

7

Zej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES ARAGON

EL MURALISMO MEXICANO COMO
MANIFESTACION NACIONALISTA
(1920-1950)

TESIS

Que para obtener el título de
LICENCIADO EN SOCIOLOGIA

Presenta

VICTOR HUGO MARTINEZ ROSAS LANDA

México, agosto de 1996.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



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.

A mis padres, Lolita y León ("venudito").

A mi esposa Gloria Imelda.

A mis hijos, Víctor Hugo, Diana Lucía e Iveth.

A mis nietos, Lalo e Iván.

A la Escuela Nacional de Estudios Profesionales-Aragón.

INDICE

Introducción. 4

CAPITULO I

Marco conceptual 10

1.1. Nación. 10

1.2. Cultura. 16

1.3. Cultura nacional. 17

1.4. Nacionalismo. 18

1.5. Nacionalismo cultural. 23

CAPITULO 2

El contexto histórico del muralismo. 30

2.1. Significado y alcances de la Revolución Mexicana. 30

2.2. El Porfiriato. 31

2.3. Los primeros años de la posrevolución. 32

2.4 El cardenismo y los años treinta. 41

CAPITULO 3

El muralismo y su contexto pictórico. 48

3.1. Albores del siglo. 48

3.2. Surgimiento del muralismo. 52

3.3. Perfil de José Clemente Orozco. 56

3.4. Perfil de Diego Rivera. 61

3.5. Perfil de David Alfaro Siqueiros. 65

CAPITULO 4

Recapitulación: muralismo y nacionalismo cultural. 70

CONCLUSIONES 79

Bibliografía. 82

Anexo. 85

INTRODUCCION

Todo cambio social implica, en una sociedad determinada, nuevas formas de pensar, de actuar y de ser. Esto sucedió con la Revolución Mexicana, y sobre todo con el nuevo proyecto de nación, en el cual destaca el nacionalismo cultural. De este nuevo proyecto nos interesa desarrollar este elemento, expresado en el muralismo mexicano de 1920 a 1950.

Para algunos críticos del arte, como Justino Fernández, el muralismo fue un nuevo sentido de la vida y el arte para el pueblo de México, es decir, serían los espacios públicos, donde la gente común y corriente se vería a sí misma como parte de una colectividad. Para otros autores, como Cardoza y Aragón, fue el descubrir lo auténtico, lo propio, en una palabra: lo nacional.

Artísticamente, el muralismo es un mirar hacia dentro y conocernos mejor, ver nuestras limitaciones y alcances como país. Fue lenta la gestación de este impulso, como la gestación de la revolución. A partir de los primeros murales de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros (los principales exponentes de esta corriente), se puso en marcha aquella búsqueda de lo propio, rescatando aspectos como:

- Tradiciones precolombinas, arte colonial, artes populares.
- Condiciones históricas, influencias universales.
- Personalidades de la sociedad, representantes de las clases sociales.

El muralismo fue una manifestación artística propia de su tiempo. Como corriente estética constituyó una innovación que ganó prestigio nacional e internacional y una amplia cantidad de seguidores. En el plano político, el muralismo constituyó una manera de difundir las ideas socialistas, humanistas y el ideario de la Revolución Mexicana, donde prevaleció la crítica a tres figuras, a saber: la iglesia, el ejército y los caciques, y en un plano más general, a la explotación feudal, a los gobiernos dictatoriales y a la sociedad capitalista. Tal vez más que ningún otro, el muralismo fue un medio tanto para difundir el ideario de los gobiernos posrevolucionarios como para dar a conocer las concepciones de ciertos sectores de la izquierda de la época.

Las preocupaciones de los muralistas mexicanos coincidieron con las del nuevo régimen. La recuperación del individuo, basado en el liberalismo, y su integración a

una colectividad, de donde surge el carácter nacionalista, fueron rasgos que en principio destacaron los artistas en sus obras y que los gobernantes (muchos de ellos influenciados por la doctrina socialista) comenzaron a apoyar en forma decidida mediante recursos o espacios para la realización de sus obras.

El punto de partida del muralismo fue la revolución, que sería un nuevo proyecto de vida en todos los sentidos para México.

Dentro de los precursores de este movimiento ubicamos al Dr. Atl y a José Guadalupe Posada, cuyas obras constituyeron violentas crónicas de esos años.

El muralismo mexicano fue encabezado por los jóvenes de la Academia de San Carlos. Entre ellos se encontraba Orozco desde 1908, quien por esa época hacía un estrecho contacto entre los proyectos de renovación artística y la pasión política por un México libre de las lastimosas condiciones de atraso semifeudal.

Cuando da comienzo el movimiento revolucionario de Francisco I. Madero, sus reivindicaciones, por lo menos las aparentes, eran sólo políticas pues intentaban recuperar la normalidad de la vida cívica, alterada y desvirtuada durante los largos años del régimen de Porfirio Díaz en lo político pero también en lo económico, en lo social muy particularmente y desde luego en lo cultural.

Estallada la lucha armada, el largo proceso de la guerra entre 1910 y 1921, de tan alto costo para la población y para el país en su conjunto, abrió nuevas posibilidades antes no contempladas, cuyo contenido se enriqueció con las más variadas fuentes.

De tal modo que antes de concluir la fase armada de la revolución se esbozaron nuevos proyectos para la sociedad, cuya condición de posibilidad se daría con la presencia de gobiernos estables. Entre estos nuevos proyectos quedaban incluidos el cultural y artístico, que es el que aquí ocupa nuestra atención, en particular una de sus expresiones: el muralismo. Este se inicia propiamente bajo el mecenazgo de José Vasconcelos, secretario de Educación Pública, quien invita a Rivera, Orozco, Siqueiros, Charlot y otras personalidades para que decoren los espacios públicos y gubernamentales de esa época, tales como escuelas, hospitales, mercados. Influídos por las ideas de la época y también por sus propias formaciones políticas y artísticas, estos pintores inician su trabajo fundamentalmente en una revalorización de lo indígena, de sus tradiciones, costumbres, fiestas, pero especialmente con un nuevo sentido de la vida y el arte del pueblo de México.

Esta revalorización es una respuesta al olvido en que se encontraban los indígenas, cuya condición de suyo difícil, se había agravado por el movimiento armado. En el ámbito de la cultura el indigenismo de los muralistas se explica como una respuesta a las tendencias extranjerizantes de la oligarquía porfirista.

Los muralistas por primera vez intentan mirar hacia dentro, es decir, buscan en forma, color, espacio e intencionalidad lo nuestro, y a la vez criticar el estado de cosas de ese momento.

Este movimiento que abarca tres décadas (de 1920 a 1950) quedó plasmado en un proyecto nacionalista cultural. Orozco lo definió como: "Su desarrollo fue iconografía tradicional cristiana, indigenismo, historia contradictoria (la Conquista), propaganda socialista, símbolos liberales muy siglo XIX, por último dice irónicamente que el tema de la burguesía enemiga del progreso es tan inofensiva como la serpiente emplumada". En pocas líneas nos describe qué fue la pintura mexicana , sus ideas y sus temas.

De tales afirmaciones nos interesa investigar lo siguiente: el muralismo como expresión de propaganda a la revolución socialista en sus obras y su nacionalismo cultural de esos años.

En esta tesis se presentan algunos apuntes que considero podrían ser útiles para que en un futuro no lejano este mismo autor, o alguien más, realice esa necesaria profundización y sistematización del tema.

El problema esencial que encontramos fue la definición de los conceptos que constituyen el eje del análisis: nación, cultura y nacionalismo. Resulta difícil encontrar un acuerdo sobre los alcances y el contenido preciso de esos conceptos pues en ellos

confluyen diversos fenómenos sociales propios de la historia de la sociedad a la cual se haga referencia. En ocasiones la política estatal aparece como decisiva en la definición de la nación, pero también encontramos la cultura popular y sus múltiples manifestaciones, el papel de la comunicación y de los medios, los diversos regionalismos, la religión, la Iglesia, la educación, entre otros. Aun así, en este trabajo se proponen algunas aproximaciones a tales conceptos, que sirven para abordar el objeto de estudio.

El objetivo central es analizar los perfiles fundamentales del muralismo mexicano en el periodo 1920-1950, a partir del concepto de nacionalismo cultural. Se trata, pues, de apuntar trazos generales, más que de emitir juicios concluyentes, como podrá apreciarse tras la lectura de este documento.

CAPITULO 1

MARCO CONCEPTUAL

1.1. Nación.

El concepto de nación se vincula con la idea de que un determinado número de individuos han nacido sobre un mismo territorio, y su origen determina generalmente la permanencia en ese ámbito. Sin embargo, como lo consigna la mayoría de los autores consultados, la nación implica diversidad pues es un grupo aglutinado por diversos elementos étnicos, lingüísticos, religiosos, etcétera. A veces la fuerza de cohesión consiste en la mezcla entre algunos de ellos (por ejemplo en el caso del mestizaje mexicano); en otras ocasiones, la fuerza cohesiva

radica precisamente en el predominio de alguno de los componentes. El carácter equivoco del término se debe, desde mi punto de vista, precisamente a la diversidad de los elementos que explican la fuerza aglutinante de la nación.

Lo cierto es, en todo caso, que la nación se produce en un proceso de integración que conduce a la formación de grupos estables y caracterizados. Con factores de conformación tales como el territorio y la ascendencia actúan también los espirituales, a menudo asociados con ciertas ideas religiosas, como ocurre con el guadalupanismo en algunos sectores de la sociedad mexicana. Esta idea ya era apuntada por Renan en una célebre obra del siglo pasado.¹

En una primera etapa las naciones fueron expresión de un origen y una convivencia desprovista de alcance político. La idea política vinculante rebasaba los cuadros nacionales y arribaba a valores considerados universales, como la fe en algún dios, según fue común entre las sociedades europeas. Esta puede considerarse la primera etapa en la evolución del concepto nación.

La segunda etapa está marcada por la escisión de la cristiandad, que a partir de la reforma religiosa del siglo XVI produce una serie de naciones que, ahora sí, se vinculan políticamente.

¹ Renan, E., *Qué es una nación*, Editora Nacional, Madrid, 1961, p. 28.

La tercera etapa en la evolución del concepto está dada por el advenimiento de la Revolución Francesa y el surgimiento de la idea de democracia. Duverger hace notar que en aquel momento el político Lavissee convoca a: "Provinciales de todas las provincias olvidando las diferencias geográficas, etnográficas, históricas, (que) han creado, por un acto deliberado de su voluntad, la nación moderna".²

La colectividad nacional soberana es desde entonces identificada con la universalidad de los ciudadanos. Con esto, la nación se afirma hacia adentro sometiendo a su voluntad a todos los órganos de la autoridad. Y hacia afuera, frente a las demás naciones, tal como se manifestó en los diversos conflictos internacionales que se dieron a partir de aquellos tiempos.

Este carácter soberano de la nación que se adquiere por voluntad ciudadana puede compararse con el caso de un gran número de naciones que pueblan el continente americano. No han sido éstas, como las naciones europeas, productos lentos de la historia, sino determinaciones de la acción de los caudillos sobre diversos territorios, y han nacido de este modo asociadas con el Estado y en virtud de la acción de éste.

Para los países que padecieron la colonización, la construcción de la nación siguió un camino más lento y tortuoso. El enfrentamiento con el imperio sería, en principio, condición indispensable. Luego, la resolución de las contradicciones entre las élites gobernantes locales sería otro obstáculo para la conformación de la nación. Las

² Duverger, Maurice, *Nación y nacionalismo político*. Ariel, Barcelona, 1971, p. 18.

profundas desigualdades sociales hicieron difícil una tranquila integración nacional, que en no pocos casos se dio a causa de la dureza de los gobiernos independientes, que llegaron a ser tanto o más autoritarios que los de los colonizadores.

La nación, pues es una sociedad con intereses, valores y objetivos comunes, todos ellos en los planos económico, social y político. Evidentemente, la nación se construye en el plano ideológico y a partir del proyecto político del Estado, un Estado soberano que se asume como producto de la voluntad popular cuyo objetivo principal es salvaguardar, supuestamente, los intereses generales. Para el ejercicio de la soberanía, el Estado requiere de la integración y la identidad nacional. Sólo así enfrentará a los demás países y sólo así podrá lograr su legitimidad frente a los gobernados.

Existe también una definición de corte antropológico sobre nación, en la cual se le concibe como "una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana"³

Entre el grupo de individuos que componen a la comunidad hay relaciones de dominio y subordinación, por lo cual puede ser calificada como política. Al mismo tiempo existen profundas vinculaciones donde prevalecen el compañerismo y la solidaridad, sin que sean determinantes las desigualdades existentes. Sobre el rasgo político Anderson no

³ Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México. Fondo de Cultura Económica, Colec. Popular, Núm. 498, 1993, 315 p.

profundiza y se dedica más a explicar el resto de las características de este tipo de comunidad.

Es imaginada porque está presente en las mentes de los individuos, quienes nunca podrán conocer a todos los miembros de la comunidad. A pesar de ello, el sentimiento de integración está presente.

Es limitada porque, aunque se tratara de una nación muy grande o muy pequeña, sus fronteras geográficas son bien definidas. Siempre hay otras naciones frente a la propia.

La nación se concibe como soberana porque históricamente aparece como un cuestionamiento a los regímenes monárquicos en los cuales no había un poder más alto que el divino. Todos los demás se subordinaban a él.

Basándose también en Anderson, Gilberto Giménez plantea la nación como "una comunidad imaginaria construida simbólicamente según el modelo de la familia (identidad genética), de la etnia (identidad étnica) y de la comunidad religiosa y particularizada por 'mitos de masa' nacionales propios y específicos".⁴

⁴ Giménez, Gilberto. "Apuntes para una teoría de la identidad nacional", en *Sociológica*, año 8, Núm. 21, enero-abril de 1993, p. 15.

