

# Universidad Autónoma de Chiapas

Facultad de Humanidades. Campus VI  
Coordinación de investigación y Posgrado



## Cultura y Poder:

Un estudio sobre el Muralismo Mexicano,  
1920 - 1928



## Tesis

Que para obtener el grado de  
Maestro en Estudios Culturales



## Presenta

Jairo Eliavin Pérez Tohalá M130198

## Director de tesis

Dr. Raúl Trejo Villalobos



Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Septiembre 2022





FACULTAD DE HUMANIDADES CAMPUS VI  
COORDINACIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO  
ÁREA DE TITULACIÓN

F-FHCIP-TM-016

AUTORIZACIÓN/IMPRESIÓN TESIS

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. septiembre 21 del 2022  
No. Oficio: CIP/309/2022

C. Jairo Eliavin Pérez Tohalá

Promoción: 10 promoción

Matrícula: M130198

Sede: Tuxtla Gutiérrez Chiapas

Presente.

Por medio del presente, informo a Usted que una vez recibido los votos aprobatorios de los miembros del **JURADO** para el examen de la **Maestría en: ESTUDIOS CULTURALES**  
para la defensa de la Tesis intitulada:  
**CULTURA Y PODER: UN ESTUDIO SOBRE EL MURALISMO MEXICANO, 1920-1928.**

Se le **autoriza la impresión de Seis ejemplares y tres electrónicos (CD's)**, los cuales deberá entregar:

- Un CD: Dirección de Desarrollo Bibliotecario de la Universidad Autónoma de Chiapas.
- Un CD: Biblioteca de la Facultad de Humanidades C-VI.
- Seis y un CD: Área de Titulación de la Coordinación de Investigación y Posgrado de la Facultad de Humanidades C-VI, para ser entregadas a los Sinodales.

Sin otro particular, reciba un cordial saludo.

ATENTAMENTE

"POR LA CONCIENCIA DE LA NECESIDAD DE SERVIR



**Dr. MOISÉS EMMANUEL TRUJILLO ZOZAYA**  
COORDINADOR DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

C.c.p.- Expediente/Minutario.



Código: FO-113-05-05

Revisión: 0

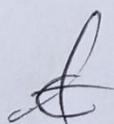
**CARTA DE AUTORIZACIÓN PARA LA PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DE LA TESIS DE TÍTULO Y/O GRADO.**

El (la) suscrito (a) JAIRO ELIAVIN PÉREZ TOHALÁ  
Autor (a) de la tesis bajo el título de "CULTURA Y PODER: UN ESTUDIO  
SOBRE EL MURALISMO MEXICANO, 1920-1928"

presentada y aprobada en el año 20 22 como requisito para obtener el título o grado de MAESTRO EN ESTUDIOS CULTURALES, autorizo a la Dirección del Sistema de Bibliotecas Universidad Autónoma de Chiapas (SIBI-UNACH), a que realice la difusión de la creación intelectual mencionada, con fines académicos para que contribuya a la divulgación del conocimiento científico, tecnológico y de innovación que se produce en la Universidad, mediante la visibilidad de su contenido de la siguiente manera:

- Consulta del trabajo de título o de grado a través de la Biblioteca Digital de Tesis (BIDITE) del Sistema de Bibliotecas de la Universidad Autónoma de Chiapas (SIBI-UNACH) que incluye tesis de pregrado de todos los programas educativos de la Universidad, así como de los posgrados no registrados ni reconocidos en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad del CONACYT.
- En el caso de tratarse de tesis de maestría y/o doctorado de programas educativos que sí se encuentren registrados y reconocidos en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), podrán consultarse en el Repositorio Institucional de la Universidad Autónoma de Chiapas (RIUNACH).

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas; a los 29 días del mes de SEPTIEMBRE del año 20 22.

  
JAIRO ELIAVIN PÉREZ TOHALÁ  
Nombre y firma del Tesista o Tesistas

# Agradecimientos

Agradezco especialmente a todo el equipo de trabajo que me acompañó a lo largo de este proceso de investigación. Al Dr. Raúl Trejo Villalobos, ya que gracias a su constante difusión por la vida y obra de José Vasconcelos pude orientar en ciertos aspectos esta investigación. Al Dr. Luis Madrigal Frías, por sus puntuales observaciones y, sobre todo, por hacer posible que en nuestra facultad contemos con la Licenciatura en Filosofía. También agradezco las cometarios puntuales del Dr. Rigoberto Martínez Sánchez y al Dr. Luis Ernesto Cruz Ocaña.

En general, agradezco al grupo académico que hace posible que en nuestra facultad se mantengan los posgrados de calidad CONACYT que, sin duda, es un gran apoyo para quienes nos apasiona la investigación.

Cualquier creación tiende hacia la sencillez, a una expresión sencilla en grado máximo. El tender hacia la sencillez supone un tender a la profundidad de la vida Reproducida. Pero encontrar el camino más breve entre lo que se quiere decir o expresar y lo realmente representado en la imagen finita es una de las metas más arduas en un proceso de creación. La tendencia hacia la sencillez supone una atormentada búsqueda de la forma de expresión adecuada para esa verdad que ha conocido el artista. (Tarkovski, 2002, p.138)

Introducción	1
Capítulo 1. Marco Hermenéutico-genealógico	6
1.1. La Hermenéutica como Arte y Ciencia	6
1.2 La Teoría de los Campos Sociales	12
1.3 La Genealogía Como Método Histórico-Filosófico	19
Capítulo 2. Breve Panorama del Campo Artístico e intelectual en México	26
2.1. La Revista Savia Moderna y el Ateneo de la Juventud	29
2.2 Arte y Revolución: Antecedentes de la Pintura Mural en México	36
2.3 La Reconfiguración del Campo de Poder y la Política Cultural del Gobierno Posrevolucionario	41
Capítulo 3. Primera Etapa de la Pintura Mural	48
3.1 Correspondencias	48
3.2 La Revista Vida Americana y Los Tres Llamamientos	60
3.3 Los Primeros Recintos Murales	65
Capítulo 4. El Renacimiento Artístico Mexicano	75
4.1 El Campo de producción Artística	75
4.2 La Huelga en la Escuela Nacional Preparatoria	84
4.3 La Pintura Mural Durante el Régimen Callista	95
Conclusiones	107
Referencias	113
Figuras	121

## Introducción

Apenas el año pasado se llevó a cabo la conmemoración del primer centenario del Muralismo Mexicano, el movimiento artístico con mayor trascendencia en América Latina, así lo ratifican los diversos estudios que se han hecho sobre este tema, tanto en el ámbito nacional como internacional. Las investigaciones realizadas sobre el Muralismo son extensas y diversas, van desde la historiografía, la crítica de arte, trabajos de catalogación, política cultural, análisis iconológico, investigaciones teóricas-filosóficas, etcétera. Parte de estos trabajos se dieron a conocer en el año 2018 en las memorias de un simposio titulado “Nuevas miradas a los murales de la Secretaría de Educación Pública”. En dicho simposio, varios especialistas aportaron ideas, investigaciones y nuevas formas de interpretación a las obras de los artistas. A este tipo de trabajos se suman las diversas mesas de reflexión que se realizaron durante las celebraciones del centenario del movimiento, los cuales se llevaron a cabo de forma virtual debido a la pandemia COVID-19, razón por la cual, estos encuentros están disponibles tanto en YouTube como en Facebook. A través de estas plataformas digitales podemos acceder a las investigaciones más recientes sobre este tema.

Ahora bien, con lo dicho anteriormente, ¿cuál sería la aportación y justificación del presente proyecto? En primer lugar, cabe señalar, que este trabajo por sí mismo representa un aporte a la línea de investigación “Poder y cultura”<sup>1</sup> de la maestría en Estudios Culturales, señalo esto, porque hasta hoy en día no se ha realizado un estudio sobre el Muralismo mexicano, tema que tendría que estar presente en el repositorio de la MEC, dado la descripción del eje temático. Asimismo, al ser un estudio histórico de corte documental, el trabajo muestra un enfoque teórico y metodológico alternativo de investigación frente al preponderante perfil empírico que tienen la mayoría de los proyectos que se llevan a cabo en la maestría en Estudios Culturales de la Universidad Autónoma de Chiapas.

Por otra parte, en un sentido más amplio, el aporte es modesto, ya que la relación arte, cultura y el poder desde el Muralismo mexicano, es un tema que ya ha sido abordado por Alicia Azuela de la Cueva en un libro que lleva por título *Arte y poder: Renacimiento artístico y revolución social, México, 1910-1945*. En dicho texto, la autora se ocupa tanto de la interacción entre el arte y el poder durante el proceso de conformación de los Estados nacionales modernos como de la dimensión cultural que acompañó ha dicho proceso. Como

---

<sup>1</sup> En el segundo capítulo explicamos el enfoque de esta línea de investigación.

es de notarse, el trabajo de Alicia Azuela abarca hasta el año de 1945, siendo un estudio extenso y complejo que ha servido para complementar el presente proyecto. La investigación aquí propuesta lleva por título *Cultura y poder: un estudio sobre el Muralismo mexicano, 1920-1928*, dicho trabajo, abarca el periodo presidencial tanto de Álvaro Obregón como de Plutarco Elías Calles, y atiende principalmente la intrínseca relación que se dio entre los muralistas y sus mecenas, en este caso, José Vasconcelos y Vicente Lombardo Toledano. No obstante, esta relación nodal (mecenas-artistas), el trabajo no deja de lado la compleja red de relaciones de poder que se establecen dentro del campo de producción artística y tampoco abandona el contexto histórico previo al denominado renacimiento artístico mexicano.

En términos generales, la pintura mural moderna en nuestro país tiene como primer antecedente las celebraciones del Centenario de la Independencia de México encabezado por el gobierno de Porfirio Díaz, los cuales se llevaron a cabo en septiembre de 1910. En dicha celebración, el gobierno realizó una exposición oficial de pintura española y japonesa invitando a un reducido número de artistas mexicanos que habían estudiado en el extranjero. Frente a este acto, un grupo de pintores locales encabezados por el Dr. Atl realizaron una exposición alternativa a la que denominaron “Exposición de trabajos del arte nacional”, posterior a ello, crearon una sociedad de artistas a la que nombraron “Centro Artístico”.

Uno de los propósitos de la sociedad antes mencionada fue conseguir muros en los edificios públicos para decorarlos y el primer espacio que se les concedió fue la Escuela Nacional Preparatoria, también conocida como antiguo colegio de San Ildefonso. Los preparativos para pintar el anfiteatro de la ENP empezaron en noviembre, pero en ese mes estalla la Revolución Mexicana, acontecimiento que obligaría a suspender el proyecto mural. Once años más tarde, tras un intenso reacomodo de los grupos de poder derivado del movimiento armado, el proyecto artístico sería retomado e impulsado fuertemente por José Vasconcelos, quien llevó a cabo una política cultural que le dio legitimidad al gobierno obregonista.

El proyecto posrevolucionario que se gestó en México a principios de la segunda década del siglo XX encabezado por el gobierno de Álvaro Obregón, allanó el camino para que el abogado y filósofo mexicano José Vasconcelos implementara un proyecto educativo y cultural que sentaría las bases de un Estado-nación. Si bien es cierto que la prioridad dentro de la política cultural vasconceliana fue la educación, el arte no deja de tener una función

menos relevante. En este contexto, Vasconcelos realiza las gestiones para que Roberto Montenegro, Jorge Enciso, Xavier Guerrero, Gabriel Fernández Ledesma, Eduardo Villaseñor y el Dr. Atl empezaran a decorar el antiguo templo y colegio máximo de San Pedro y San Pablo. En segundo momento, reúne a los pintores que harán parte del trabajo en la Escuela Nacional Preparatoria, entre estos pintores se encuentran Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, etcétera.

El grupo de pintores que conformaron el movimiento artístico denominado “Muralismo Mexicano” mantuvieron relaciones muy cercanas con intelectuales y políticos allegados a diversos grupos de poder, los cuales fungieron como mecenas de los artistas, tal es el caso de José Vasconcelos y Vicente Lombardo Toledano. En ese contexto, los líderes políticos libraron diversas luchas por ejercer el liderazgo artístico y cultural, produciéndose así, relaciones de complementariedad, subordinación y autonomía entre el campo artístico y el campo de poder. En este sentido, teniendo como eje de articulación el binomio mecenas-artista, esta investigación tiene como objetivo general analizar las relaciones de poder a partir de los conflictos entre los actores sociales que buscaron tener un control ideológico sobre el movimiento denominado *Muralismo mexicano*, buscando así, legitimar su liderazgo político y cultural dentro del incipiente Estado-nación que se gestó después de la Revolución Mexicana.

La investigación está compuesta por cuatro capítulos y cada uno de ellos contiene tres apartados que fueron organizados de la manera siguiente: En el primer capítulo se expone el marco interpretativo, parte en la que se plantea el paradigma de investigación en que se encuentra inscrito el presente estudio. A continuación, se da a conocer la teoría y se exponen los conceptos o herramientas analíticas que nos servirán a lo largo del trabajo. Asimismo, se aborda el diseño metodológico ofreciendo un breve antecedente histórico sobre la genealogía y exponiendo algunos puntos centrales sobre el ejercicio del poder. En la parte final de este primer capítulo describimos el plano técnico-instrumental de la investigación y enlistamos las fuentes que forman parte del corpus de análisis.

En un segundo capítulo que lleva por nombre “Breve panorama del campo artístico e intelectual en México” se aborda el marco contextual de la investigación, el cual está conformado por tres apartados, antes de ello, explicamos brevemente el eje temático en que se encuentra inscrito nuestro estudio y precisamos ciertos aspectos generales de los Estudios

Culturales. En los primeros dos apartados del capítulo se ofrece un breve panorama del campo artístico e intelectual en México previo a la Revolución Mexicana, esto se hace con la finalidad de identificar a la elite ilustrada que establecerá alianzas políticas con los grupos de poder interviniendo directa o indirectamente con el movimiento armando, a partir de ello, se desprende un tercer y último apartado en el que se abordan ciertos aspectos generales de la política cultural del gobierno posrevolucionario, esto nos dio la pauta para analizar los trasfondos ideológicos que se harán presentes en la primera etapa del muralismo mexicano.

El tercer capítulo de la investigación lleva por nombre “Primera etapa de la pintura mural”. En esta tercera parte del trabajo, como primer punto, se analiza una serie de cartas, notificaciones y memorándum que se dieron entre José Vasconcelos, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros entre los años de 1920 a 1922, momento en que los futuros muralistas se encontraban en Europa. Este conjunto de correspondencias nos permite ver la influencia que tuvo José Vasconcelos en la primera etapa del movimiento. En un segundo apartado se ofrece una breve descripción del contexto en que surge la Revista *Vida Americana* y de manera específica se aborda el manifiesto que lleva por título “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, escrito que es el primer referente teórico del muralismo mexicano. Finalmente, en un tercer y último apartado describimos brevemente algunas de las primeras obras murales que se llevaron a cabo tanto en el antiguo templo y colegio máximo de San Pedro y San Pablo como en la Escuela Nacional Preparatoria, a partir de las correspondencias, manifiestos y obras murales podremos dar cuenta del discurso ideológico que estuvo presente en la primera etapa del *Muralismo mexicano*.

En un cuarto y último capítulo se analizan las relaciones de poder a partir de los diferentes actores sociales que se involucraron con el movimiento artístico que se inicia como parte de la política cultural de José Vasconcelos. Estos conflictos se abordan de la manera siguiente: en el primer apartado titulado “El campo de producción artística” se expone y se analiza la lucha que surge entre los muralistas por la apropiación del capital económico y simbólico y también se trae a cuentas las pugnas que surgieron entre los artistas, intelectuales y estudiantes que pretendieron deslegitimar el incipiente movimiento artístico. En el segundo apartado que lleva por título “La huelga en la Escuela Nacional Preparatoria” se explica los conflictos que surgen entre los agentes que buscaron darle legitimidad a la pintura mural, asimismo, se expone el desenlace de la lucha entre los

estudiantes y los muralistas. En un tercer y último apartado titulado “La pintura mural durante el régimen callista” se aborda la promoción intergubernamental entre México y Estados Unidos que permitió a Orozco, Rivera y Siqueiros proyectar el movimiento artístico hacia el extranjero. También se da cuenta de las pugnas que tuvieron los artistas con el gobierno de Plutarco Elías Calles.

## Capítulo 1. Marco Hermenéutico-genealógico

### 1.1. La Hermenéutica como Arte y Ciencia

El presente proyecto de investigación es un estudio documental e iconográfico, es decir, tiene como fuentes de estudio documentos históricos y obras de arte, razón por la cual se encuentra inscrito dentro del paradigma hermenéutico-interpretativo. A raíz de ello, consideramos necesario exponer algunas cuestiones fundamentales de la hermenéutica ya que esto nos permitirá tener una mejor claridad al momento de analizar las fuentes de información. Para ello nos auxiliaremos del texto *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación* de Mauricio Beuchot y *¿Qué es la hermenéutica?* de Jean Grondin. Para Beuchot (2009),

La hermenéutica es el arte y ciencia de interpretar los textos, entendiendo por textos aquellos que van más allá de la palabra y el enunciado. Son, por ello, textos hiperfrásticos, es decir, mayores que la frase. Es donde más se requiere el ejercicio de la interpretación. (p. 13)

Para comprender lo que Mauricio Beuchot quiso expresar en la cita anterior, es menester dar una breve exposición sobre las connotaciones que ha tenido la hermenéutica a lo largo de la historia. Grondin (2008) menciona tres sentidos de la hermenéutica<sup>2</sup>: El sentido clásico, el metodológico y el ontológico. En su sentido clásico, la hermenéutica se entendía como *el arte de interpretar textos* sagrados o canónicos los cuales se clasificaban en: Hermenéutica sacra (teología), hermenéutica juris (derecho) y hermenéutica profana (filología). Bajo esta perspectiva, la hermenéutica fungía como un recurso auxiliar y normativo que era útil para lograr una correcta interpretación de los textos. Este sentido irá adquiriendo ciertos matices con el paso del tiempo. Schleiermacher, por ejemplo, le agrega un elemento psicológico al acto hermenéutico: la *comprensión*. El acto de comprensión desde los planteamientos de Schleiermacher (1977, como se citó Grondin, 2008) radica en *reconstruir* un discurso partiendo de dos puntos de vista: uno objetivo y otro subjetivo. Desde el punto de vista objetivo, una obra debe entenderse a partir del género literario del que forma parte (sentido normativo) y, desde un punto de vista subjetivo, Schleiermacher añade una orientación psicológica: al ser la obra producto de un acto personal, el lector debe de tener en cuenta las implicaciones subjetivas que lleva consigo el proceso de componer, crear o escribir.

---

<sup>2</sup> Véase, Grondin, J. (2008). *¿Qué es la hermenéutica?* (Trad. A. Martínez Riu). Herder Editorial. (Trabajo original publicado en 2006). [http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno/files/2019/10/GRONDIN\\_Jean\\_2008\\_Qu%C3%A9\\_es\\_la\\_hermen%C3%A9utica-.\\_Barcelona\\_Herder.pdf](http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno/files/2019/10/GRONDIN_Jean_2008_Qu%C3%A9_es_la_hermen%C3%A9utica-._Barcelona_Herder.pdf)

Estas reflexiones de Schleiermacher van a tener cierta injerencia en su alumno Wilhelm Dilthey, de cuyos planteamientos se deriva el sentido metodológico de la hermenéutica.

Dilthey (1949) se propuso fundamentar las ciencias del espíritu (Historia, derecho, filología, etc.), desarrollando un método independiente de las ciencias naturales. Para ello recurrió a una distinción entre «explicar» (*Erklären*) y «comprender» (*Verstehen*), subrayando que las ciencias naturales buscan explicar los fenómenos a partir de hipótesis y leyes generales, mientras que las ciencias del espíritu buscan comprender una individualidad histórica a partir de sus manifestaciones exteriores. Para el pensador alemán, la hermenéutica de las ciencias humanas parte de tres componentes esenciales: lo vivido, la expresión y la comprensión. Lo primero se entiende como el sentimiento *vivido* por el autor (*Erlebnis*), mientras que la *expresión* hace referencia a la manifestación de una interioridad a partir de signos sensibles, dicha interioridad corresponde al sentimiento vivido del autor. Así pues, comprender es re-crear en uno mismo el sentimiento vivido por el autor.

Finalmente, el tercer sentido al que hace alusión Jean Grondin surge a partir de los planteamientos de Heidegger. Grondin subraya dos desplazamientos importantes en la concepción hermenéutica de Heidegger<sup>3</sup>: El primer desplazamiento tiene que ver con que la finalidad de la hermenéutica no radica en poner en claro el sentido de un texto o la intención del autor, más bien, su finalidad es poner en claro la existencia misma del autor. El segundo desplazamiento consiste en que la interpretación no es un paso mediante el cual se llega a la comprensión, ya que primero se comprende y luego se interpreta.

Siguiendo a Jean Grondin, en Heidegger la comprensión posee tres estructuras que parten de lo que el filósofo alemán denomina *Auslegung* (interpretación explicitante). En primer lugar, la comprensión posee un *Vorhabe* (haber previo) que hace referencia a un horizonte a partir del cual se comprende. La segunda estructura refiere a una manera previa de ver (*Vorsicht*) o un determinado punto de vista. Finalmente, la tercera estructura hace referencia a una manera previa de entender (*Vorgriff*), es decir, una conceptualidad que se anticipa a lo que hay que comprender. Debido a que la existencia se comprende a partir de una determinada experiencia, un determinado punto de vista y una determinada conceptualidad, en Heidegger no hay una tabula rasa de la comprensión. No obstante, “[...]”

---

<sup>3</sup> Véase, Grondin, J. (2008). *¿Qué es la hermenéutica?* (Trad. A. Martínez Riu). Herder Editorial. (Trabajo original publicado en 2006). p. 56.

la primera tarea de la interpretación no es ceder a los prejuicios arbitrarios, sino elaborar la estructura de anticipación del comprender a partir de las cosas mismas” (Grondin, 2008, p. 60).

Las reflexiones de Heidegger sobre la comprensión, la interpretación y lenguaje van a tener repercusiones en los planteamientos de Bultmann, Hans-George Gadamer, Paul Ricoeur, Vattimo, etc. Un primer abordaje a las reflexiones de Heidegger lo realiza el teólogo Rudolf Bultmann, quien plantea que la comprensión debe de estar orientada a la cosa (*Sache*), orientación que se encuentra guiada tanto por una precomprensión del intérprete como por un *interés que se funda en la vida de quien pregunta*. Siguiendo el texto de Jean Grondin, lo que plantea Bultmann es una *comprensión participativa (Teilnehmendes Verstehen)*, desde esta perspectiva el acto de comprender consiste en tomar parte en lo que comprendo.

Tenemos entonces dos polos de la comprensión: comprender una *posibilidad de existencia* revelada en el texto y comprender a partir de mi propia existencia. En Bultmann, la precomprensión del intérprete no debe de eliminarse, sino más bien, debe de ser elaborada y hacerla consciente con la finalidad de que la precomprensión pueda ser puesta en cuestionamiento por el texto, y así entender su reivindicación (*Anspruch*), este proceso se lleva durante el proceso de interpretación.

Ahora bien, varias de estas ideas que hemos referido hasta ahora respecto a la hermenéutica serán sintetizadas o resignificadas por Hans-George Gadamer, planteamientos que mencionaremos brevemente para ir cerrando esta exposición y después ir precisando los elementos del acto hermenéutico. El problema de la hermenéutica, es abordado por Gadamer en su obra *Verdad y método*, en cuya introducción señala lo siguiente:

En su origen el problema hermenéutico no es en modo alguno un problema metódico. No se interesa por un método de la comprensión que permita someter los textos, igual que cualquier otro objeto de la experiencia, al conocimiento científico. Ni siquiera se ocupa básicamente de constituir un conocimiento seguro y acorde con el ideal metódico de la ciencia. Y sin embargo trata de ciencia, y trata también de verdad. Cuando se comprende la tradición no sólo se comprenden textos, sino que se adquieren perspectivas y se conocen verdades. ¿Qué clase de conocimiento es éste, y cuál es su verdad? (Gadamer, 1993, p. 8)

Es necesario advertir que Gadamer no niega la legitimidad del conocimiento metódico de las ciencias naturales, más bien se opone a esta porque deja fuera otras formas de conocimiento que no pueden ser aprehendidas mediante el procedimiento inductivo, tales como la experiencia en el arte y el mundo socio-histórico. Para replantear el sentido de la

hermenéutica y, a su vez, para contraponerla al conocimiento científico natural, Gadamer acude a la concepción humanística del saber; época en la que se generaba conocimiento no solo con finalidad de obtener resultados técnicos, sino que se buscaba “[...] contribuir a la formación (*Bildung*) y a la educación de los individuos desarrollando su capacidad de juicio” (Grondin, 2008, p. 72). Además de auxiliarse en el concepto de *Bildung* para proponer un objetivo distinto al de las ciencias metódicas y darle el sentido de verdad a las ciencias del espíritu, Gadamer se inspira en la experiencia artística. Para el filósofo alemán la obra de arte no solo posee la cualidad de producir un goce estético, la experiencia artística es también un encuentro con la verdad, dicho encuentro parte de la noción de «juego»:

Quando hablamos del juego en el contexto de la experiencia del arte, no nos referimos con él al comportamiento ni al estado de ánimo del que crea o del que disfruta, y menos aún a la libertad de una subjetividad que se activa a sí misma en el juego, sino al modo de ser de la propia obra de arte. (Gadamer, 1993, p.70)

La noción de «juego» no es algo meramente subjetivo, el juego se condensa en una figura que revela algo esencial; un plus de realidad que es más reveladora que la realidad misma. El encuentro con la verdad a través de una obra de arte implica un encuentro con uno mismo, dicho encuentro, no depende tanto de mi propia subjetividad, en palabras de Grondin (2008) “No es la obra la que debe plegarse a mi perspectiva, sino, al contrario, es mi perspectiva la que debe ensancharse, en presencia de la obra.” (p. 75).

Ahora bien, uno de los desafíos que mencionaba Heidegger para lograr una interpretación consistía en elaborar una estructura de anticipación que fuera adecuada a las cosas que hay comprender, es decir, elaborar un examen crítico de los prejuicios con la finalidad de evadir el subjetivismo del intérprete. Ante estas interrogantes, Gadamer (1993) subraya que, “«Prejuicio» no significa pues en modo alguno juicio falso, sino que está en su concepto que pueda ser valorado positivamente o negativamente” (p. 171). Para Gadamer el desconocimiento de los «prejuicios legítimos» se debió en gran medida porque la Ilustración menospreció todo conocimiento fundado en la tradición y la autoridad. Este autor piensa la tradición como «el trabajo de la historia» en el que se va formando la comprensión, esto se logra a partir de ciertos puntos de vista que se heredan del pasado y del presente, este horizonte histórico o distancia temporal es lo que hace posible resolver la cuestión crítica de la hermenéutica: distinguir entre los prejuicios legítimos de los que no lo son, de tal manera que,

El tiempo ya no es primariamente un abismo que hubiera de ser salvado porque por sí mismo sería causa de división y lejanía, sino que es en realidad el fundamento que sustenta el acontecer en el que tiene sus raíces el presente. La distancia en el tiempo no es en consecuencia algo que tenga que ser superado. Este era más bien el presupuesto ingenuo del historicismo: que había que desplazarse al espíritu de la época, pensar en sus conceptos y representaciones en vez de en las propias, y que sólo así podría avanzarse en el sentido de una objetividad histórica. Por el contrario de lo que se trata es de reconocer la distancia en el tiempo como una posibilidad positiva y productiva del comprender. No es un abismo devorador, sino que está cubierto por la continuidad de procedencia y de la tradición, a cuya luz se nos muestra todo lo transmitido. (Gadamer, 1993, pp. 185-186)

Para entender la dinámica entre tradición y presente es necesario tener en cuenta que “Comprender el pasado, no es salirse del horizonte del presente, y de sus prejuicios, para situarse en el horizonte del pasado” (Grondin, 2008, p. 83). Es más bien —continúa Grondin—traducir el pasado en el lenguaje del presente, a tal punto que ya no se pueda distinguir entre los rasgos de ambos polos, de ahí la fusión de horizontes del que nos habla Gadamer. En este proceso de fusión, el intérprete da su punto de vista, una opinión que surge a raíz de los cuestionamientos que se plantea en su momento histórico. A la realización controlada de la fusión de horizontes Gadamer le denomina «tarea de la conciencia histórico-efectual» o «conciencia de la situación hermenéutica», esto tiene que ver con tomar conciencia de los límites o las dificultades de una investigación histórica:

(...) El concepto de la situación se caracteriza por que uno no se encuentra frente a ella y por lo tanto no puede tener un saber objetivo de ella. Se está en ella, uno se encuentra siempre en una situación cuya iluminación es una tarea a la que nunca se puede dar cumplimiento por entero [...] pero esta inacababilidad no es defecto de la reflexión, sino que está en la esencia misma del ser histórico que somos. Ser histórico quiere decir no agotarse nunca en el saberse. (Gadamer, 1992, p.188)

Cada uno de estas reflexiones filosóficas que ha desplegado Gadamer nos permitirá lograr un mayor entendimiento del acto hermenéutico, aspecto que explicaremos de manera más detallada partir del texto de Mauricio Beuchot. Con la exposición hecha hasta aquí, podremos percibir los trasfondos que lleva consigo realizar una investigación histórica.

Así como Jean Grondin nos habló de tres sentidos de la hermenéutica (clásico, metodológico y ontológico), Mauricio Beuchot también nos va a ofrecer tres modelos de la hermenéutica: La univocista, la equivocista y la hermenéutica analógica. Por univocista va a entender aquellas perspectivas que sostienen que solo hay una interpretación válida, siendo esta una característica principalmente de las ciencias formales (positivismo) o empíricas y también de las filosofías universalistas. En contraparte a esta perspectiva, se encuentra el

modelo equivocista o la hermenéutica romántica, concepción que le daba mayor énfasis a la subjetividad. Ahora bien, cabe señalar que, la hermenéutica analógica que va a proponer Mauricio Beuchot pretende colocarse como una alternativa entre el univocismo y el equivocismo, dicha concepción se inspira en la doctrina de la analogía de Aristóteles y los medievales. No nos detendremos a exponer de manera detallada la propuesta de Beuchot, más bien lo iremos refiriendo a partir de la explicación que el filósofo hace sobre el proceso y los elementos que constituyen el acto hermenéutico.

Para el filósofo mexicano los elementos del acto hermenéutico son: "(...) un texto, un autor y un intérprete (y además de un código). El texto puede ser de varias clases: escrito, hablado y actuado (o plasmado en otros materiales, y aun se ha tomado como texto el puramente pensado)" (Beuchot, 2005, p. 309). Si durante el proceso de interpretación de una obra o acto ponemos énfasis en el lector; hay una lectura subjetivista, si se le da prioridad al autor hay una lectura objetivista. Poner el énfasis en el lector conduce a una arbitrariedad, ponerse del lado autor lleva a «suponer» que se puede comprender el mensaje igual o mejor que el mismo autor. Este acercamiento (subjetivismo) y distanciamiento (objetivismo) nos llevan a un conflicto de intencionalidades, de deseos y voluntades, ante esta problemática el filósofo mexicano señala lo siguiente:

Mas bien se trata de llegar a una mediación prudencial y analógica en la que la intención del autor se salvaguarde gracias a la mayor objetividad posible, pero con la advertencia de que nuestra intencionalidad subjetiva se hace presente [...]Tenemos que darnos cuenta de que el autor quiso decir algo, y el texto —al menos en parte— le pertenece todavía. Hay que respetarlo. Pero también tenemos que darnos cuenta de que el texto ya no dice exactamente lo que quiso decir el autor; ha rebasado su intencionalidad al encontrarse con la nuestra. (Beuchot, 2005, p. 24)

Acercarse a un texto implica un primer movimiento que consiste en aproximarse al contexto del libro u obra de arte, esta contextualización lleva consigo conocer la intencionalidad del autor, lo que nos exige aproximarnos a la identidad del autor, su momento histórico, sus condicionamientos psicosociales o culturales. Pero también exige saber a quién o quiénes se dirige la obra:

Lo que quiere decir constituye el contenido del texto, y ello es dependiente del autor, quien quiere que interpreten eso los destinatarios. En efecto, cuando es recibido por otros que no son los receptores originales puede no decir lo mismo que decía en un momento preciso. (Beuchot, 2005, p. 24)

Tenemos entonces dos aspectos importantes que señala Beuchot: Conocimiento del contexto histórico del autor y conocimiento de sí mismo como lector, esto implica la reflexión

sobre las condiciones presentes de nuestra interpretación. Ahora bien, Beuchot distingue tres tipos de autores basándose en Humberto Eco: un autor empírico, un autor ideal y un autor liminal. El primero refiere a aquel autor que deja un texto con errores e intenciones a veces equívocas, mientras que el autor ideal es aquel que construimos al quitar o modificar esas equivocaciones. Por su parte, el autor liminal es el que estuvo presente en el texto, pero con intenciones en parte inconscientes. Asimismo, se habla de un lector empírico y un lector ideal. El primero refiere a quien en su lectura tiene errores de comprensión y mezcla sus intenciones con las del autor e incluso antepone sus intenciones. El segundo tipo de lector es el que capta lo mejor posible o perfectamente la intención del autor.

El proceso de interpretación de una obra, surge —señala Beuchot— con una pregunta interpretativa cuya respuesta es un juicio interpretativo, una tesis o una hipótesis que se ha de comprobar siguiendo una argumentación interpretativa. Una pregunta interpretativa se hace con la finalidad de llegar a la comprensión de la obra en cuestión, se pueden plantear ciertas preguntas detonantes como: ¿Qué significa este texto?, ¿Qué quiere decir? ¿a quién está dirigido?, ¿Qué me dice a mí? o ¿Qué dice ahora? La pregunta viene siendo un juicio que está en proyecto (un juicio prospectivo) que se hace efectivo cuando se resuelve la pregunta. El proceso por el cual se resuelve dicha pregunta implica realizar un juicio interpretativo hipotético (hipótesis) que después se convierte en tesis. La tesis es alcanzada por el camino de des-condicionalizar la hipótesis, es decir, que esta se cumpla efectivamente. La argumentación interpretativa que se hace de una obra —concluye Beuchot— sirve para convencer a los miembros de la comunidad o tradición hermenéutica sobre de la interpretación que se ha hecho. Con lo dicho hasta ahora podremos tener una mejor claridad y discernimiento a la hora de enfrentarnos con información de corte histórico-documental. Conocer los elementos, el proceso y el trasfondo del acto hermenéutico nos permite tener una mejor claridad en las investigaciones de este tipo. Dicho esto, pasaremos a exponer el marco teórico del presente estudio.

