



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**El mural como promotor de unidad nacional en el
proyecto educativo de José Vasconcelos: mural *El Abrazo*
de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública.**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN**

P R E S E N T A :

Claudia Berenice Domínguez Meza



ASESOR DE TESIS:

Mtro. Francisco Leonardo Figueiras Tapia

2014



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.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
CAPÍTULO 1. UNIDAD NACIONAL. ELEMENTOS QUE CONFORMAN EL PROYECTO EDUCATIVO DE JOSÉ VASCONCELOS	9
1.1 NACIONALISMO EN LA ÉPOCA POSREVOLUCIONARIA	12
1.2 LA RAZA CÓSMICA.....	16
1.2.1 EL NACIONALISMO DE ACUERDO CON JOSÉ VASCONCELOS	23
1.3 PROYECTO EDUCATIVO	32
CAPÍTULO 2. MURALISMO MEXICANO. ARTE POSREVOLUCIONARIO EN LA DÉCADA DE 1920	42
2.1 LOS CREADORES	47
2.1.1 DIEGO RIVERA.....	49
2.1.2 JOSÉ VASCONCELOS	52
2.2 CREACIÓN DE LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA	55
2.2.1 MURALES EN LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA.....	59
2.3 ESCUELA MEXICANA DE PINTURA Y ESCULTURA.....	62
2.4 EXPRESIONISMO	65
CAPÍTULO 3. ANÁLISIS DEL MURAL	71
3.1 LA IMAGEN BANDERA. EL TEXTO DENTRO DE UN SISTEMA.....	72
3.2 LA IMAGEN Y EL ARTE	76
3.3 ENSEÑANZA POR MEDIO DE SIGNOS	78
3.4 DESCRIPCIÓN DE LA IMAGEN.....	81
3.5 INTERPRETACIÓN.....	84
3.5.1 EQUILIBRIO	86
3.5.2 FORMA/SHAPE	94

3.5.3 FORMA*/FORM.....	104
3.5.4 EL DESARROLLO.....	107
3.5.5 EL ESPACIO	109
3.5.6 LA LUZ	115
3.5.7 EL COLOR	121
3.5.8 EL MOVIMIENTO.....	126
3.5.9 LA DINÁMICA.....	127
3.5.10 LA EXPRESIÓN	129
CONCLUSIONES	132
FUENTES CONSULTADAS	138

INTRODUCCIÓN

Lograr la unidad nacional ante la heterogeneidad social que predominaba en el México revolucionario, se convirtió en uno de los objetivos del nuevo proyecto del presidente Álvaro Obregón para la reconstrucción del país a partir del año 1920 cuando llega al poder como representante del poder ejecutivo nacional.

Aunado a esta iniciativa, el proyecto educativo de José Vasconcelos, y en general el nuevo propósito para la formación del país después de la Revolución, tenían como base el nacionalismo; la recuperación de lo mexicano desde las tendencias prehispánicas hasta los mitos, tradiciones y costumbres de los estados de la República que cumplieran con el nuevo ideal mexicano que se quería transmitir; representados dentro del proyecto de educación con bailables, obras de teatro y conciertos musicales al aire libre, con el objetivo de darlos a conocer.

Vasconcelos, promovió las bases para el desarrollo de seres humanos “buenos” con principios morales, una “nacionalidad no a partir de los gritos de exterminio que venían rigiendo la historia de México, sino de consignas de unidad en torno a la “clase civilizada” y de la instauración de una ‘nueva legalidad’”¹. Un sector de la población representado por la clase media de la década de 1920 que no correspondían a la oligarquía ni al sector de la sociedad que no tenía la más mínima instrucción, por lo tanto, al que había que seguir como modelo de formación nacional.

Para Vasconcelos, “Una de sus primeras iniciativas es un amplio programa de formación popular, que prevé la pintura mural en edificios públicos como medio de culturización”² en donde el contenido final de cualquier mensaje se forma de manera exitosa cuando existe una relación entre emisor y receptor gracias a que “La mente humana recibe, conforma e interpreta su imagen del mundo exterior con todas sus potencias conscientes e inconscientes, y el ámbito de lo inconsciente no podría jamás acceder a nuestra conciencia sin el reflejo de las cosas perceptibles”³, es por ello, la importancia que tiene la imagen mural frente a una población de aproximadamente 75

¹ José Joaquín Blanco. *Se llamaba Vasconcelos*, México, FCE, 1993, p. 60.

² Juan – Ramón Triadó, *Genios del Arte. Diego Rivera*, México, Susaeta, 2004, p. 20.

³ Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, p. 503.

por ciento de población analfabeta o que no había tenido contacto directo con expresiones artísticas; las formas a representar deberían ser de fácil comprensión para el público que estuviera en contacto con ellas.

En el presente trabajo se analizará de manera descriptiva - cognitiva el mural *El Abrazo*, el cual forma parte de los que adornan los muros de la Secretaría de Educación Pública, específicamente en el Primer Patio o Patio del Trabajo, que inauguró José Vasconcelos como parte de su iniciativa de educación y cultura y que aun permanece en la sede de la actual institución que se encarga de la educación en el país.

En el mural, Diego Rivera, comisionado por parte de José Vasconcelos, se encarga de plasmar el nuevo proyecto de unión en el territorio nacional que comprende los años de 1920 a 1924 [periodo en el que Vasconcelos estuvo al frente del tema de educación en el país], asimismo, es el encargado de precisar los conceptos que sirvieron como línea estratégica para disminuir la separación entre la población que conformaba el espacio social mexicano. Es por ello, que en el primer y segundo incisos del capítulo dos, se abordarán datos biográficos tanto de José Vasconcelos como del pintor mexicano, que permitan conocer su cosmovisión con el fin de apoyar el análisis del trabajo mural.

Se propone el análisis de cada una de las partes que conforman el mensaje de unidad, en este caso pictórico, para poder identificar los elementos que sirvieron como indicador para transmitir un mensaje exitoso. Con base en la descripción como primer elemento del estudio, se detallarán cada una de las partes que componen el mural; enseguida, el aprendizaje cognitivo se llevará a cabo basado en los diez apartados que Rudolph Arnheim propone en su libro *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*.

Arnheim, quien fuera psicólogo y filósofo alemán, propone aprehender el mundo con base en el arte ya que dice: la interpretación que proviene de parte de una expresión artística, la mayoría de las veces no puede ser expresada con palabras; por lo tanto, será la fragmentación con base en diez apartados la que aprueba la interpretación formal e interpretativa de la obra a analizar.

La elección del libro de Arnheim para realizar la propuesta de análisis se lleva a cabo debido a que permite que el mural analizado se “descomponga” en diez apartados que

además de posibilitar el estudio formal de la obra en cuanto a técnicas y categorías artísticas, permite integrar una interpretación con base en los símbolos y signos representados en los murales.

De la mano de autores como Charles Sanders Peirce, Ernst Gombrich y Christian Metz quienes contribuyen en la identificación de los diferentes signos y símbolos representados en el mural a estudiar, será que finalmente se lleve a cabo la interpretación de El Abrazo en conjunto con el marco histórico que comprende los dos primeros capítulos del presente trabajo.

De acuerdo con la información obtenida, el análisis funcionará como propuesta interpretativa y como línea estructural para la elaboración de mensajes comunicativos en donde se conozcan cada una de las partes que integran el mensaje, de esta manera, se logra una mejor empatía con el receptor de la información y un mayor conocimiento de las necesidades de quien observa, así como el cumplimiento exitoso de las intenciones del discurso por parte de quien elabora el mensaje.

La importancia de cualquier mensaje, radica en la interpretación que el espectador haga del contenido. La empatía con lo representado por parte del emisor hacia lo conocido resulta fundamental, pero también, será de suma importancia tomar en cuenta las intenciones de quien realiza el mensaje, la manera en la que es transmitido y los encargados de materializarlo tanto en idea como de manera tangible. En el México Revolucionario, la necesidad de identificación resultaba primordial para la posterior evolución social a lo largo del territorio nacional y la importancia para el gobierno de que el avance de la población corriera de manera paralela a la idea gubernamental era un objetivo fundamental.

Construir las costumbres, tradiciones y ritos de la población mexicana de la década de 1920 en el país, identifica a la población a través del arte y la reconoce al mismo tiempo que resalta los valores de unidad y autoconocimiento para cada uno de los pobladores del país. Diego Rivera, por un lado con su gran trabajo mural, quien acompañado de la fantasía imaginaria que lo caracterizó a lo largo de su vida, integra en las grandes dimensiones pictóricas las características del nuevo mexicano; mientras que

Vasconcelos, por medio de la educación, dota a la nación, de manera individual, de conocimiento suficiente que le permita desarrollarse como nuevo integrante del Estado mexicano.

Por tanto, el primer capítulo de la investigación se divide en tres incisos; el primero brinda definiciones básicas sobre conceptos fundamentales para entender la unidad nacional y después la adaptación que Vasconcelos toma acerca de dicho elemento, así como la manera en la que lo adapta a su proyecto de educación.

En el segundo inciso del capítulo 1, se trata de manera específica el Nacionalismo para Vasconcelos, así como los elementos que toma en cuenta para integrarlos a su nuevo proyecto de educación, la importancia de la raza como elemento unificador, y la justificación de cada uno de ellos para integrarlos al nuevo modelo educativo.

Finalmente, en el último inciso, se describe el proyecto de educación de Vasconcelos con base en los dos anteriores; se puntualizan las características del programa de educación, así como las razones por las que se opone al positivismo imperante durante la época porfirista.

Será el primer capítulo el que brinde las bases del nacionalismo de Vasconcelos para después, a lo largo de la investigación, poder integrar el muralismo como elemento simbólico dentro del proyecto y finalmente como medio de legitimación del proyecto gubernamental de Álvaro Obregón de forma general.

El segundo capítulo evoca las principales características del arte en México en la década de 1920 para después confrontarlas con la propuesta artística que se desarrolla en la época posrevolucionaria del país, para ello, es importante tomar en cuenta a los autores tanto intelectuales como materiales de la obra mural analizada; por lo anterior, se realiza un breve recorrido biográfico tanto de José Vasconcelos como de Diego Rivera para contextualizar la manera en la que las pinturas se llevaron a cabo, tomando en cuenta la intención y la personalidad de la mano que las realizó.

El edificio en el que las obras fueron realizadas es un elemento que contribuye a la legitimación del nuevo gobierno, la edificación permitió materializar la nueva Secretaría

de Educación como parte de una nueva administración con un objetivo específico: el de la educación. Dentro del segundo capítulo, se describe de manera general la composición del inmueble así como la división universal del adorno mural dentro de las paredes de la Secretaría.

En cuanto a la pintura, dentro del segundo capítulo, se refiere el tema de la Escuela Mexicana de Pintura y Escultura, grupo en el que se integraban los artistas de la época que congeniaban con las ideas de representar “lo mexicano” como elemento unificador que formara la tan ansiada unidad nacional después de la época revolucionaria.

Enseguida, se detallan las principales características del expresionismo por ser la corriente artística donde se ubica al muralismo mexicano de la época posrevolucionaria. Se puntualiza su iniciación en Alemania y las técnicas artísticas generales de dicha línea pictórica, así como la manera en la que Diego Rivera apprehendió lo particular del expresionismo para representarlo en su pintura mural.

El tercer capítulo comprende el análisis del presente trabajo. Con base en Rudolph Arnheim y su libro *Arte y Percepción Visual. Psicología del ojo creador* la investigación integra diez elementos que permiten un examen tanto técnico como interpretativo de la obra mural: *El Abrazo*; explicando de esta manera su función como propulsor de unidad nacional dentro del proyecto educativo de José Vasconcelos.

CAPÍTULO 1. UNIDAD NACIONAL. ELEMENTOS QUE CONFORMAN EL PROYECTO EDUCATIVO DE JOSÉ VASCONCELOS

La base científica como postulado y el término del liberalismo como fin, eran dos de las características principales del positivismo en la época de la dictadura de Porfirio Díaz en México, quien argumentaba que “El liberalismo a ultranza no podía llevar sino a la anarquía pura y simple, cuando la necesidad vital para el progreso de México era el orden”⁴, se necesitaba entonces, de acuerdo a lo anterior, una autoridad pública que funcionara como el principal elemento del progreso.

La clase política debería estar a cargo solamente de personas que contaran con la preparación suficiente para llevar a cabo la forma de gobierno que la dictadura perseguía y que tenía principios como: la acumulación de bienes, el desarrollo de elementos industriales y la concentración en los hechos más que en elementos emocionales.

Además, aunque contrarios a los ideales de la población en general de México en el porfiriato, no había otra opción a la cual pertenecer más que al positivismo, tal como lo explica Vasconcelos en su *Ulises Criollo* donde menciona que, aun contrario al manejo que el porfiriato ejercía sobre la población, “defendía mi apego a los positivistas por necesidad de un sistema cualquiera, aunque sea provisional. Pues lo que siempre me ha parecido impropio de una conciencia cabal es vivir sin coherencia”⁵.

Debido a lo anterior, en el país surgieron grupos de personas que ante la imposibilidad de crecimiento con la dictadura como forma de gobierno, decidieron luchar para lograr sus demandas, estas peticiones se dividían de manera muy sectorial; por un lado se encontraba Emiliano Zapata, quien con un grupo de comuneros pueblerinos despojados de sus tierras buscaban recuperarlas; mientras que por otro lado, Francisco Villa caminaba al lado de peones y arrieros que jamás habían tenido un pedazo de tierra, por lo que su finalidad era dividir las haciendas. De igual manera y en busca de adeptos, se

⁴ Arnaldo Córdova, *La ideología de la Revolución Mexicana*, México, Ediciones Era, 2003, p. 48.

⁵ José Vasconcelos, *Ulises Criollo*, México, Porrúa, 2001, p. 188.

encontraban luchando por el poder ejecutivo Venustiano Carranza, Álvaro Obregón y Francisco I. Madero.

En la lucha de cada uno de los grupos surgidos en la Revolución, se hacía la crítica a la falta de introyección de los proyectos a nivel nacional; los proyectos eran abandonados sin concluir, al localismo del movimiento y a la falta de concepción, principalmente de Zapata y Villa, del Estado como sistema regulador. Lo anterior llevó a la búsqueda de la proclamación constitucional de las diversas reformas sociales que se desarrollaban en la época, dándole al nivel estatal un papel importante, incluso cuando existiera una regulación por parte del nivel federal.

La Constitución estableció los derechos de la nación antes y por encima de los derechos privados, ya que acordaban que

“El defecto de nuestras leyes constitutivas ha sido que, elevadas muy por encima de nuestras tristes realidades, puestas allende las posibilidades humanas de nuestra raza, figuran como un bello código muy distante de la realidad; de ahí la eterna comedia, la mentira continua, el constante sostenimiento de hipocresías, de ridículas e irriantes farsas, con que hemos vivido durante largos años”⁶

era fundamental para la nueva nación, por lo tanto, una correspondencia entre lo que establecían la leyes y las verdaderas necesidades de los habitantes.

Las insuficiencias de desarrollo con las que vivían los habitantes de la sociedad mexicana en cuanto a nivel social, participación política, economía y libertad de expresión principalmente, fueron los elementos que permitieron que la élite en el gobierno desarrollara entre sus habitantes el principio de unidad nacional como elemento unificador, que además dotaría de conciencia individual para poder refundar al país como nación independiente.

Esta unión entre los mexicanos implicó también una alianza entre gobernante y gobernado, elemento posible de acuerdo con el gobierno de Francisco I. Madero,

⁶ Arnaldo Córdova, *op. cit.*, p. 216.

únicamente mediante la democracia. Lo anterior, contribuiría también a terminar con la amenaza exterior y el gran número de privilegios con los que gozaban los extranjeros durante la dictadura porfirista.

Es por ello, que la conjunción de tres elementos constituyen el desencadenamiento de una Revolución: descontento social, lenguaje gubernativo que busca la unificación desde la clase política y una manera de poder que no satisface las necesidades del pueblo mexicano. Por lo tanto, el nacionalismo, era el modelo de la nueva formación nacional que promovía Vasconcelos, la cual se define como “una teoría de legitimidad política que prescribe que los límites étnicos no deben contraponerse a los políticos, y especialmente que no deben distinguir a los detentadores del poder del resto dentro de un estado dado.”⁷

Con base en lo anterior, será la homogeneidad, principalmente de la raza y del idioma, como se verá más adelante, lo perseguido por el nacionalismo vasconceliano, tendencia que adoptan el maestro al formar parte del grupo en el poder y desde donde se encargará de definir cuál es el rumbo correcto que seguirá la nueva nación.

El periodo que comprende la presente investigación abarca los años de 1920 a 1924, etapa posrevolucionaria en la que José Vasconcelos estuvo al frente de la educación en el país tras ser nombrado por el entonces presidente Álvaro Obregón, una vez que asumió el cargo después de la rebelión de Agua Prieta que terminó con el gobierno de Venustiano Carranza.

Dentro de los objetivos del nuevo mandatario en el poder ejecutivo nacional, se encontraba el dar por terminada la Revolución para poder iniciar la reconstrucción del país. En cuanto al tema de educación, nombra a Vasconcelos, primero jefe del Departamento Universitario y de Bellas Artes [diciembre de 1920 – octubre de 1921], y después constructor de la Secretaría de Educación Pública [octubre de 1921 – julio de 1924].

⁷ Ernest Gellner, *Naciones y nacionalismo*, Buenos Aires, Alianza, 1994, p. 14.

1.1 NACIONALISMO EN LA ÉPOCA POSREVOLUCIONARIA

Para que exista el nacionalismo, deben existir Estado y nación, en donde

El Estado es aquella institución o conjunto de instituciones específicamente relacionadas con la conservación del orden. El Estado existe allí donde agentes especializados en esa conservación, como la policía y los tribunales, se han separado del resto de la vida social. Ellos son el estado.⁸

Mientras que la Nación se desarrolla cuando: “Dos hombres comparten la misma cultura, entendiendo por cultura un sistema de ideas y signos, de asociaciones y de pautas de conducta y comunicación o cuando dos hombres se reconocen como pertenecientes a la misma nación”⁹. Es por ello que las naciones, a partir de la diversidad que existe en sus territorios, se encargan de elegir entre las posibilidades, configurándose como los constructores de ideales, convicciones y maneras de desenvolverse en el ámbito social.

La búsqueda por lo propio, había sido una cuestión perseguida por los pobladores de la nación mexicana mucho tiempo antes del periodo posrevolucionario, principalmente como medio para alcanzar una posición social respecto del resto de la población. Ejemplo de lo anterior, es la exclusión del criollo en el periodo de la conquista española, quien ante ese sentido de apartamiento, aprovecha de la falta de cohesión indígena, logrando realizar el movimiento de Independencia en México.

Sentirse parte de la nueva nación independiente de los españoles, resultó para los pobladores actuar con mayor autonomía, pero tiempo después, cuando los liberales positivistas se encuentran en el poder, consideran a la libertad “contraria al orden, ya que en algún momento significaba anarquía e imposibilidad de un avance científico”¹⁰ por lo que más tarde se asume como la idea de orden que disfraza la paz porfiriana.

⁸ *Ibidem*, p. 17.

⁹ *Ibidem*, p. 20.

¹⁰ Jorge Basurto, *El fin del proyecto nacionalista revolucionario*, México, UNAM, 1992, p. 121.

Como lo señala Jorge Basurto, “El porfiriato nuevamente convirtió al pueblo en la plebe y reconoció que podría convertirse en la masa hostil, similar a ‘un tigre dormido’, que el gobierno debía tener cuidado de ‘no despertar’”¹¹, argumento que tiene cabida con la cantidad de personas iletradas que existían en el país, contrastando con el número de integrantes del gobierno porfirista que además de saber leer y escribir, se caracterizaban por la influencia europea en la manera de dirigir al país, así como del manejo de las artes y cultura principalmente, descartando la posibilidad de considerar como bello la capacidad de producción y expresión artística en lugares indígenas.

La recuperación de lo prehispánico, lo indígena, mitos, tradiciones y costumbres del pueblo mexicano fue uno de los objetivos del plan educativo de José Vasconcelos; por lo que se buscó la reivindicación de los que habían sido ignorados identificándose por fuerza con lo indígena, se excluyó en esta ocasión a lo europeo “y la identidad nacional fue indigenizada y transformada en raza de bronce”¹², en un solo y nuevo hombre idealizado por la clase media de la época.

Aunque el nuevo gobierno obregonista estaba a favor de la libertad que había sido limitada durante el porfiriato, buscó también mantenerse al frente de la población en general; por lo que su propuesta se basó en el estado revolucionario como estado asistencial, es decir, que lograra proveer a la sociedad de lo necesario para tener un buen nivel de vida, socializar la economía, pero con una ganancia individual moderada, reproducción de capital para beneficio del país y la búsqueda de identidad nacional como medio de legitimación que permitiera llevar de mejor manera dicho plan.

Se otorga de esta manera una cohesión institucional entre el Estado y el pueblo ya que

“el autoritarismo mexicano durante el porfirismo, careció de la flexibilidad necesaria para aplicar políticas que dieran al Estado supremacía para conducir el desarrollo (...) La Revolución mexicana auspició, tras el derrumbe del Estado liberal porfirista, y en concreto durante el gobierno

¹¹ *Ibidem*, p. 177.

¹² *Ibidem*, p. 179.

cardenista, la reinstauración de un régimen autoritario pero ahora recubierto de un 'corporativismo moderno'" ¹³

El nacionalismo lograría de igual forma mantener la estabilidad social interna al desarrollar la creencia de participación en el pueblo mexicano, dirigiéndolos hacia el nuevo proyecto revolucionario de identidad nacional, llevado a cabo en lo concerniente a Vasconcelos y la educación, por medio de cultura, literatura, música, educación física y arte de creación popular principalmente.

Por lo tanto, habrá que hacer la diferenciación entre nación y populismo, la primera se refiere a "una entidad con valores propios y que reclama para sí el derecho a su integridad e independencia plenas, a emanciparse de tutelas extrañas o foráneas, así en su política interior como en la exterior"¹⁴ mientras que el segundo término corresponde a "un movimiento en el que el pueblo es considerado el objeto de referencia principal en cuanto a programas de gobierno se refiere"¹⁵. Podrá decirse entonces que el populismo era utilizado como medio para llegar a la unidad nacional, envolver a los habitantes en la autodeterminación como pertenecientes a algo [aun cuando el medio no fuera la inclusión de manera individual] para de esta manera brindar al Estado el control legítimo de un territorio particular.

Otro de los elementos a diferenciar para conocer los elementos necesarios que llevarán a la formación del nacionalismo, son identidad e ideología, la primera se refiere a la "interiorización de imágenes y representaciones simbólicas, impregnadas de una fuerte carga afectiva [...] que permiten que un grupo o una sociedad compartan, sin necesidad de que sea explícito, un sistema común de representaciones"¹⁶; mientras que la ideología es entendida como un "sistema de representaciones, con un papel social e histórico, y consiste en la expresión que mantiene a conciencia de los valores que ella reconoce y los ideales que persigue a lo largo de varias generaciones"¹⁷ .

¹³ *Ibidem*, p. 29.

¹⁴ *Ibidem*, p. 3.

¹⁵ *Ídem*

¹⁶ *Ibidem*, p. 12.

¹⁷ *Ibidem*, p. 16.

Con base en lo anterior, encontramos a la identidad nacional como lo que pretendía lograr el gobierno mediante la enseñanza de una ideología que finalmente lograra culminar con una hegemonía. Este sistema de representaciones del que se habla en la definición anterior será transmitido por medio de reglas y prácticas, primeramente en la escuela [de ahí la importancia de la educación de la cual se hablará más adelante] y en segundo lugar, al interiorizarse, será transmitida por medio de prácticas tradicionales. El argumento anterior, justifica la idea del proyecto de educación solamente como un elemento de concientización que logrará su objetivo en el momento en el que el individuo participe de manera activa para lograr un cambio social después de la Revolución.

México se caracteriza por ser un país diverso, dentro de su territorio se puede pasar de un clima extremo al totalmente contrario, flora y fauna variadas, incluso de un océano a otro dentro del mismo territorio. El caso de costumbres, tradiciones, pueblos originarios, creencias y demás elementos que conforman la cultura no podía ser un caso aparte; por lo que era indispensable el desarrollo de una identidad nacional asimilando la diversidad que existe en el país como una manera de construir el nuevo discurso de identidad nacional.

De acuerdo a los conceptos anteriormente definidos, la nación existirá cuando los miembros de ésta se reconozcan entre sí y además “crean” compartir declaraciones relevantes, para así desencadenar en la formación de una nacionalidad, la cual tendrá que ser parte de una continuidad histórica, es decir, que él y sus allegados compartan el mismo origen, origen representado pictóricamente en el muralismo posrevolucionario, elemento central de la presente investigación. Lo anterior culmina, de acuerdo con el pensamiento vasconcelista, en crear sociedades activas, que hagan cosas en común, tomen decisiones y por último, logren resultados.

Siguiendo la idea del nacionalismo para Vasconcelos, la cual implica la identificación, concientización y por último el cambio en la sociedad, será considerada, de acuerdo a Kenneth Minogue, como una teoría revolucionaria, en donde se afirma que “Las teorías nacionalistas pueden entenderse como distorsiones de la realidad que permiten a los

hombres enfrentarse a situaciones que de otra manera se les harían insoportables”¹⁸; esas distorsiones de la realidad tomarán forma, en este caso, con los murales pintados en los espacios públicos otorgados por el gobierno de la época; serán los encargados de conectar a un grupo de personas mediante la ideología, para lograr que compartan algo en común y así crear una nación con su propio Estado.

1.2 LA RAZA CÓSMICA

Establezcamos ahora las principales diferencias de acuerdo con José Vasconcelos que había que homogeneizar para concretar la unidad nacional, primeramente la raza y la etnicidad, la cual se unirían de acuerdo con Vasconcelos en una sola, llamada: “La raza cósmica”.

La diferenciación de las personas dentro de un conjunto social, antes de la Revolución en México, se definía en mayor medida por la apariencia física, “la idea de la raza fue fundamental en el desarrollo de la ideología nacionalista durante la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX”¹⁹. En México, la gran diversidad de razas como resultado de la colonización que identifica: indígena, mestizo y negro, dificultaba cumplir con este requisito de unidad nacional, el cual era resuelto mediante el argumento de una mezcla que culminara algún día llegando a ser todos iguales, es decir, una inestabilidad racial como un elemento de distribución continua.

El término “indígena” como elemento globalizante de la nueva identidad mexicana también era una limitante, ya que dentro de esta diferenciación se encontraban otras, constituidas por pueblos originarios, las cuales, tienen que ver en mayor medida con las prácticas culturales que identifican a cada lugar, y no con la apariencia física o la raza.

Había que ingresar al ámbito cultural para poder terminar con la frontera implícita que conlleva pertenecer a una etnia, las diferencias culturales debían ser renovadas entre los diversos grupos que pertenecieran al país.

“La etnicidad está en el convencimiento colectivo, el rito, el símbolo; en el razonamiento intelectual que trata de demostrar lo que a priori se ha

¹⁸ John Hall, *Estado y Nación*, Madrid, Cambridge University Press, 2000, p. 49.

¹⁹ José Fernández de Rota, *Nacionalismo, cultura y tradición*, España, Anthropos, 2005, p. 41.

afirmado categóricamente; pero es, sobre todo, la extraordinaria fuerza de la unidad social, la profunda solidaridad, la apropiación existencial de sentido y la búsqueda de coherencia los que impulsan el juego vigoroso de acción y de pasión, de creación, de reflexión y de eficacia que constituyen en intensamente humano el fenómeno del nacionalismo”²⁰.

Vasconcelos definía al nacionalismo primeramente con base en la identidad racial, ya que al negar la raza se tiende a la desunión y al individualismo, será entonces de esta manera que la educación contribuirá a la identificación de una persona como individuo pero en conjunto con sus semejantes, en este caso mexicanos, para terminar con la idealización anglosajona y europea.

Esta confianza despierta en los individuos bríos y fuerzas antes anquilosadas en los complejos sentimientos de inferioridad, fuerzas y bríos que los propulsan a emprender grandes obras o proyectos, seguros de pertenecer a una estirpe que gracias a sus aptitudes y vocación en su momento que capaz y seguirá siéndolo de alcanzar la gloria y el triunfo²¹.

De lo que se trataba decía, no era de aislarse como raza, sino de afirmar en ella identidad y pertenencia, para poder combatir y convivir con otras sin terminar siendo absorbidos por ellas. La educación era elemento fundamental para las ideas en las que “La unidad nacional solo podía basarse en el logro del bienestar material a partir de igualar el acceso a la educación, la cultura y la preparación para una vida política que reconociera en todos el mismo carácter y enfatizara la importancia de las instituciones”²², afirmaba Vasconcelos.

Por lo anterior, el nacionalismo tenía que ser visto como la relación entre sociedad y cultura; no podía descartarse esta última ya que era la que daría coherencia interna al proyecto, estabilidad y finalmente, cuando estuviera interiorizada en la sociedad, la posibilidad de adquirir un carácter repetitivo como medio conservador de tradición y

²⁰ *Ibidem*, p. 63.

²¹ Fabián Acosta Rico, *El pensamiento político de José Vasconcelos*, México, Secretaría de Cultura de Jalisco, 2004, p. 76.

²² s/a, SEP. Noventa Años. 1921 – 2011. Cimientos de la Nación, México, INAH, CONACULTA, SEP, 2011, p. 72.

comportamiento. Frente a las diferencias genéticas debería resaltarse la importancia cultural y además la consideración de la pluralidad de culturas en la región.

Para hablar de cultura se tomará la siguiente definición:

“La cultura no es meramente un orden abstracto de signos o relaciones entre signos. Ni es la simple suma de prácticas habituales. No es ni puro lenguaje ni puro habla, nunca constituye un sistema cerrado o enteramente coherente. Por el contrario, la cultura siempre contiene dentro de sí mensajes, imágenes y acciones polivalentes y potencialmente contestables; es, en breve, un conjunto de significantes en acción, significantes a la vez materiales y simbólicos, sociales y estéticos, históricamente situados e históricamente desplegados”²³

La cultura entonces, conforma un sistema de elementos que pueden ser cambiantes para adecuarse con base en las necesidades que cada uno de los conjuntos sociales requiera. La problemática surgirá cuando la concepción de este sistema de elementos sea configurado de forma diferente por cada una de las culturas que conformaban la nación mexicana de la época posrevolucionaria al variar el contexto en el que éstas tuvieran lugar. El objetivo era sobrepasar los límites de las unidades étnicas mediante la cultura.

Cultura referida en términos de organizar la diversidad, ya que es en ésta en donde los seres humanos se construyen y representan a sí mismos y a los otros, por lo tanto a su organización social como resultado de una historia compartida y que persigue un fin en común.

La cultura encargada de organizar las diferencias, la cultura de la cohesión, tendría que ser práctica, afirmando así la crítica al positivismo por la que se caracteriza José Vasconcelos apoyado en las ideas de Lunacharsky, primer Comisario de Educación de la República Soviética, quien en el campo de la educación “no se agotó en un plano puramente teórico, sino que se manifestó igualmente en el terreno práctico de la lucha contra la vieja cultura, la del Estado burgués vigente, y por la creación de otra nueva,

²³ José Fernández de Rota, *op. cit.*, p. 55.

proletaria”²⁴, ideas que se pueden ver tanto en la forma como en el contenido de su proyecto educativo descrito más adelante.

Habría que ir en búsqueda de elementos a los que la sociedad en general tuviera acceso; libros y boletines informativos forman parte del proyecto educativo pero no de primera instancia, ya que la mayoría de la población era analfabeta. Por lo tanto, popularizar el arte y hacerlo accesible a la población constituía un elemento básico de la estrategia para la formación de unidad nacional.

Debido a que la unión entre la sociedad mexicana se basaba en las tradiciones culturales de acuerdo a la etnia a la que pertenecía cada individuo, este concepto no podía dejarse de lado en el nacionalismo práctico de la cultura. El indígena se vería como una conexión con el pasado anterior a la conquista, elemento necesario para la vinculación histórica de la sociedad; mientras que el mestizo

“es la parte activa, pensante, emprendedora, asociada frecuentemente con la tecnología, la ciencia y el progreso. El indio, el campesino, a pesar del vitalismo vasconceliano, por lo general pertenece al grupo explotado, iletrado, hacia el cual se dirige la mano mestiza llevándole hacia la educación; mostrándole el camino hacia un futuro mejor.”²⁵

De lo anterior destaca el elemento mesiánico que caracteriza al proyecto Vasconcelos en donde él es considerado como uno de los elegidos encargados de guiar a la sociedad ante la decadencia moral que ha dejado la Revolución, además, como el hombre comisionado para preparar y concientizar a la sociedad frente a futuras invasiones extranjeras .

