diversas revistas como *Forma*, publicación enfocada a las artes plásticas, opinaban respecto a la obra del pintor. Gabriel Fernández Ledesma, entonces director de *Forma*, escribió un artículo en 1927 en el que -menciona Teresa del Conde en *Ensayos sobre arte mexicano del siglo XX. Textos dispares-* : “alababa las cualidades formales de su pintura; detecta su ‘capacidad de síntesis’ a la vez que la ‘fina sensibilidad que sabe extraer de la propia región’”.

Poco a poco la carrera de Rufino Tamayo comenzaba a tomar forma. El pintor oaxaqueño, al igual que otros jóvenes artistas de su época, empezó a tener una gran influencia de pintores como Picasso, Braque y De chirico; tal como lo había reconocido Diego Rivera, el arte internacional era parte de las obras de Rufino -apunta Raquel Tibol en *Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo-*: “Tamayo es un artista de un complejo y profundo carácter mexicano que se identifica con los de la Escuela de París en factores adjetivos y sentimentales; pero que se diferencia intensamente de ellos en todo cuando es raíz, proyecciones y sentido, o sea, en los factores sustantivos”.

Por otra parte, algunos críticos de arte y medios de comunicación afirmaban que el pintor formaba parte del movimiento artístico mexicano; no obstante, en sus obras no se encontraba una corriente anecdótica y mucho menos contenido social o político como en las obras murales de “los tres grandes”, por lo que la consideraban plástica pura.

Sin embargo, a pesar de las críticas no podemos negar que un sinfín de mexicanismos está presentes en la obra de Tamayo, como señala Carmen Barreda en su escrito “Presentación” incluido por Teresa del Conde en *Ensayos sobre arte mexicano del siglo XX. Textos dispares*:

La sustancia de Tamayo es lo mexicano, lo indígena mexicano, lo puro, antiquísimo y profundo indígena; las formas y colores de los ídolos arqueológicos, de la cerámica prehispánica de las tierras indígenas, de los matices oscuros y grises, de sus rostros, de los objetos de uso diario, de sus frutas y hasta de sus pensamientos.

Tamayo no encontró la mexicanidad en el nacionalismo oficial posrevolucionario que se pretendía implantar a principios del siglo XX. Siempre estuvo en contra del mito del México mestizo y homogéneo y jamás comulgó con la política del Estado que a través del mestizaje pretendía unificar e integrar a la sociedad mexicana; no obstante, al igual que sus contemporáneos Tamayo no se libró de los estereotipos y del *mexican curious*.

Los mexicanismos de Tamayo se dieron gracias a su relación con el movimiento artístico posrevolucionario, con los objetos prehispánicos con los que tuvo contacto desde muy joven y sobre todo por su identidad cultural, la influencia de las culturas mesoamericanas y del indígena contemporáneo. Rufino descubrió la esencia de México a través de sus colores, de la figura del indígena, del volumen de las formas y sobre todo, a través de su origen, como lo explica Raquel Tibol en *Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo*:

Los mexicanismos tan variados y evidentes en Tamayo, no son resultados de un viaje mental a tierras vírgenes o exóticas. Pictóricamente él habla en

maya, en zapoteco, en teotihuacano, en tarasco, en náhuatl, con la naturalidad de quien domina lenguas maternas al extremo de no necesitar articularlas en sus voces arcaicas sino en las que, brotadas de aquellas, se han transfigurado en lenguaje actual, contemporáneo.

Por otra parte, el nacionalismo es uno más de los aspectos que abundan en la obra de Tamayo, pues durante esa etapa todos eran nacionalistas -como menciona Teresa del Conde en *Ensayos sobre arte mexicano del siglo XX. Textos dispares*:

[Todos] Lo eran bajo diferentes prismas ideológicos, tamizados además por las inevitables influencias que cada uno había recibido en lo individual. Tamayo era, pues, nacionalista, como lo eran todos, pero al mismo tiempo –quizá sin saberlo conscientemente- se adhería a la heideggeriana idea del “arte desinteresado”, o sea a la del arte autosuficiente, ajeno a las ideas o mensajes totalizadores.



Tamayo, Rufino (1935). *Ritmo obrero*. Óleo sobre tela, 74.6 x 100.6 cm., Colección privada.
Fuente: <http://www.rufinotamayo.org.mx/wp/projects/animales/>

Sin embargo, no se debe olvidar que el aspecto que más destaca en la obra de Tamayo es el color. “Todos, nacionales y extranjeros, lo consideran gran colorista en cualquiera de los momentos de su producción. Y tal cosa salta a la vista incluso en artículos de carácter no benevolente que se escribieron cuando él era reconocido mundialmente” –indica Teresa del Conde en la obra previamente citada-

Para la década de los años treinta, el repertorio temático de la obra de Tamayo comenzó a abarcar situaciones sociales y políticas que afectaban al hombre. En este periodo Tamayo realizó una serie de cuadros que hablaba bajo una apariencia meramente decorativa, de temas políticos, de ideas de izquierda y de problemas sociales.

Para finales de 1930 Tamayo decidió viajar nuevamente a Nueva York, donde permaneció 11 años y comenzó a tener renombre, logrando exponer su obra a lado de Picasso, Matisse, Miró, entre otros.

En la década de 1940 la obra de Tamayo se encontraba en su cúspide y muestra de ello es la inauguración en el Palacio de Bellas Artes de la retrospectiva *Rufino Tamayo: 20 años de su labor pictórica*; sin embargo, la obra del artista nunca dejó de transformarse y a finales de esta década las pinturas de Tamayo mostraron cambios evidentes, comenzó a aparecer el hombre en el universo, figuras que se conectaban con el infinito y eclipses; “algunos críticos perciben que Tamayo ha dejado de profundizar en el pasado arcaico de su pueblo y se muestra interesado en la conquista moderna del espacio” –menciona Margaret Breuning en su libro *Rufino Tamayo deserts the archaic past*, referido por Ana Torres en *Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo: ¿Un pintor de la ruptura?-*.



Tamayo, Rufino (1941). *Animales*. Óleo sobre tela, 76.5 x 101.6 cm., Nueva York, Estados Unidos de América. Museum of Modern Art. Fuente: <http://www.rufinotamayo.org.mx/wp/projects/animales/>

Este cambio en Tamayo se dio durante su estancia en Estados Unidos, cuando la Segunda Guerra Mundial estaba a punto de finalizar y el artista oaxaqueño se dio cuenta que los avances tecnológicos que utilizaba el hombre para construir radares, armas y la bomba atómica sólo habían ayudado a consumir una terrible masacre, de la cual muy pronto el mundo entero se arrepentiría. Este hecho marcó indudablemente la obra de Tamayo, como lo dejó ver durante su discurso de entrada al Colegio Nacional el 22 de mayo de 1991, casi un mes antes de su fallecimiento – apunta Norma Ávila Jiménez en *El arte cósmico de Tamayo* - :

Hoy nuestros mismos inventos, nuestros grandes avances técnicos y científicos son los brazos de la irracionalidad, la crueldad, la soberbia y el crimen [...] El hombre cuenta con muchos terrenos donde explorar. El arte es uno de ellos [...] Hoy estamos ante la necesidad de volver al humanismo. [...] Para mí, esta realidad ha sido cara desde el término de la Segunda Guerra Mundial, cuando se hizo evidente la urgencia de que los artistas reflexionáramos sobre las consecuencias de los cambios inherentes al inicio de una nueva era.

En este mismo periodo, la decadencia de la Escuela Mexicana de Pintura era cada vez más evidente, el realismo social y la pintura de contenido político se comenzaron a ver rebasadas por el abstraccionismo. Aunado a esto, en 1947 la polémica entre Tamayo, Orozco y Siqueiros se acrecentó cuando Antonio Rodríguez, crítico de arte, entrevistó a Tamayo con motivo de su exposición en la Galería de Arte Mexicano –menciona Teresa del Conde en *Ensayos sobre arte mexicano del siglo XX. Textos dispares*:-

Tamayo no era un pintor abstracto pero parece que así se le consideraba durante la llamada “década de la asfixia”. Él fue quien abrió la discusión:

“La pintura mexicana desde hace mucho tiempo se halla en lamentable estado de decadencia. Tenemos por ejemplo la obra de los llamados “tres grandes”. Diego Rivera desde Chapingo no ha hecho nada que valga la pena. Orozco, después de lo que hizo hace algunos años, ha decaído extraordinariamente. En cuanto a Siqueiros, ha hecho siempre lo mismo [...]

La pintura mexicana, que hace veinte años, cuando comenzó [habían transcurrido veinticinco años desde los primeros murales], fue revolucionaria y pujante, hoy no hace más que repetirse. Cayó en un cartabón, en una receta, de la cual no busca salirse”.

El entrevistador con mucha decencia, le informó que lo acusaban de “mexicano a la francesa” y de antinacionalista. Tamayo respondió:

“Lo nacional es secundario en la obra de arte, pero como mexicano, como indio que soy, lo mexicano me sale espontáneamente, sin necesidad de andarlo buscando. Lo mexicano no es esencia, pero yo, sin embargo, le imprimo un espíritu mexicano a mis obras, al contrario de otros artistas, y de aquí mi discrepancia con los pintores mexicanos –que pretenden ser mexicanos por simple tema-, y lo paradójico del caso es que ellos utilizan temas mexicanos –indios, huaraches, etcétera-, pero los tratan en forma extranjera, con espíritu italiano”.

A pesar de la decadencia del Muralismo Mexicano, las pinturas de Rufino Tamayo aún eran motivo de polémica; por una parte, algunos críticos de arte seguían considerando su obra estrictamente pictórica, extranjerizante, apolítica y sin contenido social, pero también había quienes reconocían en sus pinturas la esencia mexicana, la fusión de las vanguardias europeas y las culturas prehispánicas, además de la habilidad para utilizar la luz y el color.

Aunado a esto, su relación con los muralistas era cada vez más lejana, incluso con Diego Rivera -como lo señala Raquel Tibol en *Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo*:

Cuenta Ilya Ehrenburg en su memoria que al llegar en 1952 a Viena, se encontró con Rivera. Por esos días circulaba por varios países de Europa la gran exposición de arte mexicano de todos los tiempos, que por encargo del gobierno, había organizado Fernando Gamboa. “Le dije –contaba el conocido escritor- que de la exposición mexicana me gustaron los trabajos de Tamayo. Diego se enfureció; me llamó formalista. En lugar de un

encuentro amigable, después de treinta años de no vernos, resultó una discusión fatigosa sobre pintura mural y pintura de caballete”.

En la década de los cincuenta, el prestigio de Tamayo se hacía cada vez más visible. En 1957 el gobierno francés lo condecoró Caballero de la Legión de Honor; aunado a esto, en México, Estados Unidos y Europa un sinnúmero de artículos especializados alababan las cualidades plásticas de Rufino, desde entonces el pintor realizaría exposiciones individuales, sería parte de bienales, dictaría conferencias y recibiría premios y condecoraciones en distintas partes del mundo. Muestra de sus diligencias en el medio artístico, es el apoyo que manifestó a la Generación de la Ruptura, movimiento artístico que agrupaba a figuras como Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Vicente Rojo, entre otros.

Para 1974, uno de los sueños de Tamayo se hizo realidad, inauguró en Oaxaca el Museo de Arte Prehispánico de México Rufino Tamayo; cinco años después en el bosque de Chapultepec de la Ciudad de México se inició la construcción del Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo y finalmente el 29 de mayo de 1981 se inauguró.



Tamayo, Rufino (1978). *La gran galaxia*. Óleo sobre tela, 95.8 x 129.7 cm., México. Fuente: <http://museotamayo.org/obra/la-gran-galaxia>

A finales de 1987 en el Palacio de Bellas Artes y en el Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo se celebraron los 70 años de labor

creativa del pintor oaxaqueño, evento con el que todo México le rindió homenaje. Para 1990, la salud de Tamayo se vio deteriorada y pintó su último cuadro *El muchacho del violín*, “cuyo personaje bien podría ser el autorretrato emocional de Rufino Tamayo”, menciona Ingrid Suckaer en *Rufino Tamayo*, publicado en www.rufinotamayo.org.mx.



Tamayo, Rufino (1990). *El muchacho del violín*. Colección privada. Fuente: <http://museotamayo.org/obra/la-gran-galaxia>

Un año después, el 24 de junio de 1991 Rufino Tamayo sufrió un infarto agudo que le llevó a la muerte.

Sin lugar a dudas, la obra de Tamayo destaca por su rebeldía, pues desde finales de la década de los veinte el pintor comenzó a rechazar el camino que los muralistas habían trazado, su obra buscaba rebasar los límites que la Escuela Mexicana de Pintura había establecido. “Lo que Tamayo en realidad quería era mostrar la multiplicidad de lenguajes pictóricos que existían en la pintura moderna mexicana y no reducirla a un solo estilo”, menciona Ana Torres en *Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo: ¿Un pintor de la ruptura?*

Quizá sin buscarlo, Tamayo se volvió fundador de una nueva propuesta plástica que anhelaba romper ideológicamente con sus antecesores y modernizar la pintura para mostrar los nuevos problemas sociales y políticos a los que se enfrentaba el mundo.

“...[Octavio] Paz encuentra que la modernidad de Tamayo además de encontrarse en los valores plásticos, está presente al representar la confusión y la crisis de la vida moderna; para Paz sus pinturas tienen un contenido y una reflexión acerca de la destructiva sociedad industrial, la modernidad tecnológica es cuestionada”, menciona Ana Torres en la obra previamente citada.

A pesar del dominio que había establecido el Muralismo Mexicano, Tamayo logró marcar un antes y un después en la plástica mexicana, logró ser alabado por las élites intelectuales y sus colegas. Su obra, su rebeldía, su temperamento siempre fueron las principales claves para engrandecer su legado, engrandecer la gran leyenda que hoy por hoy es Rufino Tamayo.

Carlos Mérida: la mirada latinoamericana

Carlos Mérida, hijo del abogado Serapio Santiago Mérida y de Guadalupe Ortega Barnoya, profesora de educación primaria, nació en la ciudad de Guatemala, el 2 de diciembre de 1891.

Mérida realizó sus estudios de primaria y secundaria en la ciudad de Guatemala, al mismo tiempo que comenzó a estudiar pintura en el Instituto de Artes y Oficios; sin embargo, en 1907 su familia decidió trasladarse a la ciudad de Quezaltenango, en donde el pequeño Carlos continuó aprendiendo pintura bajo la tutela del pintor y dibujante Santiago Vichi e inició sus lecciones de música bajo la dirección de Miguel Espinosa y Jesús Castillo.

No obstante, Mérida desistió de continuar en el camino de la música debido a la esclerosis auditiva que comenzó a sufrir y decidió enfocarse exclusivamente a la pintura. A finales de 1909 Carlos se dispuso regresar a la ciudad de Guatemala, donde conoció al escultor y escritor Jaime Sabartés y al pintor Carlos Valenti, quienes pronto se convertirían en sus amigos. En 1910 Carlos Mérida presentó por primera vez su obra pictórica en las oficinas del diario guatemalteco *El economista*.

En 1912, con apenas 19 años, el pintor guatemalteco se dispuso viajar a París con Carlos Valenti, llevando consigo una carta de presentación de Sabartés para Pablo Ruiz Picasso. Durante su estancia en el viejo continente Mérida comenzó a relacionarse con las vanguardias artísticas, en especial el fauvismo, al mismo tiempo que sus obras empezaron a abordar temas folclóricos.

A mediados de 1914, Mérida decidió regresar a Guatemala y en marzo de 1915 se inauguró una exposición con sus obras más recientes. “Bien pudiera decirse que aquella exposición marca el inicio de la pintura y acaso del arte moderno de Guatemala, que buscaba alejarse de los moldes académicos y de un romanticismo trasnochado [...]”, menciona Luis Luján Muñoz en *Carlos Mérida, Sabartés y Carlos Valenti*, publicado en www.analesiie.unam.mx.

Dicha exposición causó polémica en el ámbito artístico guatemalteco, debido a la influencia de las vanguardias europeas en la obra de Mérida; sin embargo, algunos críticos de arte comenzaron a escribir artículos donde defendían los valores estético y cultural de la obra de Mérida, como es el caso de Jaime Sabartés –apunta Luis Luján Muñoz en la obra previamente mencionada- quien en su artículo *Carlos Mérida, Pintor Moderno* publicado en *Diario de Centro América* declaró:

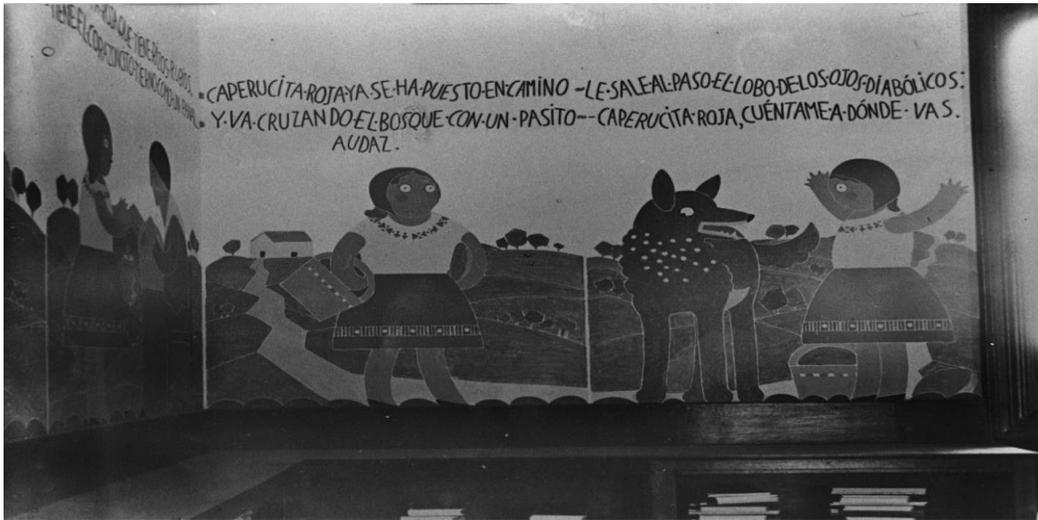
[Un artista como Mérida] Es lo que nos hacía falta. En cada casa hay un muchacho o una niña que puede sernos presentada como un prodigio de habilidad. No parece sino que las telas estén pintadas a copia de suspiros. La huella del pincel no está en parte alguna. La paciencia acredita al portento. No falta un detalle, aunque no siempre los detalles están en su lugar. Si se ha pintado una carita, tiene tal encanto la falta de expresión, que no ofende a nadie. El hecho precisamente de que no parezca una pintura, de que parezca precisamente un cromó, que se puede conseguir por un tostón, constituye el mérito. Nos hacía falta pues un artista que sus pinturas parecieran tales y que sus cuadros fuesen algo, aunque este algo ofenda, aunque nos indigne a este algo. Ante el arte de los grandes maestros que Carlos Mérida nos muestra, la indignación de los fanáticos en ideales anticuados se aviva y el hecho de pintar todavía y seguir por el camino trazado, a pesar de todo, constituye un mérito.

Fue durante esta etapa cuando la obra de Mérida comenzó un movimiento de revaloración de elementos indígenas, locales y prehispánicos; sobre todo se encargó de desarrollar un arte nacional que expresara el ambiente que vivió durante su niñez.

En 1919 Carlos Mérida decidió viajar a México, donde encontró en el muralismo una pintura que coincidía con la suya, principalmente en los temas y en la importancia de realizar una obra nacional, que expresara los valores indígenas.

Dos años después, en 1921 Diego Rivera lo convocó para colaborar en la realización del mural *La creación* en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional

Preparatoria y en 1923 decoró la Biblioteca Infantil de la Secretaría de Educación Pública.



Mérida, Carlos (1923). *La caperucita roja* (destruido). México. Biblioteca Infantil de la Secretaría de Educación Pública. Fuente: <http://piso9.net/redescubriendo-murales-las-obras-de-carlos-merida-y-emilio-amero-para-ninos/>

Sin embargo, su nula participación en los asuntos políticos, su peculiar estilo y la temática de sus obras provocaron que muy pronto Mérida comenzara a alejarse del movimiento muralista y años después, específicamente en la década de los cuarenta, se convirtiera en uno de los iniciadores de las vanguardias que se rebelaron en contra del dominio que hasta entonces había instaurado el muralismo en la plástica mexicana.

Durante este primer periodo en México, Carlos Mérida pintó *Perfil* (1920) obra que evoca pinturas egipcias y *Mujeres de Metepec* (1922), donde se puede apreciar la influencia de Gauguin, aunado a esto también colaboró con Manuel Gamio en los trabajos arqueológicos de Teotihuacán, hecho que le ayudó a reafirmar su estilo. De esta manera, “Carlos Mérida ha unido el destino de su vida –su pintura- al patrimonio artístico de México”, menciona Luis Cardoza y Aragón en *La nube y el reloj. Pintura Mexicana Contemporánea*.

En 1927 Mérida decidió regresar a París donde entró en contacto con artistas como Pablo Picasso, Kandinsky, Joan Miró y Paul Klee, lo que provocó una

transformación profunda en su obra, abandonó su estilo folclórico y pintoresco y dejó atrás elementos indígenas, aunque su obra siguió conservando aspectos como el color.

Es a partir de estos acontecimientos que se percibe un cambio significativo en la obra de Mérida e inicia la segunda etapa en su carrera, como lo explica Luis Cardoza y Aragón en la obra previamente mencionada:

Quiero decir que la inicial [su primer etapa pictórica] fue obra rítmica, basada en la armonía y, por lo mismo, producto de la abstracción, al otro extremo de lo concreto, de la verdadera pintura. Ahora ya le enamora el ritmo, la transposición simple con la cual ayer trató de resolver el mismo problema de hoy. No ha cambiado de propósitos, sino de medios. Ha abandonado el aspecto pintoresco de esa pintura para buscar la pintura simplemente. Quería ser americano, como si fuese posible ser algo diferente de aquello que se es. Su pasión le impedía ver sus limitaciones. Ni el pintor, ni el ambiente en que luchaba, habían madurado hasta el punto de poder darse cuenta de ellas. La obra primera de Mérida aceleró esta transformación en él y sus compañeros. Vemos, en la actualidad, diferentes respuestas parciales que forman, en su intención general, la base del moderno arte mexicano.

A su regreso a México en 1929 fue nombrado director de la Galería del Teatro Nacional en México y tres años después dirigió la Escuela de Danza; por lo que respecta a su obra, el surrealismo y el abstraccionismo comenzaron a destacar en sus pinturas, además de la utilización de novedosas técnicas y materiales.

A finales de la década de los treinta, en la obra de Carlos Mérida podía percibirse una clara madurez y es en esta etapa cuando decidió ilustrar publicaciones como *Mexican Folkways*, escribir pequeños libros sobre sus obras y retornar al muralismo, pero esta ocasión bajo una nueva perspectiva, la cual se podía percibir en esta declaración hecha por el propio Mérida – como se menciona en el catálogo *El Diseño, la Composición y la Integración Plástica de Carlos Mérida* incluido por

Louise Noelle en *Los murales de Carlos Mérida. Relación de un desastre*, publicado en www.analesiiie.unam.mx:

El viejo concepto del muralismo mexicano (Montenegro, Rivera, Siqueiros, Orozco) ha dejado ya de ser [...] la pintura hay que fundirla en el cuerpo arquitectónico y no tomarla como mera ornamentación. Éste es el muralismo que avizoramos.

A partir de 1940, en las pinturas de Mérida surgió la geometría y la utilización de colores claros y líneas rectas, “la unión de estas dos facultades dio a la pintura de Mérida una solidez límpida no pocas veces admirable”, apunta Octavio Paz en *Los privilegios de la vista*.

Es claro que durante la década de los cincuenta su obra recoge lecciones de cubismo; sin embargo, su principal inspiración fueron textos y códices como el Popol-Vuh, por lo que era común que los temas de sus pinturas se remontaran a la época prehispánica, logrando de esta manera conservar un estilo local, pero siempre influido por las vanguardias.



Carlos Mérida durante los trabajos en el Centro Urbano Presidente Juárez (1951-1952). Fuente: <http://discursovisual.net/dvweb04/agora/agoespinosa.htm>

Fue en este periodo cuando pintó los murales que adornarían al Centro Multifamiliar “Benito Juárez” de la Ciudad de México, los cuales actualmente se encuentran destruidos. “Arte del porvenir, sin demagogias, pero eminentemente universal. Arte para la masa, arte público a la vista de todos, para el goce emocional de todo el mundo”, así definió Mérida sus murales en el proyecto del multifamiliar – menciona Louise Noelle en *Los murales de Carlos Mérida. Relación de un desastre-*.

Durante los siguientes años, Mérida se dedicó a crear murales en México y Guatemala, entre los que destacan *La mestiza de Guatemala* (1956), mosaico de vidrio realizado en el Palacio Municipal de Guatemala; los murales de los edificios de Crédito Bursátil (1955) y del antiguo edificio de la Industria Químico Farmacéutica, hoy Banco de Fomento Cooperativo (1958), y el muro vitral *Los adoratorios* ejecutado en el Museo Nacional de Antropología de México.

Gracias a la experiencia adquirida, Mérida logró elaborar obras excepcionales, incluso en sus últimos años de vida. Y es que “en ellas ya no existe la representación de las cosas, sino su concepto, las cosas en acto; pero no un concepto objetivo, sino mental: su realidad más concreta”, afirma Luis Cardoza y Aragón en *La nube y el reloj. Pintura Mexicana Contemporánea*.



Mural de Carlos Mérida en el edificio del Banco de Crédito Bursátil (1945), Fuente: <http://discursovisual.net/dvweb04/agora/agoespinosa.htm>

Entre los premios que recibió el artista guatemalteco se encuentran la medalla de oro de la Dirección de Cultura y Bellas Artes de Guatemala y la Orden del Águila Azteca de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México.



Mérida, Carlos (1967). *La Confluencia de las Civilizaciones en América*. Mosaico de vidrio, Estados Unidos de América. Centro de convenciones de San Antonio, Texas. Fuente: <http://www.fineartsappraisalservice.com/project/confluence-civilizations-americas-1968%E2%80%B3-carlos-merida/>

Para la década de los ochenta; la salud de Carlos Mérida empeoró debido a un derrame cerebral y el 21 de diciembre de 1984 murió en la ciudad de México a los 93 años de edad.

Es evidente que la obra de Mérida marca una antes y un después en la plástica, no sólo guatemalteca o mexicana, sino americana y es que sus pinturas están repletas de técnicas novedosas, de colores nítidos, de influencias indígenas y arte universal, pero siempre con ese estilo propio que lo llevaría a ser uno de los grandes maestros para las nuevas generaciones de artistas.

La Generación de la Ruptura: los rebeldes de la pintura

Para la década de los cincuenta el declive de la Escuela Mexicana de Pintura era cada vez más visible. El Muralismo Mexicano había caído sin darse cuenta en un nacionalismo complaciente, un folclorismo desgastado y un prolongado y excesivo dominio de la pintura. La crisis del muralismo se debía a diversos factores entre los que destacan que el apoyo del gobierno únicamente se proporcionó a aquellos artistas que ensalzaban mediante sus obras a los funcionarios en turno, aunado a esto la situación social y política del país había cambiado y los conceptos del muralismo ya no correspondían a esa nueva organización.

A mediados de los años treinta, pintores como Rufino Tamayo y Carlos Mérida comenzaron a sobresalir en la pintura mexicana, sus obras mostraron un estilo propio pero, siempre vinculado a las nuevas tendencias internacionales.

Sin embargo, es a partir de la década de los años cincuenta cuando una generación de jóvenes artistas comenzó a luchar contra el estancamiento y el populismo al que la Escuela Mexicana de Pintura había sucumbido.

El nombre que se le dio a este grupo de artistas fue Generación de la Ruptura; aunque algunos prefieren llamarla Generación de la Apertura ya que consideran que sus integrantes cambiaron la percepción del arte en México y abrieron las puertas a la vanguardia internacional, logrando que la pintura mexicana se transformara y diversificara.