## **1.2 La Teoría de los Campos Sociales**

El marco teórico de la investigación se encuentra basado en la teoría de los campos sociales de Pierre Bourdieu. Esta teoría nos permitirá observar tanto las particularidades de cada espacio social como los comportamientos de los agentes involucrados en ellos, en este caso, artistas, intelectuales y actores políticos. La teoría de los campos sociales orienta su análisis

hacia las formas de poder que se producen en los diferentes campos sociales a través de elementos analíticos como capital económico, capital social, capital cultural, capital simbólico y violencia simbólica.

De acuerdo a Aquiles Chihu, Bourdieu define sus planteamientos como estructuralista en tanto que considera que en la sociedad existen estructuras objetivas independientes de la voluntad de los individuos y como constructivista, en tanto que plantea la existencia de esquemas de percepción, apreciación y acción: “Al terreno de las estructuras corresponden los campos y al terreno del constructivismo les corresponden los *habitus*” (Chihu, 1998, p. 181). Respecto a esta teoría, el sociólogo francés señala lo siguiente:

Los campos se presentan para la aprehensión sincrónica como espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse en forma independiente de las características de sus ocupantes (en parte determinados por ellas). Existen *leyes generales de los campos*: campos tan diferentes como el de la política, el de la filosofía o el de la religión tiene leyes de funcionamientos invariantes (gracias a esto el proyecto de una teoría general no resulta absurdo y ya desde ahora es posible utilizar lo que se aprende sobre el funcionamiento de cada campo en particular para interrogar e interpretar otros campos, con lo cual se logra superar la antinomia mortal de la monografía ideográfica y la teoría formal y vacía). (Bourdieu, 2002, p. 119)

Un campo social se caracteriza por una lucha entre pretendientes y dominantes, estas luchas tienen variables nacionales y ciertos mecanismos genéricos, sin embargo, en cualquier campo—señala Bourdieu— encontraremos una lucha entre quien trata de romper los cerrojos del derecho de entrada y quien trata de defender su monopolio y de excluir la competencia:

La estructura de un campo es un *estado* de la relación de fuerzas entre los agentes y las instituciones que intervienen en la lucha o, si ustedes prefieren, de la distribución del capital específico que ha sido acumulado durante luchas anteriores y que orienta las estrategias ulteriores (Bourdieu, 2002, p. 120)

Los tipos de capital específico al que hace referencia el sociólogo en esta cita son: el capital económico, social, cultural y simbólico. Tenemos pues cuatro aspectos que constituyen un campo social: agentes, instituciones, una determinada forma de capital y la lucha por su apropiación. En este apartado abordaremos de manera detallada los tipos de capital al que hace referencia Pierre Bourdieu, y también explicaremos la dinámica de algunos campos sociales, particularmente, el campo de poder político y el campo cultural.

En relación al segundo aspecto que acabamos de señalar, Chihu (1998) nos comenta que la teoría del campo del poder en Bourdieu tiene la finalidad de superar la categoría

marxista de clase dominante, perspectiva en la que un actor colectivo coherente y homogéneo ejerce la dominación en una sociedad. Para Bourdieu (1993, como se citó en Chihu, 1998, p. 188) pertenecen al campo del poder todos aquellos agentes que poseen diversas formas de capital, es decir, el grupo dominante o una élite se encuentra conformado por agentes que son dominantes en cada uno de los campos sociales (político, económico, cultural, etc.). El campo de poder tiene dos dimensiones: el poder derivado de la posesión del capital económico y el poder derivado del capital cultural, respecto a estos dos polos Chihu (1998) señala lo siguiente:

A grandes rasgos se podría decir que en un polo del campo del poder encontramos agentes muy bien dotados de capital cultural y pobremente dotados de capital económico y, en el otro polo, encontramos individuos y familias muy ricas en capital económico pero pobres en capital cultural. (p. 188)

Es necesario advertir que, aunque el campo del poder depende predominantemente de la posesión del capital económico, este guarda siempre una relación con otras formas de poder que contribuyen a la reproducción y la diferenciación social: “La clase dominante puede imponerse en el plano económico, y reproducir esa dominación, si al mismo tiempo logra hegemonizar el campo cultural” (García, s.f, p. 8). En este sentido, cabe señalar que, “(...) el capital cultural es un principio de diferenciación casi tan poderoso como el capital económico. Hay toda una nueva lógica de la lucha política que no puede comprenderse si no se tiene en mente la distribución del capital cultural y su evolución” (Bourdieu, 1997a, p. 36). En este sentido, otro campo que conviene explicar es la noción de campo político de Pierre Bourdieu. Este campo social se encuentra determinado por el capital político, el cual es definido como la capacidad que tienen los políticos para movilizar grupos sociales a través del discurso. Siguiendo al sociólogo francés Chihu (1998) sintetiza lo siguiente respecto a este campo:

El campo político es un efecto de la desposesión económica y cultural. La concentración del capital político en pocas manos está directamente relacionada con la posesión de los instrumentos materiales y culturales necesarios para participar activamente en la política. Dos instrumentos son centrales: el tiempo libre y el capital cultural. (pp. 189-190)

En el campo de poder político se pueden distinguir dos formas de capital político. Uno de ellos es el capital personal de fama o popularidad obtenido de mediante la acción personal de cada actor, mientras que el otro tipo de capital es aquél que es producto de una institución o partido político cuya organización es capaz de movilizar militantes.

Ahora bien, en lo que respecta al campo cultural, Bourdieu (2010) señala que este espacio tiende a constituirse en la medida en que intelectuales y artistas se convierten en legisladores en materia de bienes simbólicos, no obstante, dado que los campos son «relativamente autónomos», una de las cuestiones que plantea el sociólogo francés es examinar los efectos específicamente estéticos que genera la relación de dependencia estructural entre el campo de poder político y el campo cultural:

(...) las funciones objetivamente impartidas a los diferentes grupos de intelectuales o de artistas según la posición que ocupan en ese sistema relativamente autónomo de relaciones objetivas tienden a convertirse en el principio unificador y generador (por lo tanto, explicativo) de sus tomas de posición y, al mismo tiempo, en el principio de transformación, en el curso del tiempo, de esas tomas de posición en el orden de lo estético y lo político (p. 85).

Bourdieu señala dos aspectos del campo cultural: *el campo de la producción cultural restringida* y *el campo de la gran producción simbólica*. El primer subcampo hace referencia a los productos culturales en los que se privilegia la originalidad, y el segundo están las producciones que constituyen como mercancías<sup>4</sup>. Por su parte, el campo de la producción cultural restringida está orientado a un público que por sí mismo produce o elabora bienes culturales. Esta «autonomía» dentro de la producción cultural restringida permite que los agentes o miembros del campo definan sus propios bienes escasos y las reglas mediante las cuales dichos bienes pueden ser obtenidos. En este ámbito surgen agentes que monopolizan y llevan a cabo estrategias de conservación, pero simultáneamente surgen agentes con menos capital (generalmente más jóvenes) que utilizan la herejía como estrategia de subversión:

La herejía, la heterodoxia, como ruptura crítica, que está a menudo ligada a la crisis, junto con la doxa, es la que obliga a los dominantes a salir de su silencio y les impone la obligación de producir el discurso defensivo de la ortodoxia, un pensamiento derecho y de derechas que trata de restaurar un equivalente de adhesión silenciosa de la doxa. (Bourdieu, 2002, p. 121).

De acuerdo con Chihu (1998), la lucha por la legitimidad cultural en el ámbito del arte puede ser vista entre dos niveles de competencia: “Por un lado, los productores en competencia por la legitimidad cultural de sus producciones; por el otro, los agentes y las instituciones que compiten por el poder de dar legitimidad cultural” (p. 193). Este aspecto lo explicaremos más detalladamente cuando abordemos el tema del muralismo mexicano.

---

<sup>4</sup> Para propósitos de esta investigación solo tendremos en cuenta el campo de la producción cultural restringida.

Por ahora, dejaremos hasta aquí el tema de los campos sociales para pasar a exponer los tipos de capital que aún no hemos señalado. Bourdieu (2001) distingue tres tipos de capital<sup>5</sup>: el capital económico, el capital social y el capital cultural. El *capital económico* está constituido por bienes materiales, recursos monetarios y financieros, mientras que el *capital social* refiere a “(...) la totalidad de recursos basado en la *pertenencia a un grupo*” (p. 142). El capital social—continúa Bourdieu—puede ser institucionalizado y garantizado socialmente, mediante la pertenencia a una familia, un clan, o incluso a un partido. Por su parte, en lo que respecta al capital cultural, este existe en tres formas o estados: incorporado, objetivado e institucionalizado.

El *capital cultural incorporado* implica una inversión de tiempo para aprender o adquirir cultura. Esta forma de capital es un *habitus* que al estar interiorizado no puede ser transmitido de forma inmediata por donación, herencia, compraventa o intercambio. Esta forma de capital suele concebirse como capital simbólico en la medida en que se percibe “[...] como ‘algo especial’, que por tanto sirve de base para ulteriores beneficios materiales y simbólicos” (Bourdieu, 2001, p. 142). Dichos beneficios se obtienen a partir de que no todos disponemos de un capital cultural. Pierre Bourdieu señala que el capital cultural incorporado resulta problemático para quienes poseen el capital económico o político, porque al estar estrechamente vinculado con una persona, esto implica establecer una relación de dependencia que trae consigo consecuencias no deseadas para quienes poseen el capital económico.

El otro tipo de capital al que se hace referencia el sociólogo francés es al *capital cultural objetivado*. Este tipo de capital posee propiedades que son determinables en relación al capital incorporado o interiorizado. El capital cultural objetivado refiere a bienes culturales como libros, discos, obras de arte, monumentos, etc. Estos bienes pueden ser apropiados material o simbólicamente. El primer caso presupone capital económico, mientras que el segundo presupone capital cultural incorporado, es decir, presupone las capacidades culturales o el *habitus* que permitan comprender una obra de arte, un libro, una obra de teatro, etc. Esta forma de capital subsiste simbólicamente y materialmente “(...) solo en la medida que el agente se haya apropiado de él y lo utilice como arma y aparejo en las disputas que

---

<sup>5</sup> Estas tres formas de capital también actúan como capital simbólico en la medida de su reconocimiento o desconocimiento por parte de los agentes sociales, esto se verá de manera más clara durante la exposición de los tres tipos de capital.

tiene lugar en el campo de la producción cultural y, más allá de este, en el campo de las clases sociales” (Bourdieu, 2001, p. 146).

Finalmente, la última forma de capital es el *capital cultural institucionalizado*. Este refiere al reconocimiento institucional que se otorga mediante un título escolar o académico que certifica una competencia cultural a su poseedor. Cabe advertir que hay una dinámica entre los diferentes tipos de capital que hemos mencionado, por ejemplo, el capital económico puede ser institucionalizado en forma de derechos de propiedad, mientras que el capital cultural puede convertirse en capital económico y resulta apropiado para la institucionalización cuando se otorga en forma de títulos académicos. Por su parte, el capital social puede ser convertido en capital económico y puede ser institucionalizado en forma de títulos nobiliarios. Para cerrar la exposición del marco teórico, abordaremos el concepto de poder simbólico, un término que se complementará con algunas ideas que se plantean en el apartado metodológico de la investigación.

Podríamos afirmar junto a Fernández (2005) que el propósito fundamental de Bourdieu es analizar cómo emerge, cómo se ejerce y cómo se reproduce el poder simbólico en los distintos campos sociales. Por lo tanto, unas de las cuestiones principales es que,

“(…) debemos saber descubrirlo allí donde menos se deja ver, allí donde es más perfectamente desconocido, y por tanto reconocido: el poder simbólico es en efecto este poder invisible que sólo puede ejercerse con la complicidad de quienes no quieren saber que lo sufren o que incluso lo ejercen. (Bourdieu, 2001, p. 88)

El poder simbólico se concibe como un poder casi mágico que permite obtener beneficios equivalentes a lo que se puede conseguir mediante la fuerza física o económica. Esta forma de poder “(…) no se ejerce sino si él es *reconocido*, es decir, desconocido como arbitrario.” (Bourdieu, 2000a, p. 71). El poder simbólico reside y se define en y por una relación determinada entre los que ejercen el poder y los que sufren en la estructura misma del campo, es ahí donde se produce y se reproduce las creencias. Este puede ser ejercido mediante la palabra o cualquier expresión simbólica que se encuentra previamente constituida:

Lo que hace el poder de las palabras y de las palabras de orden, poder mantener el orden o de subvertirlo, es la creencia en la legitimidad de palabras y de quien las pronuncia, creencia cuya producción no es competencia de las palabras. (Bourdieu, 2000a, p. 72)

Fernández (2005) señala que las reflexiones de Bourdieu sobre la interpretación de lo simbólico y los fundamentos del poder, tienen su antecedente en sus estudios de la sociedad campesina de la región de la Cabilia, Argelia. En ese lugar, el sociólogo hizo un análisis del intercambio de dones, un mecanismo mediante el cual el poder se ejerce ocultándose. Bourdieu se dio cuenta que cuando una sociedad carece de instituciones para establecer las relaciones de dominación, los individuos recurren a formas más personalizadas de ejercer el poder. Este mecanismo o forma de ejercer el poder en la región de Cabilia se daba mediante el don o la deuda. El don o la deuda se entiende como un regalo generoso que no puede ser respondido con un contra don, al no ser correspondido crea una relación de deuda personal: “Dar es también un modo de poseer, una manera de atar al otro ocultando el lazo en un gesto de generosidad. Esto es a lo que Bourdieu describe como «violencia simbólica», en contraste con la violencia abierta del usurero” (p. 9). La violencia simbólica consiste en la trasfiguración o eufemización de las relaciones de dominación y de sumisión en relaciones afectivas, es decir, en la transformación del poder en carisma, esta «alquimia simbólica» — como le denomina Bourdieu— produce cierto reconocimiento que permite obtener beneficios simbólicos, esto es a lo que el sociólogo francés denomina como capital simbólico:

El capital simbólico es una propiedad cualquiera, fuerza física, riqueza, valor guerrero, que, percibida por uno agentes sociales dotados de las categorías de percepción y de valoración que permiten percibirla, conocerla y reconocerla, se vuelve simbólicamente eficiente, como una verdadera *fuerza mágica*: una propiedad que, porque responde a unas «expectativas colectivas» socialmente constituidas, a unas creencias, ejerce una especie de acción a distancia, sin contacto físico. Se imparte una orden y esta es obedecida: se trata de un acto casi mágico (...) La violencia simbólica es esa violencia que arranca sumisiones que ni siquiera se perciben como tales apoyándose en unas «expectativas colectivas», en unas creencias socialmente inculcadas. (Bourdieu, 1997b, pp. 172-173)

Cuando el autor habla de una «creencia» no habla de una creencia planeada explícitamente, sino de una adhesión inmediata, una sumisión dóxica que es obtenida cuando las estructuras mentales de aquél a quien va dirigido el ejercicio del poder están en sintonía con las estructuras implicadas en la conminación que le es dirigida. El que responde a las expectativas colectivas—señala Bourdieu— se ajusta de inmediato a las exigencias inscritas en una situación y obtiene todos los beneficios del mercado de bienes simbólicos. Para finalizar, Bourdieu señala que el capital simbólico es común a todos los miembros de un grupo en tanto que estos poseen estructuras de percepción o formas de pensamientos que constituyen, proyectan y establecen categorías sociales, así mismos.

Una vez que hemos desplegado estas herramientas analíticas, a continuación, describiremos el enfoque metodológico de la investigación, como señalamos anteriormente, algunas ideas que se expondrán en el siguiente apartado se complementan con las propuestas conceptuales de Pierre Bourdieu abordadas en este marco teórico.

### 1.3 La Genealogía Como Método Histórico-Filosófico

Como señalamos páginas atrás, el presente proyecto de investigación tiene como propósito general analizar las relaciones de poder a partir de los conflictos entre los actores sociales que buscaron tener un control ideológico sobre el movimiento denominado *Muralismo mexicano*, buscando así, legitimar su liderazgo político y cultural dentro del incipiente Estado-nación que se gestó después de la Revolución Mexicana. Para lograr el objetivo anteriormente planteado se tiene como método de investigación la genealogía, enfoque que nos dará ciertas pautas para analizar el ejercicio del poder, razón por la cual, empezaremos dando un breve antecedente sobre esta metodología.

En el año de 1969 se publicó la obra titulada *La arqueología del saber*, un texto en el que Michael Foucault plantea un método para analizar las formaciones discursivas en ciencias humanas como la medicina, la psiquiatría, la historia, etc. Packer (2013) señala que Foucault tenía dos objetivos en sus investigaciones arqueológicas:

El primero era cuestionar la suposición de que el *conocimiento* científico es el resultado de un proceso totalmente lógico cuya historia es la del aumento del conocimiento sobre los objetos independientes (...) Su segundo objetivo fue cuestionar al *sujeto* que participa en la investigación científica. (p. 405)

Entre los años setenta y ochenta, Michael Foucault pasó por una «transición» de la arqueología del saber a la genealogía del poder, este cambio le permitió elaborar un análisis más complejo sobre el poder. Los primeros textos que marcan un periodo de transición entre la arqueología del saber y la genealogía del poder son: *El orden del discurso* (1971) y *Nietzsche, la genealogía, la historia* (1971). El primer texto deriva de una lección inaugural que ofreció en 1970 como parte de su cátedra «Historia de los Sistemas de Pensamientos» que impartió en el Collège de France. En este texto, Foucault examinó los sistemas de exclusión que afectan al discurso y la vinculación que este tiene con el deseo y el poder, respecto a esto señala lo siguiente:

(...) pues el discurso, —el psicoanálisis lo ha mostrado— no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también el objeto del deseo; pues —la historia no deja de

enseñarnoslo— el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que uno quiere adueñarse. (Foucault, 2016, p. 15)

Dreyfus y Rabinow (2001) enfatizan que en estos planteamientos “Foucault se ocupó brevemente de la cuestión de la genealogía y de su relación con la arqueología. Todavía en ese momento, estaba tratando de preservar su teoría arqueológica y de complementarla con la genealogía” (p.133). Los primeros esbozos del proyecto genealógico lo veremos de manera más clara en el texto *Nietzsche, la genealogía, la historia* (1971). No obstante, a consideración Dreyfus y Rabinow, la arqueología es un elemento que continuará estando presente a lo largo de su actividad como genealogista. En el texto *Nietzsche la genealogía, la historia* Foucault (1979) empieza señalando lo siguiente:

La genealogía es gris; es meticulosa y pacientemente documentalista (...) Paul Ree se equivoca, como los ingleses, al describir las génesis lineales, al ordenar, por ejemplo, con la única preocupación de la utilidad, toda la historia de la moral: como si las palabras hubiesen guardado su sentido, los deseos su dirección, las ideas su lógica; como si este mundo de cosas dichas y queridas no hubiese conocido invasiones, luchas, rapiñas, disfraces, trampas. De aquí se deriva para la genealogía una tarea indispensable: percibir la singularidad de los sucesos, fuera de toda finalidad monótona; encontrarlos allí donde menos se espera y en aquello que pasa desapercibido por no tener nada de historia (...) (p. 7)

Retomado reflexiones de Nietzsche, el pensador francés puntualiza que la genealogía se opone al despliegue metahistórico de las significaciones ideales, de los indefinidos teleológicos y a la búsqueda del origen (*Ursprung*). Foucault señala que términos como *Entstehung* (Aparición) y *Herkunft* (Procedencia) indican mejor que *Ursprung* el objeto de la genealogía.<sup>6</sup> *Entstehung* refiere la emergencia, el punto de surgimiento que se produce en un determinado estado de fuerzas: “El análisis de la *Entstehung* debe mostrar el juego, la manera en que luchan unas con otras, o el combate que realizan contra las circunstancias adversas (...) para escapar a la degeneración y revigorizarse a partir de su propio debilitamiento” (p. 15).

Tanto Nietzsche como Foucault plantean ciertas distinciones entre la genealogía (historia efectiva) y la forma de hacer historia de manera tradicional (*Wirkliche Historie*). Mientras que el historiador tradicional plantea la historia de una manera teleológica o

---

<sup>6</sup> Foucault, M. (1979). *Microfísica del poder*. (Trad. J. Varela y F. Álvarez). (Trabajo original publicado en 1977), p. 12. <http://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina39453.pdf>

racionalista disolviendo los sucesos singulares, el genealogista busca mostrar estos sucesos que pasan por inadvertidos, con la finalidad de desenmascarar los «rituales de poder» o cierta «política tecnológica del cuerpo», esto será parte del itinerario genealógico de Michel Foucault tanto en *Vigilar y castigar* (1975) como en *Historia de la sexualidad* (1976), obras en las que el pensador francés expondrá de qué manera actúa el poder, lo que hace y cómo lo hace.

Para demostrar el sentido operativo del poder, Foucault pone en cuestionamiento dos concepciones del poder: 1) La concepción jurídica-liberal o teoría jurídica-clásica, y 2) La concepción marxista o economicista. Respecto a estos dos planteamientos, el pensador francés se pregunta si el poder es un simple epifenómeno de la economía o si es algo que se posee, se adquiere o se otorga mediante un contrato o por la fuerza, en este sentido, señala lo siguiente:

Para hacer un análisis del poder que no sea económico, ¿de qué disponemos actualmente? Creo que de muy poco. Disponemos en primer lugar de la afirmación de que la apropiación y el poder no se dan, no se cambian ni se retoman, sino que se ejercitan, no existe más que en acto. Disponemos además de esta otra afirmación, que el poder no es principalmente mantenimiento ni reproducción de las relaciones económicas sino es ante todo una relación de fuerza. (Foucault, 1979, p. 135)

Como es de notarse, Foucault abandona la noción puramente represiva, prohibitiva, jurídica y castigadora del poder porque considera que tanto la perspectiva jurídica-clásica como la concepción marxista tienen limitantes en tanto que consideran al poder como algo que se posee. Respecto a estos planteamientos Foucault (2001) advierte que, aunque las instituciones constituyen un punto privilegiado para observar estas relaciones de fuerza, esto presenta ciertas problemáticas:

En primer lugar, el hecho de que una parte importante del mecanismo puesto en funcionamiento por una institución esté diseñada para asegurar su propia preservación expone al riesgo de descifrar funciones que son esencialmente reproductivas, especialmente en el caso de relaciones de poder entre instituciones. En segundo lugar, el analizar las relaciones de poder desde el punto de vista de las instituciones se sigue en condiciones de buscar la explicación y el origen de las primeras en las segundas, o sea, finalmente, explicar el poder por el poder. Finalmente, en la medida en que las instituciones actúan esencialmente para poner en juego dos elementos, regulaciones explícitas o tácitas y un aparato, se corre el riesgo de dar a unas y a otras un exagerado privilegio en las relaciones de poder y, en consecuencia, ver en las últimas solamente modulaciones de la ley y la coerción. (Foucault, 2001, p. 255)

En lo dicho anteriormente no se niega que las instituciones sean depositarios del poder, lo que se está sugiriendo es que, el análisis del poder debe de encontrarse fuera de una institución porque las relaciones de poder se encuentran enraizados y dispersos en todo el tejido social. Ahora bien, si se entiende que el poder es una relación de fuerzas y este no se posee, sino que se ejerce, caben las siguientes preguntas: ¿cuál es su funcionamiento? ¿en qué consiste? Las respuestas a estas interrogantes Foucault las expondrá en un texto de 1982 que lleva por título *El Sujeto y el poder*. En dicho texto se plantea el autor plantea que, en lugar de analizar el poder desde su racionalidad interna, resulta más eficaz observar las formas de resistencia al poder, debido a que las estrategias de resistencias actúan como un catalizador químico que ilumina las relaciones de poder<sup>7</sup>, mediante este catalizador químico (resistencia/estrategia) se puede percibir la aplicación y los métodos que implica el ejercicio del poder.

Otro de los aspectos que se aborda en el texto *El Sujeto y el poder* es la interrogante ¿Cómo se ejerce el poder? Cuando Foucault se plantea la interrogante ¿Cómo? no lo hace en el sentido de «¿Cómo se manifiesta el poder?» sino ¿por qué medios se ejercer el poder? En relación a estos cuestionamientos, plantea que el ejercicio del poder se entiende como una estructura de acciones dispuestas a actuar sobre la acción del sujeto, en virtud de su propia acción o de ser capaz de una acción: “El ejercicio del poder consiste en guiar las posibilidades de conducta y disponerlas con el propósito de obtener posibles resultados” (Foucault, 2001, p. 253).

Tenemos que, para Michel Foucault, lo que define una relación de poder es un modo de acción que no actúa directamente sobre otros, sino que actúa sobre la acción de los otros, dicho actuar puede generar acciones que pueden ser eventuales o actuales, futuras o presentes, el conjunto de acciones sobre acciones posibles incita, induce, disuade, facilita o dificulta, amplía o limita, vuelve más o menos probable.<sup>8</sup> Las relaciones de poder no son una simple confrontación entre dos adversarios en el que el dominador termina ejerciendo el

---

<sup>7</sup> Dreyfus, H. y Rabinow P. (2001). *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. (Trad. R. C. Paredes). (Trabajo original publicado en 1982, 1983), 243-244.

[https://monoskop.org/images/f/f7/Dreyfus\\_Hubert\\_L\\_Rabinow\\_Paul\\_Foucault\\_mas\\_alla\\_del\\_estructuralismo\\_y\\_la\\_hermeneutica.pdf](https://monoskop.org/images/f/f7/Dreyfus_Hubert_L_Rabinow_Paul_Foucault_mas_alla_del_estructuralismo_y_la_hermeneutica.pdf)

<sup>8</sup> El sujeto y el poder en Dreyfus, H. y Rabinow P. (2001). *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. (Trad. R. C. Paredes). (Trabajo original publicado en 1982, 1983). P.

238 [https://monoskop.org/images/f/f7/Dreyfus\\_Hubert\\_L\\_Rabinow\\_Paul\\_Foucault\\_mas\\_alla\\_del\\_estructuralismo\\_y\\_la\\_hermeneutica.pdf](https://monoskop.org/images/f/f7/Dreyfus_Hubert_L_Rabinow_Paul_Foucault_mas_alla_del_estructuralismo_y_la_hermeneutica.pdf)

poder sobre el dominado; una relación de poder implica dos elementos indispensables: 1) el “otro” tiene que ser reconocido y mantenido como sujeto de acción, y 2) frente a una relación de poder se tiene que abrir un campo de respuestas, reacciones, varias formas de conducta y diversos comportamientos. De lo dicho hasta ahora, podemos sintetizar las ideas de Foucault sobre el poder partir de cuatro puntos: 1) El poder no se posee, se ejerce. 2) El poder no es un objeto sino una relación. 3) El poder no lo ejerce únicamente el Estado o las instituciones, sino que se encuentra disperso en todo el cuerpo social y, 4) donde hay poder hay resistencia.

Respecto al último punto que acabamos de enlistar, Michel Foucault abordará las formas de pensar la resistencia al poder en lo que se conoce como su periodo ético. Pedreros (2018) señala que través del concepto de contraconducta, Foucault permite pensar una serie de estrategias que conducirán a movimientos individuales y colectivos por una ruta alternativa a la conducta establecida. Por «conducta» Foucault (2006) refiere dos cosas: por un lado, entiende la conducta como la actividad que consiste en conducir y la manera como uno es conducido y, por otro, el modo de comportarse bajo el efecto de un acto de conducta. Ahora bien, la contraconducta va a ser una lucha contra los procedimientos puestos en práctica para conducir a los otros, para el pensador francés la contraconducta permite interrogar críticamente un ejercicio del poder, modifica las relaciones de poder y permite conducirse a sí mismo de otra manera afectando también el comportamiento ético y político de los otros sujetos. Pedreros (2018) puntualiza que tanto la resistencia como la contraconducta tienen una similitud dado que ambos no son exteriores ni al poder ni a la conducta, es decir, tanto la resistencia como la contraconducta se desarrollan en el espacio de las relaciones de poder:

Ahora bien, en la medida en que ambos movimientos no son exteriores, el rechazo no va a ser absoluto, esto quiere decir que no hay una búsqueda por deshacerse de las relaciones de poder o de las conductas, lo que está proponiendo Foucault es una serie de situaciones que se desarrollan por dentro, y que permiten o expresan esos otros modos de moverse, es posibilidad de elección dentro de las relaciones de poder y esos modos de gobierno. (36)

El autor anteriormente citado, ejemplifica las relaciones de poder o las formas de gobernar la conducta como un círculo en el cual se encuentran los individuos los cuales emplean diversas estrategias para hacer frente a las formas de conducta que le son impuestas, rechazando y buscando a su vez una nueva forma de ser conducido, por sí mismo o por otros líderes.

Para finalizar con este cuarto punto que se mencionó líneas atrás, Amigot (2005) puntualiza que los efectos del poder tienen que ser explicados de manera situada y compleja, sin dejar de tener en cuenta el carácter represivo del poder, pero sospechando de los esquemas que los conciben en términos prohibitivos, es en este tránsito que hay interrogarnos sobre la tensión constante entre la sujeción y la agencia.

Una vez que hemos abordado las pautas que hay que tomar en cuenta en nuestro análisis sobre el ejercicio del poder, para finalizar este apartado, a continuación, describiremos el plano Técnico-Instrumental de la investigación, enfatizando las fuentes primarias que conformarán el corpus de análisis del trabajo. Como hemos mencionado anteriormente, el presente proyecto es un estudio documental e iconográfico que se encuentra inscrito dentro del paradigma hermenéutico de investigación. Los instrumentos que se emplearán para recolectar y registrar nuestra información serán las fichas bibliográficas, las fichas de trabajo y las fichas hemerográficas. Como herramienta de trabajo haremos uso de una laptop, así como de una cámara fotográfica que emplearemos para capturar algunas de las obras murales que nos servirán como soporte de análisis. Dicho esto, mencionaremos los documentos que serán nuestras fuentes primarias de información. En un primer momento, los documentos que tendremos como apoyo serán una serie de cartas, notificaciones y memorándum que se dieron entre José Vasconcelos, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros entre los años de 1920 a 1922, momento en que los futuros muralistas se encontraban en Europa. Otro de los documentos claves es el manifiesto titulado “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, escrito que es uno de los referentes teóricos del movimiento muralista, dicho manifiesto fue publicado en la revista *Vida americana*.

Cabe señalar que los murales se abordan no con la finalidad de hacer un análisis hermenéutico a fondo, sino más bien, se ponen como referencia para dar cuenta de las relaciones de poder que existieron entre artistas, mecenas e intelectuales. Los murales que se tomarán en cuenta son los que se ubican en el antiguo Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, los de Escuela Nacional Preparatoria y algunos de los murales que se encuentran en la Secretaría de Educación Pública. Asimismo, para complementar nuestro análisis nos apoyaremos de algunos fragmentos de las memorias de José Vasconcelos, particularmente “El desastre”. En el caso de los pintores, tendremos como referencia el texto de Jean Charlot titulado *El renacimiento de muralismo mexicano (1920-1925)*, *Me llamaban el coronelazo de*

David Alfaro Siqueiros y la autobiografía de José Clemente Orozco. En lo que respecta a Diego Rivera el texto en cuestión es el escrito titulada “Mi arte, mi vida”. Este corpus de análisis de complementará con fragmentos de los periódicos de la época y diversos estudios especializados en este movimiento artístico.

Una vez que hemos hecho una descripción de los componentes del marco interpretativo de la investigación, enseguida se expondrá un segundo capítulo en el que se aborda el marco contextual del estudio, dicho capítulo lleva por nombre “Breve panorama del campo artístico e intelectual en México”. Antes de ello, a modo de preámbulo se expondrá brevemente algunas cuestiones sobre el campo de investigación de los Estudios Culturales y abordaremos la línea de investigación en que se encuentra inscrito nuestro estudio.

## Capítulo 2. Breve Panorama del Campo Artístico e intelectual en México

La línea de investigación «Poder y Cultura» es uno de los ejes temáticos que se ofrece en la maestría en Estudios Culturales de la Universidad Autónoma de Chiapas<sup>9</sup>, dicho eje temático es un espacio referido a las relaciones de poder y sus manifestaciones históricas regionales, ya sea mediante obras artísticas o discursos oficiales sobre arte y cultura. Específicamente, comprende estudios sobre políticas culturales hegemónicas y contra hegemónicas, como también historia de movimientos artísticos que son empleados como herramienta de la política o la crítica sociocultural. Este eje temático apunta hacia una de las cuestiones fundamentales de los Estudios Culturales: analizar la relación que existe entre la cultura y el poder. Respecto a esto Hall (2011) señala lo siguiente:

Hay una cuestión que unifica los *cultural studies*, algo que siempre se debe tener en cuenta para poder hablar de ellos: es el lazo, la conexión y la interacción entre cultura y poder (...) Realizar *cultural studies* significa un intento de identificar los vínculos de la cultura —del significado o del *meaning making*— con otras esferas de la vida social, o bien con la economía, la política, la raza, la estructuración de las clases y de los géneros, etc. En mi opinión, se puede hablar de *cultural studies* tan solo si se trabaja para desenmascarar la interrelación entre cultura y poder. (p. 15)

Esta apreciación de Stuart Hall, también la enfatiza Eduardo Restrepo al hacer una distinción entre los *estudios culturales* y los *estudios sobre la cultura*. El antropólogo colombiano subraya que un aspecto distintivo de los estudios culturales es concebir a la cultura como poder y el poder como cultural.<sup>10</sup> A partir de ello, esta investigación pretende poner de relieve la interacción entre el poder y la cultura teniendo como referente el movimiento artístico conocido como “Muralismo Mexicano”. Desde este movimiento que se gestó en México en las primeras décadas del siglo XX, podremos explicar la interacción de tres elementos: el arte, la cultura y el poder.

Para ir entrando en materia podemos dar una serie de ejemplos para tener una perspectiva más clara sobre las implicaciones que lleva consigo hacer un estudio documental

---

<sup>9</sup> Véase, Maestría en Estudios Culturales. (2022). *Convocatoria*. <https://www.mec.maestrias.unach.mx/index.php/component/k2/item/24-recepcion-de-documentos-hasta-el-10-de-junio-de-2022>

<sup>10</sup> Las otras tres características que distinguen a los estudios culturales son las siguientes: 2) suponen un enfoque no reduccionista que se expresa en una actitud transdisciplinaria, 3) implica una vocación política que busca intervenir sobre el mundo y, 4) su encuadre es el contextualismo radical. Véase, Restrepo, E. (s.f). Estudios culturales en América Latina. *Revista de Estudos Culturais*, (1). <http://each.uspnet.usp.br/revistaec/?q=revista/1/estudios-culturales-en-am%C3%A9rica-latina>

sobre el arte teniendo en cuenta ya sea las relaciones de poder, las políticas culturales, o bien, los movimientos artísticos que son empleados como una herramienta de la política o la crítica sociocultural.