El siguiente elemento necesario para la integración social será la lengua, el idioma, elemento que servirá como vehículo de organización, que además dotará de poder a quienes dominen la palabra sobre los iletrados. En este caso, la importancia de la castellanización es el factor a considerar. El objetivo de promover y conservar solamente una lengua era poner en común para “crear un sentido de identidad

²⁴ Anatoly Lunacharsky, *El arte y la revolución (1917 – 1927)*, México, Grijalbo, 1975, p. 10.

²⁵ s/a, Instituto de Investigaciones Estéticas. *El nacionalismo y el arte mexicano*, México, UNAM, 1986, p. 76.

colectiva, [...] transmitir unas ideas con el vocabulario más estandarizado posible y con la competencia lingüística más homogénea posible”²⁶.

El lenguaje será visto como medio de organización social, ejercicio del poder, jerarquía, papel simbólico e identitario, valor como medio de comunicación, así como discurso que transmite mensajes en el mundo del significado y del diálogo. En el caso del muralismo posrevolucionario, tema que atañe a la presente investigación, ese lenguaje estará compuesto por elementos pictóricos que representan la historia del mexicano, la historia de la Revolución, el lado negativo del capitalismo, mientras a la educación y moral como los medios de “salvación” siguiendo el vocabulario mesiánico de Vasconcelos.

El medio principal por el que se llevaría a cabo la transmisión de la nueva cultura nacionalista era la educación, el sistema escolar estaría encargado de fabricar las similitudes de donde se derivaría la conciencia para formar las bases de la nueva nación posrevolucionaria, ya que “El nacionalismo reconoce la importancia crucial de la educación en la formación de la persona moderna, es decir, un individuo preparado para funcionar en la sociedad industrial”²⁷; la ideología se consolida a través de la corriente que el Estado transmitirá por medio de la enseñanza con el fin de propiciar la integración.

Debido a que la cultura es creación humana, será la sociedad la encargada de poner límites artificiales para fragmentar y unir el mundo de acuerdo a las necesidades, que en éste caso, las personas encargadas del proyecto de reconstrucción nacional consideraran adecuadas; se habla por lo tanto de un elemento situacional. Es por ello, que la creación de misticismos, estereotipos y falsificación para formar nacionalidad es un elemento que debe tomarse en cuenta.

Esta creación de mitos históricos y culturales para lograr homogeneidad estuvo a cargo de los intelectuales, quienes siguiendo con la popularización del arte y la cultura formaron estereotipos para la creación de identidad; construcción y aplicación consciente de elementos estandarizados sobre las características culturales que

²⁶ Martha Luz Ramírez Arredondo, *Mexicanidad versus identidad nacional*, México, Plaza y Valdés, 2005, p. 96.

²⁷ John Hall, *op. cit.*, p. 50.

podieran diferenciar al grupo, es decir, naturalizaron las diferencias vinculando colectividades con un mito histórico mediante compendios simbólicos.

Siguiendo esta línea, será importante considerar la relevancia que ocupa la fuerza simbólica en la creación de unidad nacional, además de la ejemplificación que se realiza de este tema en el presente trabajo, mediante el análisis de uno de los murales en la época posrevolucionaria.

La función de dichos murales era dar a conocer la identidad mexicana, así como la idea de lo externo, para de esta manera formar conciencia de lo nuestro, es por ello que

“En la mexicanidad encontramos formas simbólicas de representación, cuyo origen se enraíza en los sedimentos constituidos con las primigenias cosmovisiones de nuestros antepasados culturales y en nuevos símbolos colectivos que nos permiten resignificar una nueva realidad”²⁸

Se trató de reformular una nueva visión constituida por símbolos, metáforas, mitos históricos y clasificación de “bueno” y “malo” mediante las pinturas murales del nuevo mexicano y la manera en la tenían que desenvolverse. Vasconcelos era consciente del poder de las palabras, así como de la complementación de estas con mitos, rituales y tradiciones que funcionaban como apoyo visual ante una sociedad analfabeta y que además, ponían en entredicho el camino “científico” que había conducido al régimen porfirista.

Lo importante entonces dentro del nuevo proyecto era confiar y asumirse como parte del nacionalismo posrevolucionario; “el ser creyente es reconocer una ligación y declarar una identidad; es más importante saber si una persona es creyente que el saber qué es exactamente lo que cree”²⁹ de lo anterior, la posibilidad de variabilidad en cuanto a la decodificación de los elementos simbólicos dentro de los murales.

Todo lo anterior, tenía como finalidad la justificación del proyecto para lograr legitimación y adhesión al nuevo proyecto posrevolucionario mediante la utilización de

²⁸ Martha Luz Ramírez Arredondo, *op. cit.*, p. 15.

²⁹ *Ibidem*, p. 17.

elementos simbólicos; como se podrá observar en el presente análisis concretamente *El abrazo* en los muros de la Secretaría de Educación Pública. El nuevo Estado además de la administración de los bienes de la nación, se encargó de la gestión de aptitudes y competencias de las personas que mejor se adecuaban al proyecto, con base en la “construcción de mitos de homogeneidad fuera de las realidades de heterogeneidad que caracterizan la base constructiva de toda nación”³⁰.

La identidad nacional dejó de ser exclusivamente por pertenecer a un mismo territorio, la cultura tomó un papel importante como justificante para construir una nación en y “Al ser factor de encuentro, la educación puede ser instrumento para fortalecer la identidad nacional; una identidad capaz de reconocer la diversidad cultural y fomentar nuevas formas de organización orientadas a la inclusión y a la cohesión social”³¹. Estos tres elementos antes mencionados fueron la base y columna vertebral del nuevo proyecto educativo nacional.

De acuerdo con Ernest Gellner “En el mundo industrial prevalecen las grandes culturas, pero necesitan un Estado, no una Iglesia, y cada una precisa un Estado”³² Por lo tanto, es necesario el control del Estado para la conservación del nuevo arte, y por ende la creación de identidad nacional con base en el mismo.

³⁰ José Fernández de Rota, *op. cit.*, p. 59.

³¹ s/a, *SEP. Noventa años 1921-2011, Cimientos de la Nación*, p. 94.

³² John Hall, *op.cit.*, p. 187.

1.2.1 EL NACIONALISMO DE ACUERDO CON JOSÉ VASCONCELOS

Las dictaduras se caracterizan por imponer límites; la crítica más fuerte que Vasconcelos le hace a Porfirio Díaz es la limitante individual ya que reprime la posibilidad de razonamiento, crítica, concientización y por último el cambio de la persona misma y de lo que la rodea. El anterior era un sentimiento compartido por la clase media de la época, tenían la materia para lograr algo diferente, las personas querían participar, pero había un solo camino marcado por el régimen; “Libertad era el derecho más añorado por los clasemedieros, libertad y respeto hacían falta en un país cuyo Dictador recelaba de las mentes pensantes, de los intelectuales, a quienes compraba o silenciaba con el peso de la autoridad casi absoluta”³³

Una de las preocupaciones ante esta limitante individual era la de crear sociedades solamente pasivas, además de que negaban la participación a personas que estuvieran en desacuerdo con el ideal porfirista en la época revolucionaria y las que no se adaptaran a los cuatro grupos principales [Villa, Zapata, Madero, Carranza, Obregón] para la reconstrucción del país después de la Revolución. Las élites desconocían sobre todo la situación en la que se encontraba la mayoría de los habitantes del país.

“Para Vasconcelos, con excepción de la breve etapa maderista, la Revolución no tuvo más mérito que el de permitir el desbordamiento violento y positivo de las masas indígenas y mestizas; de un pueblo ignorado y marginado por sus gobernantes que se había saturado de resentimientos y reclamos y que al final fue traicionado por sus propios líderes y caudillos, por la ‘familia revolucionaria’”³⁴

Vasconcelos critica la incursión de personas capitalistas dentro del movimiento revolucionario, ya que dice, solamente cambian de bandera como mera pantalla, siendo los mismos sus intereses finales. Por lo tanto, contempla necesaria la incursión de una élite que esté por encima de la clase que se encuentra al frente, ya que “Para él la revolución debe ser lo más creadora posible y lo menos destructora posible: Él sabe que uno de nuestros problemas básicos es el desasnamiento [*sic*] de nuestras capas

³³ François- Xavier Guerra, *México: del Antiguo Régimen a la Revolución II, México*, FCE, 1995, p. 17.

³⁴ *Ibidem*, p. 20.

sociales más humildes, [...] por eso lo vemos luchar, con una consagración no ya de buen gobernante sino de buen apóstol”³⁵, con misioneros, obligaciones y responsabilidades que permitan hacer de su plan una realidad.

El proyecto educativo de José Vasconcelos, y en general el nuevo concepto para la formación del país después de la Revolución, tenía como base el nacionalismo. La recuperación artificial de lo mexicano desde las tendencias prehispánicas hasta los mitos, tradiciones y costumbres de los estados de la República que cumplieran con el nuevo ideal mexicano que se quería transmitir; representados dentro del proyecto de educación con bailables, obras de teatro y conciertos musicales al aire libre, con el objetivo de darlos a conocer.

Cabe señalar la importancia que el mural ocupaba durante la época revolucionaria, no solamente como expresión artística, sino como la posibilidad de representación del nuevo ideal mexicano, además, como herramienta de comunicación, resulta significativo señalar la influencia que un mecanismo pictórico representó en la década de 1920 por el gran porcentaje de población analfabeta que vivía en el país.

Conocer era el principio para después transmitir y finalmente identificarse como parte de alguna de estas formas de ser mexicano, dejar de lado las tendencias europeas que marcaron la pauta de la dictadura porfirista y recuperar el valor del cual fueron apartados principalmente con la discriminación que conllevaba declararse indígena. Como parte de este resurgimiento de las tradiciones populares y siguiendo la línea del nacionalismo, Vasconcelos persigue la búsqueda de la homogeneización del país, concepto muy difícil de lograr debido a la diversidad que caracteriza a México, incluso hasta el día de hoy.

La tarea de participación de José Vasconcelos en el país como parte del proceso de cambio que permite la Revolución, se hizo notoria a partir de su incursión como parte del Ateneo de la Juventud, acompañado de personajes como Antonio Caso y Henríquez

³⁵ Joaquín Cárdenas Noriega, *José Vasconcelos 1882 – 1982. Educador, político y profeta*, México, Océano, 1982, p. 92.

Ureña quienes después participaran de manera directa en el plan de educación vasconcelista.

El objetivo de este grupo de intelectuales, del cual Vasconcelos llegó a ser presidente, consistió en buscar la renovación y apertura de la cultura mexicana por medio de la autonomía individual en primera instancia, para después llevar a cabo la realización de los derechos colectivos. Fue entonces que “El proyecto obregonista de ‘reconstrucción nacional’ contempló privilegiar la educación como factor integrador de los diversos sectores sociales y ‘eliminar fronteras raciales y clasistas’³⁶. Cabe señalar el apoyo que Vasconcelos obtuvo del gobierno en el poder.

Es relevante entonces, el lugar que ocuparía la educación en el proyecto de construcción del país, así como el nivel de intervención de los jóvenes, quienes “Lo más importante fue que demandaron participar, al menos de manera informativa, en la elaboración de las próximas leyes educativas, reglamentos y programas.”³⁷ dentro de la Universidad Nacional primeramente, para después participar de manera activa en el proyecto Vasconcelos, alfabetizando, dando clases, mientras que los más radicales, declaraban querer tomar las armas para morir defendiendo la “integridad nacional”.

Se habla del comienzo del nacionalismo estudiantil con el acontecimiento de la visita de Rubén Darío al país por la manifestación de apoyo hacia el poeta y en contra del gobierno en turno: “había sido nombrado por el gobierno nicaragüense como su representante especial para los festejos del centenario en México, pero el mandatario nicaragüense en turno – José Madriz- fue derrocado mientras Darío venía en camino desde Francia”³⁸, por lo anterior, el gobierno mexicano se negó a acreditarlo.

Los jóvenes, principalmente universitarios, rechazaron la postura del gobierno, al resaltar la importante labor del poeta nicaragüense quien dentro de su autobiografía escribió: “Por la primera vez, después de treinta y tres años de dominio absoluto, se apedreó la casa del viejo Cesáreo que había imperado. Y allí se vio, se puede decir, el

³⁶ Olga Sánchez, *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl.*, México, El Colegio Nacional, 2005, p. 332.

³⁷ Javier Garcíadiego, *Rudos contra científicos La Universidad Nacional durante la revolución mexicana*, México, COLMEX – UNAM, 2000, p. 54.

³⁸ *Ibidem*, p. 63.

primer relámpago de la revolución que trajera el destronamiento”³⁹, sus allegados además se negaron a colaborar con los festejos que el gobierno había organizado para dicho evento por la participación de un sector de estudiantes que claramente decían, estaban vinculados al régimen porfirista, por lo anterior, un grupo de jóvenes que concordaban con la tendencia nacionalista decidieron hacerse notar de forma participativa.

Para cumplir, “Los estudiantes llevaron a cabo su propaganda nacionalista en plazas, mercados, fábricas y estaciones ferrocarrileras. Los esfuerzos de los intelectuales y profesores se dieron en locales más tradicionales y ante audiencias más selectas.”⁴⁰, dentro de la participación de profesores e intelectuales, cabe resaltar inclusive, el ofrecimiento para la elaboración de explosivos por parte de la escuela de química, el donativo de salarios y la notoria participación del sector femenino comprometiéndose como enfermeras en el campo de batalla.

Dentro de esta comisión de propaganda nacionalista, la cual realizaba sus labores de manera más académica que manifestante, se buscaba el progreso mediante una educación que fuera extensiva y popular, que además se volviera más práctica que teórica para terminar con las especulaciones que la teoría implicaba. No se buscaban fines inmediatos, si no de cooperación para lograr el nacionalismo. Surgieron conferencias de temas patrióticos, artículos periodísticos y asambleas.

Para Vasconcelos, este nacionalismo radicaba en verse como “mexicano”, no indio ni extranjero, siendo la educación el único medio para lograr este propósito, en donde conceptos como moralidad y religión católica también eran parte importante para concretar el nuevo mexicano como pieza de una “familia decente”, características que conformaban a la clase media de la época a la que él pertenecía.

El ideario del “nuevo mexicano” perseguía primeramente la educación, ya que era a partir de ésta, donde surgiría el concepto de manera real, se buscó la homogeneización del idioma, siendo el castellano el único a impartir y en cuanto a la moralidad y buenas

³⁹ Rubén Darío, Autobiografía, Barcelona, Red Ediciones, 2011, p. 113.

⁴⁰ Javier Garcíadiego, *op. cit.*, p. 230.

costumbres, temas como la higiene personal, la gimnasia y modales no estuvieron exentos de pertenecer al nuevo proyecto vasconcelista.

“México carecía de lazos unificadores aparte de la Iglesia y el tiránico poder central, geográfica, social, racial, lingüística y culturalmente estaba muy dividida”⁴¹; debido a la diversidad cultural, la creación de mitos jugó también un papel importante. A pesar de parecer una implantación de determinados lineamientos dentro de dicho proyecto y concepción nacionalista, uno de los principales objetivos era la búsqueda de la libertad individual, limitada completamente durante el porfiriato y uno de los motivos que llevó a Vasconcelos a reformar la educación para atacar al positivismo, ya que “se fascinó en las formas del conocimiento anticientífico, desde la metafísica, la alegoría y la leyenda, hasta la magia y lo esotérico, magia blanca y magia negra, cábala, hipnotismo, demonismo, supersticiones.”⁴²

Motivo de la diversidad cultural, resaltaba la importancia de formar conciencia, de sentirse parte de algo para a partir de ello, lograr la unión y al mismo tiempo la defensa ante la invasión del extranjero. Vasconcelos encuentra entonces un elemento de integración a partir de la raza, razón por la cual tiempo después incluso es criticado por considerársele fascista. Justifica la utilización de dicho concepto de la siguiente manera:

“El enseñarnos a renunciar a nuestra identidad racial no ha hecho a los latinoamericanos hombres más tolerantes y generosos. Estos valores ya estaban presentes en ellos gracias a la formación cristiana que recibieron de los españoles. En cambio, el negar su raza, el no sentirse parte de ella ha empeorado su ya sabida y atávica tendencia a la desunión y al individualismo”⁴³

Declara nuevamente a la educación como el medio para superar a la raza y al comunismo e internacionalismo como factores que impiden formar una misma identidad de pertenencia; dentro de este concepto de raza incluye a Hispanoamérica, ya que para

⁴¹ José Joaquín Blanco, *op. cit.*, p. 7.

⁴² *Ibidem*, p. 73.

⁴³ *Ibidem*, p. 76.

él, la determinación de la misma no radica solamente en factores biológicos, si no que involucra factores culturales, históricos e idiosincráticos.

Vasconcelos dividió a las razas en México en cuatro principales: el negro, el indio, el mógol y el blanco; de estas cuatro anteriores, en donde “La civilización conquistada por los blancos, organizada por nuestra época, ha puesto las bases materiales y morales para la unión de todos los hombres en una quinta raza universal, fruto de las anteriores y superación de todo lo pasado”⁴⁴, saldría la raza de bronce, que él como guía, se encargaría de difundir en la oportunidad que la Revolución le otorgaba, ahora que “El porfirismo es un cadáver y sólo hace falta enterrarlo”, de acuerdo con lo escrito en el *Ulises Criollo* de José Vasconcelos.

Vasconcelos no toma en cuenta lo que implica dejar de lado lenguas originarias limitándose al español en la enseñanza, “los indios detestaban más a sus enemigos inmediatos, los ladinos, y que ese odio tan justificado como permanente no disminuía con la unidad nacionalista contra los norteamericanos”⁴⁵, la manera en la que los españoles habían invadido territorio durante la colonización, querer apartar a los indígenas de sus costumbres y tradiciones para terminar con la discriminación por un largo periodo de tiempo, el cual estuvo muy marcado dentro del porfiriato, no era algo fácil de olvidar en el periodo revolucionario, inclusive se conserva hasta nuestros días.

Vasconcelos argumentaba que la diversidad, principalmente física, fue motivo importante de discriminación y que culminaría algún día en lo que él llamaba la raza cósmica. Además, buscaría la síntesis de una cultura universal para que el país se liberara de interpretaciones imperialistas y así realizar una filosofía Iberoamericana. Opinaba al respecto que:

“Lo que pasa con los pueblos latinos, no es que carezcan de una raza espiritual, los cimientos de ésta ya fueron echados y son sólidos, ahí están el idioma español, la religión católica y la cultura hispánica, sólo hay que esperar a que su raza, en un sentido biológico, termine de acrisolarse, (cuando) se fusionen todas las etnias, y queden integrados

⁴⁴ José Vasconcelos, *La raza cósmica*, México, Porrúa, 2012, p. 5.

⁴⁵ José Joaquín Blanco, *op. cit.*, p. 119.

en ellas, por otro proceso simultaneo de selección, los mejores rasgos y más altas cualidades de todos los pueblos”⁴⁶

Mientras ese proceso de “fusión” se concretaba, la fase de selección de la cual se habla, funcionaría con base en la educación del proyecto Vasconcelos, es decir, aquella que buscara en el individuo primeramente su realización personal, una democracia como sistema de participación política, la castellanización del idioma, las buenas costumbres, la religión y del mismo modo el arte como medio de expresión del ser humano. Es por ello que la popularización de las artes se convirtió en uno de los objetivos primordiales, motivo por el cual artistas y escritores ya posicionados, sufrieron la exclusión por parte del gobierno en turno para formar parte del nuevo proyecto de nación.

Se hablaba de un selecto grupo de personas con la capacidad para dirigir, las cuales, según Vasconcelos, habían sido enviados por Dios para guiar a los pueblos que cayeron en decadencia moral, económica y política; en ese momento, había que superar la expansión del espíritu, la creación de conciencia para terminar con la dictadura y el individualismo egoísta y utilitario que solamente divide al pueblo. La anterior es la explicación de la idea mesiánica del proyecto vasconcelista que además, argumenta la manera en la que fue realizada, es decir, con “misiones” a los lugares necesitados de educación.

Sobre la necesidad de estas personas para guiar a la población en este momento de reconstrucción nacional opinaba:

“Se requiere que estos elegidos de Dios o de la raza para que organicen nuestras riquezas naturales y humanas, las que innegablemente existen y en abundancia, sobre todo para que hagan triunfar los valores morales y espirituales sobre los valores mercantiles que no han impuesto los países que nos han esclavizado y explotado”⁴⁷

De acuerdo con la concepción mesiánica de Vasconcelos en la cual había un elegido o grupo de elegidos encargados de guiar a la nación en sus respectivas áreas menciona:

⁴⁶ Fabián Acosta Rico, *op. cit.*, p. 77.

⁴⁷ Javier Garcíadiego, *op. cit.*, p. 50.

“No dejo de ser partidario de una democracia restrictiva que concede derechos políticos exclusivamente a los capaces y permite el ascenso del poder sólo a elegidos para gobernar”⁴⁸, por lo tanto, comparte la idea de que el pueblo necesita libertad y la organización que ésta le permite para defenderse y organizarse ante injusticias de quien gobierna; sin embargo, restringe asuntos políticos al pueblo de forma sutil o categórica según sea el caso; argumenta de esta manera el proceso de selección del cual se hablaba previamente.

Es importante señalar la relevancia que Vasconcelos otorgó a las personas que estuvieran al frente como guías en el plan de educación, lo que faltaba, según el maestro, era organización y personas preparadas. Él contribuiría por lo tanto a la preparación de los encargados de la reconstrucción social:

“hace un llamamiento urgente a todos los mexicanos que sepan leer y escribir para colaborar en una gran campaña nacional en contra del analfabetismo a base de profesores honorarios, a quienes se les entregará diploma, con la obligación de impartir por lo menos una clase por semana a dos o más personas que no sepan leer”,

el anterior es el primer paso para el desarrollo del proyecto educativo nacional.

La crítica a personas que no estuvieran preparadas para gobernar y guiar al país era constante, la preparación, decía Vasconcelos, era fundamental y mucho más en el momento de la formación de un nuevo país ahora que se tenía la oportunidad después de la Revolución y existía la posibilidad de quitar de tajo lo que la dictadura había dejado. Se buscó la lucha contra los “invasores”, contra ellos se construiría la nación liberal, “nacionalidad no a partir de los gritos de exterminio que venían rigiendo la historia de México, sino de consignas de unidad en torno a la “clase civilizada” y de la instauración de una “nueva legalidad”.⁴⁹

Al crear conciencia y terminar con limitaciones individuales, se crearía una sociedad participativa con base en la concepción nacionalista de Vasconcelos, difundida

⁴⁸ Fabián Acosta Rico, *op. cit.*, p. 81.

⁴⁹ José Joaquín Blanco, *op. cit.*, p. 60.

mediante su proyecto de educación, cumpliendo de esta manera con el objetivo primordial de la posrevolución el cual era la reconstrucción. Las armas para él servirían únicamente para derribar opresiones; el objetivo era que la gente se levantara regenerada y que además apoyara a las personas “elegidas” para dirigir al país.

La manera de crear unidad nacional y en la cual se pondrá mayor énfasis en la presente investigación, será el rubro dedicado a las Bellas Artes dentro del proyecto de educación, específicamente en el muralismo posrevolucionario y correspondiente al periodo en el que Vasconcelos estuvo al frente de la Secretaria de Educación, desde donde buscó “abandonar los patrones estéticos del porfiriato y la posibilidad de hacer un arte nuevo por su definición de representar lo nacional; [...] dirigido a la conformación de las clases medias activas.”⁵⁰

El periodo de investigación comprende los años de 1920 a 1924, culminando en el año en que Vasconcelos presenta su renuncia pretextando su rechazo frente al asesinato del legislador Field Jurado, aunque también se maneja la hipótesis de dimisión por la diferencia de candidato preferido para sucesor presidencial; ya que por un lado se encontraba Obregón inexplicablemente apoyando a Calles, mientras que Vasconcelos se inclinaba por la candidatura de De la Huerta o tal vez por su propia postulación para un cargo de votación popular, la cual finalmente tuvo lugar en el año de 1929 para el puesto del poder ejecutivo y en 1924 para gobernador de su natal Oaxaca.

⁵⁰ Mario José Aguirre Beltrán; Valentina Cantón Arjona, *Revista El Maestro (1921-1923). Raíces y vuelos de la propuesta educativa vasconcelista*. México, UPN, 2002, p. 50.

1.3 PROYECTO EDUCATIVO

El México posrevolucionario, consecuencia del porfiriato que limitó el reparto de tierras, la libertad individual, la elección de representantes en el gobierno y una educación delimitada por el positivismo, buscó formar un nuevo programa que determinara la construcción de una nueva sociedad. En cuanto a educación, un grupo de intelectuales, de la mano de José Vasconcelos, decidieron como nuevo proyecto educativo, el “retorno de las humanidades, como formas de oposición a la doctrina social de los “científicos”, base ideológica de la dictadura.”⁵¹

Se buscó además de instruir, transformar el espíritu nacional después del levantamiento armado; se vio la oportunidad de una nueva formación social, de terminar con lo “malo” como lo definía Vasconcelos como parte del manejo de un discurso mesiánico, que buscaba “evangelizar” a la población, despertarla y hacerla activa para lograr así, una participación democrática ciudadana que representaba una lucha contra los invasores extranjeros, es por ello, la necesidad de resaltar elementos nacionales en un espacio para la libertad individual que el régimen porfirista había limitado.

Vasconcelos, promovió las bases para el desarrollo de seres humanos “buenos” con principios morales, una “nacionalidad no a partir de los gritos de exterminio que venían rigiendo la historia de México, sino de consignas de unidad en torno a la “clase civilizada” y de la instauración de una “nueva legalidad”⁵². Un sector de la población representado por la clase media de la década de 1920 que no correspondían a la oligarquía ni al sector de la sociedad que no tenía la más mínima instrucción, por lo tanto, al que había que seguir como modelo de formación nacional.

Se buscó resaltar una “visión de la historia como una lucha metafísica de hechos, símbolos y categorías culturales, con marcada exclusión de lo económico y lo social”⁵³, esta preferencia por recursos que dejaran de lado lo “científico” eran una clara señal del rechazo hacia el positivismo, motivo por el cual fue criticado el proyecto por parte de los que sentían empatía hacia dicha corriente filosófica. Se llegó a fundamentar en

⁵¹ Martha Robles, *Entre el poder y las letras. Vasconcelos en sus memorias*, México, FCE, 2002, p. 17.

⁵² José Joaquín Blanco. *op. cit.*, p. 60.

⁵³ *Ibidem*, p. 34.

mitología, magia, lo esotérico, supersticiones, hipnotismo, costumbres y tradiciones principalmente del México prehispánico.

Las pinturas murales del proyecto posrevolucionario, elemento a analizar en el presente trabajo, se realizaron en espacios públicos, ya que “más necesario era, en la década de los veinte, difundir valores universales entre la mayoría, que ponderar virtudes eruditas en unos cuantos privilegiados”⁵⁴, para de esta manera tener una sociedad preparada a resolver problemas y ser partícipes de la nueva democracia. Lo anterior, también serviría para el desarrollo individual tanto para los pintores, espectadores de las obras y del mismo José Vasconcelos al estar al frente del proyecto.

El nuevo plan educativo, que tenía como uno de sus objetivos la identificación nacional, recurrió a métodos que pudieron resaltar de forma directa lo que se quiso transmitir, paralelo a campañas de alfabetización que permitieron una mayor comprensión del mismo, por lo que una de las tácticas fue apropiarse de los lemas de la Revolución y adecuarlos a sus propias concepciones del arte y la cultura, utilizando elementos simbólicos que correspondieran a la concepción de nacionalismo de José Vasconcelos.

Dentro de su desarrollo se buscó la integración de intelectuales como: Ezequiel Chávez, Roberto Medellín, Francisco Figueroa, Francisco Morales, Jaime Torres Bodet, Gómez Robelo, Adolfo Best, Julián Carrillo, Gabriela Mistral, Pedro Henríquez Ureña⁵⁵; terminando con el personal espurio, como él lo llamaba, que formó parte del gobierno de Porfirio Díaz y cuya educación provenía principalmente de Estados Unidos.

Eulalio Gutiérrez, elegido como presidente de México por la Convención de Aguascalientes en el año de 1914, nombró a Vasconcelos como ministro de Educación. Vasconcelos presentó y desarrolló un plan de enseñanza que consistió en:

un ministerio con atribuciones en todo el país y dividido para su funcionamiento en tres grandes departamentos que abarcaron todos los institutos de cultura; a saber: escuelas, bibliotecas y Bellas Artes. Bajo el rubro de Escuelas se comprende toda la

⁵⁴ Martha Robles, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 35.

enseñanza científica y técnica en sus distintas ramas, tanto teóricas como prácticas. La creación de un Departamento especial de Bibliotecas era una necesidad permanente, porque el país vive sin servicios de lectura y sólo el Estado puede crearlos y mantenerlos como un complemento de la escuela: la escuela del adulto y también del joven que puede inscribirse en la secundaria y la profesional. El Departamento de Bellas Artes tomó a su cargo, partiendo de la enseñanza del canto, el dibujo y la gimnasia en las escuelas, todos los institutos de cultura superior, tal como la antigua Academia de Bellas Artes, el Museo Nacional y los conservatorios de Música. También desde la escuela primaria operan juntos los tres departamentos, encargados cada uno de su función: las ciencias enseñadas por la escuela propiamente dicha; la gimnasia, el canto y el dibujo a cargo de especialistas y no del mismo maestro normal, y la Biblioteca al servicio de todos, en sus diversos departamentos: infantil, técnico, literario, etcétera.⁵⁶

Uno de los objetivos de Vasconcelos fue permanecer en la sociedad como una guía para el futuro. Esta idea la desarrolló en los temas en los que trabajaba, por lo que además de impulsar programas que fomentaran la alfabetización y la cultura, deseaba que la idea se llegara a institucionalizar para después federalizarse. Para ello, “contábamos con la ferviente colaboración del presidente interino, don Adolfo de la Huerta, y con la promesa de apoyo del presidente electo, Obregón. Y ya solo urgía legalizar nuestra acción, para dar prisa a la creación de su legalidad.”⁵⁷

Cabe señalar que

“Bajo el régimen de Díaz existía la Secretaría de Educación Pública, pero funcionaba únicamente en el Distrito Federal y en los territorios. Los estados desarrollaban sus propios proyectos educativos mientras que la Secretaría, dirigida por Baranda y por Sierra, sólo se ocupaba

⁵⁶ *Ibidem*, p. 104.

⁵⁷ José Vasconcelos, *El Desastre*, México, Trillas, 1998, p. 56.

de educación superior, educación para las clases altas, y no de las escuelas primarias”⁵⁸,

mientras que durante la época en la que Venustiano Carranza se encontró al frente del país “las municipalidades y los estados se ocuparon de la enseñanza impulsados por el entusiasmo revolucionario de ‘el municipio libre’, pero el resultado fue que las escuelas así establecidas fracasaron en la mayor parte del país bajo la ráfaga de la revolución”⁵⁹, suprimido el plan por no llegar a una Secretaría de Estado.

Siguiendo con el mesianismo de Vasconcelos, se quería realizar un tipo de “purificación” que terminara con la barbarie que las armas habían dejado en la población, trascender por medio de la cultura y formar una sociedad comprometida con su país, dotaría de identidad e integración a la sociedad en el país, para tener la capacidad de poder enfrentar a un sector que de nueva cuenta quisiera implantarse en la nación mexicana y que no correspondiera con los intereses reales de la población.

Se veía en Vasconcelos a un candidato para lograr el cambio, tenía la madurez suficiente y la idea revolucionaria de optar por construir algo diferente, se le dieron autoridad y medios para trabajar “educar, en México, no es tarea imposible cuando concurren la voluntad del Ejecutivo, el presupuesto indispensable y la imaginación creadora del secretario en turno”⁶⁰, puntos que tenía a su favor.

