



AVISO LEGAL

Capítulo de libro: Del sujeto estético en el muralismo mexicano

Autor del capítulo: Hernández Villarreal, Ana Bertha

Título del libro: *El sujeto nuestroamericano ante un mundo de complejidad e incertidumbre*

Autores del libro: Magallón Anaya, Mario; Mateos Castro, José Antonio; Simone Maimone, Miguel Arcángel de; Orozco Reséndiz, Ana Claudia; Silva Razo, Grisel; Vega Salinas, Beatriz Jacqueline; Luna Mora, Rodolfo Daniel; Caldiño Cedillo, Karina; Vargas Hernández, José Leonel; Lima Rocha, Orlando; Hernández Villarreal, Ana Bertha; Salazar Aguilar, Gloria María de Lourdes de; Quiroz Lozano, Sarahy; Luna Espinoza, Tzuara Aidé de; Hernández Jandeth, Joselim; Díaz Somera, Miriam; Guerrero Sotelo, Roxana Nayeli; Magallón Argüelles, Mario; Palacios Contreras, Isaías.

Colaboradores del libro: Magallón Anaya, Mario; Palacios Contreras, Isaías (editores).

ISBN del libro: 978-607-30-9152-7

DOI del libro: <https://doi.org/10.22201/cialc.9786073091527p.2024>

Trabajo realizado con el apoyo del Programa UNAM-PAPIIT-IN400220

Forma sugerida de citar: Hernández, A. B. (2024). Del sujeto estético en el muralismo mexicano. En M. Magallón e I. Palacios (coords.). *El sujeto nuestroamericano ante un mundo de complejidad e incertidumbre* (249-270). Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe. <https://rilzea.cialc.unam.mx/jspui/>

D.R. © 2024 Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Coyoacán, C.P. 04510
Ciudad de México, México.

© Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510
Ciudad de México, México.
<https://cialc.unam.mx>
Correo electrónico: cialc-sibiunam@dgbb.unam.mx

Los derechos patrimoniales pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este contenido en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Compartir igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>



Usted es libre de:

- › Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.
- › Adaptar: remezclar, transformar y construir a partir del material.

Bajo los siguientes términos:

- › Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Pueden hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- › No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- › Compartir igual: si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

DEL SUJETO ESTÉTICO EN EL MURALISMO MEXICANO

Ana Bertha Hernández Villarreal

La percepción de la realidad, en sí y por sí, constituye una primera aproximación en orden lógico, ontológico y epistemológico. Esta percepción de la realidad puede, empero, ser enriquecida con nuestra visión del arte, situándonos en estas circunstancias como unos sujetos estéticos capaces de apreciar y conceptualizar una realidad determinada en todas sus dimensiones. Esta percepción estética en México se vio sin duda alterada con la aparición del muralismo, que ha determinado una forma de mirar, de ver y de conceptualizar al mundo prehispánico y a los pueblos originarios, una imagen difícil de remontar pese a numerosos esfuerzos en contrasentido. En el presente texto se realizará un análisis de la forma de concebir al indio americano en este movimiento y aunque se reconoce que el muralismo es un movimiento con muchos protagonistas, el trabajo se abocará a tres figuras emblemáticas: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco.¹

¹ El muralismo es un movimiento donde participaron muchos otros artistas además de los tres citados. Entre ellos se encuentran Roberto Montenegro, Ra-

Ningún artista es ajeno a su tiempo, y este tiempo es a la vez determinado por circunstancias económicas, sociales, políticas y culturales. En el caso del movimiento que nos ocupa, el muralismo mexicano, éste surgió condicionado por elementos que, a decir de Rancière, le convierten en una propuesta no sólo estética sino política y ética, pues estos elementos son imprescindibles en el análisis de toda forma de creación, es decir, aun antes de ser propiamente arte.²

Por este motivo nos parece necesario analizar brevemente algunas de estas circunstancias. Después de que la Revolución mexicana dejara hondas heridas en la sociedad mexicana se buscaba, como se buscó durante todo el siglo XIX, un nuevo modelo de nación. Esta preocupación sobre la identidad nacional encendía también la discusión en otros países, cuya fisonomía había cambiado debido a los acontecimientos de la Primera y Segunda Guerras Mundiales, existía un ambiente propicio para la exaltación de la patria y los nacionalismos. Además, las condiciones internacionales también se vieron afectadas por la Gran Depresión, la crisis de la bolsa de valores y el triunfo de la Revolución soviética. Esta última alentaría la creación de partidos comunistas en diversos países con sesgo internacional.

De este modo, en las primeras décadas del siglo XX México vivía no sólo condiciones económicas, sociales y políticas muy complicadas, sino además la búsqueda de una identidad nacional distinta a la que había sido concebida durante la época de Porfirio Díaz, una que habría de replantear lo que era propio, pues la Revolución mexicana había impactado todas las esferas de la rea-

món Alva de la Canal, Luis Nishizawa, Leopoldo Flores, Ismael Ramos, Rafael Cauduro y Santiago Carbonell, José Chávez Morado, Carlos Mérida, Rafael Coronel, Luis Covarrubias, Arturo Estrada, Manuel Felguérez, Arturo García Bustos, Jorge González Camarena, Iker Larrauri, Adolfo Mexiac, Nicolás Moreno, Pablo O'Higgins, Nadine Prado, Fanny Rabel, Regina Raull, Valeta Swann, Antonio Trejo, Rina Lazo y Alfredo Zalce, entre otros.