Un primer ejemplo es quizá la relación que se dio entre Miguel Ángel y las autoridades católicas. En este contexto, Vasari (s.f.) señala que el pintor fue llamado a Roma por las autoridades católicas para realizar la escena de *El Juicio final* (FIG. 1). Una vez que Miguel Ángel había realizado un avance considerable de su obra, el pintor recibió la visita de Pablo III y del maestro de ceremonias Messer Biagio da Cesena. Este último al ver las escenas representadas en la pintura expresó que los desnudos hacían ver la capilla del Papa como una casa de baños o una hostería. Esta crítica de Messer Biagio hacia la obra del pintor tuvo como consecuencia que su rostro fuera colocado en el infierno como parte del cuerpo de Minos con una serpiente enroscada entre sus piernas mordiéndole los testículos. La obra suscitó mucha polémica entre las autoridades católicas debido a que Miguel Ángel desafió la iconografía cristiana introduciendo elementos mitológicos como la barca de Caronte. Pese al ambiente polémico que suscitó *El Juicio final*, la obra fue inaugurada el 1 de noviembre de 1541, en pleno auge de la Contrarreforma.

Es en ese mismo contexto, tras los embates de la Reforma Protestante, las autoridades católicas emplearon el arte con la finalidad de reivindicarse como autoridad religiosa. El estilo barroco adquirió mucha importancia debido a su ostentación, ornamentación y pomposidad, esto causó entre los feligreses católicos cierto sentimiento de pertenencia. Las iglesias fueron los recintos principales en los que se puede apreciar el arte barroco en su máxima expresión, dos de los recintos donde se puede apreciar este estilo es en el interior de la iglesia de Santa Agnese (FIG. 2) y en la decoración de un techo de la iglesia de los jesuitas en Roma (FIG. 3).

Las autoridades católicas no fueron las únicas que se dieron cuenta de la majestuosidad del estilo barroco, los reyes y príncipes de Europa también emplearon este estilo artístico con la finalidad de hacer sentir su poderío. El Palacio de Versalles (FIG. 4) mandado a construir por el rey Luis XIV de Francia es uno de los ejemplos más significativos de este estilo.

El arte barroco también fue impulsado en el Continente Americano, lugar donde adquirió connotaciones muy particulares. El Barroco Hispanoamericano o el Barroco de Indias —como también se le conoce— no fue un simple epifenómeno del Barroco europeo, como

bien señala Moraña (1998), los códigos conceptuales y estéticos del Barroco Europeo fueron impuestos como parte del proyecto expansionista, cuya finalidad era unificar el imperio y consagrar el predominio de ciertos grupos sociales que existían en la Nueva España. Otros de los fenómenos que se dio en el Continente Americano en relación al arte fue lo que se conoce como pintura de castas<sup>11</sup> ([FIG. 5](#)). En este contexto, las autoridades civiles y eclesiásticas españolas emplearon la pintura para ilustrar la clasificación racial de la población no europea y con ello dar cuenta de la supuesta pureza de sangre de la población española.

Ya entrando el siglo XX, dos ejemplos específicos de políticas culturales en donde adquieren relevancia los movimientos artísticos es la Unión Soviética<sup>12</sup> y, por supuesto, en México. En cada uno de estos ejemplos que acabamos de mencionar, los artistas respondieron a momentos coyunturales y situaciones muy específicas. En su caso, los pintores que conformarán el movimiento artístico al que haremos referencia en esta investigación, también se encontraron inmersos en ciertos momentos históricos de los cuales hablaremos a continuación.

Una vez que hemos relatado este breve preámbulo que nos permite visualizar en ciertos aspectos el enfoque de una investigación sobre el arte desde los estudios culturales, a continuación, entraremos en materia exponiendo el marco contextual en que se desenvuelve el presente estudio. En los primeros dos apartados de este segundo capítulo se ofrece un breve panorama del campo artístico e intelectual en México previo a la Revolución Mexicana, esto con la finalidad de identificar a la elite ilustrada que establecerá alianzas políticas con futuros grupos de poder interviniendo directa o indirectamente con el movimiento armado. A partir de ello, se desprende un tercer y último apartado en donde se despliegan ciertos aspectos generales de la política cultural del gobierno posrevolucionario teniendo como eje la dinámica entre el campo artístico y campo el poder político, esto nos dará pauta para analizar los trasfondos ideológicos que se harán presentes en la primera etapa del muralismo mexicano.

---

<sup>11</sup> Para un estudio más detallado de la pintura de castas, véase, Katzew, I. (2004). *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. Turner.

<sup>12</sup> En el contexto de la Unión soviética destaca la injerencia que tuvo Anatoli Lunacharsky en la organización educativa y artística como primer Comisario de Instrucción pública. El impulso que dio Lunacharsky a la educación y las artes llamaría la atención de José Vasconcelos, quien lo tendría como un referente en este sentido, aunque no siguió propiamente el modelo soviético.

## 2.1. La Revista Savia Moderna y el Ateneo de la Juventud

Iniciaremos este capítulo retomando algunas ideas sobre la teoría del campo cultural planteadas en el marco teórico. Bourdieu (2010) menciona que el proceso de autonomización del campo cultural se fue dando correlativamente a la modernidad, dicho proceso generó un espacio para intelectuales y artistas productores de cultura. De acuerdo al sociólogo francés, tanto el campo intelectual como el artístico tiende a constituirse de manera correlativa, definiéndose por oposición a otras instancias que pretenden legislar en materia de bienes simbólicos, tales como la iglesia o el Estado. Según las posiciones que ocupan, los grupos de intelectuales y artistas se convirtieron en un grupo unificador, generador y explicativo de las tomas de posición en el orden de lo estético y lo político.

Pero a todo esto, ¿Cuáles eran las condiciones del campo cultural en América Latina a principios del siglo XX? García (1989) señala que, “Si ser culto en el sentido moderno es, ante todo, ser letrado, en nuestro continente eso era imposible para más de la mitad de la población en 1920” (p. 66). Néstor García Canclini señala que los desajustes entre modernismo cultural (tendencias artísticas) y modernización (proceso socioeconómico) fue útil para las clases dominantes, ya que preservaron su hegemonía limitando la escolarización y el consumo de bienes culturales. El antropólogo argentino señala que, en el ámbito de cultura visual, las élites limitaron el acceso a estos bienes mediante tres operaciones: a) espiritualizando la producción cultural bajo el aspecto de “creación artística”, con la consecuente división entre arte y artesanías; b) congelando la producción de bienes simbólicos en colecciones, los cuales se concentraron en museos, palacios y otros centros exclusivos y, c) proponiendo como única forma legítima el consumo de estos bienes. En el caso particular de nuestro país, este fenómeno se dio durante el porfiriato.

Sin embargo, en los últimos años de ese gobierno se empezaron a congregarse un grupo de intelectuales y artistas que irían gestando un proyecto cultural democratizador adoptando las ideas provenientes de Europa a la propia realidad latinoamericana. Este grupo de artistas e intelectuales al que estamos haciendo referencias se agrupó en torno a la revista *Savia Moderna* (FIG. 6). Alrededor de esta revista se congregaron algunos de los pintores que serán parte del movimiento muralista, además, en ella también convergen un grupo de intelectuales que posteriormente se agruparán como el «Ateneo de la Juventud», una generación que marcaría un punto de inflexión en las propuestas estéticas de los pintores muralistas.

El primer número de dicha revista se dio a conocer en marzo de 1906 con el subtítulo *Revista mensual de Arte*. García (1992) menciona que, durante su circulación, la revista *Savia moderna* tuvo como directores a Alfonso Cravioto (Hijo del General y gobernador de Hidalgo) y Luis Castillo Ledón (futuro gobernador de Nayarit). Dentro de sus redactores figuraban nombres como Pedro Henríquez Ureña (hijo del presidente interino de República Dominicana) y Alfonso Reyes (Hijo de Bernardo Reyes, militar y gobernador del Estado de Nuevo León). La revista también contaba con colaboraciones de artistas como Ángel Zárraga, Roberto Montenegro, Saturnino Herrán, entre otros.<sup>13</sup>

Pese a que la circulación de la revista fue breve, dentro de sus actividades destaca la organización de una serie de exposiciones de pintura que estuvo bajo la dirección de José Juan Tablada y Gerardo Murillo (Dr. Atl), quienes reunieron a artistas como Diego Rivera, Jorge Enciso, Joaquín Clausel, Germán Gedovius, Francisco de la Torre, Gonzalo Arguelles Bringas, etcétera. Coleby (1985) menciona que tanto en las exposiciones como en la crítica que se dieron alrededor de 1906 se percibía una reacción contra el realismo académico. Las propuestas estéticas de ese entonces manifestaron la creación de un arte nacional que fuera expresivo, dicho concepto —señala Nicola Coleby— estaba enraizado tanto en la estética modernista como en las corrientes artísticas europeas de la época, tales como el simbolismo. La inquietud antiacadémica que se vivía en ese entonces, empezó a generar entre los artistas un nuevo vocabulario plástico provenientes de las artes populares, que hasta ese entonces había sido excluido de las bellas artes. Bajo estas nuevas formas de expresión se intentaba socavar el concepto de realismo manejado en la academia: “Esta corriente fue particularmente evidente en las ideas y obra de un grupo de artistas ligados a los futuros intelectuales del Ateneo por medio la revista *Savia Moderna*” (Coleby, 1985, p. 62).

La desaparición de la revista *Savia moderna* no detuvo las inquietudes de un grupo de jóvenes los cuales se agruparían en torno a un proyecto que denominaron «Sociedad de Conferencias», inaugurado el año de 1907 por iniciativa del arquitecto Jesús T. Acevedo.<sup>14</sup> Esta sociedad ofreció la primera conferencia el 29 de mayo, la cual estuvo a cargo de Alfonso Cravioto. El 12 de junio tocó el turno a Antonio Caso, el 26 del mismo mes a Pedro Enríquez Ureña, el 10 de julio a Rubén Valenti, el 24 del mismo mes tocó el turno a el arquitecto Jesús

---

<sup>13</sup> Véase, Medina Ávila, V. (2011). El Ateneo de la juventud y el arte: Los pintores ateneístas y la revista *Savia Moderna*. *Multidisciplina*, (10), 77-88. <https://www.museocjv.com/ateneodelajuventud.pdf>

<sup>14</sup> Véase, Hernández, J. (Ed.) (1984). *Conferencias del Ateneo de la juventud*. UNAM.

T. Acevedo y, finalmente, el poeta Ricardo Gómez Robelo cerró el primer ciclo de conferencias el 7 de agosto: «Carrière, Ruskin, Nietzsche y Poe: arte, pensamiento, literatura moderna», así es como Alfonso García sintetiza el primer ciclo de Conferencias.

Los Jóvenes que se agruparon en torno a la Sociedad de Conferencias sintieron la necesidad de estudiar las disciplinas humanísticas y la cultura griega, asimismo, se preocuparon porque estos estudios se incorporarán a la enseñanza. Pedro Enríquez Ureña y Alfonso Reyes fueron quienes más defendieron el cultivo de las humanidades, ya que ambos veían en el «Humanismo español» su pasado inmediato. El estudio de la filosofía y las humanidades los llevó a interesarse por temas educativos y a colaborar con Justo Sierra<sup>15</sup>. En torno a estos temas en común se fue consolidando un «grupo céntrico» conformado por Pedro Enríquez Ureña, Alfonso Reyes y Antonio Caso. Se encontraban también, el arquitecto Jesús T. Acevedo, Alfonso Cravioto, Ricardo Gómez Robelo, Rafael López y Rubén Valenti.

Lo que empezó como una Sociedad de Conferencias, terminó con una asociación denominada «Ateneo de la Juventud». El proyecto mecanografiado de los «Estatutos del Ateneo de la Juventud» fue firmado el 3 de noviembre de 1909 por una comisión conformada por Antonio Caso, Pedro Enríquez Ureña, Jesús T. Acevedo, Rafael López, Alfonso Cravioto y Alfonso Reyes. Junto a los estatutos se encuentran también una lista que lleva como título «Socios fundadores del Ateneo». En esta lista de 26 personajes, figuraba José Vasconcelos. Respecto a esta agrupación que se inició con la Sociedad de Conferencias, García (1992) nos comenta lo siguiente:

Paralelamente al descubrimiento de Grecia y al nacimiento de las aspiraciones humanísticas, por el mismo afán de construirse unos fundamentos culturales sólidos, los jóvenes de la Sociedad de conferencias se acercaron a la filosofía. También tenían que conquistarla empezando desde cero. El positivismo, que se presentaba precisamente como una negación de la filosofía, era la única tradición filosófica viva en México desde hacía cincuenta años, tiempo que fue adquiriendo un especial significado político. (p. 99)

En efecto, hasta ese entonces la filosofía que había predominado en México era el *Positivismo*<sup>16</sup>, bajo esta doctrina se organizó el programa de estudio de la Escuela Nacional

---

<sup>15</sup> Es importante señalar que Justo Sierra formó parte del gabinete de Porfirio Díaz desempeñándose como secretario de Instrucción pública y Bellas Artes. Se le conoce por ser un personaje políticamente conservador allegado al grupo de los “científicos”. Aunque pertenecía a una generación con propuestas radicalmente diferentes a las de los jóvenes ateneístas, Justo Sierra tendría cierta injerencia en la asociación que posteriormente se denominaría como el Ateneo de la Juventud.

<sup>16</sup> El positivismo fue introducido en México por el médico, Gabino Barreda, discípulo de Auguste Comte.

Preparatoria “(...) durante casi medio siglo: las matemáticas, la física, la química, las ciencias naturales, y la lógica fueron la base de la enseñanza; se suprimió la filosofía; el latín, el griego y la literatura ocuparon un lugar secundario” (García, 1992, p. 101). En este contexto, incluso los temas sociales y políticos se discutían acorde al método científico-positivista. De acuerdo a Zea (1968) estos aspectos serían criticados por la nueva generación de jóvenes conferencistas:

El ideal de la nueva generación fue la “restauración” de la filosofía, de su libertad y de sus derechos. Era una verdadera revuelta contra el dogmatismo positivista que había limitado la libertad de filosofar (...) El positivismo se había negado a conocer nada que no se diese por la experiencia (...) Pero había otros caminos para llegar a la *cosa en sí*, la razón no era el único (...) estos métodos podían ser los de la religión, la literatura, el arte, la vida. (pp. 438-448)

Como puede notarse, el campo educativo sería uno de los aspectos a cambiar por parte de esta nueva generación. De acuerdo a Leopoldo Zea fue en 1910, en las conferencias del Ateneo de la Juventud, cuando se hizo más clara las inquietudes que surgían en torno al positivismo. Las seis conferencias que impartió el grupo fueron publicadas a finales de 1910 en el tomo *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, en dicha publicación, se actualizó la lista de «Socios numerarios» del grupo, entre los cuales figuraba el pintor Diego Rivera, quien para el año de 1910 se encontraba viviendo en París.

Podemos afirmar que en torno a este grupo de intelectuales y artistas se fue creando un campo de producción restringida o una “sociedad de admiración mutua” como también le llama Bourdieu. Años más tarde, esta sociedad que se agrupó inicialmente en la revista *Savia moderna* se convertirá en un grupo unificador, generador y explicativo de las tomas de posición en el orden de lo estético y lo político, tal y como veremos más adelante. Respecto a este último punto, cabe señalar que, esta generación de artistas e intelectuales al que hemos estado refiriéndonos no van a limitar su campo de acción al terreno educativo e intelectual, ya que también lo harán en el campo de la política.

Para los años en que se fundó el grupo del Ateneo de la Juventud se empezaron a dar una serie de agitaciones debido a que en 1910 se llevaban a cabo las elecciones o, más bien, las reelecciones. En este contexto, Francisco I. Madero funda el Partido Antirreeleccionista, apoyado por dos de los miembros del Ateneo de la Juventud. José Vasconcelos, uno de los actores claves en el proyecto posrevolucionario participa en las siguientes actividades: “En mayo participó como secretario en la fundación del Centro Antirreeleccionista de México y,

dos meses más tarde, comenzó a dirigir su órgano periodístico: *El Antirreeleccionista*. Henríquez Ureña colaboró con él con algún artículo de carácter literario". (García, 1992, p. 153). Las oficinas de este periódico serían mandadas a cerrar por órdenes de Porfirio Díaz.

Para Coleby (1985) la incursión que tuvo Vasconcelos en el movimiento antirreeleccionista se dio a partir de ciertas afinidades compartidas con Madero. El filósofo mexicano no solo compartía con él las ideas del liberalismo decimonónico, también compartía el interés por la filosofía idealista. Francisco I. Madero asumió la presidencia el 6 de noviembre de 1911, y de manera simultánea, José Vasconcelos sería nombrado presidente del Ateneo, respecto a su nombramiento, señala lo siguiente:

Los amigos del Ateneo me nombraron su presidente para el primer año maderista, cuya vida económica precaria yo podría aliviar. Además, podría asegurarle cierta atención del nuevo gobierno. Y no volví a llevar trabajos a las sesiones, sino que incorporé a casi todos los miembros del Ateneo al nuevo régimen político nacional, creándose la primera Universidad popular. (Vasconcelos, 1945, como se citó en Blanco, 1977, p. 56)

José Joaquín Blanco subraya que antes de 1912 el Ateneo era un mero cenáculo literario, una élite restringida de talentosos amigos que compartían un interés por la cultura. El cambio del Ateneo de la Juventud al Ateneo de México obedeció no solo a un gusto particular de Vasconcelos, con ello pretendía darle a este grupo restringido una proyección más amplia ya que el futuro secretario de Educación veía en el Ateneo una especie de ministerio de cultura extraoficial no partidista que operaría a través de la Universidad popular, proponiendo la escolarización de obreros y adultos, ofreciendo también conferencias gratuitas, conciertos y lecturas.

Joaquín Blanco nos ofrece una lista de los intelectuales y artistas que reunió en ese entonces el filósofo mexicano para su proyecto: Jesús T. Acevedo, Antonio Caso, Jorge Enciso, Pedro González Blanco, Enrique González Martínez, Fernando González Roa, Martín Luis Guzmán, Pedro Henríquez Ureña, Alba Herrera y Ogazón, Guillermo Novoa, Alfonso Pruneda, Alfonso Reyes y J. Pani. Sin embargo, el golpe de Estado de 1913 liderado por Victoriano Huerta dejó varado el proyecto ateneísta. Al caer el gobierno de Francisco I. Madero, el presidente del Ateneo fue mandado a apresar por Victoriano Huerta, quien le comentó lo siguiente:

Yo estoy pacificando el país y hombres de influencias en la opinión como usted pueden ayudarme en esta empresa...lo invito, pues, que siga al frente de su estudio de abogado y lo

autorizo para que se comunique conmigo si alguien le causa la menor molestia...  
(Vasconcelos, 1948, como se citó en Blanco, 1977, p. 62)

Una vez que Vasconcelos fue puesto en libertad, huyó hacia la Habana y después a Washington, lugar donde establece comunicación con el jefe del Ejército constitucionalista, Venustiano Carranza. Trejo (2017) refiere que, en ese momento, Vasconcelos fue designado Agente Confidencial por Carranza y enviado a Inglaterra para boicotear los préstamos que gestionaban los huertistas en ese país. Cuando las facciones carrancistas tomaron el poder en 1914, Venustiano Carranza nombró a Vasconcelos director de la Escuela Nacional Preparatoria. Dicho cargo lo ejercería solo unas semanas, debido a que el jefe del Ejército constitucionalista lo cesó por no pronunciarse en contra de Villa y Zapata, indecisión que le valió una breve estancia en la cárcel. Una vez que el abogado mexicano se dio a la fuga se integró a la Convención Nacional de Aguascalientes. En dicha Convención se propuso un gobierno provisional de la que salió electo Eulalio Gutiérrez, quien le ofreció a Vasconcelos el cargo de Ministro de Educación:

Bajo esta perspectiva, colaboró como ministro de Educación en el gobierno interino de Eulalio Gutiérrez durante los últimos meses de 1914, nombrando al antiguo ateneísta, Antonio Caso, director de la Preparatoria, en un primer intento de realizar los planteamientos educativos de los ateneístas. (Coleby, 1985, p. 39)

Respecto a lo que comenta Nicola Coleby, podríamos decir que en realidad es este el segundo intento fallido que hace Vasconcelos por implementar su proyecto. El gobierno de Eulalio Gutiérrez duró del 1 de noviembre de 1914 al 16 de enero de 1915. La presencia de Carranza en el poder obligó al ateneísta a emprender su cuarto exilio "(...) el más largo: de 1915 a 1920, mientras duró el gobierno de Carranza. (Trejo, 2017, p. 162). Tras la Caída de Carranza y el triunfo del movimiento de Agua Prieta encabezado por Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, el presidente Interino Adolfo de la Huerta nombró a José Vasconcelos Rector de la Universidad Nacional el 4 de junio de 1920: "Este era el mayor puesto educativo nacional que existía, ya que la constitución de 1917 (artículo 73) había suprimido el antiguo Ministerio de Justicia e Instrucción Pública (...)" (Blanco, 1977, p. 79). El tiempo que duró como Rector de la Universidad, el futuro Secretario de Educación Pública implementó los siguientes proyectos:

Por ejemplo, se integró a la Escuela Nacional Preparatoria a la Universidad y se creó un nuevo plan de estudios para esta. También se eximió el pago a los estudiantes pobres y se crearon los comedores escolares. Por otro lado, se creó el escudo y lema (...) No obstante lo anterior,

los dos asuntos que se llevaron a cabo, tal y como lo venía anunciando y que tuvieron la mayor resonancia e importancia, fueron la campaña de la alfabetización y el Proyecto de Ley para crear la Secretaría de Educación Pública. (Trejo, 2017, p. 184).

A todo lo dicho anteriormente, agregaríamos que otra de las gestiones que realizó Vasconcelos en su breve estancia como Rector, fue otorgarles una beca a dos de los futuros muralistas que se encontraban en Europa: Diego Rivera y David A. Siqueiros. Otra de las acciones que realizó fue mandar a quitar “(...) las letrinas de la iglesia de San Pedro y San Pablo, la actual hemeroteca Nacional, que Vasconcelos, intentaba convertir en un templo del arte y donde Montenegro, iniciaba la pintura mural” (Blanco, 1977, pp. 88-89). Vasconcelos lograría tener mayor estabilidad durante el gobierno de Álvaro Obregón, el puesto que va a ocupar le va a permitir comisionar a los artistas que conformarán el movimiento muralista y a incorporar a sus compañeros ateneístas a su proyecto, es por ello que hemos ido haciendo hincapié en su persona.

En términos muy generales, acabamos de ver cómo en el proceso revolucionario se involucraron diversos grupos que detentaban el poder, como bien refiere Azuela (2013): “(...) la elite ilustrada combatió —desde su propio campo— para ocupar un lugar en la jerarquía del régimen en proceso de conformación, lo que le permitió conservar o incrementar su incidencia ideológica y asegurar el *modus vivendi* de sus integrantes. (p. 23). En este proceso revolucionario podemos identificar a dos facciones intelectuales que disputaban el poder político: la de los científicos porfirianos y el grupo de los ateneístas. Ambos grupos sostuvieron un enfrentamiento ideológico en el que estaba de por medio la educación superior, los primeros—tras el exilio de Porfirio Díaz— poco a poco fueron relegados de los distintos puestos que ocupaban en el gobierno, mientras que el grupo de los ateneístas consiguieron en distintos momentos —a través de José Vasconcelos— afianzarse de un lugar en el poder. Sin embargo, es con Álvaro Obregón que esta elite intelectual logra poner en marcha su proyecto educativo y cultural. Pese a que este grupo de intelectuales agrupados en torno al Ateneo de la Juventud, tendrían diferencias ideológicas que motivaron a su pronta separación, estos incidieron enormemente en la conformación del campo cultural del México posrevolucionario.

Ahora bien, hay que tener en cuenta que algunos de los artistas que serán pintores claves en el Muralismo Mexicano también incursionaron de manera directa o indirecta en la lucha armada que se inicia en 1910. Al igual que los intelectuales, los artistas fueron actores

fundamentales para que el régimen justificara su estadía en el poder y conformara el Estado nacional posrevolucionario. Algunos de estos pintores coincidieron con el grupo de intelectuales que se agrupó en torno a la exposición de la revista *Savia moderna*, posteriormente, volverían a coincidir en la política cultural del gobierno posrevolucionario, razón por la cual, es pertinente ofrecer una breve exposición sobre las luchas que se libraron dentro del campo artístico paralelo al proceso revolucionario.

## 2.2 Arte y Revolución: Antecedentes de la Pintura Mural en México

1910 era un año de contrastes; mientras el gobierno realizaba una pomposa celebración por el Centenario de la Independencia, alrededor del país se hacía presente un profundo malestar que provenía de distintos sectores de la sociedad<sup>17</sup>. Aunque sus demandas no eran tan agudas como los de otros sectores desfavorecidos, las inconformidades también se hicieron presentes por parte de un grupo de pintores y escultores que protestaron por los patrocinios que se ofrecieron en las fiestas del Centenario.

En septiembre de 1910, el gobierno encabezado por Porfirio Díaz realizó una exposición de pintura española y arte japones con la finalidad de conmemorar el Centenario de la Independencia de México. Charlot (1985) menciona que para la exposición de estos artistas extranjeros el gobierno de Porfirio Díaz destinó un subsidio de treinta cinco mil pesos. Ante este evento patrocinado por el Estado, pintores como Gerardo Murillo Cornado (Dr. Atl)<sup>18</sup> y José Clemente Orozco, protestaron ante el ministro de Instrucción Pública, Justo Sierra, reclamando un espacio para los pintores mexicanos, cuya independencia era precisamente lo que se celebraba.

Orozco (2002) menciona que el Dr. Atl en calidad de líder hizo negociaciones con Justo Sierra para que se les otorgara la suma de tres mil pesos, dicha cantidad fue repartida entre aproximadamente cincuenta artistas. Con esta cantidad, los pintores mexicanos se encargaron de realizar una exposición alternativa a la que denominaron “Exposición de trabajos del arte nacional”. En esta exposición, figuraba el tríptico de Saturnino Herrán *La*

---

<sup>17</sup> Para tener un panorama más amplio sobre los factores que propiciaron la Revolución Mexicana véase: Ávila, F. y Salmerón, P. (2017). *Breve historia de la Revolución mexicana*. Crítica. <https://cursoshistoriavdemexico.files.wordpress.com/2019/07/salmeron-pedro-y-felipe-c381vila-breve-historia-de-la-revolucion-mexicana.pdf>

<sup>18</sup> Mejor conocido como el Dr. Atl, es considerado el ideólogo del movimiento muralista. En 1904 inició una campaña de proselitismo a favor del arte nacional. Aunque no tenía una formulación teórica concreta, sus inquietudes estéticas se producían paralelamente con las actividades políticas de la Casa del Obrero Mundial. Véase, Siqueiros, D. (1979). *Cómo se pinta un mural*, p. 22. Ediciones Taller Siqueiros.

*leyenda de los volcanes* (FIG. 7) y la pintura de Jorge Enciso de nombre *Anáhuac*. El éxito de la exposición hecha por los artistas mexicanos fue tal, que decidieron crear una sociedad a la que nombraron “Centro Artístico”. Uno de los propósitos de esta sociedad fue conseguir muros en los edificios públicos para decorarlos y el primer espacio que se les concedió fue el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, anteriormente Colegio de San Ildefonso<sup>19</sup>. En su autobiografía, José Clemente Orozco expresa que los preparativos para pintar el anfiteatro empezaron en noviembre, pero en ese mes estalla la Revolución Mexicana, acontecimiento que obligaría a suspender el proyecto mural. No obstante, los artistas no se mantuvieron al margen del proceso revolucionario y vieron ese acontecimiento como una oportunidad para propiciar una ruptura con la estructura académica que se había mantenido hasta ese entonces.

Tras la Caída del régimen porfirista, Charlot (1985) comenta: “El régimen liberal de Madero no logró sacar a la escuela de su rutina conservadora. Paradójicamente, la libertad artística tuvo que esperar hasta la dictadura militar de Victoriano Huerta, cuando, en septiembre de 1913, el pintor Ramos Martínez fue nombrado director” (p. 66). La llegada de Francisco I. Madero provocó varios cambios administrativos en diversas instituciones, sin embargo, estos no se vieron reflejados en la Academia de San Carlos<sup>20</sup>, debido a que su director seguía siendo el arquitecto Antonio Rivas Mercado, perteneciente antiguo régimen porfirista. Azuela (2013) refiere que entre los años de 1910 y 1913 la Escuela Nacional de Bellas Artes (Academia de San Carlos) pasaba por una crisis que tenía como trasfondo las rivalidades entre el gremio de arquitectos (Encabezado por Antonio R. Mercado) y el gremio de los pintores y escultores. En este contexto, este último grupo de artistas se encontraba insatisfecho por el programa de estudio, cuya orientación estaba inclinado hacia las materias de arquitectura, razón por la cual, el gremio de pintores y escultores exigió la redefinición del plan de estudios en función de su propio campo de estudio, estas demandas iban dirigidas hacia el director Antonio Rivas Mercado.

---

<sup>19</sup> La Escuela Nacional Preparatoria (antiguo colegio de San Ildefonso) abre sus puertas en el 3 de febrero de 1868, siendo entonces presidente de México Benito Juárez quien nombra primer director de esta escuela a Gabino Barreda. Actualmente, este lugar se encuentra ubicado en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

<sup>20</sup> La enseñanza de las artes plásticas en México tiene su antecedente en la Academia de San Carlos, cuya sede es inaugurada el 4 de noviembre de 1785. Durante la Revolución Mexicana, la Academia fue cerrada por tres años y volvió a abrir sus puertas con el nombre de “Escuela Nacional de Bellas Artes”. Actualmente, el edificio pertenece a la Universidad Autónoma de México (UNAM) y es la sede de la Facultad de Artes y Diseño.

El 28 de julio de 1911 la Unión de Alumnos, Escultores y Pintores declararon una huelga cuya intención era que se destituyera al director de la Escuela, entre los huelguistas se encontraban Raziél Cabildo, Ignacio Asúnsolo, Rafael Vera Córdoba, José Clemente Orozco, Francisco Rangel y José de Jesús de la Barra. La nula respuesta que obtuvieron los estudiantes y artistas con este movimiento, provocó que dos días más tarde interceptaran al director en la puerta de la Escuela. Respecto a este acontecimiento Siqueiros (1977) nos comenta lo siguiente:

Nuestro movimiento principió con una huelga de los estudiantes de pintura, escultura y grabado de la Escuela Nacional de San Carlos (hoy Escuela Nacional de Bellas Artes). Una huelga que tenía, dos motivos, uno pedagógico y otro político (...) Los huelguistas del foco inicial fuimos agredidos por los «cosacos» de la policía montada y después encarcelados. Esto aconteció cuando agredimos a huevazos al director de la Escuela, señor arquitecto Rivas Mercado. (p. 91)

Siqueiros nos ofrece una lista de los artistas que fueron encarcelados junto con él por las acciones antes mencionadas: José Juan Ibarra (líder la huelga). Raciél Cabildo (poeta), Miguel Ángel Fernández Pérez, Jesús Nieto, los hermanos Labrador, Ignacio Asúnsolo, Boenerges Morales, José Escobedo, Mateo Bolaños, Ramon Alva, etc. Como señalamos anteriormente, es hasta el golpe de Estado orquestado por Victoriano Huerta que fue cesado el arquitecto Rivas Mercado. No obstante, su sucesor, Alfredo Ramos Martínez duró lo mismo que la estancia de Huerta en la presidencia, sin embargo, este impulsó un nuevo plan de estudios para renovar la enseñanza artística de la entonces Academia Nacional de Bellas Artes introduciendo la técnica impresionista. Tras la caída de Huerta y la llegada de Carranza el Dr. Atl (Gerardo Murillo) fue nombrado director de la Academia Nacional de Bellas Artes:

La designación hecha por Carranza del Dr. Atl, como director de la escuela, era justificada en el terreno estético, pero también pagaba una deuda política. En 1913, Atl, estaba en París, en la época en que el enemigo de Carranza, Victoriano Huerta, quiso conseguir un préstamo para fortalecer su precaria posición en la silla presidencial (...) Para frustrar al usurpador, Atl, escribió e imprimió un folleto, *La Revolución en México*, que vendió personalmente a la entrada de la Bolsa francesa como si fuera un extra de periódico. Su voz estentórea gritó el falso encabezado en los oídos de magnates financieros que pasaban por ahí, el tiempo suficiente para arruinar el pretendido préstamo y, con él, los sueños de poder permanente de Huerta (Charlot, 1985, p. 69)

Cabe señalar que, Álvaro Obregón, jefe del ejército carrancista se encargó de buscar apoyo tanto del sector de trabajadores como de la clase ilustrada. En este contexto, el Dr. Atl — quien figuraba como uno de los líderes de la Casa del Obrero Mundial (COM)— fue quien realizó propagandas para que el grupo de obreros firmara un pacto de colaboración, siendo

esta acción un antecedente de las alianzas entre el Estado y el sindicalismo en México. Estas acciones procarrancistas fueron fundamentales para que el Dr. Atl accediera al cargo de director de la Escuela Nacional de Bellas Artes en agosto de 1914. La estancia del Dr. Atl como director de la academia fue corta debido a que se inició una nueva disputa entre Carranza, Zapata y Villa por la búsqueda del poder. Tras la inminente llegada de villistas y zapatistas a la capital del país, el pintor y varios artistas simpatizantes del constitucionalismo se desplazaron hacia Veracruz encabezados por las tropas del general Álvaro Obregón. Estando en Veracruz los artistas llevarían a cabo una campaña propagandística a favor de Carranza, Siqueiros nos ofrece una lista de los artistas simpatizantes:

Trato de recordar, igualmente, lo que pensábamos en relación con las artes plásticas, en general, y con el arte de la pintura, en particular, los que directamente o indirectamente nos incorporamos al ejército constitucionalista. Los que se incorporaron indirectamente fueron José Clemente Orozco, Miguel Ángel Fernández, José de Jesús Ibarra, Romano Guillemín, entre los pintores ya más o menos profesionales, y entre los escritores, Raciél Cabildo, Manuel Becerra Acosta, Castillo Ledón, etcétera. Y en forma directa, ingresando al ejército, José Guadalupe Escobedo, Mateo Bolaños, Ramón Alva de la Canal, Bulmaro Sánchez, Ignacio Beteta (...) Ignacio Asúnsolo, etcétera. Y entre los escritores, Jesús S, Soto, Francisco Valladares, etcétera. (Siqueiros, 1977, p. 86)

Los artistas que participaron indirectamente, se involucraron alrededor del periódico *La Vanguardia*, un medio de información que buscaba dar a conocer el proyecto constitucionalista encabezado por Venustiano Carranza. Respecto a este periódico, Orozco (2002) comenta lo siguiente:

La *Vanguardia* salió a luz en muy poco tiempo. El director era el Doctor. Atl; jefe de redacción: Raciél Cabildo; taquígrafía: Elodia Ramírez; redactores: Juan Manuel Giffard, Manuel Becerra Acosta, Francisco Valladares, Luis Castillo Ledón, Rafael Aveleyra; dibujantes: Miguel Ángel Fernández y Romano Guillemín; grabador: Tostado; consejero de arquitectura: Francisco Centeno; caricaturista: Clemente Orozco (...) Alfaro Siqueiros y Francisco Valladares fueron enviados de la *Vanguardia* cerca del general Diéguez, que combatía al villismo en Jalisco. (p. 42)

Este órgano de difusión, tuvo como marco la Confederación Revolucionaria, un grupo integrado por estudiantes y maestros de la academia que llevaron a cabo acciones políticas y culturales a favor del carrancismo. Respecto al órgano de difusión antes mencionado Azuela (2013) refiere lo siguiente:

La *Vanguardia* tuvo una corta vida, ya que sólo se editó del 21 de abril de 1915 al 11 de junio de ese año, pero fue un importante antecedente de otras publicaciones de carácter político y cultural que nacieron del interés de artistas e intelectuales de incidir en el contexto social

desde el campo de la cultura, de ligar su obra a las clases populares y la necesidad muy particular de asegurarse un lugar en el nuevo orden político. (p. 42)

Alicia Azuela de la Cueva comenta que, tras el triunfo de Carranza, Atl y su grupo regresaron a la ciudad de México para continuar con sus actividades propagandísticas desde la Confederación Revolucionaria y la Casa del Obrero Mundial. Dentro de dichas actividades políticas también se encontraba la difusión cultural, el cual consistía en recitales de música, poesía, exposiciones y pláticas ofrecidas por artistas e intelectuales simpatizantes del constitucionalismo. La autora anteriormente citada refiere que a mediados de 1915 la relación entre los grupos obreros y Carranza empezó a desgastarse a causa de conflictos que terminaban en huelgas por parte de los trabajadores y represalias por parte del gobierno:

En agosto de 1916, luego de la clausura de la Casa del Obrero Mundial, los artistas constitucionalistas rompieron con Carranza, y tiempo después apoyaron al grupo Acción que coordinaba la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM) —organización laboral creada en 1918—. Obregón También se separó del carrancismo, después de renunciar a la Secretaría de Guerra, en mayo de 1917, y se lanzó como candidato a la presidencia en junio de 1919. (Azuela, 2013, p. 45)

Para ese entonces, el Dr. Atl ya había abandonado el país y desde la frontera con Estados Unidos combatió a Carranza a través de Partido Liberal Constitucionalista. A partir del año de 1919 se inicia una nueva etapa de las alianzas políticas de los artistas e intelectuales con el poder, un proceso que sería definitorio en la relación Estado-cultura que sería encabezado por Álvaro Obregón y José Vasconcelos.