El proyecto, permitió la creación de la Secretaria de Educación Pública, se buscó centralizar la educación y una mayor participación de la ciudadanía en el tema de la enseñanza, se promovió incluso, aunque en menor medida, el apoyo a la educación particular, todos bajo los principios de “orientar la mente, voluntad, espíritu y valor de los mexicanos hacia otros aspectos propios que les prodigarán unidad, respeto, progreso, fe y amor, mediante su cultura”⁶¹, en donde el pueblo sacara a relucir lo propio.

⁵⁸ José Vasconcelos, *Discursos 1920-1950*, México, Trillas, 2009, p.16.

⁵⁹ *Ídem*

⁶⁰ Martha Robles, *op cit.*, p. 86.

⁶¹ Felipe Zavala Villagómez, *Filosofía de la Revolución Mexicana en la obra de José Vasconcelos*, México, Porrúa, 2000, p. 100.

La incorporación de la sociedad en su totalidad al proyecto, o al menos ese era el ideal, llevó a realizar planes para llegar al área rural de la sociedad; se llevaron a cabo “misiones culturales” encargadas de formar maestros rurales y de apoyar su labor; esta región del país, tuvo un grado relevante de importancia, ya que dentro de la nueva concepción de Vasconcelos en cuanto a educación y cultura, se buscó estuvieran basadas en lo tradicional mexicano, resaltar lo indígena, costumbres y tradiciones que culminaran con el desarrollo de simbolismos para lograr identidad nacional.

Esa identidad nacional de la que se habla, buscó también “integrar” a los indígenas, mostrar la necesidad de aprender a hablar español como única manera de salir adelante, por lo que “el Departamento Indígena no tenía otro propósito que preparar al indio para el ingreso a las escuelas comunes”⁶², no quería dedicar un rubro especial al tema indígena, los elementos simbólicos utilizados como parte del proyecto, reflejarían la integración a la clase media que representaba Vasconcelos.

Se buscaba terminar con una educación marxista ya que ésta “había carecido de metas claras y de superación, también habían carecido de óptimos principios [...] los nuevos conducirían hacia la unión de la humanidad, al progreso al bien y al amor, mediante los valores del espíritu, que provoca el crecimiento del alma nacional”⁶³, como se puede observar, el proyecto de evangelización cultural, de tratar a la educación como religión, era una de las principales características de Vasconcelos.

Los siguientes cuadros revelan el aumento que tuvo la educación en el ámbito nacional: el Cuadro 1 revela el aumento que tuvo la construcción de escuelas en el país, así como de maestros y alumnos a lo largo de la época Vasconcelista; mientras que el Cuadro 2 indica el presupuesto destinado a educación y guerra en el mismo periodo de la época posrevolucionaria. Como se puede observar el acrecentamiento en cuanto a personal, escuelas y capacidad de alumnos fue considerable. Asimismo, la disminución en el presupuesto de la guerra y aumento en la educación, corroboran el apoyo del Estado al proyecto y dan cuenta del retiro del sustento a la renuncia de Vasconcelos.

⁶² José Vasconcelos, *Discursos 1920-1950*, p. 62.

⁶³ Felipe Zavala Villagómez, *op cit.*, p. 98.

Cuadro 1. Construcción de escuelas, matricula de alumnos y maestros⁶⁴

	Escuelas	Maestros	Alumnos
1920	8 171	17 206	679 897
1923	13 487	26 065	1 044 539

Cuadro 2. Presupuesto para Educación y Guerra⁶⁵

	Educación	Guerra
1920	2 218 000	113 074 000
1921	9 803 000	134 162 000
1922	49 827 000	135 305 000
1923	52 363 000	97 763 000
1924	25 532 000	83 588 000

Las artes populares se reivindicaron en la sociedad mexicana que durante la etapa de Porfirio Díaz habían estado desvalorizadas frente a la concepción de belleza europea. Las instituciones públicas habían estado negadas a la participación ciudadana. La idea de perseguir una nueva idea de nacionalismo, se utilizó no solamente para posicionar lo mexicano, sino también como elemento de acción política tanto para un posible futuro enfrentamiento, como para la búsqueda de democracia después de una dictadura.

Dentro de los elementos que se encargarían de transmitir cultura, se encontraban la música, la pintura, la literatura, la alfabetización y cabe resaltar la importancia que se le dio a la educación física como medio para estar saludable y para promover la disciplina. “Gómez Robelo, fomentó las bellas artes. Era el encargado oficial [...] la nación mexicana no contaba ni con edificios propios ni con obras literarias propias; eran herencia o despojo de conventos y coleccionistas coloniales”⁶⁶, como se puede

⁶⁴ José Joaquín Blanco, *op. cit.*, p. 91.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 92.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 104.

observar, una de las preocupaciones vitales era encontrar espacios, primero para la creación del nuevo prototipo cultural y en segundo lugar, para su difusión.

Siguiendo la línea de Vasconcelos en cuanto a la formación de elementos unificadores, de la música propone lo siguiente:

El verbo es entonces, no sólo el lenguaje, también la música del cosmos... Por eso desde el principio, el lenguaje poético se asocia al canto, y por eso también, en el arte definitivo y sintético que es la liturgia, el canto y la música, el dibujo y a estatuaria, son el complemento de la palabra, de la revelación⁶⁷

En cuanto al tema de Educación Física, procuró que cada escuela tuviera su campo educativo, además, “se creó la Escuela de Educación Física para preparar a los maestros procurando que la atención educativa nacional fuera superior a la de la Asociación Cristiana de Jóvenes impulsada por los protestantes.”⁶⁸

El tema de la pintura lo centra en el muralismo, grandes espacios públicos coloreados con temas de dominio social que representaban problemas, situaciones y necesidades del acontecer cotidiano; “comenzaron las grandes pinturas murales, monumentos que aspiraban a fijar por siglos las angustias del país, sus problemas y sus esperanzas”⁶⁹; establecidos en lugares que todos pudieran ver y de características realistas para que los pudieran comprender, resaltando elementos específicos de la sociedad mexicana para poder identificarse.

Para Vasconcelos, la culminación de la Revolución consistía en:

“Revolución es el recurso colectivo de las armas, para derribar opresiones ilegítimas y reconstruir la sociedad sobre bases de economía sana y de moral elevada, ese era el criterio revolucionario de Vasconcelos y lo que deseaba que surgiera, una vez terminada la Convención. Hacía falta, una vez *derribadas las*

⁶⁷ *Ibidem*, p. 110.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 111.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 100.

opresiones ilegítimas, emprender el logro de su ideal: reconstruir la sociedad con bases de economía y moral sana."⁷⁰

Para poder reconstruir esa sociedad de manera sana y con una moral elevada, necesitaba de un medio que dotara de conciencia a la sociedad, este medio lo encontró en la educación, en la alfabetización, en la creación de identidad y en la formación de símbolos que lo ayudaran a reforzarlos. Para Vasconcelos era importante el papel que desempeñaba la educación, decía que "la convicción de que se podía lograr algo en el Congreso nacional por medio del convencimiento y las exaltaciones del patriotismo"⁷¹ era una manera para que el desarrollo del proyecto tuviera el éxito deseado.

Para poder llevar a cabo todo lo anterior, la construcción de espacios que permitieran imprimir libros, crear folletos, dar clases, ubicar bibliotecas etc. era uno de los temas principales. En cuanto a lo ya construido, se buscaba fomentar las escuelas ya existentes; las escuelas urbanas estarían a cargo de los diferentes Estados, mientras que las rurales correrían a cargo de la Federación, además del permiso a la participación de los particulares.

Como se mencionó anteriormente, la idea de Lunacharsky en cuanto al arte y la educación, se hacen presentes en la reconstrucción social de Vasconcelos. Para el ministro de educación en Rusia:

"si el arte ha de servir a la revolución, ha de servirla como arte ideológico, o sea, contribuyendo al conocimiento de la realidad, influyendo en la conciencia de las masas y contribuyendo así a movilizarlas. Pero si ello es así hay que buscar la forma adecuada para que el arte cumpla ese fin, es decir, hay que recurrir 'a la forma más legible del arte'"⁷².

Es por ello que los murales y la manera de realizarlos, así como el contenido se realizaron de manera entendible para el grueso de la población, aunque ello haya

⁷⁰ *Ibidem*, p. 144.

⁷¹ José Vasconcelos, *Discursos 1920-1950*, p. 91.

⁷² Anatoly Lunacharsky, *op. cit.*, p. 20.

provocado el rechazo de las personas que se identificaban con el porfiriato y su concepción artística europea.

En el ex convento de Santa Teresa, lugar donde se encontraba la Universidad de México, se empiezan a construir talleres para la difusión de los libros, los patios de esa casa servirán como imprenta para dar origen a los llamados “libros verdes” por el color característico que tenían en la pasta; estos libros eran reproducciones de autores como: Homero, Esquilo, Eurípides, Platón, Dante, Goethe, etc. La anterior fue una táctica muy criticada, se decía que comenzar a instruir una sociedad que ni siquiera sabía leer con autores de este estilo era una idea poco conveniente.

Debido al contenido que se manejaba en lo publicado como parte del nuevo proyecto educativo, se corrió la noticia internacionalmente y comenzó una exportación ilegal de los documentos; al respecto Vasconcelos opinaba: “ pero esto ocurre siempre en los pueblos que con el poder de producirlos pierden también la energía y los recursos necesarios para conservarlos”⁷³, argumento que funcionó para reclamar la necesidad de edificios para la conservación y consulta de documentos, como es el caso de las bibliotecas.

Cuando se presenta el proyecto ante el gobierno en turno, el programa ya lleva una etapa recorrida, por lo que las ideas presentadas ya iban con un sustento, incluso aplicación práctica del mismo, lo cual se veía como garantía de aprobación, además “presentaría mi dimisión si no se aprobaba mi ley, porque, añadí, no soy de los que trabajan con ideas ajenas, ni voy a hacer lo que en otros departamentos está haciendo el gobierno”⁷⁴, sostenía José Vasconcelos.

La función del maestro como guía en el proceso de enseñanza, ubica al maestro como misionero de acuerdo con José Vasconcelos, por lo tanto, serán los encargados de conformar los valores que eduquen a sus alumnos. Con base en lo anterior, se habla de un acción ética ligada a la educación, la cual, de acuerdo con el proyecto educativo de Vasconcelos, comprende tres campos de estudio:

⁷³ José Vasconcelos, *Discursos 1920-1950*, p. 86.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 88.

-Primer campo: Filosofía física. Se orienta al conocimiento teórico y práctico del mundo objetivo y también hacia el del mundo ideal que representa la lógica y la matemática. Método de enseñanza: pragmático y empírico.

-Segundo campo: Historia, economía y política. Habilidad meramente intelectualista que se deriva de los objetos. Normas para la acción voluntaria que le permiten reconocer entre lo moral y lo inmoral, se trata pues de las ciencias morales. Fin: utilitarismo

-Tercer campo: Modalidades emotivas que se expresan en la simpatía, la belleza y el amor, Método pedagógico para la transmisión: el arte simplemente fascina y engendra dicha

Además de los tres campos antes mencionados, el proyecto divide a las ciencias en tres áreas y un apartado en donde se enseñaran al niño aspectos que ayuden a complementar su educación.

Ciencias de los hechos: Matemáticas, geografía historia natural, física, química, lógica

Ciencias de la conducta: Biología, Fisiología, Psicología, Moral, Historia, Sociología

Ciencias del espíritu: plástica, mítica, poética, filosofía, religión

Cuidado e higiene corporal, trabajo en el aula y en el taller, lectura, bellas artes.

La educación como medio y no como fin para la construcción de unidad nacional deberá, según Vasconcelos, inspirarse en el interés general de la sociedad buscando proporcionarle una visión general del mundo. La tarea de la educación sería enseñar a descubrir para sentir la cultura y hacer de Latinoamérica el centro de estudio de la nueva síntesis humana que formaría "La raza cósmica".

La educación funciona como el factor de igualdad social debido a la dificultad de integración por la heterogeneidad que caracteriza al pueblo mexicano. Dicha búsqueda de integración, colabora de igual manera a la creación de estereotipos nacionales y mitos que tiempo después serían difundidos con mayor auge gracias a los medios de comunicación.

CAPÍTULO 2. MURALISMO MEXICANO. ARTE POSREVOLUCIONARIO EN LA DÉCADA DE 1920

El término de la Revolución significó para la sociedad mexicana, oportunidad de cambio después del régimen porfirista que por más de 30 años gobernó el país. La sociedad estaba ansiosa de realizar lo que la Revolución les prometió: oportunidades iguales para todos.

Ante esta premisa el arte no fue la excepción; aun y cuando no fuera uno de los temas primordiales para la sociedad en general; para el gobierno funcionó como parte de su nuevo plan de legitimación del poder ya que “Toda nueva expresión de la cultura mexicana en la primera década del siglo XX significaba, de una manera u otra, renovación o ruptura con la tradición; germinaba una conciencia, una cultura revolucionaria que había de progresar” ⁷⁵, además de funcionar como elemento propagandístico del proyecto de reestructuración social.

Como en todas las historias, el ganador es quien se encarga de narrar cómo fue que sucedieron los acontecimientos; en esta ocasión, además la tarea consistió en asumir el liderazgo y definir la nueva orientación; todo esto con base en la idea vasconceliana respecto de la cultura y la educación del país. El nuevo ministro de educación vio en la pintura un elemento cultural y de gran ayuda que sirvió como propulsor de la nueva identidad nacional al ser difundido en los espacios públicos del país.

El cambio del arte que predominaba en el país en la época porfiriana no fue un proceso fácil. Aun cuando Porfirio Díaz y Venustiano Carranza habían sido derrocados del puesto ejecutivo del país, la sociedad continuaba con ideas afrancesadas del dictador aunado a la poca importancia que Carranza le otorgó al arte en su periodo de gobernación ya que decía, su objetivo era el progreso más que la difusión de la cultura.

El periodo de Vasconcelos como Secretario de Educación con el apoyo de Álvaro Obregón como presidente, fue el momento exacto para el cambio, ya que “En esta época toma consistencia la moderna concepción del pueblo y los conceptos de libertad

⁷⁵ Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México Tomo II*, México, UNAM, 2001, p. 1.

y de progreso adquieren una nueva fuerza y concreción”⁷⁶. Quedaba en función de los nuevos mandatarios crear la línea ideológica y social que se iba a difundir.

Durante la época porfiriana, los artistas educaban sus cinco sentidos para crear con base en ideas extranjeras respecto del arte, tanto de la realización como de la interpretación, así como del mencionado positivismo, tendencia que regía la educación en el país. La falta de identificación con lo que se producía, desembocó en necesidad de cambio: “El arte se redujo a serviles imitaciones de escuelas extranjeras. Se olvidaban los motivos nacionales. Se huía de la realidad. La clase dominante vivía superficialmente en México, con los ojos en Europa”⁷⁷, y eran los jóvenes, los encargados de hacerlo notar.

El lugar que reunía las talentosas manos mexicanas que más tarde pondrían en alto el nombre de México en la plástica, fue la Academia de San Carlos, ubicada en los años de Porfirio Díaz, en el centro de la capital mexicana y donde hasta el día de hoy permanece.

Aunque la mayoría de los personajes a los que se hará referencia dentro del presente trabajo vivieron en México durante el porfiriato todos tenían en común la necesidad de cambio: “urge llamar a conciencia todas nuestras facultades, para que, alertas y activas, intervengan desde ya, como dicen los argentinos, en los procesos de la redención colectiva”⁷⁸ afirmaba Vasconcelos al promover su proyecto de educación nacional.

El primer intento para derrocar lo que en México se concebía como el arte y se desarrollaba en las escuelas para ser apreciado a nivel nacional, ocurre en el año de 1911 por parte de los estudiantes de la Academia, en quienes “Por fin, en 1911, el pensamiento revolucionario actúa en el mundo artístico y estalla una huelga de los pintores en contra de las enseñanzas de la Academia de Bellas Artes, conocida como la de San Carlos”⁷⁹, disidencia que se centraba en la técnica para desarrollar las obras.

⁷⁶ Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, España, Alianza Editorial, 1966, p. 14.

⁷⁷ Luis Cardoza y Aragón, *Pintura contemporánea de México*, México, Era, 1988, p.98.

⁷⁸ José Vasconcelos, *La raza cósmica*, p. 32.

⁷⁹ José G. Zuno, *Historia de las artes plásticas en la Revolución Mexicana Tomo I*, México, INHER, 1967, p. 114.

Después de este episodio, David Alfaro Siqueiros, pintor muralista mexicano, narra dentro de su libro titulado *Cómo se pinta un mural*, el triunfo por medio de esta huelga, que permitió la creación de las escuelas al aire libre; aunque por la situación social de la época, se desata una conspiración y persecución a los artistas quienes son obligados a ingresar al ejército de los Constitucionalistas, lo que hace que los planes de nuevas tendencias artísticas se pongan en pausa.

El contacto que la participación de manera directa, tanto con la Revolución como con el pueblo mexicano otorgó a los artistas, permitió que el objetivo de ayudar al desarrollo del cambio desde la plataforma de la producción artística, se reforzará como una obligación en las jóvenes mentes de los pintores. “La Revolución impulsó la creación, según las ideologías y las personalidades, y la pintura nos dio la imagen de un pueblo”⁸⁰; razón por la que, independientemente de la forma, el contenido del arte posrevolucionario en la pintura mural resulta homogéneo.

Los artistas mexicanos que sobresalían en la Academia de San Carlos, principal centro educativo del país para el desarrollo de las artes plásticas, ganaban becas y se unían a las filas del arte extranjero, mientras en el país, los que se quedaron, tuvieron que dejar de lado pincel y óleo para unirse a las filas revolucionarias y armadas de la Revolución.

La “Revolución de inspiración nacionalista que en el orden cultural luchó contra el entregamiento de la sociedad porfiriana a las corrientes culturales francesas y europeas”⁸¹, permitió cumplir el objetivo de un movimiento que revaloró la cultura y los valores autóctonos de México apegados al ideal del gobierno de la época, que además, contribuyó con el financiamiento y difusión de los murales.

Una de las características que identificó al arte nacional posrevolucionario, fue la creación de la relación simbiótica entre espectador y creador tan necesaria al momento de realizar un mensaje. En este caso, dirigida a la clase obrera quien era la única, de acuerdo con Vasconcelos, quien podría cambiar el rumbo del país. Es por ello que “el proletariado inventa, tiene una riquísima fantasía expresiva y la expresión y la fantasía

⁸⁰ Luis Cardoza y Aragón, *op. cit.*, p. 98.

⁸¹ Orlando S. Suárez, *Inventario del muralismo mexicano*, México, UNAM, 1972, p. 37.

son su cultura; él tiene necesidad de recibir, de adquirir, y el intelectual debe partir de estas exigencias”⁸², sin dejar de lado el objetivo de crear unidad nacional.

La falta de correspondencia entre las necesidades reales y las que Porfirio Díaz y Venustiano Carranza otorgaron a la sociedad, llevaron a la idealización para la creación de unidad nacional con base en los revolucionarios, constitucionalistas y demás grupos armados e idealistas que surgieron en el país durante la Revolución de donde los artistas no fueron excepción.

El país estaba conformado, de acuerdo con Samuel Ramos en su libro *El perfil del hombre y la cultura en México*, por una raza heterogénea dividida geográficamente por la extensión del territorio, que además de todo, no tenía interés alguno en conocer a cualquiera de los vecinos que lo rodeaba; era inculta e individualista.

Samuel Ramos, menciona que “Desde antes de la conquista, los indígenas eran reacios a todo cambio, a toda renovación. Vivían apegados a sus tradiciones, eran rutinarios y conservadores. En el estilo de su cultura quedó estampada la voluntad de lo inmutable”⁸³; desde entonces, fueron vistos y construidos como una ramificación de la sociedad y no como parte activa, mucho menos en el proceso de reconstrucción nacional.

El objetivo “Para que podamos decir que en un país se ha formado una cultura derivada, es preciso que los elementos seleccionados de la cultura original sean ya parte inconsciente del espíritu de aquel país”⁸⁴, introyección planeada con base en la nueva forma de gobierno incluido el plan de educación nacional de la mano de José Vasconcelos, específicamente los murales, tema que concierne a la presente investigación.

Respecto del nuevo arte nacional, plasmado a manera de murales en los edificios públicos de la ciudad, la idea de arte posrevolucionario, se convirtió en la siguiente de acuerdo con José Clemente Orozco:

⁸² Allegri, et.al., *Cultura, comunicación de masas y lucha de clases*, México, Nueva Imagen, 1978, p. 204.

⁸³ Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Planeta, 1993, p. 36.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 29.

1. Eran los días en que se llegó a creer que cualquiera podía pintar y que el mérito de las obras sería mayor mientras mayores fueran la ignorancia y la estupidez de los autores
2. Muchos creyeron que el arte precortesiano era la verdadera tradición que nos correspondía y llegó a hablarse del Renacimiento del Arte Indígena
3. Llegaba a su máximo el furor por la plástica del indígena actual. Fue cuando empezó a inundarse México de petates, ollas, huaraches, danzantes de Chalma, sarapes, rebozos y se iniciaba la exportación en grande escala de todo esto. Comenzaba el auge turístico de Cuernavaca y Taxco
4. El arte popular, en todas sus variedades , aparecía con abundancia en la pintura, la escultura, el teatro, la música y la literatura.
5. El nacionalismo agudo hacía su aparición. Ya los artistas mexicanos se consideraban iguales o superiores a los extranjeros. Los temas de las obras tenían que ser necesariamente mexicanos.
6. Se hacía más claro el obrerismo. El arte al servicio de los trabajadores. Se pensaba que el arte debía ser esencialmente un arma de lucha en los conflictos sociales.
7. Ya había hecho escuela la actitud del Dr. Atl interviniendo directa y activamente en la política militante.

Los artistas se apasionaban por la sociología y la historia.⁸⁵

De la mano de la transformación que sufría el país, aunado al catálogo de ideas antes mencionado, fue que los murales que surgieron después de la Revolución se presentaron de manera homogénea, si no en forma, sí en fondo. El contenido se centró en presentar la idea de “lo mexicano” que tenía Vasconcelos y que se encuentra

⁸⁵ José Clemente Orozco, *Autobiografía*, México, Planeta, 2002, p. 60.

descrito en el capítulo 1⁸⁶, en conjunto con el ideal del pintor del interés por la plástica indígena de la época. Todo esto con el apoyo económico y la libertad creativa que brindó el gobierno obregonista.

2.1 LOS CREADORES

Después de que fuera “Imposible que un desgraciado mexicano soñara siquiera en igualarse con el ‘extranjero’ y al extranjero se iban todos para ‘consagrarse’ y si alguna vez se acordaban del país atrasado donde nacieron, era para pedir auxilio en momentos de apuro”⁸⁷, llegó el momento de traer de vuelta a los artistas que con apoyo del gobierno mexicano habían sido enviados al continente Europeo para aprender lo que tenían que hacer y cómo habría de hacerlo.

El proceso creativo de los murales posrevolucionarios, principalmente los que se realizaron inmediatamente después de que Álvaro Obregón estuviera al frente del poder ejecutivo y José Vasconcelos como secretario de educación, tuvieron la responsabilidad de abordar temas mexicanos bajo la responsabilidad tanto de artistas como del sector gubernamental.

Al momento de realizar un análisis como el que compete a una investigación descriptiva-cognitiva como la que aquí se presenta, será de suma importancia tomar en cuenta a las personas que estuvieron detrás de la obra a estudiar. En este caso, se toma como referencia a José Vasconcelos como propulsor, guía y financiador del proyecto, ya que aportó la base en su proyecto educativo y contrató a los pintores que consideró pertinentes para desarrollar su idea, defendiendo la idea de que:

“Los trabajadores no quieren hacerse esclavos de esos señores que llaman dizque los intelectuales; pero exigen que esos señores se sientan iguales al trabajador y no superiores a él, porque el que tiene

⁸⁶ José Clemente Orozco, *op. cit.*, p. 18.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 20.

más conocimiento tiene más obligaciones porque puede comprender todavía mejor de que lado está la Justicia”⁸⁸.

y además, dispuso de los edificios públicos con apoyo del gobierno para realizar las obras.

Mientras que del lado de la plástica, encontramos al más famoso muralista en la historia de la pintura mexicana: Diego María de la Concepción Juan Nepomuceno Estanislao de la Rivera y Barrientos Acosta y Rodríguez, mejor conocido como Diego Rivera, quien a pesar de no haber formado parte de la Revolución de manera activa como lo hicieron algunos de sus otros compañeros del movimiento como es el caso de David Alfaro Siqueiros y Orozco, conoció de cerca la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa, motivo por el que concordaba con la premisa de vivir la lucha cerca del pueblo y las ideas soviéticas que tenía Vasconcelos de la mano de Lunacharsky, ministro de educación en Rusia.

Ambos concordaban en que “En el curso del movimiento revolucionario burgués, la presión de las fuerzas populares, que en todo este periodo se fue haciendo cada vez más enérgica, es captada por los intelectuales como un elemento decisivo de la historia moderna”⁸⁹, siendo ellos, el artista por un lado y el guía del pueblo por el otro [como se ideaba Vasconcelos], los encargados de plasmar esas ideas y hacer que todos las conocieran.

⁸⁸ Esther Acevedo; Leticia Torres Carmona; Alicia Sánchez, *Diego Rivera. Obras. Tomo II. Textos polémicos 1921 – 1949*, México, El Colegio Nacional, 1999, p. 15.

⁸⁹ Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 15.

2.1.1. DIEGO RIVERA

Diego Rivera nació el 8/13 de diciembre de 1886 en Guanajuato⁹⁰, su padre era de procedencia criolla y su abuela materna de sangre india, característica familiar de la cual estaba orgulloso. Fue pintor, grabador, escultor, ilustrador de libros, decorador escénico, arquitecto y uno de los primeros coleccionistas privados de arte precolombino⁹¹; conocer la historia de este artista es difícil, ya que “Le gustaba presentarse como joven de madurez prematura y exótica procedencia, como joven combatiente en la revolución mexicana, como revolucionario que se niega a participar en la vanguardia europea y cuyo destino inexorable era iniciar la revolución artística en México”⁹², por lo anterior, la mayoría de las descripciones autobiográficas que hace, están llenas de elementos fantásticos que salen de lo convencional.

Ideas liberales y demócratas eran promovidas por Don Diego su padre, quien se dedicaba a la enseñanza y junto con su esposa, María del Pilar, impartieron la educación básica a su hijo en el hogar, motivo que más adelante traería dificultades al momento de inscribir a Diego Rivera a la educación media por no contar con los papeles que acreditaran el cumplimiento de la educación secundaria.

El ideal del papá de Diego era que su hijo ingresara a la educación militarizada, el joven accedió a ingresar, siempre y cuando sus padres le permitieran tomar cursos de pintura en la Academia Nacional de San Carlos, idea que a su padre no le convencía del todo, ya que decía, ser pintor era una carrera que no le proporcionaría un buen nivel de vida como la de los “licenciados” de la época revolucionaria.

Al entrar a la Academia en el año de 1898, Diego se encuentra con enseñanzas que se basan en el estilo artístico europeo y positivista, características que no corresponden con el tipo de arte que él quiere desarrollar, “Rivera está entusiasmado con la idea de un México sacudiéndose el yugo colonial, de un México devuelto al pueblo mexicano,

⁹⁰ Juan – Ramón Triadó, *op. cit.*, p. 13.

⁹¹ Andrea Kettenmann, *Rivera*, Alemania, Taschen, 2000, p. 7.

⁹² *Ídem*

como proclama Emiliano Zapata”⁹³ temas que más adelante se encarga de plasmar en sus creaciones murales.

A pesar de no estar de acuerdo con las enseñanzas formales que promovía la Academia y que venían de Europa, Rivera no pierde la oportunidad de acercarse de manera directa al arte que se desarrolla en ese continente, por lo que realizó un viaje al otro lado del Océano Atlántico cuando “Alberto J. Pani, embajador mexicano en Francia, consigue que José Vasconcelos, nuevo rector de la Universidad, financie a Rivera un viaje de estudios a Italia”⁹⁴ que le permitió estudiar lo etrusco, bizantino y renacentista.

También, por recomendación de críticos y funcionarios, es favorecido con una beca estatal que le permita estudiar en Europa, es entonces que gracias al gobernador de Veracruz, Teodoro Dehesa “conoció la luz, las gentes y las tierras de Valencia, Salamanca, Ávila, Toledo, la región de Extremadura, Galicia, Murcia, Oviedo y Santiago de Compostela”⁹⁵ así como Francia, Bélgica y Alemania de la mano de reconocidos artistas entre los que se encuentran: El Greco, Velázquez, Zurbarán, Murillo, Goya, Manet, Renoir y Pissarro.⁹⁶

Diego promovió la identidad nacional y al mismo tiempo, no perdió la oportunidad de aprender técnicas artísticas de los más reconocidos pintores del viejo continente. Cabe señalar que cuando comenzaba el proyecto vasconcelista, Diego Rivera se encontraba en Italia: “En la primavera de 1920, todavía durante su permanencia en Italia, José Vasconcelos es nombrado ministro de educación de México, bajo el gobierno del presidente Álvaro Obregón. Una de sus primeras iniciativas es un amplio programa de formación popular, que prevé la pintura mural en edificios públicos como medio de culturización”⁹⁷, motivo que como se vera más adelante no fue obstáculo para cumplir con la tarea nacionalista de Vasconcelos.

⁹³ *Ibidem*, p. 17.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 19.

⁹⁵ Juan – Ramón Triadó, *op. cit.*, p. 19.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 20.

⁹⁷ *Ídem*

El apoyo a la igualdad social y racial de la población indígena, proclamada en la Revolución, por parte de los artistas dedicados a la obra mural en la época revolucionaria, favorecieron la integración cultural y la recuperación de una cultura mexicana propia después de siglos de opresión católico-hispánica en donde “su vínculo estético estaba más ligado a su pasado inmediato, que al presente del que se había ausentado durante un periodo tan grande”⁹⁸. El pintor quería señalar la ruptura con el pasado sin interrumpir la tradición y sobre todo puntar el rechazo a la época colonial.

Vasconcelos, interesado en dar una visión que abarcara los diversos grupos presentes en la sociedad mexicana, realiza un viaje en 1921 a lo largo de la República Mexicana, que permitió, a los artistas elegidos para participar dentro del proyecto nacionalista, familiarizarse con la vida artística de México y compartir un orgullo propio, base de su futuro trabajo.

Diego Rivera y José Vasconcelos comenzaron a contar, desde el punto de vista de los triunfadores, de qué sirvió la Revolución. El plan comenzó cuando “A finales de noviembre [1921], Vasconcelos decidió hacerse acompañar de un desplazamiento oficial por la península de Yucatán por sus tres protegidos, es decir, los pintores Adolfo Best Maugard, Roberto Montenegro y el propio Diego Rivera”⁹⁹. La intención del ministro era familiarizarlos con los tesoros artísticos de Chichen Itzá y Uxmal fomentando así el orgullo nacional.

⁹⁸ Enrique Krauze, *et.al.*, Diego Rivera y los Murales de la Secretaría de Educación Pública, México, SEP, 2003, p. 101.

⁹⁹ Juan – Ramón Triadó, *op. cit.*, p. 44.

2.1.2 JOSÉ VASCONCELOS

A lo largo del capítulo 1, en la presentación del proyecto educativo que promovió José Vasconcelos, así como en la descripción de su idea de nacionalismo y de participación individual y colectiva después de la Revolución antes descritas, se dio una idea del pensamiento del primer mandatario de la Secretaría de Educación Pública en la década de 1920.

Es por ello que en este apartado, quedará solamente la oportunidad de agregar datos biográficos que permitan entender, tal vez un poco más, la personalidad del maestro y su relación con Diego Rivera para el cumplimiento del objetivo nacionalista basado principalmente en la educación y la cultura.

José María Albino Vasconcelos Calderón nació el 27 de febrero de 1882 en la ciudad de Oaxaca, como se puede observar, al igual que Diego Rivera, la formación de Vasconcelos tanto humana como profesional, se desarrollan bajo la dictadura de Porfirio Díaz.

José Vasconcelos expresaba que “La convicción de que el porfirismo había ido arraigando en mi sensibilidad. La evidencia de los atropellos diarios cometidos a ciencia y paciencia del régimen, y un sentimiento de dignidad humana ofendida, convertían en pasión, lo que primero había sido desagrado y sorpresa”¹⁰⁰. Fue la dictadura misma y sus limitantes, los elementos que permitieron que más tarde ambos protagonistas quisieran derrocarla.