Este autor plantea que existen analogías entre la configuración de la nación y de la familia. Hay una visión de la patria como "madre" y también una actitud viril de los "hijos" para defender su comunidad.

Al lado de este rasgo, encontramos el de la etnicidad, que implica costumbres y tradiciones comunes más allá de la familia. La religiosidad proviene de la concepción de la nación como comunidad de carácter "místico, universalista y totalizador" que, sin embargo, tiene límites. El sectarismo de las corrientes religiosas, al parecer, es lo que recupera este autor aquí.

También Giménez habla de la importancia de los símbolos para las masas como elementos de identificación. Finalmente, maneja la misma noción de Anderson sobre la comunidad imaginaria.

Resulta significativo que ambos autores manejen la idea de que es el capitalismo el que provoca la construcción de la nación en la historia moderna. Esto se aprecia de manera más clara en Giménez cuando afirma que "La idea de una identidad y de una cultura nacionales emerge como producto secundario de la formación de la nación-Estado, que a su vez es el resultado de una tendencia global impulsada por la industrialización".⁵

⁵ *Idem*, p. 24.

1.2. Cultura.

El concepto de cultura, tal y como es utilizado hoy en las ciencias sociales es el resultado de un proceso cuyo arranque se encuentra en la palabra latina *cultura*, cuyo contenido a menudo ha sido confundido con el de *civilización*, de uso muy extendido en las lenguas anglosajonas.

En nuestros días la palabra "cultura" ha adquirido un nuevo y específico sentido, particularmente en el campo de la sociología, como conjunto de valores de un determinado grupo social o nación. Se le entiende como el modo de vivir y de concebir la existencia de un determinado grupo humano desde lo que podemos llamar 'etapa de conciencia'. Se trata de algo dado, no susceptible de ser explicado en términos de herencia biológica.⁶

En principio, entiendo la cultura como un conjunto de valores transmitidos generacionalmente en el seno de un grupo, a partir de una historia y un conjunto de predisposiciones comunes. Sin embargo, la cultura no se agota ahí. La llegada de valores diferentes no podría explicarse en esta perspectiva evolucionista. La dinámica de este fenómeno provoca la aparición de principios, de valores que tienen que ver con, e incluso determinan, el cambio social.

⁶ Rubio Hernández, Rogelio, *En torno al concepto de cultura*, México, Nuestro Tiempo, 1971, p. 22.

La cultura es un fenómeno dinámico que se nutre de las actitudes y valores de la sociedad en su conjunto, de la diversa gama de clases, grupos, comunidades, actores e instituciones que la constituyen.

1.3. Cultura nacional.

Tradicionalmente la idea de cultura como la idea misma de nación ha remitido al espacio político, ideológico y social de unos cuantos individuos que dominan desde la cúspide un mapa muy diverso de tradiciones, grupos étnicos y clases sociales. En cambio, desde otra posición se ha entendido la cultura nacional como el resultado ideológico que acompaña y refuerza al poder político; como el instrumento que, a partir de nuestra independencia, trata de abolir en su proyecto aquella fragmentación (en grupos y clases) para edificar y gobernar un país igualitario. Sin embargo, lo más común es que se entienda la cultura nacional como el conjunto de obras y tradiciones que, concentrando una realidad común, resisten la penetración cultural del imperialismo.

Frantz Fanon define la cultura nacional como "el conjunto de esfuerzos hechos por un pueblo en el plano del pensamiento para describir, justificar y contar la acción a través de la cual el pueblo se ha constituido y mantenido".⁷

⁷ Fanon, Frantz, *Los condenados de la tierra*, Fondo de Cultura Económica, México, Colec. Popular, 1963, p. 214.

Por su parte, Luis Cardoza y Aragón hace alusión a la pretendida cultura nacional que deseaban los independentistas y que se contraponía a la realidad de las mayorías: "Tenemos una comunidad históricamente formada dentro de un territorio compartido sin sólida vinculación económica y cultural; hay inmensas mayorías que viven una economía casi neolítica que, por su número y arraigo, nos dan rasgos que expresan particularidades de lo que deberíamos llamar cultura nacional, como resultado de su existencia en el transcurso de los siglos. Esta situación no permite hablar, con propiedad, de una verdadera cultura nacional compartida, porque la cultura nacional es la de una muy escasa minoría semifeudal dueña de la tierra, con raíces antagónicas y metas diferentes de aquella de las inmensas mayorías explotadas colonialmente. Los rasgos nacionales los constituye esta pugna, la prolongación de tal infamia..."⁸

En México el carácter nacional de la cultura se hizo realidad hasta que la nación se forjó, poco después de la Revolución Mexicana. Por tanto, los gobiernos posrevolucionarios jugaron un papel trascendental pues la cultura no fue exclusiva de una clase, grupo o sector social, sino que se desarrolló y se difundió entre toda o la mayor parte de la sociedad.

1.4. Nacionalismo.

⁸ Cardoza y Aragón, Luis, Guatemala, *las líneas de su mano* (1965), Fondo de Cultura Económica, México, Colec. Popular, 2ª edición, 1965, pp. 257-258.

El vocablo "nacionalismo" tiene varias acepciones comunmente utilizadas aunque, en mi opinión, no todas ellas son válidas para los fines de este trabajo.

a) Como tendencia de un grupo humano a convertirse en Estado (Estado nacional). De acuerdo con Prat de la Riva, esta acepción habla de la aspiración de un pueblo a tener política propia, un Estado suyo y un territorio donde se apliquen sus propios designios y se respete su cultura.⁹

b) Como concepto excluyente de las diferencias, según se aprecia en las orientaciones fascistas, de las cuales José Antonio Primo de Rivera es un buen ejemplo: "No todo pueblo ni todo agregado de pueblos es una nación, sino sólo aquellos que cumplen un destino histórico diferenciado en lo universal..."¹⁰

c) Como tendencia hacia la autonomía política de cierta parte de una nación. En este sentido puede equivaler a "separatismo" y, en este caso, adquiere una connotación preponderantemente política, de la cual son ejemplos cotidianos el separatismo vasco y el autonomismo catalán, en territorio español.

⁹ Prat de la Riva, Joan, *La nacionalidad catalana*, Barcelona, Lanzas, 1961, p. 12.

¹⁰ Primo de Rivera, José Antonio, "Ensayo sobre el nacionalismo", en *Obras completas*, Editora Nacional, Madrid, 1945, pp. 579-580.

d) Como vínculo entre los miembros de un determinado grupo. Cuando se entiende así al nacionalismo se considera que los vínculos de consanguinidad y territorialidad que sirven para estudiar la familia y la nación antiguas, en su forma de tribu, tienen influencia tradicional en el nacionalismo como vínculo.

e) El nacionalismo como sinónimo de "patriotismo".

f) El nacionalismo como valor absoluto.

Como puede observarse, el término que ocupa mi atención ha registrado varias tendencias: liberal y liberalizadora (en el marco de los movimientos de independencia nacional del romanticismo decimonónico); conservadora (donde adquiere un matiz cercano a lo que conocemos como fascismo) y por tanto excluyente de las diferencias; y totalitaria (en la que se adoptan francamente las posturas excluyentes) como ocurre bajo el nacionalsocialismo alemán.

Para los fines de este trabajo, el concepto de nacionalismo se entiende como "la fórmula política o la doctrina que propone el desarrollo autónomo, autodeterminado de una comunidad definida según características externas precisas y homogéneas, y considerada como depositaria de valores exclusivos de las decisiones políticas y económicas, de las elecciones y formación en la colectividad en cuestión, la cual se presenta como integridad, a su propia identidad ya sea para emanciparse de condiciones

alternativas o conjuntas de dependencia política, de atraso económico, de disgregación cultural ya sea para reaccionar ante amenazas externas de incorporación, alienación o marginamiento...".¹¹

Las cualidades de la nación son resaltadas durante el proceso de su constitución. Las bondades de la nación son puestas en relieve por sus impulsores y, posteriormente, por la comunidad misma. "Si se concede generalmente que los Estados nacionales son 'nuevos' e 'históricos', las naciones a las que dan una expresión política presumen siempre de un pasado inmemorial, y miran un futuro ilimitado, lo que es aun más importante. La magia del nacionalismo es la conversión del azar en destino."¹²

El nacionalismo radica precisamente en la búsqueda de la constitución de una comunidad imaginada (que es la nación). Este se contrapuso originalmente a la comunidad religiosa y al reino dinástico, como denomina Anderson a las formas de agrupación social y de dominación política previas al Estado-nación.

Cuando las concepciones culturales de un solo lenguaje (p. ej. el latín) como medio de acceso al conocimiento, de la organización social producto de un ser superior (dios), y la "de la temporalidad donde la cosmología y la historia eran indistinguibles", dejaron de ser vigentes fue cuando comenzó a concebirse la idea de nación.

¹¹ Bobbio, Norberto y Nicola Matteucci, *Diccionario de política*, Siglo XXI Eds., México, 1982, p. 1080.

¹² Anderson, op. cit., p. 29.

Anderson hace una distinción interesante respecto de los nacionalismos, poniendo énfasis sobre el que llama "oficial", que "fue desde el principio una *política* consciente, de autoprotección, íntimamente ligada a la conservación de los intereses dinástico-imperiales ... El único rasgo persistente de este estilo de nacionalismo era, y es, su naturaleza *oficial*, es decir, algo que emana del Estado y sirve a los intereses estatales ante todo".¹³

Es pertinente recuperar esta noción por el predominio del nacionalismo "oficial" en el caso de nuestra historia. El Estado siempre fue actor esencial en la conformación de la nación a finales del siglo XIX y después de la Revolución. El nacionalismo popular, proveniente de los sectores mayoritarios, fue un fenómeno excepcional, que sobre todo se manifestó durante el movimiento armado. Pero concluido este proceso, fue el Estado el que conformó los valores nacionalistas del nuevo régimen.

Es claro que la influencia del Estado en la construcción de la nación es determinante. Así lo destaca Hobsbawm cuando apunta que "El principio de que la autoridad territorial es suprema y tiene poder exclusivo sobre este territorio pertenece a la historia moderna".¹⁴ Como ya lo mencionamos, esta es una de las cualidades de la nación, su territorialidad bien definida. En tal espacio hay una tendencia "a desarrollar una estandarización (u homogeneización) social y funcionalmente necesaria del conjunto de sus ciudadanos, así como a fortalecer los vínculos que los mantienen unidos a un gobierno

¹³ *Idem*, p. 223-224.

¹⁴ Hobsbawm, Eric, "Identidad", en *Revista internacional de filosofía política*, Madrid, UNED-UAM Iztafalapa, No. 3, mayo de 1994, pp. 6.

nacional. Cualquier medio que esté a disposición del Estado para establecer esta continuidad y cohesión será empleado con este propósito, cuando no inventado, especialmente en el caso de ese gran garante de la continuidad que es la historia".¹⁵

Este autor destaca las diferencias entre "el nacionalismo de los líderes y cuadros y los sentimientos de las masas".¹⁶ En nuestra historia lo que ocurrió fue un predominio de los primeros sobre los segundos. La ideología del nuevo régimen se impuso mediante, entre otros elementos, leyes, educación, corporativización de los trabajadores y con políticas culturales en las que se resaltaron las virtudes del nuevo orden.

1.5. Nacionalismo cultural.

Considero que no puede hablarse terminantemente de un "nacionalismo cultural" frente a un "nacionalismo político". A diferencia del concepto de nación, casi siempre en la definición del nacionalismo cultural hay implícitas autodefiniciones de carácter político; esto debido a que por lo regular implica una definición frente a la historia nacional y ante un proyecto histórico que pretende continuarla o enmendarla. Por tanto, cualquier "definición" que se adopte en estos campos es convencional.

¹⁵ *Idem*, p. 6.

¹⁶ *Idem*, p. 12.

El nacionalismo cultural es un conjunto de políticas orientadas al fortalecimiento de valores y principios de carácter artístico que son parte de la comunidad imaginada. En la medida en que la cultura es fomentada por el nuevo régimen para la búsqueda de difusión o de legitimación de los nuevos intereses, el Estado es el que lleva a cabo este nacionalismo cultural mediante las instituciones más adecuadas para ello, en el ámbito de la educación y de las artes, principalmente.

El nacionalismo cultural, aunque no es exclusivo de una región del mundo, alcanza su mayor desarrollo como proyecto y como concepto en América Latina. En esta región el nacionalismo cultural comenzó siendo una creación de los criollos en la segunda mitad del siglo XVIII. Pero contrariamente a otros nacionalismos que hablaban de un destino manifiesto o de una misión providencial en la historia, el latinoamericano ha tenido casi siempre como tema fundamental el de la independencia. El nacionalismo fue aquí preponderantemente indigenista, elaboró complicados mitos en torno de la historia y la cultura prehispánicas y los convirtió en símbolos de la identidad nacional, para demostrar que la "esencia" latinoamericana no la habíamos recibido de los españoles, sino de nuestros antepasados indígenas y que, en última instancia, nuestra cultura era claramente diferente de la occidental.

La apología indigenista hecha por los criollos tuvo, además, como resorte, las críticas marcadamente discriminatorias de las que eran objeto los indígenas por parte de los científicos y filósofos europeos. Fue así como hacia finales del siglo XVIII el jesuita

mexicano Francisco Javier Clavijero escribió una historia del México antiguo para comparar la civilización azteca con la griega. Tareas semejantes emprendieron otros criollos en diversas regiones del continente, como Rafael Landívar en Guatemala y Juan Ignacio Molina en Chile (ambos autores, por cierto, jesuitas).