Entre los principales integrantes de la llamada Generación de la Ruptura destacan Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Alberto Gironella, Vicente Rojo, Enrique Echeverría, José Luis Cuevas, Vlady, Fernando García Ponce, Francisco Corzas, Roger von Gunten y Héctor Xavier.

Si bien los integrantes de la ruptura no conformaban un grupo con ideas similares, ya que se buscaba que “cada artista se expresara según su sensibilidad [...] y la más absoluta libertad de creación que debe existir en todo artista” –menciona José

Luis Cuevas en la emisión *La generación de la ruptura. Parte 2*, incluida en el programa *In memoriam* publicado en YouTube-, todos concordaban en dejar atrás el arte con mensaje político, el desgastado nacionalismo y el realismo social. La situación del país había cambiado “ya no podíamos pintar anacrónicamente [...] empieza el smog, la contaminación, la industrialización es otro México”, opina Manuel Felguerez en la emisión *La generación de la ruptura. Parte 3*.



Juan Soriano, Alberto Gironella, Manuel Felguérez, Roger von Gunten, Lilia Carrillo, Vicente Rojo, Juan Martín, Fernando y Juan García Ponce, Francisco Corzas y Gabriel Ramírez Aznar. Tomado del libro “Tiempos de Ruptura” (2000). Fuente: <http://www.investigacionlaruptura.org/ecos-de-la-ruptura/impacto-de-los-rupturistas-en-las-artes-mexicanas>

La relación de los rupturistas siempre fue muy cercana –como menciona Teresa del Conde en *Ensayos sobre arte mexicano del siglo XX. Textos dispares*–: “[Los rupturistas] jugaban fútbol, asistían a inauguraciones en las galerías, leían los mismos libros. Varios eran amigos íntimos y la intimidad llegó hasta los lechos conyugales”.

En el ámbito cultural y artístico los rupturistas estaban al tanto del arte internacional, principalmente del arte europeo, por lo que buscaban oportunidades de trabajo y la posibilidad de llevar a cabo viajes formativos para vincularse con las tendencias internacionales; sin embargo, no se puede dejar de lado que todos los integrantes de este grupo admiraban el trabajo del artista mexicano Rufino Tamayo.

En cuanto al muralismo, -refiere José Luis Cuevas en *La generación de la ruptura. Parte 2-*: “[A la Generación de la Ruptura] no nos gustaba el muralismo porque era una especie de dictadura, imposición, un sólo estilo dentro de la plástica mexicana”; sin embargo, más adelante menciona que su obra “de alguna manera tenía una influencia muy marcada de la obra de José Clemente Orozco, la figura para mí más importante de la trilogía del muralismo”.

Por su parte, el artista Juan Soriano –apunta en el video previamente mencionado- precursor de la ruptura opina distinto:

Si yo soy un pintor, yo no voy a romper con la pintura del pasado, yo voy a aprender mucho de esa pintura y si yo soy de un país como México, pues yo no voy a romper con las cosas que hemos inventado los mexicanos para vivir, muchas son valiosísimas, entonces la ruptura es como una necesidad, uno no puede renunciar a la vida ya vivida por toda la gente, por generaciones, tenemos unas características de un lugar que todo mundo sabe que se llama México, porque tiene una historia.

Al respecto, Vlady –en la emisión *La generación de la ruptura. Parte 2-* considera que “la verdadera ruptura es el Muralismo Mexicano, porque no concierne solamente un trastorno o una evolución local, sino que es en las artes del siglo XX”. A pesar de existir muchas opiniones respecto al muralismo, la mayoría de los jóvenes artistas sentían un gran respeto por Orozco, mientras que a Siqueiros no le perdonaban que hubiese escrito el manifiesto *No hay más ruta que la nuestra*; como consecuencia de este hecho el artista Gilberto Aceves Navarro fue excluido del movimiento rupturista debido a la cercanía que en algún tiempo tuvo con Siqueiros, aunque su trabajo neofigurativo claramente entraba en la ruptura.

Durante la década de los años cincuenta sólo Tamayo gozaba de respeto por parte de la crítica de arte mexicana, casi nadie se atrevía a apoyar a artistas cuyas obras se alejaran del nacionalismo; por tal motivo, los artistas españoles exiliados en el país se vieron en la necesidad de volverse mexicanistas y en cierta medida folcloristas para lograr ser aceptados en el arte nacional.

En el terreno político y económico el país poco a poco empezó a cambiar, después del populismo y las reformas sociales de Lázaro Cárdenas. En el régimen de Miguel Alemán (1946-1952) la reorganización económica bajo el acecho imperialista y el ambiente de apertura internacional se hizo cada vez más evidente, el gobierno acrecentó su colaboración con empresas transnacionales, se optó por dar preferencia a la intervención del sector privado y de las clases medias, la agricultura y la industria comenzaron a modernizarse y la propiedad privada se fortaleció. A partir de 1945 la injerencia de Estados Unidos en la economía y la política de México se hizo más fuerte.

Dichos cambios también se percibieron en los ajustes que llevó a cabo el Estado en la política cultural, por una parte los temas oficiales y nacionalistas ya no eran prioridad y el crecimiento de las urbes originó nuevas condiciones en la cultura, pero este escenario fue una respuesta a estrategias internacionales –como explica Esther Cimet en *Movimiento Muralista Mexicano. Ideología y producción-*:

[...] Responde a una estrategia de penetración ideológica nítidamente trazada por ciertas instituciones culturales de los Estados Unidos de Norteamérica. Éstas, ligadas estrechamente con los aparatos políticos y agencias de espionajes de la sede imperialista, no se limitan desde la etapa de la Guerra Fría a la tarea del espionaje y al establecimiento de contactos con los intelectuales más prominentes de los países periféricos, sino que trabajan conjuntamente con el objetivo de influir sobre todo ese sector, presentando una imagen de Estados Unidos como sociedad “verdaderamente libre”, en contraste con la regimentada del bloque comunista. [...] favorecen la pintura abstracta, y contribuyen al desarraigo social de los artistas y al desprecio por su realidad “subdesarrollada” en la que no les es dable “realizarse”.

En este contexto la comercialización artística comenzó a crecer, el aumento de galerías fue cada vez más visible y se impulsó el arte abstracto y el geometrismo. En la década de los años sesenta –menciona Esther Cimet en la obra previamente citada-: “[...] se consolida un proceso de cosmopolitización de la cultura: es la época

de la Zona Rosa y sus galerías de arte, con la que la mística romántica del artista empieza de nuevo a imponerse junto con el deseo de 'estar al día' y ser 'universal'.

A pesar de este apertura cultural, la inconformidad de los rupturistas seguía en aumento pues consideraban que el estancamiento en el que había caído la pintura mexicana no les permitía explorar nuevas rutas, además del escaso apoyo que se les brindaba, ya que cuando se organizaban exposiciones o muestras internacionales no se daba oportunidad a los nuevos artistas como Mathias Goeritz, Gérman Cueto o Wolfgang Paalen; siempre eran favorecidos los mismos.

Este problema se dejó ver en 1952, año en el que Rufino Tamayo realizó murales en el Palacio de Bellas Artes; sin embargo, esto no abrió el camino a nuevos artistas. Pintores nacionalistas, como Juan O'Gorman, seguían siendo los predilectos para los encargos oficiales.

Durante esa misma época algunos jóvenes pintores aspiraron a exponer en el Salón de la Plástica Mexicana, el cual se había creado con la finalidad de apoyar a los artistas desconocidos; pero pintores como Enrique Echeverría que buscaron exhibir sus obras en dicho lugar no fueron apoyados, lo cual los llevó a buscar otros espacios, es así como debido al rechazo de las instituciones oficiales, Vlady, Héctor Xavier y Alberto Gironella fundan en 1952 la Galería Prisse.

Aunque la existencia de la Galería Prisse duró poco, pues en 1954 dejó de existir, se convirtió en un punto importante de encuentro para muchos artistas como José Luis Cuevas –al respecto menciona Teresa del Conde en *Ensayos sobre arte mexicano del siglo XX. Textos dispares* -: “era una costumbre para algunos tomar la galería y el estudio de Vlady en la calle de Londres como centro de reunión. Isabel, su mujer, la atendía; ambos eran hospitalarios, poseían publicaciones de arte y las compartían gustosamente”.

Para finales de 1950 la ruptura se encontraba inmersa en discusiones y polémicas, las cuales se acrecentaron debido a las declaraciones hechas por Diego Rivera en 1956 durante una exposición de pintura francesa que tuvo lugar en el Palacio de Bellas Artes. En esa ocasión, Raquel Tibol lo entrevistó para conocer entre otras

cuestiones su opinión respecto al acontecer pictórico de México, la respuesta de Rivera fue clara –menciona Raquel Tibol en *Textos de Rufino Tamayo. Recopilación, prólogo y selección de viñetas*, publicado en <https://books.google.com.mx> -: “He reafirmado últimamente mi opinión sobre el alto valor del arte de Tamayo”, aunado a esto recomendó a las nuevas generaciones seguir el ejemplo de Juan Soriano.

Para finales de 1960, los rupturista ya se habían posicionado gracias a la transformación del ambiente cultural, al aumento de coleccionistas y personas de la élite que se interesaron en la pintura que no tenía que ver con el arte oficial, la construcción del Museo de Arte Moderno de Chapultepec y otros recintos estatales como el Palacio de Bellas Artes, además de la apertura de nuevas galerías como Proteo, Juan Martín y Pecanins.

En 1966 se llevó a cabo la exposición *Confrontación 66*, proyecto concebido por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el cual reafirmó el de por sí ya controvertido estilo de los rupturistas. El objetivo de dicho evento era hacer un balance y definir las últimas corrientes de la pintura mexicana, estimular el interés de los jóvenes artistas y reflexionar sobre el arte en general; sin embargo, el ambiente se polemizó cuando comenzó una guerra de dimes y diretes entre personajes claves del mundo del arte.

Fue así como en 1968 la Generación de la Ruptura llegó a su punto cumbre; si bien muchos cuestionan sus logros estéticos y la comparan con el muralismo, se debe dejar claro que son dos movimientos pictóricos distintos que se desarrollaron en épocas y situaciones sociopolíticas muy diferentes; la importancia de este grupo de jóvenes radica en la trascendental tarea que les tocó, es decir, modernizar la cultura del país, buscar nuevos caminos para el arte mexicano y deshacerse de la pesada ancla del muralismo para dejarle la puerta abierta al arte universal.

Los exponentes de la apertura artística: Manuel Felguérez

Manuel Felguérez Barra nació en la Hacienda Valparaíso, Zacatecas, el 12 de diciembre de 1928. Inició sus estudios en el Colegio México de los hermanos maristas; en 1948 se inscribió a la Academia de San Carlos de la Ciudad de México y al año siguiente realizó su primer viaje a Europa para estudiar en la Académie de la Grande Chaumière de París, donde fue alumno de Zadkine y de Brancusi.

Durante su estancia en Francia también tomó cursos de dibujo en el Museo de Louvre y de Civilización Francesa en la Sorbonne, enseñanzas que lo ayudaron a consolidar su interés en el arte contemporáneo.

A su regreso a México, en 1951, estudió en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”. Al mismo tiempo tomó un curso de arte moderno con Justino Fernández en la Universidad Nacional Autónoma de México y posteriormente estudió arqueología en el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

En 1954 expuso por primera vez de manera individual en México. Con motivo de su exposición, el Instituto Francés para América Latina publicó un catálogo donde Justino Fernández realizó el texto de presentación en el cual alabó las cualidades pictóricas del joven Felguérez, refiere Teresa del Conde en *Felguérez: los bordes de una trayectoria*, publicado en www.analesiie.unam.mx, “sus formas angulosas, el juego de planos, la simplificación de los diversos elementos, dan idea de una mente ordenada y capaz para la creación”.

Ese mismo año Felguérez obtuvo una beca para estudiar en la Académie Colarossi y en 1955 obtuvo el Primer Premio de Escultura en París. Al volver a México en 1956, Mathias Goeritz lo nombró maestro de escultura en la Universidad Iberoamericana y desde entonces mantuvo paralelas sus actividades como escultor y pintor.

Para 1959 Manuel Felguérez ya era un pintor y escultor con amplio reconocimiento, gracias a la creación de murales escultóricos, el primero de ellos fue hecho en mármoles y mosaicos para un edificio particular; sin embargo, la obra que lo consolidó fue *Mural de Hierro*, ejecutado en 1961 para el Cine Diana. Dicho mural fue realizado con chatarra, hierro y cemento (materiales que continuó utilizando durante las siguientes décadas) marcando así un antes y un después en la plástica mexicana, pues rompió con los antiguos conceptos de la Escuela Mexicana de Pintura.



Manuel Felguérez, junto a su *Mural de Hierro*, en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, donde el miércoles se rindió un homenaje al pintor, escultor y grabador. Fuente: <http://www.jornada.unam.mx/2014/05/23/cultura/a05n1cul>

Durante esta primera etapa pictórica Felguérez “[...] no estaba lejos de los expresionistas abstractos, aunque se diría que en vena muy ‘a la francesa’ [...] Felguérez empezó a adentrarse en serio en la geometría”, menciona Teresa del Conde en la obra previamente mencionada.

En la década de los sesenta Manuel Felguérez estuvo viviendo en México y Europa, pero esto no le impidió ser miembro fundador del Salón Independiente y continuar exhibiendo su obra en galerías como Juan Martín, a la par fue integrante del Comité de Artistas e Intelectuales del movimiento estudiantil del 68 y como profesor intervino en los planes de estudio de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

En esta etapa realizó varios ensambles, murales, vitrales, un biombo metálico y la fachada de concreto de la Galería Juan Martí. Hacia 1961 una nueva faceta de Felguérez comenzó a nacer y es que en colaboración con Alejandro Jodorowsky formó los grupos Teatro de Vanguardia y Teatro Pánico, en donde realizó 20 escenografías durante cinco años; en 1966 la Universidad de Cornell en Nueva York lo nombró profesor huésped.

Durante esta década, Felguérez combinó su trabajo como artista con su constante labor como pionero del movimiento que más tarde sería conocido como Generación de la Ruptura, el cual luchaba por crear nuevos lenguajes en la pintura, literatura, teatro, cine y música.

En los sesenta, Felguérez ya había exhibido constantemente sus trabajos en diferentes galerías de México y del extranjero, por lo que en 1974 decidió realizar una de sus más notables exposiciones, *El espacio múltiple*. La muestra tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno y fue armada de esculturas, relieves y pinturas realizadas con laca y serigrafía que realizaban entre sí un juego de espejos geometrizados.

En ese mismo año, el pintor ingresó como miembro de la Academia de Artes de México y a finales de la década de los setenta Manuel Felguérez estuvo representado en la exposición titulada *El geometrismo mexicano* que Fernando Gamboa presentó en el Museo de Arte Moderno de México.

En 1987 el Instituto Nacional de Bellas Artes le organizó una retrospectiva; diez años después, en 1997, el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey le dedicó la exposición *Felguérez: Limite de una secuencia*, para celebrar sus 50 años de labor artística, muestra que posteriormente se exhibió en el Museo Tamayo de la Ciudad de México y en 1999 participó en la exposición escultórica *Libertad en Bronce 2000* en la Ciudad de México.

Durante las décadas de los ochenta y los noventa, la obra de Felguérez retornó a su etapa “abstracta lírica” característica de su primer período; sin embargo, sus

años de experiencia lo habían ayudado a crear obras más propias, como lo deja ver Teresa del Conde en *Felguérez: los bordes der una trayectoria*:

[...] pero, si cabe el adjetivo, en esta etapa es aún más “felguereziano”; cosa natural, Felguérez es cada día más “Felguérez”. A la vez, sus composiciones se antojan más libres, salidas de una entraña que tramita contenidos preconcientes, lejanos de aquel “consciente lógico” que, bien lo recuerdo, pregonaba en sus conferencias y escritos años atrás. Al mismo tiempo son pinturas muy acabadas; se les ve el rigor.

En 1990, después de 25 años de servicio en la UNAM decidió jubilarse; no obstante, Felguérez sigue trabajando como pintor, escultor, investigador. Aunado a esto ha publicado varios libros, ha intervenido en proyectos arquitectónicos y sigue asesorando y completando la colección del museo que lleva su nombre en Zacatecas.



Felguérez, Manuel (2002). *Teorema inmóvil*. 16 x 6 m., México. Auditorio Nacional. Fuente: <http://www.auditorio.com.mx/obra/>

A lo largo de su carrera como pintor y escultor, Felguérez nunca ha dejado de explorar nuevas rutas, su trabajo artístico cae dentro del informalismo y del expresionismo abstracto, pero siempre colmado de su estilo personal.

La experimentación parece ser un requisito en las obras del pintor, como lo menciona Juan García Ponce, en *Felguérez* incluido por Teresa del Conde en la obra mencionada: “En las obras de Felguérez la experimentación nunca es meramente formal, nunca se sacia a sí misma, sino que es antes que nada una manera de forzar a sus medios expresivos, de obligarlos a ir más allá, de trascenderse a sí mismos para hacer posible el encuentro de esa forma”.

Entre los premios más importantes que ha obtenido Felguérez, destacan la Beca Salomon Guggenheim, el Gran Premio de Honor en la XIII Bienal de Sao Paulo (1975), Premio Nacional de las Artes (1988) y el nombramiento de Creador Emérito del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

“Para modelar una forma, para pintar un cuadro, se necesita tener oficio”, aseveró Manuel Felguérez en su libro *La máquina estética* –apunta Teresa del Conde- y efectivamente, es más que obvio que Felguérez tiene oficio, pero más que eso tiene pasión por la pintura, la cual lo llevó a ser reconocido en su país y en el extranjero, a ganar importantes premios, a ser elogiado por cotizados críticos de arte e incluso por sus colegas, pero quizá su obra más importante fue abrirle las puertas a la modernidad, mostrar que existían muchas rutas en el arte y renovar la pintura mexicana.

Los exponentes de la apertura artística: Lilia Carrillo

Lilia Carrillo nació el 2 de noviembre 1930 en México. Desde muy pequeña mostró un particular interés por las artes por lo que a los 17 años ingresó a la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, del Instituto Nacional de Bellas Artes, donde fue alumna de Manuel Rodríguez Lozano, Agustín Lazo, Pablo O'Higgins, entre otros.

Desde sus primeras obras se observó claramente su individualidad, como se deja ver en su autorretrato Yo soy Lilia Carrillo, elaborado en 1950. En 1951 obtuvo el título de Maestra en Artes Plásticas.

A principios de la década de los cincuenta, Lilia viajó a París donde estudió en la Académie de la Gran Chaumière y se relacionó con pintores de la vanguardia europea, del poscubismo y del abstraccionismo, además de interesarse en la obra de Sartre, Camus y Simone de Beauvoir. Durante su estancia en París también realizó sus primeras exposiciones.

Mientras Carrillo vivía en el Viejo Continente, en México comenzó a surgir una nueva generación de pintores, a la cual algunos críticos de arte llamaron la Joven Escuela de Pintura Mexicana y otros la nombraron Generación de la Ruptura. Este grupo de pintores fue atacado constantemente por no seguir con los procesos convencionales en las pinturas y por considerar a sus integrantes, artistas abstractos, aunque la mayoría aún estaba en la figuración.

A su regreso a México en 1956, Carrillo formó parte de este grupo, compuesto fundamentalmente por hombres. Hay quienes consideraron a esta pintora como pionera de la abstracción lírica en México, idea que reforzó Octavio Paz, quien desde la década de los cincuenta la situó como iniciadora del abstraccionismo en México.

Su obra no partía del dibujo, sino del lienzo en blanco, en el cual iba esbozando los trazos según lo dictaban sus sensaciones, es por ello que sus pinturas se relacionan con la vanguardia poética, como se menciona en la revista *La ruptura*, del Museo José Luis Cuevas:

Se le ha calificado como lirismo cromático. En sus cuadros alienta la invocación de un misterio: “A veces capto algo que no está, algo que se puede hacer y que no se ha hecho nunca pero que está ahí”. Su informalismo contiene un impulso automatista que permite el libre paso entre consciente-inconsciente, pero no es una pintora surrealista a pesar de que el surrealismo de posguerra estaba vivo cuando ella inició su carrera.

Lilia Carrillo es la precursora más clara del abstraccionismo lírico en México; sus obras “se colocan de una manera natural dentro de ese grupo de obras cuya esencia poética, siempre más cercana al terreno del canto que al concepto, escapa a todo intento de interpretación”, refiere Juan García Ponce en *Nueve pintores mexicanos*, publicado en books.google.com.mx.

Antes que sus contemporáneos, Carrillo logró transformar el paisaje, los elementos naturales y las ciudades en formas abstractas, envueltas en colores como el magenta, amarillo y rosa, que denotaban melancolía, pasión o violencia, logrando mostrar desde el inicio de su vida pictórica la creación de un lenguaje propio.

Sin lugar a dudas, el logro más importante de Lilia fue practicar “lo que entonces parecía vedado en el ambiente artístico mexicano de la época, la exploración de la forma y el color en cuanto medios en sí, sin preocuparse por su relación con la realidad exterior”, como lo explica Rita Eder en *Las mujeres artistas en México*, publicado en <http://www.analesiie.unam.mx>.

Las primeras pinturas de Carrillo estuvieron dentro de un estilo convencional, pero conforme pasaron los años se pudo observar que la esencia de sus obras se comenzó a vincular con lo cósmico, las formas se transformaron y el color fue cada vez más abundante.

A pesar de su eminente talento algunos “críticos de su época la desvalorizan aludiendo a los aspectos femeninos de su pintura, hasta que en 1963 Octavio Paz declara que la obra de Lilia Carrillo debe juzgarse como un producto de gran talento, sin hacer mención de su sexo”, apunta Marián L. F. Cao en *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, publicado en books.google.com.mx.



Carrillo, Lilia (1961). *Luna de silencio*. Óleo sobre canvas, 100 x 120 cm., México. Fuente: <https://culturacolectiva.com/arte/mexico-en-los-40-y-50-la-generacion-de-la-ruptura/>

La obra de Carrillo va mucho más allá de la plástica; su esencia y su talento se conjugaron para crear pinturas novedosas, simples, pero con una gran fuerza emocional, como lo explica Juan García Ponce en *Nueve pintores mexicanos*:

Ante sus obras tenemos que admitir que estas no buscaban solo una solución plástica pura –aunque indudablemente la contienen-; tenemos que admitir también que no descansan sobre una concepción intelectual anterior a la realización del espacio, el color o la forma –aunque esencialmente se reduce a la representación y la enigmática organización de estos tres elementos-. En ellas siempre hay algo más, que hace que su tarea parezca sabia e intuitiva al mismo tiempo, que sea rigurosa y espontánea de una manera que parece ajena a la voluntad del artista y que nos obliga a pensar que éste se limita a escuchar sus voces, a seguir el dictado de su mano –

pero no permite nunca que esa mano se equivoque-.Y esta capacidad para comunicarnos la esencia oculta de la realidad [...] sin referirse directamente a ella, y también sin ningún artificio exterior, utilizando nada más los elementos de su oficio, renunciando a cualquier sugestión del color, es la que determina la naturaleza lírica, poética, de su obra.

Zona de silencio, La voz del sueño, Exactitud del secreto, Detrás de las palabras, estos son algunos de los títulos de las obras de Lilia, en los que se pueden percibir claramente la angustia y ansiedad que experimentaba constantemente en su agitada vida interior.

Para 1960, la obra de Lilia Carrillo ya se había expuesto en galerías de Washington, Nueva York, Tokio, Lima, Sao Paulo, Madrid, Barcelona, Bogotá y La Habana.



Carrillo, Lilia (1967). *A mediodía*. Óleo sobre tela, 100 x 110 cm., México. Fuente: <http://museoblaisten.com/Obra/1742/A-mediodia>

No podemos negar que entre los rupturistas Lilia Carrillo destacó por su capacidad para lograr hacer de una pintura un conmovedor poema que nos revela un mundo entero, como lo describe Juan García Ponce:

Lo verdaderamente importante en la obra de Lilia Carrillo es una innata capacidad para que sus mundos, esos mundos intuitivos secretamente, se conviertan mediante la magia de su arte en el mundo. Su pintura habla siempre el lenguaje llano y directo, aun en medio de sus sutilezas, de los verdaderos poetas, aquel que se basta a sí mismo para penetrar la apariencia y abrirla ante nosotros, para hacer arte verdadero, orden y revelación: revelación de un orden.

A pesar de su exitosa carrera, en 1969 un aneurisma en la médula espinal la apartó de la pintura y ese mismo padecimiento provocó su muerte en 1974.

Aunque a Carrillo no se le ha reconocido como a otros de sus contemporáneos, no se puede olvidar que dentro de la plástica mexicana luchó por conocer y experimentar nuevos caminos, los cuales la llevaron a lograr algo que muy pocos artistas han alcanzado, crear un lenguaje propio, libre, fuerte, pero ante todo lleno de la esencia de Lilia Carrillo.

Los exponentes de la apertura artística: Alberto Gironella

Alberto Gironella Ojeda nació en la Ciudad de México en 1929. Desde muy joven manifestó un gran interés por la literatura, por lo que estudió la carrera de Letras Españolas en la Universidad Nacional Autónoma de México; sin embargo, años más tarde la pintura lo cautivó.

Desde su adolescencia, Gironella comenzó a familiarizarse con la pintura y el dibujo. Sus primeras obras poseen una clara tendencia constructivista, aparecen personajes en salas de conciertos, objetos como jarrones, cabezas, torsos, caracoles, entre otros; sin embargo, lo que más destaca son los colores, el contraste, el manejo del espacio y la capacidad para transmitir un estado ánimo, habilidad que seguirá desarrollando a lo largo de su carrera.

A principios de la década de los cincuenta, Gironella fundó las revistas de literatura y arte *Clavileño* y *Segrel*. En 1952 fundó con los pintores Héctor Xavier y Vlady la Galería Prisse; ese mismo año pintó su primer cuadro, titulado *La Condesa de Uta*, obra que expuso en dicha galería, junto a algunos “paisajes de Guanajuato que posteriormente servirán para ilustrar un cuento de Fuentes que anticipa su novela *Las buenas conciencias*”, refiere Rita Eder en *Gironella*.



Gironella, Alberto (1952). *La condesa de Uta*. Óleo sobre tela. Fuente: http://www.artesehistoria.mx/sitio-contenido.php?id_sit=6

En 1953 expuso en Guanajuato, en la librería El Gallo Pitagórico, y tres años después fundó la Galería Proteo, donde expuso los primeros retratos de Zapata y Porfirio Díaz. Gironella viajó a París donde inició una amistad con Alechinsky, André Bretón, Fernando Arrabal y Octavio Paz.

A finales de los cincuenta, la obra de Alberto Gironella cambió drásticamente, comenzó a interesarse por dos aspectos de la Revolución Mexicana, por una lado la pureza, representada en Zapata, y por otro, la tiranía a la cual encarnó en Porfirio Díaz; aunado a esto, las técnicas coloristas de los venecianos comenzaron a hacerse presentes en sus pinturas.

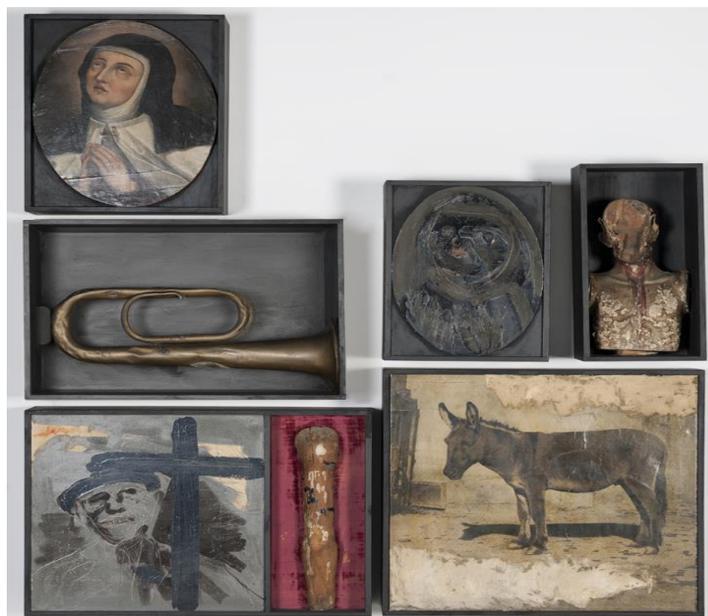
En 1958 realizó su primera exposición en el extranjero, en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París y dos años después, en 1960, recibió el premio de la Bienal de Pintura Joven de París.