Pasó su infancia viviendo en el norte del país colindando con Estados Unidos, tan cerca que la escuela a la que Vasconcelos asistió durante sus primeros años de educación, se encontraba del lado de los *yankees* como él los llamaba, experiencia que le permitió crecer con la diversidad cultural que más tarde trató de homogeneizar para crear al “nuevo mexicano” y su famosa “raza cósmica”. Crecer en el norte, junto a “Las dos poblaciones rivales, la mexicana y la norteamericana, separadas únicamente por el río,

¹⁰⁰ Joaquín Cárdenas Noriega, *op. cit.*, p. 25.

ofrecían las ventajas de dos modos de vida”¹⁰¹, de donde Vasconcelos supo quedarse con lo que mejor se adaptó a su ideal de unificación nacional.

Desde pequeño, Vasconcelos estudió en inglés y en español, provenía de una familia acomodada y compartía la vida con sus papás y hermanas. Desde pequeño su mamá le compartía lecturas que los niños de su edad tal vez apenas habían escuchado alguna vez, lo que contribuyó que al momento de redactar su plan educativo, lo impulsará a incorporar clásicos como: Homero, Platón, La Ilíada, La Odisea y El Quijote entre otros; permitió que siempre estuviera más preocupado por el contenido y no por la forma de lo que quería transmitir.

Desde que ingresó a la preparatoria, entró en contacto con el círculo de jóvenes intelectuales de la época que pugnaban contra la corriente positivista impuesta por los “científicos”. Llegó a ser miembro fundador del Ateneo de la Juventud, quienes interesados por el arte y la cultura y apasionados por el debate político, opinaban que “Una nación entera se había desarrollado en la paz prosperando por su trabajo. Ilustrándose con los ejemplos del mundo civilizado. [...] Era natural, pues, que su conciencia chocase con el robo y el negocio de los favoritos, con el atropello y la brutalidad de los caciques locales amparados por el Dictador”¹⁰², reafirmando que Porfirio Díaz dotó de la conciencia que después lo derrocó.

Como ya se ha dicho, la forma nunca fue su fuerte, su manera de expresarse le trajo reclamos, enojos, abucheos e incluso el destierro por parte de las personas que le rodeaban y a las que se dirigía con sus mensajes; por ejemplo, una de sus consignas hacía referencia a que “Los muy feos no procrearán, no desearán procrear [...] La pobreza, la educación defectuosa, la escasez de tipos bellos, la miseria que vuelve a la gente fea, todas estas calamidades desaparecerán del estado social futuro.”¹⁰³; la idea tenía que ver con la belleza proveniente del espíritu y no necesariamente con la estética pero era algo que no se tomaba el tiempo de aclarar.

¹⁰¹ José Vasconcelos, *Ulises Criollo*, p. 18.

¹⁰² José Vasconcelos, *Ulises Criollo*, p. 304.

¹⁰³ José Vasconcelos, *La raza cósmica*, p. 26.

Aunque Vasconcelos estuvo dispuesto a participar en la Revolución de manera activa, para él:

“ [...] la revolución debe ser lo más creadora posible y lo menos destructora posible: Él sabe que uno de nuestros problemas básicos es el desasnamiento de nuestras capas sociales más humildes, que toda edificación social sobre una masa ineducada e inconsciente, es oropelesca y deleznable”¹⁰⁴

su trinchera era la educación y esperaba contar con el apoyo tanto del sector gubernamental como de la población misma.

Confiaba en que aun y cuando “Lejos de sentirnos unidos frente al desastre, la voluntad se nos dispersa en pequeños y vanos fines (y a pesar de que) La derrota nos ha traído la confusión de los valores y los conceptos”¹⁰⁵, podría lograr la esperanza para la rebelión; rebelión basada en conceptos claros y con beneficio social, dejando de lado la lucha armada que se había desarrollado bajo el consentimiento únicamente para fines personales de unos cuantos.

Dentro del gobierno de Carranza, es nombrado director de la Escuela Nacional Preparatoria de donde es destituido por no mostrar completo apoyo al presidente. Después, en 1914 cuando Eulalio Gutiérrez es nombrado presidente provisional, es elegido dentro del gabinete presidencial como ministro de Instrucción Pública de donde tiene que huir al volver Carranza al poder. Finalmente, cuando Carranza se enfrenta a las elecciones por el poder ejecutivo con Álvaro Obregón en el año de 1919, triunfante Obregón le propone a Vasconcelos se una al movimiento para derrocar a Carranza, siendo hasta el año de 1920, cuando al enterarse de la muerte de Carranza, Vasconcelos regresa a la ciudad después del destierro que pasó en Estados Unidos.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Joaquín Cárdenas Noriega, *op. cit.*, p. 92.

¹⁰⁵ José Vasconcelos, *La raza cósmica*, p. 7.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 55-57.

2.2 LA CREACIÓN DE LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

Vasconcelos regresa al país en el momento en el que Obregón se encuentra postulado para Presidente de la República. “Días después, don Adolfo de la Huerta, Presidente Substituto, le entrega su nombramiento como rector de la Universidad Nacional, siendo presentado oficialmente el 9 de junio de 1920”¹⁰⁷. La tarea a corto plazo de la que se encargaría Vasconcelos al estar al frente de la Universidad, el cargo más importante en educación de la época, consistió no solamente en velar por la Institución de la que se encontraba al frente, sino por traer de vuelta la instrucción educativa que el gobierno de Carranza había desaparecido.

Para lo anterior, decide comenzar un proyecto en el que como primer objetivo se tenía que enseñar a leer y escribir a la población mexicana. La iniciativa no formaba parte de ninguna institución establecida, pero iba de la mano de la Universidad bajo la guía y supervisión de él como Rector. Aunque la campaña fue apoyada como se describe en el proyecto educativo del capítulo 1¹⁰⁸ del presente trabajo, la necesidad de legitimar la tarea de educación era primordial por lo que la nueva tarea consistió en la federalización de la enseñanza.

Se desarrolla entonces “El proyecto completo de la Ley que crea la Secretaría de Educación Pública y el funcionamiento de la misma, quedan terminados a fines del mes de septiembre de 1920, o sea cuatro escasos meses después de haberse hecho cargo Vasconcelos de la rectoría”¹⁰⁹, para ese momento, Álvaro Obregón ya había tomado posesión como presidente de la República, por lo que otorgó a Vasconcelos la confianza de realizar su proyecto debido a la relación de amistad que sostenían, aun cuando el proyecto no estuviera aprobado por las comisiones correspondientes.

Como resultado de la falta de unión entre los integrantes de las Cámaras para aceptar las propuestas que vinieran de la autoría de Obregón, Vasconcelos buscó que su tarea educativa se llevara a cabo realizando actos de persuasión casi individual con los integrantes del poder legislativo, hasta que “hechos los estudios y dictámenes de las

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 61.

¹⁰⁸ *cfr.*, p. 27 del presente trabajo.

¹⁰⁹ José Vasconcelos, *La raza cósmica*, p. 76.

comisiones correspondientes, entra la Ley a discusión el 8 de febrero de 1921 [...] Al día siguiente es aprobado con ligeras modificaciones y pasa a la cámara de senadores para su aprobación final que se obtiene el 2 de marzo del mismo año¹¹⁰ y que establece los tres departamentos básicos: Escuelas, Bibliotecas y Bellas Artes, además de dos auxiliares, Desanalfabetización y Enseñanza Indígena.¹¹¹

Para completar la Secretaría de Educación, fue necesario cumplir con otro de los elementos que permiten la legitimación y otorgan legado a cada uno de los gobiernos; los edificios. Debido a que “Todo sistema de conocimiento se acredita en la medida en que se institucionaliza, es decir dispone de instituciones que le hagan funcionar”¹¹², es por ello que la naciente Secretaría de Educación necesitaba un espacio que materializara la concentración de sus labores y que todos ubicaran como recinto creador de educación, además perduraría como constancia de uno de los triunfos de la Revolución.

Se intentó, en primer lugar, encontrar un lugar que ya estuviera edificado y que cumpliera con el requerimiento de albergar a los tres departamentos que comprendían el nuevo plan educativo, pero al no encontrar un lugar que a Vasconcelos le pareciera adecuado, “y después de estudios concienzudos decidió su construcción en lo que era el antiguo Convento de Santa Teresa, y en donde, durante su época de estudiante, funcionaba la Escuela de Leyes”¹¹³, ubicado en la zona centro de la Ciudad de México.

El proyecto de construcción, al igual que la Ley de educación tenía que ser aprobado por el poder legislativo, pero

“Con objeto de no alargar la obra en trámites y discusiones en la Secretaría de Obras Públicas y evitar el contacto con la burocracia gubernamental, toda la construcción se realiza bajo la vigilancia y control del rector Vasconcelos. Para evitar recelos se le da la

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 77.

¹¹¹ *cfr.*, p. 36 del presente trabajo.

¹¹² O Revault D'allones, *Creación artística y promesas de libertad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 48.

¹¹³ Joaquín Cárdenas Noriega, *op. cit.*, p. 85.

aparición de reparaciones y adaptaciones realizándose la obra a un ritmo sistemático y acelerado”¹¹⁴

lo mismo sucedió con la búsqueda del ingeniero a cargo de la construcción, Vasconcelos [quien fue nombrado Secretario de Educación hasta el día 12 de octubre de 1921] buscó a alguien que llevara sus planes de manera inmediata, la obra se le adjudicó a Federico Méndez Rivas, quien se puso a trabajar inmediatamente.

De igual manera que en la aprobación del plan educativo, Vasconcelos contó con el apoyo y consentimiento no solamente del presidente Obregón, sino también con el financiamiento y visto bueno del Secretario de Hacienda, don Adolfo de la Huerta, “quien suministró sumariamente con regularidad las cantidades necesarias. El presupuesto inicial fue de setecientos mil pesos y la obra se inició el 1º de junio de 1921”¹¹⁵, inaugurándose el edificio el día 9 de julio de 1922.

Después de poco más de un año de trabajo en la obra “El 19 de julio de 1922 a las once horas, José Vasconcelos, titular de la recién fundada Secretaría de Educación, pronunció el discurso de inauguración de su edificio”¹¹⁶ con la presencia del presidente de la República y el ahora rector de la Universidad, Antonio Caso.

En el discurso, Vasconcelos comenta a detalle las especificaciones de la construcción; “Los habitantes de la Ciudad de México recordarán la montaña de escombros que llenaba el lote formado por la antigua calle del Reloj, hoy 4ª de la República Argentina, la 9ª de la Perpetua, hoy de la República de Venezuela y parte de la calle de San Idelfonso”¹¹⁷, en general, resalta que se trata de una obra totalmente mexicana con carácter de una cultura nativa hispanoamericana, que incluso viola la ley carrancista en la cual todas las obras de construcción federales las llevaba a cabo la Secretaría de Comunicaciones.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 86.

¹¹⁵ *Ídem*

¹¹⁶ Enrique Krauze *et.al.*, *op. cit.*, p. 12.

¹¹⁷ José Vasconcelos, *Discursos 1920-1950*, p. 36.

El tema que queda pendiente, y que atañe a la presente investigación, es la decoración de las paredes del nuevo edificio. Los murales que en este caso corren a cargo de Diego Rivera, fueron concedidos cuando

En marzo de 1922, José Vasconcelos saca a licitación las pinturas de los dos patios interiores de la Secretaría de Educación Pública (SEP), y confía a Rivera la dirección de este magno proyecto pictórico, el mayor del último decenio. El artista pinta un total de 117 paneles murales, con superficie de casi 1600 m cuadrados, en los claustros de los dos patios interiores adyacentes, a lo largo de tres pisos del enorme edificio. Hasta su conclusión definitiva en 1928, Rivera logra desarrollar en cuatro años de trabajo una iconografía revolucionaria mexicana, hasta entonces inexistente.¹¹⁸

es en el siguiente apartado, es en donde se podrá encontrar a detalle este tema, así como el surgimiento del muralismo mexicano y la llamada Escuela Mexicana de Pintura, grupo que integra a los pintores que realizan la pintura nacionalista de la época posrevolucionaria.

¹¹⁸ Andrea Kettenmann, *op. cit.*, p. 30.

2.2.1 MURALES EN LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

Como ya se ha descrito, dentro del nuevo proyecto de educación, “La otra palanca educativa eran las artes. Los exilios de Vasconcelos no habían sido sólo políticos o amorosos, sino intelectuales y sobre todo estéticos”¹¹⁹, la función del arte dentro de la política posrevolucionaria como elemento unificador, se ve realizada con los murales que surgieron principalmente a principios de la década de 1920 en la República Mexicana.

En el país, la pintura mural “tiene tradición desde nuestras culturas antiguas, [...] Teotihuacán y Chichén - Itzá fueron grandes centros rituales con sus edificios pintados”¹²⁰, decorados de acuerdo al sentido religioso y estético que la época permitía, en donde “Los antecedentes de pinturas murales de la época prehispánica nos demuestran que los indígenas conocían la técnica del fresco y del temple y que tenían un extraordinario sentido de la decoración”¹²¹.

Más tarde, fueron los “franciscanos y agustinos, (quienes) al iniciar en el siglo XVI la construcción de capillas, conventos e iglesias aportaban los antecedentes que traían de la pintura mural renacentista, de función educativa y catequizadora”¹²², acción que continuó Vasconcelos cambiando el objetivo de evangelización a educación y legitimación del nuevo gobierno por medio de la implantación de una nueva identidad nacional.

Es en el siglo XIX, cuando la pintura mural mexicana “[...] comienza a escapar de la melosa tradición de las obras de este género en la segunda mitad del siglo XVIII. Surge el vivo deseo de revivir una pintura auténticamente documental”¹²³, que muestra lo que tanto gobierno como artistas deseaban que sirviera como guía y ejemplo del “nuevo mexicano”; permitió la revaloración de la cultura mexicana y los valores autóctonos del país.

¹¹⁹ Enrique Krauze *et.al.*, *op. cit.*, p. 25.

¹²⁰ Mercedes Linares, *Murales. Recopilación*, México, UNAM, 1967, p.5.

¹²¹ Orlando S. Suárez, *op. cit.*, p. 20.

¹²² *Ídem*

¹²³ *Ibidem*, p. 31.

Para la decoración de los muros de la Secretaría de Educación, se contemplaron nombres como Xavier Guerrero, Diego Rivera, Amado de la Cueva y Jean Charlot; ya que son los artistas, de acuerdo a la idea estética de Vasconcelos, quienes “modifican lo adquirido y preparan, por su misma actividad, los modelos que necesitamos”¹²⁴, que permiten no solo adaptar el pasado a las ideas de la Revolución, sino que serán los encargados de construir el nuevo mundo y los valores a su medida.

Respecto al punto anterior, Vasconcelos comenta que:

“Para la decoración de los lienzos del corredor, nuestro gran artista Diego Rivera, tiene ya dibujadas figuras de mujeres con trajes típicas de cada Estado de la República, y para la escalera ha ideado un friso ascendente que parte del nivel del mar con su vegetación tropical, se transforma después en el paisaje de la altiplanicie y termina en los volcanes. Remata el conjunto un vitral de Roberto Montenegro, en que la flecha del indio se lanza a las estrellas. Los salones del interior serán decorados con dibujos fantásticos de Adolfo Best, y así sucesivamente cada uno de nuestros artistas contribuirá con algo para hermohear este palacio del saber y el arte”¹²⁵

Aunque Vasconcelos planeó la participación de otros artistas, finalmente, es Diego Rivera quien absorbe la totalidad del trabajo de la decoración de los más de 1,500 m²¹²⁶ de pintura mural que contempla la construcción de la sede encargada de la educación nacional en los dos patios principales; mientras que en el tercer patio, es Siqueiros quien en el año de 1945 hasta 1971 pinta las paredes y la bóveda de la escalinata del último patio. En el interior, son Erik Mosse, Federico Canessi, Cirilo Almeida, Carlos Mérida, Carlos González, Adolfo Best y Roberto Montenegro quienes se encargan de contribuir con los murales, aunque hoy en día únicamente se conservan los de Mosse y Canessi.

Diego Rivera comienza sus trabajos con Vasconcelos a la cabeza de la Secretaría y concluye en el año de 1928 a cuatro años de la renuncia del secretario fundador de la Institución. El trabajo pudo culminarse debido a que existía un contrato para la

¹²⁴ René Berger, *Arte y comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 83.

¹²⁵ Olga Sánchez, *op. cit.*, p. 339.

¹²⁶ *cfr.*, Juan – Ramón Triadó, *op. cit.*

decoración de la totalidad de los dos patios principales, de lo contrario, seguramente el trabajo se hubiera visto inconcluso por la falta de apoyo a la pintura mural en los años posteriores a la renuncia de Vasconcelos como Secretario de Educación.

Las dimensiones contemplan dos patios en el primer nivel o planta baja; el primero, el Patio del Trabajo, contiene temas que hacen referencia a la vida cotidiana de la época, incluye los quehaceres agrícolas, industriales y artesanales del país; mientras que el Patio de las Fiestas, evoca temas con relación a las celebraciones populares y tradicionales, por ejemplo: la danza del venado y el día de muertos. En el segundo piso ilustra aspectos intelectuales, científicos y profesionales del trabajo, así como los escudos de los distintos Estados de la República Mexicana. Por último, en el tercer nivel se encuentra el ciclo narrativo titulado: Revolución agraria y proletaria.¹²⁷

Testigo directo de la Primera Guerra Mundial y de la Revolución de Octubre en Rusia, además de que en “otoño de aquel mismo año (1922) ingresó en el Partido Comunista Mexicano y se alió formalmente con David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero, con quienes formó parte del comité ejecutivo”¹²⁸, y más tarde el Sindicato de Pintores y Escultores, Diego Rivera plasma sus ideales, a su manera y de acuerdo al plan nacionalista de Vasconcelos, en cada uno de los murales de la Secretaría de Educación.

Aunque en un principio, “Vasconcelos al darse cuenta de que Rivera aún no tenía una conciencia clara de lo que era el país, lo detiene y le paga un viaje al suroeste mexicano; el cual cambia totalmente la visión de Rivera”¹²⁹, conoce lugares como Guerrero, Oaxaca y Chiapas de donde obtiene información para ilustrar rituales, costumbres, tradiciones y el modo de vida en general de la población mexicana, construyendo el arte popular, que pretendió ser ejemplo del resto del país.

Estos elementos, consiguieron que

El arte popular fue revalorado por los pintores no sólo en su dimensión estética sino también en su capacidad para encarnar los fines didácticos perseguidos. Humilde, bello y puro, poseedor de la

¹²⁷ *cfr.*, Juan – Ramón Triadó, *op. cit.*

¹²⁸ Juan – Ramón Triadó, *op. cit.*, p. 48.

¹²⁹ Enrique Krauze *et.al.*, *op. cit.*, p. 100.

“supervivencia del genio nativo” , éste poseía además la muy importante cualidad de no haber sido aún contaminado por los mezquinos intereses burgueses”¹³⁰

aunado a la característica del reconocimiento de manera sencilla de las imágenes representadas, frente a una sociedad en la que en el medio rural “sus pobladores, 75% de los 15 millones que integraban el país era mayoritariamente analfabeto, y vivía en total aislamiento en congregaciones de menos de 500 habitantes; el 10% de la población indígena desconocía el español”¹³¹ . El resultado: un arte que podía ser entendido por todos, trabajadores y campesinos, además de los burgueses, quienes vieron con desagrado tanto la manera de realizar las pinturas como el contenido representado.

2.3 ESCUELA MEXICANA DE PINTURA Y ESCULTURA

Es importante señalar que “Todas las disciplinas que se ocupan de arte y que tienden hacia un estatuto científico, se basan en un corpus, dándose el caso de que muy a menudo se omite o se olvida de decir que dicho corpus se ha establecido sobre pactos”¹³², en esta ocasión, el pacto lo conformó el proyecto vasconcelista y la idea revolucionaria de los autores contratados para intervenir en los edificios públicos del país.

Dentro del proyecto de Unidad Nacional, que involucró a la mayor parte de la nueva sociedad mexicana en la lucha, principalmente de conservación frente al extranjero, el objetivo consistió en “arrancar el arte de las manos del buen burgués, donde yace prisionero y con las alas plegadas sin poder volar. Conviene que éste sea incómodo para que los burgueses se alejen de él”¹³³ y en conjunto con el plan educativo de Vasconcelos, quien involucró el arte como medio para lograr un mensaje efectivo de unificación, se desarrolla el muralismo como elemento propulsor de esta nueva identidad.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 136.

¹³¹ *s/a, SEP. Noventa Años. 1921 – 2011. Cimientos de la Nación.* p. 25.

¹³² O Revault D'allones, *op. cit.*, p. 50.

¹³³ Mercedes Linares, *op. cit.*, p. 14.

El grupo de pintores que estuvo de acuerdo con la premisa anterior y que conformó esta corriente artística, se homogeneizó bajo el nombre de la Escuela Mexicana de Pintura y Escultura, la cual surgió a partir de 1921¹³⁴ hasta fines de la primera mitad del siglo XX, y cuya labor consistió en “Construir un arte monumental y heroico, un arte humano, un arte público, con el ejemplo directo y vivo de nuestras grandes y extraordinarias culturas prehispánicas de América”¹³⁵, de acuerdo con David Alfaro Siqueiros quien redactó un manifiesto que incluyó las bases y la manera de trabajar de los artistas posrevolucionarios.

Las nuevas expresiones de pintura en el siglo XX significaron ruptura y renovación de todo lo anterior, buscaron crear una conciencia y cultura revolucionarias que habrían de progresar para finalmente tener consecuencias en la sociedad; el nuevo estilo de llevar a cabo la plástica mexicana significó “Sustraernos de toda consideración de carácter retrospectivo en el estilo, para considerar solo, el lugar correspondiente como un simple espacio geométrico, dentro de las particularidades de la correspondiente estructura de su fábrica”, de esa manera pintaron los artistas de la época que pertenecieron a la llamada Escuela Mexicana de Pintura y Escultura.

La Escuela Mexicana de Pintura, en la que se incluye el muralismo, llamada así “producto de la necesidad analítica de historiadores y críticos por referirse a una etapa específica de la producción plástica de los artistas nacionales y extranjeros”¹³⁶, incluye nombres de artistas como: David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco, quienes, con el afán de contribuir a la creación de la nueva unidad social, dejan a un lado las reglas académicas, la construcción artística de formación principalmente burguesa y la utilización de la pintura como un recurso puramente histórico, dotándolo de características que funcionaron como el recurso que contendrá las nuevas ideas nacionales.

La ideología de esta escuela “tuvo una orientación ideológica marxista que provenía de la militancia política de Siqueiros, Rivera y Xavier Guerrero, quienes fueron elegidos para

¹³⁴ *cfr.*, David Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un mural*, México, Ediciones La Rana, 1998

¹³⁵ *Ibidem*, p. 90.

¹³⁶ *s/a*, *Historia mínima del arte mexicano* [en línea], México, UNAM, Dirección URL: <http://www.arts-history.mx/artmex/tema3.html>, [consulta: 25 de mayo de 2012].

integrar el Comité Ejecutivo del Partido Comunista Mexicano¹³⁷ mismo caso que Diego Rivera, protagonista de la presente investigación. La idea viene de las escuelas al aire libre y el objetivo principal fue mostrar “La vida nuestra, el indígena, la tradición propia (que) no eran temas y fundamentos dignos del arte”¹³⁸ de la época.

La cultura, al igual que la mayoría de los ámbitos de la sociedad mexicana en la época de la posrevolución, no correspondía con la realidad del país; se basaba en ideas europeas, intentando después acoplar a la nación. Situación proveniente desde la época de la independencia cuando la sociedad se distinguió por ser una sociedad diversa, inculta e individualista, además de estar dividida geográficamente, como lo señala Samuel Ramos en su libro *El Perfil del Hombre y la Cultura en México*.

El arte, independiente del contexto social, provoca que el contenido de las obras pierda sentido por la falta de identificación con ellas, por lo que la cultura tuvo que reconstruirse acorde con los principios y objetivos revolucionarios, por lo que “Se deben crear modelos de vida, de relaciones, de experiencias comunes; se deben, sobre todo, conducir a un nivel ulterior las experiencias literarias e icónicas del proletariado”¹³⁹ idea que en un principio no buscaba ganar seguidores, sino cuya idea principal consistía en enaltecer la identidad del pueblo mexicano comunicándole por medio de la plástica lo que eran y lo que podían llegar a ser para después conformar la unidad nacional.

Una de las principales características del trabajo realizado dentro de la Escuela Mexicana de Pintura y Escultura, fue la participación que logró tener el movimiento con el gobierno de la época para utilizar edificios públicos como lienzo de sus pinturas. El estado proporcionó mercados, edificios de gobierno, escuelas y hospitales para realizar el trabajo, punto que institucionaliza el mensaje, pero al mismo tiempo concede libertad a cada uno de los artistas para realizar su obra sin olvidar el objetivo del llamado “a clases específicas (usando) las mitologías que éstas mismas contribuyen a mantener, y

¹³⁷ Orlando S. Suárez, *op. cit.*, p. 40.

¹³⁸ Luis Cardoza y Aragón, *op. cit.*, p. 99.

¹³⁹ Allegri, *et. al.*, *op. cit.*, p. 36.

dentro de las cuales cada una de las clases identifica”¹⁴⁰, en este caso, indígenas y proletariado.

El movimiento permitió el acceso a la cultura y al arte de la sociedad en general, la cual representaba en su mayoría una población analfabeta y poco interesada en la plástica y el arte, aunado a que

“Los obreros tienen necesidad de ciertos discursos, tienen necesidad de que “alguien” llegue a explicarles, pero no que “venga a explicarles” [...] El hecho es que se debe crear con ellos, se debe probar discutir, ver hasta que punto lo que se hace es captado”¹⁴¹

cambiar para la homogeneidad, significó superar al interés superficial que une a los grupos heterogéneos de manera fugaz.

2.4 EXPRESIONISMO

La cultura y el arte, temas clave dentro de la presente investigación como elementos reforzadores para la conformación de Unidad Nacional en la época posrevolucionaria, se presentaron en el México de la época de principios del siglo XX como tópicos de menor importancia sobre el reparto de tierras, los derechos indígenas y el trato equitativo, éstos últimos, ocuparon las primeras planas de los periódicos y las charlas tanto de la clase política como de la sociedad en general.

Frente al intento de “revaloración de la cultura y de los valores autóctonos de México”¹⁴², además de la búsqueda de la conquista y legitimación de la sociedad mediante una acción disciplinada que conformara un auténtico pensamiento nacional, surge el muralismo dentro del proyecto educativo de José Vasconcelos. Funcionó como una de las armas de divulgación nacional que incluyó la representación pictórica de elementos característicos de la cultura nacional, principalmente indígena: costumbres, tradiciones

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 124.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 202.

¹⁴² Orlando S. Suárez, *op. cit.*, p. 37.

petates, ollas, huaraches, danzantes, zarapes, rebosos e incluso mitos y héroes¹⁴³, en conjunto, reforzaron el ideal del nuevo mexicano propuesto por el maestro Vasconcelos y representado por artistas como Rivera, Orozco y Siqueiros.

Hablar de muralismo mexicano implica dedicar un espacio al Expresionismo, corriente artística que abarca este nuevo arte nacional y que puede explicar algunas de sus características más generales, ya que “nace sobre esta base de protesta y de crítica y es, o pretende ser, lo opuesto al positivismo. Se trata de un amplio movimiento que difícilmente se puede encerrar en una definición, o delimitar según la forma en que se manifiesta, como se podía hacer en otros caso, por ejemplo, el cubismo”¹⁴⁴, igualmente, no cuenta con rasgos definitivos especiales, debido a que no solo comprende la pintura, sino que se ha involucrado en otras artes como: teatro, danza, literatura y cinematografía, presentando cada una de estas características diferentes.

El expresionismo surgió en Alemania a principios del siglo XX como un arte de oposición al impresionismo, “significa una alteración, un replanteamiento de las convenciones vigentes, una ruptura, la intrusión de una ‘modernidad’”¹⁴⁵ que plantea a los jóvenes que aspiran a la transformación, el cambio solamente desde el terreno de la oposición, en donde el contenido predomina sobre la forma.

Los artistas “retienen una intencionalidad y no una forma, buscan la presencia profunda de la naturaleza y exacerbación y rudeza expresan ante todo una comunión original”, característica que en el mural de Diego Rivera se observa en la intensidad de los colores y la exageración en la fisonomía de los personajes; temas que se explicarán a detalle más adelante.

Aunque la mayoría de los jóvenes que formaron parte de dicho movimiento pertenecieron a familias de clase burguesa, se pronunciaron en contra de una sociedad regida por el trabajo industrial y el sistema socioeconómico capitalista; fue entonces que

“de acuerdo con los cambios económicos y sociales que buscan la democratización y el desarrollo de la participación popular, nuevas

¹⁴³ *cfr.*, Luis Cardoza y Aragón, *op. cit.*

¹⁴⁴ Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 72.

¹⁴⁵ Lionel Richard. *Del expresionismo al nazismo. Punto y línea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 15.

tendencias artísticas tratan de reemplazar el individualismo por la creación colectiva, ven la obra no como el futuro excepcional de un genio sino como producto de las condiciones materiales y culturales de cada sociedad, piden al público, en vez de contemplación irracional y pasiva, su participación creadora”¹⁴⁶

momento de cambio y ruptura que encontró oportunidad en la Revolución Mexicana, además de la disposición de los espacios públicos a lo largo del país.

Aunque los dibujos de Rivera en el mural no sean del todo realistas, cumplen con el elemento simbiótico necesario para poner tanto a emisor como receptor en el mismo canal de comunicación al lograr que el mensaje se reciba de acuerdo a la intención de quien lo realiza, “todo ello con un estilo cortante, capaz de poner lo grotesco y caricaturesco al servicio de una mayor evidencia acusadora”¹⁴⁷, característica necesaria en los dibujos de denuncia y protesta del autor que se encuentran en la Secretaría de Educación.

De acuerdo con Max Pechstein, pintor expresionista alemán,

“el choque, la provocación y la protesta de la juventud contra lo establecido constituían, en su opinión, el motor del expresionismo. La agitación febril, la preferencia por todo aquello que se encuentra en proceso de cambio en lugar de la forma reposada en sí misma, y la propensión al misticismo eran otros tantos elementos”¹⁴⁸

que definen al expresionismo; es decir, es un espíritu creativo que no solamente se encarga de reproducir sino que conforma la imagen del mundo a su voluntad, en donde, la realidad es principalmente creación desde la perspectiva del artista.

Como reafirmación a la propuesta expresionista, uno de los autores que influyó de manera directa entre los protagonistas de este movimiento fue Friederich Nietzsche, la autoridad sobre la conducta de dicha corriente artística, tenía como base una de sus obras literarias: *Así habló Zaratustra*, de donde se desprenden ideas como: “Sólo vivirá

¹⁴⁶ Elger Dietmar. *Expresionismo*, Italia, Taschen, 2002, p. 24.

¹⁴⁷ Mario De Micheli. *op. cit.*, p. 85.

¹⁴⁸ Wolf Norbert, *Expresionismo*, Alemania, Taschen, 2004, p. 7.

la vida, y la vida es siempre, cuando no es acallada por la mentira y por la falsa moral, «voluntad de poder». Voluntad de más vida, que ama los hechos tal como son y busca la superación”¹⁴⁹ líneas que contagian al artista de una necesidad de creación personal, de representación individual con base en colores, líneas y figuras que él mejor convenga aunque no sean compatibles al cien por ciento con la realidad.

Debido al “rechazo de la realidad contemporánea; se eligen temas místicos y legendarios a fin de alcanzar deliberadamente lo universal y lo eterno”¹⁵⁰, el artista se encarga de unir una idea inmaterial a formas visibles y materiales, que en este caso el pueblo entienda, conectando elementos que no pertenecen a la realidad. Se forma con base en emociones que resulten comprensibles para el público al que van dirigidos y la época en la que se representan, evadiendo la trivialidad de lo real privilegiando el espíritu respecto de la materia.

En los años en los que se desarrollan las ideas previamente mencionadas, Diego Rivera viaja por Italia, Francia y Alemania, países que promueven ideas tanto sociales y políticas de revolución, como de índole artística; durante este periodo tiene contacto con artistas como El Greco, Velázquez, Zurbarán, Murillo, Goya, Manet, Renoir y Pissarro¹⁵¹ principalmente.