² Véase Jacques Rancère, *L'inconscient esthétique* (Paris: La Fabrique, 2001).

lidad, agudizando y exacerbando las condiciones de pobreza y marginación. Las luchas por el poder que se sucedieron después provocaron, además, una profunda inestabilidad política que se manifestaría en movimientos armados, cuyos niveles de violencia irían *in crescendo* durante las primeras décadas del siglo XX. En materia de estética, por su parte, los viejos modelos fueron radicalmente cuestionados por personajes tan emblemáticos como el Dr. Atl, de modo que “Los retratos, paisajes, bodegones, etcétera, típicos del arte de la aristocracia fueron desplazados, así como otros temas relativos al modernismo, simbolismo y neorromanticismo”.³ Esto no significó, sin embargo, que otras manifestaciones artísticas de la época de Díaz fueran erradicadas por completo, tal como ocurrió con las pinturas de temas indígenas, que constituirían el antecedente del indigenismo⁴ propio del muralismo mexicano, tal como puede apreciarse en la obra de Rodrigo Gutiérrez, Leandro Izaguirre y otros artistas que trataron esta línea de trabajo.

Por esto, cuando en 1921 el general Álvaro Obregón llegó a convertirse en presidente de México y nombró a José Vasconcelos como su secretario de Educación Pública, este filósofo, escritor y político inició su gestión con un planteamiento acerca de la esencia de la nación y con una idea personal acerca de la regeneración del país por medio de la cultura. A Vasconcelos le interesaba especialmente el tema de lo indígena, cuyas finalidades le vinculaban en su visión de la “raza cósmica” con la creación de una identidad que pasaba por la definición de lo que era propio de México y cuya premisa, accidental o deliberada, estuvo basada en la grandeza del

³ María Esther Pérez Salas, “Las imágenes en la historia del México porfiriano y posrevolucionario”, *Historia Mexicana* 48, núm. 2 (1988), 167.

⁴ El indigenismo es un movimiento político y cultural que defiende la identidad política y social y el valor de la cultura amerindia, aunque también se ha usado para establecer políticas culturales. Rita Eder, “Arte prehispánico en el movimiento muralista”, *Arqueología Mexicana* III, núm. 16 (1995).

pasado prehispánico.⁵ Para ello el filósofo ideó varios proyectos, entre los que se encontraban las misiones culturales y el muralismo. A decir de Teresa del Conde: “para Vasconcelos lo importante fue producir símbolos y mitos, imaginar un pasado heroico y hacerlo hablar, wagnerianamente, por dioses crepusculares como Coatlicue”.⁶ El programa educativo habría de plasmarse no sólo en las campañas de alfabetización y en la formación de nuevos profesores, sino también en los muros pues, a su juicio, ésta era una buena forma de educar a los habitantes un país que, en aquel tiempo, carecían de lectura y escritura.⁷

La gestión de un modelo identitario se concretaba, así, en el proyecto muralista. Esto implicaba reelaborar el paradigma de la historia, poniendo énfasis en las figuras de Hidalgo, Benito Juárez y el Partido Liberal, situando en el bando contrario al régimen porfirista, los grupos conservadores y el pasado colonial. Un elemento novedoso, empero, era la visión sobre el glorioso pasado prehispánico. Otro aspecto es que trataba de reescribir la historia con miras al futuro, cuestión que también habría sido importante durante el siglo XIX, cuando existieron proyectos que incorporaban o desterraban hechos y personajes históricos del pasado:

México se propuso colocarse de un salto entre los países cultos y ese fue el impulso de los mexicanos del siglo XIX. Para este fin era

⁵ “No cabe duda de que la poderosa personalidad de Vasconcelos, el apoyo del general Obregón y el ambiente en ebullición y de gran optimismo del México revolucionario de entonces fueron todos factores decisivos en el surgimiento de lo que se llamaría la ‘Escuela Mexicana’”. Jorge Alberto Manrique, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX* (México: Conaculta, 2000), 16.

⁶ Teresa del Conde, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX* (México: ATTAME, 1994), 21.

⁷ El porcentaje de la población analfabeta de más de 15 años era de 72.3% en 1910, para 1921 logró reducirse en casi 10 puntos: 61.5% al final de ese año. Véase *El panorama educativo de México*, en <http://www.inee.edu.mx/bie/mapa_indica/2010/PanoramaEducativoDeMexico/CS/CS03/2010_CS03__c_vinculo.pdf>.

necesario reestructurar la historia nacional dotándola de una digna tradición. El manejo de los periodos históricos que realizan los diversos representantes de las facciones más destacadas es producto de la ideología desde la que enfocaron la historia. Las posturas más relevantes y extremosas que surgieron en este proceso de reestructuración histórica fueron: el rechazo del periodo colonial y su aceptación y el menosprecio del pasado indígena o su exaltación e inclusión como hecho fundante de nuestra Historia Patria. La enseñanza, la creación artística y la crítica de las artes plásticas no podían sustraerse a las polémicas, juicios y desgarramientos que se produjeron a raíz de la independencia y que se prolongaron hasta la revolución. La producción de los artistas no queda fuera de la necesidad de colaborar y estar presente en el desarrollo programático de una educación concebida como parte sustancial de los distintos proyectos de nación que fueron surgiendo. La más trascendente revisión del pasado fue la incorporación del periodo prehispánico, cuyo esplendor fue arrasado por la conquista española. Incluir al indio y su cultura como parte esencial de la patria fue producto de un largo forcejeo ideológico que dura hasta nuestros días, como podemos constatarlo por los acontecimientos últimos que estamos viviendo provocados por esta injusticia ancestral.⁸

Nació, de este modo, la política indigenista. Ésta se plasmaría en los muros de los edificios públicos, donde habrían de representarse las luchas del país, la historia de México, los símbolos de la patria y la identidad nacional. Para lograrlo, Vasconcelos hizo traer de regreso a México a un grupo de artistas que estaban en el extranjero, entre los que se encontraban Diego Rivera y Roberto Montenegro, quienes fueron los primeros contratados para este fin. Después se incorporó David Alfaro Siqueiros, quien impulsaría en 1922 la