Aunque en esta época la trayectoria de Alberto Gironella aún era muy corta, artistas como Rufino Tamayo ya lo catalogaban como una joven promesa de la plástica mexicana – menciona Rufino Tamayo en “Después de dos generaciones perdidas Gironella es parte de una renovación artística de alcances universales”, publicado en el suplemento *La cultura en México* de la revista *Siempre!* referido por Rita Eder en la obra previamente mencionada-:

Generaciones perdidas, es el título apropiado para distinguir a estos grupos que han cubierto varias décadas sin pena ni gloria, y que siguen viviendo, sin siquiera darse cuenta de los nuevos caminos que sigue la pintura [...] la mediocridad de las nuevas aportaciones, hizo pensar y con razón, en que las glorias de nuestra pintura habrían de ser tan sólo “flor de un día” pasando de inmediato a formar parte de un pasado victorioso, fugaz. Afortunadamente no ha sido así, vientos frescos nos están dando la oportunidad de un nuevo respiro y la vieja semilla parece germinar otra vez en tierra fértil, ofreciéndonos un fruto lleno de promesas. En este intento que ya está ofreciendo realizaciones evidentes, toca sin duda alguna, un lugar de distinción a Alberto Gironella, artista consumado, para quien el misterio de la pintura no es insondable, sino que se abre como flor, brindándole todos

sus secretos. Él los recoge con la naturalidad que sólo poseen los privilegiados [...] y nos ofrece un arte rico en contenido y que nos muestra un mundo (el suyo), pleno de poesía.

Para la década de los sesenta, Gironella regresó a México, donde participó en la creación de escenografías para las obras *La celestina* y *Ópera del Orden*.



Gironella, Alberto (1962). *Homenaje a Buñuel*. Ensamblaje. Caja de madera, pintura y objetos, 168 x 148 x 40 cm., México. Fuente: <http://muac.unam.mx/detalle-artista.php?aut=104>

Durante esta etapa, Alberto empezó a incorporar a sus pinturas objetos como latas de sardinas y corcholatas que funcionaban como marco de la imagen y continuación del color. Aunado a esto, descubrió los colores claros y duros, los cuales comenzó a mezclar libremente en su obra, como se deja ver en *El entierro de Zapata*, una de sus obras más importantes –explica Lelia Driben en *La Generación de la Ruptura y sus antecedentes*–:

El entierro de Zapata y otros enterramientos es una tela de cinco metros por cuatro empotrada en una réplica en madera de un altar, que parafrasea *El entierro del conde de Orgaz* pintado por el Greco en 1586. En un juego de trastocamiento de sentidos, la paráfrasis abarca no sólo la estructura formal sino, además, los contenidos. ¿Qué contiene ese agreste paisaje

morelense? Hay un jaguar amarillo con rostro de calavera y un hato de cañas sustituye a la virgen María del Greco. Pero el punto magnético y más elocuente de esta zona del cuadro es el caballo blanco de Zapata (basado tal vez en una fotografía de Manuel Álvarez Bravo) que galopa fantasmáticamente, recogiendo la leyenda popular. Y por encima del caballo la desordenada paradera se abre bruscamente en una olla azul intenso para representar al cielo.



Gironella, Alberto. *Homenaje a Emiliano Zapata*. Collage madera, 100 x 80 cm. Fuente: http://www.artesehistoria.mx/sitio-contenido.php?id_sit=32&id_doc=522

En la década de los setenta expuso continuamente en México y en el extranjero, por lo que en 1977 montó un estudio en París.

A lo largo de su trayectoria como pintor y grabador, Gironella continuamente modificó en sus pinturas el uso de las texturas, las formas y los colores, por lo que su obra se situó algunas veces en el informalismo, en la figuración e incluso, aunque con menos frecuencia, en la abstracción; sin embargo, Gironella siempre tuvo un

espíritu creador libre, como lo dejó ver durante la entrevista que Silvia Cherem le realizó -referido en el libro *Trazos y revelaciones*:-

[S. Cherem] -Sin embargo, parece difícil ubicar tu obra en un estilo o corriente artística. Hay quien dice que es barroca, hay quien te ubica entre el surrealismo y el pop, otros como expresionista...

[A. Gironella] -Bergamín tiene un aforismo que dice que hay costumbres buenas y malas, pero que lo peor es tener costumbres. Y esto es lo que me gusta a mí, hacer lo que me da la gana. Hay ocasiones que pinto 32 cuadros con la cabeza de Nietzsche y al siguiente día decido pintar un clavel, o no pintar. No tengo rutinas [...].

Para 1980, la obra de Gironella ya había logrado lo que pocos artistas han hecho, fusionar la imaginación con la literatura y la pintura, dando como resultado posicionar a Alberto como un pintor innovador e insólito, tal como lo explica Octavio Paz en *Los privilegios de la vista*:

El arte de Alberto Gironella se sitúa en la intersección entre la palabra y la imagen. [...] en su obra la imaginación es la potencia que comunica a la poesía con la pintura [...] Gironella no es un poeta de palabras sino de imágenes visuales. Con esto quiero decir que concibe al cuadro no sólo ni exclusivamente como una composición plástica sino como una metáfora de sus obsesiones, sueños, cóleras, miedos y deseos. Para este pintor el cuadro es un espejo, pero un espejo mágico que, alternativamente feliz y nefasto, desfigura y transfigura las imágenes. En la obra de Gironella los colores y las formas *riman* [...] Su imaginación no se contenta con presentar: quiere decir y, con frecuencia, *dice*. Pero lo dice sin caer jamás en la literatura y fiel a sus propios recursos plásticos. La pintura de Gironella no cuenta ni relata: es una descarga de imágenes que provoca en el espectador otra descarga [...] es una pintura que, al mismo tiempo, debemos ver y oír.

En la última etapa de su vida, Alberto decidió ir a vivir a Valle de Bravo, donde en una casa rústica instaló un estudio para seguir pintando; sin embargo, en mayo de 1999 le detectaron cáncer de huesos con metástasis en casi todos los órganos.

A pesar de la edad y la enfermedad, Gironella seguía siendo un hombre de carácter fuerte, que escribió hasta el último capítulo de su vida, como lo refiere Silvia Cherem en *Trazos y revelaciones*:

Las órdenes eran claras. Se rehusaba a ceder, no quería “ni actos de cuerpo presente, ni homenajes, ni lagrimitas”. Estipuló que la última morada para sus cenizas fuera su casa de Valle de Bravo, donde se construyera un paredón de fusilamiento que en talavera tuviera escrita la leyenda: “Esto es Gallo. Aquí yacen los restos de Alberto Gironella Ojeda. Pintor. 1929-1999”.

Alberto Gironella murió el 2 de agosto de 1999 en la Ciudad de México. La obra de Gironella marcó la plástica mexicana gracias a la combinación de literatura, pintura, realidad, ficción y estilo propio. Pocos artistas han hecho lo que Gironella logró, expresar mediante la pintura sus más profundos pensamientos y sueños y es precisamente esa habilidad la que coloca a su obra como un punto clave para mostrar a las nuevas generaciones de artistas que mediante la pintura se puede soñar, tal y como él lo logró.

La cortina de nopal: oposición a la inalterable creación artística

En la década de los cincuenta, un joven artista, integrante de la Generación de la Ruptura, llamado José Luis Cuevas, escribió *La cortina de nopal*, artículo que mostraba un tono irónico y combativo en contra del dominio que la Escuela Mexicana de Pintura mantenía desde la década de 1920.

El artículo de Cuevas es considerado como el primer escrito que habló contundentemente del inaplazable declive del Muralismo Mexicano y del nuevo camino que los jóvenes pintores estaban dispuestos a explorar en la plástica mexicana. Aunado a esto, se presume que fue una respuesta al manifiesto *No hay más ruta que la nuestra*, escrito años atrás por el muralista David Alfaro Siqueiros:

La cortina de nopal

Juan es un escuincle de quince años. Su padre es zapatero o plomero u oficial de secretaría, de esos que por diez pesos de mordida le resuelven a uno, dentro del término legal, lo que sin mordida toma impunemente varios meses.

Juan nació con una facultad que, no se sabe por qué raro legado antiguo, ocurre con mucha frecuencia en la población de la República Mexicana (esta facultad, debo anticiparlo, no es la mordida, institución nacional que circula por la sangre de todo el país) es una facultad para crear otro mundo que no es el conocido, para crear el mundo del arte.

Juan se destaca en la primaria haciendo sus dibujos con bastante competencia. Un inspector escolar ve los dibujos de Juan y le recomienda a su maestro que lo estimule. Esto sucede sin interrupción, y un día, como premio, Juan entra a una escuela de arte. Vamos a fingir que se trata de La Esmeralda, para precisar mejor la fábula. Juan pasa por todas las clases con igual competencia que la que le asistió en la escuela primaria. Los profesores lo elogian, los compañeros lo admiran y Juan sale al terminar, con un título en la mano. Hasta los escuincles que son hijos de mordelones, o de zapateros, o de plomeros, tienen acceso y derecho a la educación artística. El nuestro, ¡qué caray!, es un gran país democrático. Todo este feliz desarrollo de mi narración sólo tiene temporalmente una pequeña sombra y es la de que el padre de Juan se ha sentido defraudado, como plomero o como mordelón, porque piensa que su hijo es un vago y que los dibujitos de viejas encueradas, es el resultado de inconfesables vicios secretos. El padre de Juan es del pueblo y para él y los suyos hace más de treinta años que se

han venido pintando paredes en México, con fresco y con otros procedimientos más veloces. Pero todos los procedimientos han sido inútiles. El padre de Juan y su vecino y su hermano y todos los de su clase no han visto jamás las paredes en estos treinta años en que se les ha tenido como su público favorito. Si han visto alguna, han coincidido con el guardián del edificio en que tienen "monotes atroces". Otros amigos del padre de Juan, de su misma clase popular han ido más lejos en su apreciación y han rayado las pinturas, las han revestido de improperios escritos más allá del alcance de la mano, las han rayado a punta de cortaplumas, les han vaciado chapopote, etcétera. Juan le ha fallado a su padre que, en estos treinta años no ha sabido entender que el papel del artista es el de dirigirse al pueblo. Al menos, así lo dice una mayoría todopoderosa en su país. Juan no sabe qué hacer con su título ni con los montones que ha hecho en la escuela. Al llegar a su casa, no se los dejan colgar por que la madre tiene en la sala retratos de Jorge Negrete y de Pedro Infante con crespones de luto y un constante vaso de flores. El padre, por su parte, adorna el interior de su armario con retratos refrescantes de la Peluffo y en su parte de pared tiene una linda güera de la también refrescante Coca-cola y un retrato del Ratón Macías, a quien, como buen mexicano, considera el mejor boxeador del mundo. En su casa del pueblo, Juan no tiene espacio para sus obras. Un día, sintiendo necesidad urgente de fumar, fue donde la tienda de la esquina y le propuso un dibujo al dueño, hombre del pueblo, a cambio de un paquete de cigarrillos. El hombre se rió y, naturalmente se negó al trueque. En la casa de Juan, por otra parte, jamás se habla de ningún artista de esos que se dicen apóstoles del pueblo. En la casa de Juan se platica de las últimas aventuras galantes de María Félix y de algún crimen sensacional. Nunca se ha tocado en la conversación el arte del pueblo, que se supone es para el pueblo...

A Juan le mostraron en La Esmeralda una manera de hacer las figuras simplificadas, con grandes "manotas y piernotas", curvilíneas, onduladas, planas, en escorzos de efectos especiales, para que ciertos intelectuales digan que son obras "fuertes", de gran ascendencia popular. No son obras dimensionales. Más bien tratan de lograr las tres dimensiones por un método casi automático, de dibujo halagüeño, de línea de uniforme y rígida intensidad. Con tal fórmula se resuelve todo; lo mismo un hombre con paliacate que una india con flores en el mercado, que un trabajador del petróleo, que una de esas maternidades proletarias que se han estado reproduciendo durante más de treinta años, sin que haya intervenido para bien de la cultura plástica mexicana, algún malthusiano o neomalthusiano que impida tan estéril repetición de la maternidad...

Juan no ha tenido acceso, ni en la escuela ni en la biblioteca pública de su barrio y mucho menos en el reposteril palacio de Bellas Artes, a libros de arte de otras partes. No tiene tampoco museos donde ver el arte extranjero de ahora ni de antes. Cuando hay alguna exposición de un artista que no es mexicano o que no sigue la tendencia que a él le enseñaron como única, sus compañeros le dicen que no vale la pena, que eso hace daño y que pertenece a una humanidad deshecha, crapulosa, a razas inferiores que nada tienen que ver con la grandeza y la pureza de la raza mexicana, que es la única que tiene el predominio de la verdad en el mundo. Alguno de esos compañeros en cierta ocasión le hablan de un tal Hitler que pensó esas cosas para una raza güera que habla con el esófago... pero estaba equivocado...si Hitler hubiera conocido a la raza mexicana, con sus morochos de pelo azulado y liso, y sus ojos almendrados y su dicción labial, hubiera cambiado el motivo de su doctrina...la raza superior estaba en Tenochtitlan y sus alrededores...era la raza que sabía qué era el arte...era la poseedora indiscutible de la verdad absoluta.

Así y todo, Juan ve un día en la librería de la Alameda una revista de arte que contiene otras cosas, muy distintas a las que él hace. Algunas son ininteligibles y otras le parecen absurdas, pero todo aquello le fascina. "Así que hay otros pueblos que también hacen arte, además de México", se dice sorprendido. Vuelve varias veces a la librería y comienza a ver algo dentro de lo que era ininteligible. Lo absurdo empieza a adquirir lógica, todo se va ordenando y configurando dentro de su retina. Juan ya no siente,

después de varias visitas a la librería, deseo de continuar con lo que estaba haciendo. Aquellas ideas se le empiezan a meter dentro de los temas locales que él diariamente ha venido tratando. Su pintura se empieza a animar, a vivificar con otra idea. Es como esos hijos de india con gringo que presentan mejores proporciones anatómicas y una belleza recóndita y misteriosa, una posibilidad de ser más fuerte, sin dejar de ser lo que se es...

Juan necesita protección para su obra incipiente pues hasta ahora ha vivido de lo que su proletario papá trae a la casa después de mordidas en la secretaría. Un amigo le habla del Salón de la Plástica Nacional, como una solución. Otro le aconseja formar parte de un frente nacional. Ambas soluciones le garantizan cierto respiro. Acude a la primera y para ello debe ver a un funcionario abacial en la Palacio de Bellas Artes, a quien, para nombrar de alguna manera, bautizamos como Víctor aunque su apellido sea, o no, Reyes. Su amigo lo lleva ante este apacible funcionario, pero antes lo previene de que no debe mostrarle las obras de aburguesamiento capitalista que últimamente ha construido bajo la influencia de nefastas revistas extranjeras. Juan insiste y, ante la persistencia de su amigo consejero, admite una transacción: llevará ésos y los trabajos anteriores.

El amanuense Víctor "Reyes", ante su solicitud, le presenta un cuestionario en el que se pregunta si el artista pertenece a la Escuela Mexicana y después le pide ver su carpeta. Juan empieza a mostrar dibujos y apuntes en orden cronológico. Cuando el amanuense Víctor llega a los últimos que ha hecho, le dice secamente a Juan: "¿Puede usted explicarme qué representan estas monstruosidades que parecen extraídas de una sala de espera de un banco de Wall Street?" Juan se turba. El funcionario, con su carácter abacial, debe seguir los dictados de la curia a que pertenece, debe actuar como secretario de uno de los tantos sindicatos de la inteligencia que proliferan en aquel deslumbrante palacio cuya cortina espejeante fue ejecutada por Tiffany...

Juan sabe que puede perderlo todo y que si en esto falla, su padre lo obligará a desempeñar innobles menesteres de aprendiz de mordelón...

Juan transige. Balbuceante, contesta al funcionario Víctor con el tratamiento adecuado: "Compañero —le dice— estos trabajos están aquí por puritito error. Son de un amigo extranjero, de obra y expresión descarriada, que me los dio a guardar. Disculpe usted compañero, camarada Víctor..."

Todo se arregla y Juan pasa al Salón de la Plástica. Más tarde, siguiendo los consejos del otro amigo, solicita ingresar al frente nacional, donde protegerán colectivamente sus errores y sus aciertos, siempre que no se aparte de las líneas trazadas previamente por quién sabe qué "compañero". El resto de la historia de Juan es de todos conocida. En el Salón y en el frente se imponen conquistas por realizar. Tienen nuevas demandas: "¡que se nos den muros para decorar para el pueblo!" Los dos amigos de Juan le dicen que ésa es la más reciente y más patente demanda de la juventud briosa que pinta en México pero Juan ha leído en alguna historia de la pintura nacional que ése era el grito hace casi cuarenta años y ha visto después que también se clamaba por lo mismo hace un cuarto de siglo, y en el último decenio y hasta dentro del más reciente lustro... Juan admite que todo aquel clamor no es muy nuevo pero a él le conviene seguir con la mayoría. Quizá le caiga a manos una jugosa chambita... Por si acaso, cuando los demás lo hacen, él también levanta el puño enardecido. Así pues, va madurando la carrera de Juan y tocando a su fin nuestro relato.

Juan, protegido por instituciones oficiales y semioficiales, comienza a progresar porque algo de talento tiene, a pesar de que no lo han dejado hacer lo que él quería con su arte. Vende su obra, que él sabe pobre de espíritu y estancada, a unos turistas que vienen a buscarla como recuerdo de viaje. No les importa cómo estén ejecutados los trabajos, siempre que tengan algún "color local", siempre que se vea que son temas de

México. En eso, sus amigos consejeros, del frente y del salón, coinciden con la clientela del exterior.

Juan comienza a vender con regularidad al extranjero que pide temas locales sin exigir calidad. Con los ahorros se casa. Observa que cuando viste a su mujer de tehuana o de alguno de esos trajes folklóricos, tan chulos, que lleva Columba Domínguez en sus películas, los clientes pagan precios mejores. Ante tantas ventas, ya la mujer de Juan no se quita ni para dormir el disfraz de indígena...no vaya a ser que en la madrugada los despierte un comprador de esos que trasnochan después de una visita al Versalles.

Juan, para mantener su éxito, hace toda clase de concesiones. Ante todo, anda siempre con un overol, en plan de obrero, con burdo calzado, y poblados bigotes zapatescos. Si sus figuras pintadas son masivas y corpulentas, pero le encargan un mural de flacas, Juan accede, en esa transigencia le van unos cuantos tostones para su cuenta bancaria y algo de publicidad por parte de los camaradas del frente.

Se deja proteger por esa crítica elogiosa y ditirámica de los simpatizadores de la causa y de los protectores del nacionalismo en el arte mexicano. Él sabe que Van Gogh es uno de los modificadores del impresionismo, que es posimpresionista y que Giacometti es un viejo escultor (casi setenta años) suizo, de la escuela de París, que a ratos pinta. Pero cuando un crítico nombrado JC, quien es el decano, el presidente o quién sabe qué de los críticos mexicanos, dice que "Van Gogh era un fraude" confundiendo, por ignorancia o por mala sintaxis, la causa con el efecto; o cuando con angélica ignorancia habla de un "joven pintor francés Giacometti", Juan se queda callado. Si levanta alguna protesta, lo condenan al silencio, a la ignorancia. Si rectifica a uno de esos barrocos comentaristas de cuadros, como el crítico don C., cuyo gongorismo es uno de los enigmas del sindicato de la Cultura, se expone a un ostracismo perpetuo, al rencor permanente de uno de esos frustrados pintores que, por no poder terminar un lienzo, obtienen su columna semanal de linotipo para desbarrar en nombre de un arte que según ellos, se hizo para el pueblo, es decir, para la madre y el padre de ese satisfecho triunfador que es Juan.

Juan, además, en sus reuniones periódicas de cafés, debe admitir ciertas consignas con las cuales se cimenta el buen nacionalismo. El apoyo decidido, ciego, inconsulto a todo cuanto sea pintorescamente mexicano, lo hará repetir los clisés acostumbrados para hacer operar al nacionalismo. En estas ideas deberá mecanizarse, responder como resorte al criterio de sus compañeros. Por eso, al gracioso analfabeto de Cantinflas lo considerará al mismo nivel, o superior, que Chaplin, con su genio depurado, altamente intelectual. Tendrá que contentarse con que a ese momento de la cursilería que responde por Agustín Lara lo incluyan en antologías que se dicen serias, de la poesía mexicana. Habrá que mantener hasta la saciedad que Rufino Tamayo fue un traidor en negar con los mismos argumentos superficiales su obra buena y sus malos trabajos, aduciendo aquello de aparisinado, sin ir a fondo en el análisis. Si ese abarrotero de lágrimas de sirvientas que se nombra Fernando Soler dijera que él hizo neorrealismo cinematográfico antes que los italianos, lo admitirá paciente. Aceptará a esa pornografía estudiantil de *Poesía en Voz Alta* como un esfuerzo loable. Repitiendo fórmulas, consignas, dogmas, Juan se sentirá fuerte y la fortaleza le vendrá acondicionada por un clamor natural de sus compañeros de tarea y por sus coetáneos intelectuales. Así, diciendo que el tequila es la mejor bebida del mundo y que "Como México no hay dos" y que el resto del mundo debiera alimentarse de enchiladas, así Juan se siente halagado, fortalecido, seguro y comienza a perder todo deseo de progreso, toda intención de cambio. Él es perfecto, la pintura que él hace no hay por qué cambiarla. Al fin y al cabo anda, en rieles de terciopelo, por la "única ruta" posible para toda pintura. Así, Juan se ha acomodado y protegido dentro de una cortina que no llamaremos de humo, sino de nopal. Juan recibe, además, algunas recompensas extras a sus ventas a los turistas y a sus murales encargados por el Estado. A través de una de esas organizaciones en que le hacen que lo inviten para uno de esos congresos de "libertad"

donde le ordenan alzar el puño de nuevo y repetir frases elaboradas dentro de otra cortina. Juan ha salido de su Cortina de Nopal y no siente la diferencia.

Su mente ha sido hecha. Juan ya ha madurado y el éxito le ha sonreído. Aquí por fin, termino la historia de Juan.

José Luis Cuevas

Nueva York, 20 de marzo de 1958

El combate de José Luis Cuevas contra la cortina artística

Ante la presencia de una nueva generación de pintores que deseaban abrir las puertas de México al arte internacional, en la década de los años cincuenta José Luis Cuevas integrante de la incipiente Generación de la Ruptura, con sólo 20 años de edad, escribió *La cortina de nopal*, artículo que rompió paradigmas y causó discrepancias en el medio artístico del país.

El artículo fue publicado en el suplemento cultural *México en la cultura* del periódico *Novedades*, entonces dirigido por el periodista y escritor Fernando Benítez, quien como menciona Raquel Tibol en la emisión *La generación de la ruptura. Parte 1*, incluida en el programa *In memoriam* publicado en YouTube, “[...] andaba como pescador, lanzando el anzuelo para pescar gente protestataria, le cae este muchacho joven, ingenioso, dispuesto a hablar mal de Diego, Siqueiros, en aquel tiempo todavía no de Orozco [...] es claro, venga a nuestro reino, le abrieron las páginas de México en la cultura”.

También fue traducido al inglés y publicado en la revista *Evergreen Review* y en 1965 José Luis lo incluyó en su autobiografía titulada *Cuevas por Cuevas*.

A través de un cuento narrado en tercera persona, el autor nos relata la historia de Juan, un artista mexicano que se siente sofocado por la vida cultural, social y política de México, pero que no se atreve a rebelarse. Contrario a su personaje, Cuevas no dudó en levantar la voz, pues él no quería ser como su Juan –menciona en *Ataqué con virulencia el arte folklórico, superficial y ramplón*, publicado en <https://artemex.files.wordpress.com-:>

Desde muy joven preferí luchar contra los juanes, como francotirador, en total desacato a la vulgaridad, al adocenamiento, a la superficialidad mediocre, al constante lugar común, pasado de boca en boca, de apertura de exposición a mesa de café, sin interrupción y con escasas variantes. Contra ese México ramplón, limitado, provincianamente nacionalista,

reducido a su alcance, temeroso de lo extranjero por inseguro de sí mismo, contra ese México me pronuncio.

Redactado de una manera irónica, informal y desafiante *La cortina de nopal* realizó una crítica a diversos aspectos de la segunda mitad del siglo XX en México, entre los que destacan las instituciones educativas, ciertos comportamientos sociales como la mordida y la corrupción y las tradiciones obsoletas del mundo artístico que no permitían el desarrollo de nuevas propuestas; aunado a esto, el título del artículo hacía una referencia indirecta a la Cortina de hierro de la Unión Soviética en la Guerra Fría.

Este artículo ha alcanzado un carácter emblemático gracias a su lenguaje sencillo y eficaz, sus ideas revolucionarias, sus propuestas de libre creación artística, su deseo de cosmopolitización y su condición anticonformista. Otro aspecto que caracterizó *La cortina de nopal* fue su autor, artista irreverente, polémico, tenaz, caprichoso, pionero de la controvertida Generación de la Ruptura, que conocía y sufría el rígido oficialismo y la problemática del cierre cultural que ejercía la Escuela Mexicana de Pintura.

En un ambiente que negaba toda influencia extranjera y exaltaba lo nacional, lo social y folclórico, el manifiesto -como suele llamarlo su autor- desató el comienzo de una serie de artículos en los que Cuevas atacó –apunta José Luis Cuevas en el artículo previamente mencionado- “con virulencia el arte folklórico, superficial y ramplón que se hacía en México y cuyo pontífice supremo era Diego Rivera”; sin embargo, más adelante apunta:

He tratado de continuar dentro de una tradición en la que creo y a ella he querido incorporar un poco de aliento distinto, algo que la lleve adelante [...] Creo firmemente que no puede progresarse si no hay inconformidad, si no se hastía uno de lo hecho un día y vuelve a empezar otro camino [...] Creo tener el derecho, como ciudadano y como artista, de oponerme a un estado mediocre y conformista de la creación intelectual. Esa es mi falta imperdonable.

Aunque muchos han opinado que Cuevas realizó *La cortina de nopal* con fines personales, como crear una imagen respetada en el medio pictórico o buscar un liderato juvenil, él ha afirmado que el único propósito fue –menciona en *Ataqué con virulencia el arte folklórico, superficial y ramplón-*:

[...] decir lo que es, sin lugar a dudas, el mismo sentir de otros individuos de mi generación, tanto en el arte como en diferentes actividades intelectuales. No me erijo en árbitro de nada ni pido que se siga mi ruta porque empiezo por afirmar que no la considero única. Admito en arte todos los caminos que se presentan como una prolongación generosa, amplia de la propia vida. Quiero en el arte de mi país anchas carreteras que nos lleven al resto del mundo, no pequeños caminos vecinales que conectan sólo aldeas.

Fue así como ante una generación de jóvenes pintores que buscaron romper el bloque cultural que existía en su país, un artículo que atacó a la Escuela Mexicana de Pintura y un artista como José Luis Cuevas que decidió alzar la voz, poco a poco se fueron abriendo nuevos escenarios en la vida cultural de un México lleno de cambios sociales, políticos y culturales. El futuro estaba por venir.

El arte: el otro movimiento artístico de 1968

Grandes cambios políticos, sociales, culturales y tecnológicos marcaron la década de los sesenta. En distintas partes del mundo los jóvenes comenzaron a manifestarse contra la Guerra de Vietnam, el autoritarismo, la globalización, las costumbres, el imperialismo y el colonialismo. Al mismo tiempo mostraron su apoyo a la Revolución Cubana, al uso de la píldora anticonceptiva, a la revolución sexual, al rock y, sobre todo, a la libertad de expresión.