Tras la culminación de la lucha armada, algunos de los artistas que serán personajes claves en el movimiento artístico que se gestaría durante el mandato obregonista permanecieron algunos años en el extranjero, por ejemplo, José Clemente Orozco decide viajar a Estados Unidos y permaneció ahí de 1917 a 1919. Por su parte, David A. Siqueiros empieza su viaje por Europa en 1919, mientras que Rivera había permanecido ausente de nuestro país desde 1911 y Roberto Montenegro estuvo un tiempo en España. Estos personajes serán nuevamente reunidos por José Vasconcelos y formarán parte de la política cultural posrevolucionaria gestándose así, una nueva alianza entre los actores políticos, intelectuales y artistas que conformarán el campo de poder y el campo cultural, de este aspecto hablaremos en el apartado final de este capítulo.

### 2.3 La Reconfiguración del Campo de Poder y la Política Cultural del Gobierno Posrevolucionario

Tras una larga disputa entre caudillos que se inició tras el golpe de Estado en contra del gobierno de Francisco I. Madero, el país lograría tener cierta estabilidad política hasta la llegada de Álvaro Obregón. Tras ser nombrado presidente en 1920, el militar sonoreense fue desarticulando las rebeliones armadas que se daban alrededor del país y logró conciliar parte de las facciones revolucionarias, lo que le permitió gobernar de 1920 a 1924, un periodo mucho más largo comparado con los anteriores caudillos que habían intentado mantenerse en la presidencia.

Como es bien sabido, uno de los primeros actos que realizan los presidentes electos es nombrar a un conjunto de personas reconocidas y designadas por su capacidad de realizar una función determinada. Entre los miembros del gabinete de Álvaro Obregón se encontraba José Vasconcelos, un personaje que por su capital político y cultural había formado parte del grupo de trabajo de distintos presidentes, por ejemplo, con Francisco I. Madero representó al club Antirreeleccionista, mientras que Carranza lo nombró Agente Confidencial en el extranjero, con Eulalio Gutiérrez colaboró como Ministro de Educación y Adolfo de la Huerta lo nombró Rector de la Universidad Nacional. En 1920 ya con Álvaro Obregón en la presidencia, fue rectificado como Rector de la Universidad, y posteriormente se hizo cargo de la Secretaría de Educación Pública. Años antes de este nombramiento, Vasconcelos nos comenta una breve charla que tuvo con Alessio Villareal:

—He hablado largo con Obregón. Está deseoso de rodearse de los mejores elementos. Opina que usted no debe de retirarse a la vida privada. Yo también creo que usted debe hacerse el ánimo de servir a su país. (...) si no quiere usted un puesto político... está vacante todo, porque todos los altos cargos cambiaron de personal; le doy esta sugerión: Pida la jefatura del Departamento Legal de Ferrocarriles... Con la base de esa representación, usted puede crear un despacho de abogacía que lo hace rico en dos o tres años... (Vasconcelos, 2011, pp. 28-29).

Es evidente que a Vasconcelos lo movía un interés simbólico e iba por un cargo que le permitiera poner en marcha las ideas planteadas años antes con en el Ateneo de la Juventud. El cargo que va a desempeñar durante el mandato de Álvaro Obregón va a resultar una posición sumamente estratégica para el gobierno posrevolucionario debido a que, mediante la Secretaría de Educación Pública, el Estado va a iniciar un proceso de centralización y difusión de la ideología oficial, en dicho proceso, la educación y la cultura van a ser dos elementos fundamentales para consolidar el incipiente Estado-nación. Es aquí donde no hay

que dejar lado la interacción que existe entre el campo del poder y el campo cultural, en este sentido, cabe señalar lo siguiente: “La clase dominante puede imponerse en el plano económico, y reproducir esa dominación, si al mismo tiempo logra hegemonizar el campo cultural” (García, s.f, p. 8).

Una vez estando al frente de la Secretaría de Educación Pública, Vasconcelos logró conseguir el 20% del presupuesto público, recurso que le permitió convocar a un grupo de intelectuales y artistas —mucho de ellos viejos conocidos— respecto a esto, Blanco (1977) nos comenta lo siguiente:

El equipo de Vasconcelos simbolizaba la unidad obregonista de las facciones: el maderista Francisco Figueroa y el Zapatista Peralta en los puestos administrativos superiores; en la Preparatoria, Ezequiel Chávez y luego Lombardo Toledano y Roberto Medellín; en bibliotecas, Jaime Torres Bodet; en la Universidad, Antonio Caso y luego Ezequiel Chávez en publicaciones, Agustín Loera Chávez; en alfabetización, imprenta; Pedro Enríquez Ureña en la Escuela de Verano (...) los pintores Roberto Montenegro, Jorge Enciso, Xavier Guerrero, Jean Charlot, Manuel Amero, Carlos González, Diego Rivera, Siqueiros, Orozco, Fermín Revueltas, Carlos Mérida, Gabriel Fernández Ledesma, Adolfo y Fernando Best Maugard, Manuel Rodríguez Lozano, Fernando Leal, Fernando de la Cueva, etcétera. (pp. 93-94)

A esta lista se le sumaron posteriormente Daniel Cosío Villegas, Carlos Pellicer y Gabriela Mistral. Estos artistas e intelectuales serían la base con las cuales se implementaría la política cultural de José Vasconcelos. Respecto a esta reconfiguración, Azuela (2013) refiere lo siguiente:

Esta serie de cambios también sustentó la legitimación del papel del Estado como patrocinador y difusor cultural y de los artistas e intelectuales en su función de ideólogos, creadores y educadores. Como consecuencia de los anterior, en 1921 se sellaron las alianzas entre Obregón y la elite ilustrada, comandada por Vasconcelos, dando lugar a su participación en el campo de la cultura desde el Estado mismo y transformándose en puntal de la imagen del nuevo orden revolucionario que convirtió en sinónimos las palabras revolución, reconstrucción y renacimiento artístico. (p. 48)

Para comprender las implicaciones del proyecto cultural posrevolucionario es pertinente tener en cuenta el itinerario de ideas de José Vasconcelos desde que fue rector de la Universidad. Trejo (2017) nos da cuenta a través de discursos, oficios, cartas y artículos el pensamiento de Vasconcelos. Para el año de 1921 se puede apreciar en sus discursos una exaltación a la cultura latina, aspecto que Jean Charlot plasma en el escudo y el lema de la Universidad. Asimismo, dentro de sus discursos considera que la Universidad Nacional es una institución que permitirá definir los caracteres de la cultura mexicana. En lo concerniente al año de 1922, Raúl Trejo Villalobos nos refiere dos cuestiones a saber: el nacionalismo y el

universalismo. En relación al universalismo Vasconcelos argumenta que la estirpe indoibérica será un punto de fusión entre el oriente y el occidente, el norte y el sur, de esta combinación florecerán los elementos nativos que darán pie a una cultura universal. Por otro lado, en los discursos de 1922, también se aprecia una crítica hacia lo que Vasconcelos denomina el vasallaje espiritual.

Otros de los puntos importantes a tener en cuenta en el itinerario del filósofo mexicano es su teoría del mestizaje, un discurso que estuvo muy en boga antes, durante y después del proceso revolucionario en obras como *Los grandes problemas nacionales* (1909) del sociólogo Andrés Molina Enríquez<sup>21</sup> y *Forjando Patria* (1916) del antropólogo Manuel Gamio. En términos generales, González (2016) refiere que mediante sus textos estos autores proponían la homogeneización del país a través de la unificación de nuestras costumbres, nuestra lengua, esto se lograría tomando como referencia al elemento más fuerte, numeroso y patriota que existía en nuestro país: el mestizo. Por su parte, Vasconcelos desarrolla plenamente su teoría sobre el mestizaje en su obra *La raza cósmica*, obra publicada en 1925. No obstante, los esbozos sobre su teoría se encuentran en obras de anteriores que apuntan a temas de filosofía, estética e historia del arte. Un elemento clave para comprender la teoría de Vasconcelos sobre el mestizaje es la noción de síntesis:

Otro concepto central en Vasconcelos es la síntesis, tanto desde el punto de vista estético y cultural, como racial. Su monismo estético articula el cristianismo con las filosofías orientales, Cristo con Buda y con Grecia antigua. La estética era para este filósofo una síntesis de la energía y su sublimación liberada y la encauzaba rumbo a una superación espiritual, era una especie de termómetro, una escala que partía de lo inerte en forma creciente hacia lo existente: de las cosas, a lo vivo, plantas y animales, a lo humano, a lo angélico y finalmente a lo absoluto. (Zetina, 2019, p. 62)

Al ser la síntesis un método de selección y unión de elementos podemos afirmar junto a Sandra Zetina que Vasconcelos pensó el mestizaje como la puesta en práctica de su teoría desarrollada en el *Monismo estético* de 1918. En relación a esto que señala Sandra Zetina es preciso ofrecer ciertos aspectos generales de los planteamientos filosóficos de José Vasconcelos, ya que la primera la primera etapa de la pintura mural se encuentra permeado por la filosofía vasconceliana. Según Zetina (2019) el pensamiento filosófico de Vasconcelos está inspirado en una reacción contra del intelectualismo: "(...) su intención fue poner en

---

<sup>21</sup> Véase, Molina, E. (2016). *Los grandes problemas nacionales*. Secretaria de Cultura. [https://inehrm.gob.mx/work/models/Constitucion1917/Resource/1630/Los\\_grandes\\_problemas\\_nacionalesp\\_65.pdf](https://inehrm.gob.mx/work/models/Constitucion1917/Resource/1630/Los_grandes_problemas_nacionalesp_65.pdf)

práctica la intuición, entendida desde el punto de vista de Henri Bergson, para un fundar un sistema metafísico, el monismo estético.” (Zetina, 2019, p. 589. El Monismo se basa en la noción de que el mundo está compuesto de una sola energía. El programa filosófico de Vasconcelos se encuentra permeado por un impulso lírico inspirado en las formas musicales. Además del aspecto estético-filosófico, el abogado veía en la cultura una solución creativa para el desarrollo humano, en el contexto latinoamericano, Vasconcelos formuló la idea de cultura como resistencia al colonialismo y el imperialismo norteamericano.

Las ideas del abogado y filósofo mexicano se encuentran inspiradas en sus lecturas de Nietzsche y Rabindranath Tagore, en base a estos autores había llegado a la conclusión de que las razas bárbaras habían creado culturas espirituales que permitieron el desarrollo espiritual del mundo, ejemplo de ello fueron los griegos, los arios, los indostánicos y los egipcios. Por otro lado, es preciso mencionar que las ideas de Vasconcelos son también producto de algunos descubrimientos científicos, en relación a esto, Zetina (2019) comenta lo siguiente:

Las ideas de Vasconcelos se constituyen a partir de una lectura un tanto general de algunos descubrimientos científicos, por ejemplo recurre a las teorías geológicas de la traslación de los continentes de Alfred Werner (1912), lo que le permite pensar que las razas atlánticas que Platón había descrito en el *Timeo*, eran origen de las civilizaciones americanas, y durante el estado de la Pangea se habían trasladado para formar las civilizaciones egipcia, griega y aria. También usó las leyes de Mendel sobre la dominación y recesión fenotípicas para pensar su “eugenesia estética”, la fusión de las razas en la raza cósmica (...) De la misma manera, las nociones científicas sobre el átomo y las teorías ondulatorias de la luz y el sonido, le permitieron modelar su concepto del ritmo en Pitágoras (...) Probablemente conocía el atómico (sic) de Rutherford (...) También podría haber visto las múltiples representaciones espirales de la tabla periódica que se realizaron entre 1870 y 1920, modelos planos y helicoidales. (pp. 58-61)

Cabe señalar, que en sus obras el filósofo y abogado mexicano toma distancia de ciertas ideas que se encontraban en boga en esos años, respecto a esta cuestión Blanco (1977) señala: “Esos libros representaron una polémica con la cultura mundial predominante —positivismo, determinismo, evolucionismo social, pragmatismo, etcétera—, situados en este marco ideológico propusieron un nuevo espacio cultural a través de diversos malabarismos (...)” (p. 68). A partir de sus propuestas filosóficas—que tendrán repercusiones en la pintura mural—, Joaquín Blanco resalta tres puntos del proyecto político y cultural de José Vasconcelos: 1) Acabar con el monopolio de Europa como modelo histórico a seguir. 2) Al proponer la Grecia de Pitágoras y la India de Buda como modelos históricos, la América de Vasconcelos dejaba de ser una sub-Europa y surgía la posibilidad de que se lograra, por medio de una cultura

original, una personalidad independiente. 3) Esta visión de la historia como una lucha metafísica de hechos, símbolos y categorías culturales, con marcada exclusión de lo económico y lo social, exigía una actitud similar al tratar de intervenir en ella: un mesianismo cultural. El intelectual, sacerdote del espíritu, se veía llamado a dos misiones: 1) realizar una tarea de síntesis de la cultura universal para que Iberoamérica se librara de interpretaciones imperialistas y, 2) realizar una filosofía iberoamericana que impulsará el pensamiento de la raza. Gran parte de los planteamientos teóricos que hemos estado mencionando sobre Vasconcelos pasarán a formar parte de un ideario de acción que se trazará en tres ejes centrales: Escuelas, Bibliotecas y el Departamento de Bellas Artes. Respecto a este último, Fell (2021) comenta:

Vasconcelos consideraba a este organismo múltiple y diverso como la culminación del edificio cultural construido a partir de 1921: a él correspondía esa función catártica y trascendental propia de la actividad estética. Respondía igualmente a un imperativo *nacional*, lo cual era realmente una novedad en la política de los distintos gobiernos posteriores a 1911. (Fell, p. 572).

En el Departamento de Bellas Artes se concentraban las escuelas nacionales de Música, el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, las oficinas de cultura, de dibujo y artesanía. En este contexto el Dr. Atl, Roberto Montenegro y Gabriel Fernández Ledesma fomentaron el estudio y preservación de las artesanías a través del Departamento de Cultura Indígena, por su parte, Jean Charlot, Francisco Goitia y Rufino Tamayo participaron en la preservación de zonas arqueológicas. Asimismo, pintores y literatos colaboraron en el Departamento de Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública elaborando la revista *El Maestro*.

Como podemos observar, el programa cultural que implementó José Vasconcelos fue bastante amplio y dentro de este programa la educación artística popular y la pintura mural fueron dos de los elementos más importantes. Azuela (2013) refiere que ambos "(...) representaron un ejemplo típico de la relación que se dio en ese entonces entre el arte y el Estado en el ámbito operativo e ideológico" (p. 53). Tanto el Departamento de Artes como la Academia Nacional de Bellas Artes fueron dos instituciones mediante las cuales se buscó dar a la enseñanza y difusión artística una orientación relativamente nacionalista, señala Alicia Azuela. Respecto al ANBA, Azuela (2013) señala lo siguiente:

Aunque la ANBA aún era parte de la Universidad de México—y como tal se dedicaba a formar profesionales—, consideramos que esta etapa se crearon las condiciones institucionales, pedagógicas e ideológicas que permitirían—durante el callismo—la transformación de las EAL en centros de educación artística popular. La primera de ellas se derivó de la intención de Vasconcelos de extender la difusión, el patrocinio y la enseñanza artística a las mayorías. Con esta finalidad en la ANBA se creó un programa especial dedicado a impartir cursos de arte a la población en general. (p. 56)

Entre los docentes que impartían dichos cursos se encontraban artistas como José Clemente Orozco, Jorge Enciso, Rufino Tamayo, Gabriel Fernández Ledesma y Fermín Revueltas. Algunos de estos artistas que colaboraron en el periodo obregonista también lo harán durante el gobierno de Plutarco Elías Calles, tal y como veremos más adelante.

En términos generales, Nivón (s.f.) sintetiza la política cultural de principios del siglo XX a partir de la conjunción de tres grandes proyectos: 1) Un proyecto educativo nacional y uniforme que adquiere un corte federal, 2) un proyecto nacionalista que tuvo como eje el fortalecimiento de la identidad y que se tradujo en la construcción de instituciones que contribuyeron a identificar el Estado con la Nación y, 3) un proyecto popular impulsado por creadores, intelectuales y líderes políticos que encontraron en esta coyuntura posibilidades atractivas de expresión de las demandas populares, de renovación de las tendencias artísticas, de difusión de movimientos sociales y de vinculación con causas antiimperialistas.

Eduardo Nivón puntualiza que en esta política cultural se llevaron a cabo una serie de intercambios entre el arte y la cultura con el aparato de poder produciéndose así relaciones de subordinación, complementariedad o autonomía entre ambas esferas. Si bien es cierto que varios de los actores sociales que convergieron en el proyecto cultural del gobierno posrevolucionario compartían ciertos acuerdos en común, cabe señalar que, conforme el proyecto se fue desarrollando la relación entre los artistas, intelectuales, académicos y políticos fue adquiriendo diversos matices debido a los conflictos que se hicieron presentes dentro de los diferentes campos sociales, uno de ellos derivó de la relación entre la elite ilustrada y el gobierno. Respecto a este punto, Azuela (2013) puntualiza que, si bien la elite ilustrada contó con un margen de independencia respecto al gobierno, en muchas ocasiones estos debían sujetarse a los lineamientos dictados por el Estado en materia presupuestal y laboral:

A lo largo de este proceso, la relación entre las partes determinó las peculiaridades e intereses políticos y culturales propios de cada campo. La trascendencia que tuvieron las

propuestas de la elite cultivada en el terreno operativo dependió mucho de la capacidad para apoyar desde los estratos artístico y cultural el programa ideológico revolucionario. (p. 49)

Esto que acabamos de señalar es en relación a la interacción entre el campo de poder y campo cultural. Ahora bien, en la medida en que los artistas se fueron agrupando para formar un movimiento, así también se libraron ciertas pugnas entre ellos por hacerse del capital simbólico y económico que estaba en juego dentro campo de producción artística. Asimismo, este grupo de artistas entró en conflicto contra estudiantes e intelectuales que intentaron deslegitimar y frenar la actividad de los artistas. A estas confrontaciones hay que agregarle los enfrentamientos ideológicos que se dieron entre José Vasconcelos y Vicente Lombardo Toledano, personajes que tenían posturas contrastantes respecto a la orientación que debía tener la obra de los artistas. Para Vasconcelos, la pintura debía tener una finalidad espiritual, ética y educativa, es por ello que invitó a los artistas a participar en labores de docencia. Por su parte, para Lombardo Toledano, la obra de los artistas debía de reflejar los acontecimientos políticos y sociales que enfrentaba el país, por eso involucró a los artistas con organizaciones sindicales. Es así que, a partir de dos formas de ver el mundo ambos personajes van a entrar en disputa por la hegemonía del terreno político y cultural. Estos aspectos que acabamos de mencionar son los que analizaremos en el cuarto capítulo de la investigación, sin embargo, antes de ello es preciso ofrecer un panorama general de la primera etapa de la pintura mural, ya que esto nos permitirá conocer los trasfondos ideológicos en que se desarrolló el movimiento artístico, aspecto que resulta importante debido a los conflictos que se hicieron presentes conforme se fue desarrollando dicho movimiento. Una vez que hemos dado este breve preámbulo, a continuación, describiremos los apartados que conforman el tercer capítulo del proyecto.

### Capítulo 3. Primera Etapa de la Pintura Mural

Tanto Revueltas como yo convinimos en emplear el fresco para realizar nuestros proyectos. Así fue que cada uno compramos una tonelada de cal y una tonelada de arena. No sabíamos que un barril de cal nos hubiera bastado. *Reminiscencias de Ramón Alva de la Canal*. (Charlot, 1985, pp. 208-209)

El tercer capítulo de la investigación lleva por nombre “Primera etapa de la pintura mural”. En esta tercera parte del trabajo, como primer punto, se analiza una serie de cartas, notificaciones y memorándum que se dieron entre José Vasconcelos, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros entre los años de 1920 a 1922, momento en que los futuros muralistas se encontraban en Europa, este conjunto de correspondencias nos permite ver la influencia que tuvo José Vasconcelos en la primera etapa del movimiento. En un segundo apartado se ofrece una breve descripción del contexto en que surge la Revista *Vida Americana* y de manera específica se aborda el manifiesto que lleva por título “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, escrito que es el primer referente teórico del Muralismo Mexicano.

Finalmente, en un tercer y último apartado describimos brevemente algunas de las primeras obras murales que se llevaron a cabo tanto en el antiguo templo y colegio máximo de San Pedro y San Pablo como en la Escuela Nacional Preparatoria, a partir de las correspondencias, manifiestos y obras murales podremos dar cuenta de los inicios del movimiento artístico denominado posteriormente como Muralismo Mexicano.

#### 3.1 Correspondencias

Cuando José Vasconcelos encargó los primeros murales en mayo de 1921, y estos se empezaron a pintar en el colegio máximo San Pedro y San Pablo, tanto David Alfaro Siqueiros como Diego Rivera se encontraban en Europa. A pesar de que ambos pintores no fueron los pioneros en realizar las obras murales, los dos elaboraron un manifiesto que se convertiría en el referente del movimiento artístico. Durante su estancia en Europa, tanto Rivera como Siqueiros se mantenían en contacto a través de una serie de cartas, con el entonces Rector

de la Universidad Nacional, José Vasconcelos. Respecto a estos escritos Charlot (1985) señala lo siguiente:

Cuando los historiadores de arte expresan su sorpresa ante la visión de los artistas mexicanos expatriados, quienes, a principios de los años veinte, retornan simultáneamente para vivir en la capital mexicana, olvidan o ignoran las gestiones pacíficas con las cuales, desde mucho antes, el futuro Secretario de Educación había tendido sus trampas. (p.156)

La razón por la cual citaremos esta serie de escritos, es porque mediante ellas podremos hacer un análisis del ejercicio del poder. Recordemos que desde la genealogía foucaultiana el ejercicio del poder se entiende como una estructura de acciones dispuestas a actuar sobre la acción del sujeto en virtud de su propia acción, dicho de manera más simple: “El ejercicio del poder consiste en guiar las posibilidades de conducta y disponerlas con el propósito de obtener posibles resultados” (Foucault, 2001, p. 253). Este conjunto de acciones las iremos percibiendo en las cartas que intercambian los artistas con José Vasconcelos. Cabe señalar, que este análisis se complementará con la noción de poder simbólico y violencia simbólica de Pierre Bourdieu.

En lo que respecta a los escritos entre Diego Rivera y Vasconcelos estos fueron tomados del texto de Jean Charlot<sup>22</sup>, de dicho texto referimos principalmente una notificación y una carta, la primera de ellas es cuando el Departamento de la Universidad y Bellas Artes le notifica al pintor el pago para solventar su estancia en Europa:

**Departamento de la Universidad y Bellas Artes.  
México, 24 de noviembre de 1920.  
Al tesorero de la nación:**

Autorización cablegráfica al ciudadano Cónsul General de México en París, Francia.  
Para pagar al ciudadano Diego M. Rivera  
la suma de dos mil pesos oro  
como sigue: en un solo pago.

Por la siguiente razón: “como remuneración acordada por decreto especial del ciudadano Presidente Constitucional Sustituto de la República, por cumplimiento de una misión que tiene por fin relacionar nuestra Escuela Nacional Preparatoria de Bellas Artes con instituciones similares en aquel país y con sus mejores artistas.

---

<sup>22</sup> Véase: Charlot. J. (1985). *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, p. 156. Editorial Domés.  
[https://vault.jeancharlot.org/book/jean-charlot\\_text-ba.pdf](https://vault.jeancharlot.org/book/jean-charlot_text-ba.pdf)

Respecto a esta carta, Charlot (1985) menciona que la «misión» encargada al pintor “(...) no era sino una máscara legal para fines todavía más trascendentes, pero difíciles de justificar ante los contribuyentes” (p. 157). Es preciso mencionar que el viaje más importante que realizaría Rivera estando en Europa sería el viaje a Italia. La trascendencia de este viaje lo podemos corroborar en la siguiente carta de Diego Rivera a Vasconcelos fechada el 13 de enero de 1921:

**13/01/21.** Muy estimado amigo y señor:

Su amable carta del 7 de diciembre me alcanzó aquí, ya en camino. Miles de gracias por esta y también por los mil dólares recibidos. Gracias a esta suma, estoy realizando en Italia aquel viaje que tanto deseaba (...). Aquí uno siente, ve, y toca y comprende cómo los diversos materiales manipulados por las distintas artes se unen colaborando, penetrando y exaltando un a la otra; hasta que hacen el conjunto —construcción, ciudad— una suma total que es función y expresión de la propia vida, algo nacido de la tierra, orgánicamente unido a la vida —la vida viviente de hoy, del pasado y del futuro—, algo que se eleva por encima de todos los factores que dependen del tiempo.

(...) Durante todos estos años, concentré todos mis propósitos, hasta el límite de mis fuerzas, en juntar toda la información que pude, de manera que, una vez de vuelta con usted y nuestro pueblo, intentaré hacerla funcionar... Pronto, cuando llegue el tiempo para la acción, veremos lo que se puede hacer... por más pequeña que sea la contribución que pueda aportar, le juro que, no por eso, será la menos ardiente. (Charlot, 1985, pp. 157-158)

Además de intercambiar cartas con José Vasconcelos, Diego Rivera también mantuvo algunas correspondencias con Alfonso Reyes entre 1917 y 1921, respecto a estas cartas Claude Fell<sup>23</sup> señala:

Diego Rivera, quien en las cartas que intercambia con Alfonso Reyes entre 1917 y 1921, parecía compartir la posición de los hombres del Ateneo respecto del instinto, del impulso vital, del espíritu de sistema, del amor que permite al artista descubrir en sí mismo el punto central alrededor del cual girará su universo estético, experimenta, a partir de 1921, una reconversión que le lleva a dar primacía al “contacto” con el pueblo. (Fell, 2021, p. 592)

Ahora bien, en lo que respecta a David Alfaro Siqueiros, el pintor comienza sus viajes por Europa alrededor de 1919 cuando consigue ser pensionado como secretario de la Legación de México en París. Siqueiros no terminó ejerciendo este cargo porque de último momento

---

<sup>23</sup> De acuerdo a Claude Fell en una carta a Alfonso Reyes fechada el 13 de mayo de 1921, Diego Rivera anuncia su regreso a México el 7 de junio.

fue designado canciller de primera del consulado general de México en España (1919-1921).<sup>24</sup> Respecto al pintor chihuahuense, Briuolo (s.f.) menciona: "Si bien su trabajo en Barcelona le permitió viajar, no fue hasta recibir la generosa pensión de la SEP para estudiar, que el artista pudo en el Viejo Mundo, dedicarse de lleno a dos de sus pasiones: la pintura y la oportunidad de trabajar en la confirmación definitiva del renacimiento artístico mexicano."(p.223). Siqueiros pudo dedicarse de lleno a las actividades artísticas, a raíz de una beca otorgada por la Universidad, esta gestión realizada por el entonces Rector, José Vasconcelos lo podemos apreciar en los siguientes documentos tomados del artículo de Diana Briuolo Destéfano, entre estos se encuentran dos notificaciones, dos memorándum y siete cartas:<sup>25</sup>

**5/3/21** Parte SEP. José Vasconcelos (Rectoría Universidad) a la Secretaría de relaciones Exteriores [SRE] [El rector contesta un escrito anterior de Relaciones, del 28/02/21, dónde se da un listado de aspirantes a becas de la Universidad] "tengo la pena de manifestarle que esta Universidad, a causa de su partida está ya casi agotada, solamente puede pagar una pensión de doce pesos diarios al señor David Alfaro Siqueiros". Pide que el cónsul de París le indique "a dónde dicho señor [DAS] va a trasladarse". (Briuolo, s.f., p. 223)

A raíz de esta gestión, en el siguiente escrito se notifica que Siqueiros abandona su cargo de canciller de México en España:

**21/5/21/** Parte SEP. El Departamento de Contabilidad y Glosa (SRE) a José Vasconcelos (RU). Se da cuenta del oficio recibido del Consulado General Mexicano en Barcelona, el 12/04/21. En él se comunica que "Siqueiros cesa el primero del actual como canciller quedando pensionado diez nacional diarios cargo Universidad pudiendo trasladarse París setenta y nueve pesos viáticos. Subsecretario Relaciones Sáenz". DAS fue informado y se le adelantaron (envían recibo) los meses de mayo y junio.

José Vasconcelos empieza a tener contacto con Siqueiros a raíz de la beca antes mencionada, a continuación, iremos desplegando estas correspondencias:

**22/10/21** (SEP) a DAS (Consulado de México en París), mecanografiada: "[JV] saluda a su estimado amigo". Contesta la carta DAS del 29/9/21. "[la SEP] con todo gusto se prorrogará su

---

<sup>24</sup> Véase, Andrade, E. y Castillo, P. (1989). *Relaciones Consulares y Diplomáticas México España*. Siglo XXI.

<sup>25</sup> Véase, Briuolo Destéfano, D. (s.f.) Cuando David Alfaro Siqueiros se presentó ante José Vasconcelos. Documentación del Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública. *Revistas UNAM*, (8-9), p.217- 230. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/17260/16438>

pensión por todo el año entrante, para que pueda continuar sus estudios de pintura en Europa. A la vez le manifiesta que en cualquier tiempo desea regresar a ésta, puede asegurarle que aquí encontrará manera de abrirse paso y crearse una posición, sin duda mejor, que la que pueda tener en esos países gastados". "Suyo afectísimo"

Siqueiros contesta la carta anterior:

**19/12/21** Carta. DAS (parís) a José Vasconcelos (SEP), manuscrita: "Muy Sr. mío y amigo de todo mi respeto: recibí su atenta de fecha veintidós de octubre. En la que me contesta favorablemente a la petición que le hice en la mía del 29 de septiembre de 1921 sobre por lo que doy a Usted las gracias más efusivas pues eso me permitirá realizar ampliamente el objetivo de mi viaje. Le agradezco también de todo corazón la invitación que me hace para laborar en mi Patria. Yo, como Ud. Siempre he pensado que México es un campo inmejorable para fructificar y así lo he afirmado en diferentes formas, la más grande de mis aspiraciones es regresar a mi patria y trabajar en ella y para ella, pero creo que debo terminar en esta labor que ya he empezado [entre paréntesis se lee la palabra "terminado" tachada], de lo contrario mi viaje sería por completo inútil.

"Me permito insinuar a Ud. La conveniencia y la importancia que tendría para nuestro país, la organización de un intercambio de exposiciones de las obras de nuestros pintores en París y recíprocamente, de pintores europeos en México. Las exposiciones de mexicanos en París, podrían hacerse de la siguiente manera: se nombraría al pintor Diego M. Rivera, condecorado inteligente del medio de París, para que escogiera según su criterio, un grupo numeroso de obras de nuestros pintores, en general; yo me encargaría aquí, en compañía del pintor mexicano Amado de la Cueva, de solicitar, en representación oficial de mi gobierno, la autorización necesaria para exponer esas obras en algún salón oficial francés. En lo que se refiere a las exposiciones de extranjeros en México, podría yo también encargarme, según mi criterio y por tener aquí algunas amistades entre pintores, de escoger unas 70 o 90 obras de los pintores modernos más interesantes en estos momentos en París, para lo cual esa Secretaría a su inteligente dirección podría por su parte comprar para nuestras galerías de arte moderno 15 —o— 20 (quince o veinte) obras, proponiendo a sus autores, poco más o menos los precios que aquí se pagan con lo que resultaría un gasto de poca monta por el cambio favorable para nuestra moneda.