⁸ Véase Ida Rodríguez Prampolini, “Diego Rivera ilustrador de la historia patria”, en <<http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/viewFile/17303/16494>>.

creación del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores.⁹ Finalmente, se contrató a José Clemente Orozco, quien, como tantos otros artistas, habría asumido este compromiso laboral. No puede desconocerse la importancia del muralismo en la historia del arte mexicano, pues a decir de Jorge Alberto Manrique, sentaba las bases para una creación original y distinta:

por primera vez América no produjo buenas copias, sino que dio resultados originales. Por fin se había logrado el acariciado sueño de crear una escuela nacional, por fin se había conseguido forjar un arte, que, siendo propio, se expresara en un lenguaje universal [y] la escuela se convertiría en hito romántico, pero final, de un largo proceso iniciado por lo menos desde mediados del siglo XX [se] vio seriamente comprometido su futuro.¹⁰

Mucho se ha discutido alrededor del carácter del muralismo al que Jean Charcot bautizó como el “Renacimiento mexicano”.¹¹ En este debate entran los temas relativos al oficialismo o la independencia de sus expresiones, lo que dejamos para quien se interese en el tema. Como habría dicho Rancière previamente, ninguna forma de arte está fuera de esta realidad y todo arte es político, aún antes de su concepción misma. Lo que en realidad importa, en

⁹ A este sindicato pertenecerían, en primer lugar, los artistas que emitieron el primer manifiesto, donde firma David Alfaro Siqueiros como presidente, pero también están presentes Diego Rivera, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Alva Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida. Rodríguez Prampolini, “Diego Rivera...”.

¹⁰ Jorge Alberto Manrique, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX* (México: Conaculta, 2000), 16.

¹¹ Afirma Teresa del Conde: “Renacimiento y [...] Barroco sirvieron para educar en la religión a los iletrados ganando adeptos al papado y [...] además enaltecieron la consciencia cívica de gobernantes y gobernados a tiempo que incrementaban la Gloria de las ciudades donde se ubicaban, entonces en el México nuevo nacido de la Revolución de 1910, sucedería algo similar”. Conde, *Historia mínima...*, 20.

función de los objetivos del trabajo, es mostrar las formas en que esta propuesta es útil para el análisis.¹²

Como es visible, he consignado someramente algunas de las condiciones histórico-sociales que dieron origen al movimiento, advirtiendo que no se profundizará más allá en función de los límites de este espacio. Se trataría a continuación de encontrar las formas de plasmar al sujeto estético en el muralismo, desde lo que se consideraba propio de México, donde las maneras en que cada artista lo concibiera partirían del marco propuesto por José Vasconcelos, por lo que él consideraba lo más importante: el nacionalismo cultural y el indigenismo.

El muralismo cambió en muchos la manera de pensar acerca de los indígenas, destacando su cultura y la enseñanza de su historia. Así fue como influyó en los artistas del momento, tanto nacionales como internacionales, en escala y contenido, muchos incluían ahora los problemas de su relevancia social en las pinturas y buscaban hacer su arte útil comunicando sus pensamientos acerca de la política de izquierda y provocando conciencia social.¹³

La forma de concebirlos, sin embargo, no fue la misma para cada uno de estos muralistas que, si bien partían del marco común del indigenismo, éste sería plasmado en diferentes *modus*, distinguiendo en sus vertientes al menos tres posibilidades: la búsqueda del

¹² El muralismo se desarrolló e integró fundamentalmente en los edificios públicos y en la arquitectura virreinal. Los muralistas se convirtieron en cronistas de la historia mexicana y del sentimiento nacionalista, desde la antigüedad hasta el momento actual. La figura humana y el color se convierten en los verdaderos protagonistas de la pintura. En cuanto a la técnica, redescubrieron el empleo del fresco y de la encáustica, y utilizaron nuevos materiales y procedimientos que aseguraban larga vida a las obras realizadas en el exterior. Rodríguez Prampolini, “Diego Rivera...”.

¹³ *Loc. cit.*

paraíso perdido en Diego Rivera,¹⁴ la religiosidad y el mito en José Clemente Orozco¹⁵ y la referencia antropológica en David Alfaro Siqueiros:¹⁶

En la práctica, el indigenismo tomó varios cauces. Por un lado, está la concepción histórica de Diego Rivera: descripción minuciosa de una idílica vida cotidiana antes de la llegada de los españoles. Por otro, la de José Clemente Orozco, que integra las culturas indígenas en el contexto de una religiosidad violenta; su obra épica la realizó con suficiente ironía, amargura y agresividad como para encarnar una imagen verdadera y convincente del mundo moderno, con su despiadada lucha de clases, teniendo como tema obsesionante el del hombre explotado, engañado y envilecido. Sólo David Alfaro Siqueiros se interesó por acercar a la pintura moderna los valores plásticos de los objetos prehispánicos.¹⁷

Veamos estos elementos con más detenimiento, dada su utilidad para ilustrar el tema que nos ocupa. Aunque la categoría principal de lo propio está constituida por el indigenismo, cada uno de estos artistas encontró diferentes modos de plasmarlo, tiñendo su concepto con las imágenes elaboradas por su propia concepción del mundo. Sin embargo, encontramos mayor coincidencia cuando se

¹⁴ Diego Rivera (1886-1957) fue el iniciador del movimiento. Véase Rodríguez Prampolini, "Diego Rivera...", 5.

¹⁵ José Clemente Orozco (1883-1949) realizó numerosos murales en edificios públicos, con un impetuoso estilo narrativo que va de lo patético a lo trágico, del realismo al simbolismo, siempre dentro de la más estricta orientación mexicanista.