Al nacionalismo cultural indígena se le ha opuesto en diversos momentos históricos un nacionalismo hispanista que sostiene que lo propio de nuestro continente es la herencia española y, particularmente, la religión cristiana. Sin embargo, esta corriente sólo la tenido arraigo entre las élites. El historiador y político mexicano Lucas Alamán sostenía a mediados del siglo XIX que sólo el catolicismo podría cohesionar a todos los mexicanos. Una variante de esta idea fue sostenida, ya en el siglo XX, por José Vasconcelos, quien sostenía que lo específicamente latinoamericano son ciertas formas culturales que nos inclinan a algunos valores del espíritu, fundamentalmente estéticos y religiosos, en contraste con el carácter fuertemente pragmático predominante en sociedades como la estadounidense.

Los positivistas del siglo pasado explicaban esto en forma distinta: antes se creía que lo específicamente nuestro era la imitación de ciertas formas culturales europeas o norteamericanas (como la moda, las corrientes artísticas, las líneas de política educativa). Esta imitación, generalmente extralógica, fracasó porque se creó una cultura de segundo orden, carente de un origen propio, lo cual dio lugar, en forma contraproducente, a un sentimiento de inferioridad.

Para algunos, como Samuel Ramos, el sentimiento de inferioridad puede desaparecer si se cobra una idea adecuada de nuestra evolución cultural y si se le inserta convenientemente en el todo general, idea también sostenida por Alfonso Reyes y Leopoldo Zea.

Por último, en tiempos recientes se ha extendido y arraigado la convicción de que nuestra cultura nunca será entendida plenamente si no aceptamos que de manera inevitable es el producto de una síntesis que se dio entre lo colonial y lo prehispánico.¹⁷ Desde luego el sentimiento nacionalista no sólo ha suscitado ideologías y obras de arte, sino que también ha servido de impulso al quehacer científico: el interés en torno del indígena y el negro ha motivado el desarrollo de importantes corrientes de la antropología y la arqueología.¹⁸

En el caso mexicano, dice Carlos Monsiváis, "al nacionalismo mexicano lo desata y lo configura la realidad política y el texto de la (muy avanzada para la época) Constitución de 1917. Hay que corresponder en el arte, en la cultura, a la novedad de la Revolución, a la fuerza de sus violentos estímulos. Hay que olvidarse de los plácidos y reducidos espectadores polirrianos, obtener un gran público, incorporar a toda la colectividad, conducirla a que testimonie y actúe en las representaciones conmovidas del

¹⁷ Fernández Retamar, Roberto, *Caliban*, Diógenes, México, 1972.

¹⁸ Las ideas de este apartado han sido sintetizadas de Gerbi, Antonello, *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica 1750-1900*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960; Zea, Leopoldo, *Dos etapas del pensamiento en Hispanoamérica*, El Colegio de México, México, 1949; Abellán, José Luis, *La idea de América: origen y evolución*, Eds. Istmo, Madrid, 1972.

proceso social. ¿Cuáles son las aportaciones? Una 'cultura social' y un 'nacionalismo espiritual'".¹⁹

Conviene recordar que entre 1920 y 1924, como rector de la Universidad Nacional y secretario de Educación Pública, José Vasconcelos organizó con una dirección nueva la herencia nacionalista del siglo XIX y creó una mística cultural de redención de la patria que habría de prevalecer, en lo esencial, durante cincuenta años, hasta hace poco tiempo. Los elementos de esa mística eran los siguientes:

a) La idea criolla de la nacionalidad que evolucionó durante la Colonia y se manifestó claramente con los jesuitas del siglo XVIII y los primeros insurgentes.

b) La reforma liberal a la idea criolla de la nacionalidad: la ambición de una civilización moderna y de una vida legal, y la participación irreversible de los mestizos, ya no como excepción, sino como regla en la esencia política de la nacionalidad; el mestizaje como carta mayor del juego nacionalista, la legalidad y la preponderancia de un estado que impiden la anarquía interna y la vulnerabilidad extrema ante el extranjero, y la épica realizada del mexicano como defensor permanente de su nación.

c) La aparición de un *nosotros* iberoamericano, que ya establecido originalmente por Bolívar, halló en el movimiento literario de los poetas modernistas una

¹⁹ Monsiváis, Carlos. "El arte y la cultura nacional entre 1910 y 1930. El nacionalismo cultural", en Schavclzon, Daniel (comp.), *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

realidad activa que habrán de heredar todos los nacionalismos latinoamericanos. El nacionalismo de Vasconcelos se inscribirá en el marco general de un nacionalismo latinoamericano

d) Las respuestas europeas al positivismo, por lo cual en el nacionalismo latinoamericano se aprecian las ideas de los pensadores alemanes de la época.

e) La experiencia de que la revolución no había beneficiado al pueblo, sino a sus astutos y perversos caudillos.²⁰

El nacionalismo es parte de un proyecto estatal. En el caso de México, los nuevos gobernantes tuvieron que plantearse entre sus objetivos la construcción de una nación, pues el precario Estado nacional construido durante el porfiriato había sido devastado por las consecuencias del régimen dictatorial y por el movimiento revolucionario. El carácter nacionalista del nuevo régimen fue consecuencia de: a) el rechazo a la influencia europea, prevaleciente durante la dictadura; b) el rechazo al imperialismo colonialista que había desatado la primera Guerra Mundial; c) la necesidad de construir un gobierno independiente y soberano que asegurara la reconstrucción del país, la estabilidad política y el desarrollo económico.

Al término de la revolución, entonces, uno de los objetivos del nuevo Estado fue el de lograr la integración nacional. Ello era requisito para poder realizar su

²⁰ Aguilar Canán, Héctor, *En torno a la cultura nacional*, Océano, México, 1982, pp. 87-94.

proyecto para el país, que requería el desarrollo económico con base en una nueva estructura económica en la que las prácticas semifeudales de dominación (prevalecientes en el siglo XIX y en el porfiriato) tendrían que desaparecer.

Esto exigía de una política cultural que socializara los valores del nuevo grupo gobernante. El nacionalismo revolucionario, ideología del nuevo régimen, tuvo entre sus diversas expresiones al muralismo, que floreció gracias a la política cultural de los gobiernos posrevolucionarios.

CAPITULO 2

EL CONTEXTO HISTORICO DEL MURALISMO

2.1. Significado y alcances de la Revolución Mexicana.

Como bien lo advierte la investigadora Berta Ulloa, la Revolución de 1910-1917 no sólo fue un alzamiento campesino, como muchos autores lo han considerado.¹ Más aun, el movimiento fue también de índole cultural, pues sus efectos en este campo se hicieron sentir durante las décadas siguientes.

¹ Ulloa, Berta, "La lucha armada (1911-1920)", en *Historia general de México*, Tomo 2, El Colegio de México, México, pp. 1073-1182.

En el campo del arte la Revolución tuvo grandes significados, pues hizo posible el asentamiento de cierto nacionalismo que permeó a los pintores y los músicos y sus obras. En otras artes, como la literatura, también se manifestaron los alcances revolucionarios, pero es necesario subrayar que en el caso del muralismo, tema que nos interesa aquí, el precedente del movimiento armado y y sus demandas políticas fue una condición indispensable para que sus manifestaciones fueran posibles.

2.2. El porfiriato.

Sin la existencia del porfiriato, la Revolución de 1910 no habría tenido razón de ser, ni cauce político e ideológico a seguir.

El porfiriato había significado un europeísmo en el arte. La Revolución vino a dar un vuelco en aquella orientación de la clase en el poder, al reimplantar el nacionalismo original mexicano. A propósito de los años del porfirismo, José Luis Martínez señala: "La vida cultural del México finisecular era ciertamente muy diversa de aquella de la época de la independencia y de los primeros años de autonomía. Gracias a un proceso de cambios evolutivos y al esfuerzo de personalidades sobresalientes se logró inicialmente la afirmación de la nacionalidad cultural, se crearon instituciones, corporaciones e instrumentos adecuados a las necesidades y al estilo de cada época y se procuró ajustar nuestro paso al de

las corrientes intelectuales y artísticas europeas. En los últimos años del siglo participamos en el impulso de renovación que movía al mundo con la expresión de nuestra propia originalidad y la apertura universal que entonces se inició nos preparó al advenimiento de nuevos tiempos”².

Los valores culturales de Francia, principalmente, fueron implantados en México por una oligarquía que deseaba el ingreso del país al ámbito internacional a través de estrechas relaciones comerciales y mediante una igualmente estrecha vinculación ideológica en modas, costumbres, corrientes artísticas, etc. Cabe recordar que en el caso de la pintura, en ese entonces prevalecía el arte del caballete, de salón. Tenía un carácter elitista y generalmente las obras se hacían por encargo. Esto va a cambiar sensiblemente con el muralismo de los años veinte.

A pesar de las pretensiones de las clases dominantes porfiristas, entre las clases dominadas prevalecía una cultura autóctona muy arraigada, proveniente del México prehispánico y de la época colonial. El sincretismo fue característico de tal cultura, que estuvo lejos de ser sustituida por las tendencias “europeizantes” de la oligarquía.

2.3. Los primeros años de la posrevolución.

² Martínez, José Luis, “México en busca de su expresión”, en *idem*, pp. 1070-1071.

Cuando las estructuras sociales y políticas se inmovilizan y coartan el desarrollo de la sociedad pueden suceder dos cosas: o la enajenación total bajo un estado despótico o la ruptura de las formas que la oprimían. La revolución social de 1910 fue un movimiento de negación del estado vigente y de las bases en que descansaba. Desde la perspectiva de la revolución triunfante, negación implicaba en ese caso liberación de la enajenación y encuentro con el origen auténtico de la sociedad. Esto significaba la destrucción del régimen dictatorial y la definición de una nación soberana, que no necesitaba de una acentuada subordinación respecto del exterior. Esto se expresó también en el ámbito cultural.

Al igual que la estructura política que se derrumba a partir de 1910, el cascarón vacío de la cultura se quiebra de un golpe. A la par comienza un movimiento espiritual que se ahonda a lo largo de las cuatro décadas siguientes. Es, al mismo tiempo, un intento de desenajenación espiritual, descubrimiento del ser auténtico, búsqueda del origen. En ese intento podemos distinguir dos etapas de interiorización y radicalidad crecientes. La primera transcurre de 1910 a mediados de los treinta, aproximadamente, y coincide con el movimiento armado y los primeros intentos de transformación social. La segunda etapa comienza a perfilarse en la década de los treinta, justamente cuando la Revolución alcanza su mayor radicalización, y coincide con la estabilización del régimen posrevolucionario.

A lo largo de ambas etapas el intelectual ve cómo el México real, apretado antes bajo el cuello almidonado y la polaina, se desnuda ante sus ojos. El pueblo se explaya, de pronto se actualiza y todo lo llena con su presencia.

Casi todos los intelectuales pertenecen a la clase media y algunos de ellos a la menguada burguesía criolla. Y la Revolución, si bien comienza por el ímpetu de la pequeña burguesía, pronto recibe el sello de las clases más oprimidas: campesinos y mineros.

En el siglo XIX los sectores acomodados eran los que tenían acceso a la cultura. La Revolución no destruyó las clases, sino que fueron reestructuradas. Fue la incipiente clase media la que se vio favorecida de una formación educativa privilegiada. Pero al mismo tiempo se formaron al calor del movimiento armado y finalmente la ideología revolucionaria prevaleció en el ambiente político y cultural de la época.

La constitución de la comunidad imaginada fue pensada inicialmente por este sector de la sociedad. Más tarde, en el porfiriato los gobernantes tuvieron una concepción particular de esa nación, que no pudo concretarse por la agudización de las contradicciones inherentes al desarrollo económico y a la dominación oligárquica.

Con el fin de la Revolución, los nuevos gobernantes plasmaron su idea de nación en la Constitución, y sus intelectuales comenzaron a construir los mitos que legitimaran al grupo triunfante en el conflicto armado.

El intelectual ve desfilar ante sus ojos a un pueblo que casi desconocía y casi siempre toma partido por él. Ve a los hombres del pueblo afuera, en su entorno, pero no es uno de ellos. Ya no tiene tiempo para la meditación y el recogimiento. Todo lo invita a la extroversión y se apodera de él una urgencia de describir y narrar.

Como resultado de ese impulso surge, por ejemplo, el nacionalismo musical, con la transcripción intelectualizada de las melodías sueltas oídas en el medio rural (Manuel M. Ponce, José Rolón), música "exterior" que reproduce sonidos oídos en la danza y en el canto. Luego, con Silvestre Revueitas, el material sonoro que proviene del pueblo se recreará en nuevas formas, pero siempre en un lenguaje impresionista, ácido y brillante, de artistas cortantes.

Por su parte, la nueva novela, en sus comienzos, no pretende ser "revolucionaria", esto es, no quiere establecer tesis ni interpretar procesos sociales. Describe, reproduce -a veces con gran fidelidad- lo que mira: la desigualdad, que es, supuestamente, lo que quiere eliminar el gobierno.

Por lo demás, no es de extrañar que la filosofía sea predominantemente esteticista e intuicionista. José Vasconcelos va, con ánimo apresurado y arbitrario, tras una concepción visual y acústica del mundo. Ama el sistema, pero no el sistema racional, sino el orden emotivo que procura la armonía. En lugar de la reflexión y el análisis, se deja guiar

por la pasión, la ocurrencia súbita, la intuición del momento. Su filosofía no permite el recogimiento ni hay lugar en ella para el silencio interior; obliga a abrirse al exterior y a fundirse emotivamente con el cosmos. También la de Antonio Caso es una filosofía de la intuición y de la vida, cuyos valores supremos son estéticos y afectivos: el "desinterés" contemplativo, la "caridad".