En México la situación era muy similar, los jóvenes de esa década mostraron su inconformidad con el régimen político autoritario y antidemocrático que venía imponiéndose en el país desde hacía más de 30 años. Fue bajo ese contexto como el movimiento estudiantil de 1968 se desarrolló.

México fue la sede de los XIX Juegos Olímpicos en 1968; sin embargo, desde marzo de ese año una serie de trifulcas y enfrentamientos en las cuales estuvieron involucrados universitarios, politécnicos y granaderos comenzaron a ensombrecer el panorama social.

A partir de ese momento, las manifestaciones contra los excesos policiacos, las huelgas que se desataron en distintas facultades, preparatorias y vocacionales, aunadas a los cuestionamientos sobre el sistema político, comenzaron a convulsionar la vida política, social y cultural del país, como lo deja ver el Grupo Mira en el libro *La gráfica del 68. Homenaje al Movimiento Estudiantil*, publicado en <https://sididh.files.wordpress.com>:

[...] El movimiento de 1968 amenazaba las bases ideológicas del sistema al evidenciar que los contenidos democráticos de la legalidad burguesa (Constitución Mexicana) son en realidad un cuerpo extraño a ésta [...] En 1968 vivimos esa experiencia que se desarrolló y fortaleció, en la medida en que la “masa” participante se convertía en un conjunto de individuos autónomos que discutían y decidían sus formas de participación y

espontáneamente se organizaban para llevar a cabo alguna acción [...] dando lugar a un fenómeno pocas veces vivido por la extensión a que llegó: la formación de un campo de acción democrática donde a pesar de muchas deficiencias y fluctuaciones los “detentadores del poder” vieron, con odio creciente, multiplicarse las manifestaciones de cualidades que no sólo les son ajenas, sino que en sí mismas son la expresión viva de la posibilidad de transformación social: capacidad de organización espontánea, capacidad de trabajo voluntario y disciplina sin coacción, rechazo a la corrupción, sensibilidad a las injusticias propias de las anormales condiciones de vida imperantes, libertad de expresión y rechazo al sectarismo y posiciones dogmáticas.

Mientras el movimiento estudiantil seguía desarrollándose, la Academia de San Carlos, una de las instituciones artísticas y culturales más importantes del país, también sufría una revolución interna. A partir de la huelga que vivió en 1966, las formas de enseñanza y la libertad artística comenzaron a modificarse, aunado a esto, los jóvenes artistas se unieron a la lucha de los otros estudiantes.

En medio de manifestaciones, riñas y asambleas, estudiantes universitarios y politécnicos buscaron formas propicias para divulgar su lucha y dar a conocer al pueblo mexicano sus demandas; fue así como la producción gráfica comenzó a ser cubierta por alumnos de la Academia de San Carlos, de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” y de pequeños talleres instalados en diversos planteles.

Tanto alumnos universitarios como politécnicos solicitaron al por mayor propaganda. “La producción se inició en los talleres libres y después en todo la escuela [Academia de San Carlos], dirigida por estudiantes más avanzados. La pregunta central para los artistas en ciernes fue: cómo dar una solución plástica a exigencias políticas inmediatas”, menciona Daniel Librado Luna en La Academia de San Carlos en el movimiento estudiantil de 1968.

Poco a poco, los estudiantes de la Academia de San Carlos y de La Esmeralda comenzaron a ser una pieza clave en el movimiento del 68, pues la producción gráfica que realizaban era el artefacto perfecto para denunciar la campaña de difamación de los medios masivos de comunicación contra el movimiento, además de ser un testimonio fiel de la lucha de los estudiantes, como se menciona en *La gráfica del 68. Homenaje al Movimiento Estudiantil*:

La importancia de la producción gráfica del movimiento radica en [...] las particulares condiciones en que se realizó: sin otras intenciones que responder a las necesidades inmediatas de propagandización, romper el cerco de mentiras y deformaciones, en el que se envuelve a la sociedad por medio de vastos aparatos de ideologización masiva, de difundir con imágenes la decisión de lucha y llamar a la participación; las brigadas de producción gráfica establecieron un importante precedente de trabajo colectivo.

A través de volantes en linotipo, carteles, mantas, pintas y “diversas ocurrencias como utilizar perros vestidos y pintados para hacer propaganda política”, los estudiantes buscaron denunciar los atropellos que sufrían por parte de las autoridades. “En su actitud, esta gráfica es irreverente, contestataria, libertaria y la principal función es comunicativa más que estética”, refiere Arnulfo Aquino en *Imágenes épicas en el México contemporáneo: de la gráfica al grafiti 1968-2011*.

Los temas que se desarrollaron en la gráfica del 68 fueron muy variados, podían observarse volantes que contenían retratos del líder ferrocarrilero Demetrio Vallejo y del revolucionario Ernesto “Che” Guevara, además de parodias al diseño de las Olimpiadas. “La bayoneta, el gorila, la paloma ensangrentada, el candado en la boca, la madre atemorizada y otros fueron los primeros símbolos de denuncia utilizados desde los primeros días de lucha, en contraposición con los símbolos oficiales de la paz, las olimpiadas y la imaginería patrioterá”, se señala en *La gráfica del 68. Homenaje al Movimiento Estudiantil*



Pérez Vega, Jorge (1968). Linóleo. Gráfica 68. Archivo Arnulfo Aquino. Fuente: <http://discursovisual.net/dvweb13/aportes/apoarnulfo.htm>

Para mediados de 1968, el ambiente político y social en la Ciudad de México era cada vez más tenso, por lo que a través de la producción gráfica los alumnos buscaban apoyo moral y económico del pueblo, de esta manera la imagen se consolidó como un punto clave en la lucha estudiantil, como menciona Álvaro Vázquez Mantecón en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, proyecto concebido por Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina:

En los artículos publicados en *La Cultura en México*, el suplemento de *Siempre!*, dirigido entonces por Fernando Benítez, se percibe cómo la imagen cobra importancia al punto de convertirse en un aspecto central de la argumentación. En algunos casos se contrastan diversas imágenes del Movimiento Estudiantil con una selección de declaraciones críticas hacia las protestas pronunciadas por políticos, periodistas y otras figuras de la escena pública. Por un lado, el peso de la palabrería del sistema, por el otro las imágenes que pretenden una relación más justa con la realidad. El curso del movimiento suscita el interés de los fotógrafos, algunos reconocidos, como

Héctor García, colaborador habitual de *Siempre!*, y otros que iniciaban, como Pedro Meyer.

Aunque los estudiantes empezaban a tener el apoyo de algunos sectores de la población, las condiciones para la difusión del material gráfico fueron cada vez más difíciles, sobre todo por la represión policiaca. Sin embargo, esto no detuvo la labor de los estudiantes de la Academia de San Carlos, quienes no se centraron únicamente en la producción gráfica, sino que también se unieron a los mítines y a la concientización ciudadana, como lo explica Daniel Librado Luna en el libro *La Academia de San Carlos en el movimiento estudiantil de 1968*:

En cuanto a las brigadas, los jóvenes artistas realizaron pintas, distribuyeron propaganda, recolectaron dinero y explicaron a la gente del rumbo los propósitos de la huelga. La esquina de Moneda y Academia fue engalanada con una gran manta, visible desde el Zócalo, que exigía la solución a las demandas del pliego petitorio. Un equipo de sonido que daba a la calle lanzaba arengas y repetía las consignas del movimiento; entre las peroratas se colaban corridos revolucionarios, canciones de Bob Dylan, Janis Joplin, Pete Seeger, Joan Baez, The Doors o Judith Reyes.

En agosto, el movimiento estudiantil ya contaba con el apoyo de algunos padres de familia, maestros, intelectuales, comerciantes e incluso organizaciones cristianas de tendencia progresista, lo cual ayudó a la realización del Primer Festival Cultural.

El 18 de agosto la explanada de Rectoría y “las islas” de Ciudad Universitarias se vistieron de fiesta. Oscar Chávez, José de Molina y Margarita Bauche ofrecieron un recital de música; mientras que José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Francisco Icaza, Ricardo Rocha, Benito Messeguer, Guillermo Meza, Lilia Carrillo, Fanny Rabel, Mario Orozco Rivera, Electa Arenal, entre otros artistas, demostraron su apoyo al movimiento estudiantil por medio de un mural improvisado, pintado sobre láminas que cubrían la estatua semidestruida del presidente Miguel Alemán.

Aunado a esto, en los meses de agosto y septiembre diversos intelectuales y artistas mostraron su apoyo a los estudiantes a través de la exposición titulada *Obra 68*, presentada en el Salón de la Plástica Mexicana, como se indica en el libro *La Academia de San Carlos en el movimiento estudiantil de 1968*:

Los pintores convirtieron la muestra en un acto político al voltear sus cuadros y escribir consignas en ellos. Hernández Urbán manifestó: “Agresión, no”; Orozco Rivera: “Estoy en contra de la agresión a la inteligencia, por eso volteo mi cuadro. ¡Vivan los estudiantes revolucionarios!”; Fanny Rabel: “La cultura es el fruto magnífico de la libertad, Gustavo Díaz Ordaz”, y agregó, “Apoyamos a los estudiantes en sus justas demandas”; Gilberto Aceves Navarro: “Donde hay represión no puedo expresar. Cuando hay agresión no me puedo callar”, y Antonio Ramírez: “Mi solidaridad al movimiento estudiantil”.

Aunque el apoyo de la sociedad hacía el movimiento estudiantil era cada vez más visible, la represión por parte del Estado también lo era. Facultades, preparatorias, incluso la Academia de San Carlos fueron atacadas en varias ocasiones por policías y granaderos, explica Daniel Librado Luna en la obra previamente citada:

La escala represiva alcanzó a la mayoría de las escuelas y facultades universitarias, ya fuera por el acoso policiaco a las brigadas estudiantiles o por ataques directos contra los planteles. [...] El caso de la Academia de San Carlos es particular porque fue una escuela radical –evidente en el lenguaje de la gráfica- que no se encontraba en la Ciudad Universitaria, sino a escasos pasos del Palacio Nacional. Durante una tarde del 2 de septiembre, la fachada de la escuela fue balaceada desde un auto en movimiento y, aún más, alguno bajó y tiró caballetes que exponían en la calle propaganda del movimiento. [...] A partir de entonces, los primeros días de septiembre, las pintas y la distribución de propaganda se convirtieron en una actividad clandestina y peligrosa para los artistas en ciernes.



La Academia de San Carlos, DF, amanece el 2 de agosto de 1968 conmocionada por las detenciones en masa en la marcha del día anterior, que afectó a 73 alumnos de arte dramático. La información en muros, es la única forma de comunicar al movimiento.
Fuente: http://fotos.eluniversal.com.mx/coleccion/muestra_fotogaleria.html?idgal=5186

Desde septiembre los hechos de violencia se hicieron cada vez más habituales; aunado a esto, la ocupación militar que sufrió Ciudad Universitaria en la noche del 18 de septiembre de 1968 despertó el enojo de los estudiantes, quienes estaban más decididos que nunca a continuar la lucha.

Fue así como llegó el fatídico 2 de octubre. El acto político que únicamente buscaba informar que la marcha programada al Casco de Santo Tomas se había suspendido, poco a poco fue deformándose hasta convertirse en una matanza en contra de los estudiantes.

La indignación de diversos artistas por la matanza de Tlatelolco se hizo visible dos semanas después del 2 de octubre, cuando alrededor de treinta artistas entre los que destacaban Roger von Guten, Gilberto Aceves Navarro, Manuel Felguérez, Helen Escobedo, Arnaldo Cohen y Vlady rechazaron participar en el Salón Solar, exposición representativa del arte mexicano de la época, convocada por el INBA en el marco de la Olimpiada Cultural.

Como muestra de su rechazo al sistema político, los artistas decidieron realizar una exposición de arte mexicano no sujeta a los criterios del Estado, fue así como surgió Salón Independiente. “Los resultados son controversiales, pero la actitud tomada frente al aparato cultural del Estado y la exploración de otras formas de creación, distribución y consumo, deja testimonio de las búsquedas de la época, que van a repercutir en la siguiente década”, menciona Arnulfo Aquino en *Imágenes épicas en el México contemporáneo: de la gráfica al grafiti 1968-2011*.

A pesar del temor con que vivían los estudiantes a partir de la matanza del 2 de octubre, la Academia de San Carlos continuó la producción gráfica hasta los meses de octubre y noviembre, por lo que la represión del Estado en contra de sus alumnos no se hizo esperar, como se menciona en una nota publicada el 28 de septiembre de 1968 en el diario *Novedades*, referido por Daniel Librado Luna en el libro *La Academia de San Carlos en el movimiento estudiantil de 1968*:

[...] a finales de éste [noviembre], la escuela fue visitada por agentes de la policía secreta. La noche del 29 de noviembre [...] la escuela sufrió un ataque artero y planificado: “En la madrugada, un comando, seguramente militar, tocó la puerta. Traía un paquete de volantes. Entonces, los que estaban de guardia en la entrada, [...] Preguntaron ¿quién?, y respondieron: ‘venimos a traer un paquete de propaganda’. Abren la puerta y, claro, los amarran, los amordazan y los dejan allí en la entrada cierran, entran directo [...] fueron directo al taller de serigrafía, que estaba imprimiendo volantes para el día siguiente [...] tiraron todo, abrieron botes de tinta, rompieron sedas, todo, bra, bra, bra, rápido [...] A los mimeógrafos les sacaron los rodillos y rompieron los estenciles, la imprenta”.

Al igual que el movimiento estudiantil, la producción gráfica realizada en la Academia de San Carlos y La Esmeralda con el paso de los meses se fue quedando en el olvido, el estudiantado se dispersó, el lenguaje visual de carácter político no

continuó, la matrícula de alumnos disminuyó y la organización política del estudiantado decayó.

Sin embargo, el valor de la gráfica del 68 va más allá de haber sido un simple instrumento comunicativo, logró convertirse en un precedente del trabajo colectivo que se llevaría a cabo en la década de los setenta y lo más importante, gracias a su carácter contestatario, libre, fuerte, sincero y reflexivo fue y sigue siendo un testimonio fiel del movimiento estudiantil de 1968.

1970: la década de los colectivos

En la década de los setenta, el mundo experimentaba una serie de acontecimientos sociales y políticos sin precedentes, por una parte Asia sufría la Guerra de Vietnam; América Latina se vestía de sangre debido a la Revolución en Nicaragua, El Salvador y el derrocamiento de Salvador Allende en Chile.

Aunado a esto, en distintas partes del mundo los gobiernos desataron una “guerra sucia” contra cualquier signo de rebeldía, lo cual provocó el fortalecimiento del sindicalismo independiente, las peticiones de libertad para presos políticos y la presentación de desaparecidos.

México no fue la excepción, el 2 de octubre de 1968 y el 10 de junio de 1971 marcarían un antes y un después en la historia del país. La represión del Estado contra los estudiantes y trabajadores no sólo dejaría una huella en la memoria colectiva de los mexicanos, sino también en el arte.

En este contexto, a partir de 1970 diversas agrupaciones de artistas plásticos comenzaron emerger. Para estos grupos la matanza del 2 de octubre fue un punto clave en su pensamiento político, social y artístico, pues algunos de sus integrantes participaron en las brigadas de estudiantes que elaboraron gráfica para el movimiento estudiantil.

Pero el surgimiento de estos grupos de artistas plásticos no sólo fue una respuesta a los problemas sociales y políticos, sino también al estancamiento artístico que se vivía, buscaron cambiar “los paradigmas de la creación, distribución y consumo de la obra, lo que implicaba mover o romper el concepto de la obra única, negando la galería como forma principal de distribución”, menciona Arnulfo Aquino en *Imágenes épicas en el México contemporáneo: de la gráfica al grafiti 1968-2011*.

Cabe mencionar que estas agrupaciones de artistas no sólo se dedicaron a la creación plástica, también participaron en sindicatos, organizaciones civiles y partidos políticos de oposición.

Fue así como entre 1977 y 1982 se crearon diversos grupos de artistas, entre los que destacan el Colectivo, el Taller de Arte e Ideología (TAI), el Taller de Investigación Plástica (TIP), Fotógrafos Independientes, Germinal, Mira, Março, No Grupo, Peyote y la Compañía, Proceso Pentágono, Suma y Tepito Arte Acá.



No-Grupo. Fuente: <http://muac.unam.mx/fondo-no-grupo>

Algunos de los cambios que buscaban estas nuevas agrupaciones consistían en renovar el arte mediante distintas técnicas de aprendizaje y, sobre todo, rescatar el tan olvidado arte político, tal y como en su momento lo habían hecho la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y el Taller de Gráfica Popular (TGP).

Entre los eventos que marcaron el surgimiento de estas agrupaciones destacan la creación en 1974 de dos seminarios de estética marxista, el Taller de Arte e Ideología (TAI) y el Taller de Arte y Comunicación (TACO) de la Perra Brava; no obstante, la invitación de Helen Escobedo, entonces directora del Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA), a la X Bienal de Jóvenes de París, en 1977, marcaría el inicio formal de las agrupaciones.

Helen Escobedo fue la encargada de seleccionar a los artistas mexicanos que acudirían a la Bienal; sin embargo, ella decidió convocar a grupos en lugar de artistas individuales. De esta manera, invitó a Suma, Proceso Pentágono, Tetraedro y TAI.

Todos los colectivos, a excepción de Tetraedro, presentaron trabajos que hablaban de temas políticos, sociales y de su rechazo a los regímenes autoritarios. “TAI y Proceso Pentágono presentaron instalaciones conceptuales de tema político, mientras que Suma elaboró una pieza que reflejaba su trabajo en las calles de la Ciudad de México y Tetraedro presentó una escultura geométrica [...]”, describe Álvaro Vázquez Mantecón en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, proyecto concebido por Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina:

Pero no sólo el talento de las agrupaciones de artistas mexicanos llamo la atención, sino también su rebeldía, la cual se pudo constatar cuando varios artistas mexicanos realizaron una protesta en contra del crítico uruguayo Ángel Kalemberg, encargado de coordinar la sección latinoamericana de la Bienal, “por ejercer una visión sesgada –entiéndase apolítica- del arte seleccionado”, menciona Arnulfo Aquino en *Imágenes épicas en el México contemporáneo: de la gráfica al grafiti 1968-2011*.



Proceso Pentágono. Fuente: <http://muac.unam.mx/fondo-grupo-proceso-pent%C3%A1gono>

A su regreso de la Bienal, estas agrupaciones, a excepción de Tetraedro, acordaron reunirse y junto con el Colectivo, Germinal, Mira, Sabe Usted Leer, Cooperativa Chucho El Roto, Taller de Cine de Octubre, entre otros, decidieron crear en 1978 el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura.

Dicha organización buscaba crear y difundir una producción artística que respaldara las luchas sociales de México y América Latina, recobrar el control en la circulación de las obras y quitar la noción de artista por la carga tan pesada que tiene en su concepción.

Muestra de ello es la activa participación del Frente en eventos artísticos y sociales, como lo señala la investigadora Cristina Híjar González en la entrevista sostenida con la autora de este trabajo:

Como Frente promueve algunas iniciativas, participa en una exposición de luchas populares en 1978 en el Museo Universitario de Ciencias y Artes, organiza otras como América en la mira, se reúne, discute, tiene sesiones de trabajo, organiza ferias, conmemoraciones, festivales de solidaridad, pero realmente el Frente se disuelve cuando llega el momento de pasar de la agrupación a asumir una posición política definitiva.

Aunque sus estrategias y resultados eran distintos, todos los colectivos tenían objetivos en común, como lo indica Cristina Híjar:

Lo que determinó todo fue el proceso, la idea y sobre todo el servicio y el propósito. Si el grupo Germinal se iba a Nicaragua a hacer talleres de propaganda y a trabajar con grupos de niños y mujeres hubiese sido ridículo que hiciera obras conceptuales, lo que quería era la significación de sus luchas, el retrato de sus héroes y mártires, tenía que ser figurativo, narrativo, hasta cierto punto literal.

Aunado a esto, los grupos de artistas realizaban trabajos colectivos, buscaban nuevos públicos y espacios para exhibir su obra, además de renovar los métodos de enseñanza y las técnicas de impresión.

Todos estos grupos de artistas habían encontrado en el trabajo colectivo una nueva forma de crear, difundir y disfrutar el arte, como explica Álvaro Vázquez Mantecón en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*:

[Los grupos] parecían estar convencidos de haber hallado una clave en el trabajo colectivo para producir obras que rebasaran el tamaño y las

posibilidades del trabajo individual. Pero sobre todo los artistas encontraron en los Grupos la oportunidad de abrir una reflexión sobre qué tipo de obras serían capaces de conducir a una renovación de las prácticas artísticas en el país.

Aunado a estas importantes aportaciones en el terreno artístico, uno de sus logros más significativos fue la integración de la cultura y la política, la cual buscaban plasmar en sus obras, como lo menciona la investigadora Híjar González:

Lo que es muy importante en ellos es que no hay una división entre arte y política, lo estético es político y lo político es estético. Quien lo plantea de manera muy clara es Germinal al ubicar la praxis política a la par de la praxis estética. Los colectivos asumen este principio en su práctica, que más bien es una praxis política que busca la transformación estética de la realidad. Se trataba de no ser solamente innovadores en términos de la producción de las obras, sino también afectar la circulación y la valoración de lo producido. Había un propósito estético político o político estético.

Para 1977, los grupos de artistas mexicanos habían alcanzado un gran reconocimiento en la plástica nacional, gracias a su talento, innovación y su gran diversidad. Existían grupos que estaban sumamente comprometidos con los temas políticos y las movilizaciones sociales, como era el caso de TAI, TACO, Mira y el Colectivo; otros, como Proceso Pentágono, contribuyeron con temas como la guerrilla y la tortura en América Latina. Por su parte, Suma se interesó por la realidad económica y social, aunque siempre anteponiendo la estética sobre la función informativa; Peyote y la Compañía y Fotógrafos Independientes contribuyeron a la reflexión sobre el trabajo artístico.

El momento cumbre de las agrupaciones de artistas mexicanos se da a finales de la década de los setenta, coincidiendo con la Sección Anual de Experimentación del Salón Nacional de Artes Plásticas, organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en 1979.

En dicho evento se presentaron obras que compendaban el trabajo, las técnicas, los procesos y los objetivos de los grupos, como refiere Álvaro Vázquez Mantecón en la obra previamente mencionada:

Suma y el Colectivo mostraron una síntesis del trabajo realizado a lo largo de varios años. Proceso Pentágono continuó desarrollando el tema de la tortura que había abordado en la Bienal de París en una instalación ambiciosa y compleja. Peyote y la Compañía presentó en su pieza *Artespectáculo: Tragodia segunda* su ambientación más lograda. El Salón supo de manifiesto una cierta vacilación en la postura de algunos grupos frente al patrocinio estatal. Proceso Pentágono decidió “participar fuera del concurso”, renuente a que existiera una instancia que evaluara y distinguiera la calidad de distintas obras [...] Suma se inconformó ante el jurado que lo declaró ganador y hacia el final de la exposición intervino su instalación con pintas que mostraban su desacuerdo: “Muera el INBA”, “Jurado chafa”.

Pese al reconocimiento que lograron las agrupaciones artísticas en la década de los setenta, para principios de los ochenta varias comenzaron a desaparecer, debido a diversos factores, entre los que destacan las diferencias políticas y la militancia de algunos grupos en movimientos sociales, sindicales o partidos políticos. “En el caso del Frente, el nacimiento del Partido Socialista Unificado de México a principios de los años 80 crea una división, pues hay quienes quieren apoyarlo y quienes dicen que no, ya que es lo mismo de siempre”.

Aunado a esto, algunas agrupaciones no emprendieron nuevos proyectos o bien no superaron los trabajos que años atrás habían realizado.

Otro factor que fue decisivo para el debilitamiento de los grupos, fue la reactivación del mercado de arte, lo que propició que una gran parte de los artistas retornaran al trabajo individual, “aunque había quienes lamentaron el abandono del trabajo colectivo: ‘Nos ganó la batalla una práctica artística intelectual y jodida’ recordó provocativamente Mauricio Gómez Morín de Germinal, años después”, menciona Álvaro Vázquez Mantecón.

De esta manera, poco a poco los grupos de artistas comenzaron a desaparecer; no obstante, el legado que dejaron en la plástica mexicana no podrá extinguirse nunca.

Abrieron las puertas a nuevas formas y técnicas de aprendizaje, rompiendo de esta manera los modelos convencionales del arte, reavivaron el trabajo grupal por encima de la obra individual, desarrollaron debates en torno a la obra y al papel del artista, buscaron nuevos públicos y espacios para mostrar su obra; pero sin lugar a duda, su aportación más relevante fue crear un arte que concordara con el entorno que vivían, fue así como concibieron un arte innovador, con contenido social y con libertad.

Tepito Arte Acá: el arte cotidiano del barrio bravo

Desde Tepito nace Arte Acá como necesidad de modificación de nuestro medio ambiente, en donde a partir de un hecho artístico se palpa sabroso y bonito que nuestra primera casa es nuestro cuerpo, que nuestra casa de tierra es prolongación de nuestro cuerpo. Por eso Arte Acá no es llevar el arte al pueblo, nace del pueblo, entre la gente. Arte acá no denuncia ni refleja, ni plasma la realidad, Arte Acá es un hecho artístico que funciona en la realidad, todos los días del diario, en la cotidianidad, en cada momento, a cada ratito, en las calles, en las vecindades, los tendedores esculturas móviles, rompedores de espacios, las macetas elementos escultóricos vivientes ambientales, las paredes con su mundo infinito de colores donde se ve a través del guato de matices de colorcitos que vibran como llamaradas, como lumbrecitas en medio de un gris de muchos grises [...]

Es así como Daniel Manrique -menciona en *Tepito Arte Acá. Parte 2* publicado en YouTube- uno de los fundadores de Tepito Arte Acá, definió a dicho colectivo.

En septiembre de 1973 un grupo de artistas formado por Virgilio Carrillo, Julián Ceballos Cascos, Daniel Manrique, Francisco Marmata, Armando Ramírez y Francisco Zenteno Bujáidar realizaron una exposición titulada *Conozca México, visite Tepito* en la Galería José María Velasco, ubicada la colonia Morelos.

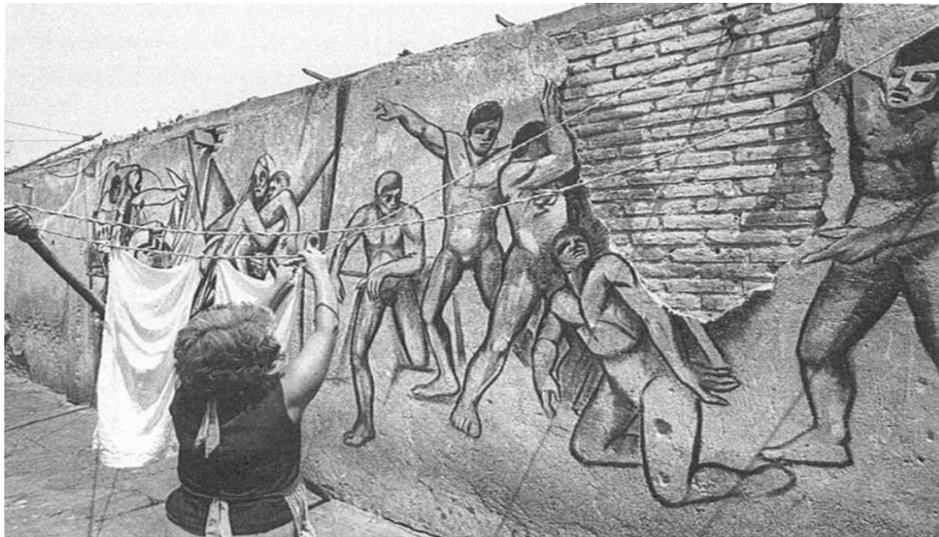
Dicha exposición incluía fotografías, música, textos e instalaciones mediante las cuales Tepito, también conocido como “el barrio bravo”, buscaba realizar una aportación a la cultura universal, mostrar una forma popular de hacer arte y, sobre todo, recrear la vida cotidiana que se vivía en el barrio.