En los murales de la Secretaría de Educación, puede observarse “Algo que no tuviera dudas, que se vieran con toda claridad los héroes de ayer y de hoy para poder asimilar las ideas por medio de las figuraciones. Se dice que la obra de Diego es una gran colección de carteles de propaganda y que ahí está todo el mérito”¹⁵², maniqueísmo de buenos y malos representado por el sector proletario del país: campesinos, obreros, mineros, maestros y la clase política y burguesa respectivamente.

Para los expresionistas, la tarea ya no trató de representar lo real. La realidad, como explica Kasimir Edschmid, escritor expresionista alemán, reside en uno mismo: “Nadie pone en duda lo que aparece como realidad externa no puede ser lo auténtico. Tenemos

¹⁴⁹ cfr. Friederich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, España, Edaf, 1998

¹⁵⁰ Elger Dietmar, *op. cit.*, p. 54.

¹⁵¹ cfr. Juan – Ramón Triadó, *op. cit.*

¹⁵² José G. Zuno, *op. cit.*, p. 185.

que ser nosotros quienes creemos la realidad ‘La Revolución’ consiste entonces en que el arte ya no aspira a copiar lo real sino en que engendre una realidad”¹⁵³, realidad necesaria en el país como consecuencia de que “La derrota nos ha envilecido a tal punto, que, sin darnos cuenta, servimos los fines de la política enemiga de batirnos en detalle, de ofrecer ventajas particulares a cada uno de nuestros hermanos, mientras al otro se le sacrifica en intereses vitales”¹⁵⁴, necesidad de crear una realidad colectiva como lo explica Vasconcelos.

En cuanto a la técnica pictórica del expresionismo, se explica que “La proporción de sus partes y su articulación no siguen una ley tradicional o general de construcción o expresión, sino que están en función de la vida de todo el cuadro, de un movimiento y de una articulación de toda la superficie, no de una composición agregadora de un espacio fingido”¹⁵⁵, para ellos la cosa era en naturaleza y no en superficie, para lo cual, si era necesario, se tendría que mostrar lo grotesco, lo elemental, lo primitivo y lo intenso de la percepción subjetiva del autor.

La apariencia de las obras por lo tanto, no resultaba del todo realista, conservó elementos que hacían reconocerla; en el expresionismo se presentó una realidad ridiculizada, caricaturizada, en la que el color aunque no era arbitrario en el contenido de las pinturas, sí se presentaba con gran intensidad en pastosas capas que incluso eran rebajadas con gasolina para que pudieran ser untadas más fácilmente.¹⁵⁶ En conclusión:

“La pintura es el arte que representa en un plano un fenómeno sensible. El medio de la pintura es el color, como fondo y línea. El pintor transforma en obra de arte la concepción sensible de su experiencia. Por medio de un continuo ejercicio aprende a usar sus medios. No hay reglas fijas para esto. Las reglas para una obra solo se forman durante el trabajo, a través de la personalidad del creador, la manera de su técnica y el tema que se propone. Estas reglas se pueden captar en la obra terminada, pero nunca se puede construir una obra basándose en leyes o modelos. La alegría sensible por el

¹⁵³ Elger Dietmar, *op. cit.*, p. 51.

¹⁵⁴ José Vasconcelos, *La raza cósmica*, p. 7.

¹⁵⁵ Wolf Norbert, *op. cit.*, p. 89.

¹⁵⁶ *cfr.* Elger Dietmar. *op. cit.*

fenómeno visto es, desde el principio, el origen de todas las artes figurativas. Hoy en día la fotografía reproduce exactamente el objeto. La pintura, liberada de ello, recupera su libertad de acción. La sublimación instintiva de la forma en el acontecimiento sensible es traducida impulsivamente al plano. La ayuda técnica de la perspectiva se convierte en medio de composición. La obra de arte nace de la transposición total de la idea personal en el trabajo.”¹⁵⁷

Por lo tanto, será en el mural *El Abrazo*, incluido en la decoración de la planta baja del primer patio de la Secretaría de Educación Pública, realizado por Diego Rivera en 1923, el que nos ayude a la comprensión del contenido a través de los colores, figuras y formas que sirvieron de apoyo al verdadero mensaje que el artista quiso transmitir, con base en un arte de oposición que se relacionó de manera directa con el objetivo de unificación proveniente del entonces Secretario de Educación, José Vasconcelos.

¹⁵⁷ Mario De Micheli. *op. cit.*, p. 290.

CAPÍTULO 3. ANÁLISIS DEL MURAL

Como se ha visto en capítulos anteriores, la falta de unión entre el grueso de la población mexicana al término de la Revolución, fue uno de los principales obstáculos para llevar a cabo un gobierno en forma por la falta de cohesión social y respaldo que cada uno de los gobiernos requiere como parte de su administración y legitimación.

Por lo tanto, para el desarrollo del presente análisis, en el primer capítulo se hizo referencia al positivismo imperante durante la época porfirista en México, se destacó el concepto de unidad nacional de esa época y posteriormente se señaló la propuesta de cohesión social que José Vasconcelos proponía y que desarrolló por medio de su proyecto educativo, el cual también se describe señalando los elementos que lo integran y cómo la idea de raza cósmica sirvió como esqueleto de guía para el desarrollo total de la iniciativa.

Enseguida, el segundo capítulo presentó las características generales del arte en México en la década de 1920 y después de realizarse un pequeño recorrido autobiográfico por la vida de los autores del mural a analizar; por un lado Diego Rivera como autor material y por otro, José Vasconcelos como la persona que proporcionó la idea y las bases con las que los temas pictóricos en los murales se llevarían a cabo.

Posteriormente se describió la creación de la Secretaría de Educación como la encargada de federalizar la enseñanza en la década de 1920, además, se abordó el tema de los murales que adornan sus dos patios y tres niveles. Se señalaron las generalidades del expresionismo como corriente artística que integra al muralismo mexicano de la época posrevolucionaria y la Escuela Mexicana de Pintura y Escultura, organización encargada de salvaguardar y promover las ideas de los artistas que concordaban con el ideal de unidad nacional que surgió después de la Revolución.

Con base en los capítulos antes descritos y los elementos que proporcionaron para brindar contexto de la situación social, política y artística que se vivía en el país en la década de 1920, será que en este apartado se incluya el análisis del mural *El Abrazo*, incluido en el primer patio de la Secretaría de Educación.

3.1 LA IMAGEN BANDERA, EL TEXTO DENTRO DE UN SISTEMA

Al entrar en contacto visual con una imagen, apresuradamente el espectador intenta buscar los elementos reconocibles en la misma, elementos que brinden una razón de ser a la imagen, por medio de discursos ya conocidos inmersos en una red de significación social. El cerebro trata de reconocer elementos sencillos que le permitan elaborar el ambiente en el que vivimos, ya que “Naturaleza y significación son, en la mente del sujeto, dos aspectos concomitantes y casi sinónimos. De ello resulta que estas dos nociones estarán determinadas por las motivaciones, las necesidades y los sistemas de valores de cada uno de nosotros”¹⁵⁸, viendo siempre lo que queremos ver, poniendo atención selectiva en la percepción y la memoria. Por lo tanto, podemos decir que:

“La imagen es un soporte de la comunicación visual que materializa un fragmento del entorno óptico (universo perceptivo), susceptible de subsistir a través de la duración y que constituye uno de los componentes principales de los *mass media* (fotografía, pintura, ilustraciones, esculturas, cine, televisión) El universo de las imágenes se divide en imágenes fijas e imágenes móviles, dotadas de movimientos éstas derivadas técnicamente de las pinturas”¹⁵⁹.

De manera que la imagen a analizar del mural titulado *El Abrazo* se encuentra en la categoría de las imágenes fijas.

Recordemos que la intención con la que la imagen del mural, realizado por Diego Rivera con apoyo y por encargo de José Vasconcelos, tiene como objetivo la divulgación de la nueva identidad del mexicano después del periodo revolucionario y se lleva a cabo de la mano del proyecto de educación de Vasconcelos, ya que “Las formas que se perciben son las que nuestra previa educación, en un medio social determinado e ineludible, nos invita a percibir. Las formas simples, la forma “buena” de que habla la

¹⁵⁸ Arnould Clause. *Iniciación en las ciencias de la educación*, Buenos Aires, Kapelusz, 1970, p. 136.

¹⁵⁹ Arnau Puig, *Sociología de las formas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 19.

Gestalt, son ya el resultado de una situación cultural más que una simple y directa consecuencia de nuestra capacidad de percibir”¹⁶⁰.

La nueva política a cargo de Álvaro Obregón desde el poder ejecutivo y de Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación, se encargaron de sentar las bases para la divulgación del nuevo pensamiento nacional que después reforzó el muralismo mexicano.

Al ser *El Abrazo* parte del proceso de unificación nacional, en el cual el gobierno se encuentra involucrado, habrá que hacer referencia al objetivo de representación e interpretación de las personas que tuvieron que participar para que el mural se llevara a cabo. Por un lado, José Vasconcelos como representante del sector gubernamental y por otro, Diego Rivera como el artista que materializó las ideas a representar.

Los encargados de realizar el mensaje, partieron de información visual planificada que funcionó como la extensión de un mensaje verbal dentro del proyecto de educación, dirigido a cierto sector de la población, principalmente al indígena y como parte de un objetivo en específico: el de unidad nacional.

Para lo anterior, se recurrió a la representación de temas y personajes conocidos para la mayoría de la población, para figurar como protagonistas de todos los murales que se encuentran hasta el día de hoy en la Secretaría de Educación, ya que “El manejo de estereotipos ahorra tiempo y ubica al personaje como perteneciente a un género preexistente a la obra, con características más precisas que la de otro estereotipado. Al ver a un personaje estereotipado, el receptor sabe de antemano algo sobre sus características esenciales”¹⁶¹, este es el caso de la vestimenta de los personajes, que remiten a oficios y tareas del grueso de la población de la época posrevolucionaria.

A pesar de que se buscó dirigir la conciencia social con base en una idea de unificación por parte del gobierno, la comprensión tenía que llevarse a cabo de manera individual, debido a que “está ligada a procesos cognoscitivos en los que los conceptos son abstraídos de sus contextos diversos y son organizados en construcciones autónomas

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 13.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 46.

a unitarias”¹⁶², fue por esto que el disgusto del pueblo y los enfrentamientos debido a la nueva figuración del arte mexicano no se hicieron esperar, pero también, al existir en la población de la época entre un 75 a 80 por ciento de personas analfabetas, la imagen funcionó como elemento motivacional que ayudó a la mejor comprensión del mensaje de unidad.

Se establece una comunicación de un sentido por parte del gobierno de la época hacia la población en general. La creación del mensaje de unidad se lleva a cabo por unos cuantos artistas e intelectuales cercanos al poder gubernamental de la época y del cual proviene la propuesta de unidad posrevolucionaria en donde “el mensaje ‘nuevo’ deberá romper esta lógica de *rapport* proponiendo un nuevo código, un nuevo sistema de signos que lo separen de la pasividad perceptiva, llevándolo a una continua comunicación dialéctica, a la relectura de nuevos contenidos y significados diferentes”¹⁶³ de signos y símbolos previamente conocidos pero dotados de una nueva resignificación.

La reinterpretación de la sociedad implicó el remitirse a códigos de comunicación diferentes con base en el nuevo contexto socio-cultural de la población mexicana, sin olvidar que la comunicación, que está presente en todo comportamiento humano, también “se presenta como un comportamiento social institucionalizado y remite a un sistema social preciso que, a la par del sistema económico, se configura históricamente en formas asimilables al modo de producción, distribución y consumo de una sociedad”¹⁶⁴, por lo que no se pudo dejar de lado la participación del gobierno y su plan tanto de unificación como de legitimidad.

Con base en las características antes mencionadas, se puede equiparar la imagen mural como un cartel alternativo que integra, con base en el libro *Cultura, comunicación de masas y lucha de clases*, las siguientes particularidades:

¹⁶² Arnould Clause, *op. cit.*, p. 101.

¹⁶³ Allegri *et. al.*, *op. cit.*, p. 47.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 179.

- a) Expresión real de base ligada a las luchas proletarias dentro del movimiento que refleja un momento de colectividad creativa.
- b) Conocimiento del médium y de sus posibilidades comunicativas: lo que se puede decir, dónde se puede decir, de qué manera y a quién.
- c) Una imagen completa, con un signo diferente: pocas palabras ligadas pero no subordinadas a la imagen, como momento crítico pero no como explicación, o sea equilibrio entre recepción emotiva y racional.
- d) Sentido artístico que estimule y eduque para una lectura total y más informativa, que permita continuamente una diversidad visual.
- e) Rechazo de los espacios institucionalizados, redefiniendo aun en tales términos la alternatividad y el rechazo de los mecanismos fagocitantes del sistema; gestión dialéctica y dialogal del producto en espacios diferentes y no habituales¹⁶⁵.

expresado en primer lugar con el otorgamiento por parte del gobierno de espacios públicos a los artistas, los cuales sirvieron de lienzo para el dibujo mural. Mediante el sentido artístico, se permitió la información y educación del pueblo en general, pero principalmente del que no sabía leer ni escribir, de pocas palabras en forma; sin embargo, de fondo: unificación y revalorización.

Hubieron personas que estuvieron de acuerdo con la nueva representación, mientras que los aún seguidores de la dictadura porfirista, específicamente del arte europeo y de la importancia de la enseñanza por parte de la academia en el estudio del arte, se negaban a que sarapes, cerámica, maestros rurales y mineros configuraran la identidad nacional. Lo anterior, debido a que “La percepción, pues, no es un registro de elementos sino una captación de estructuras significativas. No percibimos para una ulterior utilización adecuada a las necesidades de nuestro yo, sino que cuando percibimos lo hacemos ya desde y en contexto; percibimos significados, no datos

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 114.

insignificantes”¹⁶⁶. La nueva identidad se percibió y prevaleció, para la población que no se identificó con lo representado en los murales, como cliché y no como representación de uno mismo ni del pueblo mexicano.

3.2 LA IMAGEN Y EL ARTE

Dentro de las principales críticas hacia el nuevo arte nacional, se encontró primeramente el rechazo al contenido; los temas en donde se exaltaba lo que se pretendía representar como tradicionalmente mexicano: usos, costumbres, oficios y vestimenta, en conjunto con la forma de las figuras que dejaron de ser realistas para dar cabida al expresionismo, no fueron bien vistas por todos, ya que

“En nuestra cultura no puede ser fácilmente cambiada de signo la simbología de las imágenes y la de los colores, sin antes, al menos, invertir en el sistema de las tramas paralelamente al de las formas icónicas. La batalla comienza disociando las formas -imágenes- de los contenidos y termina haciendo el juego del sistema que justamente – y no casualmente- ha disociado los dos sistemas”¹⁶⁷

motivo por el que se trabajó en paralelo el proyecto educativo tanto en las escuelas como en los espacios públicos del país.

Se construyó un nuevo lenguaje que además de permitir la creación de nueva cultura, sirvió como elemento de legitimación gubernamental y se desarrolló en función de crear un complejo de normas, comportamientos y valores aprobados ideológicamente por la configuración estructural de la sociedad posrevolucionaria. Además, buscó ser garantía de continuidad de las ideas bajo las que el gobierno en el poder, en este caso Obregón y Vasconcelos regían.

La clase dominante es la que posee el control de códigos, la modalidad de codificación, el control de los canales y la interpretación de los mensajes; siguiendo esta línea, “el objeto de conocimiento se constituye en condiciones sociales, técnicas, culturales y

¹⁶⁶ Arnau Puig, *op. cit.*, p. 46.

¹⁶⁷ Allegri *et. al.*, *op. cit.*, p. 33.

políticas determinadas”¹⁶⁸, utilizando a la obra de arte en este caso como signo y al arte como sistema, en donde “Será a nivel del cuerpo – cogiendo la palabra en toda su extensión – cuando empieza el proceso de significación que se caracteriza por su poder, no solo de reunir signos, sino de instaurarlos”¹⁶⁹, la tarea consistió en la resignificación de todos los elementos presentados en las representaciones murales.

Los encargados del nuevo lenguaje alternativo designarán también al creador del nuevo código, en este caso Diego Rivera y la manera en la que el mensaje deberá ser administrado; cuyo objetivo es “acreditar dentro del grupo los valores, ideas y comportamientos que necesitan los miembros, precisamente para construir un grupo”¹⁷⁰ que surgió después de la Revolución. Esta actividad se explica por la “adhesión colectiva a un conjunto de valores, que según lo acordado tienen calidad de valores y por tanto se ven admitidos como tales, hasta el punto que poseen, si no fuerza de ley, al menos autoridad para que lo acordado no sufra impugnación”¹⁷¹, debido a que la legitimación era un elemento necesario después de la falta de reconocimiento de gobiernos anteriores al de Álvaro Obregón.

Soportes como el mensaje, el color, las formas y los tamaños [los cuales se describirán a fondo en la segunda parte de este capítulo], además de utilizar símbolos previamente conocidos para la representación de una realidad que comprende a la mayoría de la población de la época, permite al significado plástico, la construcción de una nueva memoria. La oportunidad que facilita una pintura es la de presentar cosas que aun tal vez, ni siquiera existan, adecuando la forma a un significado preestablecido, del cual “el receptor sin cultura artística se limita a recoger en el mensaje de la obra aquellos elementos aptos para identificar los objetos o el grupo de objetos. Se trata en tal caso de una operación de reconocimiento”¹⁷²; de ahí la importancia de retratar elementos que resultaran familiares para el grupo objetivo del mensaje dibujado.

¹⁶⁸ René Berger, *op. cit.*, p. 8.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 45.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 46.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 50.

¹⁷² *Ibidem*, p. 69.

La necesidad de la relación simbiótica que logra el mensaje exitoso, permite que las obras de arte:

“Distintas del emisor y del receptor, intermediarias entre el objeto y el sujeto, fundan un tipo original de relaciones en donde el mensaje no es ni un dato que se emita, ni menos aún otro que se transmita o que se reciba, sino un fenómeno que se va constituyendo a medida que la corriente de la comunicación depende de la obra. Ya no se trata de cifrar ni descifrar: el arte transforma el acto de comunicar en una génesis”¹⁷³

en donde el lenguaje se socializa y se normaliza para colaborar con la necesidad de favorecer al régimen instaurado en el poder.

Será por tanto de importancia, dentro del presente análisis de la imagen, separar el mensaje en forma, contenido y funciones, a través de precisar los elementos que componen el mural *El Abrazo*; a fin de individualizar el papel que cada uno de ellos tiene tanto en la formación como en la decodificación del mensaje, ya que la comunicación exitosa se logra con base en el aspecto sintáctico, semántico y pragmático de cada uno de los mensajes a transmitir.

3.3 ENSEÑANZA POR MEDIO DE SIGNOS

El objetivo del proyecto educativo de José Vasconcelos que integró la pintura mural, fue expandir el mensaje nacionalista incluso a las personas que no sabían leer ni escribir en el territorio mexicano. Para ello, la plástica se vio en la necesidad de aumentar la cantidad de objetivos culturales que el grueso de la población pudiera entender y de los cuales pudiera sentirse parte; fue necesario para la representación más adecuada tomar en cuenta cultura, historia y geografía así como características del trabajo de la población sobre el mundo y sobre sí mismo.

Debido a la poca familiaridad que la población de la época tenía con el arte, y ya que:

¹⁷³ *Ibidem*, p. 70

“la enseñanza de la imagen, contrariamente a la enseñanza de la lengua, no puede ser una enseñanza específica en su raíz misma: las lenguas analizan y reconstruyen el mundo de cabo a rabo; la imagen sólo despliega sus significaciones propias sobre la base de un respeto mínimo previo de las apariencias “naturales” del objeto”¹⁷⁴

los elementos que conforman la totalidad de los murales que ilustran la Secretaría de Educación Pública, hacen referencia a utensilios de uso común y de tradición durante las épocas de la Revolución y las posteriores a ella en principio de la década de 1920 a lo largo del territorio mexicano.

De acuerdo con Christian Metz, en su libro *Análisis de las Imágenes*, será necesario para descifrar una imagen y poder educar con ella:

“1) a reconocer un cierto número de configuraciones significantes específicamente icónicas, esto es, comunes, en mayor o menor grado, a todas las manifestaciones icónicas, pero únicamente específicas de ellas; 2) a reconocer un cierto número de símbolos ampliamente culturales que, en su principio, remiten más a la sociedad global que a los lenguajes de la imagen, pero cuyas realizaciones revisten, en muchas ocasiones, la forma de imágenes”¹⁷⁵

por lo que en cada una de ellas, aunque cambie la forma del signo que utilizan como representante, su significado crece inevitablemente al incorporar nuevos elementos y descartar algunos otros.

De acuerdo con Charles Sanders Peirce, “La palabra signo será usada para denotar un Objeto perceptible, o solamente imaginable, o aun imaginable en un cierto sentido [...] Para que algo sea un signo, debe “representar”, como solemos decir, a otra cosa, llamada su objeto”¹⁷⁶, siendo el objeto, “aquello de lo cual el signo presupone un conocimiento para que sea posible proveer alguna información adicional sobre él

¹⁷⁴ Christian Metz, *Análisis de las imágenes*, España, Ediciones Buenos Aires, 1970, p. 208.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 209.

¹⁷⁶ Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica*, Argentina, Nueva Visión, 1986, p. 23.

mismo”¹⁷⁷, es decir, en la mente de quien reciba el mensaje, deberá existir un elemento que permita ligar lo que se observa con el conocimiento visual adquirido.

En la presente investigación, el análisis de las imágenes se realizará con base en la tricotomía que utiliza Pierce para dividir a los signos, en donde, un Signo puede ser llamado Ícono, Índice o Símbolo según su función a la hora de representar un mensaje. Siguiendo esta línea, resulta que:

“Un signo es o bien un ícono, o un índice, o un símbolo. Un ícono es un signo que poseería el carácter que lo vuelve significativo, aun cuando su objeto no tuviera existencia; tal como un trazo de lápiz en un papel que representa una línea geométrica. Un índice es un signo que perdería al instante el carácter que hace del un signo si su objeto fuera suprimido, pero que no perdería tal carácter si no hubiera interpretante. Tal es, por ejemplo, un pedazo de tierra que muestra el agujero de una bala como signo de un disparo; porque sin el disparo no habría habido agujero; pero hay un agujero ahí, independientemente de que a alguien se le ocurra o no atribuirlo a un disparo. Un símbolo es un signo que perdería el carácter que lo convierte en un signo si no hubiera interpretante. Es tal cualquier emisión del habla que significa lo que significa sólo en virtud de poder ser entendida como poseedora de esa determinada significación”¹⁷⁸

por lo que, con base en la definición anterior, la mayoría de los signos a analizar corresponderán a la categoría de los símbolos, por referirse a un convenio entre emisor y receptor, convenio que funciona como una ley por la asociación de ideas generales a los que el signo hace referencia y que ayudan a la decodificación a partir de la percepción de cada una de las personas que entran en contacto visual con la obra representada.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 24.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 59.

3.4 DESCRIPCIÓN DE LA IMAGEN

A continuación y como parte del análisis dividido en descriptivo y cognitivo para finalmente realizar una conclusión, se realizará un acercamiento formal y material del fresco con el que se va a trabajar, para rescatar los elementos que integran el cuadro y que funcionaron como el mensaje para establecer un diálogo con el espectador de la época posrevolucionaria, comprendido por los pueblos originarios y la población analfabeta, que al mismo tiempo, les permitió el reconocimiento tanto de sí mismos como de la otredad.

Como se ha descrito en capítulos anteriores, el periodo revolucionario dentro de la historia de México representó el desprendimiento de todo lo conocido por el pueblo mexicano y como consecuencia, la búsqueda de una nueva identidad que lograra explicar y transmitir el nuevo sentido de lucha nacional.

Como parte del programa de reconstrucción nacional, en el año de 1921, el presidente Álvaro Obregón nombró a José Vasconcelos, anterior rector de la Universidad de México, como nuevo Secretario de Educación para que se encargara de llevar a cabo un programa, que con base en las ideas del poder ejecutivo y de la mano del maestro de la juventud sobre el nacionalismo y “lo mexicano”, fuera propagado por todo el país mediante la enseñanza.

José Vasconcelos emprendió una campaña de mesianismo político en la que acompañado de sus misioneros, el propio pueblo de México, se dedicó, de acuerdo con sus propias palabras, a enseñarle a los que sabían menos que ellos. La misión no solamente comprendió enseñar a leer y escribir al casi 80 por ciento de la población que era analfabeta, sino también combatió la falta de higiene en la población, llenó de bibliotecas el país y como objetivo principal: federalizó la educación para que todos tuvieran acceso a ella.

Dicha federalización se completó y legitimó con el edificio sede de la institución encargada de la enseñanza en todo el país: la Secretaría de Educación, la cual Vasconcelos adorna con el trabajo mural de Diego Rivera en los dos patios y tres

niveles que conforman parte de dicho recinto arquitectónico y cuyas paredes iluminadas servirán para el presente análisis de la imagen.

El Abrazo es el título que lleva por nombre la imagen a estudiar, se encuentra en el edificio de la actual Secretaría de Educación Pública como parte de los murales del primer patio, también llamado “Patio del trabajo” y de acuerdo con la página oficial de la secretaría, tiene una dimensión de 4.78 x 1.83 metros.¹⁷⁹

La totalidad del trabajo mural en el que participó Diego Rivera en la Secretaría de Educación, se realizó en el periodo que comprende los años 1923 – 1928, el mismo que integra la presente investigación; fue de los primeros y se llevó a cabo mientras Vasconcelos se encontraba al frente de la Secretaría; específicamente el año de 1923.

La obra, pintada al fresco, de la Secretaría de Educación Pública, (Av. Argentina y González Obregón, México D.F.), se descompone en diversas ubicaciones, que siguen un trayecto lógico, desde la entrada del edificio hasta llegar al piso superior. En ella, Rivera ha pintado la vida del pueblo mexicano en sus más importantes aspectos: el trabajo, la lucha por el mejoramiento social, las conquistas logradas y las fiestas populares¹⁸⁰

Una de sus características es la claridad en la totalidad del fresco. En cada una de las figuras pueden distinguirse perfectamente las líneas que le dan forma y sentido a los elementos. Respecto de los colores, podemos observar marrón, amarillo, verde, azul, rojo, negro y blanco; predominando el color marrón en diferentes tonalidades y matices dando vida al paisaje que se encuentra en segundo plano, detrás de las dos figuras principales.

Las figuras antropomorfas que se encuentran al centro, son la representación de dos formas de sexo masculino y de mediana edad, ambas en unicidad y formando un óvalo debido a la posición en la que se encuentran: se están abrazando. La persona número 1 se encuentra de pie, viste un overol color azul que cruza con tirantes por la espalda y

¹⁷⁹ s/a, *El Abrazo*, [en línea], México, Secretaría de Educación Pública, 26 de septiembre de 2013, Dirección URL: http://www.sep.gob.mx/es/sep1/sep1_El_Abrazo#.Uji-emRvwR4, [consulta: 13 de enero de 2013].

¹⁸⁰ Orlando S. Suárez, *op. cit.*, p. 273.

llega hasta los tobillos, debajo lleva una playera color gris, botas cafés y un sombrero color café. Además, se pueden observar su tez morena y cabello negro. Rodea a la figura número 2 por el cuello con una mano, mientras se presume, la otra se encuentra en la espalda del otro hombre. Su cabeza se encuentra recargada en el pecho de el otro protagonista ocultando su rostro. Debido a su vestimenta se relaciona con el obrero.

La figura número 2 viste un pantalón blanco, el cual únicamente cubre su pierna derecha, se alcanza a distinguir por el brazo del mismo lado una camisa color café, mientras que el resto del cuerpo se encuentra cobijado por un gran sarape de color negro con franjas rojas que cubre desde el cuello del hombre hasta por debajo de su rodilla. En la cabeza, el hombre utiliza un sombrero en tonos café/amarillo. La única mano de la que tenemos visibilidad desde la perspectiva del dibujo está en la espalda de la figura 1 antes descrita, y su cabeza detrás de esta misma figura, por lo que tampoco se tiene visión de su rostro, aunque por manos, piernas y poca parte de la cara se puede observar que su tez es morena. Debido a su vestimenta se relaciona con el campesino.

Por debajo de estos dos hombres, y dando equilibrio a la composición se encuentra en la esquina inferior izquierda una roca de color blanco, sobre la cual, en letras mayúsculas, se escribe el siguiente poema: “JORNALEROS DEL CAMPO Y LA CIUDAD DESHEREDADOS DE LA LIBERTAD HAGAN MÁS FUERTE EL LAZO QUE NOS UNE EN LA LUCHA Y EL DOLOR, Y LA FECUNDA TIERRA FLORECERA UN ABRAZO DE FUERZA Y DE AMOR . YA DESPUÉS DE ESE ABRAZO NO PAGARAN TRIBUTOS... NI MERCEDES. Y EL POTRERO Y LA MACUINA DARAN TODOS SUS FRUTOS PARA USTEDES” [*sic*], al término del mismo, aparece la firma de M. GUTIERREZ, igualmente en letras mayúsculas y tinta negra.

En segundo plano se encuentra el fondo de la imagen, el cual está formado por un paisaje de valles, llanuras y lomas, así como por una pequeña ciudad. Los colores que lo integran son tonalidades de marrones, amarillos, verdes, blanco y negro. La representación de esta región geográfica sale por encima de la cabeza de los

personajes antes descritos y se contraponen a la imagen de la roca con el poema antes mencionado.

Cabe señalar que Diego Rivera, autor del mural descrito, fue gran admirador del Giotto, pintor, escultor y arquitecto italiano del *Trecento* quien se dedicó principalmente a pintar temas religiosos y del cual se dice, funciona como imagen de referencia, ya que Rivera se inspiró en él para realizar *El abrazo*, incluso se habla de la semejanza del sombrero del campesino con la aureola de los personajes de *El abrazo ante la puerta dorada* del artista italiano.¹⁸¹ Tema en el que se ahondará más adelante.

3.5 INTERPRETACIÓN

Posterior a la descripción de la imagen, la segunda parte del tercer capítulo hará referencia al factor cognitivo que integra las partes antes señaladas. Con base en los 10 puntos que Arnheim señala en su libro *Arte y Percepción Visual. Psicología del ojo creador*, será que la interpretación se llevará a cabo, para finalmente, y en conjunto con los capítulos uno y dos de la presente investigación, se lleve a cabo la conclusión del trabajo presentado.

Antes de comenzar, será pertinente tener conocimiento de interpretaciones previas respecto de la imagen a analizar como puntos de referencia. En primer lugar, el punto de vista de Antonio Rodríguez quien opina que:

“Víctimas de injusticias y desigualdades, el minero y el campesino se unen en un abrazo fraternal que evoca una escena similar (y muy distinta) del Giotto [...] No será la última vez que Diego Rivera, partiendo de algunos elementos de la pintura renacentista, realice un arte muy suyo y de nuestro tiempo. Las montañas que alzan sobre la cabeza de ambos personajes prolongan; en su resplandor, la luz que el halo del sombrero parece irradiar”¹⁸².

¹⁸¹ *cfr.*, s/a, *El Abrazo*, [en línea], Secretaría de Educación Pública, México, 26 de septiembre 2013, Dirección URL: http://www.sep.gob.mx/es/sep1/sep1_El_Abrazo#.Uji-emRvwR4, [consulta: 13 de enero de 2013].

¹⁸² Enrique Krauze [et.al], *op. cit.*, p. 218.



ILUSTRACIÓN 1. LAS DOS FIGURAS ANTROPOMORFAS QUE COMPONEN EL MURAL

Mientras que Renato González Mello argumenta lo siguiente:

“Por un lado, el abrazo del obrero y el campesino ha sido equiparado, con razón, a la consigna bolchevique que hizo posible el desenlace de la revolución de octubre. Pero el abrazo también puede ser la incorporación del aprendiz en la secta (el campesino acoge, recibe y consuela al obrero) o más aun la conciencia de que el iniciado tendría un “vigilante” para supervisar el buen uso de su albedrío. Sobre esto no deja duda la piedra que se encuentra debajo de la composición. Ésta está pulida, pero sólo en una de sus caras, siendo irregular el resto de la superficie. La “piedra bruta” que el sillar al que todavía no se le ha dado forma es para los masones la primera de las tres Joyas Inmutables del oficio. Representa el alma del aprendiz, llena de posibilidades no educadas”¹⁸³.