¹⁶ David Alfaro Siqueiros (1896-1974) fue el más radical de los muralistas, creyendo firmemente que: "el artista que produjo la Revolución mexicana fue el que encauzó el arte moderno en contraposición al decadente arte europeo por la ruta del proceso artístico que había sido detenido por la sociedad burguesa", Véase Ida Rodríguez Prampolini, *Siqueiros y la Revolución*, en <<http://www.revisitas.unam.mx/index.php/cronicas/article/viewFile/17303/16494>>.

¹⁷ Véase <www.profesorenlinea.cl/artes/muralismo.htm>.

alude a los conquistadores y a las imágenes que nos describen la historia nacional en términos de héroes y de villanos.

Iniciemos con el tema de lo que se ha de considerar la identidad de México, empleando para ello los murales de Palacio Nacional, en este caso para analizar la obra de Diego Rivera en el conjunto de paneles que lleva por nombre: *Epopéya del pueblo mexicano*.¹⁸ Aquí Diego Rivera contribuye a establecer una manera de pensar la historia que hará eco en el proceso nacionalista, tal como lo habría concebido Vasconcelos. Este proceso, según Hobsbawm, debe cumplir una serie de condiciones para conformar la identidad nacional:

En opinión del historiador Eric Hobsbawm, el proceso del nacionalismo tiene la capacidad de transformar las culturas y convertirlas en naciones, mediante un proceso de etapas que divide en tres: 1. Etapa cultural o literaria, sin implicaciones políticas. 2. La formación de un conjunto de precursores de la “idea de lo nacional” (intelligentia) promoviendo campañas políticas a su favor. 3. La articulación de programas nacionalistas que obtienen el apoyo de los segmentos populares o el “pueblo”.¹⁹

¹⁸ “La ‘Historia de Mexico’, ‘Epopéya del pueblo mexicano’ o ‘México a través de los siglos’ es un fresco del pintor Diego Rivera. Fue realizado sobre las paredes de la escalera principal del Palacio Nacional de México entre 1929 y 1935. Se trató de un pedido de José Vasconcelos, quien fue el secretario de la Educación Pública durante el renacimiento mexicano muralista. Fue restaurada en 2009 por el bicentenario de la Independencia de México y durante el centenario de la Revolución mexicana en 2010. Mide 276 m² y se compone de 3 partes. Dos laterales de 7.49 m sobre 8.85 m y uno central de 8.59 m sobre 12.87 m. A través de esta obra Diego Rivera quiso enseñar a los mexicanos la historia de su propio país y expresar su opinión, pues [...] representó una visión del pasado y del futuro de la Nación. desde la perspectiva del nuevo régimen”, en </aquelcultural.wordpress.com/2015/03/09/pintura-la-historia-de-mexico-de-diego-rivera/>

¹⁹ Rodolfo Ramírez Rodríguez, “Diego Rivera y las imágenes de lo popular en el nacionalismo cultural”, *Tramas* 40 (2013), en <http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/6-674-9763onj.pdf>.

Esas tres condiciones se cumplen a cabalidad en la política de Vasconcelos: 1) la cultura indígena existe, igual que su pasado, como realidad de hecho; 2) en la etapa posrevolucionaria ese pasado se torna prototipo merced a una serie de inteligencias (filosóficas, literarias, artísticas), impulsando lo que habrá de considerarse “nuestro”, esto es, una idea de lo nacional; 3) este proceso es seguido por una política cultural que, finalmente, obtiene el apoyo popular a partir de programas educativos, bajando la idea hasta las esferas de lo cotidiano donde habrá de consolidarse, como afirma Rodolfo Ramírez:

Debido a la urgencia de cierta coherencia social y de organización (política, económica, educativa y artística) en la sociedad mexicana, se hizo fundamental que la construcción de lo nacional, como elemento unificador, se interesara más por los aspectos de estratos populares (como la alimentación, vestimenta, lenguaje, formas de entretenimiento y lugares típicos), expresando en ellos una imagen del pueblo mexicano, de consabidas raíces heterogéneas, pero que se convertirían en símbolos y mitos de la nación. La formación de un imaginario popular consistía en crear y valorar un paisaje de la vida cotidiana, el cual reprodujera y transmitiera el conjunto de valores, símbolos, recuerdos y mitos compartidos identificando a los integrantes de la sociedad con ese legado particular, formando una identidad nacional.²⁰

Recuérdese la importancia del libro de texto gratuito y los programas de formación docente, además de las misiones culturales que acaban por consolidarle en el imaginario social. Por esto afirma Ida Rodríguez Pamprolini que Diego Rivera es forjador de una idea de la patria y un educador de México:

²⁰ Ramírez Rodríguez, “Diego Rivera...”.

De los pintores mexicanos del siglo XX Diego Rivera es el que asume en su obra artística el papel de maestro de Historia. Desde su primer mural en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria, *La creación* (1922), Diego involucra en su obra el quehacer del historiador. En este mural se propuso desarrollar, según sus propias palabras, los orígenes de las ciencias y las artes, en cierto modo una especie de abreviatura de la historia esencial del hombre. Debido al proyecto nacionalista del Estado que se vuelve apremiante ante la necesidad de consolidar la revolución, Rivera, después de este mural de transición, va adecuando sus conocimientos estéticos a la búsqueda de una nueva belleza, de un nuevo realismo ya no clasicista, sino inspirado en el pasado mexicano y el arte popular. Diego logra estereotipar una nueva estética de lo “mexicano” que le servirá para interpretar, difundir y desarrollar su concepción de la historia.²¹

De este modo, Diego Rivera se destaca por su propuesta, estableciendo que el pasado indígena previo a la Conquista es lo que constituye nuestra identidad nacional, representándola de una manera idealizada. Visión roussoniana de aquel mundo perdido que constituye, a partir de esas ideas, su concepción prehispánica. Un ejemplo de ello se encuentra en el mural denominado: *Epopéya de la nación* que puede ser apreciado en el Palacio Nacional, donde Rivera vierte su visión de la historia en un conjunto de paneles que van del mundo prehispánico al futuro, pasando por la Conquista y la Revolución. En el caso de los paneles del lado oeste, cercanos a la escalera principal, se encuentra, en primer lugar, *La gran ciudad de Tenochtitlán*, mural en que ofrece una vista paradisiaca, según su descripción pictórica, rodeada de canales, volcanes y montañas, remitiendo a la narración esplendorosa de lo que habría sido el imperio mexica.