A pesar del esfuerzo de los organizadores, la crítica de arte no prestó atención al evento; no obstante, la respuesta de los habitantes de Tepito fue entusiasta. “*Conozca México, visite Tepito* fue un éxito que rebasó todos los límites que nosotros ni siquiera imaginábamos. Nadie de la crítica especializada en arte habló

nada, pero en todos los periódicos se habló del evento”, menciona Daniel Manríque, y refiere Pablo Rodrigo Osset en *El “arte acá” de la pintura: Tepito*, publicado en aunamnoticias.blogspot.mx.

Para 1974 el grupo de artistas que realizó la exposición decidió proponerle a varios vecinos del barrio crear el colectivo Tepito Arte Acá, además de pintar murales en las calles y vecindades del barrio, como explica Daniel Manrique en el audiovisual *En busca de lo imposible. Parte 2*, publicado en YouTube :

Discutiendo con uno de los cuates es que el siguiente paso de la Galería José María Velasco era pintar en la calle. Cómo le podíamos poner a lo que íbamos a hacer, qué nombre [...] se me ocurre que sea Tepito Arte Acá, aclarando que primero fue Arte Acá, pasando tres años ya le agregué lo de Tepito Arte Acá, y ahora por qué, pues precisamente [...] además de pintar murales en las calles también es hacer un análisis de que para que, porque sí me llamó la atención que la gente común y corriente está totalmente alejada del concepto del arte.



Murales en las vecindades de Tepito. Fuente: <http://nofm-radio.com/2015/09/el-muralismo-y-la-ciudad-de-mexico/>

Cabe mencionar que en la década de los setenta, Tepito padecía diversos problemas económicos, políticos y sociales, los cuales impulsaron a varios habitantes del barrio a colaborar en la creación de Tepito Arte Acá, como explica

Eiji Fukushima Martínez en *Las paredes hablan con Tepito Arte Acá*, publicado en <https://studylib.es>:

Parte de la motivación que llevó a este grupo a trabajar en Tepito fue, primero, el haber nacido en el barrio y darse cuenta de la problemática político-económico-cultural por la que estaba atravesando, pues existían planes de reestructuración de vivienda, el Plan Tepito, proyecto que trataba de rescatar de la pobreza a sus habitantes, por medio de una urbanización “mejor planeada”, según la Comisión de Desarrollo Urbano (Codeur) y algunas organizaciones barriales como la Asociación de Inquilinos del barrio de Tepito. Aparte de la creciente economía informal conocida como fayuca, la cual iba desplazando con mucha rapidez a los oficios (zapateros, herreros, alfareros, etcétera) que se daban en el lugar.

Entre los objetivos del colectivo Tepito Arte Acá, destacaba pintar en las paredes de las vecindades la historia, las denuncias, el desamparo y el olvido que vivía el barrio, además de difundir el arte y generar una identidad propia entre los habitantes del barrio, refiere Daniel Manrique en *Tepito Arte Acá. Parte 2* publicado en YouTube:

Arte Acá es saber qué hacer con nosotros mismos, con nuestras calles, nuestros patios, nuestras casas. El arte es lo único que nos enseña a saber qué es el mundo, el mundo al que pertenecemos, el mundo que nosotros mismos hemos hecho [...] Arte acá nos enseña a saber, a sentir qué es lo que somos acá en Tepito, acá en México, acá en el mundo. Yo qué culpa tengo de ser pintor y haber firmado Tepito como mi gran obra maestra.

A partir de 1974 el colectivo comenzó a contar con el apoyo de organizaciones vecinales y en algunas ocasiones de autoridades locales, gracias a esto realizó diversos eventos culturales, entre los que destacan una exposición en una vecindad de la calle Libertad, donde diversos grupos originarios del barrio de Tepito realizaron pinturas murales.



Manrique, Daniel. Fuente: *El muralismo mexicano actual y los imaginarios sociales en la construcción de la identidad nacional* (tesis).

<http://132.248.9.195/ptd2015/octubre/083216080/Index.html>

Durante la década de los ochenta, Tepito Arte Acá obtuvo mayor relevancia a nivel nacional, gracias a esto el colectivo comenzó a dar conferencias en numerosas universidades de México, entrevistas a periódicos y televisión, incluso en el diario *El día*, Daniel Manrique publicó ensayos y reflexiones acerca de Tepito.

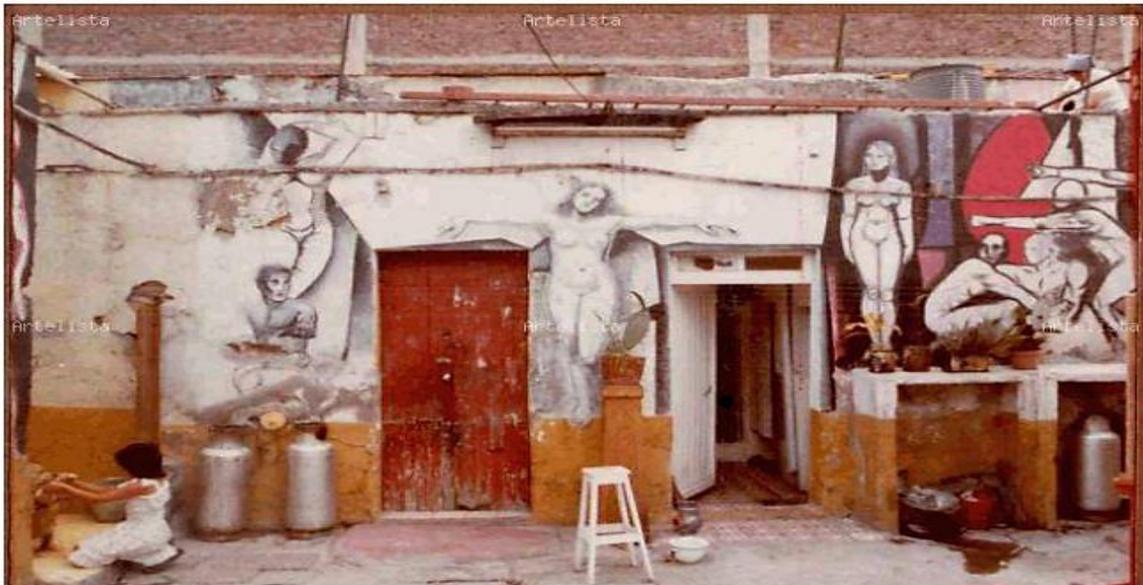
Como colectivo, algunos de sus principales logros fueron la participación que tuvo en 1980 en la Bienal de arquitectura *Rescate artístico-cultura de centros urbanos deteriorados*, llevada a cabo en París, Francia; un año después en el Congreso Internacional de Arquitectura en Varsovia, Polonia; en 1982 en la exposición *Muralismo y vivienda popular* en la Galería José María Velasco; de 1983 a 1985 en *¿La calle a dónde llega?* exposición colectiva en el Museo de Arte Moderno y en 1987 se inauguró en Francia la Rue Tepito, calle que lleva ese nombre gracias a los intercambios artísticos y culturales que se llevaron a cabo entre Francia y los barrios populares de México.

Tepito Arte Acá no podría definirse como un grupo de artistas con protocolo o reglas establecidas; al contrario, fue “un fenómeno urbano y marginal, de una zona estigmatizada, pero organizada comunitariamente de manera importante”, explica

la investigadora Cristina Híjar González en la entrevista sostenida con la autora de este trabajo.

Este colectivo también buscó vincularse con el activismo social mediante el trabajo artístico. Al respecto Dominique Liquois menciona en su libro-catálogo *De los grupos, los individuos*, referido por Eiji Fukushima Martínez en *Las paredes hablan con Tepito Arte Acá*:

[...] Arte Acá no puede ser considerado, como un grupo de miembros y estructuras firmemente establecidas. Es, más bien, un conglomerado de individuos, artistas en su mayoría que salen de su estudio o de su taller, impulsados por compromisos de orden social o sencillamente por curiosidad. Sólo el pintor Daniel Manrique y el escritor Armando Ramírez, originarios de Tepito, están impulsados por evidentes razones de mejoramiento del entorno. Esta diferencia causará en el grupo, a la larga, conflictos de orden ideológico, pero la creación de Arte Acá, es un primer paso hacia las futuras actividades urbanas de muchos de los grupos restantes.



Manrique, Daniel. Fuente: *El muralismo mexicano actual y los imaginarios sociales en la construcción de la identidad nacional* (tesis).

<http://132.248.9.195/ptd2015/octubre/083216080/Index.html>

A pesar de los logros alcanzados, “el colectivo [...] duró aproximadamente ocho años -según Manrique-, pues los intereses y las visiones de cada uno de los integrantes no concordaban con las ideas de solidaridad y apoyo desinteresado para con la comunidad del barrio de Tepito [...]” apunta Eiji Fukushima Martínez en *Las paredes hablan con Tepito Arte Acá*.

No obstante, el colectivo aún existe, ofrece diversas actividades culturales y, aunque con algunos cambios Tepito Arte Acá sigue siendo un referente no sólo para los grupos culturales del barrio bravo, sino para todo México.

Grupo Proceso Pentágono: el colectivo contestatario de México

A principios de la década de los setenta surgió Grupo Proceso Pentágono, colectivo que se caracterizó por ser pionero en el arte conceptual en México. Como la mayoría de los grupos formados en la década de los setenta, este colectivo buscó romper con los estereotipos y las reglas, ideales que se pueden constatar en la creación de su nombre, como lo explica Julio García Murillo en *Grupo Proceso Pentágono. Políticas de la intervención 1969-1976-2015*:

El significado de su nombre —Grupo Proceso Pentágono— es parte constante de sus estrategias retóricas y hace referencia tanto al número inicial de sus fundadores [...] como a su forma de organización y articulación identitaria (grupo), su modo de trabajo (proceso) y la necesidad en plena guerra fría de construir órganos de contra-información frente al “otro del mismo nombre” (del Pentágono, Departamento de Defensa de Estados Unidos y los órganos paraestatales de represión contrarrevolucionaria).

Una de las primeras participaciones del colectivo se dio en la exposición *A nivel informativo*, llevada a cabo en 1973 en el Palacio de Bellas Artes. A pesar de estar presente en algunos eventos culturales, Grupo Proceso Pentágono se constituyó formalmente en 1976, en respuesta a la invitación de Helen Escobedo, entonces directora del Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA), para participar en la X Bienal de Jóvenes de París en 1977.

Desde esta etapa Víctor Muñoz, Felipe Ehrenberg, Carlos Finck y José Antonio Hernández Amezcua, primeros integrantes del grupo, mostraron que Pentágono buscaría expresar mediante la reflexión, el lenguaje y las nuevas formas plásticas su desacuerdo con el Estado, con las crisis sociales y políticas que se vivían en Latinoamérica y, sobre todo, con el contexto represivo que existía.

Aunado a esto, Pentágono buscaba renovar la relación de los artistas con las instituciones y galerías, además de promover el trabajo colectivo, pues veían en él

“la vía idónea para vulnerar el individualismo y mercantilismo impuestos por el sistema dominante y acceder a formas amplias de socialización cultural y política”, según la Declaración de principios de 1978 del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura, referido por María Minera en “Proceso Pentágono, la denuncia hecha arte”, publicado en el periódico *El País*.

La instalación que Proceso Pentágono expuso en la Bienal de París llamó la atención de la crítica internacional, pues consistía en un cuarto delimitado por cinco paredes rectangulares, en su interior se encontraban algunos objetos que hacían referencia a la “guerra sucia” que vivía México y a las prácticas de tortura utilizadas por los regímenes dictatoriales latinoamericanos, como lo menciona Julio García Murillo en *Grupo Proceso Pentágono. Políticas de la intervención 1969-1976-2015*:

Al interior de una de sus dos vitrinas con elementos móviles y manipulables se puede leer “Genaro Vázquez Rojas no ha muerto”, y se observan tijeras, cucharas oxidadas, huellas digitales y fotografías, identificación de personas, frascos con órganos, listas de países latinoamericanos, botas, sillas con números identificadores en estencil, etcétera. Una antología de la tortura hemisférica cifrada en una lógica arquitectónica.

Para 1977 la popularidad de los colectivos iba en aumento, por una parte gracias a su participación en la Bienal de París; sin embargo, un momento que marcó la trayectoria de Pentágono se dio en el verano del 77 en el programa de televisión cultural de Alberto Híjar, donde su espíritu revolucionario se hizo presente, relata Julio García Murillo en la obra previamente mencionada:

Los artistas, invitados originalmente para mostrar su proyecto para París, decidieron en su lugar hacer una acción que hiciera visible la coyuntura de la huelga de académicos y trabajadores de la UNAM, y por la que tanto Televisa como Canal 13 habían sugerido dar clases por televisión para no ceder a las presiones. El 2 de julio de 1977 la portada de *Proceso* presentaba una televisión con el escudo de la universidad, abajo de ésta la frase “Por mi raza hablará la televisión”. Los artistas decidieron hacer una clase, Carlos Finck se disfrazó de maestro y empezó a dar una clase a Víctor Muñoz, el

alumno. José Antonio, vestido de policía, llegó repentinamente a golpear, amarrar, torturar y a desaparecer del set de grabación al estudiante. Al final, presentaron su proyecto.



Proceso de producción de la pieza 'Pentágono', (1977), Grupo Proceso Pentágono. Fuente: https://elpais.com/elpais/2015/10/23/album/1445616272_633431.html#foto_gal_4

En 1979 se llevó a cabo la Sección Anual de Experimentación del Salón Nacional de Artes Plásticas, donde Pentágono presentó una ambientación titulada *1929: Proceso*, en la que se mostraba documentos que narraban casos de desaparición, radios, señalizaciones y espacios destinados para ejercer tortura.

Aunque Proceso Pentágono decidió participar fuera del concurso renuente a que una instancia evaluara la calidad de las obras, la crítica alabó el trabajo del colectivo, como se puede observar en la nota que Francisco Fernández publicó en 1979 en *El Gallo Ilustrado*, suplemento del diario *El Día*, refiere Pilar García en *Grupo Proceso Pentágono. Políticas de la intervención 1969-1976-2015*:

Considero que la obra estimula la conciencia estética y política del espectador, y que su trabajo constituye una experiencia destinada no sólo a documentar e informar, sino también a seleccionar, influir y subvertir, la atmósfera creada a lo largo y ancho del ambiente que se propone al público es, posiblemente, uno de los mayores logros en cuanto a la obtención de

una participación activa del espectador. Pasillos angostos y angustiantes; puertas vedadas por letreros prohibitivos que sin embargo se abren hacia habitáculos penumbrosos o turbas oficinas; ascéticas salas de cuyas paredes penden amenazantes instrumentos de tortura, conforman un todo anticipador de ese clima de pesadilla que desemboca finalmente en aquella sala en cuyo centro yace una figura humana artificial (o Segal, se dirá, pero a la vez ¡tan latinoamericana!), cuyos restos son barridos por la violencia de un haz luminoso que ilumina la escena intermitentemente... Usted puede sentarse si lo desea: hay butacas desde donde se contempla más contundentemente ese mundo alucinante. Tan alucinante como la realidad de ciertos países de nuestra América Latina.

Fue entre 1978 y 1980 cuando Proceso Pentágono tuvo mayor actividad, a partir de ese momento el colectivo se erigiría como uno de los grupos artísticos más contestatarios. Su producción estuvo marcada por un visible interés en los problemas políticos, económicos y sociales que vivía América Latina, además de buscar estimular la conciencia colectiva por medio del arte.

Para esos años el colectivo había incorporado a Carlos Aguirre, Lourdes Grobet y Roweena Morales, quienes siguieron con el mismo proceso creativo, sin olvidar el trabajo colectivo, como lo manifestaron al *Suplemento de Artes Plásticas* en 1978 de la revista *La semana de Bellas Artes*, refiere Pilar García en la obra previamente mencionada:

[...] “aventamos toda suerte de ideas al aire. De ahí, cada quien por su lado, empezamos a elaborar unos cortos textos (indicaciones). Al juntar los escritos, necesariamente nos acaloramos: que si se escribe de tal o cual manera [...] que si tus deformaciones universitarias [...] y que las tuyas populistas [...]” “Nunca hemos tenido que votar para aceptar una decisión: se discute, se analiza y se argumenta, claro, entre tazas de café, botanas y trago”. Sin tomarse muy en serio, en un clima poco formal y antijerárquico, se combinaba la broma, la idea y mucha cerveza y ron Habana. El café, el gusto por la ironía, la pluma con la hoja en blanco, el estudio compartido y

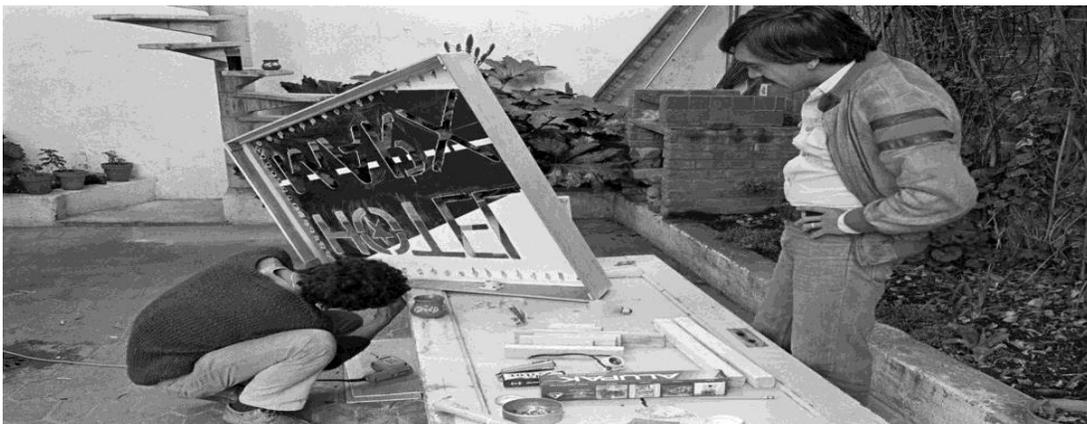
la jornada en la Universidad Autónoma Metropolitana fueron elementos que constituyeron su impulso y su laboratorio de investigación. Una disciplina autoimpuesta los hacía asistir a juntas dos o tres veces a la semana, así como a largos maratones de trabajo en los que todos participaban.

A inicios de la década de los ochenta, el colectivo se fragmentó, Felipe Ehrenberg, Lourdes Grobet, José Antonio, Carlos Aguirre y Rowena Morales, abandonaron por un año el grupo, los últimos tres no volvieron.

En mayo de 1981, Juan Acha invitó a Pentágono a participar en una exposición paralela al Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano, en el Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia.

En dicha exposición, Pentágono presentó *¿A qué le supo el desayuno?*, instalación formada por una mesa de madera, con restos de un desayuno, una revista abierta donde se podía leer la noticia sobre la desaparición de la poeta y activista de origen guatemalteco y afincada en México, Alaíde Foppa; aunado a esto, se podía observar sobre la mesa una nube de madera que tenía grabadas las iniciales de los países latinoamericanos bajo dictadura.

En octubre de 1981 Pentágono elaboró *Sur-Norte*, un comentario visual a la Cumbre Norte-Sur, evento político que se realizó en Cancún y al cual asistieron Margaret Thatcher y Ronald Reagan.



Proceso de producción de la pieza 'Hotel Marx', (1983), Grupo Proceso Pentágono. Fuente: https://elpais.com/elpais/2015/10/23/album/1445616272_633431.html#foto_gal_7

En 1983, el colectivo montó en el Museo del Palacio de Bellas Artes la instalación *Hotel Marx*, la cual recreaba el ambiente de un hotel de paso con anuncios luminosos. Un año después participó en la exposición *La calle ¿a dónde llega?* realizada en el Museo de Arte Moderno.

Aunque los integrantes que han formado parte del colectivo no lo han sido de manera constante, debido a los desacuerdos y rivalidades entre sus miembros, Pentágono siempre ha mantenido su lucha por el trabajo grupal, pues ven en él una oportunidad para retroalimentarse y dar paso a una mejor producción artística, como lo explica Pilar García en *Grupo Proceso Pentágono. Políticas de la intervención 1969-1976-2015*:

Piensan que el trabajo en grupo no se improvisa sino que surge como una necesidad de enfrentar el aparato burocrático estatal que administra la cultura, y a las mafias elitistas que consciente o inconscientemente reproducen la ideología dominante en este campo [...] Lejos de considerarse como un grupo en el que reinaba la armonía y un ambiente utópico sesentero de comunidad, la discrepancia, la beligerancia y la discusión han prevalecido como elemento motor para lograr sus proyectos.

A partir de 1984 y hasta la fecha, Grupo Proceso Pentágono se reúne esporádicamente para continuar una lucha política mediante el arte. A través de la redacción de textos y la elaboración de instalaciones han mostrado su desacuerdo e indignación con sucesos como la guerra del Golfo Pérsico, la matanza de Acteal y recientemente con la desaparición forzada de 43 estudiantes en Iguala, Guerrero.

Ideales claros, conciencia social, una estructura flexible y una imaginación desmedida, han hecho de Grupo Proceso Pentágono uno de los colectivos más contestatarios y fuertes del país. Su labor ha ido más allá del campo de la estética, su mayor preocupación ha sido sacar a la luz los acontecimientos más oscuros que los gobiernos de México y América Latina han buscado mantener ocultos, motivo por el que diversos sectores del arte han reconocido y seguirán reconociendo su labor en la cultura mexicana.

1994: el año de la convulsión mexicana

A principios de la década de los noventa México parecía haber alcanzado estabilidad política, social y económica. Tras las fraudulentas elecciones que le dieron el triunfo presidencial en 1988 a Carlos Salinas de Gortari, a finales de 1993 el país comenzaba una era de transformaciones.

El salinismo había aprobado la privatización de la banca, de Telmex, del ejido y la relación entre la Iglesia y el Estado empezaba a restablecerse, motivos por los que la popularidad del presidente era cada vez más contundente, como lo explica Jorge Volpi en su libro *La guerra y las palabras. Una historia intelectual de 1994*:

Salinas había llevado a la práctica espectaculares medidas para reactivar la economía, acaparando un amplio reconocimiento internacional; no hacía mucho la revista *Time*, esa Biblia de las élites globales, lo había nombrado “hombre del año”, y su popularidad aumentaba día a día pese a las críticas de sus detractores, quienes lo acusaban de privilegiar la reforma económica sobre la política y de preservar las bases autoritarias y antidemocráticas del Estado mexicano.

En la esfera cultural, la movilidad y difusión del arte parecían consolidarse y el establecimiento de espacios culturales oficiales se hizo cada vez más visible, como explica Vania Macías en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, proyecto concebido por Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina:

Apenas instalado en el poder, el gobierno de [Carlos] Salinas instituyó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) y un amplio sistema de becas a través del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) con el fin de promover y financiar proyectos artísticos; sin embargo, el interés que el Estado tenía hacia el arte en ese momento estaba centrado en la posibilidad de exaltar los logros de la nación, como estrategia para promover

la entrada del país a las economías de libre mercado, es decir, a lo que en estos años se empezó a llamar globalización.

Aunque el Estado buscaba seguir exaltando la identidad mexicana a través de la cultura, como se había hecho en décadas anteriores, los jóvenes artistas se encontraban alejados de las fórmulas tradicionales de arte ya que habían crecido a la par del desarrollo de las nuevas tecnologías y medios de comunicación masivos.

El lenguaje de los nuevos artistas se había modificado rápidamente, su imaginario cultural era cada vez más amplio, su conocimiento ya no era sólo local ahora también era internacional, pero sobre todo, la diversificación de su producción ya no era la misma. Ante esta situación, a los artistas les resultó imposible ubicarse dentro de los parámetros culturales que las instituciones oficiales ofrecían.

A pesar de las dificultades que se vivían en el medio cultural, a finales de 1993 el presidente Salinas estaba a punto de concretar uno de sus logros más importantes, la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), gracias al cual podría pasar a la historia como el iniciador de la modernidad y estabilidad económica en México.

El 1 de enero de 1994 el TLCAN entró en vigor, los ojos del mundo estaban atentos en México, pues un país tercermundista pronto se convertiría en potencia comercial; sin embargo, la supuesta calma y regocijo que se vivía en el país se desmoronaron en un instante, cuando los medios de comunicación anunciaron que un grupo armado había tomado San Cristóbal de las Casas y otros municipios de Chiapas, indica Jorge Volpi en *La guerra y las palabras. Una historia intelectual de 1994*:

1994 nació, así, como uno de los años capitales en la historia reciente de México [...] Su inicio no podía resultar más paradójico: si por un lado se anunciaba el TLCAN y México se disponía a integrarse en el espacio económico de América del Norte, uno de los más amplios y ricos del orbe, por el otro los guerrilleros zapatistas echaban a perder la fiesta y demostraban que el pasado con su carga de injusticia, racismo y miseria, seguía siendo la verdadera realidad detrás de los brindis y las máscaras.

Fue entonces, durante las primeras horas de la mañana, cuando comenzaron a circular erráticas y disparatadas versiones sobre una aparente sublevación en el Estado de Chiapas. Al parecer, un grupo de guerrilleros, miembros de un “autodenominado” Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), habían tomado por asalto la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, así como otras localidades aledañas, declarándole la guerra al ejército federal mexicano. Según las primeras declaraciones de los alzados, su objetivo consistía en avanzar rumbo a la ciudad de México para deponer a Salinas, cuyo gobierno consideraban ilegítimo. En el panfleto que repartieron a la sorprendida población local, titulado “Declaración de la Selva Lacandona”, los rebeldes clamaban:

-Hoy decimos: ¡BASTA!- y, con el tono heroico de los iluminados, añadían:- Declaramos que no dejaremos de pelear hasta lograr el cumplimiento de estas demandas básicas de nuestro pueblo formando un gobierno de nuestro país libre y democrático. *Intégrate a las fuerzas insurgentes del Ejército Zapatista de Liberación Nacional.*

A través de la “Declaración de la Selva Lacandona” los integrantes del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, declaraban su descontento con la burguesía, con el Tratado de Libre Comercio y con el gobierno usurpador, aunado a esto “hacia del conocimiento público que el EZLN no era una banda de delincuentes comunes o de simples terroristas [...] mostraba que el carácter de la revuelta no sólo era militar, sino también político”, refiere Jorge Volpi en la obra previamente mencionada.

Con el paso de los meses el EZLN mostró que su objetivo no era sólo revolucionar la relación de los grupos indígenas con la política, sino también influir en los aspectos sociales, económicos y culturales de las comunidades chiapanecas.

En estas circunstancias, el sector cultural también experimento una importante transformación ya que aprovechó estéticamente los problemas políticos y sociales, como lo explica Cuauhtémoc Medina en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*:

Las convulsiones que acompañaron el fallido intento de modernización global autoritaria del régimen de Carlos Salinas (1988-1994), la crisis política y social de 1994-1995, que incluyó no sólo la rebelión zapatista y el asesinato del candidato oficialista a la presidencia, sino el desplome financiero y económico de fines de 1994 y la crisis social [...] se convirtieron en temática y trasfondo de un nuevo tipo de arte. En la segunda mitad de los años noventa un sector creciente del arte contemporáneo local asume una politización peculiar fundada en la referencia descarnada, el uso brutal o poético, y la interacción irónica y/o humorística de la crisis post 1994.

De esta manera, los artistas de la década de los noventa asumen la responsabilidad de expresar mediante sus obras los problemas a los que México se estaba enfrentando, afirma Cuauhtémoc Medina en la obra previamente mencionada:

Más allá de “reaccionar” ante la crisis, el circuito del arte contemporáneo globalizado descubre pronto vías para hacerse cargo de una cotidianidad alterada brutalmente por el fracaso del proyecto de modernización y asumir en el seno de su propia práctica, los indicios del desprestigio político, la resistencia a la modernización, la universalización de las relaciones sociales del capitalismo y los estragos de sus crisis en la vida de la población, y la creciente violencia que tomó por asalto a México a fines del siglo XX.