Recordando que Diego Rivera perteneció a los llamados Rosacruz, González Mello interpreta desde un punto de vista esotérico los murales de la Secretaría de Educación.¹⁸⁴

3.5.1 EQUILIBRIO

La imagen a analizar, se compone principalmente de tres elementos, los dos hombres protagonistas de la escena, la roca en el extremo inferior izquierdo y el fondo de la imagen, en donde “Ningún objeto se percibe como algo único aislado. Ver algo implica asignarle un lugar dentro del todo; una ubicación en el espacio, una puntuación en la escala de tamaño, de luminosidad o de distancia”¹⁸⁵ que permita el equilibrio del fresco y que contribuya a una mejor y más fácil interpretación y asimilación de las formas observadas gracias al equilibrio.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 222.

¹⁸⁴ *cfr.* Renato González Mello, *La máquina de pintar*, [en línea], 27 pp., Universidad Nacional Autónoma de México, México, Dirección URL: http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/complets/renato_queretaro.pdf, [consulta: 9 de febrero de 2013].

¹⁸⁵ Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p. 24.

¿Qué es el equilibrio? “Para el físico, el equilibrio es el estado en que las fuerzas que actúan sobre un cuerpo se compensan unas a otras. En su forma más simple, se logra mediante dos fuerzas de igual intensidad y direcciones opuestas”¹⁸⁶ En el caso de *El Abrazo*, las líneas que componen el fondo sirven para dar equilibrio a la composición dividiendo al cuadro en tres secciones. La primera se compone de los valles y llanuras en la parte superior, así como por las cabezas y parte del pecho del minero y el campesino, la segunda la forman el cuerpo de los hombres desde el pecho hasta los tobillos, mientras que la tercera se forma con los tobillos y pies, así como por la roca y el poema de letras mayúsculas. Las tres líneas a las que se hace referencia en el presente análisis atraviesan la totalidad del mural de un lado a otro en forma horizontal.

Debe tomarse en cuenta que los oficios a los que se hace referencia dentro del cuadro son el obrero y el campesino. Lo anterior se deduce con base a los atuendos de cada uno de los hombres descritos en la primera parte del presente análisis, que además, eran los oficios de la mayoría de la población en la época posrevolucionaria en estados como Guerrero, Oaxaca, Querétaro y Chiapas a los que evocará el fondo de la imagen analizada y lo cual se explica más adelante.

Respecto de los oficios, simbólicamente, se hace referencia al campesino como el pastor encargado de llevar a la oveja rescatada al rebaño; además, siguiendo con la tarea de dicha actividad, emblemáticamente, “la acción de arar significa el rompimiento de la prima materia original y su transformación en la multiplicidad de la creación; la apertura de la tierra a la influencia del cielo”¹⁸⁷. Por tanto, la posibilidad de transformación después de la Revolución se daría después de un reconocimiento y revalorización del pueblo mexicano, siempre y cuando este se encontrara avalado por medio de una Institución, en este caso, la Secretaría de Educación Pública.

Debido a que al observar una imagen, “no determinamos tamaños, distancias, direcciones, uno por uno para compararlos después cosa por cosa. Lo normal es que veamos esas características como propiedades del campo visual total”¹⁸⁸, y que

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 32.

¹⁸⁷ James Hall, *Diccionario de temas y símbolos artísticos (A-H)*, España, Alianza Editorial, 1987, p. 22.

¹⁸⁸ Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p. 24.

relacionemos lo que vemos con conocimientos previamente adquiridos, lo cual contribuye a que el observador fije su atención o preferencia a determinada dirección con base en lo que le interesa o lo que quiere ver. Motivo por el que dentro de los murales posrevolucionarios, los elementos representados hacían referencia directa a temas de la época y tareas comunes fácilmente identificables.

Para contribuir a la dirección en la que tendría que ser percibida cada una de las imágenes, el artista hará uso del esqueleto estructural, el cual “ayuda a determinar el papel de cada elemento pictórico dentro del sistema de equilibrio de la totalidad; sirve de marco de referencia”¹⁸⁹, en este caso, el esqueleto estructural guiará la atención del espectador hacia arriba, al comenzar desde la piedra con el poema, seguir por el cuerpo y vestimenta de los hombres, para centrar la atención en el sombrero de la figura número 2 y concluir la totalidad de la visión con el fondo que continúa a lo largo de todo el edificio de la Secretaría. En este caso, es necesario tomar en cuenta la arquitectura del edificio que contribuye de manera directa a que la visión de las formas y figuras se realice en contrapicada respecto del espectador.

El equilibrio de una obra tendrá relación tanto en su esquema como en el marco en el que se presenta, de lo que se trata principalmente es de compensación, para ello, “hay factores, tales como el tamaño, el color o la dirección, que contribuyen al equilibrio visual de maneras que no tienen necesariamente un paralelo físico”¹⁹⁰ y de las cuales se hablará a fondo más adelante dentro del presente capítulo.

Es importante mencionar para nuestro análisis, que “Dentro de una pintura, un objeto físicamente separado, como puede ser una cortina del fondo, puede contrarrestar la posición asimétrica de una figura humana”¹⁹¹ por lo que aunque la piedra en la esquina inferior izquierda, tenga algo escrito en ella, las letras solamente están cargadas de peso espiritual, y no suministran ningún tirón visual, además de que sólo pueden ser leídas si el espectador se encuentra a una distancia muy corta.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 29.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 33.

¹⁹¹ *Ídem*



ILUSTRACIÓN 2. LOS TRES ELEMENTOS GENERALES QUE CONFORMAN EL MURAL

Otra de las características que posee el mural es que “el grupo central de las pinturas sea bastante pesado, con los pesos yendo en disminución hacia los bordes, y sin embargo el cuadro entero resulte equilibrado”¹⁹², lo anterior gracias a los objetos descentrados y el fondo continuo que tiene un gran poder contrapesante, ya que “cuanto mayor sea la profundidad a que llegue una zona del campo visual, mayor será su peso”¹⁹³ podemos decir entonces que, el aislamiento confiere peso, la forma parece influir en el peso, así como también la influencia del conocimiento de los materiales representados, por ejemplo, el caso de la roca.

Figuradamente, tanto la roca como la piedra, representan “estabilidad; durabilidad; fiabilidad; inmortalidad; lo imperecedero; lo eterno; cohesión; la indestructibilidad”¹⁹⁴, lo que en el caso del mural analizado podría significar que es sobre este elemento donde se encuentran las bases de la nueva identidad nacional, es decir, el poema que señala la unidad entre jornaleros del campo y la ciudad así como la oportunidad de cambio y crecimiento que se presenta después de la lucha revolucionaria.

Será importante señalar que igualmente el tema crea dirección, la unión de obrero y campesino hace posible que el pintor logre equilibrio a través de la homogeneidad. De esta manera, “Se puede organizar una única figura humana en torno a centros de equilibrio secundarios situados en el rostro, el regazo, las manos.”¹⁹⁵, apoyados además en la orientación retiniana por la posición del mural y la “anisotropía del espacio físico nos hace distinguir entre parte superior y parte inferior, pero en menor medida entre izquierda y derecha”¹⁹⁶, así como el formato vertical del mural que refuerza el carácter erguido de la figura. Situación a la que Diego Rivera tuvo que adaptarse por la arquitectura del edificio de la Secretaría de Educación.

¹⁹² *Ibidem*, p. 37.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 38.

¹⁹⁴ Jean C. Cooper, *Diccionario de símbolos*, España, Gustavo Gili, 2da. Edición, 2002, p. 146.

¹⁹⁵ Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p. 45.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 47.



ILUSTRACIÓN 3. DIVISIÓN DEL FONDO QUE EQUILIBRA EL MURAL



ILUSTRACIÓN 4. ESQUELETO ESTRUCTURAL QUE PROVOCA LA VISIÓN DEL ESPECTADOR DE ABAJO HACIA ARRIBA EN EL MURAL

Cabe señalar que aunque la finalidad de la composición general es remitir a la homogeneidad, el cuadro se compone de dos protagonistas, en este caso minero y campesino, quienes alegóricamente, significaran “alternancia; diversidad; conflicto; dependencia; otredad; la condición estática. Mientras el uno representa un punto, el dos significa longitud”¹⁹⁷; por tanto son la dualidad que permite la pluralidad; serán los “contrarios creados que hacen posible el resto: masculino y femenino, el cielo y la tierra, la luz y la oscuridad, etc”.¹⁹⁸

El incremento gradual de intensidad con la ascensión de abajo hacia arriba y la simetría de lo inferior con lo superior, aunado a que “cuando dos objetos iguales se muestran en las mitades de izquierda y derecha del campo visual, el de la derecha parece mayor. Para que parezcan iguales es preciso aumentar el tamaño de la izquierda”¹⁹⁹, permite que cada uno de los elementos que conforman a la imagen aunque tengan relaciones desequilibradas entre sí, en conjunto se equilibren mutuamente, para formar parte de la estructura entera de la obra representada.

De acuerdo con Diego Rivera, en la época posrevolucionaria: “las fuerzas campesinas están dispersas, no hay aún no sólo unidad de acción, pero ni siquiera conexión entre sus distintos núcleos de pivotes políticos locales; si no fuera así, la masa campesina constituiría en México la fuerza política por excelencia, de un poder incontrastable”²⁰⁰, por lo tanto, dentro del cuadro, esta falta de equilibrio en la vida real pudo ser creado por el artista tanto en composición como en tema dando la misma oportunidad de protagonismo en el arte, tanto a un bodegón lleno de frutas como a dos hombres representando solidaridad.

¹⁹⁷ James Hall, *op. cit.*, p. 125.

¹⁹⁸ Alfonso Serrano Simarro; Álvaro Pascual Chenel. *Diccionario de Símbolos*, España, Editorial Diana, p. 92.

¹⁹⁹ Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p. 48.

²⁰⁰ Esther Acevedo; Leticia Torres Carmona, *op. cit.*, p. 28.

3.5.2 LA FORMA = *SHAPE*

Lograr que la población comprendiera el proyecto educativo de Vasconcelos, fue un factor de suma importancia ya que sería el encargado de lograr la empatía con los espectadores, lectores y el grueso de la población mexicana para la posterior legitimación. Por lo tanto, se apostó a formas concretas para un entendimiento más sencillo; debido a que “La visión trabaja sobre la materia bruta de la experiencia creando un esquema correspondiente de formas generales, que son aplicables no sólo al caso individual del momento, sino también a un número indeterminado de otros casos similares”²⁰¹; el conocimiento previo que contempló la penetración del nuevo arte nacional en los espectadores, obligó a los artistas a considerar la importancia de esta característica.

La forma material de un objeto viene determinada por sus límites, así como por la totalidad de experiencias visuales que hemos tenido y que se encargan de dar sentido a lo abstracto de una obra. En el caso de *El Abrazo*, cada una de las formas que integran a la pintura están delimitadas por la claridad de las líneas; mientras que la relación para ligarlas a cosas vistas en el pasado, se logra de manera más sencilla gracias a la descripción verbal que contempló el proyecto de José Vasconcelos; con lo que recuerda una estampa de memoria visual que se asemeja lo bastante al dibujo como para establecer contacto con él.

Las formas que logran empatía y reconocimiento con el espectador son principalmente las que comprenden la vestimenta de los dos protagonistas:

“los sarapes eran las ‘mantas nacionales’. El rebozo consistía en una prenda ‘típicamente nacional’. El petate representaba ‘la cama nacional por excelencia’. Los dos tipos principales de sombreros del pueblo de México fueron ‘el sombrero de petate’ y el ‘sombrero de charro’. Finalmente, la ferrería y la industria del cuero cobraron

²⁰¹ Rudolph Arnhem, *op. cit.*, p. 61.

especial relevancia en un país como México, donde el “arte a caballo” adquirió una connotación nacional”²⁰².

Todos estos elementos se encargarán de revalorizar la idea abandonada de cómo vestía un mexicano, imagen dotada de simbolismo para todos los habitantes del país y del extranjero, que tuvieran la oportunidad de acercarse a las obras y al nuevo ideal mexicano.

De acuerdo con Ernst Gombrich, “Cuanta mayor importancia biológica tenga para nosotros un objeto, más sintonizados estaremos a reconocerlo”, debido a la necesidad personal del observador de otorgar a las cosas un cierto orden; lo cual llevaremos a cabo por la experiencia y al juicio subjetivo ante la tarea de entender aquello que se presenta mediante la observación, así como del posterior análisis de los objetos visuales y las propiedades formales que contienen.

De acuerdo con el orden de la composición que tendemos a organizar, un elemento característico dentro del cuadro, es el pie desnudo de la figura número 2, el cual pasa casi desapercibido, ya que “Parece ser que, cuando la corteza visual recibe una parte suficiente de la figura proyectada, el proceso electroquímico desencadenado por la proyección es capaz de completarse en el cerebro, y produce así en la conciencia el precepto de un todo completo”²⁰³, además de las semejanzas con las formas en el mundo material que nos remontan a una vestimenta completa y no a tener un pie desnudo como algo común.

Volviendo al pie desnudo, cabe hacer referencia al significado simbólico de este elemento, el cual permite integrar una interpretación con base en el contexto dado en los dos primeros capítulos del presente trabajo. Por una parte, “el pie humano, que toca el polvo del suelo, simboliza la humanidad y la servidumbre voluntaria”²⁰⁴, por consiguiente, se hace referencia a la pobreza y humildad personificadas, que al mismo tiempo, por medio del talón descubierto, demuestran la vulnerabilidad de una persona que de otra manera es invulnerable.

²⁰² Olga Sánchez, *op. cit.*, p. 332.

²⁰³ Rudolph Arnheim, *op. cit.*, p. 86.

²⁰⁴ José Antonio Pérez- Rioja. *Diccionario de símbolos y mitos*. España. Tornos. 7ma. Edición, 2003, p. 351.

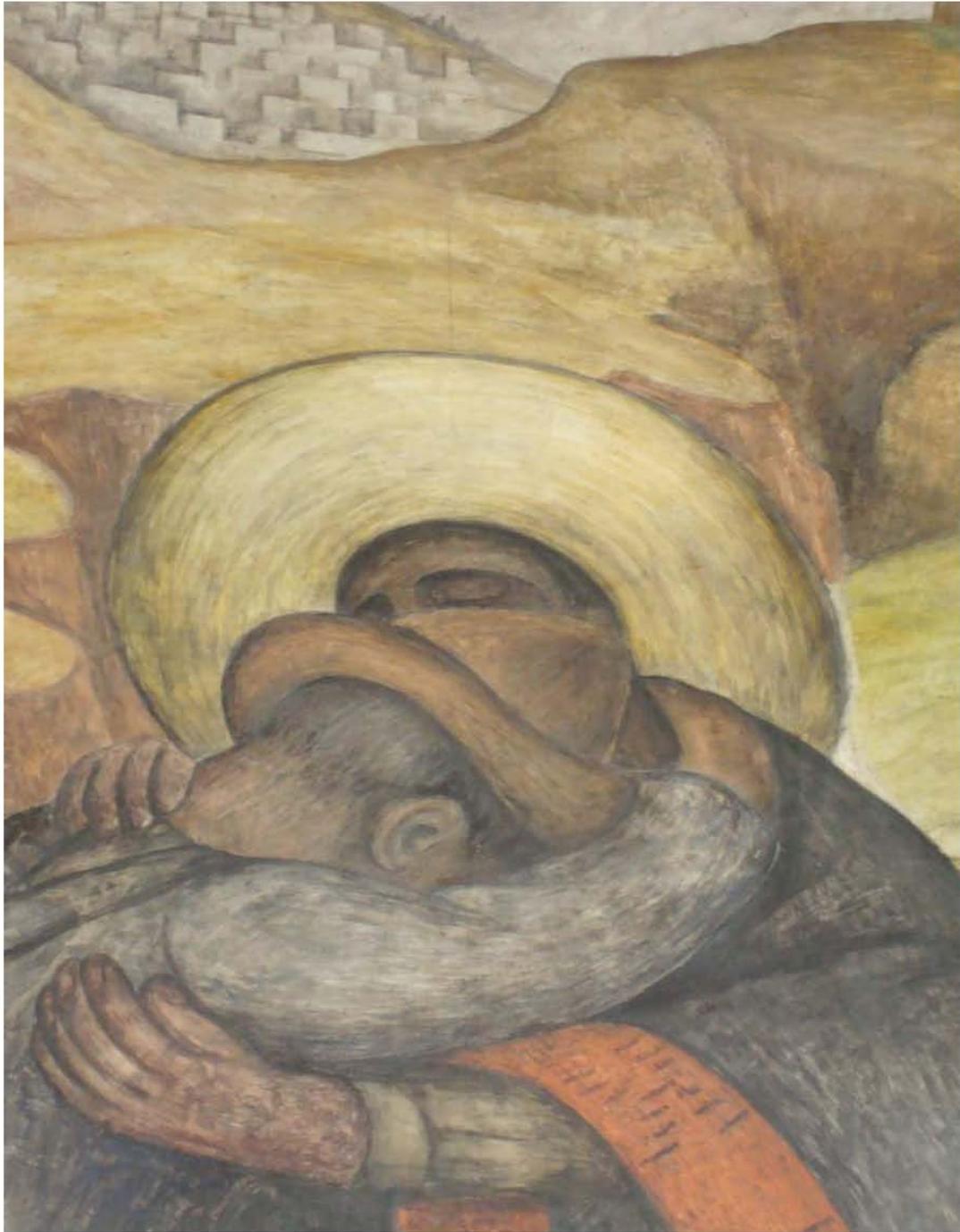


ILUSTRACIÓN 5. FORMAS BIEN DELIMITADAS POR LA LÍNEA

Por otra parte, “el zapato denota libertad dado que los esclavos iban descalzos, también control, ya que el control del zapato proporciona control sobre la persona”²⁰⁵. Dichos elementos simbólicos remiten a la posibilidad que el campesino otorga al obrero, por medio del abrazo y las manos, como transferencia de poder, gracia, y al mismo tiempo curación el cual es aceptado por el obrero debido a la posición que mantiene su cuerpo, ya que “Al inclinar la cabeza se rebaja la sede de la fuerza vital ante otra persona en señal de honor o sumisión”²⁰⁶.

Aceptar formar parte de una nueva sociedad a través de la sumisión, aceptando la guía del pastor, que en este caso se representa por medio del campesino, es el mensaje final. Consentir los nuevos lineamientos que propone una nueva clase política en donde figuradamente, se integra a la población mexicana que en tiempos del porfiriato no estuvo contemplada para la integración del país. Todos estos elementos incorporados en el mural de una manera tan sencilla que las formas podían ser entendidas por la población en general.

La sencillez de la mayoría de las pinturas de la época que tenían que ver con la idea nacionalista, facilitaron la comprensión de los temas a tratar, pero también recibieron la crítica tanto de artistas del mismo periodo, como de las personas que acostumbraban a consumir arte en el territorio nacional, esto lo explica Arnheim al decir que “Las composiciones hechas por adultos rara vez son tan simples como las concepciones de los niños; cuando lo son, nos inclinamos a poner en duda la madurez de su hacedor”²⁰⁷, como el caso de la simplicidad de los murales de la Secretaría de Educación.

²⁰⁵ Jean C. Cooper, *op. cit.*, p. 190.

²⁰⁶ James Hall, *op. cit.*, p. 37.

²⁰⁷ Rudolph Arnheim, *op. cit.*, p. 75.



ILUSTRACIÓN 6. PIE DESNUDO DE LA FIGURA NÚMERO 2

El mural presentado se caracteriza por los pocos elementos que lo componen; sin embargo:

“Las grandes obras de arte son complejas, pero también las elogiamos por su “sencillez”, con lo cual queremos decir que organizan una abundancia de significado y forma* dentro de una estructura global que define claramente el lugar y función de cada uno de los detalles del conjunto”²⁰⁸

característica principal de la obra mural en general, en donde la cantidad de elementos puede ser abundante pero el mensaje resulta más claro al considerar los elementos en unicidad.

Las formas sencillas dotadas de elementos característicos, como la vestimenta de los protagonistas, permiten una mejor y más fácil identificación de los elementos que la conforman para finalmente concluir con un mensaje portador de significado; por lo tanto: “Estos ejemplos ponen de relieve que la simplicidad exige una correspondencia de estructura entre el significado y el esquema tangible. Los psicólogos de la Gestalt llaman a esa correspondencia estructural “isomorfismo”²⁰⁹; al imponer la forma más sencilla posible, que funciona como un estímulo real y permanente que promueve la unidad nacional.

Se puede relacionar la representación de la vestimenta de ambos protagonistas del mural con su significado simbólico formal, reforzado además por el contexto que los dos primeros capítulos aportan al presente trabajo. En cuanto al campesino, el sarape que lo cubre cumple la función de un manto, el cual “siempre que no aparezca en su versión más vasta y ajada, representa un signo evidente de dignidad de quien la porta; es un atributo de poder, que no todo el mundo puede llevar sobre sus hombros”²¹⁰; de esta manera, se refuerza el papel de guía y pastor que tiene el campesino en el mural analizado.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 76.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 79.

²¹⁰ Alfonso Serrano Simarro; Álvaro Pascual Chenel, *op. cit.*, p. 204.

Finalmente, es el halo el elemento que confirma a la representación del campesino como el guía frente al pueblo trabajador, representado por el minero. “En Oriente, el halo simbolizaba poder más que santidad, y no era raro que en el arte bizantino primitivo se atribuyera a Satanás”²¹¹. El pie desnudo y la semejanza del sombrero con un halo, contribuyen a la interpretación que considera al campesino como el representante inspirado en la clase política para la reconciliación con el pueblo dividido durante la Revolución.

Las formas sencillas que recuerdan al fuerte mensaje de unidad nacional, encuentran su máxima expresión en la unicidad de las dos figuras principales, las cuales remiten al siguiente ejemplo que Arnheim evoca en el libro *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, que sirve como guía en nuestro análisis: “En su escultura *Los amantes* Constantin Brancusi ha encajado las dos figuras abrazadas, en un bloque cuadrado de forma regular, tan fuertemente que la unidad del todo puede más que la subdivisión, los dos seres humanos”²¹², es tarea del espectador observar el cuadro no con base en la cantidad de elementos que la conforman, sino la estructura completa para poder entender el mensaje de la representación.

Para cumplir con la función de unidad, “La semejanza actúa como principio estructural sólo en conjunción con la separación a saber, como una fuerza de atracción entre cosas segregadas”²¹³, en donde la ubicación espacial y la forma en general, contribuyen a considerar las figuras centrales como una forma homogénea, ya que el parecido es requisito previo para advertir las diferencias y los factores de semejanza logran mayor efectividad cuando respaldan esquemas conocidos por el espectador.

²¹¹ John Laing; Davis Wire. *Enciclopedia de signos y símbolos. Mas de 2.500 imágenes procedentes de todo el mundo*. Barcelona. Gili. 4ta. Edición. 2001, p. 299.

²¹² Rudolph Arnheim, *op. cit.*, p. 91.

²¹³ *Ibidem*, p. 95.



ILUSTRACIÓN 7. SIMPLICIDAD EN LAS FIGURAS Y SEMEJANZA QUE SUGIERE UNIDAD

En conclusión:

“al hablar de la “forma”, nos referimos a dos propiedades muy diferentes de los objetos visuales: (1) los límites reales que hace el artista: las líneas, masas, volúmenes, y (2) el esqueleto estructural creado en la percepción por esas formas materiales, pero que rara vez coincide con ellas”²¹⁴

siendo el esqueleto resultante la estructura más simple que se puede obtener de la forma dada y que está compuesto básicamente por la estructura de ejes donde éstos crean correspondencias características; es por ello que de un mismo esqueleto estructural puede valer para una gran variedad de formas como es el caso del original abrazo del Giotto y *El Abrazo* de Rivera en la SEP.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 111.



ILUSTRACIÓN 8. EL ABRAZO ANTE LA PUERTA DORADA DE “EL GIOTTO” (1304)²¹⁵

²¹⁵ Álvaro Sánchez, *Abrazo en la Puerta Dorada* (Giotto di Bondone, 1304-1305), [en línea], México, 27 de enero 2008, Dirección URL: <http://artiumres.blogspot.mx/2008/01/abrazo-en-la-puerta-dorada-giotto-di.html>, [consulta: 26 de mayo de 2013].

3.5.3 FORMA*²¹⁶ = FORM

En este apartado, a diferencia del inmediato anterior, la forma no hace referencia solamente a las figuras sino a las formas en general como la representación de un contenido, de un esqueleto estructural que obliga en el caso del mural a analizar, a tomar la postura del dibujo que aunque sea en contrapicada para quien observa, la constancia de las formas representadas permita su fácil identificación, ya que “Entre las intenciones de esta obra concebida misionalmente descuellan la de ser absolutamente clara en su exposición. Las metáforas, los símbolos son directos, explícitos. Todo el lenguaje fue ideado de manera que la significación la captase, con facilidad suma, el pueblo de calzón blanco, el obrero, el burgués, que están presentes”²¹⁷, esto con base en el proyecto educativo de Vasconcelos.

Para lo anterior, “Una vez que hemos admitido reducir un volumen a uno solo de sus aspectos, tenemos que decidir qué vista escogemos para cada finalidad concreta”²¹⁸, lo que permite al artista escoger una posición que engañe y oculte en lugar de informar; todo depende de la intención, y con ayuda del conocimiento intelectual que cada uno de los espectadores posea, facilitar la formación de un concepto visual que integre el objetivo del mensaje a transmitir.

Con base en la idea de forma presentada en este tercer apartado, la imagen de *El Abrazo* corresponde a la categoría del traslapo²¹⁹ ya que

“Cuando las unidades traslapadas componen en su conjunto una forma particularmente simple, se tiende a verlas como una sola cosa [...] Dado que en todo ejemplo de traslapo hay una unidad parcialmente cubierta por otra, no basta con que la unidad recortada

²¹⁶ Asterisco que Rudolph Arnheim utiliza en el libro *Arte y percepción visual* para diferenciar la *Forma* que hace referencia a *Shape* y *Form* en el idioma inglés.

²¹⁷ Enrique Krauze [et.al], *op. cit.*, p. 181.

²¹⁸ Rudolph Arnheim, *op. cit.*, p. 128.

²¹⁹ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, [en línea], Madrid, Dirección URL: <http://lema.rae.es/drae/?val=traslapo>, [consulta: 24 de septiembre 2013]. (De traslapar).1. m. Parte de una cosa cubierta por otra.

parezca incompleta, sino que ha de evocar además el completamiento correcto”²²⁰

al permitir que la relación entre las dos figuras protagonistas se intensifique concentrándolas dentro de un esquema fuertemente integrado.



ILUSTRACIÓN 9. FORMAS 1 Y 2 DENTRO DE UN MISMO ESQUEMA FUERTEMENTE INTEGRADO

²²⁰ Rudolph Arnheim, *op. cit.*, p. 142.

La relación homogénea en cuanto a estructura, presume que “La forma* no viene determinada sólo por las propiedades físicas de su material, sino también por el estilo de representación de una cultura o de un artista en concreto”²²¹ asimismo, de la intención con la que la obra busque ser presentada; sin embargo, es importante recordar y tomar en cuenta que aunque cada representación debe considerar la época y el contexto en el que se desarrolla, la invención de situaciones nuevas sólo será significativa cuando la imagen logra establecer una conexión con experiencias previas para quien la recibe.

Ya que el tema principal del mural a analizar, es de unidad y la forma principal se conglomerada en una sola, podemos hacer referencia, simbólicamente, al número uno, el cual “es un símbolo indivisible de la unidad. Es símbolo del ser y principio de la actividad [...] no es en sí mismo ningún número, y sólo llega a serlo después de hallarse en relación con otros datos numéricos”²²², por lo tanto, las formas representadas remiten a la unidad del pueblo mexicano frente al extranjero, principalmente el estadounidense del que, de acuerdo con Vasconcelos y su idea de Raza Cósmica, nada tenía que ver con la situación y evolución de la que formaba parte el país.

Diego Rivera vio en “la pintura mural de la Italia del *Trecento* y del *Quattrocento*, especialmente los frescos de Giotto; una forma monumental de la pintura que más tarde usaría para crear una forma artística nueva, revolucionaria y de difusión pública”²²³. Además de las dimensiones de las pinturas del artista florentino, Rivera tomó inspiración de su manera de ejecutar que pasmaba a los conocedores del arte y a los simples contempladores.

La forma de las obras puede ser construida bajo un mismo esqueleto estructural ya existente “Teniendo presente la imagen recordada de esa estructura interna, el artista puede inventar esquemas que interpreten lo exterior de modo que concuerde con lo

²²¹ *Ibidem*, p. 161.

²²² José Antonio Pérez-Rioja, *op. cit.*, p. 439.

²²³ Juan – Ramón Triadó, *op. cit.*, p. 41.

interior”²²⁴ en *El Abrazo*, lo anterior tiene cabida con el esquema dado por la pintura del mismo nombre de la autoría del Giotto en el año 1304, ahora representado en la época posrevolucionaria de México con el tema de identidad nacional.

3.5.4 EL DESARROLLO

Este apartado hace referencia a cómo el artista interpreta las cosas que ve para después plasmarlas con el fin de que el mensaje que busca emitir llegue lo más fiel a su idea primaria para la interpretación del espectador. Para ello, hay que considerar que se dibuja más lo que se sabe o la intención con la que se realiza que lo que se ve, esto mediante una síntesis de las observaciones anteriores de determinada clase de cosas todas ellas surgidas con base en la experiencia sensorial del artista.

Por ejemplo, en el caso de los niños, “las representaciones artísticas tempranas, basadas en la observación ingenua, que tengan por objeto lo general, es decir, los rasgos estructurales simples y globales; eso es exactamente lo que encontramos”²²⁵, lo importante, según Arnheim, será que cada dibujo satisfaga todas las condiciones que a su entender debe cumplir una representación para cada condición y grupo en el que se crea la obra y para el que se dirige el mensaje.

En el caso del mural a estudiar, podemos ver la elección subjetiva de los elementos que la componen; por ejemplo, en la elección del color, en donde se puede ver que “coincide con la impresión global que producen éstos. De nuevo estamos aquí no ante una imitación sino ante una invención, el hallazgo de un equivalente que representa los rasgos pertinentes del modelo con los recursos de determinado medio”²²⁶, incluso cuando no sea el matiz de los colores que necesariamente identifiquen los objetos representados. Característica que también corresponde a la corriente artística en la que el mural presentado se cataloga: el expresionismo²²⁷.

²²⁴ Rudolph Arnheim, *op. cit.*, p. 181.

²²⁵ *Ibidem*, p. 191.

²²⁶ *Ibidem*, p. 192.

²²⁷ *cfr.*, p.24.

La oportunidad de crear un nuevo arte nacional, permitió a Diego Rivera sugerir un medio determinado para la percepción de una forma necesaria que cumpliera con las características de “lo mexicano”, en donde “Los conceptos representacionales suministran el equivalente, dentro de un medio determinado, de los conceptos visuales que se desea mostrar, y hallan su manifestación externa en la obra del lápiz, del pincel o del escoplo”²²⁸ o del fresco, como en el caso del mural de la Secretaría; la tarea principal en el desarrollo de la decoración del edificio consistió en la capacidad del artista para aprehender la naturaleza y hacerla tangible y comprensible por medio de una construcción de identidad de manera superficial.

Para cumplir con el objetivo de entender lo que se transmitía, el reconocimiento de las formas presentadas era fundamental, incluso cuando el color fuera exagerado o no correspondiera de manera fiel a las formas, la relación entre significante y significado no podía dejarse de lado ya que “La vista se familiariza con la forma* compleja que resulta de la combinación de elementos, hasta que es capaz de concebir la totalidad compuesta como unidad”²²⁹, seguida de la comprensión del mensaje, en este caso, de unidad nacional que otorgan el minero, el obrero, el sarape, el sombrero y demás formas conocidas para la sociedad de la época que se quería conquistar; todas ellas dotadas de un nuevo significado de integración.

Para lograr esta combinación de unidades simples que logren una integración superior, es importante tomar en cuenta los siguientes elementos: después de que todos los objetos pictóricos son iguales antes de estar diferenciados, la jerarquía basada en la importancia es un factor relevante, la semejanza de tamaño vincula unos elementos a otros, las diferencias de tamaño surgen en respuesta a consideraciones de significado y el uso de la línea funciona como unidad autónoma o unidad de contorno.