Los dos poetas mayores de la época, José Juan Tablada y Ramón López Velarde buscan nuevas formas. El haikú era la forma precisa para traducir la intuición fulgurante. En López Velarde tal vez encontremos una excepción del carácter que señalamos en esta etapa. Su poesía es, sin duda, más íntima y subjetiva. En este sentido se adelanta a su día y anuncia la etapa siguiente, y tal vez por ello expresa mejor que otros "la novedad de la patria".

No es extraño, por otra parte, que esta etapa haya encontrado su mejor forma de expresión en la pintura; y en la forma pictórica más pública y exterior, el fresco. La revelación de la realidad se acompaña de un infantil deslumbramiento. Hay cierto candor, cierta frescura y casi jovialidad en todas las obras de esta época, desde la filosofía a la pintura. La reflexión, el rigor de la crítica, la madurez son cosa lejana. Se respira vitalidad y fuerza; sobre todo, una ingenua confianza en la vida. La fecundidad de la naturaleza, la fuerza de los hombres y una fraternidad optimista se ven en los frescos de Chapingo, de la Secretaría de Educación y la Escuela Nacional Preparatoria. El drama que vive el país se percibe y describe, pero a decir verdad, todavía no se le presenta con acentos trágicos. Toda

la cultura parece vivir una gran fiesta. El pintor que mejor captó el drama de la revolución fue también quien escribió estas palabras: "La Revolución fue para mí el más alegre y divertido de los carnavales".³ Y es que no hay tiempo para lamentos. Como en el cuadro de Orozco, la inteligencia vuelve atrás la cabeza, contempla un momento las ruinas y prosigue confiada, tendida su mano al pueblo. Encontramos esteticismo, pero también humanismo.

Ese humanismo optimista y piadoso a la vez, se vuelve acción en la obra educativa de Vasconcelos, con el nacimiento de las misiones culturales, primero; de la escuela rural, después y los comienzos de la etnografía mexicana. La educación popular cobra por un momento un aspecto de cruzada religiosa, a la vez que libertaria que nunca, desgraciadamente, volverá a tener.

Los intelectuales se abren también a su mundo pasado y lo tratan de iluminar desde un futuro promisorio. Como lo plantea Anderson, el pasado es visto críticamente, mientras que el futuro es, sin lugar a dudas, todo lo mejor que pueda esperarse para la sociedad. Por ello los intelectuales apuntan hacia la búsqueda conciente de nuestros orígenes. Tienen dos vertientes: indigenismo e hispanoamericanismo. Muchos pintores, músicos y aun arquitectos -éstos últimos con poca suerte, por cierto- tratan de inspirarse en las formas indígenas. Lo indígena funge, en realidad, como un símbolo de la originalidad por alcanzar, para liberarnos de las fórmulas culturales importadas.

³ Citado por Villoro, Luis, "La cultura mexicana de 1910 a 1960".

El hispanoamericanismo de muchos escritores de la generación del Centenario (Vasconcelos, Reyes, Henríquez Ureña) es un movimiento paralelo. Intenta recuperar una tradición de cultura. Se acompaña de la orgullosa reivindicación de los valores propios y del deseo por lograr en la cultura hispánica la unidad de nuestra América. Es un tradicionalismo confiado, teñido de esa "fidelidad" que pedía López Velarde para la patria. No tenía -como el hispanismo conservador- carácter regresivo, porque no era una reacción frente al cambio ni defensa de valores caducos, sino retorno a lo propio y rechazo de la cultura extranjerizante del porfiriato. No lo movía la añoranza del pasado, sino el proyecto de una cultura que se pretendía más genuina por venir.

La búsqueda de los orígenes es acompañada -tanto en el indigenismo como en el hispanoamericanismo- por el mismo proyecto: recuperar la tradición perdida, reivindicar nuestra circunstancia, cobrar conciencia de nuestro destino. Es el ideal del mestizaje que surge con Molina Enríquez, recoge Manuel Gamio y eleva Vasconcelos al rango de utopía de la raza cósmica.

En suma, la inteligencia mexicana emprende el camino de la desenajenación; reproduce e interpreta en la cultura el movimiento que en la realidad efectúa el pueblo. Es un triple movimiento de apertura y descubrimiento del mundo circundante, recuperación de los orígenes vivos en esa presencia, anticipación de un futuro anunciado en ella.

El primer entusiasmo de los intelectuales pasa pronto, al contacto con el drama por el que atravesaba el país. Los caudillos nunca supieron, en verdad, escucharles. En vez de concentrar sus fuerzas en las reformas que urgían y emprender la nueva educación del pueblo, adelantaron con excesiva lentitud y dedicaron sus mejores energías a exterminarse entre sí. El impulso popular, desorientado por las rencillas de los jefes y cada vez más sometido al aparato de gobierno, se desvaneció. La amargura y el escepticismo empezaron a apoderarse de muchos intelectuales. Unos tuvieron que exiliarse; otros se refugiaron en la burocracia, en las embajadas o en las aulas. Con el fracaso de la aventura vasconcelista otros más abandonaron la lucha. La brillante generación del Centenario pronto apareció como una "generación sacrificada", como la llamó Alfonso Reyes. En el momento en que más falta le hacía, la Revolución dejó de escuchar la voz de los intelectuales.

Los muralistas constituyen un sector esencial en el ámbito intelectual de entonces. Provenientes de la clase media, estos artistas tienen una trayectoria política en la que están presentes sus preocupaciones por la cuestión social. Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros combinaron durante la mayor parte de sus vidas su actividad artística con su militancia política. José Clemente Orozco lo hizo también de principios de siglo a la década de los veinte. Los dos primeros fundaron o formaron parte de organizaciones sindicales de artistas e intelectuales o partidistas (como el Partido Comunista Mexicano).

Estos autores plasmaron muchas de sus ideas políticas en sus obras. Su compromiso ideológico con el comunismo, las orientaciones del Partido Comunista de la

Unión Soviética en el sentido de formar o apoyar los frentes populares, así como el marcado carácter nacionalista de los gobiernos posrevolucionarios (particularmente el de Cárdenas) permitió la confluencia entre estos artistas y el gobierno, pues éste dio su apoyo para que produjeran material con significación nacionalista.

Para el militante de izquierda de la época, una de las tareas esenciales era propagandizar: denunciar al sistema y proponer los nuevos principios para la sociedad. En este tiempo es cuando incluso se llega a hablar en forma simplista del arte burgués y del arte proletario. En el más ortodoxo y más bajo nivel del pensamiento comunista, la diferenciación del arte también provenía de las desigualdades sociales. Esto explica el papel que ciertos pintores le asignaron a su arte en ese entonces: la denuncia y crítica al *status quo* y el elogio y la apología de los trabajadores, de los principios socialistas o, en el caso de México, de los principios nacionalistas revolucionarios, teniendo como referente histórico a la Revolución. (Especialmente recuérdese el mural de Siquieros de apología a la II Internacional).

Los valores plasmados en los murales formaban parte de esa comunidad imaginaria que pretendían no sólo estos artistas, sino la misma burocracia política gobernante. El maniqueísmo que en no pocas ocasiones aparece en las obras da cuenta también de la concepción nacionalista radicada en una aguda crítica a las clases dominantes de la colonia y del porfiriato, así como la reivindicación de lo autóctono, en contraposición a las tendencias extranjerizantes de los gobernantes previos a la revolución.

2.4. El cardenismo y los años treinta.

Llega, por fin, un gran paso adelante bajo la presidencia de Lázaro Cárdenas. Sin embargo, para la mayoría de los intelectuales la radicalización revolucionaria se da demasiado tarde. El momento culminante de las reformas sorprendió a unos intelectuales que ya estaban nuevamente aislados, guardándose sobre sí mismos. Sus primeros entusiasmos se habían templado, al igual que su comunión con el pueblo. Los intelectuales carecían ya de un mensaje social común.

Por su parte, el cardenismo no buscaba su inspiración en el movimiento humanista de la década anterior, sino en nuevas corrientes ideológicas: un marxismo vago, más demagógico que real, y un oscuro cientificismo. Tal vez de haber llegado al poder diez años antes, el momento de la ilusión y el entusiasmo, la radicalización revolucionaria habría recogido los mejores frutos de la intelectualidad mexicana. Tal vez una de las grandes tragedias de la revolución consistió en que su momento de mayor radicalización no coincidió con el de mayor florecimiento de la inteligencia mexicana. A este respecto, las luchas entre Obregón y De la Huerta y, sobre todo, entre Vasconcelos y Calles, junto con los negros años del maximato, causaron a México graves daños.

Hacia la cuarta decena del siglo, en la cultura empiezan a dibujarse nuevos temas que, en el fondo, no alteran sino llevan a distinto nivel a los anteriores. Si primero la mirada se dirigió hacia el mundo circundante, ahora se interiorizó. Comenzaron a buscarse las características propias de la mentalidad mexicana en la psicología, en la vida del mexicano, antes que en sus acciones y productos. En la etapa anterior se proponía la inteligencia liberar de elementos extraños a nuestra cultura y nuestra política, pero ahora buscaba la liberación individual; llegó a la conclusión de que las causas de la enajenación estaban en cada individuo: en un falso modo de vivir comunitariamente, en viejos atavismos y prejuicios, en una falta de libertad interior. A la vez, el intelectual se recoge. Obligado por la situación social e impulsado por un afán de autoconocimiento, se retrae y comienza a desprenderse del pueblo. Si los años veinte fueron la etapa de la extroversión, desde finales de los treinta fueron de ensimismamiento.

En 1934 Samuel Ramos intentaba realizar un "sicoanálisis social" de México. Mostraba que nuestra cultura había sido una imitación de modelos ajenos y resultaba, por ello, inadecuada a la realidad. Esto se debía a una falla psicológica colectiva y a una manera desviada de enfrentarse a la sociedad. En el "complejo de inferioridad" veía Ramos esa falla. En su opinión, la revolución no terminó con la enajenación; destruyó las estructuras postizas del porfiriato, pero hizo presentes impulsos y atavismos que intentaban de nuevo sojuzgarnos. *La sombra del caudillo* - la novela más lúcida de la época- es la primera en señalar la crueldad y el embuste de la vida política.

Con Martín Luis Guzmán comienza la denuncia de la barbarie y de la ficción políticas. Semejante actitud adopta Vaseoncelos, cuya autobiografía comienza en 1935, aunque en este caso la indignación moral y la delación apasionada se vean empañadas cada vez más por una amargura estéril y un deforme narcisismo.

Años después *El gesticulador*, de Rodolfo Usigli, encarna en forma de distorsión la conducta que se da tanto en lo individual como en lo social; la simulación, el olvido de sí mismo bajo el gesto y la retórica y la huida de la vida interior en la actitud representada.

También en la pintura mural se aprecia un cambio. En algunos frescos de Diego Rivera de los años 35 y 36 (escalera de Palacio y paneles del Hotel Reforma) ya no reinan la visión idílica y el canto épico, sino la hiriente -injusta en ocasiones- indicación de la mentira oficial, tanto la actual como la pasada. Pero la crítica de Rivera es política e histórica, exclusivamente.

En cambio, el ansia de purificación interior alcanza toda su fuerza en la obra de José Clemente Orozco posterior a 1934. Ahí están todos los ídolos que nos enajenan y los principios oscuros que nos persiguen desde tiempos remotos. Ahí están también los signos de la farsa: la palabra vacía, los símbolos irracionales, la contorsión y la música; el gran crítico de los demagogos. Ahí está, en fin, nuestro dolor y nuestro abandono sin velos, desnudo, como los cuerpos lacerados y tensos. Si comparamos los frescos de esta época con

los de la década anterior, en los que asomaba la piedad, la dulzura y aun la esperanza, notaremos claramente el cambio de espíritu entre las dos etapas de las que hablo. Ha llegado el momento -en los murales de Orozco- de derrumbar los ídolos íntimos, de arrancar las caretas, para lo cual solo hay un camino: la *katharsis*, la depuración trágica que Orozco simboliza en aquel Hidalgo iluminado que abraza un mundo de larvas. En Orozco tenemos el más grande testimonio del proceso de autoliberación que habrá de entregarnos nuestro ser genuino, como su *Prometeo*, desnudo y dueño de sí mismo.

El relativo radicalismo del gobierno de Cárdenas (pues nunca sostuvo una ideología socialista o comunista) generó una profunda animadversión de los sectores más conservadores de la sociedad y ahondó las diferencias entre las fracciones de la "familia revolucionaria". En buena medida esto provocó su repliegue y la disolución de alianzas y compromisos del gobierno con organizaciones sociales, partidos políticos y sectores populares en general.

El cambio de gobierno en 1940 fue claro, en particular para la política cultural. El régimen contaba ya con más de 20 años de edad. Tenía una estructura económica establecida y el desarrollo económico comenzaba a manifestarse. La nación había dejado de ser una quimera y el nacionalismo se había expresado con elocuencia el 18 de marzo de 1938. El régimen no necesitaba ya de acendrar su nacionalismo más que por la coyuntura de la Segunda Guerra Mundial. Los muralistas comenzaron a perder apoyos por el conservadurismo del nuevo gobierno, que se alejó sustancialmente del cardenismo.

Por otra parte, en los cuarenta el PCM cayó en una crisis interna fuerte, que se recrudeció por la eliminación de su registro legal. Esto provocó también que la militancia de los artistas languidciera, y que finalmente optaran por seguir otros caminos (a excepción de Siquieros, como veremos más adelante).

Hacia 1940 había terminado totalmente la época de las conmociones revolucionarias. Las reformas del cardenismo permitieron sentar las bases de la industrialización, que el Estado fomentó en lo sucesivo. El hecho social más importante lo constituyó el paulatino y seguro desarrollo de una burguesía nacional, en parte ligada con el sector nacionalizado de la industria, en parte dependiente de las concesiones gubernamentales.