En este contexto, el arte encontró en las calles el escenario perfecto para manifestar sus inconformidades políticas, sociales, ideológicas y culturales. En algunas urbes como Tijuana, Guadalajara, la Ciudad de México y su área conurbada comenzó a ser normal ver a jóvenes en patineta, con aerosol en las manos y dispuestos a grabar sus nombres o seudónimos en las paredes y vagones del metro de su ciudad. Fue así como jóvenes artistas emanaron de las calles y encontraron en el grafiti una nueva forma de expresión.

Pero no sólo estos chicos descubrieron en el arte una vía de comunicación, sino también la población en general. Muestra de ello es la elaboración en 1998 del mural comunitario *Vida y sueños de la Cañada Perla* en la localidad de Taniperla, en el estado de Chiapas.

El mural de Taniperla, como también es conocido, pasaría a la historia por su valor estético, pero sobre todo por ser una de las primeras muestras artísticas que combinaron de una forma tan contundente los problemas sociales y políticos de México con el arte.

De esta manera, la década de los noventa con sus cambios y conflictos políticos, sociales y económicos modificaría, sin buscarlo, la forma de expresar, explorar, comprender y compartir el arte en México.

Mural de Taniperla: el sueño de la libertad

Si el maldito gobierno realmente quiere destruir nuestro sueño, tendrá que sacar nuestros corazones para destruir nuestro poder, desaparecer del mapa a nuestra gente, a nuestra cultura, reescribir la historia. Para esto deberán perseguir a nuestro consejo, encarcelarnos, acusarnos de mil crímenes y finalmente matarnos, pero cómo destrozará la fuerza y la voluntad de un futuro que es nuestro.

Consejo autónomo de rebelión Ricardo Flores Magón. Libertad, justicia y democracia, referido en el documental *Le mur de Taniperla*.

En las primeras horas del 1 de enero de 1994 un grupo de guerrilleros miembros del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) tomó San Cristóbal de las Casas y otros municipios de Chiapas. A través del panfleto que repartieron a la comunidad chiapaneca, el EZLN declaraba su descontento con el gobierno, con el Tratado de Libre Comercio y solicitaba el cumplimiento de sus demandas básicas, como la construcción de escuelas, hospitales, caminos, precios justo para su producción y justicia.

A partir de ese momento el gobierno federal comenzó un proceso de negociación con el EZLN. En 1996 surgieron los “Acuerdos de San Andrés” los cuales reconocían los derechos de los pueblos indígenas; sin embargo, dichos acuerdos nunca se respetaron. En 1997 los indígenas decidieron aplicar los acuerdos y crear sus propios municipios autónomos, como explica Patxi Irurzun en el libro *En el desierto de la soledad (Cuaderno de viaje: Chiapas)*, publicado en <https://www.yumpu.com>:

La ley del mal gobierno no es justa e incluso hasta ella misma es ilegal: los “Acuerdos de San Andrés”, firmados en 1996 entre el Ejército Zapatista y el gobierno mexicano, [...] nunca llegaron a cumplirse. Por ello, amparándose en el artículo 39 de la Constitución mexicana, que dice que el pueblo tiene todo el derecho a elegir su forma de gobierno, el municipio Ricardo Flores

Magón es inaugurado [...] Los municipios autónomos surgen en zonas de influencia zapatista, en México, como formas de autogobierno ante la imposibilidad de los campesinos indígenas de circular con normalidad por su propia tierra, la que ellos trabajan, o acceder a servicios básicos –la escuela, el centro médico...-, dada la distancia o la profusión de controles militares en los que son retenidos y humillados. En estas zonas son los propios campesinos, los que se organizan en asambleas, levantan campamentos de paz, cooperativas... Desafían en suma al gobierno federal. Al mal gobierno, como lo llaman ellos. Son, pues, municipios autónomos y también en rebeldía. Ilegales.

Uno de los primeros municipios en declararse autónomo fue Taniperla, el cual “ha existido desde hace 40 años. Desde entonces los indígenas trabajan en las grandes propiedades llamadas fincas, donde los patrones eran alemanes, americanos o españoles”, se describe en el documental *Le mur de Taniperla*, publicado en YouTube.

Desde ese entonces los derechos de los indígenas son violados. El Ejército Mexicano somete y humilla a los indígenas, como refiere un integrante del EZLN en el documental previamente citado:

Los militares siempre salen cuando ven que no hay observadores [internacionales], aprovechan salirse y meterse dentro de la comunidad y si no pues estar en los caminos, en las milpas, donde quiera se meten. Pero cuando no hay observador entonces no puedes hablar, no puedes decir, no puedes defender, porque te dicen: tú no sabes nada de lo que estoy haciendo, es mi derecho, eres un ignorante, no sabes lo que dices, entonces la gente se queda parada.

A pesar de esta situación, tras un amplio consenso entre los miembros de las comunidades que conformaban Taniperla se decidió que el día 10 de abril de 1998, día del aniversario luctuoso de Emiliano Zapata, se fundaría el nuevo municipio autónomo llamado Ricardo Flores Magón.

En la instauración del municipio se expondría un mural en el que habían trabajado durante cuatro semanas hombres, mujeres y niños tzeltales, además de artistas internacionales y nacionales como Sergio *Checo* Valdez dibujante y maestro universitario.

El mural *Vida y sueños de la cañada del río Perla*, mejor conocido como el mural de Taniperla fue elaborado a partir de las vivencias e ideas de los habitantes de la comunidad, como explica *Checo* Valdez en el documental *Checo Valdez: El mural comunitario*, publicado en YouTube:

Los zapatistas están en la montaña para cuidarlos, eso es lo que me dijeron los campesinos cuando comenzaron a idear el mural [...] Pintaron en las montañas 90 campesinos [...] de los cuales sólo 10 están armados. Incluyeron dos figuras grandes, una de la comandante Ramona, otra del comandante Tacho [...] Detrás del horizonte a Emiliano Zapata que es como el espíritu que anima todo este movimiento y a Ricardo Flores Magón que da el nombre al municipio autónomo en rebeldía. Otro símbolo muy importante es la madre tierra que aquí está representada por una mujer con el vestido tradicional, de su cintura para abajo representa el paraíso terrenal y de su cintura para arriba el paraíso celestial [...] estamos viendo escenas cotidianas de su realidad en las que se incluye una asamblea de mujeres que apenas empieza a realizarse en las comunidades chiapanecas [...] Vemos escenas como lavar la ropa, como el bañarse en el río, como la iglesia [...] y detrás de todo eso vemos al hombre abrazado al maíz que es el alimento fundamental de los indígenas. A lado de la asamblea vemos el campamento civil por la paz [...] Estamos ahora viendo la asamblea donde se recogen las inquietudes, se proponen las ideas y se distribuyen las ideas, esta es su forma de gobierno en donde las autoridades no tienen un salario especial sino solamente el apoyo de sus compañeros para hacer su trabajo cotidiano como la milpa y mantener el sustento de sus hogares. [...] vemos cómo están construyendo, abriendo un camino rumbo al horizonte, al sol mismo en su sed de conocimiento [...] Otra cosa que consideran muy

importante es la energía eléctrica que no llega a sus comunidades [...] Sobre la puerta han puesto el título en tzeltal “sna yu’un ateletic yu’un comonaletic”, que quiere decir la casa comunitaria de todas las comunidades, es su casa municipal la cabecera del ayuntamiento. A la puerta le han puesto dos palomas que cargan la bandera mexicana y ponen unido a Chiapas y a México por la paz. Hacia la puerta vemos que se dirigen de lado izquierdo un hombre, de lado derecho una mujer y los dos van a arreglar asuntos importantes a esta casa.



Vida y sueños de la cañada del río Perla (Mural de Taniperla) (1998). Chiapas, México.

Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Mural_de_Taniperla

En el mural podía observarse además del estilo de vida de los tzeltales, el mundo que deseaban tener las comunidades chiapanecas, señala Patxi Irurzun en el libro *En el desierto de la soledad (Cuaderno de viaje: Chiapas)*:

Un mural en el que Zapata revive con aspecto más indígena que nunca, hay un escritor libertario que siembra letras en el campo, fronteras con forma de cintura de mujer, cuatro soles y una arteria de agua. Un mural en el que la vida y los sueños bailan una danza contra la cual no hay ejército que pueda combatir.

Para la inauguración del municipio autónomo cientos de indígenas de comunidades aledañas se reunieron, “[...] cada familia trae consigo su ración de tortillas, cada uno brinda su apoyo al mural, este símbolo de lucha y de grito silencioso [...]”, se menciona en el documental *Le mur de Taniperla*.

La noche del 10 de abril los habitantes del recién fundado municipio Ricardo Flores Magón celebraban su autonomía a través de bailes y discursos; sin embargo, un sorpresivo mensaje de radio anunció a la población que un convoy militar estaba camino al municipio.

La madrugada del 11 de abril un operativo militar irrumpió la fiesta de Taniperla, cabecera del municipio autónomo Ricardo Flores Magón, como se explica en el documental previamente mencionado:

Llegaron alrededor de las cinco de la mañana. Más de 1000 paramilitares vestidos de civil y hombres uniformados invaden la comunidad. Más de 100 vehículos pasan frente a nosotros, camiones, tanques, coches armados. Vemos como los priistas señalan a los soldados cuales son las casas de los zapatistas. Vemos cómo frente a nuestros propios ojos avientan a nuestros amigos de la comunidad dentro de los camiones.

Durante el operativo, el mural, casas y sembradíos fueron destruidos, se detuvo arbitrariamente a más de una docena de personas y se quebrantaron una vez más los derechos de los indígenas, como indica Patxi Irurzun en la obra *En el desierto de la soledad (Cuaderno de viaje: Chiapas)*:

[...] cuando el municipio es tomado por el ejército, su simbólico trabajo, elocuentemente titulado “Vida y Sueños de la cañada Perla” es atacado de forma salvaje. Porque el mural es al tiempo la fachada de la “casa de los trabajos de las comunidades”. Porque representa no lo que es, sino lo que aspira a ser ese municipio y quienes lo componen [...] detiene a 20 personas, entre ellas 12 observadores internacionales (cuatro ciudadanos españoles). [...] queman casas, campos [...] Los hombres de la aldea habían huido al monte en las horas previas ante los rumores y amenazas de

desmantelamiento del municipio, así que la mayoría de estos detenidos son observadores internacionales, a los que se expulsa del país y se les prohíbe la vuelta al mismo acusados de incitar a la rebeldía y ser sorprendidos en flagrante delito (“Flagrante no creo, porque estaban durmiendo”, ironizó en su día el cónsul español).

A partir de ese día los hostigamientos y vejaciones contra los indígenas han aumentado. La comunidad entera se encuentra intimidada por el Ejército Mexicano, como se menciona en el documental *Le mur de Taniperla*:

En Taniperla la situación es dramática, tres mil hombres patrullan e intimidan a la gente. La escuela está ocupada por los militares, los sembradíos colectivos de maíz los incendiaron, hay alambre de púas alrededor de la comunidad dividiéndola en dos. Parte de la comunidad se ha refugiado en las montañas, las familias se han separado, las mujeres amenazadas de violación no se atreven a ir a bañarse al río, los hombres amenazados de muerte por los paramilitares son golpeados o encarcelados por delitos falsos como deforestación o adulterio. Un año más tarde los presuntos zapatistas continúan en la cárcel. Esta es la ley que rige en Taniperla desde el 11 de abril de 1998.

A pesar de esta situación la importancia artística y, sobre todo social del mural, sobrevivió a la represión. El mural destruido en Taniperla se ha reproducido sobre muros, telas, playeras, portadas de libros y calendarios. Aunado a esto la obra pictórica ha sobrepasado fronteras, pues se encuentran réplicas de ésta en Brúcelas, Barcelona, París y San Francisco.

El mural de Taniperla además de ser un símbolo de resistencia social y esperanza es un referente de la nueva forma de expresión de los artistas. Poco a poco el arte se convirtió un medio de comunicación frente a los problemas que desafiaba México en la década de los 90.

El muralismo anónimo: grafiti

Desde tiempos remotos, el ser humano ha buscado manifestar sus inquietudes, triunfos, desconciertos, alegrías y demás emociones a través de distintos medios. Gracias a esta búsqueda, el hombre encontró en el arte una forma idónea para expresarse y dejar huella en la historia; sin embargo, pocas veces como en la década de los sesenta el deseo por expresarse mediante el arte y firmar objetos en las calles se mostró con tanta fuerza.

A finales de la década de los sesenta, algunos jóvenes en Estados Unidos comenzaron a desarrollar un nuevo “acontecimiento gráfico-comunicativo” –como lo señala Armando Silva en *Graffiti. Una ciudad imaginada-*, que consistía en pintar sobre paredes o estaciones del metro sus nombres o seudónimos y al cual más tarde llamarían grafiti.

Grafiti proviene del italiano *sgraffio* que significa arañazo o marca hecha rayando un muro. Actualmente, la Real Academia Española define esta palabra como “firma, texto o composición pictórica realizados generalmente sin autorización en lugares públicos, sobre una pared u otra superficie resistente”.

El origen del grafiti data de la época prehistórica en las cuevas de Lascaux, en Francia, donde se grababan las paredes con ayuda de huesos y piedras; posteriormente, en Pompeya, se encontró “una gran cantidad de graffiti, que incluían eslóganes electorales, dibujos y todo tipo de obscenidades. [...] Más tarde, durante la II Guerra Mundial, los nazis utilizaron las pintadas en las paredes como parte de su maquinaria propagandística para provocar el odio hacia los judíos y disidentes [...]”. En el siglo XX, durante los conflictos estudiantiles de las década de los sesenta y setenta, “los manifestantes expresaron sus puntos de vista mediante pósters y pancartas. Los estudiantes franceses recurrieron con frecuencia a la técnica del *pochoir* (término francés para designar el graffiti realizado con plantilla) [...]”, explica Nicholas Ganz en *Graffiti. Arte urbano de los cinco continentes*.

En mayo de 1968 y principios de la década de los setenta, en algunas ciudades de Estados Unidos era común ver trenes subterráneos y paredes repletas de dibujos y leyendas; no obstante, el grafiti como actualmente lo conocemos comenzó a desarrollarse en los barrios más pobres de Nueva York, donde artistas con sobrenombres como Julio 204, Taki 183, Cat 161, Cornbread, Frank 207, Chew 127, Stitch I y Barbara y Eva 62, entre otros, empezaron a pintar sus apelativos en paredes y estaciones de metro.



Taki 183, iniciador del grafiti. Fuente: <https://ciudaddelarte.wordpress.com/tag/taki-183/>

Aunque en un inicio esta nueva expresión artística resultó difícil de entender, pues no poseía un emisor reconocido, no se sabía a quién iba dirigida o cuáles serían sus efectos, con el paso de los años se fueron identificando ciertas características que ayudaron a definirla como una “batalla contra los agentes del poder y [...] una salida de la pobreza y del gueto”, refiere Nicholas Ganz en la obra previamente mencionada.

En la década de los setenta, el trabajo de algunos grafiteros como Taki 183 era ya reconocido; sin embargo, la fama de éste aumentó cuando en una entrevista publicada en *The New York Times* habló de su obra y de la opinión que tenía respecto a que las autoridades eliminaran su trabajo de las estaciones del metro, refiere Ricardo Anaya Cortés en *El grafiti en México ¿Arte o desastre?*:

Taki, adolescente de Manhattan, pinta su nombre y número de calle en todos los lugares por los que pasa. Dice que es algo que simplemente tiene que hacer. [...] Las autoridades de tránsito estiman que remover dichas marcas, obscenidades y otro *graffiti* al interior de las estaciones del Metro, en el último año costó, aproximadamente 80 000 horas hombre, o bien, 300 000 dólares.

“Yo trabajo, también pago impuestos, y eso a nadie daña”, dijo Taki en una entrevista, cuando se le informó el costo relativo a remover el *graffiti*. Y preguntó: “¿Por qué se van tras el chiquito? ¿Por qué no persiguen a los partidos que ponen calcomanías por todo el Metro en tiempos electorales?”

Taki afirmó que cuando empezó a poner clandestinamente su nombre y número de calle sobre los camiones expendedores de helado, el verano pasado, nadie más estaba haciendo ese tipo de *graffiti*. “En ese entonces, no tenía trabajo”, sostuvo, “y te pasas el tiempo, tú sabes”. Tomó la forma de Julio 204, él estuvo haciéndolo por un par de años...

Con el paso de los años, el fenómeno del grafiti se extendió a lugares como Los Ángeles, California, donde a principios de la década de los ochenta muchos jóvenes miembros de pandillas encontraron en los “crews de grafiti” un medio de expresión y liberación emocional.

Aunque el grafiti se fue expandiendo a lo largo y ancho de Estados Unidos con distintas técnicas, en lo fundamental continuaba siendo el mismo. La parte central de la obra era la *placa* o seudónimo del autor, el lugar preferido de los grafiteros seguía siendo el metro, ya que viajaba alrededor de la ciudad y por lo tanto era visto por millones de personas. Al respecto comenta Ricardo Anaya Cortés en la obra previamente mencionada:

[...] para mediados de los años setenta, los mejores *graffitteros* ya estaban pintando enormes murales que abarcaban el vagón completo (*whole car*), y que, además, contenían caricaturas, personajes de historietas o dibujos animados, escenarios al aire libre, escenas festivas e, inclusive

interpretaciones personales de la vida en la ciudad. [...] sin embargo, el aumento progresivo de la vigilancia en el sistema de transporte, y las medidas de seguridad adoptadas en los patios donde se guardaban los trenes, generaron un paulatino cambio en dicho blanco y fueron reduciéndose gradualmente las pintas en los vagones, y aumentando en las paredes de la ciudad, pero a final de cuentas subsistieron ambas.

A mediados de la década de los ochenta, el grafiti traspasó las fronteras y logró llegar a ciudades europeas como Ámsterdam, Madrid y Francia, donde los jóvenes inmediatamente comenzaron a llenar las calles con sus seudónimos; posteriormente el movimiento consiguió llegar a Asia y América del Sur.

En México, el grafiti se expuso por primera vez en la ciudad de Tijuana, gracias al contacto inmediato que esta ciudad tiene con residentes e indocumentados de ciudades estadounidenses; posteriormente, el fenómeno llegó a Guadalajara, la Ciudad de México y su área conurbada. Aunque se desconoce la fecha exacta del inicio del grafiti en México, *Retén*, grafitero de Guadalajara “sostiene que las primeras pintas de esta naturaleza en Guadalajara, datan de los inicios de la década de los noventa”, menciona Ricardo Anaya.

Si bien, resulta difícil identificar la base ideológica, social y cultural de quienes participan en el grafiti, algunas de las condiciones, actitudes y posturas que comparten son la edad: la mayoría de quienes pintan son adolescentes aunque el rango de edad se ha extendido hasta llegar a incluir a niños; el segundo aspecto en el que coinciden es la condición económica, gran parte de los grafiteros son estudiantes de escuelas públicas que viven en colonias populares; aunado a esto destaca su rechazo al gobierno y la policía que aumenta cuando éstos eliminan sus obras de las paredes por considerarlas obscenas o ilegales.

Las condiciones políticas, sociales, económicas y culturales que se desarrollaron en la década de los noventa en México propiciaron que los jóvenes de bajos recursos encontraran en el grafiti un espacio para expresar sus frustraciones, rechazos, ilusiones, como lo explica Carlos Monsiváis en el prólogo de la obra *El graffiti en México ¿Arte o desastre?* de Ricardo Anaya Cortés:

Al combinarse la explosión demográfica con el desastre de la educación y el exterminio del empleo formal, se genera el espacio donde muchos (demasiados) se ubican ante sí mismos, algo equivalente a la búsqueda de la identidad.

En la colonia popular o en la avenida del estrépito que no cesa o en el paso incidental por un territorio prohibido, el chavo contempla las paredes a su disposición. Se entenece (si tal actitud no doblegara su profesionalismo pictórico), y luego, ya repudiado el sentimiento, observa con cuidado y severidad los muros, medita sobre el trazo y los materiales apropiados, y concluye: el espacio resulta noble y generoso y por eso, sin decirlo abiertamente, se felicita por ser un experto. Este muro lo merece y él merece al muro.

El chavo no necesita revisar su proceso educativo. ¿Para qué? Un *tagger* o *graffitero* es el resultado de una formación caótica en donde intervienen los cómics y Keith Haring y las discusiones acaloradas con sus semejantes y el cine fantástico (*Alien*, por ejemplo, o *Dark City* o *Matrix*, desde luego) y las inmersiones en el *ska* y el gusto por el *placazo*, esa firma que anuncia una persona y sus ganas de expandirse en el universo de las señas visuales. El chavo usa cuantiosamente su saber especializado y goza de la inminente: su firma sobre un vidrio o en el camión o en esa pared tan blanca que es objetivamente una provocación

En este movimiento del muralismo anónimo, los Diegos y los Siqueiros y los Orozcos, despliegan a la vez su carencia de ambiciones de eternidad, y su acatamiento de las reglas del juego.

Las condiciones de ilegalidad, pobreza y rechazo no fueron impedimentos para que estos nuevos artistas continuaran creando, evolucionando e innovando en el graffiti, tal como sucedió en Tijuana donde se comenzaron a elaborar piezas más complejas que con el pasó de los años llegaron a convertirse en murales, como lo expone José Manuel Valenzuela Arce en *Welcome amigos to Tijuana. Graffiti en la frontera:*

El grafitismo transitó de la elaboración ilegal al desarrollo de propuestas muralísticas y graffiti artístico. Algunos *taggers* se mueven con ventura entre los dos mundos [...] Junto al placazo y el graffiti, se desarrolla una interesante elaboración muralística que asume criterios y propuestas estéticas que transforman la ciudad [...] Junto al graffiti, dobles, bombas y piezas, los murales incorporan nuevas narrativas que median los sentidos de la ciudad involucrando escenas cotidianas que retratan los mundos de vida tijuanenses, donde se visibilizan múltiples escenas que recrean la ciudad [...] En los murales aparecen paisajes regionales que ilustran la diversidad cultural de esta frontera y advierten sobre la devastación y el ecocidio; denuncian los abusos del poder y autoridad de policías *caricobi* que fastidian a los ciudadanos; rinden tributo a personajes reconocibles del arte como Frida Kahlo y Salvador Dalí, y de la música como Jim Morrison, Elvis Presley, Bob Marley, Amy Winehouse o la tijuanense Julieta Venegas. Los murales recuerdan a los indios yumanos nativos de la región, grupos poscritos y abandonados. Las paredes tijuanenses también recuerdan a Carlos Monsiváis, escoltado por figuras y personajes que acompañaron su andar egregio, con sus gatos, Borola Tacuche de La Familia Burrón, el Catrín de Posada y los rostros del cien que tanto le sedujeron: María Félix, Tin Tan, Tongolele, Cantinflas y el legendario Blue Demon.

Sin embargo, no sólo los modelos, las técnicas, los materiales y las herramientas del graffiti cambiaron, también su forma de difusión. Gracias al surgimiento de internet, la visión de los artistas con respecto al arte aumentó, como lo expone Nicholas Ganz en *Graffiti. Arte urbano de los cinco continentes*:

La aparición de Internet ha desempeñado también un papel interesante en la evolución del graffiti. Existen también cierto número de grupos afines que, a pesar de no ser artistas activos, han creado archivos de gran entidad. En muchos países, estos bancos de imágenes e información son un medio importante para acceder a tendencias de otras partes del mundo. Antes de la revolución de Internet, los distintos continentes, ciudades e incluso barrios

poseían su cultura del graffiti. Actualmente, estas diferencias locales siguen existiendo hasta un límite, ya que han recibido la influencia de estilos de todo el mundo. Para países como Sudáfrica y Rusia, a los que los artistas extranjeros han tendido a olvidar en sus viajes y donde, a menudo, es imposible conseguir revistas, libros o sprays de buena calidad, Internet ofrece posibilidades muy valiosas.

En nuestros días el crecimiento y aceptación del graffiti es cada vez mayor, incluso el mundo de la publicidad, el diseño y la moda han integrado a sus equipos de trabajo a jóvenes artistas, “[...] es posible encontrar artistas del graffiti en agencias o trabajando como diseñadores o artistas gráficos, publicando sus autobiografías, fabricando muñecos, realizando paredes con spray por encargo o diseñando calzado y ropa deportiva para compañías [...]” menciona Nicholas Ganz en la obra antes mencionada.

Aun con todos los cambios que ha sufrido el graffiti, este arte callejero que surgió hace más de medio siglo sigue siendo actual, pues desde sus inicios dejó claro que representaba un arte anarquista, una filosofía de vida y que las calles de cualquier parte del mundo eran el sitio ideal para expresarse.

Gracias al graffiti muchos artistas que fusionan distintas formas tipográficas con escenas de la vida cotidiana han encontrado una puerta abierta en el arte actual y han vuelto a revivir el universo del muralismo del siglo XX, pero ahora desde otra perspectiva.

Siglo XXI: ¿Neomuralismo?

Una vez finalizada la Revolución Mexicana, el país se encontraba desorientado, dividido e inmerso en problemas económicos, sociales y políticos. Ante este complicado panorama, el naciente Estado buscó instrumentos que lo ayudaran a unificar la nación mediante un discurso de identidad y nacionalismo.

Fue así como surgió uno de los movimientos artísticos mexicanos más importantes del siglo XX, el Muralismo Mexicano. Esta corriente pictórica de vanguardia tuvo su origen en 1910, pero fue hasta 1921 cuando se inició formalmente. Uno de los principales objetivos fue crear obras monumentales que hablaran principalmente de las luchas sociales y que fueran expuestas en lugares públicos para que la población pudiera observarlas.

Aunque a mediados del siglo XX la decadencia del muralismo comenzaba a ser evidente, la tradición muralista no ha quedado en el olvido y actualmente las nuevas generaciones de artistas han retomado con más fuerza que nunca esta corriente pictórica. “Han sido sesenta años de olvido, pero se está experimentando un movimiento global de vuelta al muralismo”, explica el artista mexicano Jenaro de Rosenzweig en “Muralismo mexicano 2.0: el 'street art' callejero” de Laura Martínez, publicado en <http://www.elespanol.com>.



“Senkoeone” (2017). Playa del Carmen, México. Fuente: Instagram @gilberto106

En los últimos años, el auge del muralismo contemporáneo, también llamado Neomuralismo, ha crecido de una manera insólita. Al igual que los grandes maestros del muralismo tradicional como José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, los muralistas del siglo XXI han tomado los muros de escuelas, mercados, unidades habitacionales e incluso bajo puentes para llenarlos de formas y colores y así reflejar mediante sus creaciones artísticas la realidad del México actual.

Aunque actualmente no hay una definición precisa y generalizada del Neomuralismo, la periodista Cynthia Arvide autora del libro *Muros Somos*, lo define de esta manera en la entrevista sostenida con la autora de este trabajo:

Es básicamente el muralismo que se hace en esta época. No es una iniciativa de gobierno o social ni de un grupo de personas, es una técnica que toma espacios, ya sea propiedad pública o privada, pero espacios de grandes dimensiones que se salen del lienzo. No es como el antiguo muralismo que viene de una idea muy fija de lo que querían hacer con el arte. Además no es un término de México, el Neomuralismo o Nuevo muralismo lo han utilizado críticos, periodistas y gente de todo el mundo en referencia a la técnica mural en espacio público, como de arte callejero o street art.

Si bien en un principio el Neomuralismo no fue considerado como un movimiento artístico, por ser una rama del grafiti y del arte callejero (street art en inglés), con el paso de los años se ha posicionado dentro de la sociedad mexicana. Los artistas urbanos se han convertido en los nuevos muralistas mexicanos, han ganado millones de seguidores y sus obras son reconocidas a nivel mundial, como lo explica Cynthia Arvide:

Desde finales de 1990, principios del 2000 y hasta ahora el Neomuralismo se ha ido desarrollando, con más impulso, con más variedad y con más gente que es parte de esto. En el año 2000 se empezó a dar más espacio y oportunidades a los jóvenes muralistas, posteriormente en el 2005 y 2006 el apoyo aumentó y desde entonces no ha parado. A la gente cada vez le

parece más natural que se pinte en la calle, pasó de una idea cerrada, sobre en todo en México, de ver un chico pintando y pensar inmediatamente en vándalo o llamen a la policía, ahora es al revés, les dicen a los artistas qué bonito pintas, yo también quiero, pinta por acá [...] la curiosidad y aceptación de la gente ha aumentado.