Dentro del cuadro, estos elementos se explican de la siguiente manera: al ser solamente dos planos dentro de la imagen, la jerarquía se concentra en el primero y en las formas que en él se encuentran, es decir, las dos figuras antropomorfas del minero y el campesino, después en la piedra que se encuentra a sus pies y finalmente en el

²²⁸ Rudolph Arnheim, *op. cit.*, p. 192.

²²⁹ *Ibidem*, p. 216.

fondo continuo a lo largo del edificio de la SEP. La semejanza de tamaño entre las figuras 1 y 2 además de la proximidad que le otorgan las formas y figuras, complementa la idea de unidad; objetivo del cuadro completo y del muralismo posrevolucionario. Igualmente, la relación de tamaño entre las figuras protagonistas contribuye al punto anterior. Finalmente, la línea, aunque define a cada una de las formas dentro del mural, la continuidad entre las figuras abrazadas refuerza el tema central de unidad en la representación pictórica.

En el caso del mural, Arnheim señala que “la obra pictórica es una herramienta para identificar, comprender y definir cosas, para investigar relaciones y crear un orden de complejidad creciente”²³⁰, pero también, que esta enseñanza que permite la pintura, debe crecer conforme a principios propios tanto de quien observa la obra como quien la interpreta, para que la forma, que funciona como ícono, índice o símbolo, que está determinada por un contexto en particular, tengan cabida dentro de las propias figuras y del esquema que determina el espacio [su ubicación dentro del edificio] de cada una de ellas.

3.5.5 EL ESPACIO

Cuando tenemos la oportunidad de estar frente a una pintura en un cuadro o en un muro, podemos observar que:

“La conquista bidimensional trae consigo dos grandes enriquecimientos. En primer lugar, ofrece extensión en el espacio, y por lo tanto diversidad de tamaño y forma: cosas pequeñas y grandes, redondas, angulares y muy irregulares. En segundo lugar, añade a la sola distancia las diferencias de dirección y orientación”²³¹.

En este caso, la división de la totalidad del espacio de cada una de las representaciones pictóricas, se logra la mayoría de las veces, gracias a la línea.

²³⁰ *Ibidem*, p. 232.

²³¹ *Ibidem*, p. 245.

La línea “se presenta de tres maneras básicamente diferentes: como línea objetual, línea de sombreado y línea de contorno”²³². La primera cataloga a la línea como figura independiente, la segunda, forma un grupo de líneas sobre una superficie coherente y como parte de otra forma perpendicular a ellas; la tercera, sirve para independizar formas y figuras. En el caso de *El Abrazo* la línea objetual corresponde únicamente a la piedra en la esquina inferior izquierda, ya que la presenta como una figura independiente al resto del cuadro, las demás, delimita cada una de las formas aunque finalmente formen parte de un conjunto, se puede hablar de rivalidad por el contorno en el caso de las dos figuras principales, pero una vez más es una característica que contribuye a la unidad.

La mayor diferencia en cuanto a espacio dentro del mural analizado, es la situación de figura y fondo, en donde “todas las formas pertenecientes al plano del fondo tienden a ser vistas como partes de un telón de fondo continuo”²³³. La generalidad de las formas poseen una individualidad gracias a la línea, incluso en el fondo; aunque al mismo tiempo, encontramos formas que parecen compartir división como son el campesino y el minero y las montañas del fondo. Al respecto, Arnheim señala lo siguiente:

“Mientras los contornos se toquen o se crucen pero no se interrumpen mutuamente, el efecto espacial estará ausente o será débil. En cambio, cuando uno de los componentes llega a recortar una parte del otro [...] la tendencia perceptual a ver una superposición se hace irresistible, porque sirve para completar la forma incompleta”²³⁴

es decir, aunque no veamos los cuerpos completos de los protagonistas, ni de las montañas, inferimos que existen y que se encuentran detrás uno del otro; en el caso de las figuras 1 y 2, debido al abrazo que los dos cuerpos representan y en el fondo, como parte de un paisaje conocido.

²³² *Ibidem*, p. 246.

²³³ *Ibidem*, p. 256.

²³⁴ *Ibidem*, p. 276.

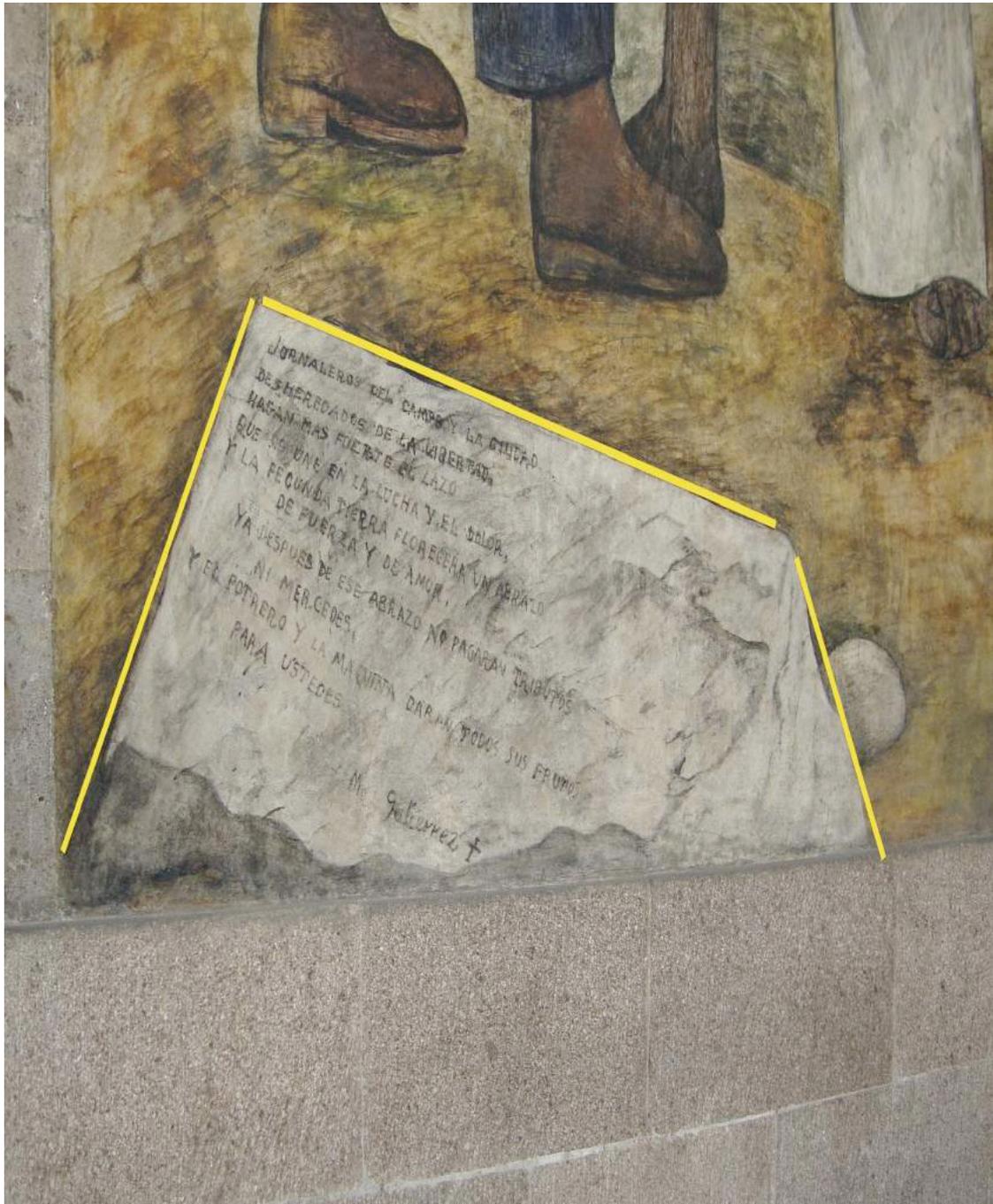


ILUSTRACIÓN 10. LÍNEA OBJETUAL QUE INDIVIDUALIZA A LA PIEDRA DEL RESTO DE LA COMPOSICIÓN

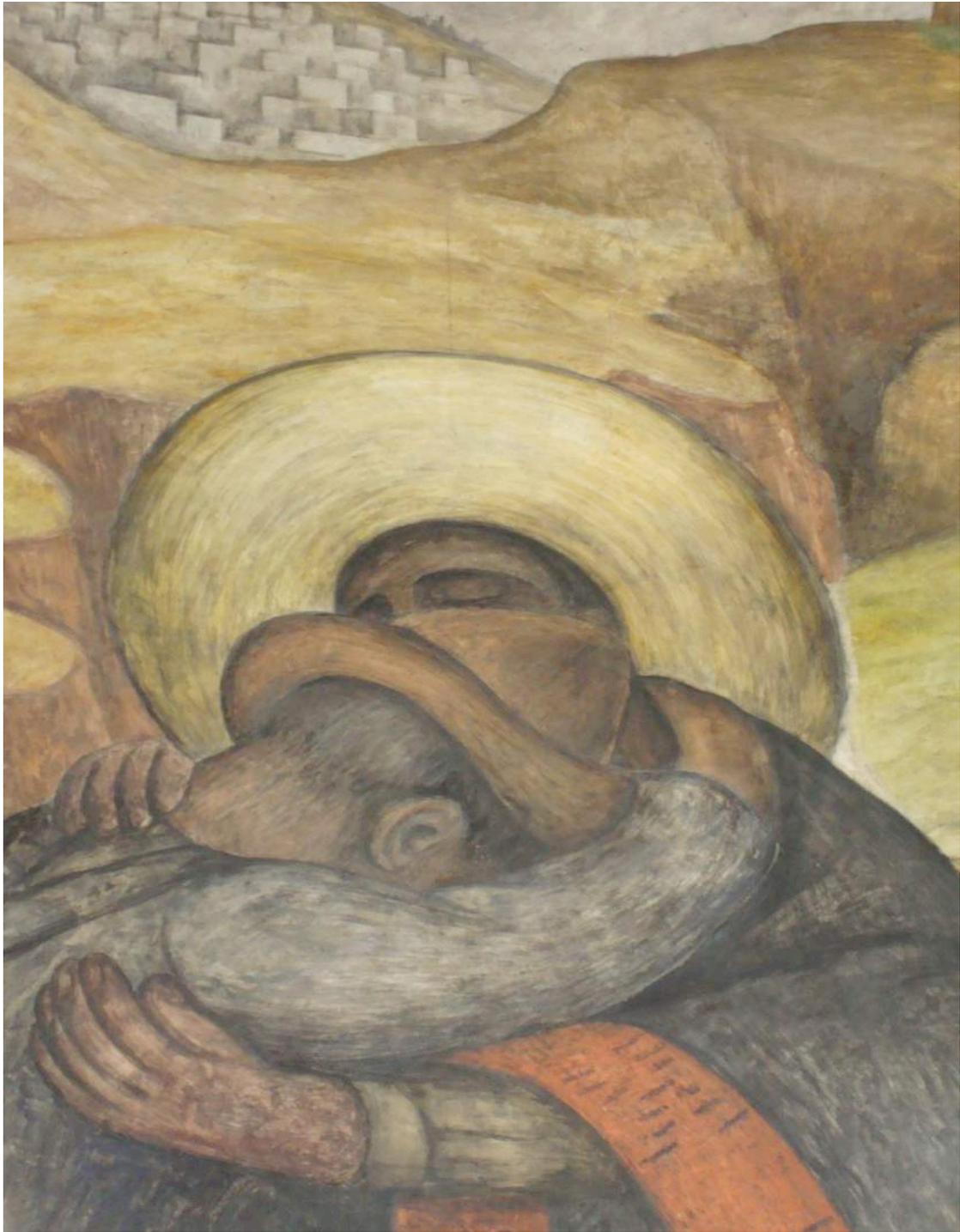


ILUSTRACIÓN 11. LÍNEAS DE CONTORNO QUE DELIMITAN CADA UNA DE LAS FIGURAS Y FORMAS



**ILUSTRACIÓN 12. CAMPO VISUAL PEQUEÑO EN RELACIÓN AL TAMAÑO DEL MURAL,
DELIMITADO POR LA COMPOSICIÓN ARQUITECTÓNICA DE LA SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN**

La superposición que las líneas logran se conoce como traslapo:

“El traslapo resulta particularmente útil para crear una secuencia de objetos visuales en la dimensión de profundidad cuando la construcción espacial de la composición no se apoya en otros medios de perspectiva, el problema consiste en engañar a los ojos mientras van recorriendo los planos correctos en disminución de la pintura”²³⁵

compuestos por la suma de planos frontales en donde el espectador tiende a eliminar los traslapos y simplificar el esquema a un abrazo y a un conjunto de montañas respectivamente.

Respecto de la zona geográfica que integra el fondo, hubo la “necesidad de imaginar y privilegiar una zona del país que, geográfica y culturalmente, representara de manera simbólica la ‘mexicanidad’”²³⁶, por lo que se eligió el altiplano mexicano, el cual “se sitúa la ciudad capital, es la sede del gobierno de la República, espina dorsal de la vida socioeconómica del país y donde mejor se fomenta la idealización del ‘espíritu patrio’. Además, según la mitología indígena, simboliza un lugar sagrado desde su fundación”²³⁷ y el resguardo y la custodia de dichas montañas confirma el proceso de consolidación nacional.

Acerca del paisaje, “la pintura renacentista italiana utiliza algunas veces el fondo paisajístico para reforzar alguna alegoría moral”²³⁸. En este caso, la ciudad representa a “los recintos urbanos son el lugar en el que los logros de las diferentes culturas adquieren su máxima expresión; son el lugar en el que todos los poderes de la sociedad se concentran y, por ello, su imagen evoca seguridad, protección y orden”²³⁹, mientras que el paisaje rural complementa el ideal de la posibilidad de participación de la población del campo en la vida urbana y la conformación de la nueva identidad nacional.

²³⁵ *Ibidem*, p. 279.

²³⁶ Olga Sánchez, *op. cit.*, p.319.

²³⁷ *Ibidem*, p.379.

²³⁸ James Hall, *Diccionario de temas y símbolos artísticos (I-Z)*, España, Alianza Editorial, 1987, p. 147.

²³⁹ José Antonio Pérez- Rioja, *op. cit.*, p. 65.

Para lograr el efecto de alejamiento que producen las montañas al fondo, “El gradiente de tamaño es uno de los primeros procedimientos utilizados para representar gráficamente la profundidad”²⁴⁰ que cambia paralelamente tamaño y profundidad, solo la escala es la que permanece constante en la percepción dentro de una centralidad y límites otorgados gracias a la arquitectura del edificio y a la perspectiva central que “ofrece una imagen notablemente realista del espacio material; suministra un esquema compositivo rico y refinado, y la concepción de un mundo convergente comunica su propia expresión característica”²⁴¹ lo que hace a la representación una imagen más familiar, algo que se podía ver en cualquiera de los territorios rurales del país.

3.5.6 LA LUZ

Es de conocimiento general que sin la luz no se puede apreciar ningún color, aspecto, forma o movimiento, ya que la luminosidad aparece como propiedad esencial de a la cosa en sí; lo que debemos saber es que:

“La luminosidad que vemos depende, de una manera compleja, de la distribución de luz dentro de la situación total, de los procesos ópticos y fisiológicos que se operan en los ojos y el sistema nervioso del observador, y de la capacidad física del objeto para absorber y reflejar la luz que recibe”²⁴²

donde la luminosidad de cada uno de los objetos depende de la distribución de valores en de la totalidad del campo visual.

Dentro de la pintura, “las cosas parecen muy luminosas cuando hay una buena proporción de blanco y negro, como la hay de iluminado a sombrío en los propios objetos; pues todas las cosas se conocen por comparación”²⁴³, en este caso, la diferencia principal la encontramos entre el oscuro de las vestimentas contra la claridad del paisaje, la desigualdad que se percibe en el conjunto resulta lo bastante sencilla para identificar cada uno de los planos y las formas.

²⁴⁰ Rudolph Arnhem, *op. cit.*, p. 307.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 329.

²⁴² *Ibidem*, p. 337.

²⁴³ *Ibidem*, p. 338.

Respecto al segundo plano de la imagen, cabe señalar que todos los cambios constantes poseen la virtud de crear profundidad, los de luminosidad, de acuerdo con el libro *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, son de los más eficaces en donde “Los saltos de luminosidad coadyuvan a crear saltos de distancia. El efecto de los llamados *repoussoirs*, objetos grandes colocados en primer término para que el fondo parezca más distante”²⁴⁴ como en el caso del minero, el campesino y la piedra que los acompaña que atraen de primera instancia la atención del espectador.

Además de esta similitud de tamaño, la semejanza de luminosidad producirá indirectamente semejanza de orientación espacial, ya que “Una distribución juiciosa de la luz sirve para prestar unidad y orden no solo a la forma de los objetos aislados, sino igualmente a la de una composición entera”²⁴⁵ lo que hace comprensible la composición para el espectador; esta semejanza será otorgada por la fuente de luz que para hacer más sencillo el lenguaje pictórico, provendrá de un solo origen.

En este caso, la luz, se presume proviene del lado izquierdo por la posición de las sombras en el paisaje, los pies de las figuras humanas y el contorno de la piedra con el poema en la parte inferior. Sin embargo, el predominio en la claridad total de la composición contribuye a la sencillez visual y al modo en que se busca que el mensaje sea transmitido.

Dentro del libro consultado para el análisis del mural, *Arte y Percepción Visual. Psicología del ojo creador*, existe una clasificación de las sombras:

“Las sombras propias se encuentran directamente sobre los objetos, de cuya forma, orientación espacial y distancia de la fuente luminosa se originan. Las sombras estabimentadas, o estabimentos, son aquellas que un objeto proyecta sobre otro, o de una parte de un objeto sobre otra”²⁴⁶

Estas últimas sombras utilizadas también para dar volumen, en el caso del mural: la mayoría de las sombras son propias, creadas por la fuente original de luz, únicamente,

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 345.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 346.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 348.

y por el traslazo antes explicado de las formas en el fondo, se puede hablar de sombras estabimentadas que corresponden a los pliegues de las montañas y que ayudan a definir indirectamente la superficie del resto del segundo plano, al crear curvas y definir el espacio alrededor de los objetos sobre los cuales es proyectada luz y oscuridad.

La característica principal de la luz y sombra, como podemos observar, es definir tamaños, formas y volúmenes de las figuras que aparecen en la composición, tanto de manera individual como en conjunto. En el caso del minero y el campesino, la separación de figuras entre cada uno de ellos al ser una forma aglutinada se logra por la diferencia de tonalidades entre sus vestimentas aunque ambas figuras estén cubiertas de tonalidades oscuras.

En cuanto a la apreciación del mural en su totalidad, cabe hacer referencia a que se encuentra en la planta baja del edificio de la Secretaría de Educación, en el primer patio, el Patio de las Fiestas. Para poder admirar la pintura que mide alrededor de cuatro metros de altura por uno de ancho, el espectador tendría que estar a una distancia considerable para poder percibir las figuras en conjunto. Maniobra que se ve restringida por el espacio arquitectónico del edificio, ya que a poca distancia del mural se encuentra un pilar que impide un espacio visual adecuado para una obra de tales dimensiones. La luz natural que ilumina la pintura entra por los arcos del edificio y dependerá la hora de la visita la claridad con la que se perciba la pintura.

Una de las características de Diego Rivera es el ocultamiento de formas y el misterio a la hora de dibujar, por lo que “la iluminación tiende a guiar la atención selectivamente, de conformidad con el significado pretendido. Para destacar un objeto no es necesario que éste sea grande, ni de colores vivos, no que esté situado en el centro”²⁴⁷ como es el caso de la piedra con el poema y el brillante color blanco como fondo a tinta negra y letras mayúsculas.

²⁴⁷ *Ibíd.*, p. 359.



ILUSTRACIÓN 13. ORIGEN DE LA LUZ QUE PROVIENE DEL LADO IZQUIERDO DE LA COMPOSICIÓN

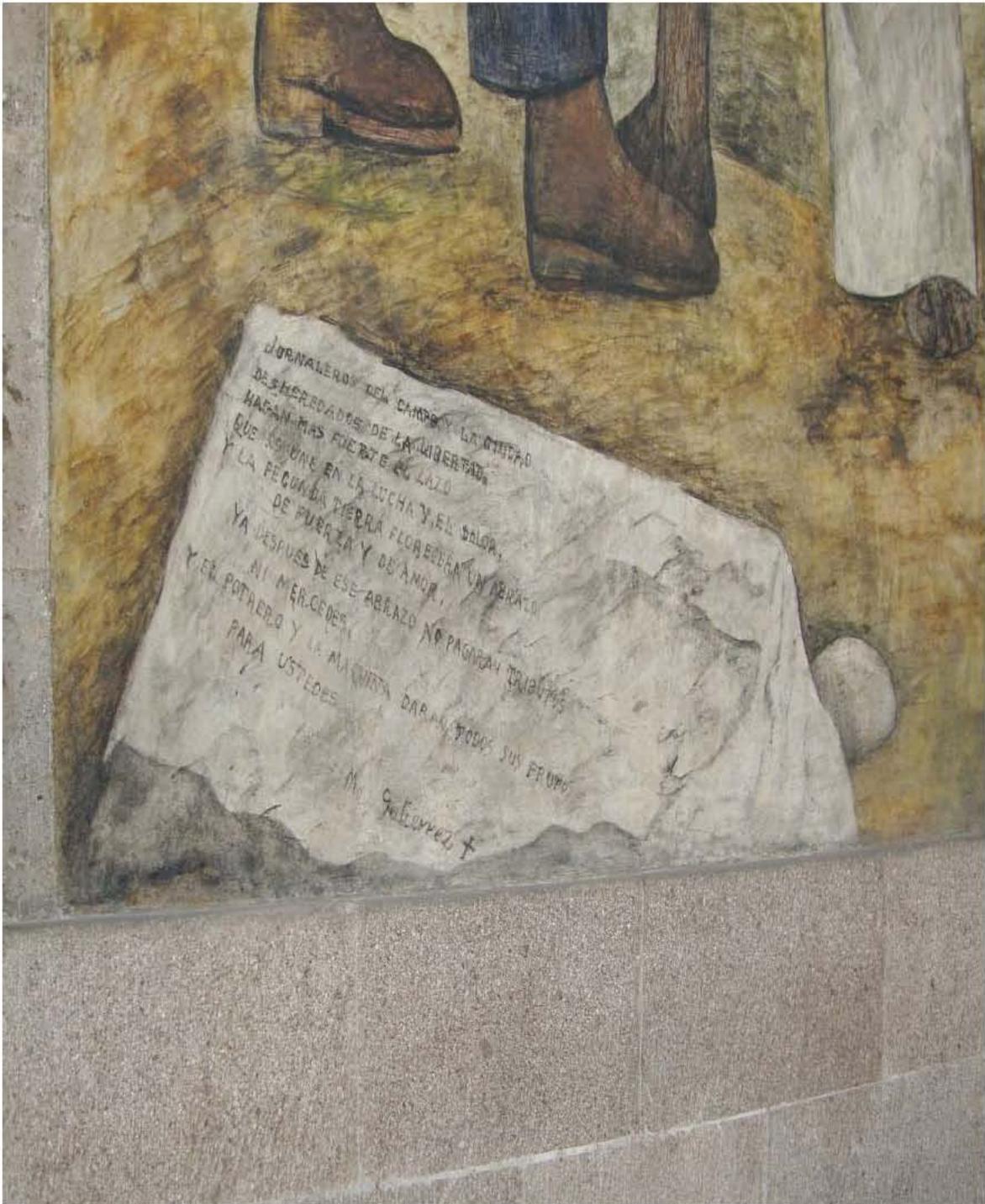


ILUSTRACIÓN 14. SOMBRAS PROPIAS DE LA PIEDRA Y LOS CUERPOS DE LAS FIGURAS 1 Y 2



ILUSTRACIÓN 15. SOMBRAS ESTABIMENTADAS DEBIDO AL TRASLAPO DEL FONDO DE LA IMAGEN

3.5.7 EL COLOR

La difícil tarea de formar un nuevo arte nacional que incluyera a toda la población tanto en representación como a la hora de interpretar lo que se veía, llevó a los artistas de la época a dibujar temas cotidianos con personajes protagonistas de lo habitual; sin embargo:

“no se puede dar por sentado que diferentes personas de formación similar, y menos aún miembros de diferentes culturas, tengan los mismos criterios a la hora de juzgar lo “semejante”, “igual” o “diferente”. No obstante, dentro de estos límites se puede afirmar sin riesgo de error que la percepción del color es igual para todas las personas, sea cual sea su edad, formación o cultura”²⁴⁸.

Por lo tanto, la tonalidad de los colores y el matiz serán los temas a analizar en el presente apartado.

Está claro que la funcionalidad de dibujar formas para identificar figuras ya conocidas tendrá mayor aceptación que la representación que ofrece el color, “no sólo porque ofrece muchas más clases de diferencia cualitativa, sino también porque sus caracteres distintivos son mucho más resistentes a las variaciones ambientales”²⁴⁹ además de los cambios externos a la composición como son los cambios de luminosidad y el color del entorno así como de la importancia en la arquitectura antes descrita al momento de observar el mural.

Los colores utilizados en *El Abrazo* han sido señalados en la primera parte del tercer capítulo, los cuales se pueden ubicar como complementarios de otros de acuerdo con el siguiente cuadro de Georgina Pino, de tal manera que “la armonía es necesaria, en el sentido amplio de que todos los colores de una composición deben encajar dentro de un todo unificado para ser relacionables entre sí”²⁵⁰ característica que también depende del gusto de la época, de la intención del artista y de la tendencia artística de la obra.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 364.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 367.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 382.

Para cumplir con armonía en el color, nos basaremos en el Círculo cromático presentado a continuación:

En el círculo cromático se sintetiza todo lo referente a la teoría del color, pero no usa solo efectos de luz, sino pigmentos de color. Es una objetivación de ella, la pone en evidencia y facilita la comprensión del origen de los colores y su aplicación práctica por medio del uso de los colores que lo componen: primarios, secundarios y terciarios.²⁵¹

En donde los colores primarios son: rojo, amarillo y azul, los secundarios, mezcla de los primarios son: verde, anaranjado y violeta, mientras que los terciarios, unión de primario con secundario son: amarillo verdoso, azul verdoso, azul violáceo, rojo violáceo, rojo naranja y amarillo naranja.

Los colores que se encuentran opuestos en el círculo cromático son los complementarios: se les llama así porque la suma de sus componentes forma el círculo cromático. Son:

Cuadro 3. Colores complementarios²⁵²

Amarillo	Violeta
Rojo	Verde
Azul	Anaranjado
Amarillo verdoso	Rojo violáceo
Amarillo naranja	Azul violáceo
Rojo naranja	Azul verdoso

²⁵¹ Georgina Pino, *Las artes plásticas*, Costa Rica, Universidad Estatal a Distancia, 2005, p.54.

²⁵² *cfr.*, Georgina Pino, *Las artes plásticas*, p. 54.

Respecto de los colores y sus complementarios expuestos en la descripción anterior, podemos ver que el mural cumple con esta regla de la armonía y logra que finalmente se establezca coherencia e interrelaciones entre sus partes para comprender la totalidad, aunque cabe señalar que la corriente expresionista a la que corresponde, permite que el uso del color sea utilizado a conveniencia de la expresión necesaria para cumplir con el tema que el mural propone.²⁵³

Para explicar el simbolismo de los colores que el mural tiene, nos basaremos en Georgina Ortiz Hernández quien explica en su libro *Usos, aplicaciones y creencias acerca del color*, las siguientes características:

Rojo: El color rojo se asocia básicamente con la sangre, la guerra, el peligro y la conquista.

Anaranjado: El anaranjado se relaciona con la vida, el sol, la alegría, el entusiasmo.

Amarillo: El amarillo es un color asociado con la luz, la claridad, el brillo, así como con la atracción y la fuerza.

Dorado: gloria, riqueza, poder, esplendor

Verde: El binomio naturaleza-verde ha estado aunado a la esperanza, la lealtad, la juventud y la contemplación

Azul: Al igual que el verde, el azul se relaciona con la naturaleza, específicamente con el agua y el firmamento: quizá por ello se le considera el color de los dioses, a lejanía y la seriedad.

Violeta: El violeta se relaciona con el sacrificio, la penitencia y lo espiritual ;es el juicio y la benevolencia, y en diferentes culturas está asociado a la muerte.

Índigo: rojo [dignidad/realeza, riqueza, pompa] azul [tristeza/muerte]

Blanco: inocencia, pureza, castidad, modestia, delicadeza, enfermedad, debilidad

²⁵³ cfr., p. 61 del presente trabajo



Círculo Cromático

ILUSTRACIÓN 16. CÍRCULO CROMÁTICO²⁵⁴

²⁵⁴ Francesc Subirats, Qué es el círculo cromático, [en línea], México, Dirección URL: <http://sobrecolors.blogspot.mx/2010/12/que-es-el-circulo-cromatico.html>, [consulta: 9 de octubre 2013].

Negro: Ignominia, misterio, desesperanza, horror, maldad, crimen, muerte, depresión

Gris: tristeza, vejez, resignación, cansancio, inconformidad

Café: dignidad, madurez, fuerza

Rosa: etéreo, agradable, dulce ²⁵⁵

Respecto de los colores utilizados en el mural y con base en la simbología antes propuesta, se puede observar que los colores predominantes son los marrones con sus diferentes matices; color que además de señalar en lo formal madurez y fuerza, establece correspondencia directa con el color de la tierra y del tono de piel oscuro de la raza propuesta como eslabón de unión entre el gobierno en turno y la sociedad mexicana: el de los pueblos originarios.

Rojo y negro del sarape que cubre a la figura número dos, pertenecen a los colores del partido comunista del cual era simpatizante Diego Rivera, además de su correspondencia en lo formal con la desesperanza, el miedo y la conquista que al mismo tiempo cubren inocencia y debilidad del pueblo mexicano que se encuentra dispuesto al cambio y con la necesidad de la condolencia o consuelo que brinda un abrazo; coronado con el sombrero amarillo que indica atracción y brillo, reafirmando la forma y función de un halo y la guía del pastor como se describió en incisos anteriores.

Recordemos que la descripción anterior cabe en lo material y formal de los colores y su representación. Para el análisis en donde Diego Rivera es el autor material, habrá que tomar en cuenta el predominio de colores rojo y negro a lo largo de toda su obra debido la empatía del pintor con el partido socialista, así como el realismo en la obra mural de la posrevolución, por lo que los colores son a los que el grueso de la población de identificaría más fácilmente.

El color es otro elemento que contribuye a la distribución de los elementos de cada representación pictórica que dota de fuerza a cada una de las formas dentro de la

²⁵⁵ Georgina Ortiz Hernández, *Usos, aplicaciones y creencias acerca del color*, México, Trillas, 2004, p. 86 – 106.

composición, al dividir lo representado en dos categorías principales, para comodidad del espectador: “el objeto en que se fija la vista asume el carácter de “figura”, en tanto que la parte restante del campo tiende a hacerse fondo. Ya que por regla general la “figura” es la que se mueve, la fijación de la vista favorece el movimiento”²⁵⁶ lo que logra que la interacción de ambos factores determinen el efecto perceptual final.

3.5.8 EL MOVIMIENTO

Para comprender una obra y lo que pretende significar, debemos verla en conjunto para lograr apreciar lo que trata de significar. Por lo que “Es la obra entera la que ha de estar simultáneamente presente en nuestro pensamiento si queremos comprender su desarrollo, su coherencia, las interrelaciones que hay entre sus partes”²⁵⁷, por ello la facilidad con la que se presentaron los elementos que la componen, como las prendas, los paisajes y las figuras humanas, son una característica de vital importancia en cuanto al análisis de la imagen se refiere.

Cuando la obra pictórica es desorganizada o incomprensible, la secuencia se rompe y queda reducida a una mera conjunción de elementos, por lo que el cuadro existirá solamente en la concordancia, tanto dentro de la pintura como con lo que sabemos de antemano y lo que vemos dibujado. Aunque “El cuadro contiene uno o varios temas dominantes, a los cuales se subordina todo lo demás. Esta jerarquía únicamente es válida y comprensible cuando todas las relaciones que entraña se captan como coexistentes”²⁵⁸, es decir, el entendimiento y aprehensión de la imagen, solamente será comprendida y relacionada con el tema de unidad al tomar en cuenta todos sus elementos.