"Pongo a su consideración la importancia que este intercambio de exposiciones tendría para nosotros en Europa (esta clase de exposiciones internacionales son aquí muy frecuentes) y para nuestro medio artístico nacional conocer un conjunto significativo del arte moderno. "Quedo de Ud. amigo respetuoso y agradecido. "Alfaro Siqueiros [firma]"

Vasconcelos contesta la petición planteada por Siqueiros fechada el 19 de diciembre de 1921:

**5/1/22** Carta. José Vasconcelos (SEP) a DAS (Consulado de México en París), mecanografiada: "Muy estimado amigo: contesto su grata del 19 de diciembre último que acabo de recibir, manifestándole que con todo gusto accedo a que siga usted en esa todo el tiempo que crea necesario para la terminación de sus estudios. En cuanto a su proyecto de exposiciones, no obstante que lo encuentro muy digno de tomarse en consideración, debo manifestarle que por lo menos en los actuales momentos, nuestra situación es de tan urgente resolución, que el plan de trabajo que yo me he trazado implica la idea de que el extranjero no existe. Me hago la ilusión de crear una civilización nueva extraída de las entrañas de México. En cuanto a las proposiciones que vengan de fuera las tomaré en cuenta siempre que no sean de ningún género de propaganda. La palabra propaganda me es odiosa, y si llegamos a hacer algo bueno no será necesaria la propaganda sino que la gente misma vendrá sin que nosotros la llamemos. Y juzgo que a nuestros pintores lo mismo que a todos nuestros artistas y hombres nobles, no debe importarles un bledo la gloria en París, ni la gloria en New York, sino su éxito y su obra en México. Yo por mi parte, prefiero los aplausos de Xochimilco a los de cualquier capital de idioma que no sea español. No tengo tiempo para tomar en cuenta a los países donde no se habla español. "Con el aprecio de siempre, me suscribo su amigo afectísimo y atento seguro servidor. "jv.jm"

Como se puede apreciar, en esta carta se puede leer entre líneas parte del proyecto de José Vasconcelos, aspecto que habíamos referido anteriormente a través de Raúl Trejo Villalobos<sup>26</sup>, quien refiere que para los años 20s, el filósofo mexicano, expresaba cierta exaltación a nuestra lengua, a la cultura mexicana y latinoamericana, en general. Este aspecto se hace evidente en la creación del escudo de la Universidad Nacional de México, el cual cuenta con un mapa de América Latina y con un escudo sostenido por un cóndor y un águila, en dicho escudo, se aprecia la leyenda "Por mi raza hablará el espíritu". Otro de los aspectos que es revelador en esta carta es la siguiente advertencia: "En cuanto a las proposiciones que vengan de fuera las tomaré en cuenta siempre que no sean de ningún género de propaganda. La palabra propaganda me es odiosa, y si llegamos a hacer algo bueno no será necesaria la propaganda sino que la gente misma vendrá sin que nosotros la llamemos." Sin duda, aquí Vasconcelos se está refiriendo al arte propagandístico socialista que surgió tras la Revolución

---

<sup>26</sup> Véase: Trejo, R. (2017). *Filosofía y vida: El itinerario filosófico de José Vasconcelos*. Jitanjáfora Editorial, pp. 194-197.

Rusa, tendencia estética que los artistas mexicanos adoptarían posteriormente. Este sería uno de los aspectos conflictivos entre Vasconcelos y los futuros muralistas, tal y como veremos más adelante. Regresando con el tema de las correspondencias, Siqueiros responde la carta anterior de Vasconcelos fechada el 5 de enero de 1922:

**2/2/22** DAS (París) a José Vasconcelos (SEP), manuscrita: "Muy señor mío y amigo de todo mi respeto: contesto su carta de fecha 5 de enero pp. en la que me comunica que no cree conveniente por el momento mi proyecto de exposiciones. "Debo ante todo confesarle sinceramente que el entusiasmo de su carta exaltó en mí el gran deseo que tengo de volver a mi patria y de colaborar en la obra común con mi esfuerzo. "Estoy completamente de acuerdo con su idea fundamental: "crear una civilización nueva extraída de las entrañas mismas de México" y creo firmemente que ese debe ser el estandarte que guíé (sic) a nuestra juventud, sin embargo pienzo (sic) [debajo se lee la palabra "creo" tachada] que para nosotros los mexicanos, y para los latinoamericanos en general, el conocimiento de la tradición artística de Europa (que en parte es también nuestra) y de sus actuales movimientos, tiene e (sic) interés de mostrarnos el eje del inevitable proceso universal y del cual, por ahora, ellos son dueños como antes lo fue el oriente y mañana lo seremos y de que no podemos fatalmente apartarnos por ser leyes genésicas las que lo impulsan y después porque esclarecen y exaltan nuestra individualidad racial con la comparación; conociendo su labor actual palpamos la llaga misma de su decadencia y adquirimos fe en nuestro porvenir; por otra parte si la característica de nuestro arte futuro será [debajo se lee la palabra "es"] diferente a la de Europa en idealidad no puede ser completamente ajená (sic) a sus vibraciones espirituales; somos el centro de unión del occidente con el oriente del racionalismo con el sensualismo y esa debe ser la característica de nuestra civilización.

"Cuando pedí a Ud. La continuación de mi pensión por un año más, me trace el programa siguiente: estudiar parte del año en Italia y parte en España y después volver a México, pero un deseo imperioso de volver cuanto antes a mi Patria y trabajar en ella (deseo que debo especialmente a su inteligente encausamiento en las cuestiones de arte) me han hecho modificar mi programa (siempre que Ud. lo juzgue conveniente:) conocer Italia y España (lo que me falta por conocer) en tres meses, volver en mayo a México y disfrutar allá los meses que me faltan de pensión conociendo bien mi país (que es por donde todos debemos empezar) y preparando una Exposición (sic) para fines de año. Pongo esta solicitud su amplio criterio, recordando el bondadoso ofrecimiento que me hizo en su primera carta y me permito a la vez, abusando de su atención y siempre que acceda a mis deseos, suplicarle, si es posible, se me adelanten aquí 700 setecientos descontables 100 por mes sobre los 300 que disfruto, pues

esta cantidad es poco más o menos, la que gasto en útiles y me sería un grandísimo ahorro comprarlos aquí pues allá me costarán mucho más caros, además de que no conseguiré la marca que uso. Me permito recordarle que fui enviado con el carácter de pensionado al Consulado de Barcelona hace dos años y meses y por lo mismo se me acordaron viáticos, por lo que solicito los viáticos necesarios para mi vuelta.

En espera de sus amables órdenes quedo de Ud. respetuoso amigo. "Alfaro Siqueiros" [firma]"

Además de ser evidente que Vasconcelos juega un papel importante en el cambio de planes que tiene Siqueiros, también es importante resaltar las ideas en común que tienen tanto Vasconcelos como el futuro líder sindicalista. Esto se puede notar en el discurso que pronuncia el abogado y filósofo en el acto de inauguración del nuevo edificio de la Secretaría de Educación. En dicho discurso, el secretario de Educación ofrece una idea sobre el nacionalismo y el universalismo. Sobre el primer elemento destaca que, más allá de las fronteras geográficas de lo que se trata es de crear los caracteres de una cultura autóctona hispanoamericana. En relación al universalismo destaca el por qué en el edificio se instalaron efigies de Grecia, España, La india y el México prehispánico. Esto se relación a ello refiere lo siguiente:

Como sugestión de que en esta tierra y en esta estirpe indoibérica se han de juntar el oriente y el occidente, el norte y el sur, no para chocar o destruirse, sino para combinarse y confundirse en una nueva cultura que se el florecimiento de lo nativo dentro de un ambiente universal, la unión de nuestra alma con todas las vibraciones del universo en ritmo de júbilo. (Vasconcelos, 1950, como se citó en, Trejo, 2017, p. 199)

Con lo referido anteriormente podemos tener cierta idea del discurso que manejaban tanto intelectuales como artistas de la época, aspectos que, en cierta medida, los llevará a trabajar en un acuerdo en común. En las correspondencias que siguen podemos observar los trámites administrativos que realiza el Vasconcelos para que Siqueiros se integre a su proyecto de trabajo, y también podemos percibir cómo apresura la llega del artista a México:

**27/2/22 Carta.** José Vasconcelos (SEP) a DAS (Consulado de México en París), mecanografiada: "Muy estimado amigo: contesto su grata de 2 de febrero en curso, manifestándole que me parecen muy bien sus planes y que ya he dado órdenes al Departamento de pensiones para que tomen nota de ellos. En caso de que se resuelva a volver en mayo o a mediados de año, le remitiremos sus viáticos tan pronto como nos comunique por cable su intención de regresar.

Para la compra de sus colores podríamos hacerle algún aumento a sus viáticos, pero anticiparle dinero sobre su pensión es difícil a causa de los trámites administrativos. Si a usted le parece bien, le remitiremos viáticos por mil doscientos pesos y de esa cantidad podrá dedicar algo al gasto mencionado.

"Con el aprecio de siempre, me repito su amigo afectísimo y atento seguro servidor."

Ya estando en Roma, Siqueiros le escribe a Vasconcelos señalando que pronto regresará a México:

**25/4/22 Carta.** DAS (Roma) a José Vasconcelos (SEP), manuscrita: "Muy Sr. y amigo de todo mi respeto: recibí con su amable carta, el grandísimo placer de saber que dentro de poco tiempo podré regresar a mi Patria y que mis fervientes deseos de trabajar en ella, se verán realizados. "Cablegrafíé a Ud. según sus indicaciones, pidiendo los viáticos de mi vuelta y teniendo en cuenta la necesidad que hay de comprar los billetes con bastante anticipación. "Creo que muy pronto podré manifestarle personalmente mi gratitud. "Con todo mi cariño y respeto soy de Ud. atento amigo y servidor. "Alfaro Siqueiros [firma]"

El 27 de abril se envían mil pesos para que el pintor regrese a México:

**27/4/22 Memorándum** SEP: se envían \$1,000 a DAS a cobrar en París "para que regrese a México".

En la siguiente carta el pintor manifiesta que por motivos económicos tendrá que postergar su regreso a México, al mes de julio:

**01/6/22 Carta.** DAS (Roma) a José Vasconcelos (SEP), manuscrita: "señor y amigo de todo respeto: en mi última carta envié a usted mi mayor agradecimiento por los favores que de usted he recibido.

"Nuevamente me veo obligado a distraer su atención: teniendo en cuenta su amable ofrecimiento de mil doscientos pesos de viáticos (en vez de los mil que únicamente he recibido, sin duda alguna por causas más fuertes que su voluntad) y aprovechando la magnífica oportunidad de que en Italia los útiles de que hablé a usted en mis anteriores y para cuya compra contaba con el aumento indicado, son cuatro veces más baratos que en el resto de Europa y teniendo que salir, además, rumbo a España lo más pronto posible y los viáticos no llegaban creí abreviar tiempo empleando para tal compra mi mensualidad de mayo con la seguridad de recuperarla la llegada del sobrante de dichos viáticos, que tiene que enviarme de París el Consulado después de comprar los billetes del barco y que a causa de su retardo me veo obligado a no poder salir de Roma inmediatamente y aplazar mi viaje a México para el mes de julio. Por lo anteriormente explicado verá usted que me encuentro en un grave desfaldo que más me inquieta por el temor de que el Sr. cónsul de París al dar salida a la caja, a mis viáticos, cese automá-

ticamente de pagarme la pensión y como tengo necesidad del sobrante de los viáticos y no podré, además, embarcarme inmediatamente, estoy en peligro de quedarme en Madrid (a donde saldré dentro de unos días) en muy graves apuros monetarios; a fin de evitarlos le suplico lo más encarecidamente posible, de ser posible, que cablegráficamente se ordene al Sr. cónsul de París que me pague el mes de julio y como marcha de viaje el de agosto al embarcarme; de otra manera me sería imposible cubrir mis gastos y tener algo con que llegar a México.

"En espera de sus amables órdenes soy de usted amigo agradecido y atento servidor.

"D. Alfaro Siqueiros [firma]

"Mi dirección: Consulat du Mexique, París, 5, rue Bourdalone"

En el siguiente memorándum, se ve cómo Vasconcelos adelanta la pensión de Siqueiros con la finalidad de apurar al pintor y evitar que este no pusiera más excusas para regresar al país, advirtiéndole que su pensión se cancelaría a partir de septiembre, reanudándose una vez que Siqueiros llegara a México:

*9/7/22 Memorandum SEP.* El secretario "ha tenido a bien acordar se den las órdenes necesarias, por la vía más rápida", para que DAS reciba el importe de los meses de julio y agosto de su pensión, por adelantado. Esta [la paga en Europa] deberá cancelarse a partir del 1º de septiembre "en el concepto de que seguirá disfrutando de dicha pensión en esta ciudad".

Es así que,

Rápidamente y según lo planeado, Siqueiros llegó a la capital mexicana. El 31 de agosto se reanudó el pago de su pensión, ya en suelo nacional, y a esta se añadió otro salario, por un trabajo tan nominal como aquellos asignados a la mayoría de los muralistas. En teoría se convirtió en el octavo maestro de dibujo y trabajos manuales, por tres pesos treinta centavos diarios. (Charlot, 1985, p. 236)

Ahora bien, ¿qué podemos analizar de estos documentos? Ya hemos señalado que el ejercicio del poder consiste en guiar las posibilidades de conducta y disponerlas con el propósito de obtener posibles resultados. Pero, ¿Qué otra cualidad posee esta acción? Bourdieu (2001) denomina poder simbólico a "(...) a este poder invisible que sólo puede ejercerse con la complicidad de quienes no quieren saber que lo sufren o que incluso lo ejercen. (Bourdieu, 2001, p. 88). Para el sociólogo francés, el ejercicio del poder lleva consigo una forma de violencia que no se percibe de forma abierta: "[...] La violencia simbólica es esa violencia que arranca sumisiones que ni siquiera se perciben como tales apoyándose en unas «expectativas colectivas», en unas creencias socialmente inculcadas." (Bourdieu, 1997, pp. 172-173).

Dicho esto, ¿Qué nos dicen estas cartas sobre las reflexiones teóricas en torno al poder? En primer lugar, habrá que decir que la gestión que realizó Vasconcelos para que tanto Rivera como Siqueiros fueran beneficiados económicamente durante su estancia en Europa fue de suma importancia e incluso podríamos afirmar que Vasconcelos intervino directamente en los planes de los artistas. En relación a Diego Rivera, es importante desatacar el viaje que realizaría a Italia, lugar donde se documentó y aprendió las técnicas al fresco y a la encáustica, técnicas que implementaría posteriormente en edificios públicos junto a los demás pintores. Hay que puntualizar que, hasta ese entonces, toda la producción pictórica de Rivera eran trabajos hechos a caballete, la trascendencia de este viaje podemos corroborarlo en la carta **13/01/21**<sup>27</sup> que envía Diego Rivera a Vasconcelos. Es de notarse que ambos al ser parte del Ateneo de la juventud comparten ciertas expectativas colectivas, de tal manera, que el pintor entendía parte del proyecto que se había trazado José Vasconcelos, esto lo podemos corroborar con las correspondencias que tuvo el pintor con Alfonso Reyes, es por ello, que el mismo Charlot (1985) menciona respecto a la notificación **24/11/20** que la «misión» que se le encarga al pintor durante su estancia en Europa “(...) no era sino una máscara legal para fines todavía más trascendentes” (p. 157). Estas expectativas en común que compartían los ateneístas, también se puede apreciar en el discurso de David Alfaro Siqueiros, tal y como lo muestra la correspondencia **2/2/22**.

Ahora bien, respecto a Siqueiros, es preciso mencionar que en la notificación **5/3/21** Vasconcelos da a conocer a las Secretaría de Relaciones Exteriores que únicamente puede pagar una pensión de 12 pesos diarios a David Alfaro Siqueiros. A diferencia de Rivera, quien ya contaba con una trayectoria bastante exitosa en Europa, el futuro muralista apenas estaba realizando sus primeros proyectos, pero, sin duda, su participación en la Revolución Mexicana le permitió obtener cierto capital simbólico que le facilitó no solo obtener una beca, sino que también le permitió hacerse de un lugar en el movimiento artístico.

El caso de Siqueiros es muy particular ya que el pintor, en ese momento no tenía la intención de llegar a México, su intención era más bien, realizar una serie de exposiciones en París, tal y como podemos apreciar en la carta **19/12/21**. Sin embargo, notamos en Vasconcelos un interés por hacerle ver al pintor que en México se presentaba un panorama

---

<sup>27</sup> A partir de aquí nos referiremos a las cartas, notificaciones y memorándum que hemos citado anteriormente con estas siglas que contienen el día, mes y año de los documentos.

mucho mejor que en esos países gastados (Europa), esto lo expresa en la carta **22/10/21**. Posteriormente, en la carta **5/1/22** podemos percibir cómo Vasconcelos convence al pintor para regrese a México. Las correspondencias entre Vasconcelos y Siqueiros nos permiten ver una manera en que se ejerce el poder, en este caso, a través del discurso. Aquí es donde es importante recordar que el discurso es fuerza y acción; es algo que induce, incita, disuade, y coacciona. Es también un sistema de restricción que Foucault reagrupa bajo el nombre de ritual, aspecto que define la cualificación de los individuos que hablan, que ocupan una posición y formulan enunciados. El discurso circula y se dirige a quienes pueden captarlo y transmitirlo.

Está claro que Siqueiros termina siendo convencido por la consigna de Vasconcelos: "Crear una civilización nueva extraída de las entrañas mismas de México". Este tipo de ideas en torno a construir una cultura o civilización nacional-continental es una inquietud que estuvo presente en el imaginario de la época. Alicia Azuela señala que, tras la Revolución Mexicana y el fortalecimiento de los grupos hegemónicos, en todos los ámbitos predominó la preocupación por definir la *mexicanidad*, un concepto que se construyó con premisas identitarias sustantivas del nacionalismo: la raza, el paisaje o la geografía, y la cultura. En páginas atrás referimos brevemente que el proceso del mestizaje racial fue un elemento importante en este imaginario ya que se hizo presente en la obra de diferentes pensadores, tales como: Manuel Molina Enríquez, Manuel Gamio y el mismo Vasconcelos. Estos dos últimos pusieron en práctica sus reflexiones teóricas a través de las instituciones y los terrenos del arte. Respecto a estos autores, Azuela (2013) refiere lo siguiente:

La anexión del arte al discurso revolucionario provino de dos vertientes ideológicas predominantes dentro de la corriente nacionalista mestizófila: una de corte indigenista, encabezado por Manuel Gamio, y otra latinoamericanista, que representó —entre otros— José Vasconcelos. Ambos aquilataron la importancia de la mezcla cultural y racial. Mientras que el primero dio más peso al componente indígena e integro la modernidad como herramienta de "progreso y justicia social", Vasconcelos subordinó a su campo (el del arte, la educación, y la cultura) y a su autoridad como ideólogo y cabeza de las instancias educativas artísticas y culturales oficiales el camino y el modo de alcanzar la mixtura para poder conformar el Estado nación revolucionario. (p. 90)

Como puede apreciarse, los postulados nacionalistas fueron parte de las reflexiones de autores que provenían de diversas formaciones o concepciones, tales como: la sociología, la antropología y la filosofía. Por su parte, la cuestión latinoamericanista es más identificable del lado de Vasconcelos y, por su puesto, de los jóvenes ateneístas. La relación que hubo entre Diego Rivera y este grupo de intelectuales es de suma importancia para que los artistas

empezarán a reflexionar sobre la creación de un arte propiamente mexicano y latinoamericano, sobre esta cuestión reflexionarán tanto Rivera como Siqueiros en un encuentro que tiene ambos artistas en la ciudad de París alrededor de 1919. Dicho encuentro es de suma relevancia para el joven Siqueiros, dado la admiración que este sentía por Rivera, llamándolo incluso “El pintor de América”. El encuentro entre ambos pintores fue también un momento importante para que Siqueiros respondiera positivamente a la petición que le hizo Vasconcelos en una de las cartas. Asimismo, otra de las cuestiones a resaltar es que, de la conversación que ambos artistas mexicanos sostuvieron en París, surgió un conjunto de ideas que Siqueiros publicará como un manifiesto en 1921 estando en España. Dicho escrito, nos permitirá ahondar más en el discurso nacional-continental-universal que se hacía presente en las reflexiones tanto de artistas como de intelectuales de la época. A continuación, vamos a citar brevemente el manifiesto que surge a raíz del encuentro entre Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, antes de ello, ofreceremos un panorama del contexto y el lugar que se publica este escrito que es el primer referente teórico de los artistas que posteriormente se agruparan en un movimiento.

### 3.2 La Revista Vida Americana y Los Tres Llamamientos

Durante su viaje por Europa, Siqueiros tuvo un encuentro con Diego Rivera en París alrededor de 1919 (FIG.8). Esta reunión fue crucial porque ambos se pusieron al tanto de diversos acontecimientos: Rivera le platicó a Siqueiros sobre las vanguardias clásicas en Europa y este le informó de lo acontecido durante la Revolución Mexicana. En su autobiografía, Siqueiros (1977) refiere lo siguiente respecto a este encuentro:

Nuestras ideas de entonces tocaban apenas una imprecisa idea que pudiéramos calificar de nacionalista-populista. Apenas y habíamos empezado a sentir en nosotros la necesidad de expresarnos como raza y nación. Un breve embrión de vanidad nacional había venido produciéndose en nuestra mente. Queríamos dejar de ser, como lo habíamos sido hasta entonces, un simple reflejo de Europa, en arte, como en todo lo demás. Queríamos ser nosotros. Y aunque no sabíamos exactamente cómo podía ser aquello, en el propósito ya había una cualidad de primordial importancia. (p. 155)

A raíz de esta conversación, el pintor chihuahuense publicaría un manifiesto en mayo de 1921, cuyo germen fue la síntesis de un pensamiento en común entre Rivera y Siqueiros, “(...) la síntesis de la fusión entre el arte constructivo europeo de entonces y el primitivismo

fecundo, desbordante, de nuestro anhelo mexicano” (Siqueiros, 1977, p. 163). Este manifiesto vendría a ser el primer programa teórico del Muralismo Mexicano.

Dicho manifiesto lleva por título “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”. Este primer esbozo de programa teórico fue publicado en la revista *Vida Americana* el mes de mayo de 1921. Azuela (2013) señala que la revista fue publicada por un grupo de artistas catalanes y latinoamericanos cercanos al movimiento novecentista encabezado por Eugenio D`Ors entre los años 1906 y 1930. Esta tendencia rechazaba el modernismo y se inclinaba por recuperar las raíces griegas y mediterráneas, así como la cultura de Cataluña. En dicho movimiento participaron los artistas uruguayos Joaquín Torres García y Rafael Barradas, además del escritor catalán Joan Salvat-Papasseit.

Algunos de los rasgos distintivos de la revista *Vida Americana* (FIG.9) es que, en la parte superior aparece la leyenda “No haremos literatura hispano-americanista” y debajo del nombre de la revista aparece el subtítulo “Revista norte, centro y sudamericana de vanguardia. En la parte inferior aparecen los precios: 40 centavos de dólar, 2 pesetas (moneda española) y 4 francos (moneda francesa). Como se puede apreciar, aunque la revista fue lanzada desde España, los organizadores subrayan el sentido territorial al que estaba adscrita, asimismo, enfatizan al público que iba dirigido: comerciantes, intelectuales e industriales. Natalia de la Rosa<sup>28</sup> nos comenta que el contenido de la revista lo conforma un escrito sobre Diego Rivera y otros artículos dedicados a los siguientes temas:

(...) información literaria y reseña artística, que unía a los pintores europeos, Paul Cézanne, George Braque y Gino Severini con estos denominados “pintores americanos”, estaban dedicados a temas tales como las publicaciones periódicas mexicanas, la cinematografía mexicana, el tema del desarrollo de la extracción del petróleo mexicano, el modelo educativo norteamericano, el *baseball* en los Estados Unidos, la ciudad de Nueva York y la música brasileña, texto escrito por Darius Milhaud. (Rosa, 2015, p. 25)

La revista fue ilustrada por Rivera, Siqueiros y el caricaturista Marius de Zayas, además de las temáticas anteriormente señaladas, la revista también incluye una nota sobre la labor de José

---

<sup>28</sup> Véase, De la Rosa, N. (2015). *Vida americana, 1919-1921. Redes conceptuales en torno a un proyecto transcontinental de vanguardia. Art@s Bulletin*, III (2), pp. 23-35.

<https://docs.lib.purdue.edu/cqi/viewcontent.cqi?article=1045&context=artlas>

Vasconcelos y Justo Sierra.<sup>29</sup> Respecto al manifiesto teórico, a continuación, se transcriben algunos fragmentos resaltando los puntos centrales que menciona Alicia Azuela: el rechazo al *Art nouveau*, la afiliación al arte contemporáneo, la importancia de Cézanne y el cubismo, la vuelta al clasicismo así como la revaloración del arte de los antiguos pobladores americanos. El manifiesto fue tomado del documento digitalizado del original que se encuentra en la página del International Center For The Arts Of The American (ICAA):<sup>30</sup>

### **Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana**

Nuestra labor, en su mayor parte, es extemporánea y se desarrolla incoherentemente sin producir casi nada perdurable que responda al vigor de nuestras grandes facultades raciales. Apartados como estamos de las grandes tendencias de sólida orientación, a las que prejuiciosamente recibimos con hostilidad, adoptamos de Europa únicamente las INFLUENCIAS FOFAS que envenenan nuestra juventud ocultándonos los VALORES PRIMORDIALES: la anemia de AUBREY BEARDSLEY, el preciosismo de AMAN JEAN, el arcaísmo funesto de IGNACIO ZULOAGA, los fuegos artificiales de AGLANDA CAMARASSA, los caramelos escultóricos de BISTOLFI, QUERALT, BENLLIURE, etc., etc., etc., etc., todo ese ART-NOUVEAU COMERCIALABLE peligrosamente insinuante por su «camouflage» y que tan espléndido mercado tiene entre nosotros (muy especialmente importado de España).

Razonadamente acogemos todas las inquietudes espirituales de RENOVACIÓN nacidas de PABLO CÉZANNE a nuestros días: la vigorización sustancial de IMPRESIONISMO, el CUBISMO depurador por deductivo en sus diferentes ramificaciones, el FUTURISMO que aporta nuevas formas emotivas (no el que intenta aplastar ingenuamente el anterior proceso invulnerable), la novísima labor REVALORADORA CAUDAL, cuyos múltiples aspectos psíquicos encontraremos fácilmente dentro de nosotros mismos; teorías preparatorias más o menos abundantes en elementos fundamentales, que han devuelto a la pintura y a la escultura su natural finalidad plástica, enriqueciéndola con nuevos factores admirables.

---

<sup>29</sup> Coleby, N. (1985). *La construcción de una estética: el Ateneo de la Juventud, Vasconcelos, y la primera etapa de la pintura mural posrevolucionaria, 1921-1924* [Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México] p. 92 [https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB\\_UNAM/TES01000053745](https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000053745)

<sup>30</sup> International Center for the Arts of the American. (27 de octubre de 2021). Siqueiros, D. (1921). Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana. *Vida americana: revista norte centro y sudamericana de vanguardia*, (1), 3-4. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/801659#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299>

La teorías sobre cuya finalidad plástica es «PINTAR LA LUZ» («LUMINISMO», «PUNTILLISMO», «DIVISIONISMO»), es decir, copiar simplemente o interpretar analíticamente el ambiente luminoso, carecen de fuerte idealidad creadora, única objetividad del arte; abandonadas teorías pueriles que de algunos años a esta parte hemos acogido frenéticamente en América, ramas enfermas del «IMPRESIONISMO», árbol *podado* por PABLO CÉZANNE El restaurador de lo esencial: «hay que hacer del «IMPRESIONISMO» algo definitivo como la pintura de museos.»

La comprensión del admirable fondo humano del «arte negro» y del «arte primitivo» en general dio clara y profunda orientación a las artes plásticas perdidas cuatro siglos atrás en una senda opaca de desierto; acerquémonos por nuestra parte, a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles los pintores escultores indios (MAYAS, AZTECAS, INCAS, etc., etc.); nuestra proximidad climatológica con ellos nos dará la asimilación del vigor constructivo de sus obras, en las que existe un claro conocimiento elemental de la naturaleza, que nos puede servir de punto de partida. Adoptemos su energía sintética, sin llegar, naturalmente, a las lamentables reconstrucciones arqueológicas («INDIANISMO», «PRIMITIVISMO», AMERICANISMO») tan de moda entre nosotros y que nos están llevando a ESTILIZACIONES de vida efímera.

Abandonemos los motivos literarios, HAGAMOS PLÁSTICA PURA. Desechemos las teorías basadas en la relatividad del «ARTE NACIONAL»; ¡UNIVERSALICÉMONOS! que nuestra natural fisonomía RACIAL Y LOCAL aparecerá en nuestra obra inevitablemente.

Nuestras escuelas libres son ACADEMIAS AL AIRE LIBRE (peligrosas como las academias oficiales en las que al menos conocemos a los clásicos), colectividades en las que hay maestros QUE HACEN NEGOCIO y se impone un criterio flaco, que mata las personalidades incipientes.

No escuchemos el dictado crítico de los poetas; producen bellísimos artículos literarios distanciados por completo del valor real de nuestras obras.

**D. Alfaro Siqueiros.**

Es necesario precisar que este tipo de escritos fueron muy comunes dentro de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, siendo uno de los primeros el manifiesto dadaísta publicado en 1918.<sup>31</sup> Los artistas realizaban estos documentos con la finalidad de dar a conocer ciertos principios políticos-ideológicos que marcarían la pauta en la conformación de un movimiento, en este caso, artístico. Para Venko (1998), “Un rasgo fundamental de la práctica discursiva del manifiesto sería el uso frecuente del discurso

---

<sup>31</sup> Véase, De Michelli, M. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Colección socialismo y libertad. <https://elsudamericano.files.wordpress.com/2019/12/188.las-vanguardias-artc38dsticas.pdf>

mimético del género epistolar con un emisor y un destinatario explícito, lo que presenta dos particularidades.” (p. 11). La primera particularidad es que, tanto el emisor como el destinatario revisten un valor colectivo, es decir, el emisor habla en nombre de un grupo que tiene un conjunto de ideas comunes y se dirige a un público numeroso. El segundo aspecto tiene que ver con que, a lo largo del manifiesto, el destinatario puede cambiar y aparecer en forma de vocativo (se dirige al oyente o al lector) proponiendo nuevas ideas con un tono beligerante y señala como deleznable y superado aquello que pretende abolir.<sup>32</sup> Como se puede apreciar, en este primer manifiesto publicado en 1921 hay un claro rechazo por tendencias artísticas europeas como el Art Nouveau (modernismo) y, por otro lado, hay una inclinación por ciertos artistas europeos que buscan asimilar el arte “primitivo” o el arte negro. En relación a este último punto que acabamos de señalar es imprescindible tener en cuenta el fenómeno del colonialismo, ya que fue un proceso mediante el cual los habitantes de las colonias fueron colocados en un estrato racial inferior comparado a los de la civilización occidental. A raíz de ello, en el ámbito de la creación artística se comenzó a forjar el primitivismo como concepto constitutivo del pensamiento artístico moderno:

Este término incluyó a las diversas culturas anteriores a la civilización moderna; a las grandes culturas de la antigüedad se les asignó un papel reivindicatorio, y a los pueblos no letrados les atribuyó una fuente de energía, de naturalidad y de inspiración para la necesaria conformación de un nuevo lenguaje formal adecuado a los tiempos modernos, como señala Roberto Nisbet en su *Historia de la idea del progreso* (Azuela, 2013, p. 185)

En el caso de los países no europeos, específicamente en México, el imaginario moderno del buen salvaje y su mundo primitivo “(...) fue fundamental para legitimar el liderazgo cultural de la élite ilustrada los cuales vieron en el arte popular una herramienta identitaria nacionalista básica capaz de incluir al pueblo en la utopía modernizadora” (Azuela, 2005, p. 196). Este tipo de pensamiento que atribuye a los pueblos originarios una fuente de energía, de naturalidad y de inspiración, son cualidades que tanto artistas e intelectuales ateneístas atribuyeron a las culturas no occidentales, tal y como podemos apreciar en el siguiente comentario de Alfonso Reyes:

El salvaje, que no tiene ciencia, se halla, por eso, en medio de la naturaleza fantástica: el mundo ha conservado para él su original misterio y exhala aun el aroma milagroso de la

---

<sup>32</sup> Hernández del Villar, S. A. (2015). Perspectivas del indígena en el Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores. *Artelogie*, (12), 1-14. <https://journals.openedition.org/artelogie/2039#quotation>

creación. En el vulgo se ha refugiado la magia...el vulgo es el conservador de la naturaleza fantástica, la vestal del misterio.... (Reyes, 1913, como se citó en Coleby, 1985)

Las ideas del primer manifiesto que da a conocer Siqueiros en 1921 no van a estar tan alejados de este tipo de ideas que también circulaban entre los miembros del Ateneo de la Juventud. Este tipo de imaginarios se harán presente en las obras de algunos artistas, principalmente, en la obra de los pintores que estuvieron en contacto con las ideas provenientes de Europa y, por su puesto, con las propuestas de José Vasconcelos. En la primera Etapa de la pintura mural veremos de manera clara cómo se concreta en la obra de algunos pintores todo este aparato discursivo e ideológico al hemos estado haciendo referencia. En relación a esto cabe mencionar que Sandra Zetina y Nicola Coleby son dos investigadoras que abordan el tema de la pintura mural en diálogo con el programa cultural y filosófico de Vasconcelos, aspecto del que hablaremos a continuación.

### 3.3 Los Primeros Recintos Murales

Son tres recintos que albergan los inicios de este movimiento artístico: el antiguo templo y colegio máximo de San Pedro y San Pablo<sup>33</sup>, la Escuela Nacional Preparatoria (antiguo colegio del san Ildefonso) y el edificio de la Secretaría de Educación Pública. En cada uno de estos espacios los murales son diversos en número y temática, razón por la cual, vamos a ir enlistando brevemente algunas de estas obras.

Las primeras pinturas murales se llevaron a cabo en el antiguo templo y colegio máximo de San Pedro y San Pablo, un recinto que operó por casi medio siglo como cuartel militar hasta que después pasó a formar parte de la Universidad Nacional, convirtiéndose en una escuela anexa de la Preparatoria Nacional. Coleby (1985) nos comenta que la conversión de este espacio militar a un espacio educativo, reflejaba una de las metas principales del programa educativo de José Vasconcelos: pasar de un estado de barbarie ocasionado por la revolución armada a un proyecto de reconstrucción civilizatoria.

Vasconcelos realizó los primeros contratos para la decoración de los muros de la sala de conferencias con Roberto Montenegro y Jorge Enciso en junio de 1921<sup>34</sup>. De acuerdo a

---

<sup>33</sup> Este recinto fue un centro religioso y educativo fundado por los Jesuitas a finales del siglo XVI. Actualmente, el templo alberga el Museo de las Constituciones, mientras que el colegio es la sede del Centro de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (CENCROPAM).