En los tres paneles sucesivos aborda lo indígena desde una visión regional. *La cultura purépecha se presenta como una realidad pacífica*,

²¹ Rodríguez Prampolini, “Diego Rivera...”, 12.

protagonizada en escenas de la vida cotidiana como la confección del vestido, la creación de textiles y pinturas realizadas sobre éstos. La conmovedora descripción se ve acompañada de algunos perros xoloitzcuintle, por los que Diego tenía especial afición, intentando reconstruir de este modo la pacífica y armónica visión del pueblo, de los más pobres de México. Le sigue la cultura zapoteca, en el que se representan las actividades artesanales que se vinculan con la creación de la joyería, el manejo del oro, las piedras preciosas y el plumaje de quetzal. En esta visión también prevalece la idealización.

Como es visible, en este mural se hace alusión a un mundo donde hombres y mujeres, en contacto con la naturaleza, desarrollan los aspectos necesarios para la vida de una manera ordenada y pacífica, en un devenir idílico de su existencia cotidiana, vinculándose con la visión del mundo rural que se habría de mantener a lo largo del tiempo. Se observan, además, las formas de preparar el alimento, la importancia de los plumajes de quetzal, la fundición de metales y las ceremonias religiosas, así como la adoración de los dioses ancestrales, en medio de una atmósfera de maravillas.²²

Así: “En el amanecer de los tiempos, la vida discurría por sendas idílicas y quedaba supeditada a la protección y enseñanzas del dios de los mayas, toltecas y aztecas, Quetzalcóatl, que se suele representar como una serpiente emplumada de piedras preciosas, la serpiente era el símbolo de la sabiduría”.²³

El mural continúa el recorrido por la cultura totonaca (se aprecia el juego de pelota y la danza del volador); el cultivo del maíz, del cacao, la producción del papel amate y el uso del hule con que se realizaban las pelotas de uso ceremonial. Con estos elementos

²² Este mural hace alusión a la elaboración de joyas y al trabajo en oro y filigrana, así como los otros murales que reflejan su visión de la vida cotidiana en el mundo antiguo. Véase Carlos Aguirre Anaya, Martha López Castillo y Carlos Mújica Suárez, *Los murales de Diego Rivera* (México: Secretaría de Comunicaciones y Transportes, 2009).

²³ Véase <joseantoniobru.blogspot.com>.

se consolida la visión de nuestras herencias ancestrales.²⁴ En estos términos el discurso pictórico de Diego Rivera²⁵ contribuiría a forjar una idea de la nación impulsando, de este modo, una propuesta sobre los fundamentos de lo que constituye la identidad nacional, pues lo que queda de aquel mundo destruido es lo nuestro y lo mejor de México. Este pasado ancestral, profundo, se manifiesta en sus personajes cotidianos, tal como ocurre con las vendedoras de flores, con las tradiciones del campo y con las formas de religiosidad del pueblo. Esta identidad del sujeto estético da como resultado una imagen idealizada de aquel mundo prehispánico perdido y recuperado, dentro de la pintura de Diego Rivera.

Una perspectiva diferente en relación con lo que constituye la identidad nacional es la que proviene de la obra de José Clemente Orozco, pues su visión histórica es más crítica. Así, en el mural *La*

²⁴ Una vez que Rivera ha encontrado el lenguaje preciso y la belleza de su pueblo lo montará sobre el andamiaje de un supuesto materialismo dialéctico más cercano, sin embargo, al idealismo de Hegel que al marxismo en que pretendió basar los esquemas. Diego Rivera supo insertarse dentro de la gran polémica sobre el indigenismo como fundamento de la nación, y de hecho su obra es la síntesis que servirá de tesis al nuevo proceso artístico nacional que se desarrolla al triunfo revolucionario. Rodríguez Prampolini, "Diego Rivera...".

²⁵ Para conocer más sobre la vida y obra del pintor, véanse los trabajos de Jorge E. Spilimbergo, *Diego Rivera* (1954); Juan Pablo de Piña, *Diego Rivera en los años radicales* (1956); Bertram D. Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera* (1972); Olivier Debrouse, *Diego de Montparnasse* (1979) y Guadalupe Rivera Marín, *Un río, dos Rivas: vida de Diego Rivera, 1886-1929* (1989), en ellas se puede hacer un resumen biográfico de una personalidad que en muchas ocasiones avasallaba al espectador y al informante, pues la información que se presenta va desde lo anecdótico hasta la construcción de una mitomanía, de la cual por cierto Diego Rivera era muy afecto. Otra publicación más analítica es la realizada por Raquel Tibol, *Diego Rivera: arte y política* (México: Grijalbo, 1979), que combina de buena manera su actividad política con su actividad artística; por su parte, la revisión de testimonios contenidos en *Encuentros con Diego Rivera* (1993) y la obra colectiva *Diego Rivera, arte y revolución* (1999), nos permiten conocer mejor detalles que coinciden con eventos sociales y políticos en México y el mundo. Véase Ramírez Rodríguez, "Diego Rivera...".

epopeya de la civilización americana, que realizó en la Biblioteca Baker, en el Dartmouth College de Hanover, New Hampshire, entre 1932 y 1934,²⁶ el pintor muestra el tránsito de los primeros pobladores de América, pasando por la gloria y la destrucción de las culturas prehispánicas para encarar, finalmente, una visión trágica y crítica del mundo que le tocó vivir. Esta obra puede ser estudiada a la luz de la propuesta estética, mostrando que en el pintor lo “primitivo” no es equivalente a lo “indígena”, como habían venido sosteniendo las mentalidades coloniales.