El Estado vio en esa burguesía emergente una aliada que le podía servir como plataforma de despegue del desarrollo industrial y económico, y un contrapeso frente al avasallador capitalismo estadounidense. La Revolución emprende el camino de las transacciones y las componendas, busca de nuevo la seguridad, la paz y la unidad nacional.

En 1944 Jesús Silva Herzog denunció que el movimiento social había entrado en una crisis, una "crisis moral" y de "confusión ideológica". Dos años más tarde Daniel Cosío Villegas observaba que la revolución en realidad había terminado cuando menos como movimiento armado. "Las metas de la revolución se han agotado, al grado de

que el término mismo (revolución) carece ya de sentido"⁴ Aunque discutidos en su momento, en muy poco tiempo se comprobó que tales conceptos eran ciertos. La crisis de que hablaban marcaba, en realidad, un tránsito: el fin de las reformas radicales en la base económica y social -que pudo efectuarse gracias a la unidad de la burguesía nacional con las clases populares- y el comienzo de la estabilidad en un orden social nuevo, dirigido por la burguesía.

La estabilidad creciente que comenzó en los cuarenta invitó a un examen de conciencia. Llevar hasta el fin la vía del autoconocimiento fue la tarea que, por lo pronto, la Revolución dejó a los intelectuales. Las generaciones posteriores persiguieron los mismos temas, convirtiéndose en metas concientes e incluso en programa técnico. Se apuntaba con ello un nacionalismo cultural -entendido como movimiento de descubrimiento y afirmación de la realidad nacional. Esta correspondía, sin duda, a la consolidación de la burguesía nacional y al progresivo desarrollo económico.

Para muchos, el esclarecimiento de nuestra realidad se convirtió en programa más o menos conciente. Su meta sería construir una cultura original y, a través de ella, acceder a la universalidad.

A la par continúan los otros motivos directores de los años pasados. Retorno a los orígenes, ensimismamiento. *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez, es la primera novela interior. En el fondo se adivina la gran revolución, pero el acontecimiento social

⁴ Cosío Villegas, Daniel, *El sistema político mexicano*, Joaquín Mortiz, México, 1984. pp. 89.

apenas es sospechado a través de la vida secreta de los individuos. El tema central es el mundo íntimo del hombre de la provincia, sus deseos y temores elementales, sus ataduras internas y sus anhelos insatisfechos. La inmersión en nuestra alma toca fondo en dos obras de Juan Rulfo, en donde los deseos y terrores colectivos, ocultos e inconcientes, llegan por fin al lenguaje.

En la pintura sucede otro tanto. Tamayo toca a veces el subsuelo donde yacen las imágenes simbólicas elementales: acuden, sin querer, formas esenciales del mito. Luego, Pedro Coronel, aflora todo un mundo de fuerzas latentes: el erotismo, la muerte y la violencia, el anhelo de lo sagrado. De Azuela a Rulfo, pasando por Yáñez; de Rivera a Coronel, pasando por Tamayo, podemos seguir idéntico descenso en el alma colectiva.

CAPITULO 3

EL MURALISMO Y SU CONTEXTO PICTORICO

3.1. Albores del siglo.

El academicismo en México expiró con el siglo XIX. Desapareció la pintura histórica, moralizante y sentimental, lo mismo que el abuso del claroscuro. Todavía Gedovius (1866-1937)¹, que había estudiado en Alemania, intentó prolongar en su Autorretrato los ecos del pasado pintándose como un maestro de los Países Bajos, con las cualidades que había adquirido a su paso por los museos de Europa, pero que no tenían ya posibilidades sugestivas. Sin embargo, el propio Gedovius emplea en algunos desnudos y paisajes una técnica y claros matices que les dan un tono más moderno, como se advierte en su cuadro titulado *La odalisca*, muy conocido porque frecuentemente se le reproduce. Pero

¹ En lo sucesivo al mencionar a los pintores más destacados se señalará entre paréntesis su periodo de vida con el fin de ubicarlo en su momento histórico cultural.

en unos cuantos años la escuela académica pierde casi toda su significación. Temas verdaderamente novedosos aparecen en la obra de otros pintores que viajan a Europa: Julio Ruelas, Gerardo Murillo (quien por entonces todavía no firma como "Dr. Atl"), Joaquín Clausell, Alfredo Ramos Martínez, además de Ignacio Rosas, Ángel Zárraga, Roberto Montenegro, Francisco Goitia y, poco después, Diego Rivera.²

La obra de Julio Ruelas (1870-1907) sugiere un espíritu angustiado lleno de dramatismo, ostensible en las preocupaciones simbolistas y románticas que se advierten en algunas de sus creaciones. En cambio, una escena de la vida alegre titulada *La paleta* (por el objeto en que fue pintada) es de un desenvuelto realismo, y sus bien modelados y expresivos retratos corresponden ya plenamente a la época moderna, a pesar de que alguna vez cae la tentación de la indumentaria convencional. Su *Autorretrato* y los retratos de sus hermanos, pintados con sobriedad de forma y colorido, ponen de manifiesto la maestría y el buen gusto del pintor.

Roberto Montenegro (1886-1971), ilustrador, dibujante y pintor, fue fácilmente influido por cuantas escuelas conoció, pero su trabajo más notable son los murales que pintó en la Escuela de Señoritas de San Ildefonso. A él podrían unirse con rasgos semejantes los nombres y obras de Gonzalo Arguelles Bringas, Juan Téllez Toledo, Francisco Romano Guillemín, Gilberto Chávez, Francisco de la Torre, Lino Picaseño, Agapito Rincón y Salvador Martínez Báz.

² Monje, Carlos. *Itinerario de la pintura mexicana*, Génesis, Madrid, 1979, p. 44. Véase también Fernández. Justino, *Arte mexicana. De sus orígenes a nuestros días*, Porrúa, México, 1958, 208 p.

La pintura de principios de este siglo se enriqueció con la de Francisco Goitia (1882-1960), a partir de su primera etapa, cuando durante su estancia en Barcelona (1905) ejecutó una serie de dibujos al carbón que ponen de manifiesto sus excelentes cualidades. A su regreso, en 1912, capta el ambiente que vive México en ese momento y da vida a figuras y escenas de la Revolución, con el sello de ese infranqueable temperamento que lo hizo mantenerse aislado.

Paisajistas y acuarelistas de calidad, pero prácticamente desconocidos, pueblan los primeros años del siglo. Sin embargo, para entender de mejor manera el desarrollo de la pintura mexicana en aquellos días es necesario hablar un poco de los objetivos de la educación artística y las aspiraciones del alumnado de Bellas Artes.

Desde 1906, el Dr. Atl convocó, mediante un célebre manifiesto, a los jóvenes alumnos de la escuela de Bellas Artes a romper con el viejo academicismo y buscar, a través de la pintura monumental, lazos de identidad, de cohesión, de valor social, es decir, donde el pueblo se contemplara y se reconociera como una pluralidad de etnias, pero que en su conjunto sería expresión de unidad.

Hacia mediados de 1911, cuando un grupo de discípulos se presentó ante el director, Antonio Rivas Mercado, para hablarle de ciertas libertades relacionadas con la organización de la Unión de Alumnos Pintores y Escultores y pulsar su opinión sobre la

necesidad de adoptar nuevos métodos en la enseñanza, el director creyó ver en sus visitantes el germen de un movimiento contrario a sus propósitos artísticos y políticos y favorable al pensamiento político de Madero, por lo cual creyó erradicarlo decretando expulsiones y castigos a diestra y siniestra. Pero el efecto fue contraproducente para el funcionario, pues los ex alumnos se dedicaron a pintar en los parques públicos bajo la dirección de Francisco de la Torre, Francisco Romano Guillenín y Sóstenes Ortega. Así, una circunstancia aparentemente política tuvo resonancia en las artes plásticas, pues los alumnos que habían estado inofensivamente encerrados en la atmósfera gris de la academia encontraron nuevas dimensiones para sus obras.

Rivas Mercado renunció y en su lugar llegó Alfredo Rantos Martínez, amigo de Rubén Darío y dotado de una visión artística distinta a la de su antecesor. Fundó la Escuela al Aire Libre de Santa Anita, en los alrededores de México (cerca de donde hoy se encuentra la estación del metro del mismo nombre). La creación de esta escuela constituyó un feliz intento de sacar a la pintura de los ámbitos reducidos de la escuela y darle una trascendencia y presencia sociales. En esa escuela se instalaron permanentemente siete estudiantes: Francisco Romano Guillenín, Miguel Ángel Fernández, Boanegas Morales, José del Pozo, José de Jesús Ibarra y los hermanos Emilio y Gabriel Labrador. También acudían a pintar a esa escuela José Escobedo, Ramón Alva de la Canal, Francisco Díaz de León, Emilio García Cahero, Dolores Velázquez y José Clemente Orozco. Este último, por cierto, satiriza en sus memorias los momentos de decadencia de aquella escuela.

El plantel se cambió más tarde a Chimalistac y después a Coyoacán. A esta última sede llegaron pintores como Fermín Revueltas, Gabriel Fernández Lezama, Leopoldo Méndez Rosario Cabrera y Federico Cantú.

3.2. Surgimiento del muralismo.

El ideal de pintar muros, como en los tiempos antiguos y de la Colonia, lo revivió el Dr. Atl, a quien nunca debería desconocérsele u omitírsele este mérito, así como el grupo de pintores que los siguió. Exigieron muros al gobierno porfirista en 1910, aunque sin saber cómo los pintarían, pero el propósito se vió realizado años más tarde, cuando José Vasconcelos repartió muros a los artistas como se repartían tierras a los campesinos, para que ilustraran los postulados de la Revolución.

El muralismo surgió de la recuperación de la técnica del fresco indígena, con mezcla de la italiana. Lleno de vitalidad, fue capaz de reimplantar la tradición profesional de los pintores coloniales. A estos antecedentes -unidos al talento de los pintores

de la generación de los años 80 y 90 del siglo XIX- sólo les faltaba el impulso de un fenómeno social e histórico para que las ideas encontrarán el lenguaje artístico correspondiente. El motivo llegó con la Revolución.

Uno de las líneas estatales en las que se desarrolló la Revolución fue la gran cruzada educativa, abanderada por José Vasconcelos como organizador de la entonces nueva Secretaría de Educación Pública. La tarea inmediata fue quitarle a la revolución el carácter dionisiaco que parecía tener y plasmar en los nuevos edificios públicos, especialmente los de la misma secretaria, el sentido revolucionario. Los mensajes y la historia de ese movimiento fueron convertidos por los muralistas en imágenes plásticas sobre los muros. La mitología de la revolución fue también construida con base en estas obras. Los enemigos fueron bien definidos por los muralistas, destacando principalmente la iglesia, el ejército y el extranjero.

La contribución de los muralistas, pues, al nacionalismo cultural fue principalmente en la confección de los mitos de la nueva comunidad. La recuperación de lo indígena, de las costumbres autóctonas, el reconocimiento de las desigualdades sociales, el enarbolamiento de los derechos individuales, la condena a la dominación religiosa y la aguda crítica a la dictadura fueron elementos constitutivos de las grandes obras representativas de esta corriente.

El carácter imaginario de la comunidad es reconocible igualmente en estas obras principalmente por la revaloración del indigenismo y el retrato de las clases trabajadoras en el nuevo desarrollo del país a raíz de la implantación, en forma pronunciada, del capitalismo. Por otra parte, la visión de la historia mexicana que los muralistas plasmaron es, sin duda, parte sustancial del imaginario postrevolucionario. Finalmente, el futuro promisorio también está presente en esta representación pictórica, como parte de la nueva concepción de la nación.

En un principio, pues, la pintura mural fue iconografía de la Revolución mexicana. Debido a esa circunstancia política su desarrollo quedó sujeto desde entonces al estímulo oficial, con altas y bajas muy marcadas en su producción. El mensaje político se fue rezagando, sustituido por temas históricos, filosóficos y hasta arqueológicos. Sin embargo, el muralismo mexicano fue un hecho artístico de significado singular, pues consiguió la misión que se propuso. Llevó el nombre del país muy lejos y algunos muralistas dejaron muestras de su obra en otros países del mundo. Esta pintura es reconocida universalmente por su contenido sociopolítico y su definido acento revolucionario, a pesar de las críticas y ataques que no toman en cuenta la realidad de su tiempo y el propósito de sus creadores: servir a unas ideas. Arte dirigido a las masas, sus valores estéticos son indiscutibles dentro del estilo llamado *realismo socialista*.

Monje recuerda que el movimiento de la pintura mural contó en sus comienzos con otros artistas: Fernando Leal, Jean Charlot, Fermín Revueltas, Ramón Alva

de la Canal, Amado de la Cueva y Xavier Guerrero. Roberto Montenegro pintó *La fiesta de la Santa Cruz* (San Pedro y San Pablo, 1931). Otros se atrevieron también y de los últimos años aun hay que agregar: *el gran muro*, con sentido histórico y crítico, de Juan O'Gorman (Pátzcuaro, 1941), y el que Manuel Rodríguez Lozano pintó en la Penitenciaría (1942), que tiene a la vez un rígido geometrismo en la composición y un fino y emocionante dibujo.

Posteriormente una nueva generación de muralistas dio lugar a obras de interés y calidad: José Chávez Morado, en la Alhóndiga de Granaditas, Guanajuato; Alfredo Zalce, en el Museo y el Palacio de Gobierno de Morelia, Michoacán; Jesús Guerrero Galván, en la Universidad de Nuevo México y en el edificio de la Comisión Federal de Electricidad; Raúl Anguiano, en la Cámara de Comercio de la Ciudad de México, y Jorge González Camarena en el edificio central del Instituto Mexicano del Seguro Social y en la Cámara de Senadores.