<sup>34</sup> Véase, Coleby, N. (1985). *La construcción de una estética: el Ateneo de la Juventud, Vasconcelos, y la primera etapa de la pintura mural posrevolucionaria, 1921-1924*, p. 95 [Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México]. [https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB\\_UNAM/TES01000053745](https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000053745)

Charlot (1985) para esos años Roberto Montenegro figuraba como la cabeza del movimiento pictórico, ya que el mismo Vasconcelos lo había nombrado “Embajador de la pintura” y después delegado del Consejo Cultural de la ciudad de México<sup>35</sup>. Tanto a Montenegro como a Jorge Enciso se les pagó por metro cuadrado la decoración de San Pedro y San Pablo. El primer trabajo<sup>36</sup> fue *La danza de las horas*<sup>37</sup> de Roberto Montenegro (FIG.10). Coleby (1985) subraya el hecho de que Vasconcelos haya decidido pagarles a los artistas por metro cuadrado ya que, mediante esta acción, el entonces Rector buscó “(...) desacralizar el concepto renacentista del arte como producto del “genio”, ajeno a todo proceso de trabajo” (p. 95). No obstante, —continúa Coleby— Vasconcelos combinó esta actitud desmitificadora hacia el artista y su labor con una concepción en el que todavía consideraba que la función del arte era de ennoblecimiento y enaltecimiento espiritual, cualidades que para Vasconcelos eran inherentes al arte mismo ya que este tiene una naturaleza mística.

Regresando con el tema del mural de Roberto Montenegro, cabe mencionar, que este fue sugerido por Vasconcelos, quien se inspiró en la frase de Goethe “Acción supera el destino: ¡vence! La parte superior de este mural, que corresponde a la copa del árbol, está constituida por flora y fauna asociadas a la región de Tonalá, aspecto que denota la recuperación de tradiciones artísticas populares, respecto a esta cuestión Coleby (1985) complementa lo siguiente:

Pero simultáneamente, la decoración de los mismos elementos relaciona la pintura a los “panneaux” decorativos de los pintores modernistas catalanes. Los “panneaux” que habría visto Montenegro mientras estaba en Barcelona se caracterizaban por semejantes elementos iconográficos y formales: la presencia de árboles, con el uso de formas sinuosas y entrelazadas. (p. 97)

En la parte inferior del mural, que corresponde al fondo dorado y al tronco del árbol, se pueden apreciar triángulos invertidos que hacen alusión a la estética oriental, muy presente también en el pensamiento de Vasconcelos. Otro de los aspectos que se puede ver en el mural son las doce figuras de mujeres agrupadas en tres de cuyo centro sobresale una figura masculina con armadura. Cabe señalar que esta parte del mural sufrió varios cambios tal y como se refiere a continuación:

---

<sup>35</sup>Véase, Charlot, J. (1985). *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, pp. 122-126 Editorial Domés. [https://vault.jeancharlot.org/book/jean-charlot\\_text-ba.pdf](https://vault.jeancharlot.org/book/jean-charlot_text-ba.pdf)

<sup>36</sup> Jean Charlot menciona que diez años antes Jorge Enciso había realizado dos frisos sobre temas mexicanos que posteriormente sería borrado, además de ello, también hay que recordar que en 1910 el Dr. Atl había encabezado un movimiento para conseguir espacios en edificios públicos.

<sup>37</sup> También es conocida como *El árbol de la vida*, esta obra fue concluida en 1922.

El mural en su primer estado tenía por lo tanto rasgos simbolistas mucho más pronunciados que en la imagen final (...) las transformaciones que ocurrieron en el mural entre su primer estado y la versión final quizá se relacionan a las ideas culturales de Vasconcelos. (Coleby, 1985, p. 98)

Como parte de los personajes que aparecen en la versión final del mural, se puede apreciar una mujer indígena oaxaqueña. En relación a ello Coleby (1985) señala: “La visión mística de la indígena que presenta Montenegro la relaciona al concepto ateneísta de lo indígena, que percibía en las razas autóctonas no tanto formas culturales plurales y autónomas, sino más bien un inherente ‘espiritualismo intuitivo’” (p. 100). Por su parte, fijándose en otros aspectos, Azuela (2013) hace el siguiente comentario respecto al trabajo de Montenegro:

La razón de ser de esta complicada alegoría iba más allá de las meras intenciones estéticas; Vasconcelos le estaba pidiendo a Montenegro que exaltara las virtudes de los nuevos líderes espirituales precisamente en el momento en que a los artistas e intelectuales se les abría la oportunidad de participar desde las instituciones mismas en la conformación del México revolucionario. Consideramos que este mural muy bien pudiera haber estado ahí para justificar y exaltar, sobre todo entre sus pares, quienes podían descifrar el complicado mensaje de esta representación, la jerarquía del ministro y sus protegidos, como líder espiritual y misioneros de la cultural. (pp. 134-137)

Coleby (1985) señala que la interpretación más plausible y coherente de esta obra se ha hecho en base a una lectura esotérica del mural, el cual hace alusión al principio creador y a diversas concepciones vasconcelianas. Por ejemplo, en el lado izquierdo de las figuras aparece una mujer que lleva un globo celeste, figura que según la autora antes mencionada refiere a la etapa estética o espiritual de los tres estados<sup>38</sup>, un esquema que corresponde a un artículo que el filósofo mexicano redactó en 1921. Esto también se puede apreciar en los azulejos que están debajo del mural:

La interpretación que hizo Vasconcelos de la historia mexicana en base a estos tres estados está presente en la decoración de los azulejos debajo del mural: al lado de los nombres de Morelos, Juárez y Madero —representantes, para Vasconcelos, del triunfo del ideal liberalista — (...) La unión de lo histórico con lo estético que se da dentro de este esquema corresponde a la “Nueva Ley de los Tres Estados” que redactó Vasconcelos en 1921. (Coleby, 1985, p. 99)

---

<sup>38</sup> Para Vasconcelos todas las sociedades tienen que pasar por tres periodos que son: el periodo material, el intelectual y el estético. El periodo material es el que estuvo sujeta a las necesidades de los productos y a las guerras, el segundo periodo se caracteriza por definir mediante las relaciones internacionales el poder de cada nación, mientras que el periodo estético (estado que para Vasconcelos está por venir) se caracteriza por que en ella las relaciones de los pueblos se regirán libremente por la simpatía y el gusto. Véase: Trejo, R. (2019). *José Vasconcelos: conferencias sudamericanas y otros escritos*. Silla vacía editorial.

Además de Montenegro y Jorge Enciso, otro de los pintores que colaboraron en la decoración de este recinto fueron: Xavier Guerrero, Gabriel Fernández Ledesma, Eduardo Villaseñor y el Dr. Atl, este último pintó varios paneles con temáticas de olas y panoramas al estilo japones<sup>39</sup>, mientras que en el edificio contiguo de la iglesia elaboró las pinturas *El sol*, *La luna*, *El viento*, *La lluvia* y *El titán*<sup>40</sup>.

Ahora bien, en lo que respecta a los murales que se llevaron a cabo en la Escuela Nacional Preparatoria, cabe señalar que, tras ser nombrado el titular de la Secretaría de Educación Pública, José Vasconcelos también pretendía hacerse cargo de la Escuela Nacional Preparatoria<sup>41</sup>. Según Charlot (1985), esta decisión tomada por Vasconcelos provocó cierta molestia en Antonio Caso, quien se opuso a esta doble función que pretendía llevar a cabo el secretario de Educación. El entonces Rector de la Universidad, presentó su renuncia, sin embargo, con tal de no alejar a su compañero ateneísta (Antonio Caso), Vasconcelos nombró como director de la Escuela Nacional Preparatoria a Vicente Lombardo Toledano, personaje propuesto por el Rector de la Universidad, elección que daría pie a conflictos ideológicos que se manifestarán posteriormente. Es en este contexto que Diego Rivera lleva a cabo su primera obra mural titulada *La creación*. Dicha obra fue realizada en el Anfiteatro Bolívar<sup>42</sup> y se comenzó en diciembre de 1921 con ayuda de Jean Charlot, Xavier Guerrero, Carlos Mérida y Amado de la Cueva. Según Charlot (1985), Vasconcelos solicitó a Diego Rivera un texto explicativo previo a la elaboración de este mural para dar su aprobación, texto que el mismo Rivera publicaría un año después en un Boletín de la SEP. Sandra Zetina señala que el mural *La creación* (FIG.11) está encuadrado en un tópico cristiano conocido, superpuesto a otros tópicos que requieren de una explicación. En relación a ello, comenta:

En la creación se encabalgan los temas católicos y paganos que fueron usados para exponer algunas ideas que presenta Vasconcelos para ilustrar su metafísica y su propuesta de síntesis estética, por una parte, y por la otra, la expresión plástica de sus conceptos raciales, un muestrario del de tonos de piel, que se condensan en el mestizo (...) Claude Fell, Maricarmen Ramírez, Raquel Tibol, Julieta Ortiz, Dina Comisarenco y Susana Pliego observaron la cercanía

---

<sup>39</sup> Véase, Charlot. J. (1985). *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, p. 129 Editorial Domés.

<sup>40</sup> Con respecto al Dr. Atl, Alicia Azuela refiere que el pintor dejó de pintar en ese espacio debido a la censura que sufrieron algunas de sus obras por parte de José Vasconcelos, aunado a esto, también tuvo ciertas diferencias con otros pintores muralistas.

<sup>41</sup> Este espacio tiene una importancia simbólica para la política y la cultura en México ya que ahí se formó gran parte de la elite intelectual y política, entre ellos, el mismo José Vasconcelos. Este sería uno de los motivos por el cual el abogado y filósofo mexicano escogería este edificio para ser decorado.

<sup>42</sup> Actualmente funge como la sala de conciertos de la Universidad Autónoma de México.

de la composición de Rivera con los intereses filosóficos del rector, con el monismo estético, el pitagorismo y Alicia Azuela lo vinculó con la Raza Cósmica. (Zetina, 2019, pp. 48-49).

En relación al mestizaje Sandra Zetina puntualiza que Diego Rivera intentó abordar el tema del mestizaje reconstruyendo la diversidad cromática nacional a través de las figuras de las musas y las virtudes, mediante ellas, quiso describir pictóricamente una especie de gama tonal que va del claro al oscuro, esto es, del “tipo ario” al hasta el indio “purísimo”. Los diversos rasgos físicos de las figuras humanas de *La creación* —continúa Zetina— son una alusión directa a nuestra raza que va desde el tipo autóctono hasta el castellano, pasando por los mestizos:

En la éfrasis más temprana del mural de Rivera caracterizó a las figuras de acuerdo a su raza, como se entendía entonces, es decir, al origen expresado en características físicas aparentes, color de piel, cabellos y ojos, y a su procedencia etnográfica, o a su origen geográfico cultural. El pintor manifestó su intención de reunir un conjunto de rasgos que componen a la nación. (Zetina, 2019, pp. 70-71)

En términos generales, esta pintura puede interpretarse tanto en relación con el tema bíblico de la creación del mundo, a partir de las figuras de Adán y Eva, y a la vez con la creación artística, por la presencia de las musas. En relación a la temática, Zetina enfatiza que no hay un dictado preciso del desarrollo de la temática, sino que esta se dio en sintonía con las ideas estéticas que circulaban en el medio intelectual mexicano. Respecto a la injerencia que tuvo Vasconcelos en los murales, cabe señalar que, el abogado y filósofo mexicano tenía mayor intervención en las obras que se llevarían a cabo en lugares prominentes, tales como, la fachada de la SEP, la biblioteca Hispanoamericana, la Sala de Discusiones Libres y el Anfiteatro Simón Bolívar, espacios que fueron inaugurados con mucha formalidad dado la importancia filosófica y cultural que José Vasconcelos les atribuía a ciertas obras artísticas.

Otro de los artistas que pintó un mural en la ENP fue Jean Charlot, el francés empezó a trazar su primera obra mural titulada *Masacre en el templo mayor*<sup>43</sup> (FIG.12) en el cubo de la escalera el 19 de septiembre de 1922. Al finalizar dicha obra, el pintor agregó una nota que dice lo siguiente “Hízose este fresco en México y fue el primero desde la época colonial, pintólo Jean Charlot e hizo la fábrica el maestro albañil Luis Escobar.” Jiménez (2019) subraya dos aspectos importantes de esta obra: 1) introdujo los temas históricos al muralismo mexicano, temática que posteriormente estará muy presente en la obra de los artistas y; 2) la técnica la

---

<sup>43</sup> También conocida como *La conquista de Tenochtitlán*.

del fresco, un procedimiento antiguo que había sido dejado de lado por los artistas modernos. En relación a la temática del mural, Charlot aborda la matanza que hicieron los militares españoles encabezados por Pedro de Alvarado durante las fiestas dedicadas a las deidades Huitzilopochtli y Tezcatlipoca. A continuación, Mauricio Jiménez nos brinda más detalles de esta pintura:

(...) Charlot cuida de integrar dentro de la obra, pero sin inferir en ella, a cuatro personajes: Jean Charlot, Diego Rivera, Fernando Leal y un niño. Rivera observa la obra mural. Leal dirige la mirada al niño. Mientras que Charlot señala didácticamente la tremenda escena. Charlot plantea la vigencia del tema; la conquista como una herida sin sanar que merece reflexión. (Jiménez, 2019, p. 121)

Enfrente del mural *Masacre en el templo mayor*, Fernando Leal realizó *La fiesta del señor de Chalma*. Ambos trabajos fueron planeados como una secuencia temática en la que se aborda tanto la violencia de la conquista militar como la introducción del cristianismo en México con el consecuente sincretismo religioso. De acuerdo con Mauricio Jiménez este mural se aleja de los planteamientos de Vasconcelos sobre la homogenización cultural. En gran medida, esto se debe a que Fernando Leal tuvo un profundo acercamiento a la vida cotidiana de diversos pueblos originarios:

He aquí la diferencia con Vasconcelos. Leal creía en la merecida autonomía que deben tener los pueblos originarios y la validez de su razón de ser. Por ello, cada uno de los personajes, valga la redundancia, contienen en su expresión una formidable personalidad. Sus posturas e interacciones reflejan una poderosa individualidad de la cual habían carecido muchos (sic) obras del arte nacionalista, las cuales estaban más interesadas por los ornamentos que por los sujetos. (Jiménez, 2019, p. 123)

En términos temáticos, la obra hace referencias a la aparición de un Cristo negro en una cueva dedicada al dios Oztoteólt, una leyenda que data de 1539. El Cristo negro que se encuentra en la esquina superior izquierda del mural resulta ser la cristianización de Tezcatlipoca, deidad al que los antiguos mexicanos le dedicaban una danza ritual: "Este hombre de facciones toscas, entre las que se destacan una mandíbula desproporcionada y la boca semiabierta mostrando los dientes, observa hacia fuera del mural interpelando al espectador o bien, contemplando, en pleno trance, el mural de Charlot." (Jiménez, 2019, pp. 123-124).

Otro de los muralistas que elabora su proyecto en relación a este tipo de temáticas es Ramón Alva de la Canal con su pintura *El desembarco de la cruz o El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas*, como también se le conoce. Según explica

Mauricio Jiménez, es posible que Ramón Alva de la Canal haya decidido abordar este tema solo por continuar con la temática que habían seguido tanto Charlot como Fernando Leal, particularmente el de este último, ya que el mural de Ramón Alva de la Canal hace referencia a la imposición religiosa. Por su parte, enfrente del mural de Ramón Alva, que se encuentra en el vestíbulo de la ENP, Fermín Revueltas realizó su *Alegoría de la virgen de Guadalupe* en los mismos años que los pintores antes referidos (1922-1923). En esta obra el autor aborda, por un lado, la religiosidad indígena y, por otro, la diversidad regional de México.

En lo que respecta a David Alfaro Siqueiros, cabe señalar, que el pintor realizaría sus primeras obras en el Patio Chico de la Escuela Nacional Preparatoria. Guadarrama (2010) señala que, en este primer momento de búsqueda, el artista tuvo dudas y titubeos por lo que borró algunos murales. Entre las obras más conocidas de este primer periodo se encuentra el *Espíritu de occidente o Los elementos* (FIG.13), respecto a este mural, Charlot (1985) señala lo siguiente: “Siqueiros inició su periodo mexicano bajo la égida de Masaccio. Su primer panel, un techo diagonal pintado a la encáustica, representaba el *espíritu de occidente*; esto es la cultura europea descendiendo sobre México.” (p. 238). La obra está compuesta por una figura femenina de estilo bizantino-renacentista que se encuentra rodeada de los elementos aire, agua, viento y tierra. Otra de las temáticas que Abordó fue el del mestizaje y la conquista. Respecto a esto Guadarrama (2010) señala lo siguiente:

El mestizaje fue la temática a la que se abocó en los siguientes dos trabajos, otra premisa recurrente entre los muralistas. Siqueiros lo trató con dos símbolos: la conquista espiritual hispana representada en *San Cristóbal* (1923), con su niño y báculo, y lo americano con *Mujer india* (1923), una monumental figura femenina de rasgos indígenas cubierta con un rebozo. (p. 27)

Los murales que realizaría posteriormente tienen que ver con la militancia, ejemplo de ello son: *Llamado a la libertad, Mano, hoz, machete y martillo* y *El entierro del obrero sacrificado*. Para finalizar esta breve exposición de los pintores que participaron en los inicios de lo que posteriormente de denominará como muralismo mexicano, vamos a traer a cuentas los murales de José Clemente Orozco.

El pintor jalisciense empieza sus primeros trabajos en julio de 1923, este muralista se incorporó al movimiento por recomendación de José Juan Tablada, el poeta fue quien sugirió a Vasconcelos que contratara al pintor. Orozco era ya bastante conocido como caricaturista

político y, a diferencia de Rivera, Siqueiros, Montenegro y Charlot que habían tenido contacto con la tradición europea, la experiencia de Orozco en el extranjero fue a través de Estados Unidos. Respecto a este pintor, Charlot (1985) nos ofrece un primer esbozo de los temas que Orozco pretendía implementar en el muro norte de los patios del colegio grande de la Escuela Nacional Preparatoria.

El tema general llevaba por título *Los dones que recibe el hombre de la naturaleza*, de este tema general se desprendían siete temas parciales: *La virginidad, La adolescencia, La juventud, La gracia, La belleza, La inteligencia, El genio y La fuerza*. Este primer esbozo fue modificado durante el proceso, ejemplo de ello es que, el mural *La juventud* lo modificó por *La primavera* y este mismo fue borrado para pintar encima *Tzontemoc*. De este primer esbozo solo queda un mural que se conoce como *Maternidad* (FIG.14), una pintura que contiene elementos judeocristianos y tiene una fuerte influencia de la pintura italiana. Posteriormente, Orozco retomaría temas políticos en obras como: *Trinidad revolucionaria y Banquete de los ricos, Aristócratas, La alcancía, Basurero de los símbolos, Acechanzas, Destrucción del viejo orden, La trinchera, Revolucionarios, La familia, La despedida, Los trabajadores, Destrucción del viejo orden, La trinchera, Revolucionarios, etc.*

En términos generales, estos fueron los primeros trabajos de los muralistas, varios de ellos muy jóvenes, por ejemplo, Jean Charlot tenía 24 años de edad, Fermín revueltas 21, mientras que su ayudante Máximo Pacheco tenía apenas 16 años, por su parte, David Alfaro Siqueiros contaba con 26 años. Los artistas más experimentados eran José Clemente Orozco con 39, Diego Rivera con 36 y, por su puesto, el Dr. Atl, quien fue maestro de varios de los jóvenes muralistas. Respecto a este renacimiento artístico, en su autobiografía escrita en 1945, Orozco (2002) nos comenta lo siguiente:

La pintura mural se encontró en 1922 con la mesa puesta. La idea misma de pintar muros y todas las ideas que iban a construir la nueva etapa artística, las que le iban a dar vida, ya existían en México y se desarrollaron y se definieron de 1900 a 1920, o sea veinte años. Por su puesto que tales ideas tuvieron su origen en los siglos anteriores, pero adquirieron su forma definitiva durante esas dos décadas. (p. 59)

El pintor jalisciense en ocho puntos nos da su noción personal sobre las ideas en relación al arte que circulaban en los años de 1920: 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 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 gran escala de todo esto. Comenzaba el auge turístico de Cuernavaca y Taxco. 4.- El arte popular, en todas sus variedades, aparecía ya con abundancia en la pintura, la escultura, el teatro, la música y la literatura. 5.- El nacionalismo agudo hacia 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 Doctor Atl, interviniendo directa y activamente en la política militante. 8.- Los artistas se apasionaban por la sociología y la historia.

Como bien puntualiza Sandra Zetina, es indiscutible el carácter simbolista, abstracto y filosófico de los primeros murales, no solo en la obra de Rivera, sino también en la de Montenegro, Siqueiros, Orozco y el Dr. Atl, “Es indudable que fue Vasconcelos quien orientó a los pintores para la elección de temas filosóficos, que constituyen un programa simbólico cósmico, nacionalista y a la vez universal...” (Zetina, 2019, p.51). Es de llamar la atención que el mismo Orozco, en un primer momento, se alineó a este tipo de temáticas, subrayo esto, porque es un artista que había sido muy conocido por sus caricaturas políticas y anticlericales.

Quizá en los primeros ensayos que después borró, Orozco intentó no “desentonar” con las propuestas temáticas de Rivera y Montenegro. Si bien es cierto que en este primer momento hubo una fuerte influencia de Vasconcelos, no podemos dejar de lado que las obras de Charlot, Leal y Ramón Alva de la Canal son muestra de que esta etapa también hubo propuestas temáticas que surgieron de las inquietudes de los mismos artistas.

Como bien apunta Azuela (2013) algunos de los creadores desarrollaron sus obras a la par en el ámbito político y artístico, tal es el caso de Siqueiros, Rivera y Orozco. Por otro lado, hubo pintores que, a pesar de su militancia política, no mezclaron su obra con la tendencia socialista, ejemplo de ello son Fernando Leal, Gabriel Fernández Ledesma y Ramón Alva de la Canal. En términos generales, podemos afirmar que en este movimiento hay una primera etapa que estuvo permeado principalmente por las ideas de José Vasconcelos, sin embargo, conforme se fueron dando los cambios políticos y sociales del país, así también se fueron

redefiniendo las redes de relaciones de poder entre los artistas, políticos e intelectuales que lucharon por la hegemonía del campo artístico y cultural tanto en el gobierno de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles. Cabe señalar que, si bien es cierto que en esta primera etapa se dio una colaboración entre los pintores muralistas y Vasconcelos, es necesario puntualizar, que dicha relación se fue desgastando en la medida que los pintores formaron un grupo céntrico o Sindicato de artistas. A raíz de la organización del Sindicato, los artistas plantearon ciertos lineamientos estéticos y políticos que, en cierta medida, fue muestra de la relativa autonomía que se da dentro del campo de producción artística. Por otro lado, hay que decir que estos lineamientos marcaron un distanciamiento ideológico entre mecenas y artistas. Estos aspectos son los que analizaremos en el cuarto y último capítulo de la investigación titulado “El renacimiento artístico mexicano”.

## Capítulo 4. El Renacimiento Artístico Mexicano

Los pintores y escultores de ahora serían hombres de acción, fuertes, sanos e instruidos; dispuestos a trabajar, como un buen obrero, ocho o diez horas diarias. Se fueron a meter a los talleres, a las universidades, a los cuarteles, a las escuelas, ávidos de saberlo todo y de ocupar cuanto antes su puesto en la creación de un mundo nuevo. Vistieron overol y treparon a sus andamios. (Orozco, 2002, p. 64)

Bourdieu (2002) señala que todo campo social tiene variables nacionales y ciertos mecanismos genéricos, sin embargo, puntualiza que en cualquiera de los campos sociales existentes siempre encontraremos una lucha entre quienes tratan de romper los cerrojos del derecho de entrada y quienes tratan de defender su monopolio y de excluir la competencia. A partir de estos supuestos, en el siguiente capítulo se analizan las relaciones de poder teniendo como referencia las luchas que se dieron entre los diferentes actores sociales que fueron partícipes de la política cultural que se inició con José Vasconcelos. Estos conflictos se abordan de la manera siguiente: en el primer apartado titulado “El campo de producción artística” se expone y se analiza la lucha que surge entre los muralistas por la apropiación del capital económico y simbólico y también se trae a cuentas las pugnas que surgieron entre los artistas, intelectuales y estudiantes que pretendieron deslegitimar el incipiente movimiento artístico. En el segundo apartado que lleva por título “La huelga en la Escuela Nacional Preparatoria” se explica los conflictos que surgen entre los agentes que buscaron darle legitimidad a la pintura mural, asimismo, se expone el desenlace de la lucha entre los estudiantes y los muralistas. En un tercer y último apartado titulado “La pintura mural durante el régimen callista” se aborda la promoción intergubernamental entre México y Estados Unidos que permitió a Orozco, Rivera y Siqueiros proyectar el movimiento artístico hacia el extranjero. También se da cuenta de las pugnas que tuvieron los artistas con el gobierno de Plutarco Elías Calles.

### 4.1 El Campo de producción Artística

Uno de los puntos a tomar en cuenta en este movimiento artístico es que, son los artistas que llevaron a cabo parte de su formación en Europa quienes van a ejercer cierto “liderazgo” en el incipiente campo de producción artística, el cual va a contribuir a fortalecer el campo de

poder y el Estado nacional posrevolucionario. Como hemos venido señalando a lo largo de este trabajo, en este contexto, se dio una constante interacción entre el campo de poder y campo cultural, aspecto que se verá de manera más clara cuando los distintos actores sociales entren en conflicto por la apropiación del capital común.

Siqueiros (1977) aborda en sus memorias el tema de los inicios del movimiento muralista señalando que, “(...) entre los pintores se había iniciado un emponzoñado debate sobre la primacía de la ejecución muralista” (p. 179). El artista menciona que tanto Roberto Montenegro como Xavier Guerrero sostenían que ambos fueron los primeros en realizar las obras murales del templo de San Pedro y San Pablo y, en efecto, así fue. También nos recuerda que el Dr. Atl afirmaba lo siguiente: “Cuando el panzón Rivera retornó a México, él ya había trazado, borrado y vuelto a trazar para trazar de nuevo, la primera parte de un mural en el exconvento del mismo templo.” (p. 179).

Según Siqueiros, Diego Rivera no negaba estas afirmaciones de los pintores que iniciaron las obras murales, no obstante, señalaba que esas pinturas—refiriéndose a Roberto Montenegro y Xavier Guerrero— no eran murales en un sentido estricto. Antes de la llegada de Diego Rivera y Siqueiros a México, Roberto Monegro era quien llevaba el liderazgo en el movimiento, ya que fue nombrado por Vasconcelos como “Embajador de la pintura” y después delegado del Consejo Cultural de la ciudad de México. No obstante, todos estos antecedentes que acabamos de señalar, Siqueiros (1977) nos afirma contundentemente que para Diego Rivera la “(...) pintura mural propiamente dicha, la había iniciado él en el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, pues decorar bateas, como lo habían hecho Roberto Montenegro y Xavier Guerrero, en San Pedro y San Pablo, no era hacer eso, pintura mural” (p. 179).

Tras arribar a México, tanto Diego Rivera como Siqueiros y Jean Charlot<sup>44</sup> fueron constituyendo un grupo céntrico que va a marcar abiertamente sus diferencias cuestionando tanto al arte académico de ese momento como a la pintura mural supuestamente decorativa que se inició en San Pedro y San Pablo. Azuela (2013) señala que, en este contexto, Siqueiros y Jean Charlot (bajo el seudónimo de ingeniero Hernández Araujo) publicaron una serie de artículos en el que dieron a conocer su postura en relación al arte y su abierta oposición

---

<sup>44</sup> El pintor Louis Henri Jean Charlot llega a México en 1921. El pintor francés inicio su labor artística en la Escuela al Aire Libre de Coyoacán, lugar donde conoció a Fernando Leal. Posteriormente, Ignacio Asúnsolo lo presentaría con Diego Rivera y este lo nombraría como su ayudante.

ideológica con los artistas que iniciaron la pintura mural, asimismo, otro de los blancos de ataque fue Ramos Martínez, director de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Ramos Martínez compartía con José Vasconcelos la idea de que el arte propagandístico al ser de interés político iba en contra tanto de la autonomía académica como de la sensibilidad artística. Diego Rivera arremetió contra este tipo de postura defendida desde la Academia debido a que para él “El bloque postimpresionista de Coyoacán”<sup>45</sup>, al seguir con la tendencia de hacer pintura simplemente decorativa y repetitiva ya no respondía a las exigencias del momento. Es imprescindible tener en cuenta estas disputas dentro del campo artístico porque para Bourdieu (2010) estos aspectos son marcas de distinción: “(...) esto lo que hace que, en el dominio del arte, los principios estilísticos y técnicos tiendan a convertirse en objeto privilegiado de las tomas de posición y de las oposiciones entre los productores (o sus intérpretes).” (p. 95). Precisamente esto que señala el sociólogo francés fue un de las tácticas que implementaron los tres artistas antes mencionados para deslegitimar la pintura mural que permanecía ligado al pensamiento ateneísta. En relaciona ello, Azuela (2013) comenta lo siguiente:

En el año de 1923, como vimos ya, apareció en la prensa una serie de artículos que trataba sobre cual debía ser el arte nacional y que catalizó las rivalidades y las diversas propuestas estilísticos-ideológicas de los distintos grupos de artistas plásticos (...) Hernández Araujo, en esta lucha a muerte por la hegemonía artística, descalificó la labor de los primeros murales en San Pedro y San Pablo, quienes permanecían ligados al pensamiento ateneísta, y en términos ideológicos y artísticos —por su decorativismo y sus supuesta trivialidad temática— rechazó también al primer ciclo del mural. Además, las reprobaron por basarse en la tradición de las artes menores o decorativas (como los adornos de la loza de Tlaquepaque) para producir artes mayores, es decir, pintura mural. (p. 159)

Como se puede apreciar, la toma de posición y de oposición de Rivera, Siqueiros y Charlot respecto a los primeros murales se dio por una cuestión principalmente ideológica. Por otro lado, en relación a los principios estilísticos y técnicos, cabe señalar, que toda esta generación de muralistas estaba rompiendo con la forma tradicional de la pintura académica que se venía realizando desde finales del siglo XIX en México. Hasta ese momento, la enseñanza de la pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes (San Carlos) estuvo basado en ensayos realizados a caballete, y en términos técnicos se copiaba el canon figurativo

---

<sup>45</sup> Aquí se estaba refiriendo principalmente a Ramos Martínez y al Dr. Atl, quienes implementaron el impresionista. Para Rivera, Siqueiros y Jean Charlot este este estilo ya estaba fuera de la época, además, al ser un estilo simplemente decorativo, los tres pintores muralistas lo hicieron un blanco de ataque.

perfeccionista de la tradición europea. Por lo tanto, podemos decir, que al recuperar estos principios técnicos que datan desde la época prehispánica y virreinal, los pintores muralistas estaban imponiendo un principio técnico que les va a otorgar legitimidad en el campo de producción artística que estaban constituyendo.

Ahora bien, conviene precisar que estos principios estilísticos y principalmente técnicos sirvió para los muralistas como especie de cerrojo. En relación hay que recordar que los únicos pintores que estaban familiarizados teóricamente con la técnica del fresco y la encáustica fueron principalmente los artistas que habían estado en Europa, es decir, Roberto Montenegro, Diego Rivera, Jean Charlot y Siqueiros. Por su parte, quien contaba con una experiencia práctica en los murales al fresco era Xavier Guerrero, quien a saber de Jiménez (2019) era proveniente de una familia tarahumara de pintores con mucha experiencia en pintura aplicada, las cuales obtuvieron a partir de la decoración de iglesias. Charlot (1985) nos narra la importancia que tuvo Xavier Guerrero en los inicios de este movimiento:

Debido a que Luis Escobar era el albañil y yo [Charlot] el ayudante de Diego, estos primeros dos paneles fueron ejecutados según los mismos procedimientos que yo había seguido en mi fresco de la preparatoria. Fue una prueba difícil para Rivera el pasar de la encáustica al fresco. Una de las primeras noches de trabajo, ya tarde, mientras yo caminaba por el oscuro patio, noté que el andamio del pintor se sacudía como si comenzara un temblor. Acercándome, vi arriba la masa oscura de Rivera. Al subir para ver qué pasaba, lo encontré llorando y levantado rabiosamente, con una pequeña llana, su trabajo de todo un día, como un niño que, en un berrinche, pateaba su castillo de arena. Guerrero asistió a escenas semejantes en esos primeros días febriles. Xavier Guerrero comprendió que debía encontrarse un remedio para evitar una crisis mental que amenazaba con arruinar el trabajo desde sus inicios. Ante esta encrucijada, sintió que un cambio en la técnica utilizada podría ser eficaz (...) Mis conocimientos del fresco habían sido libresco [dice Charlot], basados en los tratados de Baudouin y Cennino Cennini, y templados en la práctica gracias al sentido común del maestro albañil Escobar, muy lejos de ser libresco. Xavier, hablando de Baudouin, dijo: "Nunca he leído este libro", y enfrentó nuevamente el problema, respaldado por la experiencia de su familia en empresas similares (...) Mi padre [menciona Xavier Guerrero] acostumbraba colocar una capa de argamasa, encima una de yeso mezclada con polvo de mármol, después pintaba un diseño imitando el mármol, luego alisaba la superficie hasta que quedara tan liso como el vidrio (...) tuve éxito con una prueba y orgullosamente se la mostré a Diego Rivera, quien dijo: "Guardaremos esta muestra, le empotraremos en el trabajo final y, a un lado, pintaremos tu retrato con la fecha del descubrimiento (...) Martilló la muestra en pedacitos, y el último fragmento, un poco mayor, que se cayó, lo pisoteó distraídamente, y ya no habló de pintar mi retrato. (pp. 296-297)

Esta cita es bastante reveladora, ya que nos dice mucho sobre la importancia que tenía en esos momentos saber preparar los murales para después pintarlos. Fijándose en su capital cultural, Diego Rivera fue muy inteligente en nombrar tanto a Jean Charlot como a Xavier Guerrero como sus ayudantes, ya que de la colaboración de ambos artistas obtuvo una

amalgama teórica y práctica que le permitió, de manera ventajosa y amañada, afianzar un supuesto liderazgo dentro del campo de producción artística. Este tipo de ventas que otorgaba el conocimiento aplicado de la técnica al fresco y a la encáustica se puede apreciar en el siguiente comentario de Ramón Alva de la Canal:

Tanto Revueltas como yo convinimos en emplear el fresco para realizar nuestros proyectos. Así fue que cada uno compramos una tonelada de cal y una tonelada de arena. No sabíamos que un barril de cal nos hubiera bastado. *Reminiscencias de Ramón Alva de la Canal*. (Charlot, 1985, pp. 208-209)

Es importante subrayar este tipo de detalles al interior del campo artístico estaba en juego no solo el capital económico (recordemos que se les pagaba por metro cuadrado), sino también el capital simbólico. El liderazgo de Rivera en el movimiento se consolidaría posteriormente al ser nombrado jefe del Departamento de Artes Plásticas de la Secretaría de Educación. Durante el mandato de Plutarco Elías Calles, Puig Cassauranc, comisiona a Diego Rivera para pintar el primero piso de lo que hoy se conoce como *El patio de las fiestas* de la SEP, por su parte, Charlot, Guerrero y Amado de la Cueva obtuvieron el segundo patio de ese lugar. Jiménez (2019) señala que ninguno de ellos tenía un contrato firmado para esta comisión, razón por la cual, estos tres artistas tuvieron que trabajar bajo el mando de Rivera:

Tras tres paneles terminados por Charlot, dos por de la Cueva y dos más de Guerrero, Rivera los despide. Siqueiros y Revueltas encaran a Rivera como miembros del Sindicato y lo compelen a recular en su decisión. Así fue, pero los pintores fueron relegados a solo pintar los escudos de los estados (sic) federados de la república. Cuando sale Vasconcelos y Rivera gana la venía del nuevo ministro, el Doctor Puig Cassauranc, Rivera decide replantear la decoración del segundo patio y destruye el mural de Charlot, *Danza de los listones*. (p. 159)

Respecto a estas acciones, el pintor francés Jean Charlot, trae a cuentas la opinión de Bertram Wolfe, uno de los biógrafos de Rivera que defendía el trabajo del pintor: “En la época en que Diego había terminado todo el patio y todo un mundo había cobrado vida en sus murales, el colectivo solo había logrado completar cuatro de las veinticuatro pinturas que, según el contrato, debían haber realizado en el mismo tiempo.” Charlot (1985) responde a este comentario:

Esta versión “autorizada” ha prevalecido como historia. Sin embargo, no puedo dejar de encontrar muy apropiado el epitafio de Rivera en 1924, a propósito de nuestro trabajo mural: “Estos dos jóvenes pintores [ de la Cueva y Guerrero] son las bajas sufridas por nuestro ejército durante la batalla. No agrega que nos dispararon por la espalda.” (p. 318)

Estos comentarios en sentido metafórico dicen mucho sobre la disputa que se vivió entre los pintores que conformaron el movimiento artístico, en efecto, Rivera fue desplazando estratégicamente a varios de los pintores, ya sea quitándoles tiempo como sus ayudantes, negándoles espacios en los muros e incluso destruyendo parte del trabajo de sus compañeros.