En efecto, en el panel denominado *La migración*, Orozco da cuenta de lo que son los hombres y mujeres “primitivos”, en el sentido de primigenios, es decir, los primeros que llegaron a América cruzando por el Estrecho de Bering, como ya lo sostenía el discurso científico en aquel momento. Contrariando la visión de que los habitantes de América son distintos, en un sentido de inferioridad, Orozco presenta a aquellos primeros con una corporeidad fuerte y musculosa. La expresión angustiada de los rostros implicaba el continuo enfrentamiento con la muerte, lo que aparece definido por los colores intensos y las expresiones contrahechas.

Con relación al pasado prehispánico, Orozco alude a temas como los sacrificios humanos, reinterpretándolos, asumiendo que son parte de una realidad difícil de comprender para el europeo y el norteamericano. En este punto, pone esa realidad en contexto, donde existe una religiosidad violenta, donde todos los personajes se encuentran enmascarados, lo que significa la enajenación religiosa al dios que se encuentra al fondo observando los hechos y cuya fisonomía asemejan las máscaras. Así, Orozco no idealiza, presenta el sacrificio humano como parte de una religiosidad que es tan difícil de explicar para la mentalidad europea, una ritualidad que cobra en su obra un nuevo significado.

²⁶ El mural tiene 24 paneles y una extensión de tres mil doscientos metros cuadrados. Se concluyó en 1934.

Por supuesto que se trata de una interpretación de Orozco, él recurre a la reflexión de Augusto Comte para explicar lo inexplicado, dándole un cariz que coincide con la historia de la humanidad, una que, según el filósofo francés, puede dividirse en tres fases distintas:²⁷ la mítico-religiosa, donde las explicaciones del mundo están dadas de manera mágica, por lo que los fenómenos naturales son explicados a partir de dioses o seres sobrenaturales; la fase metafísica, que la sustituye gracias al dominio parcial del hombre sobre la naturaleza, y la fase positiva, donde finalmente se logra una explicación científica de la realidad. Esta visión es puesta en juego por Orozco en el mural que coloca la historia de México en el devenir de la humanidad, atravesando cada una de estas etapas, como se muestra en los paneles sucesivos, que aluden a los guerreros aztecas, a una la visión metafísica de Quetzalcóatl, el gran educador, que es representado como un dios blanco que enseña a los hombres la forma de construir pirámides, de cultivar la tierra, de mirar las cosas grandes y maravillosas a partir de la educación y que le conducirá, finalmente, a una visión positiva, científica.

De esta manera, en su concepción, queda representado el tránsito de la sociedad mexicana de un pensamiento mítico-religioso a una etapa metafísica, representada por el destierro que hace Quetzalcóatl de los antiguos dioses toltecas que aparecen a su espalda, sugiriendo su erradicación. Esto llevaría a la historia de México, en el siguiente panel, a la Edad de Oro precolombina, vínculo de la tierra y el cielo, de la educación y de la realidad.²⁸ Aquí se muestran los elementos estéticos vinculados con lo autóct-

²⁷ Véase Angèle Kremer-Marietti, *L'anthropologie positiviste d'Auguste Comte* (París: Librairie Honoré Champion, 1980).

²⁸ El panel muestra la sociedad de los indígenas funcionando correctamente. Se ve un hombre que está trabajando la tierra, otro hombre está trabajando con piedra, y otro hombre está estudiando los cielos. El tercer hombre es muy orgulloso, con el brazo levantado, no necesita una máscara, en <<http://rachel-y-josh.tumblr.com/post/138017870138/la-epopeya-de-la-civilizaci%C3%B3n-americana-un>>.

tono, esto es, con lo originario de esta tierra, dentro de lo que están los alimentos, la técnica y la ciencia, que daría origen, en esta etapa metafísica, a una cultura grandiosa: la originaria de este lugar. Así, queda mostrado en el mismo complejo que lo “primitivo” y lo “autóctono” no son, en modo alguno, términos equivalentes.

Sin embargo, la tragedia estará próxima. Será el destierro de Quetzalcóatl lo que genere la irrupción de un nuevo fanatismo. En *La profecía y Cortés y la Cruz* se muestra un mundo donde reina la devastación y la muerte después de la Conquista. Es este acontecimiento histórico lo que dará lugar a la visión de lo terrible de la Conquista en los tres muralistas, para los cuales la visión de la alteridad se vincula con el mal, con lo que proviene de lo español. Pero no es lo mismo esta visión de conquista que la visión de futuro, donde la alteridad la constituyen las otras naciones que son capaces de vivir en paz y armonía, adaptando sus principios al enunciado de Benito Juárez: “el respeto al derecho ajeno es la paz”. Así, la reunión de estas naciones se muestra pacífica en el mural de Orozco en la New School University de Nueva York, donde todos los países son capaces de dialogar entre sí.

Así, el conquistador español, para los tres muralistas, está representado por el enemigo, en un primer caso por los europeos, quienes han destruido lo más valioso de las culturas ancestrales: a los seres humanos, ciudades y espacios de las culturas originales, causando miseria y el terror.²⁹ En *El caballo bicéfalo*, símbolo de esta

²⁹ El imperio que funda Cortés sobre los restos de las viejas culturas aborígenes era un organismo subsidiario, satélite del sol hispano. La suerte de los indios pudo ser así la de tantos pueblos que ven humillada su cultura nacional, sin que el nuevo orden —mera superposición tiránica— abra sus puertas a la participación de los dominados. Pero el Estado fundado por los españoles fue un orden abierto. Y esta circunstancia, así como las modalidades de la participación de los vencidos en la actividad central de la nueva sociedad: la religión, merecen un examen detenido. La historia de México, y aun la de cada mexicano, arranca precisamente de esa situación. Así pues, el estudio del orden colonial es imprescindible. La determinación de las notas más salientes de la religiosidad colonial —sea en

perspectiva del mundo, Orozco manifiesta la visión apocalíptica presidida por un ser aterrador, el símbolo de lo monstruoso, que aparece magnificado por las cualidades míticas que dotan al animal, desconocido para los pobladores originales, de todo lo terrible y lo siniestro. El caballo constituye, al igual que la armadura la visión de lo otro, sin lugar a duda, en un sentido vital.