También son importantes los murales que hicieron diversos artistas en las instalaciones de la Ciudad Universitaria, donde se desarrollaron nuevas técnicas a cargo de Diego Rivera (estadio), Siqueiros (Rectoría), O'Gorman (Biblioteca Central), Chávez Morado (Auditorio de Ciencias) y Francisco Eppens (Odontología).

Sin embargo, quienes abanderaron el movimiento del nacionalismo cultural al que se refiere este trabajo fueron, en mi opinión, José Clemente Orozco (en su primera etapa), Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, cuyos perfiles se comentan a continuación.

3.3. Perfil de José Clemente Orozco.

Orozco nació en Jalisco en 1883. Su formación estética fue producto de su propio interés por la pintura, pues fue alumno irregular de la Academia de Bellas Artes entre 1908 y 1914. En esta escuela participó en el Comité de la huelga que duró dos años (de 1911 a 1913). Este movimiento fue clave en la orientación política de muchas de sus mejores obras.

En 1924 participó en la fundación del periódico *El machete*, inicialmente órgano del Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores, medio sustancial de difusión de las ideas de los sectores izquierdistas de la época. Orozco fue asiduo colaborador, incluso cuando la publicación se convirtió en órgano oficial del Partido Comunista Mexicano, si bien él no militó en esta organización. Vivió en Estados Unidos de 1927 a 1934, donde realizó varias obras. De regreso a México continuó su labor artística hasta 1949, año en que falleció.

Como uno de los creadores del muralismo mexicano, Orozco atendió motivaciones políticas sólo al principio de su obra, para terminar con los grandes dramas universales en la historia del hombre. Es el pintor más humanista y expresionista de los

tiempos modernos. Su pintura es contemporánea de la de Rivera, pero expresa otro pensamiento en distinta técnica y tiene diferente filosofía de la vida. El genio de Orozco crea la pintura mexicana más personal y a la vez más ecuménica.

No siempre este pintor pudo mantener el equilibrio entre los murales y el caballete: lo logra únicamente cuando transmuta el tema mural, a veces en fragmentos, al cuadro. Es incuestionable que no siguió la disciplina de Rivera y que esto no le ayudó a dominar el complejo oficio de la pintura de caballete. Pero tal hecho nunca le preocupó pues pensaba que lo válido e importante es la expresión de la idea y el sentimiento, a lo que se debe subordinar todo lo demás.

Las consideraciones históricas sobre Orozco y su pensamiento histórico caen más bien en el análisis de su obra mural. Sin embargo, porque dejó algunas obras maestras de indiscutible mérito, debe ser reconocido como uno de los fundadores de este género. Con sólo su famosa serie de autorretratos y retratos demuestra su maestría. Uno de sus primeros autorretratos, el firmado en 1935, es ejemplo de control intelectual, pero el firmado en 1940 -existente en el Museo de Arte Moderno de Nueva York- es el polo opuesto. En éste quedó de manifiesto el enérgico temperamento del artista, el mismo que guió su mano en las grandiosas composiciones murales que asombran a propios y extraños, principalmente en los edificios de Guadalajara; la Cámara de Diputados, el Palacio de Gobierno, la Universidad de Guadalajara y el Hospicio Cabañas, en la misma ciudad. En este último recinto interpretó la *Conquista y evangelización de México*. También destacan sus

extraordinarias obras murales en la Suprema Corte de Justicia de la Nación, el Hospital de Jesús, el Museo Nacional de Historia de Chapultepec y la Escuela Nacional Preparatoria, del Distrito Federal.

Su recia personalidad está reflejada en su vida, en su obra y sobre todo en su pensamiento artístico, influido por ideas universales convertidas en temas de su pintura mural y de caballete, traducidas con el más riguroso lenguaje pictórico. Dará una idea del estilo de este maestro su cuadro titulado *El combate*, el cual no concuerda con la realidad. Composición, formas y color encuentran su origen en una visión interior, pues como el mismo autor lo confesó, él nunca estuvo en combate alguno. El cuadro no tiene nada que ver con la Revolución; es simplemente un gran cuadro de caballete.

El muro significó para Orozco la búsqueda de una expresión propia, que exigía monumentalidad. La pincelada cargada de emoción que requiere el gran espacio sustituye al modelado de color.

Es de destacarse que entre 1922 y 1927 Orozco pintó al fresco los murales de tres pisos y la escalera del edificio principal de la Escuela Nacional Preparatoria. En los muros que dan al patio el tema es la Revolución mexicana; en la escalera describe la fusión racial de españoles e indígenas y la tarea de evangelización.

“La crudeza de los murales de Orozco levantó una tempestad de protesta - señala Carrillo Azpeitia- que desafortunadamente llevaron a las autoridades a detener los trabajos del artista, que fue enviado a pintar un mural a la Escuela Industrial de Orizaba; ahí en unos cien metros cuadrados y sin más ayuda que un albañil, como dice en su Autobiografía, creó un hermoso mural, muy deteriorado hoy por falta de restauración”. El mismo autor señala que “la filosofía de Orozco es su arte”.³

En general puede afirmarse que Orozco sólo se afilia al nacionalismo cultural en la primera etapa de su producción. Los expertos en su arte, al percibir las últimas tendencias que se observan en sus cuadros opinan que, dadas las preocupaciones formales que se aprecian, Orozco habría llegado al abstraccionismo de haber vivido más tiempo.

Una de las más representativas obras de este autor que se ubican en el nacionalismo es la “Alegoría de México”, mural realizado en 1940 en Jiquilpan, Michoacán. En esta obra encontramos a una india como símbolo de la patria, montada en un jaguar que camina entre cactus. Un águila y una serpiente (como en el escudo nacional) la protegen de otro jaguar que representa al imperialismo extranjero. Al fondo se aprecian los colores de la bandera nacional.

En los murales del Palacio de Gobierno de Jalisco, en Guadalajara, pintados en 1937, Orozco dibujó la figura de Miguel Hidalgo incitando con una antorcha en alto al pueblo a la insurrección por la independencia. Su crítica a la iglesia y al ejército

³ Carrillo Azpeitia, Rafael, *Pintura mural de México*, Oanorama Editorial, México, 1981, p. 75.

reapareció en el fresco "Juárez y la Reforma", realizado en 1948 en el Castillo de Chapultepec. Juárez y su ejército están encima de el alto clero, de los militares y del cuerpo momificado de Maximiliano, el frustrado emperador de México. Todos estos personajes están dibujados con formas grotescas con las cuales se destaca su negatividad y su derrota.

En "La riqueza nacional" (1941), Orozco pintó un jaguar que, envuelto en la bandera nacional, brinca por encima de los símbolos del petróleo, del oro, de la plata, del hierro y del cobre, con lo cual se trataba de celebrar la expropiación petrolera decretada por el presidente Cárdenas en 1938.

La incorporación de lo indígena también fue realizada por este artista, lo cual se aprecia en "Cortés y la Malinche", pintado en la Escuela Nacional Preparatoria. Este mural representa la unión del español y el indio en su síntesis mexicana.

En su última obra completa, ubicada en la Cámara de Diputados del Palacio de Gobierno en Guadalajara, Orozco representó a los esclavos en su lucha liberadora, mientras que Hidalgo redacta el decreto donde se abole la esclavitud. También aparecen bajo la palabra Reforma las imágenes de Morelos, Juárez y Carranza.

Las similitudes temáticas serán constantes entre los muralistas, como veremos más adelante. Es innegable que en el caso de Orozco, las obras más representativas de su arte contienen un marcado espíritu nacionalista en el cual el pasado es visto para

justificar el presente, mediante la recuperación de personajes y valores que permiten también fomentar el nacionalismo de los que aprecian el arte.

3.4. Perfil de Diego Rivera.

Rivera nació en 1886 en Guanajuato. Estudió en Bellas Artes y en 1907 ganó una beca para estudiar en Europa. Picasso y Braque lo atrajeron al cubismo, al cual se dedicó de 1913 a 1917. En Francia conoció a Siquieros, con el cual tuvo grandes coincidencias en cuanto a la necesidad de un arte de contenido social. De regreso a México a principios de los años veinte, Rivera fue invitado por Vasconcelos para pintar los muros de la Escuela Nacional Preparatoria. Luego, de 1923 a 1926 pinta los de la SEP y los de Chapingo. De 1929 a 1930 realizó los murales de la Secretaría de Salubridad y los de Palacio de Cortés en Cuernavaca.

De 1931 a 1934 elabora importantes obras en Estados Unidos. Una de ellas, la realizada en el Radio City de Nueva York, fue criticada por su contenido social, y finalmente fue destruida. Entre 1934 y 1935 pintó en los muros de Bellas Artes y en Palacio Nacional. Entre 1940 y 1943 vivió de nuevo en Estados Unidos. Al volver, en 1947 pintó en el Hotel del Prado el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda*, del cual tuvo que borrar la frase que decía "Dios no existe". Continuó creando hasta su muerte en 1957.

Rivera pasó por un largo periodo de adiestramiento y absorción de la tradición pictórica en el extranjero (1901-1921) durante el cual aprendió también lo esencial de los movimientos europeos contemporáneos, hasta el cubismo.

Si se pone la obra de Rivera en relación con la historia del arte mexicano del siglo XIX, se verá que representa una superación y una ampliación de ella. El artista quedó ligado, pues, con la más reciente tradición, la del México independiente: por su cientificismo, su naturalismo, indigenismo, interpretaciones de la vida del pueblo y de la historia nacional, y por su sentido general de libertad.

Pero Rivera no sólo llevó al clímax estos temas, sino que también introdujo el mundo industrial del Norte: una visión y una profecía del futuro cultural de las dos Américas, del Norte y del Sur; una visión del continente; una interpretación de la historia universal con sentido dialéctico, en que va incluida la justicia social, la libertad y el triunfo del hombre-técnico, controlador y beneficiario del universo.

El hombre, según Rivera, fue creado para salvarse de la explotación, para ser libre y para controlar técnica y científicamente el mundo humano y natural. Todas las ideas del artista se refieren a un mundo materialista-idealista, a un inmanentismo que busca la verificación de la felicidad en este mundo, en una mañana que forzosamente ha de llegar. Hegel y Marx son sus fuentes de inspiración. Los murales más importantes de este autor son: *La creación del hombre* (Anfiteatro Bolívar, 1922); el conjunto de la Secretaría de

Educación (1923-1926); *la evolución biológica y la transformación social* (Chapingo, 1926-1927); el grupo que se encuentra en la Secretaría de Salud (calle de Lieja, 1929-1930); los correspondientes al Palacio de Cortés en Cuernavaca (1929-1930), en los que se inicia su crónica de la historia de México; los relativos al hambre-técnico pintados en estados Unidos (1930 a 1933) y en el Palacio de Bellas Artes de México (1934); la interpretación de la historia de México en el cubo de la escalera monumental de Palacio Nacional (1930-1935) y, en el mismo edificio a parte de 1942, los lienzos que representan distintos aspectos del mundo indígena precolonial; el carnaval del Hotel Reforma (1936), que hoy se halla en la Galería de Arte Mexicano; una visión del futuro de América, en el Junior College (1940); los del Instituto Nacional de Cardiología (1944), en que trata la historia de esa disciplina; *el Sueño de una tarde dominical en la Alameda* (1947) en el Hotel del Prado; el mosaico de la fachada del Teatro Insurgentes (1952); la esculto-pintura del frontis del estadio de la Ciudad Universitaria (1953) y el del Hospital No. 1 del Seguro Social.

Mención especial merece el *Sueño en la Alameda*, que alude a la profunda división de clases prevaeciente en la sociedad mexicana, misma que en su opinión se observa de manera acentuada en los viejos domingos de la Alameda Central de la capital, donde cada personaje representa a un tipo de sociedad de la época, así como su respectiva actitud.

Varios de los murales revolucionarios revelan un profundo sentimiento indigenista. Rivera pintó en Cuernavaca, Morelos, por encargo del embajador

norteamericano Dwight Morrow, una obra en la que se refleja el orgullo mexicano por su pasado indígena e incita a la integración de los indios en la sociedad mexicana mediante la descripción de la Conquista española, de la degradación y opresión de quienes fueron sus víctimas, y finalmente de la lucha revolucionaria de Emiliano Zapata.

En los muros del Palacio Nacional este autor ilustró la capital azteca y las culturas tarasca, zapoteca y totonaca, que se resaltan como la herencia indígena más valiosa para nuestro país.

La animadversión hacia los Estados Unidos y la oposición a las desigualdades económicas aparecen en "La noche de los ricos", en "Los reformadores burgueses" y en "Los multimillonarios", pintados por Diego en 1928 y 1929 para la SEP.

Destacan también en la obra de este autor una cruda representación y crítica de las desigualdades sociales y una exaltación de los ideales de la Revolución. Por ejemplo, en "La escuela nueva" un jinete revolucionario monta guardia mientras un maestro instruye a un grupo de mexicanos de diversas edades, al mismo tiempo que un grupo de trabajadores construyen una escuela. Esta imagen simboliza el ideal revolucionario de la educación para todos.

En mi opinión, este autor es el personaje más representativo del nacionalismo cultural en el muralismo pues, a diferencia de Orozco -que abandona pronto

esta inclinación- y de Siqueiros -que tiene afiliaciones ideológicas más radicales e internacionalistas- Rivera trata de mantenerse fiel a sus convicciones mexicanistas y busca adecuar su ideología -prácticamente marxista y hegeliana- a las situaciones locales.