Este tipo de conflictos al interior del campo artístico tendrá diversos matices cuando los actores sociales entren en conflicto a raíz de la sucesión presidencial de 1924, tal y como veremos páginas más adelante. Además de los conflictos al interior del campo artístico, los pintores entrarán en conflictos externos que, en cierta medida, serán un catalizador que va a permitir ver los intereses y divergencias políticos que hubo entre los pintores muralistas. Uno de estos conflictos fue contra los Estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria, polémica que tendría seguimiento en medios como *El universal*, *El universal ilustrado* y *El universal gráfico*. En un boletín de la Secretaría de Educación citado por Charlot (1985) podemos apreciar parte de las dificultades a las que se enfrentó este incipiente movimiento:

Este nuevo movimiento se inició en desventaja, debido a la burla y los chiflidos, al sarcasmo y el desdén. Los proyectiles empezaron a volar: bolitas de papel, goma de mascar y escupitajos se pegaron a las pinturas, mientras que desde los andamios caían blasfemias y salpicaduras de pinturas echadas con los pinceles (...) Hubo actos de Vandalismo. Aparecían intrusos repentinamente, y subían hasta los frescos para pintar narices grotescas (...) Los atacados levantaron firmes barricadas, pero fueron incapaces de detener a los atacantes. Los pintores fortalecieron los barandales y escaleras con tachuelas y llevaron a cabo sus grandes decoraciones detrás de esta defensa. (p. 186)

También Siqueiros nos relatan los impedimentos que tuvieron para realizar sus obras:

El choque más grave con los estudiantes se produjo de la manera siguiente: empezaron los alumnos de la Preparatoria provocando a quien ya desde entonces era más susceptible a la provocación, o sea, a mí; y su provocación consistió en el uso de cerbatanas para lanzar en contra de la pintura, tanto en la ya ejecutada, como la que estaba en proceso, una ininterrumpida sucesión de plastas de papel masticado. (Siqueiros, 1977, p. 190)

En una nota a pie de página del libro *José Clemente Orozco. El artista en Nueva York*<sup>46</sup>, Luis Cardoza y Aragón nos comenta que, para Alma Reed, una de las causas del ataque de los estudiantes se debió a que ciertos clérigos de aficiones políticas, en acuerdo con miembros reaccionarios del gobierno, alimentaron y provocaron a los estudiantes de la ENP para que estos se opusieran y sabotearan las obras de los artistas del Sindicato de Pintores y

---

<sup>46</sup> Véase, Cardoza y Aragón, L. y Charlot, J. (1993). *José Clemente Orozco. El artista en Nueva York*. Siglo XXI Editores.

Escultores, quienes que se atrevían a condenar en los muros públicos a las autoridades eclesiásticas. Orozco (2002), en su autobiografía narra este tipo de censura por parte de grupos conservadores. Uno de ellos vino por parte de las damas de la Cruz Roja, quienes ordenaron al pintor con altanería, que se retirara a causa de una kermesse que se llevaría a cabo en el patio de la Preparatoria, “(...) mandaron deshacer en el acto mis andamios y sobre las mismas pinturas en ejecución clavaron los adornos para fiesta. Expresaban en voz alta su disgusto y desprecio a mi trabajo.” (p. 81). El desagrado que manifestaron estas personas por el mural de Orozco titulado *Maternidad*, se debió a la figura de la mujer desnuda que tiene en brazos a un niño. Las mujeres conservadoras pensaron que se trataba de una virgen, de ahí que les pareciera vergonzoso verla desnuda. Sin embargo, Orozco refiere que en realidad se trataba de una madre desnuda y no de una virgen.

Además de estos ataques directos, los muralistas también tuvieron que librar otra disputa con un grupo de artistas e intelectuales que insultaban sus murales desde los periódicos llamándolos monstruosidades, monotes, pesadillas, etc. Uno de los personajes que encabezaba esta campaña en contra de los muralistas era Salvador Novo, un poeta al que Siqueiros ubica dentro de un movimiento que se conocería posteriormente como El Grupo de los Contemporáneos<sup>47</sup>:

Pero no solamente eran los estudiantes que veían en nuestras obras blasfemias y horror estético, simultáneamente nuestros enemigos. Lo eran también la mayor parte de los jóvenes de izquierda (...) encabezado por Salvador Novo. Estos hacían uso de la ironía cínica, por demás, directa, pues se colocaban debajo de nuestras obras y en esas condiciones empezaban a hacernos preguntas sarcásticas, cuyos efectos nosotros resistíamos pacientemente durante algún tiempo (...) y así llegamos a arremeter físicamente contra tan molestos chocarreros. (Siqueiros, 1977, p. 191)

Ante todas estas ofensas cada vez más reacias, los muralistas no se quedarían de brazos cruzados, José Clemente Orozco, por ejemplo, realizó un mural donde expone la arrogancia de las damas de la Cruz Roja ([FIG.15](#)). En cierta medida, los ataques que sufrían los pintores

---

<sup>47</sup> Se le llamó al grupo de intelectuales que crearon la revista *Contemporáneos*. En el contexto del muralismo, entre este grupo de intelectuales inicialmente disperso se encontraban escritores como Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, etc., Dicho grupo promovería las obras de pintores como Rufino Tamayo y María Izquierdo. En sus inicios, estos intelectuales fueron asociados a la línea ideológica de José Vasconcelos. Otro de los movimientos que surgió paralelo al movimiento muralistas fue el denominado *Estridentismo*, un grupo literario conformado por Manuel Maples Arce, Arqueles Vela y Germán Arzubide. Cabe señalar que, entre sus filas también estuvieron pintores como Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez y Germán Cueto. En el contexto del muralismo ambos grupos fueron relegados debido a la hegemonía del movimiento muralistas.

por parte de estudiantes e intelectuales, motivaron a que estos dejaran a un lado sus diferencias para organizarse formalmente en un gremio de artistas.

El 9 de diciembre de 1922 los artistas plásticos constituyeron el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE)<sup>48</sup>. Para Charlot (1985) el Sindicato “(...) actuó en forma colectiva cuando los estudiantes de la Preparatoria mutilaron los murales. En julio de 1924, elaboró y distribuyó cuatro panfletos a favor de los pintores.” (p. 283). Dicho sindicato tuvo un órgano gráfico oficial al que le denominaron *El Machete*<sup>49</sup> (FIG.16), medio en el que posteriormente se daría a conocer el segundo manifiesto del movimiento artístico. Siqueiros nos recuerda la organización de este Sindicato en sus memorias:

Había que poner fin al caos en que nos debatíamos. Nuestro movimiento carecía de valor sino tomaba un derrotero diferente. Comprendíamos por fin lo erróneo de nuestro arranque organizativo e ideológico y buscábamos la forma de poner fin al grave confucionismo que obstaculizaban nuestra acción (...) Hablábamos de construir un arte político revolucionario para el pueblo y esto no lo podríamos hacer sin plantearnos a fondo el problema en amplias discusiones (...) Surgió, consecuentemente, la idea de formar un sindicato profesional, igual a los que se agrupaban a los demás trabajadores. La proposición fue unánimemente aceptada y se citó para el día siguiente en la casa de los compañeros Diego Rivera y Guadalupe Marín (...) En la reunión constitutiva Diego María Rivera afirmó que nosotros no podíamos ser considerados como intelectuales: sostuvo que éramos «obreros manuales, simple y sencillamente». «En última instancia —dijo— somos obreros técnicos y nada más. Tenemos que defender nuestros jornales en particular y los intereses de nuestro gremio en lo general. (Siqueiros, 1977, p. 213)

Para Azuela (2013) “Visto el SOTPE dentro del agitado ambiente cultural y político que circundó su fundación, queda claro que su creación se debió a la necesidad de defender su frágil situación de trabajo... (p. 66)”. En relación a esto que señala Alicia Azuela, conviene traer a cuenta dos personajes que nos ofrecen detalles de los conflictos que se suscitaron alrededor del movimiento muralista. Uno de ellos es el escultor Ignacio Asúnsolo, artista que había sido encarcelado junto a Siqueiros en 1911. Asúnsolo nos narra a través de Charlot (1985) lo siguiente:

Ustedes nunca se dieron cuenta, pero fui yo quien salvó sus vidas y sus muros. Los Estudiantes de la Preparatoria habían decidido embrearlos y emplumarlos; ya estaban listos

---

<sup>48</sup> Entre sus miembros se encontraban Siqueiros (Secretario General), Diego Rivera (primer vocal), Xavier Guerrero (segundo vocal). Incluyó como firmantes a J. C. Orozco, Fermín Revueltas, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida. Participaron también los artistas Jean Charlot, Roberto Montenegro, Amado de la Cueva, Roberto Reyes Pérez, García Cahero, Manuel Anaya, Máximo Pacheco, Ramón Alva de la Canal, Nahui Ollin, Carmen Foncerrada e Ignacio Asúnsolo.

<sup>49</sup> Este periódico actualmente se encuentra en la biblioteca de la Escuela Nacional de Antropología e Historia.

los tarros de brea y grandes cantidades de plumas. Informé a Vasconcelos al respecto, y él me dio carta blanca para distraerlos. Mientras los estudiantes los buscaban, entré a la escuela por la puerta lateral del Colegio Chico, rodeado por un grupo de amigos leales, todos ellos buenos pistoleros. Yo llevaba una pistola en cada mano y empecé a tirar al azar, mientras gritaba maldiciones (...) Mi cuadrilla hizo lo mismo y los presuntos linchadores se desbandaron. Esa misma mañana, algunos estudiantes volvieron para recoger del piso el montón de los cartuchos vacíos, y corrieron hasta la Secretaría con la prueba todavía caliente en las manos. Vasconcelos los recibió sin demora. Ellos arrojaron los cartuchos encima del escritorio, comentando en tono ofendido: “Licenciado, mire el calibre de los artistas que usted patrocina.” El secretario les contestó: “necesito más hombres como Asúnsolo.” (p. 187)

José Clemente Orozco corrobora parte de estas acciones en su autobiografía señalando lo siguiente: “Asúnsolo trabajaba en las esculturas que decorarían la fachada y los patios de la Secretaría de Educación y a punta de bala tenían que defenderse de los envidiosillos que eran nuestro común enemigo.” (Orozco, 2002, p. 81). El otro personaje al que hicimos referencia es Fermín Revueltas; este caso nos sirve para ilustrar la tensa relación que también se dio entre artista y mecenas.

Jean Charlot cita esta anécdota a través del pintor Roberto Reyes Pérez, ayudante de Revueltas. Roberto Reyes relata que, en cierta ocasión, en una de sus rutinas de inspección Vasconcelos se percató de la ausencia de Fermín Revueltas, ante este hecho, tomó como medida pagarle el sueldo de maestro al ayudante de Fermín Revueltas: Máximo Pacheco, un joven de apenas 16 años que se encontraba trabajando en lugar de su maestro. Al enterarse de este acto, Fermín Revueltas esperaba a que su ayudante (Máximo Pacheco) cobrara el pago y enseguida le quitaba el dinero dándole únicamente su sueldo de un peso semanal. Tras enterarse de esta acción, Vasconcelos decidió negarles el pago a los dos. Tras la suspensión de su salario, Fermín Revueltas llevó a cabo una de las huelgas más inauditas de aquél entonces. Ante esta acción de Revueltas, Vasconcelos mandó a llamar a Siqueiros para que le ayudara a solucionar el problema:

El licenciado José Vasconcelos, entonces secretario de Educación me llamaba con extrema urgencia (...) Al penetrar en la gran sala que le servía de oficina particular, me lo encontré en un estado de indignación inenarrable. Avanzando agresivamente hacia mí, a la vez que, con grandes gritos, me dijo: «Lo que ustedes, su famoso sindicato de pintores, están haciendo es verdaderamente increíble y yo ya no voy a seguirlo tolerando». Al ver mi cara de honrada sorpresa, porque indudablemente yo sabía mucho menos que él sobre lo sucedido, me dijo: «Ese loco de Revueltas, por sus propias pistolas, y en perfecto estado de ebriedad, llegó esta mañana muy temprano a la Escuela y a punta de pistola sacó al prefecto y a todos los mozos y se ha encerrado dentro alegando que no abre hasta que le paguen lo que le deben. (Siqueiros, 1977, p. 202)

La solución que acordó Vasconcelos para terminar la huelga en solitario de Revueltas fue ordenar el pago de 250 pesos en plata al pintor, dinero que Siqueiros entregó personalmente a Revueltas. Estos conflictos que acabamos de mencionar irán adquiriendo distintos matices debido a los cambios políticos y las agitaciones sociales que se empezaron a dar en el centro del país. Son tres acontecimientos que van a repercutir directamente sobre el movimiento artístico: la huelga en la Escuela Nacional Preparatoria, la sucesión presidencial y la renuncia de Vasconcelos.

Una vez que Plutarco Elías Calles fue nombrado presidente de la República, este se encargó de nombrar a los nuevos líderes del campo cultural, entre ellos, a José Manuel Puig Casauranc, quien se encargó de la Secretaría de Educación Pública. La sucesión presidencial de 1924 traería consigo una serie de cambios que reconfiguraría las relaciones de poder dentro de los distintos campos sociales, aspecto que expondremos a continuación. Cabe señalar que tener presente un panorama comparativo respecto a la política cultural que se llevó a cabo tanto en el gobierno de Álvaro Obregón como el de Plutarco Elías Calles, nos permite analizar de manera más compleja la interacción entre el campo de poder y campo cultural. En dicha interacción es imprescindible tener en cuenta la reacción de los artistas frente a las agitaciones políticas que incidieron directamente en su campo de producción.

#### **4.2 La Huelga en la Escuela Nacional Preparatoria**

Al calor de la disputa entre estudiantes y muralistas se dio otro conflicto, en relación ello Charlot (1985) comenta lo siguiente: “(...) desde sus andamios, Orozco, Siqueiros y los demás, fueron testigos de otra lucha: la emprendida entre Vasconcelos y Lombardo Toledano por el control de los estudiantes.” (p. 143). Respecto a esta situación que menciona el pintor francés, cabe señalar que, incluso los mismos muralistas se encontraban inmersos en el debate ideológico que sustentaron ambos intelectuales. Respecto a ello Azuela (2013) señala lo siguiente:

Ellos discrepaban en una cuestión de fondo, derivadas de dos maneras de ver el mundo, y de la redefinición de las relaciones con el poder que a cada cual le exigían los cambios políticos y sociales por los que a travesaba el país (...) Vasconcelos limitó el rango de acción y de injerencia en el ámbito educativo y cultural —incluyendo el del muralismo— a una labor doctrinaria, pensaba en función de una revolución espiritual, dada solo desde los terrenos de la educación y la cultura, y utilizando únicamente las herramientas propias de cada una de sus manifestaciones. Por otro lado, Lombardo pretendió reorientar los planes de estudio hacia la solución de problemas nacionales que rebasaban los órdenes culturales y educativos, extendiendo sus acciones al terreno de la política y de la economía. (p. 63)

Como es de notarse, ambos personajes representaban dos ideologías que contrastaban radicalmente: el idealismo y el marxismo<sup>50</sup>. Vicente Lombardo Toledano es conocido por introducir la versión soviética leninista del marxismo en México y por ser representante de la izquierda tanto en nuestro país como en Latinoamérica. Su influencia se debe principalmente a su participación en el asesoramiento de trabajadores y sindicatos, tales como la Confederación Regional Obrera (CROM) y la Confederación de Trabajadores de México (CTM).

En el contexto del Muralismo mexicano, su figura empieza a tomar relevancia cuando es nombrado director de la Escuela Nacional Preparatoria en enero de 1922 por José Vasconcelos, en este contexto, el abogado y político empezó a involucrar a los artistas con los problemas sociopolíticos que se vivía en el país. Lear (2006) comenta que Lombardo Toledano reclutó a Diego Rivera, Siqueiros y a Orozco para que se unieran junto a Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Caso en la formación del Grupo Solidario del Movimiento Obrero. Según relata John Lear, para los muralistas esta organización fue su primera experiencia en una organización colectiva de clase obrera, este acontecimiento también lo recuerda Orozco (2002) en su autobiografía:

(...) fue formado por don Vicente Lombardo Toledano, entonces director de la Preparatoria, Henríquez Ureña, Toussaint, [Alfonso] Caso, Rivera, licenciado Delhumau (...) Los dos últimos fuimos comisionados para establecer comités locales del grupo en Morelia y Guadalajara y para allá fuimos a convocar a los intelectuales. Los únicos que acudieron a nuestro llamado fueron bohemios de esos que lo mismo van a una boda, a un mitin comunista, uno fascista, un convite de circo o lo que sea. (p. 81)

John Lear subraya que, no obstante, su afiliación al GSMO, algunos de los muralistas en realidad se identificaban más con el Partido Laborista de la CROM (Confederación Regional Obrera Mexicana), incluso el mismo Diego Rivera asistió como delegado a la IV Convención Nacional de dicha organización. Sin embargo, el compromiso de esta organización<sup>51</sup> con el gobierno, el conservadurismo de sus dirigentes y acontecimientos como el motín de agua provocó que los pintores buscaran otras alternativas de organización, entre ellas, el Partido

---

<sup>50</sup> En los años 30s va a surgir una polémica en relación al marxismo entre Lombardo Toledano y Antonio Caso, este último más identificado con la postura idealista de José Vasconcelos. En dicha discusión filosófica estuvo en juego la orientación de las universidades del país.

<sup>51</sup> Véase: Taibo II, P. (2014). *El muro y el machete. Notas sobre la breve experiencia del sindicato de pintores mexicano (1922-1925)*, p. 11. Para leer en libertad AC. El muro y el machete, [https://brigadaparaleerenlibertad.com/documents/public/books\\_file/ZB60WlfPt9tabPHyfgfbzEIs8XOWb2TaAva nz0IQ.pdf](https://brigadaparaleerenlibertad.com/documents/public/books_file/ZB60WlfPt9tabPHyfgfbzEIs8XOWb2TaAva nz0IQ.pdf)

Comunista. Vicente Lombardo Toledano empieza a ganar importancia para los muralistas desde la formación del Sindicato, tal y como relata Paco Ignacio Taibo II:

Una de las primeras tareas del sindicato fue entrevistarse con Vasconcelos para que le diera un muro a José Clemente Orozco, pero el ministro, al que no le gustaban las caricaturas del pintor jalisciense ni sus dibujos del mundo marginal, se negó enérgicamente. Orozco reaccionó diciendo: «Ya les había dicho que el sindicato era una pendejada». (Taibo II, 2014, p. 15)

Mientras que José Vasconcelos se negaba a que la obra de los artistas adquiriera tintes políticos, Lombardo Toledano no era susceptible a este de propuestas. Bonilla (2021) incluso señala que el entonces director de la ENP fue quien pagó y promovió algunos murales de esta institución con el dinero que antes destinaba para la renta de su vivienda. Por su parte, especialistas como Alicia Azuela señalan la polémica que existe sobre la “paternidad” de los murales de la ENP.

Sin embargo, a causa de las convicciones ideológicas de José Vasconcelos podemos confirmar que el secretario de Educación estaba decidido a censurar las obras que tuvieran mensajes socialistas. Esto lo podemos corroborar en una de las obras que ejecutó Diego Rivera en la SEP, dicho mural lleva por título *Salida de la mina* (FIG.17). En el mural original había un poema de Carlos Gutiérrez Cruz que decía lo siguiente: “Compañero minero, doblado por el peso de la tierra tu mano yerra cuando saca metal para el dinero. Haz puñales con todos los metales, y así verás que los metales después son para ti.” (Taibo II, 2014, p. 20). Como podemos apreciar la consigna del poema era bastante radical. Paco Ignacio comenta que uno de los ministros del gobierno, un tal, Pani, informó a Álvaro Obregón y este le dio la noticia a Vasconcelos sobre el mural, enseguida, el secretario de Educación presionó a Rivera para que borrara el poema. Esta acción se discutió rápidamente entre los pintores:

Los miembros del sindicato se reunieron urgentemente y se produjeron acaloradas discusiones. Finalmente, se decidió ceder, pero solo en este caso, ¿he?, y salvar los murales a costa de los versos, y Rivera accedió a borrarlos. En cambio, pintó un nuevo cuadro: *El abrazo*, donde un obrero y un campesino se estrechan, y en él escribió otros versos menos explícitos de Gutiérrez Cruz. Las protestas volvieron a hacerse oír, pero Rivera no cedió. (Taibo II, 2014, pp. 20-21)

Otras de las obras que se asemejan a este tipo de temáticas son: el *Llamado a la libertad*, *El entierro del obrero sacrificado* y *Mano, hoz, machete y martillo*, obras de Siqueiros. Por su parte, José Clemente Orozco en una segunda etapa pinta la *Trinidad revolucionaria*, *Banquete de los ricos*, *Aristócratas*, *La alcancía*, *Basurero de los símbolos*, *Acechanzas*, *Destrucción del*

*viejo orden, La trinchera, Revolucionarios, La familia, La despedida, Los trabajadores, Destrucción del viejo orden, La trinchera, Revolucionarios, etc.*

Además de tener cierta injerencia en los artistas, Lombardo Toledano también buscó orientar a los estudiantes en cuestiones políticas. El mismo Vasconcelos (2011) reconoce parte de esta función política-ideológica que cumplía Lombardo Toledano en la Escuela Nacional Preparatoria:

Y empezaron en la Preparatoria las juntas políticas y los discursos radicaloides. Lombardo Toledano procedía de un seminario poblano; su educación había sido católica, además, un buen auxiliar de la administración de Victoriano Huerta cuando la militarización de la Preparatoria. Su nuevo celo lo atribuíamos al deseo de borrar su pasado. Pero la Preparatoria comenzó a convertirse en centro de agitaciones, dirigidas desde la CROM, en donde Lombardo Toledano hacía méritos. (p.149)

En efecto, para 1923 Lombardo Toledano era parte del comité central de la CROM, una organización obrera que tuvo alianzas con los gobiernos emanados de la revolución, entre ellos, con el gobierno de Plutarco Elías Calles, aspecto que José Vasconcelos va a señalar. Los conflictos ideológicos entre ambos intelectuales por lograr cierta hegemonía en la Preparatoria, llegaron incluso a reflejarse en la organización del plan de estudios de esta institución, siendo la materia de economía política la manzana de la discordia.

El enfrentamiento entre estos dos personajes tendría su punto de irrupción cuando el secretario de Educación, en unos de sus recorridos encontró un anuncio pegado en un fresco recién preparado. Este anuncio era una circular que citaba a los alumnos de una sociedad estudiantil a una junta, entre los que firmaron dicha circular estaba el hermano de Lombardo Toledano. Días antes, José Vasconcelos había prohibido tajantemente la propaganda<sup>52</sup>, por lo que este acto de omisión fue para el secretario un desafío a su autoridad. Respecto a este suceso nos comenta: “No pregunté más; al regresar a la oficina firmé la orden de expulsión de la escuela, de los firmantes por ocho días. Y la trasmití a Lombardo, pasando, por supuesto, aviso de cortesía al rector.” (Vasconcelos, 2011, p. 153).

Además de expulsar a los estudiantes, el secretario de Educación también ordenó la destitución de Alfonso Caso, Enrique Schultz y Agustín Loera, profesores vinculados políticamente con Vicente Lombardo Toledano. Días más tarde, el 28 de agosto de 1923,

---

<sup>52</sup> Si hacemos memoria, ya desde el intercambio de cartas que tuvo con Siqueiros, Vasconcelos había advertido que cualquier tipo de propaganda le era odiosa.

Antonio Caso, en un acto de inconformidad, renuncia al rectorado de la Universidad y su compañero ateneísta, Pedro Henríquez Hureña abandona la dirección de la Escuela de Verano, disolviéndose así, la generación que en un principio se hizo llamar el Ateneo de la Juventud.

Todos estos actos arbitrarios que dejan ver las pretensiones de Vasconcelos por ejercer un control total dentro del campo educativo y cultural provocaron una huelga estudiantil en la ENP al que el ministro de Educación intentó hacer frente inmediatamente:

Y con el ademán que hacían mis manos se fue partiendo en dos la masa humana que llenaba el corredor de la izquierda rumbo a la escalera. Apenas adelantaba y se cerraba detrás de nosotros la multitud. Los que estaban delante me veían asombrados; se plegaban para dejarme avanzar; pero detrás en y al fondo del patio, según corrió la voz de mi presencia, empezaron los gritos: “¡Abajo Vasconcelos!” “¡Muera!” “¡Mátenlo!” Pronto la retirada estuvo cerrada y no quedó otro recurso que seguir hacia la escalera. Empezaron a llover pedruscos. (Vasconcelos, 2011, p. 156)

Tras verse en serios aprietos, a Vasconcelos no se le ocurrió otra cosa que llamar a los bomberos para que apunta de manguerazos intentaran segregar el amotinamiento:

Llegaron los bomberos y les mandé a abrir la parte posterior del edificio. No eran arriba de una docena. Los muchachos los vieron entrar al patio y se echaron sobre ellos. En un instante cortaron las mangueras; las convirtieron en azotes. Llovieron pedradas y de pronto sonaron tiros. Se oyó la corneta del escuadrón (...) Al jefe de los bomberos le habían volado las narices de un balazo y sus hombres lo habían sacado del plantel retirándose, sin preocuparse de los que quedábamos sitiados en las oficinas. (Vasconcelos, 2011, p. 159)

Según relata el secretario de Educación, quienes hicieron los disparaos y organizaron el amotinamiento fueron agentes de la CROM, principalmente señalaba a los obreros de Luis Morones. Tras estos acontecimientos, Vasconcelos logra convencer a Obregón para que intervenga en el conflicto, de tal manera que el 30 de agosto de 1923 Obregón exhorta a los estudiantes para que pongan fin a la huelga y ordena el despido definitivo de Lombardo Toledano.

Como bien apunta Azuela (2013), esta serie de acontecimientos “(...) precipitó la reestructuración de los grupos de poder en la Universidad, y con ello los rumbos del muralismo” (p. 64). Tras esta serie de despidos los que ocuparon estas vacantes fueron Roberto Medellín, quien fue nombrado director de la ENP, y Ezequiel Chávez, personaje que se hizo cargo de la rectoría de la Universidad. José Vasconcelos asumió la destitución de Vicente Lombardo Toledano como una victoria, y así lo hace ver en este comentario donde pone de manifiesto el trasfondo real de este conflicto:

A eso de las seis me entrevistó el consejo directivo de la Federación General de Estudiantes. Eran sus componentes muchachos de profesional, serios y bienintencionados. Les expliqué, sin ocultar nada, los motivos grandes y pequeños del conflicto, las ramificaciones que tenía y mi decisión de impedir que las escuelas fueran usadas para fines de propaganda política presidencial. —Mientras yo esté aquí—les dije—no entrará el callismo. (Vasconcelos, 2011, p. 163)

Claude Fell hace hincapié en los intereses políticos de Vasconcelos puntualizando lo siguiente:

Por más que Vasconcelos declara, contrariamente a lo que antes manifestó, que no se trata de un asunto político, y que él mismo se retirará de la vida pública al terminar la presidencia de Obregón, para nadie es un secreto que el ministro entra en conflicto abierto con el sector estudiantil más politizado, en el que la CROM ha intervenido activamente con el fin de lograr apoyo para la candidatura de Plutarco Elías Calles como sucesor de Álvaro Obregón. (Fell, 1989, p.347)

El distanciamiento político-ideológico entre Vasconcelos y los muralistas que conformaron el SOTPE, se haría claramente evidente tras la rebelión liderada por Adolfo de la Huerta en diciembre de 1923, un levantamiento que se produjo a raíz de que Álvaro Obregón pretendía imponer como su sucesor en la presidencia a Plutarco Elías Calles. Paco Ignacio Taibo II subraya que, a raíz de este incidente, el 7 de diciembre el sindicato de pintores se manifestó contra la rebelión de la huertista e incluso Revueltas, Siqueiros, Rivera y Xavier Guerrero se fueron a los frentes de combate, aunque no participaron en los enfrentamientos. En un manifiesto publicado en *El Machete* en la segunda quincena de junio de 1924, El SOTPE hizo público su apoyo a Plutarco Elías Calles y condenó a la rebelión de la huertista. A continuación, transcribiremos el documento mecanografiado y digitalizado que se encuentra en la Sala de Arte Público Siqueiros<sup>53</sup>:

MANIFIESTO DEL  
SINDICATO DE OBREROS  
TÉCNICOS PINTORES Y  
ESCULTORES

El manifiesto que publicamos a continuación, fue lanzado por el Sindicato de Pintores y Escultores, con fecha 9 de diciembre del año pasado (1923), a raíz del cuartelazo encabezado por don Adolfo de la Huerta, y voy, (sic) cuando la lucha electoral presenta características indudables de un nuevo brote reaccionario, su publicación tiene por objeto ratificarlos en sus lineamientos políticos.

---

<sup>53</sup> Siqueiros, D., et al. (1924). Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos de Pintores y Escultores.

[https://issuu.com/movbonanza/docs/manifesto\\_4](https://issuu.com/movbonanza/docs/manifesto_4)

A LA RAZA INDÍGENA HUMILLADA DURANTE SIGLOS, A LOS SOLDADOS CONVERTIDOS EN VERDUGOS PRETORIANOS; A LOS OBREROS Y CAMPESINOS AZOTADOS POR LA AVARICIA DE LOS RICOS; A LOS INTELLECTUALES QUE NO ESTEN ENVILECIDOS POR LA BURGUESÍA.

CAMARADAS:

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

DE UN LADO LA REVOLUCION SOCIAL MAS IDEOLOGICAMENTE ORGANIZADA QUE NUNCA, Y DEL OTRO LADO LA BURGUESIA ARMADA: Soldados del Pueblo, Campesinos y Obreros Armados que defienden sus derechos humanos, contra Soldados del Pueblo arrastrados con engaños o forzados por jefes militares y políticos vendidos a la burguesía.

DEL LADO DE ELLOS, los explotadores del Pueblo, que les confiara la Revolución.

Del NUESTRO, los que claman por la desaparición de un orden envenecido (sic) y cruel, en el que tú obrero del campo, fecundas la tierra para que su brote se lo trague la rapacidad del encomendero y del político, mientras tú revientas de hambre; en el que tú, obrero de la ciudad, mueves las fábricas, hilas las telas y formas con tus manos todo el confort moderno para solaz de las prostitutas y de los zánganos, mientras a ti mismo se te rajan las carnes de frio; en el que tú, soldado indio, por propia voluntad heroica abandonas la tierra que laboras y entregas tu vida sin tasa para destruir la miseria en que por siglos han vivido las gentes de tu raza y de tu clase para que después un Sánchez y o un Estrada, inutilioen (sic) la dádiva grandiosa de tu sangre en beneficio de las sanguijuelas burguesas que chupan la felicidad de tus hijos y te roban el trabajo y la tierra.

NO SOLAMENTE todo lo que es trabajo noble, todo lo que es virtud es don de nuestro pueblo (de nuestros indios muy particularmente) sino la manifestación más pequeña de la existencia física y espiritual de nuestra raza como fuerza étnica, brota de él y lo que es más, su facultad admirable y extraordinariamente particular de HACER BELLEZA: EL ARTE DEL PUEBLO DE MEXICO ES LA MANIFESTACION ESPIRITUAL MAS GRANDE Y MAS SANA DEL MUNDO y su tradición indígena es la mejor de todas. Y es grande precisamente porque siendo popular es colectiva, y por eso, que nuestro objetivo estético fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo la desaparición absoluta del individualismo, por burgués. REPUDIAMOS la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultra-intelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de Arte Monumental por ser de utilidad pública. PROCLAMAMOS que toda manifestación estética, ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza (...)

PORQUE SABEMOS muy bien que la implantación en México de un gobierno burgués traería consigo la natural depresión en la estética popular indígena de nuestra raza que actualmente no vive más que en nuestras clases populares (...) el triunfo de De la Huerta, de Estrada o de Fillres (sic) estética como socialmente sería el triunfo del gusto de las mecanógrafas: la ceptacion (sic) criolla y burguesa (que todo lo corrompe) de la música, de la pintura y de la literatura popular, el reinado de lo "pintoresco", del "kewpie" norteamericano (...)

EN CONSECUENCIA, LA CONTRA-REVOLUCION EN MEXICO PROLONGARA EL DOLOR DEL PUEBLO Y DEPRIMIRA SU ESPIRITU ADMIRABLE.