Muestra de ello es el proyecto denominado “Central Muros”, el cual actualmente se realiza en la Central de Abastos de la Ciudad de México y tiene entre sus principales objetivos recuperar la Central, rehabilitar el tejido social de este enorme mercado y que las personas que acuden diariamente a este sitio se apropien de él.

Aunado a esto, a través de la intervención de 32 muros se busca “plasmear un poco la historia de México, del muralismo, tratando de rescatar y combinar lo que iniciaron muralistas como David Alfaro Siqueiros y combinándolo con este nuevo proyecto que hay del arte en México, que es el arte urbano y deja de ser grafiti para convertirse en algo más profesional”, comentó Itzel González, coordinadora del proyecto a la agencia de noticias Notimex.

Por otra parte el gobierno también ha comenzado a apoyar el muralismo contemporáneo, muestra de ello es el programa llamado “Pintemos México”, del Instituto del Fondo Nacional de la Vivienda para los Trabajadores (Infonavit), donde el objetivo es crear murales en distintas entidades del territorio nacional.

Pese a los programas del gobierno, los muralistas contemporáneos reciben el mayor apoyo económico de festivales de arte o marcas con las que colaboran -como lo explica Jenaro de Rosenzweig en “Muralismo mexicano 2.0: el 'street art' callejero”:
“A Rivera le invitaban a pintar en Nueva York. Hoy en día el streetartismo es parecido: el promotor de arte urbano paga a los artistas para que vayan a los festivales, tal y como sucedió con Diego [...]”.

Al igual que el muralismo del siglo XX, los artistas del Neomuralismo “desnudan su alma en sus murales. Y la nuestra, también. Porque provocan, exactamente como lo hizo Diego Rivera. Y hacen preguntas críticas. Después de todo, eso es lo que hace el street art: cuestionar nuestra relación con nuestro entorno”, como se

menciona en el folleto de presentación del proyecto MURAL, referido por Marco Appel en “Neomuralismo mexicano en Europa”, publicado www.proceso.com.mx.

Sin embargo, el escenario donde se está produciendo el nuevo muralismo mexicano es distinto al del siglo XX, motivo por el que sus exponentes han desarrollado su propio estilo, mezclándolo con la cultura popular mexicana y las principales influencias artísticas mundiales, como lo manifiesta la autora del libro *Muros Somos*:

[...] podría decir que para los artistas mexicanos [...] sí hay una herencia del muralismo clásico mexicano, para algunos no para todos, pero sí hay cierta influencia porque crecimos con eso [...] el colorido mexicano siempre ha estado ahí, esta parte de valorar culturas indígenas mexicanas es una influencia presente, pero todo mezclado con caricaturas, videojuegos, la cultura skate y el hip hop. Posteriormente cuando muchos de ellos estaban jóvenes y empezaban a hacer esto, tuvieron acceso a internet y vieron lo que estaban haciendo en otros países artistas callejeros como Stencil, Banksy [...] o los de Brasil Os Gemeos, que son dos hermanos que dijeron: nosotros tenemos nuestros colores, nuestro estilo y cultura. Muchos de los artistas mexicanos los mencionaron como una gran influencia porque hicieron ver que podías pintar sobre tu propia cultura.



Flores, Edgar “Saner” (2016). California, Estados Unidos de América. Fuente: Instagram @saner_edgar

Aunado a esto, el Neomuralismo busca ser un medio de denuncia social, recuperar espacios públicos para desarrollar el arte y establecer un diálogo entre el artista y la sociedad, como en su tiempo lo desarrolló el muralismo tradicional; sin embargo, su compromiso político es distinto, como lo expone Gerardo Salinas, fundador de Fiëbre, organización de actividades culturales urbanas, en la nota periodística “Neomuralismo mexicano en Europa” de Marco Appel:

A diferencia de Rivera, que estaba muy comprometido políticamente vía un partido político, el comunista, los muralistas de ahora expresan su preocupación política, pero al margen de una estructura partidista. Manifiestan igualmente una crítica social, pero la expresan de manera individual.

Aunque el muralismo contemporáneo se ha venido desarrollando en distintas partes del mundo, es en México donde ha tenido mayor auge. “Sería injusto decir que está pasando por igual en todos los lugares, México posee esa idiosincrasia muralista de la que otros países carecen”, señala Jenaro de Rosenzweig en “Muralismo mexicano 2.0: el 'street art' callejero” de Laura Martínez.

Gracias a este factor y al talento de los jóvenes muralistas nacionales, el Neomuralismo Mexicano ha llamado la atención de los circuitos de arte internacional, como lo explica el artista plástico Edgar Flores, mejor conocido como Saner en el libro *Nuevo Mundo. Latin American Street Art*, editado por Maximiliano Ruiz:

México es actualmente un laboratorio de experimentación en la escena del arte callejero contemporáneo. Stencils, graffiti, stickers, posters y otras herramientas permiten que el espacio público se utilice de diferentes maneras. La escena mexicana con su importante historia es el foco de atención en todos los sentidos, para los países extranjeros que están interesados en nuestra rica cultura y quieren saber lo que está pasando en este país.

Muestra de la trascendencia que el Neomuralismo Mexicano ha alcanzado es el proyecto titulado MURAL de Flandes (región neerlandófono de Bélgica) llevado a cabo a finales del 2015 y donde 11 artistas urbanos realizaron murales inspirados en el trabajo de Diego Rivera.

A dicho evento fueron invitados los muralistas mexicanos “Israel Guerra (Spaik), Antonio Triana (Cix) y Libre Hernández, reconocidos por su obra realizada en Gante (Bélgica), Burdeos y París (Francia), Londres y Bedmont (Inglaterra), donde colaboraron con artistas locales”, menciona Marco Appel en “Neomuralismo mexicano en Europa”.



Guerra, Israel (2015). *Los extranjeros*. Burdeos, Francia. Fuente: Instagram @spaik45

El estilo, los colores, las técnicas y la identidad cultural que los jóvenes creadores mexicanos plasman en sus murales son los sellos distintivos que llaman la atención de la esfera artística internacional, como lo exponen los muralistas Cix y Spaik en la nota previamente mencionada:

Cix señala que los europeos aprecian la manera en que transporta al futuro sus murales, logrando efectuar con éxito una mezcla entre la tradición pictórica mexicana y su propia versión distorsionada de la misma.

Spaik agrega: “Nuestro estilo es muy diferente al europeo. Aquí, por ejemplo, les sorprende la cantidad tan numerosa de colores que utilizamos. Los europeos tienen a David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y el muralismo mexicano del siglo pasado como referencia”.

Y remata: “Consideran que, guardando las distancias, nuestros murales son composiciones tan artísticas como las de los muralistas de aquella época”.

Sin embargo, no sólo el trabajo individual de los artistas mexicanos ha captado el interés internacional, de unos años a la fecha México ha sido testigo de la creación de grupo o colectivos que buscan rescatar los espacios públicos, difundir el arte y mejorar el entorno de algunas comunidades.

Un ejemplo de estos nuevos grupos artísticos es Gérmén Nuevo “que hace algún tiempo pintó todas las paredes de las casas de una zona denominada ‘Palmitas’ en Pachuca, Hidalgo, en donde transformaron 209 casas, con la finalidad de crear un mural gigante y de esta forma ayudar a mejorar la vida de sus habitantes”, explica Valeria Bigurra en “Neomuralismo mexicano: la lengua de una sociedad”, publicado en <http://www.mexiconewsnetwork.com>.

Otro de los grupos que destacan dentro del Neomuralismo Mexicano es Street Art Chilango, el cual está enfocado en difundir el arte y promover a los nuevos artistas urbanos, como lo señala Laura Martínez en “Muralismo mexicano 2.0: el ‘street art’ callejero”:

El muralismo se ha modernizado, aunque sigue siendo un arte de minorías. Por eso Jenaro ha fundado junto a su socio Alejandro Revilla Street Art Chilango, una cooperativa que funciona como propulsora del arte urbano en la Ciudad de México. Se trata de una plataforma difusora de los nuevos murales y muralistas, pero además, desde hace más de dos años y medio, organizan un curioso tour de street art. Los sábados llevan a aquellos interesados en el arte urbano a recorrer las calles del DF durante unas dos horas, parando en los murales más distintivos de la ciudad.

Gracias al trabajo de jóvenes artistas y de colectivos el camino del Neomuralismo aún es largo, sus seguidores siguen aumentando día con día, los proyectos incrementan y su expansión mundial sigue en progreso. Todo apunta a que el muralismo del siglo XXI aún tiene una historia repleta de aventuras, ideas, sueños y logros que debe contar a las nuevas generaciones.

Los nuevos muralistas mexicanos: Irving Cano

[Pintar] es inexplicable. Podría resumirlo en emoción, mucha emoción, alegría, te desconectas del mundo real o no sé si sea surreal.

Irving Cano, muralista mexicano contemporáneo.

El 21 agosto de 1988, el municipio de Matías Romero, Oaxaca, fue testigo del nacimiento de Irving Cano, muralista mexicano que a través de sus obras ha reflejado la grandeza de la cultura zapoteca.

La historia de Irving en el mundo del arte comenzó cuando éste tenía 16 años y sintió un gran interés por el grafiti. "...me empezó a llamar la atención porque vi a unos chavos pintando grafiti de forma legal y me gustó. Me impactó ver que con aerosol se podían pintar cosas estéticas", según las declaraciones de Irving Cano en entrevista sostenida con la autora de este trabajo.



Irving Cano, muralista mexicano en su estudio en Cuernavaca, Morelos.

Tiempo después se incorporó a un grupo llamado Área 971, compuesto por grafiteros de Juchitán, Oaxaca. Posteriormente, en eventos o exposiciones de grafiti comenzó a exponer sus creaciones; no obstante, fue aproximadamente en 2014 cuándo Irving emprendió el reto de hacer murales de forma legal, como lo explica en la entrevista previamente mencionada:

Comienzo [a realizar murales] en las calles de Morelos. Decidí hacer murales porque siempre me ha gustado llevar a cabo un trabajo muy formal, tener tu espacio y tranquilidad, aparte de que sea legal.



Cano, Irving (2016). México. Fuente: Facebook @irvingcanoart

Desde entonces y hasta ahora su esfuerzo por exaltar la cultura zapoteca, su admiración por pintores como Jesús Helguera, ligado a su interés por dejar a un lado la violencia que actualmente vive el país, han dado como resultado la creación de esplendorosos murales en los estados de Puebla, Tlaxcala, Campeche, Tabasco, Quintana Roo, Querétaro, Morelos, Guerrero y la Ciudad de México.

Aunado a dichas influencias, el uso de colores explosivos, rostros istmeños y realismo, son elementos característicos de su estilo, que han enriquecido su

obra y ayudado a que ésta sea aceptada por el público, como lo menciona el propio muralista:

[Mi obra] es bastante aceptada, yo creo que es por la forma en que la llevo a cabo [...] es fácil de sentirte reflejado con ella.

Me ha costado trabajo encontrar mi identidad como artista, pero creo que poco a poco se ha dado. Es una de las partes más difíciles en el ámbito de la cultura. Hay mucho talento, pero hace falta que encuentres tu propia esencia porque es lo que te va a diferenciar. En mi caso, me he dado cuenta de todo lo que me rodea en mi cultura, me he dejado influenciar por todo lo que veo.

[Mi obra] Habla mucho de la cultura zapoteca, de la vestimenta que se usa allá en el istmo y de las texturas de los atuendos, de los colores típicos de allá.

El estilo personal del “grafitero zapoteca” como es conocido en el mundo artístico, lo ha llevado a trascender las fronteras y presentar su obra a otros países, motivo por el que se siente satisfecho, como lo expone en la entrevista: “[...] me gusta mucho [pintar en el extranjero] porque tu mente se expande bastante, descubres otro panorama, hay más emoción. El hecho de saber que estás trascendiendo es muy reconfortante”.

Gracias a su talento y empeño, Irving Cano llevó su obra en el 2016 a Emiratos Árabes Unidos, donde fue uno de los siete artistas del mundo que pintaron un mural de 500 metros de largo por 10 de ancho en las calles de Dubái, con el objetivo de rescatar los espacios públicos.

Sin embargo, la travesía para mostrar su talento en ese país comenzó tiempo atrás, como lo explica el muralista en “Irving Cano, el grafitero zapoteca que dará vida a calles de Dubái”, publicado en <http://www.unotv.com>:

Según declaraciones del propio Irving, la aventura comenzó luego de conocer en un festival de muralismo, llevado a cabo en la Ciudad de México, a un artista internacional que se sorprendió con su trabajo.

La sorpresa del artista creció, al descubrir que Irving era autodidacta, lo que lo hacía diferente a ellos que cursaron una licenciatura en artes.

“Se sorprendieron por la forma de cómo representaba mis raíces en mi obra, mi cultura zapoteca”. Irving Cano

Para sorpresa de Irving, meses después de participar en dicho festival en la capital del país, la suerte le sonrió y se enteró que era buscado para participar en el proyecto de Dubai.

“Tenemos que pintar un mural que represente la cultura árabe para proyectarlo de la misma forma como lo hacemos con la nuestra”. Irving Cano



Cano, Irving (2016). Dubái, Emiratos Árabes Unidos. Fuente: Instagram @irvingcanoart

Aunado a este proyecto, destaca el trabajo que realizó en el sur de Chicago, en los Estado Unidos, donde elaboró el mural que hasta el momento Irving Cano considera su creación más importante, refiere en la entrevista sostenida con la autora de este trabajo:

En cada mural trato de evolucionar, cambiar y de mejorar; sin embargo, el mural que realicé en Chicago destaca por la calidad del trabajo y la

temática, pues habla de la unión de dos naciones [...] en este momento marca mucho por la situación que se está viviendo.

Sin embargo, la travesía del muralista oaxaqueño en el mundo del arte no ha sido fácil. Si bien, actualmente el trabajo de los neomuralistas no es rechazado por la población o el gobierno, la falta de “contactos” en la esfera cultural y el nulo apoyo por parte del gobierno, ha propiciado que la realización de proyectos sea muy difícil, según sus declaraciones:

No hay nada de apoyo. [...] si no tienes contactos o relaciones no puedes realizar un proyecto, [...] ese sistema está regido de si tienes relaciones puedes superarte y si no pues no. Eso se me hace mal porque el arte es independiente de todo eso. Yo creo que el arte es más que nada realizar lo que te gusta hacer y de esa forma puedes trascender. Se han cerrado mucho las puertas [...] he visto a muchos amigos, muchos artistas que para poder seguir tienen que estar varios meses fuera del país, para que se puedan hacer de recursos y después regresan. El arte no es valorado.



Cano, Irving (2017). *Nación y conmemoración histórica de los Chicago Cubs*. Chicago, Estados Unidos de América. Fuente: Facebook @irvingcanoart

No obstante, Irving Cano no pierde la esperanza que de que el arte se valore cada vez más y sigue inspirándose en otros artistas: “me gusta alentarme viendo a los grandes maestros de la pintura, eso te impulsa a decir que sí ellos pudieron llegar hasta donde llegaron, yo también puedo”, menciona el muralista.

Actualmente, el muralista oaxaqueño desea seguir involucrándose en el arte mediante la elaboración de esculturas, grabados, ropa y lentes con motivos zapotecas, además de concretar dos proyectos fuera del país, explica Irving Cano:

Desde el año pasado tenía la intención de realizar un proyecto con el objetivo de llevar la cultura zapoteca a varios estados del país y al extranjero, actualmente tengo dos proyectos fuera del país en donde podré exaltar la cultura zapoteca [...] es muy padre porque presumes tu cultura.

A pesar de los problemas a los que actualmente se enfrenta el arte en México, sigue aumentando el talento de jóvenes como Irving Cano que desean dar a conocer al mundo entero la cultura mexicana, hablar de la realidad nacional, pero de una forma sana, sin violencia, cambiar la percepción de las personas mediante el arte, y sobre todo, seguir sintiendo la magia al tomar un pincel y dar color y vida a las paredes de cientos de lugares recónditos.

Los nuevos muralistas mexicanos: Cix

“Siento placer [al pintar]. Me siento en casa, me siento muy feliz [...] en realidad puedes vivir todas las emociones en un muro [...] Nací para pintar”, con estas palabras el artista Antonio Triana describe el acto de pintar.

Antonio, mejor conocido como Cix, nació el 5 de noviembre de 1983 en la delegación Coyoacán y aunque desde pequeño estuvo rodeado del arte, en un principio no sintió atracción por éste, como lo explica en la entrevista sostenida con la autora de este trabajo:

Quando era pequeño, vivíamos en casa de mi abuelita, era como una vecindad donde también vivían mis tíos, quienes eran artistas. Uno de mis tíos hacía artesanías, el otro pintaba con óleo y otro de mis tíos cantaba música popular ranchera, entonces yo crecí en esa vecindad donde en las mañanas cuando terminaba de hacer mis quehaceres podía elegir a dónde ir [...] pero en ese punto no me llamó la atención porque yo crecí con eso, era algo normal.

Sin embargo, en la secundaria el gusto por el arte y en especial por el grafiti marcaría la adolescencia de Triana, quien desde ese momento comenzó a experimentar la adrenalina de pintar las calles, menciona en la entrevista previamente referida:

Fue hasta los 14 años cuando en la secundaria vi a uno de mis amigos que empezó a pintar unas letras en inglés [...] fue cuando conocí el grafiti y me llamó la atención, yo dije -yo lo quiero hacer, yo quiero andar vandaleando las calles, los carros-. Me volví adicto a la adrenalina, me encantaba salir a la calle y saber que me iban a corretear, que iba a ver acción. Rayábamos los vidrios de los autobuses y el metro. [...] Busqué una placa, estaba de moda que sólo usaras tres letras, pero yo busque “sick” que es enfermo en inglés y con el tiempo la fui cambiando hasta llegar a cix. Primero fue “cicks” y después vi que estaba muy larga y la

cambié a “six”, pero todo el mundo me echaba carrilla que era el six de [cerveza] Tecate, entonces como no funcionó mucho la cambié a “cix”.

Tres años después el trabajo de artistas legales incitó a Cix a continuar en el mundo del grafiti, pero de manera lícita, como lo relata:

Yo creo que como a los 17 empecé a ver a los grafiteros mexicanos que estaban haciendo grafiti legal, como “Humo”, “Sketch”, “Koka” [...] empecé a ver sus muros y me sorprendieron, fue cuando yo quise empezar a hacer muros legales.

Gracias a la experiencia adquirida durante su adolescencia, a sus influencias artísticas y sobre todo a su talento, hoy en día Cix es reconocido como uno de los mejores artistas mexicanos de arte urbano y como uno de los principales representantes del llamado Neomuralismo, aunque a él no le gusta etiquetar su trabajo, pues aún sigue combinando el muralismo con el street art, según sus declaraciones:

[...] yo nunca he podido etiquetar lo que yo hago, yo no quiero ser el que diga si era arte o no era arte [...] yo no sé si lo que estoy haciendo ahora sea mural o no. Porque hay un debate muy grande sobre esa palabra, si lo que estamos haciendo los artistas urbanos es mural o no. Estos últimos tres trabajos que hice en Ámsterdam, Bélgica y Portugal son trabajos que hice solo con spray. A veces hago acrílicos y a veces aerosoles, pero curiosamente estos trabajos que hice con aerosol, tienen más estructura del mural que lo que tienen otros trabajos míos. Más bien creo que empecé a hacer mis trabajos más profesionales, más estructurados hace seis o siete años. Creo que a veces hago murales y a veces street art.

Surrealismo, Muralismo Mexicano, Visionary art, mezcla de colores, temas prehispánicos y cosmogónicos, son las principales influencias y elementos en la obra de Cix, quien ha trabajado en aproximadamente 28 estados de la República Mexicana y ha logrado llegar a sitios como Estados Unidos, Guatemala,

Colombia, Perú, Brasil, Alemania, Francia, Londres, Portugal, Austria y Egipto, donde la experiencia de pintar ha sido sumamente gratificante; sin embargo, la oportunidad de trabajar en el extranjero le ha permitido percatarse de la crisis artística que existe actualmente en México, como lo expone en la entrevista:

[Trabajar en el extranjero] es un sueño, literal, no sé si estoy durmiendo o estoy despierto. De hecho he tenido la oportunidad de cenar con embajadores y gobernadores, como el gobernador de París, Francia, de entrevistarme con gente muy importante en otras parte del mundo [...] [Pintar en el extranjero] es una experiencia inolvidable, para empezar, pisar otro país no porque tú te compraste tu boleto y ahorraste, sino pisar un país porque a alguien le interesa tanto tu trabajo, como para pagar boletos de avión, hospedaje y aparte que te paguen bien por el mural, y que te den una atención de artista. En México [...] si hay gente que lo ha hecho, no lo voy a negar, que me ha tratado así, pero en Europa y en Estados Unidos todo mundo te trata a un nivel muy alto.



Triana, Antonio "Cix" (2014). *Renacimiento de Tláloc*. México. Fuente: Facebook @cixmexico

[En México] hay artistas que ganan mucho dinero y otros que se mueren de hambre. En general creo que sí [hay una crisis] porque hay muchísimo talento y todos deberíamos estar ocupados haciendo cosas aquí. Creo que la educación que nos dan desde las primarias y secundarias no nos enseña a apreciar el arte y adquirirla menos, porque además mucha gente tiene otras necesidades, entonces lo último que piensa es en comprarse un cuadro de 50 mil pesos para adornar su sala.



Triana, Antonio "Cix". *Madre tierra*. Lisboa, Portugal. Fuente: Facebook @cixmexico

Y aunque actualmente las obras de Antonio Triana son reconocidas y valoradas en el mundo del street art, no todo ha sido fácil en su carrera, pues en un inicio tuvo que enfrentarse a un enorme problema: el dinero, como lo explica:

Cuando empiezas a trabajar no ganas nada, inviertes todo. Yo veía a mis amigos comprándose tenis y llegaban a la plaza donde nos juntábamos y ellos se compraban tenis y ropa y yo siempre anduve mal vestido, con tenis rotos, así literal rotos, pero traía una mochilita gris que mi mamá me regaló, así cuadrada, y la llenaba de aerosoles con lo que me llegaba de dinero. Yo siempre la llené de aerosoles, entonces siempre estaba listo por si me invitaban a pintar a exposiciones donde no te

pagaban nada, ni siquiera el pasaje. Para dedicarme a esto, la falta de dinero ha sido el mayor problema.

A pesar de las dificultades que Cix tuvo que desafiar en los primeros años de su carrera y a la actual crisis que sufre el arte en México, su obra sigue expandiéndose, experimentando técnicas, explorando nuevos temas y buscando ser un medio de expresión, pero siempre respetando a todos los espectadores, relata el artista:

Para mí, pintar es como hablar con tu mejor amigo y hablar diferentes temas con este amigo, a veces con tu mejor amigo puedes hablar de estupideces, puedes hablar de cosas tristes que te estén pasando, puedes hablar de cultura, política, puedes hablar de todo con tu mejor amigo. Cada que pinto quiero expresar [...] comunicar. Me gusta comunicar, pero me gusta comunicar lo que yo siento [...] y definitivamente todo influye en mi obra, desde ver a un niño tocando un acordeón y pidiendo dinero para poder comer ese día hasta los políticos que tienen en sus mesas alimentos que son excesivamente costosos, todo eso ha influido en lo que hoy hago.

[Pero] si pinto en la calle me preocupo por no ofender a nadie [...] respeto mucho porque la calle es de todos. Además estoy seguro que lo que hoy hago influye a mucha gente a cambiar su vida.

Gracias al respeto del artista por el espectador, a la mezcla de colores, estilos y temas, Antonio Triana ha logrado que su obra sea apreciada por una gran parte del público, cosa que no todos los artistas pueden lograr, como él lo explica:

Creo que mi obra en general puede ser apreciada por niños, jóvenes, adultos y ancianos. En los festivales me doy cuenta que no todas las obras pueden hacer eso que mi obra hace, hay obras que solo pueden ver los niños o que solo pueden ver los adultos porque a lo mejor es muy gris, a lo mejor es muy hiperrealista y los niños lo ven así como equis y

mi obra creo que puede hacer que cualquier persona, de cualquier edad y de cualquier medio social la vea.

Creo que esto se debe a que he enriquecido mi estilo de realismo, surrealismo, de caricatura, de colores muy agradables, pero también utilizo los grisáceos, es decir, tengo un menú muy amplio que puede hacer que cualquiera quiera un pedazo de ese menú.

Y aunque hoy se pueden encontrar obras del artista en diversas partes del mundo, para Cix su trabajo más importante está en Europa, pues tuvo la oportunidad de colaborar con el Street Art Museum Amsterdam, como lo menciona:

El mural que hice en Ámsterdam, hace aproximadamente dos meses, ahora es mi mural más importante, porque va a estar en el primer museo de street art del mundo, porque sólo estamos dos artistas mexicanos, no sé si adelante inviten a más mexicanos, pero por el momento solo estamos Paola Delfín y yo, porque está en un ciudad llena de museos muy importantes, porque es una obra que va a ser cuidada a la altura de un buen museo y que va a poderla ver muchísima gente, quizá mis descendientes algún día visiten ese museo y digan mi abuelo, mi bisabuelo, mi padre hizo este mural.

Los proyectos para Antonio Triana siguen aumentando y próximamente volverá a trabajar en Querétaro, California, Paraguay, París y Holanda; sin embargo, su mayor gratificación es poder inspirar a otros para lograr lo que desean, según sus declaraciones:

En estos últimos tres años me empecé a dar cuenta que ya estoy dejando una huella que creo va a ser imborrable [...] para que las generaciones puedan seguirse inspirando de lo que yo hago y que haya un mexicano más en el mundo del que se pueda hablar bien, porque para mí es un orgullo saber que cuando yo piso un festival y pinto en ese festival, la mayoría de veces me dicen -este mexicano pintó el mejor muro del festival-.



Triana, Antonio "Cix". *Mizaru kikazaru e iwazaru*. París, Francia. Fuente: Facebook @cixmexico

Dedicación, confianza, esfuerzo y perseverancia son tan sólo algunas de las etapas por las que ha tenido que pasar Cix para no darse por vencido y demostrar que para él pintar va más allá de una profesión, que es un modo de vivir, sentir y experimentar, que él nació para pintar.

Los muros por venir: futuro del Neomuralismo

Actualmente la sociedad mexicana parece haberse acostumbrado a la crisis que enfrenta México. Resulta normal hablar de pobreza, violencia, desempleo, corrupción, narcotráfico, desaparecidos, entre otros males; sin embargo, como en otros tiempos el arte se ha convertido en uno de los medios de expresión favoritos, pues además de mostrar la realidad social, propone un mundo lleno de alternativas, esperanzas y soluciones.

En este contexto, el arte en México ha evolucionado, muestra de ello es el Neomuralismo, movimiento pictórico gracias al cual diversos artistas plásticos contemporáneos expresan los problemas que actualmente enfrenta la sociedad mexicana.

Entre los artistas más revolucionarios destaca Edgar Flores, mejor conocido como Saner, quien a través de algunas de sus obras, colmadas de elementos mexicanos como máscaras y calaveras, expresa de manera mesurada el descontento por los asesinatos de periodistas, la violencia y la corrupción que padece el país, entre otros temas.



Flores, Edgar "Saner" (2013). Fleury, Francia. Fuente: Instagram @saner_edgar

Por otra parte, existen artistas que han decidido apartarse totalmente de los conflictos políticos y sociales de México; buscan que su obra sirva como una ventana donde los espectadores se alejen de los problemas y puedan observar la riqueza cultural y natural del país, como en el caso de las obras de Irving Cano.