De este pintor Carrillo Azpeitia afirma que fue particularmente motivado por las escenas que vivió durante la Primera Guerra Mundial en Europa. "Aquella sangrienta luminaria le hizo comprender el valor de otra revolución, la que había estallado en su tierra natal y que se debatía aislada y pobre, al otro lado del Atlántico. A los resplandores de aquellas hogueras concibió un arte nuevo, público y monumental consagrado a un México nuevo. Y regresó para reencontrar un universo de colores, de formas, de cantos y de seres del que había permanecido alejado..."⁴

3.5. Perfil de David Alfaro Siqueiros.

Este artista nació en 1896 en Chihuahua. Su espíritu inquieto y rebelde se manifestó en la ya mencionada huelga de la antigua Academia de Bellas Artes en 1911. Participó en las luchas armadas contra el gobierno usurpador de Victoriano Huerta. De 1919 a 1922 fungió como agregado militar en la embajada de México en España. Más que a labores castrenses, Siqueiros se dedica a conocer y estudiar el arte europeo. De regreso a México es invitado por Vasconcelos a pintar en la Escuela Nacional Preparatoria, donde

⁴ *Idem*, p. 88.

realiza sus primeros murales. Por el contenido marcadamente revolucionario recibió ataques de los sectores estudiantiles más conservadores.

Paralelamente a esta labor artística, Siqueiros promovió la organización del Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores. Al igual que Orozco, participó en la edición de *El Machete*.

Entre 1924 y 1928 tiene una fuerte vida política: fue secretario general de la Federación Minera; representante de México en el IV Congreso Internacional Sindical en Moscú (1927) y al realizar actividades políticas en Argentina es expulsado de ese país.

En México es apresado por su activismo sindical y sale libre en 1930. Su actividad artística es tan continua, como se lo permite su actividad política. Participa en la Guerra Civil Española. Luego, influido por las directrices del comunismo soviético, Siqueiros forma parte de un atentado contra Trotsky, líder comunista de la Revolución Rusa exiliado en México. Por ese motivo Siqueiros es desterrado. En Chile también realiza obras.

Después de cuatro años vuelve a México. Por su abierto y militante apoyo a la huelga nacional de los ferrocarrileros a finales de los años cincuenta, y por sus severas críticas al gobierno en México y en el extranjero, fue encarcelado en 1960 y condenado a ocho años de prisión. Fue indultado en 1964. Siguió pintando hasta su muerte.

Este personaje fue el alma del Sindicato de Pintores y Escultores en 1922, cuyo famoso manifiesto constituyó un punto de arranque de la pintura mural. Bien preparado en disciplinas artísticas, inteligente y apasionado, los fragmentos de la pintura mural que dejó inconclusa en la escuela Nacional Preparatoria (1922) demuestran su gran capacidad de expresión.

Ideólogo del arte y la política, idealista en favor de la justicia social y de la libertad, activo batallador, viajero y escritor, dejó de producir pinturas murales durante un largo periodo, de 1932 a 1939; pero al regreso de la Guerra Civil Española, reunió a un grupo de artistas para pintar en equipo los muros del Sindicato de Electricistas.

Los temas principales que trató Siqueiros expresan su elevada y firme intención: el entierro del pasado y la unión del trabajador ante la muerte (Escuela Nacional Preparatoria); condenación del capitalismo y del nazi-fascismo (Sindicato Mexicano de Electricistas); exaltación de los héroes libertarios sin importar su nacionalidad, lucha contra la tradición del indio (Chillán, Chile); *Cuauhtémoc contra el mito* (Ave. Sonora número 6 y Palacio de Bellas Artes), resumen de su ansia de renovación; la muerte y el martirio bajo la opresión, el martirio y la muerte por la libertad (Bellas Artes); condenación y salvación de figuras negativas y positivas de la historia (escalera de la ex Aduana de Santo Domingo); el hombre dueño y no esclavo de la máquina (Instituto Politécnico Nacional); la educación moderna (Ciudad Universitaria); la vida y la muerte (Hospital del Seguro Social); la salud y

la enfermedad (Centro Médico) y la Revolución Mexicana (inconcluso en el Museo Nacional de Historia).

Uno de los murales en Bellas Artes muestra a Cuauhtémoc resistiendo la tortura de los españoles, que le queman los pies. En "Cuauhtémoc contra el mito" Siqueiros representa la resistencia del pueblo mexicano contra la dominación extranjera: una poderosa figura de indio arroja una lanza con punta de obsidiana un enorme jinete español que lo amenaza con una puntiaguda cruz.

Al igual que Rivera y Orozco, Siqueiros fue también un excelente pintor de caballete; en algunas de sus obras ha expresado el lado más fino y sentimental de su ser en formas originales y mediante técnicas novedosas.

Carrillo Azpeitia considera que Siqueiros "fue sobre todo un revolucionario, tanto en el campo de la pintura como en el de la vida. Más revolucionario que Rivera u Orozco en la manera de pintar pues empleó nuevas técnicas, herramientas y colorantes. Ganado por la Revolución mexicana cuando apenas salía de la pubertad peleó en ella por varios años. Más tarde organizó sindicatos, supo de las prisiones y la persecución y marchó a combatir a España en defensa de la República".⁵

Hay que distinguir en Orozco, Rivera y Siqueiros, los tres principales muralistas del nacionalismo cultural, tres personalidades con expresiones distintas, si bien

⁵ *Idem*, p. 94.

ligadas por un necesario sentido de libertad, vivido en diferentes formas; en Orozco, la libertad es posibilidad original de ser hombre para realizar su conciencia, para ahondar en la realidad con sentido crítico; en Rivera, la libertad ha de consumarse y se va realizando por el proceso dialéctico de la lucha social, por la ciencia y la técnica; en Siqueiros, la libertad hay que conquistarla en la lucha social, por el martirio y la muerte. Pero lo importante es que la libertad queda expresada en la forma y el contenido de un espléndido arte monumental.

La labor artística de estos pintores estuvo inscrita en las políticas culturales de los gobiernos posrevolucionarios. La necesaria integración nacional y la búsqueda de la justicia social por parte de la burocracia gobernante, especialmente en el cardenismo, fueron factores que permitieron compaginar la política cultural de corte nacionalista con las ideas políticas de estos tres grandes creadores.

Los murales fueron símbolo del nacionalismo revolucionario, ideología sustentada por el nuevo régimen. Su interpretación del pasado y la definición de los ideales a seguir contribuyeron a alimentar y desarrollar la orientación ideológica y cultural del nuevo Estado. La comunidad imaginada tuvo, entonces, a los muralistas entre sus impulsores.

CAPITULO 4

RECAPITULACION: MURALISMO Y NACIONALISMO CULTURAL

Como puede apreciarse en los planteamientos que expuse en los capítulos anteriores, el movimiento de autoconocimiento, retorno e identidad representado por el nacionalismo cultural parece haber alcanzado sus fines. a lo largo de las dos etapas que señalé. La reflexión esclarece el mundo circundante de los muralistas, hasta casi hacer prescindible el muralismo a los ojos de pintores como Tamayo.

Con el triunfo de la Revolución, la burocracia gobernante se quitó sus velos, cobró conciencia de sí misma y trató de afirmar una conciencia más autóctona y autónoma. Este descubrimiento de nuestra realidad no quedó reducido a una élite política ni a la minoría intelectual; sino que trascendió a la colectividad. El forjamiento de la nación

ocurrió con el triunfo de la Revolución y la paulatina consolidación del Estado resultante de tal movimiento. A diferencia de la pretensión porfirista hacer de México una nación mediante una dictadura dependiente del exterior, los constitucionalistas buscaron la definición de una nación autónoma e independiente, a través de un régimen autoritario comprometido tanto con los principios ideológicos populares (que provocaron la revolución) como con los intereses de los grupos económicos de poder en el país y, posteriormente, en el extranjero.

Precisamente este doble carácter del Estado revolucionario posibilitó la definición de una nación. Si en el siglo XIX el nacionalismo se encontraba en la mente de tan sólo un puñado de mexicanos letrados (que por lo general se encontraban muy comprometidos con el gobierno en turno) en el siglo XX la conformación de un Estado omnipresente (mediante un cada vez más extenso aparato estatal, una presidencia fuerte y la organización de un partido de Estado cuya base original fue el corporativismo) dio lugar a que, en efecto, la idea de nación se generalizara en la sociedad. Históricamente la nación se construye y a partir de ella, el nacionalismo se desarrolla. Este carácter nacionalista consiguió su mejor expresión en la expropiación petrolera de 1938. Posteriormente tuvo una revitalización breve con la política de Unidad Nacional durante el gobierno de Manuel Avila Camacho, determinada por la Segunda Guerra Mundial.

A lo largo de varias décadas el panorama se transformó. De una cultura enajenada, divorciada de la vida, incapaz de convertirse en patrimonio colectivo, llegamos a

otra arraigada en nuestra vida, capaz de expresar a la comunidad, socializadora de principios universales y simplemente comunicadora.

Para el régimen, justamente por haber alcanzado sus metas, el nacionalismo cultural estaba fuera de sus intereses. Asimismo, los temas centrales parecieron agotarse. Después de ese tiempo se percibe un cambio en la atmósfera cultural y el peso creciente de preocupaciones distintas. Muchos temas anteriores perdieron atractivo para las generaciones más jóvenes; era fácil notar cómo los desplazaron otros intereses. La etapa anterior tocó a su fin y empezó otra. ¿Cuáles fueron las razones del cambio?

Nuestro nacionalismo, el del México posrevolucionario, tuvo un sello particular que lo distinguió de otros; no consistió en un retorno romántico a un haber pasado, a doctrinas y formas culturales ya constituidas. Por el contrario, nació de la inconformidad y la rebeldía; lo impulsó la negativa a todo falso valor, tanto extraño como nacional, pues se negaba a reemplazar la enajenación por una cultura externa, por una enajenación a una cultura estrictamente local. Por ello la significación de estos decenios no ha de verse tanto en sus productos cuanto en un cambio radical en el modo de producirlo, pues antes que una época de construcción fue una etapa de ahondamiento.

Pero justamente porque consistió antes que nada en una liberación de los valores aceptados de modo poco auténtico, no logró afirmar una concepción total del mundo y de la vida, capaz de reorientar a la comunidad. La cultura mexicana dejó de seguir

las doctrinas heredadas, que se mostraron inadaptadas. La concepción tradicional católico-escolástica, ligada a una ideología de clases privilegiadas dejó de tener vigencia en la educación popular y ya no solo se dirigió a un sector reducido de la sociedad, a las clases pudientes.

La concepción positivista y liberal sucumbió a la Revolución definitivamente, pero antes de convertirse en estructuras inadaptadas esas doctrinas ofrecieron a una época sistemas racionales capaces de comprender con unidad el mundo, de dar sentido a la acción y de guiar con firmeza la acción colectiva.

Después de las concepciones del mundo anterior no llegó a imponerse una nueva. Las filosofías de Caso y Vasconcelos carecían de rigor y no hicieron escuela. La "filosofía del mexicano" era un simple movimiento de autoconocimiento: no podía edificar una concepción del mundo. Durante unos años se pretendió imponer la educación socialista pero resultó evidente la imposibilidad de implantar oficialmente una ideología socialista en un país capitalista con un proletariado incipiente.

La política de Unidad Nacional formulada por el presidente Avila Camacho entre 1940 y 1945 constituyó el último momento en el que el nacionalismo fue útil para los gobernantes mexicanos. El fin de la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias económicas y políticas, principalmente la del abandono del colonialismo como factor de desarrollo económico para las grandes potencias, además del impulso de un proyecto

gubernamental abierto a la inversión extranjera y con una orientación marcadamente capitalista (a partir de 1946) fueron las razones que hicieron que el nacionalismo dejara de ser preocupación del grupo gobernante.

La recomposición de las relaciones internacionales a que dió lugar el conflicto bélico mundial tuvo sus consecuencias en el plano nacional. El Partido Comunista Mexicano, si bien de suyo minoritario como partido pero con cierta presencia política en el cardenismo, entró en una etapa de profunda debilidad y las ideas socialistas dejaron de aparecer en los discursos de la burocracia gobernante, comenzando a ser común un discurso anclado en los principios constitucionales, de los cuales los gobiernos se alejaron cada vez más desde 1940.

El impulso revolucionario había fenecido. La burocracia se definió claramente y, sobre todo, el Estado mexicano buscó su consolidación mediante un mayor desarrollo industrial y el fortalecimiento del Poder Ejecutivo y del partido de Estado para mantener la estabilidad política.

El oleaje que había llevado a cuestras a los muralistas como sus símbolos se fue diluyendo en los cuarenta. Al mismo tiempo, el muralismo fue perdiendo su carácter revolucionario y buscó otros temas. El muralismo cedió su terreno a nuevas corrientes (principalmente al arte abstracto), ajenas a las preocupaciones de aquellos artistas comprometidos con su tiempo.

Al no lograr implantar una concepción del mundo ni proponer una tabla de valores común, la educación pública careció de una sólida orientación espiritual. Esta crisis no fue exclusiva de México, sino extensiva al mundo occidental.

Por otra parte, nuestro nacionalismo no era un fin sino un medio para tener acceso a la universalidad sin limitaciones. Después de cobrar conciencia de nosotros mismos, sólo quedaba -como vieron Leopoldo Zea y Octavio Paz, cada quien desde su punto de vista- abrirnos hacia una comunidad más amplia. El retiro del ensimismamiento sólo pudo mantenerse hasta un límite; luego, fue preciso iniciar el retorno, es decir, la reformulación del nacionalismo mexicano.

En el caso de Orozco, la expresión más nacionalista de su obra -y no porque alguna no lo fuera- coincide con la radicalización de la reforma agraria, que intenta destruir las bases del antiguo régimen, y con la búsqueda de la emancipación económica del país.