Es posible que entre las culturas originales la diversidad cultural hubiese estado dada por los pueblos vecinos, muchas veces enfrentados entre sí, muchas veces tributarios unos de otros, una visión multicultural que consideraba las diferencias que guardaban. Pero en esta visión unificadora del muralismo lo indígena es equivalente a lo mexicana, aquí no hay distintos pueblos que habitaban Mesoamérica, sino uno; aquí no caben esas sutilezas de hablar de tlaxcaltecas, otomíes, chalcas o mixtecos, sino de un solo pueblo: el indígena, el que ha sido sometido, humillado y esclavizado. Y tampoco hay diferencias entre los conquistadores, son los villanos, los que han sometido y destruido la grandeza de México. Así, en Orozco, el muralista ubica lo otro en el sentido de lo terrible, del caballo, animal fantástico, y su jinete, con espada en mano, que pasan por encima de la multitud vencida sin importarle si destroza a hombres, mujeres o niños. Esta visión de la otredad también se presenta en David Alfaro Siqueiros y en Diego Rivera, de los cuales se eligieron dos muestras representativas: el *Tormento de Cuauhtémoc* y el mural principal de Palacio Nacional.

En el *Tormento a Cuauhtémoc* David Alfaro Siqueiros muestra la crueldad de los europeos, que con sus ansias provocan la destrucción, no sólo material, sino moral, de las culturas originales. Sirve de ejemplo para los mexicanos que Cuauhtémoc, el héroe arqueológico, soporta el sufrimiento hasta las últimas consecuencias, resistiendo hasta el límite al enemigo, mostrando de este modo valor

sus manifestaciones populares o en las de sus espíritus más representativos— nos mostrará el sentido de nuestra cultura y el origen de muchos de nuestros conflictos posteriores. Kremer-Marietti, *L'anthropologie...*

y resistencia. Este tema, como hemos visto, ya se había planteado en el siglo XIX, pero Siqueiros agrega los elementos de traición y degradación encarnados por Malinche, a quien se ve agazapada, mientras que la patria sufre una suerte sangrienta. Siqueiros introduce la presencia de los perros de ataque, que se ciernen amenazadores sobre las víctimas.

En *El Tormento a Cuauhtémoc* se puede ver el momento en el que el gobernante mexica fue torturado para que revelara el escondite de los tesoros de Tenochtitlán. En esta pieza se puede ver al líder mexica soportando las torturas, mientras que Tetelepanquetzal, señor de Tlacoapan, implora por piedad. Y, un detalle a destacar es que entre los soldados españoles se asoma un rostro indígena, que hace referencia a la Malinche, justo frente a una mujer ensangrentada, que representa a la Patria. y junto a ella, a una niña mutilada que la imita.³⁰

Se muestra así el concepto de otredad en la obra de Siqueiros. El mismo tema de la corrupción y la victimización de los habitantes originarios es expuesto por Diego Rivera en el mural central de Palacio Nacional, pero esta vez ya no referido a los grandes personajes de la historia patria, sino a la suerte que corre el habitante después de la Conquista: la esclavitud; la corrupción; la devastación de su cultura y la evangelización. Es decir, los españoles “nos” someten a partir de dos elementos que se volverán característicos en las explicaciones del hecho: la Cruz y la Espada, la conquista espiritual y material. En esta obra de Diego Rivera se muestra, en síntesis, esa visión. Al fondo aparecen los pueblos prehispánicos esclavizados, sometidos a trabajo forzoso, también está presente la sustitución de las religiones originales por la cruz, a manos de un sacerdote que se apoya con un siniestro personaje que lleva una espada para impedir los antiguos ritos. En primer plano, la rapiña, las peleas por el oro, la introducción de animales que no pertene-

³⁰ Véase <museopalaciodebellasartes.gob.mx/coleccion_alfaro_siqueiros.php>.

cían a estas tierras, colgados, masacres, trabajo en las minas, que condujeron a la degradación y la miseria.

La síntesis se presenta en la vinculación entre lo español y lo indígena para dar lugar a un nuevo sentido de identidad, como lo muestra la mujer que aparece detrás del conquistador con un niño mestizo en la espalda: rasgos de la cultura ancestral y ojos azules es lo que le caracteriza. Este mestizaje fue producto de una relación violenta en extremo, pero éste será el origen de una nueva raza, de una nueva nación, de un sentido identitario que, sabemos, llevó al intento de convertir a todo el país en una tierra de mestizos. Lo nuestro se proyecta para Orozco en una línea sucesoria hasta un futuro que también se vuelve angustioso. Pero esta identidad también puede verse en la vida cotidiana, como se observa en el mural *Ingenieros*, donde aquellos personajes con sus escuadras parecen proyectar el porvenir del país.