El cuadro propone entonces una narración mediante objetos en la que “el orden de su aparición va ligado a fases concretas del desarrollo total, y a diferentes ubicaciones dentro de la secuencia perceptual corresponden diferentes significados”²⁵⁹, es decir, primer plano y fondo a los que dirección, forma, tamaño y ubicación son las que

²⁵⁶ Georgina Pino, *op. cit.*, p. 418.

²⁵⁷ Rudolph Arnheim, *op. cit.*, p. 411.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 413.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 414.

determinan hacia donde van y la importancia que tienen dentro de la representación, siendo el espacio y la estructura los marcos referenciales de dichas características y los que permiten al espectador diferenciar para catalogar lo que se está viendo.

El objetivo principal de este apartado consiste en agrupar los esquemas que resultan inmóviles por ser pictóricos en elementos que inciten al espectador a considerar un falso movimiento. En el caso de *El Abrazo*, es la asociación de formas y figuras lo que permite que el espectador determine que es “lo que se mueve” y lo que evita la confusión con base en el conocimiento previo de cada uno de ellos.

En el caso del fondo, las propiedades de la montaña recuerdan fuerza; “En la mitología, las montañas – hijas de la Tierra – se consideraban como lugares sagrados y eran adoradas, a menudo, como divinidades. Simbólicamente, las montañas – por su altura y verticalidad – evocan una idea de elevación espiritual, viniendo a ser una imagen alegórica de la divinidad celeste suprema”²⁶⁰ mientras que el hombre, protagonista del mural, “representa la situación histórica correspondiente; significa el valor de la eternidad del momento; es, en fin, la roca sobre la cual se apoya el tiempo”²⁶¹, ambos símbolos de fácil comprensión pero cargados de un gran significado, universalmente y en la época posrevolucionaria específicamente.

3.5.9 LA DINÁMICA

Lograr una conexión entre lo que vemos y lo que sabemos permite que la información que surge entre los dos tenga efecto sobre ambas partes y finalmente se establezca un proceso de comunicación. Sentir que lo que vemos en un mural tiene la capacidad de “moverse” frente a nosotros, debe ser la máxima expresión de compatibilidad entre artista y espectador, dicha asociación “no se funda en los objetos como tales (hombre que corre, cascada), sino en las formas, direcciones, valores de luminosidad con aquellos que están representados”²⁶² en una buena representación los cuerpos se mueven libremente, mientras que en una mala pueden parecer rígidos.

²⁶⁰ José Antonio Pérez – Rioja, *op. cit.*, p.324.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 254.

²⁶² Rudolph Arnhem, *op. cit.*, p. 453.

El movimiento tendrá que tener correspondencia directa entre lo que conocemos y lo representado, ya que las condiciones que crean dinámica se desarrollan con base en el propio objeto visual; por tanto, “El movimiento, la expansión, la contracción, los procesos de crecimiento: todas estas cosas se pueden manifestar como formas dinámicas. La curva altamente dinámica de una ola es el resultado del empuje ascensional del agua, doblado por el tirón contrario de la gravedad”²⁶³. Para finalmente interpretar estos movimientos, la pintura estática tiene que recurrir a símbolos y convenciones.

En el caso del mural analizado, podemos observar que en el fondo el cual está integrado por montañas, “La tensión creada por la oblicuidad es un impulso principal hacia la percepción de la profundidad”²⁶⁴ generando la sensación de movimiento y de cuenca; sin olvidar que esta dinámica depende del tamaño, forma, proporción y objetos colindantes.

El expresionismo, se caracteriza por la importancia que posee la expresión, el sentimiento de los personajes y los gestos, sobre el color y la correspondencia fiel de las formas. Al respecto, el autor señala lo siguiente:

“Una caricatura lo deforma todo, y con ello notifica al observador de lo que está viendo no son contrahechos como los enanos de Velázquez sino personas más normalmente proporcionadas sometidas a una exageración interpretativa. Al mismo tiempo, sin embargo, es frecuente que el caricaturista varíe las proporciones de sus personajes, retratando a éste esquelético y a aquél rechoncho, con lo cual se nos indica que a lo que se apunta es al rasgo característico de cada individuo. El mensaje es distinto cuando a la misma imagen como totalidad se le impone una única propiedad, por ejemplo el alargamiento en la obra del Greco”²⁶⁵

por lo tanto, al pertenecer la totalidad de las figuras representadas a un mismo formato, el realismo brindado a los personajes aunque no corresponda al cien por ciento con la

²⁶³ *Ibidem*, p. 456.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 466.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 470.

realidad, brinda al espectador la coherencia necesaria que requiere una identificación con lo observado, y por lo tanto, un mensaje exitoso.

Parte de la coherencia que tiene que existir para lograr dinámica en una representación pictórica, es la conexión entre sus partes. Respaldada por el contexto, la intención que en este caso es la unión, y los elementos que la estabilizan entre sí como elementos reconocibles del interpretante, logran que traslademos cualidades inherentes a los objetos que conocemos a los que vemos en un muro.

El elemento más fuerte que crea dinámica dentro del mural son los protagonistas. Intencionalmente, la tarea de los autores, tanto material como intelectual, consistió en mostrar que “Fueron los mestizos quienes asumieron la gran tarea de la construcción de unidad nacional, dentro de un discurso tendiente a atenuar las diferencias raciales, lingüísticas, culturales e incluso religiosas de la población mexicana”²⁶⁶ que dividía al país y que no reconocía a la sociedad en general como un todo, se trataba de extraños compartiendo únicamente un mismo territorio.

Por lo tanto, se concluye que es posible comunicar el significado de una obra a través de un cambio completo de la dinámica sugerido por la acción física. Para lograr lo anterior, “Muchos son los recursos perceptuales empleados para obtener el efecto dinámico. Los ejes principales de los cuerpos corren oblicuamente. Las cabezas y los brazos ofrecen fases variantes de postura [...] las figuras intervienen mediante traslapo”²⁶⁷ como en el caso de *El Abrazo*, un cuerpo se recuesta sobre otro, los brazos se apoyan en el cuerpo de la figura contigua y en la percepción, la unidad es el resultado de la obra.

3.5.10 LA EXPRESIÓN

Finalmente, si la representación pictórica analizada cumple con las nueve particulares antes descritas, como consecuencia, la expresión será otro de los particulares que se logren con éxito. Para ello:

²⁶⁶ Olga Sánchez, *op. cit.*, p. 380.

²⁶⁷ Rudolph Arnhem, *op. cit.*, p. 482.

“definimos la expresión como los modos de comportamiento orgánico o inorgánico evidenciados en el aspecto dinámico de los objetos o sucesos perceptuales. Las propiedades estructurales de esos modos no quedan limitadas a lo captado por los sentidos externos; son eminentemente activas dentro del comportamiento de la mente humana, y se emplean metafóricamente para caracterizar infinidad de fenómenos no sensoriales”²⁶⁸

es decir, la expresión es la característica que corresponde a la aprehensión de la obra percibida que finalmente influye en el espectador.

Lograr empatía con objetos inanimados es el objetivo, por lo que la expresión residirá en cualidades perceptuales del esquema dibujado. Para ello, el uso de elementos que resalten las características específicas de cada uno de los objetos a representar es lo más común, por ejemplo: “La función de la metáfora es hacer que el lector rompa la cáscara convencional del mundo de las cosas yuxtaponiendo objetos que tienen poco en común aparte del esquema subyacente”²⁶⁹ para lograr una mejor identificación de los temas y las formas presentadas en un mensaje. Incluso el tema funciona como auxiliar al momento de la expresión.

Para el artista, las cualidades expresivas son su medio de comunicación; lo que capta la atención del espectador, lo que le permite entender e interpretar sus experiencias y lo que finalmente determina los esquemas formales que crea, por lo tanto, “Las fuerzas que caracterizan el significado de la historia cobran vida en el observador y desencadenan la clase de participación emocionante que distingue la experiencia artística de la adquisición neutral de la información”²⁷⁰, ya que con base en los elementos descritos, la obra que no solamente representa un momento, sino que intenta ilustrar una clase de acontecimiento universal, logra el cometido de difundir la unidad nacional con base en el ideario de la clase política de la época.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 486.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 495.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 502.

Por lo tanto, el contenido final de la obra estará constituido de manera exitosa solamente si la compatibilidad entre el mensaje y el espectador se logra; lo anterior, gracias al artista que la genera dando cuerpo a unidades invisibles mediante el proceso en el que “La mente humana recibe, conforma e interpreta su imagen del mundo exterior con todas sus potencias conscientes e inconscientes, y el ámbito de lo inconsciente no podría jamás acceder a nuestra conciencia sin el reflejo de las cosas perceptibles”²⁷¹, es por ello, la importancia que tiene la imagen mural frente a una población de aproximadamente 75 por ciento de población analfabeta o que no había tenido contacto directo con expresiones artísticas; las formas a representar tenían que ser de fácil comprensión para el público que estuviera en contacto con ellas.

Para Diego Rivera, “El arte es el único medio en la mano del hombre para producir lo que se llama emoción estética, este fenómeno es, fundamentalmente, nutrido del sistema nervioso; en consecuencia, el arte no es un medio, sino una necesidad básica, lo mismo que el alimento que ingerimos por medio del aparato digestivo”²⁷², la emoción entonces era la manera concreta en la que se podía llevar a cabo la relación de correspondencia entre emisor y receptor, evocar a los sentimientos pero con base en formas y figuras conocidas fue el reto del pintor en un país en donde la división social, simbólica e identitaria eran tan marcadas que

“Ellos eran campechanos y yo era ‘guacho’, es decir, mexicano arribeño, hombre de la meseta, poco amigo del agua y vagamente turbio en su trato. La fiesta nacional era para ellos el aniversario de su separación de Yucatán. La fiesta del quince de septiembre era la fiesta de los mexicanos. Campeche tenía su bandera que se desplegaba en las solemnidades, al lado de la tricolor nacional”²⁷³

de acuerdo a la vivencia narrada por José Vasconcelos en uno de sus viajes por el interior de la República Mexicana.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 503.

²⁷² Esther Acevedo; Leticia Torres Carmona, *op. cit.*, p. 83.

²⁷³ José Vasconcelos, *Ulises Criollo*, p. 87.

CONCLUSIONES

Para abordar los alcances del muralismo como expresión artística y social en la Revolución Mexicana, fue necesario que la presente investigación tomara en cuenta el contexto y la función que las pinturas colosales en los edificios públicos de México representaron tanto para la población a la que iban dirigidos como para los gobernantes, para éstos últimos, como parte de su estrategia de legitimación y posicionamiento como grupo en el poder después de la lucha armada suscitada en la década de 1920 en la nación.

En la década de 1920 durante la lucha armada, era obligatorio para el grueso de la población participar con los federales, grupo encargado de representar los ideales del porfiriato. Quienes se rehusaban, eran considerados como rebeldes y detractores de la patria. El término de la Revolución y el ideal de Vasconcelos y Obregón consistió en poner por primera vez, pueblo y gobierno en común, con el fin de tener un mismo objetivo: unificación nacional.

En este sentido, tanto la identificación como la representación hacia el nuevo significado de unidad nacional, tuvo que ser parcializado para poder proyectar la variedad cultural que hasta hoy en día existe en el país. Con base en el proyecto de identificación nacional que provenía de la élite en el gobierno, fue que se llevó a cabo una construcción de manera superficial de participación y sociedades activas, quienes realmente se encontraron subordinadas al poder del Estado.

Para un pueblo que contemplaba a la familia y a la patria como prioridad, los datos recabados en la presente investigación, permiten establecer que la unificación pretendida por el gobierno de Álvaro Obregón, tuvo que remitir inmediatamente a la representación en los murales de tales características, utilizando a la misma sociedad como instrumento del destino para la reivindicación de los derechos del pueblo, incluyendo al grueso de la población de manera directa, mediante la representación pictórica de los murales, en la conformación del nuevo ideal mexicano.

Como parte del objetivo que consistió en alcanzar unidad nacional después de la Revolución, Diego Rivera, autor material del mural analizado, *El Abrazo*, en conjunto con el encargado de la educación en el país en 1920, José Vasconcelos, fueron los responsables de seleccionar los elementos que aparecerían en los diversos murales posrevolucionarios y que servirían como símbolos para la conformación del nuevo ideal mexicano.

Lo anterior, con base en la idea de nación de Vasconcelos, de la mano del proyecto educativo que sirvió como estructura pedagógica durante su periodo como secretario de educación.

Por tanto, el análisis de la imagen expuesto en el presente trabajo, implicó que el primer capítulo expusiera los conceptos de nacionalismo y la raza cósmica, que para Vasconcelos significaron el esqueleto sobre el cual guiaría el proyecto educativo que tenía en mente y principalmente, imaginó a su grupo objetivo para que funcionara.

El recorrido por los principales datos biográficos tanto de Vasconcelos como de Rivera, se llevan a cabo en el segundo capítulo, con el objetivo de conocer su cosmovisión de la vida, además de señalar la importancia de la construcción de un recinto material para la confirmación de legitimidad y permanencia histórica de un legado gubernamental como lo ejemplifica la construcción de la Secretaría de Educación Pública, resaltando la construcción con la elaboración de más de 100 murales en sus paredes interiores.

Al integrar contexto y objetivos de realización de los murales, mediante un análisis descriptivo – cognitivo, en donde la cognición se llevó a cabo con base en los diez puntos de Rudolph Arnheim propuesto en su libro *Arte y Percepción visual. Psicología del ojo creador*, que se pudo identificar los elementos que sirvieron como propulsores de identidad nacional y que permanecen hasta el día de hoy en la percepción, principalmente extranjera, de cómo es México y sus habitantes.

De acuerdo con Rudolph Arnheim, aunque las artes plásticas sean capaces de crear realidades para quien entra en contacto con ellas, únicamente verán reflejada su funcionalidad siempre y cuando el espectador complete la relación simbiótica necesaria que permita un proceso de comunicación exitoso.

Al mismo tiempo, es el proceso de apreciación la parte valiosa de la obra, ya que permite que el mensaje que se evoca no concluya nunca, por lo que en este apartado, más que conclusiones de la imagen interpretada, se habla de los alcances de interpretación personal, que con base en la investigación realizada podemos hacer el análisis del muralismo mexicano, específicamente a la obra de Diego Rivera, concretamente en los murales de la Secretaría de Educación e individualmente en el Patio del Trabajo.

Fue la utilización de los símbolos, íconos e índices de la época posrevolucionaria los que dotaron de estímulos a la obra, a través de una común codificación entre emisor y receptor, al utilizarse formas y figuras que ambos identificaban como propias.

Posteriormente, Diego Rivera y José Vasconcelos, atribuyeron a los significantes un nuevo significado, complementándolos y transformándolos con las actitudes y actividades en la práctica cotidiana, tanto de la clase política del país como del proyecto educativo de José Vasconcelos.

La educación como instrumento del poder, fortaleció la identidad nacional con la creación, mediante la representación pictórica, del reconocimiento de la diversidad en el país con el argumento vasconceliano de organizar la diversidad que definía al nacionalismo con base en la identidad racial.

Signos y símbolos nacionalistas como el sombrero de charro, sarapes, vasijas, ollas, ritos, tradiciones, costumbres populares, oficios de la población y en general vestimenta y actividades del mexicano indígena, se institucionalizaron mediante la representación

monumental en los espacios públicos del país como parte del nuevo mensaje de unidad nacional por medio de los murales.

Los artistas se apoderaron de los nuevos elementos, que fueron de marginación y subordinación en la época porfirista, para adaptarlos a un lenguaje nuevo y alternativo que contribuyó a la toma de conciencia, el desequilibrio de la condición de clase y del propio sistema social mediante la configuración de nuevos mensajes adecuados para la decodificación general.

Acontecimientos dispersos del pueblo mexicano fueron aclarados, en el caso del mural analizado, de manera subjetiva por Diego Rivera y José Vasconcelos. La sociedad mexicana de la época posrevolucionaria asimiló las ideas de la Revolución por medio de las figuraciones representadas en las que, por primera vez, vio convertidas sus costumbres y tradiciones, sin previo reconocimiento de valor estético, en obras de arte y las aspiraciones del nuevo mexicano.

Diego Rivera y José Vasconcelos como parte activa del movimiento de unidad nacional, tuvieron a su alcance el poder no solo de reunir signos y símbolos que representaran al país, sino también la posibilidad de instaurarlos como parte del sistema de relaciones que permitieran una futura legitimación del gobierno en turno, la cual además, tendría la facultad de impedir futuras impugnaciones por parte de las personas que no estuvieran a cargo con la administración de Obregón y Vasconcelos.

La Revolución significó libertad y oportunidad de cambio para los triunfadores de la lucha, el expresionismo significó la corriente artística que permitió esta oportunidad en donde fueron los maestros los encargados de regar las ideas para consumarla, y los artistas los comisionadas para presentarlas de manera tangible para todos los que tuvieran la oportunidad de entrar en contacto con ellas y finalmente pudieran ser entendidas.

La idea del muralismo como un canal de comunicación alternativo comparado con la tradición porfirista, contribuyó al valor positivo que la sociedad mexicana le otorgó a la pintura de la posrevolución. La concepción estética de las figuras representadas y el público al que iban dirigidos los mensajes tenían como protagonistas a los pueblos originarios, los autores de los mensajes eran personajes identificados por la población como revolucionarios y los canales oficiales de comunicación salían de la formalidad de un mensaje gubernamental; características que reafirmaban el mensaje de cambio y de integración propuesto por Vasconcelos y proyectado en los murales por Diego Rivera.

El mural sirvió de manera simbólica como lazo de unión y reconciliación entre la población mexicana y el gobierno quien se encargó de financiar el nuevo arte nacional. De esta manera, la imagen representada adquiere el carácter de verdad obligada por medio de la institucionalización ya que el espacio en donde se realizaron las pinturas, finalmente fue otorgado y administrado por el gobierno en turno.

Frente a un receptor que se encontraba dispuesto y desprovisto de una alternativa social gracias a la Revolución, los mitos presentados con los pueblos originarios como protagonistas, quienes además, figurativamente, eran tomados en cuenta por las instituciones como parte de la propuesta y conformación de un lenguaje nuevo y alternativo, encontraron en el muralismo una nueva forma de comunicación, que aunque era unilateral de parte del gobierno en turno, contribuyó a la legitimación de las ideas de la nueva administración, reafirmadas y representadas en los frescos de la Secretaría de Educación, así como en el proyecto educativo de José Vasconcelos.

Con base en los diez tópicos propuestos por Rudolph Arnheim, que permiten la explicación de la obra de arte en las características formales de la plástica, aunada a la interpretación de símbolos, es como la presente investigación permite afirmar la contribución de la obra mural de manera general en la conformación de unidad nacional después de la lucha revolucionaria a lo largo de la República Mexicana.

Quedará pendiente, para futuras investigaciones, el análisis de los diferentes pintores que también formaron parte del muralismo posrevolucionario en México, así como de los espacios públicos en los que el arte del que se habla aquí tuvo lugar.

De la misma manera, la interpretación de las representaciones pictóricas podría llevarse a cabo bajo la estructura de diversos campos de estudio. En el caso del presente trabajo, se habló de un análisis de la imagen y de las características físicas y formales del dibujo.

Las libertades otorgadas por la Revolución como cabalgar libremente, emborracharse y comer; es decir, el desprendimiento de la vida cotidiana, permitieron que el descontrol que implica vivir sin dictadura permeara en los habitantes del país, la tarea de amalgamar a la sociedad tendría que llevarse a cabo por cuenta propia de cada uno de los habitantes.

Se construyeron rasgos étnicos, formas de vida, cultura e historia hegemónicas para la población nacional como fundamento para legitimar el poder del Estado por medio de representaciones figurativas de fácil entendimiento y retención por la sencillez de formas y figuras, así como por la similitud por escenas familiares para la población a la que iban dirigidas.

Por lo tanto, estas figuras se institucionalizaron gracias al soporte otorgado por el gobierno en turno, a través de los edificios de la Secretaría de Educación, mismas que permitieron una legitimación de la élite en el poder.

FUENTES CONSULTADAS

BIBLIOGRAFÍA

Acevedo, E, Torres Carmona, L. y Sánchez Mejorada, A. (1999). *Diego Rivera, Obras. Tomo II. Textos polémicos 1921 -1949*. México: El Colegio Nacional

Acha, J. (1979). *Arte y sociedad: Latinoamérica: Sistema de Producción*. México: FCE

Acha, J. (1988). *La Apreciación Artística y sus Efectos*. México: Trillas

Acha, J. (1994). *Expresión y Apreciación Artísticas: Artes Plásticas*. México: Trillas

Acosta Rico, F. (2004). *El pensamiento político de José Vasconcelos*. México: Secretaria de Cultura de Jalisco

Aguirre Beltrán, M. y Cantón Arjona, V. (2002). *Revista El Maestro (1921-1923). Raíces y vuelos de la propuesta educativa vasconcelista*. México: UPN

Alfaro Siqueiros, D. (1998). *Cómo se pinta un mural*. México: Ediciones La Rana

Allegri, [et. al.] (1978). *Cultura, comunicación de masas y lucha de clases*. México: Nueva Imagen

Arredondo Ramírez, M. L. (2005). *Mexicanidad versus identidad nacional*. México: Plaza y Valdés

Aumont, J. (1992) *La imagen*. Barcelona: Paidós

Basurto, J. y Cuevas, A. (coordinadores) (1992). *El fin del proyecto nacionalista revolucionario*. México: UNAM

Berger, R. (1976). *Arte y Comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili

Blanco, J. J. (1993). *Se llamaba Vasconcelos*. México: FCE

- Brading, D. (2004). *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. México: Era
- Calabrese, O. (1987). *El lenguaje del Arte*. Barcelona: Paidós
- Cárdenas Noriega, J. (1982). *José Vasconcelos 1882 – 1982. Educador, político y profeta*. México: Océano
- Cárdenas Noriega, J. (2008). *José Vasconcelos. Caudillo cultural*. México: CONACULTA.
- Cardoza, L. (1988). *Pintura contemporánea de México*. México: Era
- Casals, J. (1982). *El Expresionismo. Orígenes y Desarrollo de una nueva Sensibilidad*. Barcelona: Montesinos
- Clausse, A. (1970). *Iniciación en las ciencias de la educación*. Buenos Aires: Kapelusz
- Clemente Orozco, J. (2002). *Autobiografía*. México: Planeta
- Conaculta. (1999). *Memoria. Congreso Internacional de Muralismo. Antiguo Colegio de San Idelfonso*. México: CONACULTA
- Cooper, J. C. (2002). *Diccionario de símbolos*. España: Gustavo Gili
- Córdova, A. (2003). *La ideología de la Revolución Mexicana*. México: Era
- Darío, R. (2011) *Autobiografía*. Barcelona: Red ediciones
- De Micheli, M. (1966). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. España: Alianza Editorial
- Debray, Régis. (1994). *Vida y Muerte de la Imagen Historia de la Mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós
- Delantray, G. y O' Mahony, P. (2002). *Nationalism and social theory*. Londres: SAGE.
- Deleón Gómez, A.B. (1994). *El muro como elemento escultórico: Un aporte Mexicano*. México: UNAM
- Denvir, B. (1975). *El Fauvismo y el Expresionismo*. México: Editorial Labor

- Dietmar, E. (2002). *Expresionismo*. Italia: TASCHEN
- Fernández de Rota, J. A. (2005). *Nacionalismo, cultura y tradición*. España: Anthropos.
- Fernández, J. (2001). *Arte Moderno y Contemporáneo de México Tomo II*. México: UNAM
- Fernández, J. (2001). *Arte moderno y contemporáneo de México. Tomo II El Arte del Siglo XX*. México: UNAM
- Gamio, M. (2006). *Forjando Patria*. México: Porrúa
- Garciadiego, D. J. (2000). *Rudos contra científicos. La Universidad Nacional durante la revolución mexicana*. México: COLMEX - UNAM
- Gasch, S. (1955). *El Expresionismo*. Barcelona: Omega
- Gellner, E. (1988). *Naciones y nacionalismo*. México: Alianza Editorial.
- Gellner, E. (1994). *Naciones y nacionalismo*. Buenos Aires: Alianza
- Glante, M. (2003). *La pintura mural en los centros de educación en México*. México: SEP
- Guerra, F. (1995). *México: del Antiguo Régimen a la Revolución II*. México: FCE
- Hadjinicolaou, N. (1981). *La Producción Artística frente a sus significados*. México: Siglo XXI
- Hall, John. (1987) *Diccionario de temas y símbolos artísticos. Tomo 1 (A-H)*. España: Alianza Editorial
- Hall, James. (1987) *Diccionario de temas y símbolos artísticos. Tomo 2 (I-Z)*. España: Alianza Editorial
- Hall, James. (2000) *Estado y nación. Ernest Gellner y la teoría del nacionalismo*. Madrid: Cambridge University Press.

Hernández Aguilar, G. (1994). *Figuras y Estrategias. En torno a una semiótica de lo visual*. México: Siglo XXI

Instituto de Investigaciones Estéticas (1986). *El nacionalismo y el arte mexicano. IX Coloquio de historia del arte*. México: UNAM

Kerényi, K. (1994). *Arquetipos y símbolos colectivos*. España: Anthropos.

Kettenmann, A. (2000). *Rivera*. Alemania: TASCHEN

Krauze, E. [et.al]. (2003). *Diego Rivera y los Murales de la Secretaría de Educación Pública*. México: SEP

Laing, J. y Wire, D. (2001). *Enciclopedia de signos y símbolos. Más de 2.500 imágenes procedentes de todo el mundo*. Barcelona: Gustavo Gili

Linares, M. (1967). *Murales. Recopilación*. México: UNAM

Lobo Pérez, M. (1995). *Muralismo mexicano y diálogo visual*. México: UNAM

Lozada León, G. (1998). *José Vasconcelos. Hombre, educador y candidato*. México: UNAM

Lunacharsky Vasilievich, A. (1975). *El Arte y la Revolución (1917 – 1927)*. México: Grijalbo

Metz, C. (1970). *Análisis de las Imágenes*. España: Ediciones Buenos Aires

Miller, D. (1997). *Sobre la nacionalidad. Autodeterminación y pluralismo cultural*. España: Paidós.

Monroy Huitrón, G. (1985). *Política educativa de la Revolución 1910-1940*. México: SEP

Morales Jiménez, A. (1986). *Maestros de la Revolución Mexicana*. México: INEHRM.

Morales, L. (1992). *Arturo García Bustos y el Realismo de la Escuela Mexicana*. México: Universidad Iberoamericana.

Mueller, C. y Mae, R. (1983) *Luz y visión*. México: Ediciones Culturales Internacionales

- Nietzsche, F. (2007). *El Anticristo*. España: EDIMAT
- Nishizawa, L. (1984). *Realismo, Expresionismo, Abstracción*. México: UNAM
- Norbert, W. (2004). *Expresionismo*. Alemania: TASCHEN
- Ortíz Hernández, G. (2004) *Usos, aplicaciones y creencias acerca del color*. México: Trillas
- Pellicer, C. y Carrillo Azpeitia, R. (1998). *La pintura mural de la Revolución Mexicana*. México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.
- Pérez - Rioja, J. A. (2008). *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Tecnos
- Pino, G. (2005) *Las artes plásticas*. Costa Rica: Universidad Estatal a Distancia
- Puig, A. (1979). *Sociología de las formas*. Barcelona: Gustavo Gili
- Ragon, M. (1968). *El Expresionismo*. Madrid: Aguilar
- Ramos, S. (1993). *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: Editorial Planeta
- Revault, O. (1977). *Creación artística y promesas de libertad*. Barcelona: Gustavo Gili
- Richard, L. (1979). *Del expresionismo al nazismo*. Punto y línea. Barcelona: Gustavo Gili
- Rivera, D. (1962). *Diego Rivera: Pintura Mural*. México: Ediciones de la Revista Artes de México.
- Rivera, M. (1986). *Mi hermano Diego*. México: SEP
- Robles, M. (2002). *Entre el poder y las letras. Vasconcelos en sus memorias*. México: FCE
- Rudolph, A. (1979) *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza Editorial
- s/a. (1990). *Pintura Mexicana. 1950 – 1980*. México: INBA

s/a. (2011). *Noventa Años. 1921 – 2011. Cimientos de la Nación*. México: INAH, CONACULTA, SEP

Sánchez, O. (2005). *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo murillo, Dr. Atl*. México. El Colegio Nacional

Sanders Peirce, C. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Argentina: Ediciones Nueva Visión

Serrano Simarro, A. y Pascual Chenel, Á. (2004). *Diccionario de símbolos*. España: Editorial Diana

Stremmel, K. (2004). *Realismo*. Alemania: TASCHEN.

Suárez, O. (1972). *Inventario del muralismo mexicano*. México: UNAM

Triadó Subirana, J. (2004). *Genios del arte. Diego Rivera*. México: Susaeta

Ugalde, N. (2001). *Entre Andamios y Muros: Ayudantes de Diego Rivera en su Obra Mural*. México: INBA

Vasari, G. (1996). *Vidas de grandes artistas. Las artes plásticas renacentistas*. México: Porrúa

Vasconcelos, J. (1998). *El Desastre*. México: Trillas

Vasconcelos, J. (2001). *Ulises Criollo*. México: Porrúa

Vasconcelos, J. (2009). *Discursos 1920 – 1950*. México: Trillas

Vasconcelos, J. (2012). *La raza cósmica*. México: Porrúa

Waldemar, G. (1960). *Expressionism*. Londres: Thames and Hudson.

Warley, J. (2003). *La cultura, versiones y definiciones*. Argentina: Biblos.

Willet, J. (1970). *El Rompecabezas Expresionista*. Madrid: Guadarrama

Zavala Villagómez, F. (2000) *Filosofía de la Revolución Mexicana en la obra de José Vasconcelos*. México: Porrúa.

Zubieta, A. M. (coordinadora), [et.al]. (2000). *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Argentina: Paidós.

Zuno, J. G. (1967). *Historia de las artes plásticas en la Revolución Mexicana. Tomo 1*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.

HEMEROGRAFÍA

Driben, L. (1983). "Diego Rivera y su legado a la Historia de México" en Revista de la Universidad de México. México

Hulverson, E. (1997). "El Expresionismo Abstracto en México" en Los Universitarios. México: UNAM

CIBERGRAFÍA

Castellanos Moreno Miguel, *El Nacionalismo Revolucionario*. [Consultado el día 5 de junio de 2011]. <http://temasdepoliticaconadjetivos.blogspot.com/2009/03/el-nacionalismo-revolucionario.html>

Franco Calvo Enrique y Teresa del Conde, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX, Tema 3: Escuela Mexicana de Pintura*, [Consultado el día: 25 de mayo de 2012]. <http://www.arts-history.mx/artmex/tema3.html>

González Mello Renato. *La máquina de pintar*. 72pp., México, Universidad Nacional Autónoma de México. [Consultado el día: 9 de febrero de 2013]. http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/complets/renato_queretaro.pdf

Narro Alfredo, *Educación en la posrevolución; surge el nacionalismo*, [Consultado el día 14 de agosto de 2012]. <http://www.suite101.net/content/educacion-en-la-posrevolucion-surge-el-nacionalismo-a41555>

Pérez Monfort Ricardo, *Las invenciones del México indio. Nacionalismo y cultura en México 1920 – 1940*, [Consultado el día 17 de noviembre de 2012].

<http://www.prodiversitas.bioetica.org/nota86.htm>

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, [Consultado el día: 24 de septiembre de 2013]. <http://lema.rae.es/drae/?val=traslapo>

s/a, *El Abrazo*, [Consultado el día: 13 de enero de 2013].

http://www.sep.gob.mx/es/sep1/sep1_El_Abrazo#.Uji-emRvwR4

s/a, *Referencias bibliográficas*, 4pp., México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, [Consultado el día: 13 de diciembre de 2011].

http://www.politicas.unam.mx/carreras/cp/documentos/referencias_bibliograficas.pdf

Sánchez Álvaro, *Abrazo en la Puerta Dorada (Giotto di Bondone, 1304-1305)*, [Imagen], [Consultado el día: 26 de mayo de 2013]. <http://artiumres.blogspot.mx/2008/01/abrazo-en-la-puerta-dorada-giotto-di.html>

<http://artiumres.blogspot.mx/2008/01/abrazo-en-la-puerta-dorada-giotto-di.html>

Subirats Francesc, *¿Qué es el círculo cromático?*, [Consultado el día: 9 de octubre de 2013]. <http://sobrecolor.es.blogspot.mx/2010/12/que-es-el-circulo-cromatico.html>