Ambos movimientos de negación y liberación son paralelos. Por ello la obra de Orozco, aunque más interior, responde mejor a la situación que le toca vivir, que los otros dos grandes muralistas a los que me he referido en el capítulo anterior.

Rivera y Siqueiros, a la caza de una filosofía que permitiera señalar metas a la Revolución y a su suerte, abrazan el marxismo. Pero en un país de clase obrera exigua y retrasada, conducido por una revolución agraria y nacionalista que nada tenía que ver con la revolución proletaria, su interpretación de la sociedad y de la historia no reflejaba la verdadera situación del país. De ahí que su pintura desemboque tan a menudo en una posición maniqueísta de la historia.

Por esos años aparece una segunda generación. Con ella el ensimismamiento al que me referí en el capítulo 2 se torna también retraimiento. La cultura se vuelve más subjetiva y depurada, teñida de suave escepticismo y de cierta lejanía interior. La prédica revolucionaria y nacionalista es rechazada. El nacionalismo cultural en la pintura pasa a ser expresado solamente en el color (como en Tamayo).

Aquí es donde se demuestra la gran desventaja para el arte y los artistas en su relación con la política y los políticos. En la medida en que los principios del régimen cambiaron, los muralistas fueron siendo poco útiles y aparecieron más como instrumentos al servicio de una "familia revolucionaria" cada vez más burocratizada y más conservadora.

Si el nacionalismo dejó de ser una bandera ideológica del régimen, que en los cuarenta buscaba principalmente la estabilidad política y el desarrollo económico, el muralismo pasó también a segundo plano. En ese momento perdió uno de sus rasgos

peculiares: el nacionalismo dejó de aparecer representado en sus imágenes. De ese modo, ni el nacionalismo cultural ni el muralismo siguieron siendo lo que originalmente fueron.

En general, es cierto que el caso de los muralistas mexicanos mencionados representa, fuera de la Unión Soviética -hoy extinta- la única experiencia artística en la cual se pretendió, mediante el marxismo -especialmente por lo que se refiere a Rivera y Siqueiros- crear un lenguaje estético acorde con las necesidades de la revolución social cuya meta era la liberación de las masas de su ancestral dominación.

Si bien al principio hubo coincidencias en las ideas de corte socialista entre los artistas y los nuevos gobernantes, paulatinamente se ubicaron las diferencias profundas existentes entre el ideario socialista y la orientación capitalista del régimen. A ello también contribuyeron los intereses personales, la formación artística y la concepción de su papel como intelectuales en el cambio social de los propios muralistas.

El nacionalismo cultural mexicano fue una experiencia liberadora de los espíritus de quienes se inclinaron por ese arte, ya fuera como hacedores o como seguidores. Los murales están ahí como testimonio de lo que fue toda una corriente cultural de nuestra historia.

G. Coubert señala que el realismo -en el cual se encuadra el muralismo- "es por esencia arte democrático" y, por tanto, "sólo puede consistir en la representación de

cosas visibles y palpables para el artista. Puesto que la pintura es un lenguaje enteramente físico, es imposible que pertenezcan a su dominio objetos abstractos, no visibles, no existentes..."¹

En este sentido, el moralismo fue un arte materialista que respondió a una realidad que, si bien fue superada merced al cambio de políticas culturales del Estado y a la transformación de la sociedad, es un testimonio vivo de una época.

¹ G. Courbet, "El realismo", en Westheim, Paul, *El pensamiento artístico moderno y otros ensayos*, Diana, México, Colec. SEPsetentas, p. 87.

CONCLUSIONES

A la luz de lo expuesto a lo largo de este trabajo pueden sustentarse las siguientes conclusiones:

1. Para entender el muralismo como expresión del nacionalismo cultural del nuevo régimen tratamos de apreciar cómo se constituyó la nación mexicana, es decir, la comunidad política imaginada, integrada con intereses, objetivos y valores políticos, económicos y sociales comunes. En esta construcción el papel del Estado fue determinante. Dentro del proyecto de nación estuvo inscrito el carácter nacionalista, que fue un elemento sustantivo de la ideología del nuevo régimen. Por lo demás, la construcción de la nación fue una necesidad histórica a la que el régimen trató de superar en todos los terrenos, especialmente en el cultural y en el educativo.

2. El muralismo se ubicó dentro de estas preocupaciones gubernamentales. La coincidencia ideológica entre artistas y gobernantes, es decir, entre un sector de los intelectuales y una parte de la naciente burocracia gobernante, fue factor clave en el fortalecimiento de esta corriente artística de fuerte contenido social. El muralismo fue uno

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

de los instrumentos de los nacionalistas para garantizar más la cohesión, la integración social, la búsqueda de los ideales revolucionarios y la confrontación con el clero católico, el ejército y el extranjero. El muralismo contribuyó pues al imaginario colectivo que es la nación.

3. Aun dentro del muralismo, que es un fenómeno único e irrepetible en la historia del arte de nuestro país, se observan diversas acepciones de lo que fue el nacionalismo cultural. Sutiles, pero al fin existentes, se perciben diferencias de conceptualización entre Orozco, Siqueiros y Rivera, en gran parte debido a la cercanía o a la distancia que cada uno de ellos adopta en relación con las corrientes ideológicas, políticas y culturales de sus respectivas épocas y de sus momentos de auge.

4. Desde su propia perspectiva y a su manera, tanto Orozco como Siqueiros y Rivera son representantes innegables de lo que aquí hemos llamado nacionalismo cultural. Pero como dentro de este nacionalismo existen diversas orientaciones -según pudo apreciarse en el capítulo primero, debe precisarse que el nacionalismo cultural que campea en el arte mexicano del periodo 1920-1950 (aproximadamente) no es el mismo al que se percibe en los años cincuenta y después, por los cambios nacionales e internacionales que ocurren, particularmente desde el conservadurismo de los gobiernos a partir de 1940.

5. De los veinte a los cuarenta se observa la presencia de un nacionalismo que, sin ser excluyente, toma una postura combativa frente a las concepciones colonialistas

que, heredadas del siglo anterior, proliferaban y siguen haciéndolo en el medio cultural mexicano. Pero tras esa postura era clara una opinión política, un compromiso con corrientes y banderías concretas.

6. En nuestros días no sólo está totalmente extinguido el muralismo como movimiento, sino también lo que él representó: el nacionalismo cultural como posición política e ideológica estatal. Al principio esta concepción estuvo presente como una necesidad del nuevo régimen. Cuando logra su consolidación y establece relaciones armónicas con las grandes potencias occidentales, tal necesidad pierde sentido. Hoy en día, la llamada globalización económica y el predominio del modelo neoliberal han borrado en los hechos el carácter nacionalista del régimen. Por supuesto que, hoy como ayer, el nacionalismo debiera ser un principio indispensable en todos los ámbitos (incluido el cultural). Pero todo parece indicar que para la actual burocracia gobernante no es así.

7. El muralismo de la época estudiada seguirá siendo un instrumento útil para comprender una época en la evolución del arte y la cultura mexicanas y, concretamente, como muestra de la combinación de las ideas políticas con las ideas estéticas.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- Abellán, José Luis. *La idea de América, origen y evolución*, Ediciones Istmo, Madrid, 1972.
- Alfaro Siqueiros, David, *Me llamaban el Coronelazo*, Editorial Grijalbo, México, Tercera Edición, 1977.
- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, Breviarios Núm. 498, 1993, 315 p.
- Cardoza y Aragón, Luis, *Orozco*, Fondo de Cultura Económica, México, Breviarios, Núm 364, 1983.
- Carrillo A., Rafael, *Pintura mural de México*, Panorama Editorial, México, 1981.
- Debroise, Olivier. *Diego de Montparnasse*. Secretaría de Educación Pública-Fondo de Cultura Económica, México, Lecturas Mexicanas Núm. 83, 1985.
- Duverger, Maurice. *Nación y nacionalismo político*, Ariel, Barcelona, 1971.

- Fernández, Justino. *Arte mexicano. De sus orígenes a nuestros días*, Editorial Porrúa, México, 1958.
- Fernández Retamar, Roberto. *Calibán*. Editorial Diógenes, México, 1972.
- García Castro, María, "Identidad nacional y nacionalismo en México", en *Sociológica*, México, UAM Azcapotzalco, año 8, Núm. 21, enero-abril de 1993, pp.31- 41.
- Gerbi, Antonello. *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica 1750-1900*. Fondo de Cultura Económica, México, 1960.
- Giménez, Gilberto, "Apuntes para una teoría de la identidad nacional", en *Sociológica*, México, UAM Azcapotzalco, año 8, Núm. 21, enero-abril de 1993, pp. 13-29.
- Hobsbawm, Eric J., "Identidad", en *Revista internacional de filosofía política*, Madrid, UNED-UAM Iztapalapa, Núm. 3, mayo de 1994, pp. 5-17.
- Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX.", en *Historia general de México*, Ediciones de El Colegio de México, México, 1977, tomo IV.
- Prat de la Riva, Joan. *La nacionalidad catalana*, Editora Lanzas, Barcelona, 1961.
- Primo de Rivera, José Antonio. *Obras completas*. Editora Nacional, Madrid, 1945.
- Renán, E. *Qué es una nación*, Editora Nacional, Madrid, 1961.

- Rodríguez, Antonio. *Siqueiros*, Fondo de Cultura Económica, México, Colec. Testimonios del fondo, 1974.
- Rubio Hernández, Rogelio. *En torno del concepto de cultura*. Editorial Nuestro Tiempo, México, 1971.
- Salazar Sotelo, Francisco, "Nación y nacionalismo en México", en *Sociológica*, México, UAM Azcapotzalco, año 8, Núm. 21, enero-abril de 1993, pp. 43-63.
- Schávelzon, Daniel (Comp.). *La polémica del arte nacional en México 1850-1910*. Fondo de Cultura Económica, México, 1980.
- Turner, Frederick. *El nacionalismo mexicano*.
- Villoro, Luis, "La cultura mexicana de 1910 a 1960", en *Problemas de educación y sociedad en México*, Universidad Pedagógica Nacional, México, 1988, pp. 28-46.
- Westheim, Paul. *El pensamiento artístico moderno y otros ensayos*, Diana, México, Colec. Sepsetentas, 1984.
- Zea, Leopoldo, *Dos etapas del pensamiento en Hispanoamérica*, Ediciones de El Colegio de México, México, 1949.

ANEXO

Algunas obras representativas de los muralistas

José Clemente Orozco

1. *La trinchera* (1922). Muros de la Escuela Nacional Preparatoria. Es la mejor expresión muralista del proceso revolucionario mexicano.
2. *Catharsis* (1934). Palacio de Bellas Artes. Cuando todo es un caos, la catharsis se impone, es necesaria la autodestrucción de una manera de ser para poder renacer. Este es el sentido de la formación de la nación.
3. *Hidalgo* (1937). Bóveda de la Cámara Legislativa , Palacio de Gobierno en Guadalajara, Jal. Representación del héroe de la independencia, resaltando su valor dentro de la historia del país.
4. *El hombre de fuego* (1938-1939). Cúpula del Hospicio Cabañas, Guadalajara, Jal. Es la mejor síntesis de este movimiento pictórico. Su preocupación central es el hombre, el hombre en variadas circunstancias, en el pasado y en el presente. Es una preocupación constante por la esencia humana, en especial por el ser de América y de México.
5. *Alegoría de la patria* (1940). Jiquilpan. Mich. El tema es el ser del México actual, con sus luchas cruentas, su doloroso y digno desarrollo, sus aspectos negativos y positivos, y por encima de todo su conciencia nacional.

Diego Rivera

1. *La tierra dormida* (1927). Capilla de Chapingo. Esta obra pertenece en su conjunto a "la evolución biológica y transformación social". Aquí aparece por primera vez la idea del hombre como ser social.
2. *Alfabetización* (1928). Patios de la SEP. Es una apología de las conquistas sociales de la Revolución mexicana, con un sentido ideal de paz, concordia, trabajo, abundancia y educación del pueblo.
3. *La dictadura* (1936). SEP. Crítica al porfiriato y condena también al capitalismo, al militarismo y al clericalismo, principalmente. Como contraparte, exaltación del campesino, del obrero y del soldado revolucionario.
4. *El hombre socialista* (1934). Palacio de Bellas Artes. La admiración del autor por la ciencia y la técnica es notoria en esta obra, en la cual el hombre es por fin el controlador del Universo, del mundo natural y del humano; es el hombre de la "era atómica". Además, es igualmente notoria su filiación socialista.
5. *Sueño de una tarde dominical en la Alameda* (1947-1948). Hotel del Prado, Alameda Central. Esta es una historia de la sociedad mexicana, de sus sueños desde la Inquisición hasta el siglo XX.

David Alfaro Siqueiros

1. *Retrato de la burguesía* (1939). Instituto Politécnico Nacional. Este mural es una crítica y condena a la clase dominante en el capitalismo. Asimismo, en él se señala que el hombre es dueño y no esclavo de la máquina.
2. *Nueva democracia* (1944-1945). Palacio de Bellas Artes. El martirio y hasta la muerte por la libertad, valor presente en la formación de la nación, son los contenidos de esta obra, que tiene también como objetivo la condena al fascismo.
3. *Nuestra imagen actual* (1947). Palacio de Bellas Artes. En este mural se nota el desencanto del autor por el camino seguido por los gobiernos posrevolucionarios. Es una crítica a la situación del hombre de entonces.
4. *Cuauhtémoc redivivo* (1950). Sindicato de Electricistas, México, D.F. Exaltación de los héroes libertarios, en especial de Cuauhtémoc, que lanza sus flechas contra la cruz, lo cual resume bien su necesidad de renovación desde el indio como símbolo contra la tradición.

















115

