Sea cual sea la perspectiva de los artistas, tienen claro que el principal objetivo del arte es transmitir un mensaje a la sociedad, pero sin ofender a nadie, como lo explica Saner en el documental *Sego/Saner Miami Wynwood Walls. HCTN EPISODE 5*, publicado en YouTube:

El arte es un arma sin importar si es público o privado, simplemente es un arma que marca cómo está viviendo una sociedad, qué es lo que está sucediendo y qué es lo que tiene que hacer para cambiar. ¿Cuál mensaje estás transmitiendo? Yo creo que ese es el poder del arte.

Sin embargo, la crisis que actualmente vive México también ha afectado el sector artístico y aunque los creadores plásticos contemporáneos han demostrado su talento en el país y fuera de éste, el apoyo que reciben del Estado es escaso, por lo que se han visto obligados a trabajar en el extranjero, según las declaraciones del artista plástico Antonio Triana en entrevista sostenida con la autora de este trabajo:

No hay muchos medios económicos [para realizar murales en el país]. Llevo dos años sin pintar en México, eso es grave porque quiere decir que no han salido proyectos buenos para mí en México. Estoy pintando en el extranjero, pero a mí encantaría pintar en mi país, yo siempre le daría prioridad a México si hubiera la producción suficiente, pero no la hay, por eso pinto en otros lugares donde sí hay producción, porque quiero seguir haciendo lo que me gusta.

Además, el insuficiente apoyo económico ha provocado que los artistas tengan que trabajar con marcas y correr el riesgo de perder su esencia, como lo refiere Cynthia Arvide, periodista y autora del libro *Muros somos*, en entrevista sostenida con la autora de este trabajo:

[El Neomuralismo] Sigue siendo un movimiento independiente de la gente que dice -realmente quiero pintar y vemos cómo le hacemos-. También es un movimiento de mucha iniciativa privada, la cual ha ayudado a darle ese *boom* que ahora tiene el Neomuralismo. Asimismo, ha sido muy posible gracias a marcas como Nike, Adidas y Comex, marcas que apelan a este *target* más juvenil. Estas marcas lo han visto como una oportunidad y han apoyado mucho, dando recursos. [...] muchos artistas a veces tienen ese conflicto interior o dilema, porque dicen que era un arte libre y no comercial, y ahora acaba siendo algo publicitario, pero también me dicen que pueden hacer las dos cosas, aceptar proyectos con estas condiciones y gracias a esto pueden hacer otras cosas, lo que a ellos les guste [...].

Y aunque los problemas económicos también han afectado el sector del arte, el actual auge de las redes sociales virtuales está transformando el desarrollo de la difusión cultural, como lo explica Alessandra Galimberti en la nota periodística “De la pared urbana al muro de Facebook: cambio y permanencia en la difusión cultural”, publicada en semanal.jornada.com.mx:

[Las redes sociales virtuales son] Menos costosas, más rápidas, con la posibilidad de interactuar con los seguidores a través del “me gusta”, “comentario” o “compartir”, las innovaciones tecnológicas están abriendo sin lugar a dudas una gran veta de opciones y oportunidades de difusión y visibilización [...]

En este contexto, Facebook, Instagram y Twitter figuran entre las redes sociales más utilizadas por los promotores culturales y los artistas para dar a conocer sus proyectos y obras, hacerse de seguidores dentro y fuera del país e incluso para interactuar con sus admiradores, como lo expone el artista Antonio Triana, mejor conocido como Cix:

[Las redes sociales] Son la mejor herramienta para difundir nuestro trabajo, no hay mejor, ni siquiera los periódicos; además por el momento no aparecemos en todos los periódicos o en todas las televisoras. Por otra parte, el público en general en todo el mundo está utilizando las redes

sociales más que otra cosa, entonces hoy en día es el medio más importante que hay.

En el Facebook, en el Instagram, en las redes sociales hay gente que te escribe para agradecerte que estés haciendo esto, porque eres inspiración para mucha gente en todo el mundo, no sólo en tu país.

Y aunque el fenómeno del Neomuralismo sigue creciendo gracias al talento de los artistas, a la difusión en redes sociales y al apoyo económico de marcas, iniciativa privada e incluso del gobierno, que poco a poco ha abierto más espacios para los creadores, el futuro de esta nueva corriente pictórica es aún incierto; como lo menciona el artista Cix:

Yo mismo me pregunto si el Neomuralismo pueda seguir creciendo. Hace un mes estaba caminando por las calles de Bélgica con una persona que se dedica al arte y estábamos en una calle llena de galerías, la zona de galerías de ese lugar, ahora a donde quiera que viajes el street art ha inundado las galerías, y yo le preguntaba a esta persona ¿cuánto tiempo crees que dure? porque yo de verdad no lo sé, esta persona está muy metida en esto y me dijo –yo creo que va a durar bastante-. Yo la verdad no sé, no tengo idea [...].

No obstante, la incertidumbre que se vive en torno al futuro del Neomuralismo, existen voces concedoras en el tema de arte urbano que consideran que este fenómeno pictórico aún continuará extendiéndose, como explica la periodista Cynthia Arvide:

Creo que [el Neomuralismo] va a seguir muchísimo, cada vez a la gente le parece más natural y normal que se pinte en la calle, ver colores en la calle [...] algunos artista que ahorita son muy famosos cuando empezaron tuvieron que ir contra la gente, contra las autoridades y que era algo ilegal [...] Yo creo que sigue mucha más gente que va a intentar pintar, mucha más gente que le va a interesar el movimiento y luego eso va a generar que cada vez haya cosas mejores, nuevas o diferentes, porque van a decir esto

ya lo hace todo el mundo, entonces qué voy a hacer yo para ser diferente [...].

Sea cual fuere el porvenir del Neomuralismo, la huella que este movimiento ha dejado en el arte nacional ya es imborrable, pues con su estilo único, su interés por rescatar y exaltar la cultura mexicana, su dedicación por denunciar los problemas sociales, sin caer en el mecenazgo y su deseo por transmitir siempre un mensaje, ha logrado que la población y en especial las nuevas generaciones lo consideren el nuevo arte mexicano.

Consideraciones finales

La primer parte de esta investigación nos permitió profundizar en el surgimiento, desarrollo, principales objetivos y alcances del Muralismo Mexicano, gracias a ello se pudo demostrar que esta corriente pictórica efectivamente se inspiró en la Revolución Mexicana y por ende adquirió aspectos revolucionarios que incitaban a la reflexión, aunados a la denuncia de problemas sociales, políticos, culturales e incluso filosóficos; sin embargo, también se pudo percibir que los muralistas se vieron envueltos en un conflicto permanente con el poder político.

Por una parte, el Estado impulsó el desarrollo de esta corriente pictórica con las evidentes y exclusivas intenciones de unir a las distintas fracciones del país mediante el enaltecimiento de lo nacional y popular y así lograr una legitimación, mientras que los muralistas buscaban exaltar el espíritu revolucionario del país, representar y superar la realidad social a través de un arte revolucionario y educar a la población mediante sus obras.

Como resultado de estas contradicciones, poco a poco los objetivos más puros del Muralismo Mexicano quedaron olvidados, o bien, se fueron modificando hasta llegar al folclorismo y la manipulación de estereotipos. Ligado a esto, los muralistas, sin quererlo y sin darse cuenta, se involucraron en los deseos y juegos que el aparato político les hizo jugar.

A lo anterior se suma que el Estado poco a poco dejó de apoyar a los muralistas que no exaltaban el nacionalismo o los logros políticos.

Si bien se cree que después del movimiento muralista surgieron corrientes que desearon cortar todo vínculo con dicho movimiento, artistas como Rufino Tamayo y Carlos Mérida también denominados por Octavio Paz como “los modernistas solitarios de México”, no estaban en contra del muralismo, pero sí rechazaban el dominio que éste había impuesto en la plástica mexicana y ansiaban dejar atrás el arte con aspecto nacionalista e ideológico por

considerarlo anticuado y demagógico. No buscaban omitir el arte mexicano, más bien fusionarlo con las vanguardias internacionales.

Gracias al trabajo de estos y otros artistas y a la situación social, política, cultural y económica de México en 1950, poco a poco comenzaron a darse a conocer jóvenes artistas que anhelaban vincularse con el arte universal, principalmente con el europeo y renunciar al nacionalismo, por lo que se les denominó Generación de la Ruptura.

Sin embargo, no todos los integrantes de la ruptura sentían desagrado por el movimiento muralista, tal es el caso de Juan Soriano y Vlady, quienes afirmaron haber aprendido mucho del Muralismo Mexicano e incluso considerar este movimiento pictórico como la verdadera ruptura.

La idea de presentar estos dos movimientos pictóricos como enemigos es errónea, ya que el surgimiento de la Generación de la Ruptura fue parte del proceso de transformación que estaba ocurriendo en México.

Dicha evolución se fue haciendo cada vez más evidente en distintas áreas del país y como consecuencia de estos cambios miles de jóvenes de todo el territorio nacional, principalmente de la Ciudad de México, se rebelaron en contra del régimen político entonces vigente, dando lugar a uno de los episodios más oscuros en la historia de México, la masacre del movimiento estudiantil de 1968.

No obstante, este acontecimiento no sólo tuvo repercusiones en aspectos políticos o sociales, sino también culturales. Los estudiantes encontraron en la plástica mexicana una herramienta excepcional para expresar sus demandas y exigencias políticas. Fue a través de volantes, carteles, mantas y pintas que los jóvenes comenzaron a romper el cerco de mentiras y calumnias que el gobierno y la mayoría de los medios de comunicación habían establecido en su contra. Como resultado de este movimiento social, la imagen con contenido político volvió a resurgir.

Después del movimiento de 1968, la vida política, social y cultural de México no volvió a ser la misma, muestra de ello es la transformación pictórica que se vivió en la siguiente década.

En 1970 empezaron a emerger agrupaciones de artistas plásticos, las cuales cansadas del estancamiento artístico decidieron buscar nuevos públicos, espacios y métodos de enseñanza, además de rescatar el arte político.

Resulta indispensable señalar la afinidad entre el Muralismo Mexicano y la plástica del movimiento estudiantil de 1968 y la creación de grupos de artistas plásticos en 1970.

Por una parte, la plástica de 1968, al igual que el muralismo, tomó aspectos del grabado, veía en el arte con contenido ideológico y denuncia social una forma contundente de comunicación y tenía un compromiso cultural y social. Mientras que las agrupaciones de artistas plásticos de 1970 coincidían con el muralismo en el rescate del arte político, contestatario y desafiante, además de que ambos movimientos culturales deseaban eliminar la idea de las galerías como principal medio de distribución.

Y aunque en 1968 y en la década de los setenta no fue a través de los murales donde se expresó la inconformidad de algunos sectores de la población, la plástica de ese entonces logró ser una herramienta de difusión que sin quererlo se convirtió en una heredera directa del Muralismo Mexicano, tal como se pudo comprobar en la investigación.

En las décadas siguientes, se produjeron en México significativos cambios, tal como el avance acelerado de las nuevas tecnologías y el rezago económico que era cada vez más evidente. Como consecuencia de ello, las transformaciones artísticas no se hicieron esperar y el país experimentó dos movimientos culturales: la creación de murales colectivos y el auge del grafiti.

Dichos movimientos pictóricos fueron resultado de la enorme necesidad de expresión que la sociedad mexicana manifestaba, por un lado el grafiti fue utilizado como una arma en contra del poder, las injusticias y la pobreza;

mientras que la creación de murales colectivos en algunas partes de la República Mexicana, específicamente el mural de Taniperla, reflejaban el estilo de vida de los habitantes de la comunidad y el mundo que deseaban tener y que quienes se encontraban en el poder se los impedía.

Estos movimientos artísticos que se encargaron de mostrar la realidad social y cultural de México, poco a poco y sin percatarse fueron preparando el camino a uno de los sucesos artísticos más interesantes del siglo XXI: el resurgimiento del muralismo.

La realidad del siglo XXI no difiere mucho de la de hace algunas décadas: pobreza, inseguridad, desempleo y violencias son algunos de los males que los mexicanos sufren en la actualidad. Aunado a esto, el arte mexicano ha dejado de tener apoyo de las autoridades; como resultado cientos de jóvenes han encontrado en la calles el lienzo perfecto para expresar la situación social, o bien, simplemente crear arte.

Desde hace algunos años este nuevo movimiento fue denominado por algunos como Neomuralismo; sin embargo, no existen investigaciones que expliquen en qué consiste, cuándo surgió y cuáles son sus principales exponentes. Por tal motivo, el cuarto tema de esta investigación se centró en tratar de entender, explicar y aumentar la información de dicho movimiento.

Cabe señalar que el muralismo tradicional y el Neomuralismo no son idénticos, tienen puntos en común, tal como la creación de murales en edificios públicos, técnicas y temas; no obstante, el muralismo contemporáneo no busca ser un reflejo de la realidad social o exaltar el arte político.

Los objetivos del Neomuralismo son variados y dependen de la filosofía de cada artista; sin embargo, la mayoría de sus exponentes está consciente que el arte público que realiza tiene el poder de transmitir un mensaje, comunicar una idea y reflejar lo que la humanidad vive día a día. Los neomuralistas han encontrado en el arte una forma de vida y al mismo tiempo han descubierto en las calles un medio de expresión, un lienzo donde el principal objetivo es comunicar.

Por último, es de suma importancia destacar que el mayor logro de esta investigación radica en la presentación de nueva información con respecto al Neomuralismo, la cual podrá ser utilizada por otras investigaciones como un extenso tema de estudio.

Fuentes de consulta

Bibliografía

- Aguilar Camín, Héctor y Lorenzo Meyer (2009). *A la sombra de la Revolución Mexicana*. México: Cal y Arena.
- Alfaro Siqueiros, David (1945). *No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna*. México: Talleres gráficos núm. 1 de la SEP.
- Anaya Cortés, Ricardo (2002). *El graffiti en México ¿Arte o desastre?* México: Ediciones Universidad Autónoma de Querétaro.
- Aquino Casas, Arnulfo (2011). *Imágenes épicas en el México contemporáneo: de la gráfica al graffiti 1968-2011*. México: CENIDIAP- Instituto de Bellas Artes- FONCA-CONACULTA.
- Ávila Jiménez, Norma (2010). *El arte cósmico de Tamayo*. México: Editorial Praxis- UNAM.
- Béistegui de Robles, Dolores (coordinadora) (1999). *Memoria Congreso Internacional de Muralismo: San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*. México: Antiguo Colegio de San Ildefonso.
- Cardoza y Aragón, Luis (1940). *La nube y el reloj. Pintura Mexicana Contemporánea*. México: UNAM.
- Carrillo Azpeitia, Rafael (1983). *Pintura mural de México*. México: Panorama.
- Charlot, Jean (1985). *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*. México: Ediciones Domes.
- Cherem, Silvia (2004). *Trazos y revelaciones. Entrevista a diez artistas mexicanos*. México: FCE.

- Cimet Shojjet, Esther (1992). *Movimiento muralista mexicano. Ideología y producción*. México: UAM Xochimilco.
- Debrouse, Olivier y Cuauhtémoc Medina (coordinadores) (2006). *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. México: UNAM.
- Del Conde, Teresa (2014). *Ensayos sobre arte mexicano del siglo XX. Textos dispares*. México: Siglo XXI- UNAM- IIE.
- Driben, Lelia (2012). *Generación de la ruptura y sus antecedentes*. México: FCE.
- Eder, Rita (1981). *Gironella*. México: UNAM- IIE.
- Fernández, Justino (1942). *José Clemente Orozco. Forma e Idea*. México: Porrúa Hnos y CIA.
- Ganz, Nicholas (2010). *Graffiti. Arte urbano de los cinco continentes (2ª ed.)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- García, Pilar y Julio García Murillo (2015). *Grupo Proceso Pentágono. Políticas de la intervención 1969-1976-2015*. México: UAC-UNAM-Alumnos 47- RM.
- González Cruz, Maricela (1994). *El muralismo de Orozco, Rivera y Siqueiros*. México: IIE-UNAM.
- Guadarrama Peña, Guillermina (coordinadora) (2010). *Pioneros del muralismo: la vanguardia*. México: Consejo Nacional para las Artes y la Cultura: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Jaimes, Héctor (2012). *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*. México: Plaza y Valdés.
- Librado Luna, Daniel (2008). *La Academia de San Carlos en el movimiento estudiantil de 1968*. México: UNAM.
- Orozco, José Clemente (1945). *Autobiografía*. México: Ediciones Occidente.

- Paz, Octavio (1990). *Los privilegios de la vista*. México: Fundación Cultural Televisa – Centro Cultural de Arte Contemporáneo.
- - (1994). *Los privilegios de la vista II: Arte de México*. México: FCE.
- Rochfort, Desmond (1993). *Pintura mural mexicana: Orozco, Rivera, Siqueiros*. México: Editorial Limusa.
- Rodríguez Prampolini, Ida (2012). *Muralismo Mexicano 1920-1940. Crónicas*. México: Tezontle.
- Ruiz, Maximiliano (editor) (2011). *Nuevo Mundo. Latin American Street Art*. Berlín: Gestalten.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (1970). *Estética y Marxismo*. México: Era
- Scherer García, Julio (2005). *Siqueiros. La piel y la entraña*. México: FCE.
- Silva Téllez, Armando (1986). *Graffiti. Una ciudad imaginada*. Colombia: Tercer Mundo Editores.
- Souter, Gerry (2007). *Frida Kahlo y Diego Rivera: detrás del espejo, su arte y sus pasiones*. NUMEN
- Suckaer, Ingrid (2000). *Rufino Tamayo: aproximaciones*. México: Praxis
- Tibol, Raquel (1974a). *Documentación sobre el arte mexicano*. México: FCE.
- -(1974b) *Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo*. México: FCE.
- Torres Arroyo, Ana (2011). *Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo ¿un pintor de la ruptura?* México: Universidad Iberoamericana.
- Valenzuela Arce, José Manuel (coordinador) (2012). *Welcome amigos to Tijuana. Graffiti en la frontera*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Editorial RM.
- Vasconcelos, José (1982). *Textos. Una antología general*. México: SEP-UNAM.

- Volpi, Jorge (2004). *La guerra y las palabras. Una historia intelectual de 1994*. México: Ediciones Era.

Hemerografía

Revista

- *Ruptura*. Museo José Luis Cuevas. Arte contemporáneo. Julio-octubre 2002.

Cibergrafía

- Appel Marco, “Neomuralismo mexicano en Europa”, en proceso.com.mx, <http://www.proceso.com.mx/421838/neomuralismo-mexicano-en-europa>, fecha de consulta: 10 de junio de 2017.
- Arregui Fernández, Eloisa. *Revolución y rehabilitación cultural*, recuperado de <https://dibujourjc.wordpress.com/2014/03/09/el-muralismo-mexicano-revolucion-y-rehabilitacion-cultural-por-el-loisa-arregui-fernandez/>, fecha de creación: febrero de 2014, fecha de consulta: agosto-septiembre 2016.
- Berger, Dominique. *Le mur de Taniperla*. Casa productora: SAGA FILM. Co-producción: Centre de l' Audiovisuel à Bruxelles (CBA) / RTBF Bruxelles. Publicado en YouTube, fecha de publicación: 7 de marzo de 2013, fecha de recuperación: 26 de abril de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=KqkZfrDkgug>
- Bigurra Peñavera Valeria. “Neomuralismo mexicano: la lengua de una sociedad”, en México News Network, <http://www.mexiconewsnetwork.com/es/arte-cultura/neomuralismo-mexicano/>, consulta: 9 de junio de 2017.
- Canal 11. Programa *In memoriam*, emisión *La generación de la ruptura. Parte 1*. Publicado en YouTube, fecha de publicación: 27 de marzo del 2014, fecha de realización: 2003, fecha de recuperación: 7 de enero de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=j7d9D5EazPI>

- Canal 11. Programa *In memoriam*, emisión *La generación de la ruptura. Parte 2*. Publicado en YouTube, fecha de publicación: 27 de marzo del 2014, fecha de realización: 2003, fecha de recuperación: 7 de enero de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=wb8Cld-62ng>
- Canal 11. Programa *In memoriam*, emisión *La generación de la ruptura. Parte 3*. Publicado en YouTube, fecha de publicación: 27 de marzo del 2014, fecha de realización: 2003, fecha de recuperación: 7 de enero de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=aE4BjPBUMYM>
- *Checo Valdez: El mural comunitario*. Producción de: EducomaUAM (Educación y comunicación alternativa). Publicado en YouTube, fecha de publicación: 2 de agosto de 2011, fecha de recuperación: 26 de abril de 2017. https://www.youtube.com/watch?v=bBnA_OSyQss
- Crespo, Aida Regina. *Siqueiros: las memorias de guerra del Coronelazo*, recuperado de <http://www.oocities.org/perea28/pres/crespo.pdf>, fecha de consulta: 14 de enero de 2017.
- Cuevas, José Luis. *Ataqué con virulencia el arte folklórico, superficial y ramplón*, recuperado de <https://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-11jose-luis-cuevas.pdf>, fecha de creación: febrero de 1988, fecha de consulta: 3 de enero de 2017.
- Del Conde, Teresa. *Felguérez: los bordes der una trayectoria*. Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, volumen XXII, número77, año 2000, recuperado de <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1950/1929> fecha de consulta: 4 de febrero de 2017.
- Eder, Rita. *Las mujeres artistas en México*. Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, volumen XIII, número 50, tomo 2, año 1982, recuperado de <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1144/113>, fecha de consulta: 14 de febrero de 2017.
- *En busca de lo imposible. Parte 2*. Entrevista a Daniel Manrique. Publicado en YouTube, fecha de publicación: 13 de febrero de 2011, fecha de recuperación: 5 de marzo de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=7hSgFBXYD3Y>

- Fukushima Martínez, Eiji (2012). *Las paredes hablan con Tepito Arte Acá* (tesis de licenciatura), recuperado de <https://studylib.es/doc/7969271/las-paredes-hablan-con-tepito-arte-ac%C3%A1->, fecha de consulta 8 de marzo de 2017.
- Galimberti Alessandra. “De la pared urbana al muro de Facebook: cambio y permanencia en la difusión cultural”, en La Jornada semanal, <http://semanal.jornada.com.mx/2016/10/07/de-la-pared-urbana-al-muro-de-facebook-cambio-y-permanencia-en-la-difusion-cultural-2164.html>, consulta: 4 de julio de 2017.
- García Ponce, Juan. *Nueve pintores mexicanos*, recuperado de https://books.google.com.mx/books?id=4shjnB_hVsC&pg=PA9&dq=lilia+carrillo+libros&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjM9KT4tZDSAUhUH6WMKHXYmByUQ6AEIJzAD#v=onepage&q=lilia%20carrillo%20libros&f=false, fecha de consulta: 14 de febrero de 2017.
- Grupo Mira. *La gráfica del 68. Homenaje al Movimiento Estudiantil*, recuperado de <https://sididh.files.wordpress.com/2008/10/1982lagrafica68.pdf>, fecha de creación: 1993, fecha de consulta: 11 de abril de 2017.
- Irurzun, Patxi. *En el desierto e la soledad. (Cuaderno de viaje: Chiapas)*, recuperado de <https://www.yumpu.com/es/document/view/14272463/en-el-desierto-de-la-soledad-el-mural-magico-taniperla/5>, fecha de consulta: 23 de abril de 2017.
- L. F. Cao, Marián (coordinadora). *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, recuperado de https://books.google.com.mx/books?id=_mO0JNIOI4MC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, fecha de consulta: 14 de febrero de 2017.
- Luján, Luis. *Carlos Mérida. Sabartés y Carlos Valenti*. Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, volumen XIV, número 54, año 1984, recuperado de http://www.analesiie.unam.mx/pdf/54_195-218.pdf, fecha de consulta: 30 de enero de 2017

- Manifiesto del Sindicato de Pintores 1922, recuperado de <https://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-4-manifiesto-del-sindicato-de-pintores-y-escultores.pdf>, fecha de consulta: octubre de 2016.
- Manrique, Daniel y Carlos Plascencia. *Tepito Arte Acá. Parte 2*. Publicado en YouTube, fecha de publicación 22 de septiembre de 2009, fecha de recuperación: 5 de marzo de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=YwMcZVT51Oc>
- Martínez Laura. “Muralismo mexicano 2.0: el 'street art' callejero”, en El español, diario digital, http://www.elespanol.com/viajes/20160426/120238259_0.html, consulta: 9 de junio de 2017.
- Minera María. “Proceso Pentágono, la denuncia hecha arte”, en Periódico El País, http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/23/babelia/1445602853_695297.html, consulta: 13 de marzo de 2017.
- Noelle, Louise. *Los murales de Carlos Mérida. Relación de un desastre*. Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, volumen XV, número 58, año 1987, recuperado de http://www.analesiie.unam.mx/pdf/58_125-143.pdf, fecha de consulta 29 de enero de 2017.
- Osset, Pablo Rodrigo. *El “arte acá” de la pintura: Tepito*, recuperado de <http://aunamnoticias.blogspot.mx/2010/12/el-arte-aca-de-la-pintura-tepito.html>, fecha de consulta 7 de marzo de 2017.
- Real Academia Española (2017). <http://dle.rae.es/?id=JPvdsiL>, fecha de consulta: 30 de abril de 2017.
- Redacción. “Irving Cano, el grafitero zapoteca que dará vida a calles de Dubái”, en Uno TV noticias, <http://www.unotv.com/noticias/portal/entretenimiento/detalle/irving-cano-graffitero-zapoteca-dara-vida-calles-dubai-928960/>, consulta: 3 de junio de 2017.
- Rodríguez Prampolini, Ida. *Siqueiros y la Revolución*. Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, volumen XIV, número 56, año 1986,

recuperado de

<http://www.analesiiie.unam.mx/index.php/analesiiie/article/view/1317>, fecha de consulta: 5 de enero de 2017.

- *Sego/Saner Miami Wynwood Walls. HCTN EPISODE 5*. Publicado en YouTube, fecha de publicación: 15 de diciembre del 2011, fecha de recuperación: 3 de julio de 2017.
<https://www.youtube.com/watch?v=KEZNyYnH08E&lc=z23eh3xzrluuhdhgr04t1aokq42k5vnm250vul1firdbbk0h00410>
- Suckaer, Ingrid. *Rufino Tamayo*, recuperado de <http://www.rufinotamayo.org.mx/wp/wp-content/uploads/2013/12/Cronolog%C3%ADa-Rufino-Tamayo-2009-Ingrid-Zuckaer-oficina-derechos-autor-rufino-tamayo.pdf>, fecha de creación: 2013, fecha de consulta 15 de enero de 2017.
- Tibol, Raquel. *Textos de Rufino Tamayo. Recopilación, prólogo y selección de viñetas*, recuperado de <https://books.google.com.mx/books?id=E4bw79CSb6EC&pg=PA3&lpg=PA3&dq=Textos+de+Rufino+Tamayo.+Recopilaci%C3%B3n.+pr%C3%B3logo+y+selecci%C3%B3n+de+vi%C3%B1etas.&source=bl&ots=3m80yD3ljS&sig=Yo8QULcj1CtEA-HHAUwdHrowwns&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjw4YfohNPWAhXJ2yYKHTUZDLIQ6AEIJjAA#v=onepage&q=Textos%20de%20Rufino%20Tamayo.%20Recopilaci%C3%B3n%2C%20pr%C3%B3logo%20y%20selecci%C3%B3n%20de%20vi%C3%B1etas%2C&f=false>, fecha de consulta 16 de enero de 2017.

Fuentes vivas

- Cynthia Arvide, periodista cultural, entrevistada por la autora de esta investigación el 7 de junio de 2017 en la Ciudad de México.
- Irving Cano, muralista mexicano, entrevistado por la autora de esta investigación el 3 de junio de 2017 en el estudio del pintor en Cuernavaca, Morelos.
- Antonio Triana (Cix), muralista mexicano, entrevistado por la autora de esta investigación el 6 de junio de 2017 en San Antonio Tecomitl, delegación Milpa Alta.

- Laura González Matute, investigadora e historiadora, entrevistada por la autora de esta investigación el 29 de junio de 2018 en la Ciudad de México.
- Cristina Híjar González, investigadora, entrevistada por la autora de esta investigación el 30 de junio de 2018 en la Ciudad de México.