En el muralismo, adicionalmente, aparece otra concepción de la alteridad, concebida esta vez como el enemigo político y encarada en las fuerzas oscuras del capitalismo, que debe ser enfrentado por los obreros, campesinos, maestros, artistas y, en fin, por todas las fuerzas progresistas que se oponen a la desigualdad. Esta posición se radicaliza en la idea donde lo extraño, lo ajeno a nuestro país, no lo constituye ya el extranjero (por el solo hecho de serlo), dado que todos los muralistas tienden al internacionalismo. Lo ajeno, lo que no nos pertenece, lo que no somos, se planteará entonces en términos morales: la maldad moral, la corrupción, las fuerzas del sistema, los corruptos. Lo ajeno es entonces el sistema capitalista que devino de las fuerzas de ocupación española y se prolongó en todos los enemigos de la patria: los conservadores, el imperio, el régimen de Porfirio Díaz. Es esta visión que aparece en la obra de Diego Rivera donde siniestros personajes corrompen, pervierten, esclavizan o coadyuvan a la imposición religiosa en México. Su rostro deformado muestra una visión envilecida que hunde al pueblo en la desesperación y en la miseria.

Esta idea del capitalismo, representado por la corrupción, la maldad o la degradación de las clases poderosas, también está presente en la obra de José Clemente Orozco. Ahí se muestran los excesos de los ricos y miserables, se exponen sus excentricidades y desvaríos. Por último, en relación con el futuro, este muralista presenta el destino escatológico que le espera a la humanidad de seguir el camino por el que el sistema lo va conduciendo. Esta perspectiva apocalíptica se muestra en la obra de José Clemente Orozco, *Katharsis*, misma que estaba destinada a ser uno de los últimos murales del Palacio de Bellas Artes.

Aquí se representa como profecía la destrucción del mundo como consecuencia del desarrollo tecnológico y la sociedad de masas: el mundo se dirige hacia un camino donde reina la devastación y el vicio. En este proceso de destrucción, de renovada anarquía, el caos se encuentra por doquier, campean la decadencia y la descomposición: aquí engranes de máquinas se confunden con restos óseos; aquí las armas y las peleas se entrecruzan en un panorama escalofriante, fantasmagórico y aterrador. En el centro, las imágenes de dos prostitutas aparecen cercenadas, degradadas, muestra de lo que espera a la “civilización” con su vórtice incesante de consumismo e industrialización. Al estado de salvajismo final le queda una opción, encarnada en la “Katharsis”, purificación representada por el fuego en la parte superior de la obra, en la que, enfrentado con estos elementos de corrupción y muerte, puede la humanidad, finalmente, liberarse, como lo expresa en el hombre de fuego y todas las referencias ígneas que son tan importantes en la obra de Orozco.³¹ Lo autóctono se vuelve valor fundamental en estos tres autores, destacan las imágenes de la belleza del mundo indígena, del campesino, del obrero, de todo lo que encarna lo popular, herencia de indigenismo, herencia de México.

³¹ Raquel Tibol, *Jóse Clemente Orozco: una vida para el arte* (México: FCE, 1983), 163-164.

Así, la concepción del indigenismo como lo que nos representa verdaderamente, y de la conquista española como su máxima perversión, lograron calar muy hondo en las formas de explicar la historia, llena de héroes y villanos. Lamentablemente, constituido como política de Estado, el muralismo terminó por desgastar sus propios valores y, más importante aún, no tuvo impacto para modificar la imagen de lo indígena en lo social, o para mejorar las condiciones económicas, sociales y políticas de los indígenas reales, cuya situación cotidiana siguió siendo de marginación y exclusión. Tampoco logró darles voz a los protagonistas, sustituyendo la diversidad cultural por sus propios discursos.

La influencia estética no logró, además, disminuir las formas de colonialismo y racismo internos, que siguieron siendo baldón y pretexto para la humillación de innumerables grupos sociales. Esta es la tarea que sigue siendo importante para nuestro país ahora y en el futuro.

FUENTES

- Aguirre Anaya, Carlos *et al.* *Los murales de Diego Rivera*. México: Secretaría de Comunicaciones y Transportes, 2009.
- Belluzzo, Ana María (org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial UNESP, 1990.
- Conde, Teresa del. *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*. México: ATTAME, 1994.
- Eder, Rita. "Arte prehispánico en el movimiento muralista". *Arqueología mexicana* III, núm. 16 (1995).
- González Mello, Renato. *La máquina de pintar*. México: IIE-UNAM, 2008.
- Hurlburt, Laurance P. *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*. México: Patria, 1991.
- Kremer-Marietti, Angèle. *L'anthropologie positiviste d'Auguste Comte*. Paris: Librairie Honoré Champion, 1980.

- Manrique, Jorge Alberto. *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*. México: Conaculta, 2000.
- Pérez Salas, María Esther. “Las imágenes en la historia del México porfiriano y posrevolucionario”. *Historia Mexicana* 48, núm. 2, 1988.
- Ramírez Rodríguez, Rodolfo. “Diego Rivera y las imágenes de lo popular en el nacionalismo cultural”. *Tramas* 40 (2013): 319-350.
- Rancère, Jacques. *L'inconscient esthétique*. París: La Fabrique, 2001.
- Rockfort, Desmond. *Pintura mural mexicana. Orozco, Rivera, Siqueiros*. México: Limusa, 1993.
- Tibol, Raquel. *José Clemente Orozco: una vida para el arte*. México: FCE, 1983.

Cibergrafía

- “El panorama educativo de México”, consultada el 20 de octubre de 2020, en <http://www.inee.edu.mx/bie/mapa_indica/2010/PanoramaEducativoDeMexico/CS/CS03/2010_CS03__c-vinculo.pdf>.
- “La epopeya de la civilización”, consultada el 24 de octubre de 2020, en <<http://rachel-y-josh.tumblr.com/post/138017870138/la-epopeya-de-la-civilizaci%C3%B3n-americana-un>>.
- Museo del Palacio de Bellas Artes. “Siqueiros”, consultada el 25 de octubre de 2020, en <museopalaciodebellasartes.gob.mx/coleccion_alfaro_siqueiros.php>.
- Rodríguez Prampolini, “Diego Rivera ilustrador de la Historia Patria”, consultada el 24 de octubre de 2020, en <<http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/viewFile/17303/16494>>.