CON ANTERIORIDAD los Miembros del “Sindicato de Pintores y Escultores” nos adherimos a la candidatura del general D. Plutarco Elías Calles, por considerar que su personalidad definitivamente revolucionaria, garantizaba en el Gobierno de la República, más que ninguna otra, el mejoramiento de las clases productoras de México, adhesión que reiteramos en estos momentos con el convencimiento que nos dan los últimos acontecimientos político-militares y nos podemos a la disposición de su causa, que es la del pueblo, en la forma que nos requiera (...)

POR EL PROLETARIADO DEL MUNDO  
México, D.F., a 9 de diciembre de 1923.

EL SECRETARIO GENERAL, DAVID ALFARO SIQUEIROS; EL 1er VOCAL, DIEGO RIVERA; EL 2º. VOCAL, XAVIER GUERRERO; FERMIN REVUELTAS, JOSE CLEMENTE OROZCO, RAMON ALVA GUADARRAMA, GERMAN CUETO, CARLOS MERIDA.

En relación al apoyo que manifestaron los muralistas a Plutarco Elías Calles, Alicia Azuela subraya que esta acción deja entrever las estrategias de los muralistas para consolidar sus alianzas políticas en la sucesión presidencial: “A raíz de la rebelión de la huertista, los pintores decidieron renovar sus antiguos lazos con Obregón, apoyando a Plutarco Elías Calles, quien era el candidato obregonista a la presidencia.” (Azuela, 2013, p. 66). Esta decisión de los muralistas a agrupados en torno al SOTPE va a marcar claramente una disidencia política con José Vasconcelos, Además, en este manifiesto también hay una postura estética-ideológica que contrasta con la del secretario de la educación. En relación a ello, Azuela (2013) subraya:

En la segunda etapa del muralismo mexicano, los pintores continuaron el proceso de reinventar la historia y las tradiciones y de reivindicar la raza: la conquista siguió considerándose como principio histórico fundador del México actual y el sincretismo cultural y racial como esencia de la mexicanidad. Sin embargo, esa misma temática adquirió matices indigenistas que cuestionaron la hispanofilia de vasconceliana y encontraron la esencia de la mexicanidad en la artística raza india y en su grandioso pasado prehispánico, sin renunciar por ello a la promesa de la modernidad occidental mediante el mestizaje racial, cultural y social (p. 148)

Héctor Jaimes señala que el segundo Manifiesto del movimiento artístico, expresa claramente atisbos de una definición política cuyo lenguaje manifiesta de manera fehaciente una lectura del *Manifiesto de Partido Comunista* de Marx y Engels. Haciendo un análisis comparativo entre el Manifiesto de 1921 y el Manifiesto de 1924, Jaimes (2012) nos comenta lo siguiente:

*Tres llamamientos* es un texto comprometido, pero su compromiso es de orden universal, pues predomina lo estético y lo cultural por encima de lo político; mientras que el *Manifiesto del Sindicato* ahonda en lo político y, por tanto, afectará también el orden estético. No obstante, la importancia de los dos textos es crucial, pues contribuyeron a forjar una especie de plataforma político-cultural desde donde se articularía el impulso del movimiento muralista. Además de cumplir una función política e ideológica, el *Manifiesto del Sindicato* cumple también una función que se relaciona con la preservación cultural, pues está arraigado en la realidad social e histórica mexicana; esto es, parte de lo concreto para proyectarse estéticamente, y no de la teoría o de la moda estético-cultural para así llegar a la realidad. (pp. 37-38)

Como puede apreciarse, tanto Alicia Azuela como Héctor Jaimes subrayan estos matices estético-ideológico que adquiere el movimiento en una segunda etapa. Además de estos aspectos que acabamos de señalar, hay que precisar que la postura política que dan a conocer los muralistas va a ocasionar otro conflicto contra un sector de estudiantes que apoyaban a José Vasconcelos. El desenlace de la rebelión de la huertista tendría fuertes repercusiones en las convicciones políticas de José Vasconcelos, quien de manera contraria a los muralistas se opuso a la sucesión presidencial de Plutarco Elías Calles, y se manifestó en contra de la represión que sufrió el movimiento encabezado por Adolfo de la Huerta. El levantamiento cobraría la vida del gobernador de Yucatán, Felipe Carrillo Puerto y sus tres hermanos y diez de sus aliados que formaban parte del Partido Socialista del Sureste. Tras este asesinato, Charlot (1985) señala que, “El 14 de enero, el líder obrero Morones subió a la tribuna del senado para anunciar la nueva política del Partido Laborista: perseguirían hasta el exilio a todos los políticos simpatizantes del movimiento rebelde.” (p. 319). Una semana más tarde, fue asesinado el senador Field Jurado, simpatizante de Adolfo de la Huerta. Taibo II atribuye este episodio directamente a la CROM. Vasconcelos (2011) condenó el asesinato del senador, presentado su renuncia ante Álvaro Obregón:

Asqueado de mí mismo, me puse a redactar un telegrama en que presentaba a Obregón mi renuncia. Lo firmé el 28 de enero de 1924. Le decía que no podía servir lealmente una situación que ofendía mis más arraigadas convicciones, y me ponía a sus órdenes como familiar y amigo (...) Pasaron dos o tres días y sucedió lo que Gastélum había previsto: mandó Obregón una súplica de que retirara mi renuncia, prometiendo bajo su palabra castigar a los asesinos de Field Jurado, que decía conocer... Yo también los conocía... Y aunque no tuve mucha fe en la palabra de quien ya nos la había violado en la Convención de Aguas Calientes, no quise dar lugar a que se pensase que abandonaba el Gobierno en días de angustia. Con la promesa de Obregón de hacer justicia, el honor se ponía a salvo siempre y cuando se diese a la promesa un plazo prudente. (pp. 188-189)

Respecto a esta acción de José Vasconcelos, Charlot (1985) refiere lo siguiente: “(...) el secretario había puesto al presidente a la defensiva, al mostrar afinidad con la facción rebelde. Esta actitud iba a minar su fuerza política y acortar su carrera política, con el consecuente debilitamiento de la posición de los pintores.” (p. 320). En días posteriores a estos acontecimientos se empezó a rumorar sobre la renuncia definitiva de Vasconcelos, rumores que dejaban mal parado a los muralistas, quienes nuevamente se verían en aprietos por los ataques de una facción de los estudiantes:

La situación fue especialmente grave durante los meses de junio y julio de 1924. El 24 de junio, los miembros de la Federación de Estudiantes de México, quienes eran seguidores de Vasconcelos y por ende enemigos acérrimos del grupo estudiantil lombardista, simpatizantes de la CROM, empezaron a dañar sus murales. (Azuela, 2013, p. 67)

A raíz de la presión de los estudiantes y de personajes como Salvador Novo y Nemesio García Naranjo, quienes atacaban a los muralistas desde artículos periodísticos, el 26 de junio de 1924 en *Excélsior*, publica la siguiente nota:

Suspendida la decoración, accediendo a los términos de una petición presentada por los estudiantes, el señor José Vasconcelos, secretario de Educación Pública, decreto ayer la suspensión de la decoración pictórica en curso en el edificio de la Escuela Nacional Preparatoria, bajo la supervisión de don Diego Rivera. El secretario decretó también la despedida de uno de los pintores que trabajan con el señor Rivera, al saber que había instigado a los estudiantes a ejercer la acción directa, al destruir una de sus propias pinturas. (Charlot, 1985, p. 324)

Este acontecimiento que surgió a raíz de pugnas políticas, reflejaría los conflictos que todavía estaban presentes al interior del campo artístico. Respecto a la nota publicada en *Excélsior*, Charlot (1985) puntualiza que la inclusión del nombre de Rivera muestra es el claro reflejo de una creencia que daba por sentado que él (Diego Rivera) era quien había realizado todos los murales de la ENP.

El Sindicato de artistas representado por Siqueiros realizó un escrito en forma de protesta al director de *Excélsior* el 12 de julio del mismo año, enfatizando que las pinturas de Diego Rivera no habían sido dañadas en lo más mínimo y que las obras realizadas en la ENP no fueron supervisadas por él, ni pintadas en su estilo, sino que fueron obras originalmente ejecutadas y dirigidas, algunas por Orozco y otras por el mismo. En efecto, las obras que se destruyeron fueron los murales *El rico arrasa la cara del pobre* de José Clemente Orozco y *Monarquía y democracia* de Siqueiros.

Jean Charlot manifiesta que Diego Rivera se mostró asombrosamente frío ante la situación de sus compañeros y esto se hizo más evidente cuando el pintor renunció al Sindicato, de ahí que el mismo Orozco (2002) declare que “El Sindicato de Pintores y Escultores no sirvió para nada, pues los compañeros se negaron apoyar nuestra protesta.” (pp. 81-82). El panorama ya no era nada reconfortante para los muralistas, y esto se agravó cuando el 3 de julio de 1924, Vasconcelos presentó su renuncia definitiva. En relación a ello, Orozco (2002) afirma contundentemente: “Al dejar el señor Vasconcelos su puesto de secretario ya no fue posible seguir trabajando. Siqueiros y yo fuimos arrojados a la calle por

los estudiantes y nuestros murales fueron gravemente dañados a palos, pedradas y navajazos.” (p. 81). Este hecho que relata José Clemente Orozco en su autobiografía, deja entrever cómo a pesar de que existió diferencias ideológicas entre Vasconcelos y los artistas del SOTPE, estos últimos estuvieron respaldados por el secretario de Educación.

En 16 de julio de 1924, *El universal* publicó que el Departamento de Bellas artes había anunciado el nombre de los pintores que fueron despedidos, entre ellos, Orozco y Siqueiros. Entre julio y agosto un decreto presidencial suspendió la mayoría de los trabajos murales, y para completar la paliza hacia los muralistas—señala Charlot— un contralor ordenó a los artistas que reembolsaran el dinero que el Estado les había adelantado a causa de no terminar las obras en el tiempo acordado. El único que fue exento de este reembolso fue Siqueiros. La situación de los muralistas en estos momentos ya era nada favorecedor, pese a que habían mostrado su apoyo a Plutarco Elías Calles. Azuela (2013) señala que,

Aparentemente, para las autoridades pesó más la rebeldía de los sindicalistas que su apoyo al candidato de Álvaro Obregón, motivo por el cual ya no fueron recontratados. Esta situación coincidió con un recorte presupuestal al gasto público que repercutió en la rama del patrocinio artístico (p. 69).

Con la llegada de Plutarco Elías Calles a la Presidencia, una vez más, el campo cultural sería reconfigurado de acuerdo a los intereses de la elite gobernante, cabe señalar, que en este periodo inicia un proceso de institucionalización del poder a través de la fundación del Partido Nacional Posrevolucionario. Pese a que en este periodo el Sindicato de artistas se disuelve debido a las diferencias políticas e ideológicas que se dieron al interior del grupo, Irónicamente, en el movimiento artístico empieza un proceso de consolidación institucional del Muralismo Mexicano de la mano de los denominados tres grandes: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Esto dio a partir de las relaciones diplomáticas entre México y Estados Unidos, a raíz de ello, los artistas le darían continuidad al movimiento, aunque en esta ocasión, trabajando cada quien por su lado. Las relaciones diplomáticas que se dieron entre ambos países nos permiten ver, una vez más, la interacción que se dio entre el campo político y campo artístico en los años posrevolucionarios. Con estos aspectos que acabamos de mencionar cerraremos el último apartado del presente proyecto de investigación.

### 4.3 La Pintura Mural Durante el Régimen Callista

Una vez que Plutarco Elías Calles asumió la presidencia, este nombró como secretario de Educación a J. M. Puig Casauranc. En estos momentos, la opinión pública todavía tenía presente la idea de que el nuevo secretario mandaría a cubrir con cal los murales de Preparatoria. Sin embargo, Puig Casauranc dio continuidad a los proyectos de Diego Rivera, Máximo Pacheco y Roberto Montenegro, por su parte, la situación del resto de los muralistas fue diferente. Siqueiros (1977) señala que el recién nombrado ministro de Educación puso al resto de sus compañeros en la siguiente disyuntiva:

Si continúan ustedes publicando su periódico *El Machete* con una línea política de ataque sistemático al gobierno, que es el gobierno de la Revolución, tendrán que suspender sus contratos de pintura mural (eran los de la Preparatoria). Tal es la disyuntiva: *El Machete* o la pintura mural. (p. 222)

En efecto, el periódico *El machete* continuó con sus actividades políticas en colaboración con el Partido Comunista. José Clemente Orozco fue uno de más fervientes atacantes del gobierno en turno, su principal objetivo de ataque fue Luis N. Morones, el líder de la CROM al que Calles había nombrado Ministro de Industria, Comercio y trabajo. En una de sus caricaturas que aparecen en *El Machete*, el antiguo líder de la CROM es etiquetado por Orozco como “Ministro Agente de Wall Street”. En otra de las imágenes Morones y un sacerdote blanden látigos sobre sus cabezas sosteniendo una cadena. Respecto a este tipo de ataques que lanza el muralista, Jonh Lear comenta lo siguiente:

En estas imágenes, las preocupaciones de Orozco coinciden con *El Machete*, pero no están guiadas por las del periódico ni por las del Partido Comunista. Morones tenía muchos enemigos en el campo político (...) Una sospecha de que la CROM estuvo involucrada en los ataques a sus murales en la preparatoria puede a ver avivado la obsesión de Orozco con Morones, su antiguo aliado en el Grupo Solidario. (Lear, 2016, p. 141)

Siqueiros (1977) nos narra que, tras esta advertencia lanzada por Puig Casauranc, el Sindicato decidió reunirse para discutir la disyuntiva planteada por el secretario. Diego Rivera propuso la suspensión del periódico para continuar con la pintura mural, actitud que también compartía García Cahero. Por su parte, José Clemente Orozco comentó de manera contundente: “Si la política me impide seguir realizando la obra mural ya iniciada, al diablo con la política... y yo me largo a los Estados Unidos.” (pp. 222-223). En lo que respecta a Siqueiros, este optó por continuar con el periódico. Las discrepancias con Diego Rivera

respecto a este tema, ocasionó que el pintor guanajuatense fuera expulsado del Sindicato el 24 de mayo de 1924. Para Siqueiros este tipo de actitud hacia el gobierno en turno llevó al muralismo a un terreno oportunista en el que Rivera fue el principal beneficiado, mientras que el resto de los artistas no corrieron con la misma suerte:

Estas nuevas condiciones políticas trajeron consigo metamorfosis oportunistas en miembros importantes del nuestro Sindicato. A la vez que se acentuaba la ofensiva gubernamental contra este, Xavier Guerrero y yo fuimos expulsados del trabajo mural por ser miembros del comité ejecutivo del El Machete, que atacaba violentamente la claudicación del oficialismo. (Siqueiros, 1977, p. 226)

Tras no tener cabida en el nuevo gobierno central, Siqueiros se fue a Guadalajara para unirse junto a Amado de la Cueva, quien se encontraba realizando un proyecto pictórico en los muros de la antigua capilla anexa al edificio de la Universidad, dicho proyecto fue encargado por José Guadalupe Zuno, gobernador de Jalisco. Por su parte, Orozco (2002) obtuvo el encargo de un fresco en la Casa de los Azulejos, propiedad de la familia Iturbide. Antes de su segunda visita a Nueva York en 1927, el pintor jalisciense volvió a la Preparatoria a terminar su trabajo interrumpido por las agresiones de los estudiantes, esto fue posible gracias a Alfonso Pruneda, quien en ese entonces era el rector de la Universidad. Jean Charlot por su parte colaboró en Chichen Itzá con la Fundación Carnegie.

A diferencia de José Vasconcelos que le dio un impulso importante a la pintura mural, los principales líderes del ámbito educativo y cultural del régimen callista (J. M. Puig Casauranc, Moisés Sáenz, Juan Olaguibel, Alfonso Pruneda, etc.) optaron por promover las Escuelas al Aire Libre (EAL) y el Centro de Enseñanza Artística. En este contexto, la EAL adquirió mucha relevancia para la diplomacia cultural del régimen callista:

Ramos Martínez y su profesorado contaron con todo el soporte gubernamental para exponer en el extranjero las obras de los alumnos de las Escuelas al Aire Libre y de los Centro de Enseñanza artística Popular, dándoles así gran difusión nacional e internacional (...) El secretario de Educación, Manuel Puig Casauranc, instruyó claramente a Ramos Martínez para que eligiera de entre las obras exhibidas a un grupo especial con el fin de editar una monografía sobre esta institución. Además de informar del promedio de indios y mestizos que había por escuela, los criterios de selección mostraron sin recato el sexismo y el racismo que, en general, acompañó al populismo educativo callista. (Azuela, 2013, p. 82)

Alicia Azuela complementa lo anteriormente citado, señalando que los trabajos de las EAL transmitieron en el público la imagen del “buen salvaje” y no la del artista revolucionario, en términos generales, —puntualiza Azuela— esa fue una de las consecuencias del manejo

ideologizado de la educativa y cultural del gobierno revolucionario. Durante el régimen callista, este manejo ideologizado tuvo continuidad en la propuesta educativa de Moisés Sáenz, funcionario que retomó parte de propuesta educativa y cultural vasconcelista:

Sáenz responsabilizó de la labor integracionista a los “miembros efectivos de la comunidad” formada por los profesionistas, los técnicos especializados, los artistas e intelectuales y, muy en especial, los maestros; según el subsecretario, predominaba entre ellos el empeño común de redimir al pueblo realizando un trabajo conjunto en la cruzada de reconstrucción nacional como predicadores del evangelio de reforma social. (Azuela, 2013, p. 74)

El plan civilizatorio educativo del régimen callista comprendía cuatro puntos generales: a) La castellanización a partir del dominio del leguaje, la lectura y la escritura, b) La construcción de sistemas de comunicación vial, electrónica y escrita, c) El desarrollo de un “organismo comunal” y, d) La preservación y desarrollo de las tradiciones y habilidades artísticas. Respecto a este último punto ya hemos mencionado brevemente el impulso que se les dio tanto a las Escuelas al Aire Libre (EAL) y al Centro de Enseñanza Artística. Ahora bien, ¿Qué sucedió con la pintura mural? Como mencionamos páginas atrás, solo Diego Rivera, Máximo Pacheco, Roberto Montenegro y José Clemente Orozco fueron los que recibieron patrocinios por parte del Estado, pero fue principalmente Diego Rivera quien logró aprovechar de manera astuta los patrocinios artísticos del régimen, convirtiéndose en el muralista oficial del callismo. En este contexto, Rivera terminó de pintar la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo (noviembre 1923-agosto 1927), la Secretaría de Salubridad y Asistencia (1929), la Secretaría de Educación Pública hasta 1929 y los muros del Palacio Nacional. Entre estas actividades, el pintor se daba tiempo para cumplir con el rol de “embajador cultural del Maximato”. A raíz de estos viajes logró contactar con quienes patrocinarían sus murales en Estados Unidos. Unas de las obras que nos permiten ver la interacción que hubo entre Diego Rivera y el aparato de poder en turno son los murales del Palacio Nacional ([FIG. 18](#)). Respecto a este proyecto, Azuela (2013) nos comenta lo siguiente:

Rivera le dictó a Anita Brenner el primer programa temático para los murales del Palacio Nacional; como veremos más adelante, la comparación con la versión final ilustra la manera en que Rivera oficializó su obra, acomodándola a los tiempos políticos. Mientras que el proyecto original no aparece Calles, luego lo retrató dos veces en los murales de Palacio, la primera, en el muro central que pintó en 1929, en los inicios del maximato, a lado de los revolucionarios Obregón y Zapata, compartiendo las glorias de la materialización de la utopía revolucionaria, y la segunda, en el muro sur, en 1934, ya con cárdenas en la presidencia, Rivera lo plasma transando con los intereses de la iglesia y del capitalismo estadounidense, posiblemente porque percibía diferencias en las posturas de callistas y cardenistas. (p. 72)

Esto que señala Alicia Azuela nos dice mucho de la relativa autonomía que hay en el campo artístico, ya que en algunos casos los artistas tienen que subordinar su trabajo a los intereses políticos con la finalidad obtener subsidios que les permitan vivir de su trabajo. Como se puede apreciar, Diego Rivera ajustaba sus proyectos murales a los grupos de poder en turno, aspecto que varios de sus compañeros muralistas le habían reprochado. En ciertas ocasiones, los murales de Rivera muestran los conflictos de interés, tal como ocurre en el mural denominado *Los sabios* (FIG.19), panel en el que retrata a un grupo de intelectuales, entre ellos, a José Vasconcelos, personaje aparece sentado encima de un elefante blanco. Respecto a este mural el mismo Vasconcelos comenta lo siguiente:

El antiguo pensionado de la dictadura porfirista (Diego Rivera) comenzaba a hablar de comunismo y adulaba a los nuevos, temeroso de que lo echasen a la calle, ya que uno de los cargos que se esgrimían en mi contra era haberlo apoyado. Le dio resultado la maniobra; pronto fue el pintor oficial del nuevo régimen, y un año o dos más tarde, cuando empezó a ladrarme el callismo por lo que escribía desde mi destierro, el gran Diego Rivera me retrató, en el patio posterior del edificio que yo había levantado, en posición infame, mojando la pluma en estiércol. (Vasconcelos, 2000, como se citó en Espinosa, 2017)

Uno de los últimos encargos que recibió durante el mandato de Plutarco Elías Calles fue pintar el Palacio de Cortes, ubicado en Cuernavaca, dicho trabajo fue encargado por el embajador norteamericano Dwight W. Morrow, personaje que utilizó la pintura con fines diplomáticos:

Morrow con su propio dinero subsidió a Diego Rivera para que pintara un mural en el Palacio de Cortés de Cuernavaca, mismo que donaría a México como prueba de amistad del pueblo estadounidense. Este gesto tuvo un enorme valor simbólico porque, así, el diplomático demostraba que incluso el mejor artista México —y sobre todo afamado “comunista” — estaba dispuesto a colaborar con el representante del gobierno estadounidense. (Azuela, 2013, p. 295)

Para los años treinta, los tres pintores que mantendrán a flote el movimiento artístico en el extranjero son los denominados tres grandes: Rivera, Orozco y Siqueiros. Estos tres pintores mantendrán una temática socialista y revolucionaria en varios de sus murales realizados en Estados Unidos, el porqué de la promoción intergubernamental del arte mexicano con la ayuda tanto de la iniciativa privada estadounidense como de un grupo importante de artistas, académicos e intelectuales de ambos países nos sitúa —como bien puntualiza Alicia Azuela— en el corazón del problema que significa la relación entre el arte y el poder.

En su obra *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social, México, 1910-1945*, Alicia Azuela aborda la diplomacia cultural que se dio entre ambos países. La investigadora inicia esta parte de su trabajo señalando que a finales de 1920 Estados Unidos modificó los lineamientos de la política internacional hacia Latinoamérica, sustituyendo la línea dura por la mano suave pero firme, es decir la política del “Buen Vecino”: “La diplomacia cultural fue entonces uno de los medios para suavizar el trato con América Latina, sin ceder en asuntos sustanciales de orden político y económico.” (Azuela, 2013, p. 275). La promoción y difusión del arte de manera diplomática se inició a finales de la década de 1920 como parte del régimen corporativista que estructuró el sistema político y económico de Estados Unidos, sistema en el que se delegó al sector privado la función de ocuparse de la promoción y difusión cultural.

Para Alicia Azuela el precursor de la difusión y promoción de la cultura con fines políticos es Dwight W. Morrow, embajador estadounidense en México que buscó nuevas formas de manejar las relaciones exteriores que Estados Unidos implementó en toda Latinoamérica:

De la misma manera que en otros campos de la política, Morrow aprovechó con habilidad situaciones o actitudes preexistentes para conciliar sus propósitos con las circunstancias particulares de nuestro país. En el terreno de la cultura se valió precisamente del interés que durante más de una década habían mostrado los artistas e intelectuales mexicanos por difundir los logros posrevolucionarios, y de su empeño por mostrar la faceta culta y humanista de su país, con el fin de contrarrestar la imagen del “México bárbaro” que dominaba la visión del pueblo y gobierno de Estados Unidos. También utilizó los lazos que los intelectuales estadounidenses habían establecido en México, así como la amplia difusión de la cultura mexicana que habían realizado en su país a lo largo de la década de los años veinte. En el plan del diplomático estaba implícita, desde luego, la colaboración del gobierno mexicano, el cual más que nunca buscaba el apoyo norteamericano para sostenerse en el poder. (Azuela, 2013, pp. 281-282)

En efecto, en esos momentos el gobierno de Plutarco alias Calles sufría por levantamientos armados derivado de los abusos de poder, entre ellos, la persecución religiosa. Calles hizo las concesiones necesarias para obtener el apoyo económico y político del gobierno estadounidense. Como parte de estas concesiones Morrow logró negociar a su favor los asuntos relacionados con el petróleo, la minería y la indemnización por bienes expropiados durante la revolución. Asimismo, el embajador estadounidense entabló relaciones con la elite ilustrada mexicana, la cual se había manifestado en contra de la política estadounidense permitida por el callismo:

Debido a que Morrow decidió entrar personalmente en contacto con la oposición tuvo que encontrar la manera de congraciarse con la elite ilustrada que—en un número importante—engrosaba las filas de los grupos anticallistas. La mediatización de este sector, abriéndoles oportunidades de trabajos, fue precisamente uno de los móviles centrales del proyecto de diplomacia cultural. Morrow se movió en varios niveles: el primero, como adelantamos ya, creando un programa de difusión y patrocinio artístico con el apoyo de la iniciativa privada, en particular de la Fundación Rockefeller. El diplomático también se vio obligado a buscar a dos de los personajes más afamados y poderosos de la cultura mexicana: José Vasconcelos y Diego Rivera. (Azuela, 2013, p. 286)

José Vasconcelos negó tajantemente la propuesta de Morrow<sup>54</sup>, por su parte, Rivera la aceptó y con bajo el patrocinio del embajador estadounidense pintó los frescos del Palacio de Cortés en Cuernavaca. Una vez más, este tipo de acciones dejaba entrever las contradicciones políticas e ideológicas del pintor y mostraba también su cualidad oportunista. Azuela (2013) resume varias de estas contradicciones de Rivera:

No era la única vez que le hacían a Rivera ese tipo de acusaciones; su primera salida del PCM se dio en el año de 1924. Sus compañeros de militancia dentro del SOTPE le habían pedido que suspendiera sus trabajos en la Secretaría de Educación como protesta contra el gobierno por la indiferente complicidad ante la mutilación de los murales de San Ildefonso (...) Rivera regresó al PCM en 1926, y en 1927 se afilió a la Liga Antiimperialista que perseguía denunciar los abusos de Estados Unidos en México y el resto de Latinoamérica (...) En 1928 pintó, en el muro norte del tercer piso de la Secretaría de Educación —dentro de la serie del Corrido de la Revolución Proletaria—, *El banquete de Wall Street* y *El banquete capitalista*, frescos en los que hace una furibunda sátira de tal sistema y de sus futuros promotores y mecenas: los Rockefeller, los Ford y los Morgan. (pp. 289-291)

Cerraremos este último apartado describiendo brevemente las actividades de estos tres muralistas en Estados Unidos que derivaron de las relaciones diplomáticas que señalamos anteriormente. Después de ello, daremos paso a las conclusiones del proyecto de esta investigación que lleva por título “Cultura y poder: un estudio sobre el Muralismo Mexicano, 1920-1928.”

Como mencionamos anteriormente, el primero en irse a Estados Unidos fue José Clemente Orozco. Este viaje que realiza el pintor jalisciense fue apoyado por Genaro Estrada, secretario de Relaciones Exteriores, quien le facilitó al pintor recursos para su pasaje y tres meses de subsistencia. Estando en EU, Orozco fue mandado a llamar por José Pijoan, profesor de historia del arte en el Colegio de Pomona, ahí, en el refectorio del Colegio, pintó *Prometeo* (FIG.20). En su autobiografía, el pintor refiere que el mural fue bien acogido por los

---

<sup>54</sup> Morrow intentó sugerir a Vasconcelos que abandonara sus aspiraciones presidenciales a cambio de la rectoría en la universidad.

estudiantes y algunos profesores, sin embargo, no era bien visto por el cuerpo de *trustees* o patronado del colegio. Esta misma situación se dio en 1930 cuando pinta en la New School for Social Research de Nueva York ([FIG.21](#)). Respecto a este fresco, el artista nos comenta lo siguiente:

Los temas de esas pinturas son como sigue: en el centro, la mesa de fraternidad universal. Gentes de todas las razas presididas por un negro. En los muros laterales alegorías de la revolución mundial. Gandhi, Carrillo Puerto y Lenin. Luego un grupo de esclavos y otro de obreros entrando a su hogar después del trabajo. En un muro al exterior del salón, una alegoría de las ciencias y las artes. (Orozco, 2002, p. 101)

El pintor jalisciense refiere que la figura del negro presidiendo a todas las razas y el personaje de Lenin como figura de la revolución mundial provocó que la New School for Social Research perdiera a varios de sus patrocinadores, no obstante, esta “era una escuela de investigaciones y no de sumisiones”, destacó el pintor. De 1932 a 1934 Orozco trabajó en la biblioteca del Colegio de Dartmouth, en Hannover, New Hampshire, uno de los centros educativos más antiguos de los Estados Unidos. Pese a que el pintor destaca la libertad que se le concedió para expresar sus ideas, el muralista nos narra los inconvenientes que se le fueron presentado, en este caso, fueron los estudiantes de Boston quienes se opusieron a la idea de que un extranjero pintara un colegio que representaba una de las más preciadas virtudes del americanismo. No obstante, estas protestas, Orozco llevó a cabo una serie de murales que llevan por título *La partida de Quetzalcóatl* ([FIG.22](#)), *Cortés y la cruz* ([FIG.23](#)) y *Dioses del mundo moderno* ([FIG.24](#)).

A finales de 1934 José Clemente Orozco regresa a México a pintar un tablero en el Palacio de Bellas artes, un recinto que estaba próximo a inaugurarse. Dos años más tarde viaja a Guadalajara donde permanece trabajando cuatro años para decorar recintos como el Hospicio Cabañas, el Palacio Gobierno y el Museo de las Artes de la Ciudad de Guadalajara. Su último trabajo fue el que empezó a realizar en el Centro Urbano Presidente Alemán, dicho mural no fue concluido a causa de la muerte del pintor que aconteció el 7 de septiembre de 1949. Hasta aquí culminaría la trayectoria artística de uno de los tres grandes del Muralismo Mexicano.

Por su parte, Rivera llega a Estados Unidos en noviembre de 1920 con ayuda de Morrow, quien arregla los problemas que tenía Rivera con las autoridades migratorias dado su afiliación comunista. El pintor realizó uno de los primeros murales en el Instituto de Arte de Detroit ([FIG.25](#)), un proyecto que consta de veintisiete paneles divididos en tres niveles.

Durante el proceso de trabajo, el mural no estuvo ausente de críticas. Uno de los personajes que se lanzó contra el trabajo del pintor fue un columnista que escribía para uno de los grandes diarios de Detroit. Rivera (1963) comenta al respecto:

La base de su ataque era la pretendida inmoralidad de mis frescos. ¿Cómo, se preguntaba, era posible que se me permitiera pintar en un museo tan bonito semejante suciedad? Había sido informado, decía, por autoridades dignas de fiar que yo estaba deshonorando con pinturas pornográficas las paredes del Instituto. (p. 151)

Otros de los personajes que atacaron el trabajo del pintor fue el clérigo Charles Coughlin, quien llevó a cabo una campaña propagandística en contra del mural señalando que las imágenes que ahí aparecían eran blasfemas, inmorales, materialistas y comunistas. A raíz de estos comentarios, un concejal de la ciudad, señaló que los murales eran una burla para el espíritu de Detroit. Pese a que la obra recibió más críticas que halagos el proyecto en el Instituto de Arte de Detroit se inauguró en 1933.

No todos los proyectos de Rivera realizados en Estado Unidos tendrían un desenlace favorable, no ocurrió así con el fresco que realizó para el Rockefeller Center de Nueva York. Nelson Rockefeller contactó al pintor a través del Raymond Hood, arquitecto del edificio, Rivera convenció a Hood de trabajar un fresco y en color con un tema que partía de la idea siguiente: “El hombre en el cruce de los caminos viendo con esperanza y alto espíritu la elección de un futuro nuevo y mejor.” El proyecto fue acordado por la suma de veintiún mil dólares, una vez aprobado, el pintor empezó sus trabajos en marzo de 1933. Rivera describe la temática del mural *Hombre en el cruce de los caminos* (FIG.26) de la siguiente manera:

El centro de mi mural mostraba a un trabajador en el puesto de control de una gran máquina. Frente a él, saliendo del espacio, había una gran mano que sostenía un globo en el que estaban representados esquemáticamente la dinámica de la química y la biología, la recombinación de los átomos y la división de una célula (...) A la izquierda de las elipsis cruzadas mostré una escena de un club nocturno de los ricos corrompidos, un campo de batalla con hombres en el holocausto de la guerra y trabajadores sin empleo en una manifestación deshecha a golpes por la policía. A la derecha pinté escenas propias de la vida de un país socialista: una manifestación del Primero de Mayo con trabajadores (...) y una figura de Lenin, que les estrechaba simbólicamente la mano a un negro americano y a un soldado y trabajador ruso, como aliados del futuro. (Rivera, 1963, pp. 160-161)

Nelson Rockefeller no se presentó durante el proceso de elaboración del mural, sin embargo, se informaba a través de las fotografías que se publicaban en los periódicos y a través de ellos le manifestaba su aprobación. La temática del mural hizo mucho ruido en la opinión pública a raíz de una entrevista realizada al pintor dado a conocer en el periódico *The World*

*Telegram*. Tras la difusión del contenido de los murales por parte de los medios de comunicación, Nelson Rockefeller a través de una carta exigió a Diego Rivera que sustituyera el retrato de Lenin. El pintor no accedió borrar la cara de Lenin, tras esa acción, los andamios del pintor y sus colaboradores fueron rodeados por la policía privada de la Radio City:

Detrás de ellos apareció un representante de la firma Tood, Robertson y Tood, agentes de John D. Rockefeller Jr. Como un comandante victorioso, me pidió que bajara a hablar con él. Mis ayudantes que se hallaban presentes en esos momentos, Ben Shahn y Hideo Noda, Lou Bloch, Lucienne Bloch Sánchez Flores y Arthur Niedendor, me miraron impotentes. Sin poder hacer nada, yo mismo me dejé llevar por la cabaña de trabajo, cuyo teléfono había sido cortado; se me comunicó la orden de que suspendiera el trabajo y recibí mi cheque. (Rivera, 1963, pp. 162-163)

El mural fue totalmente destruido generando una serie de polémicas periodísticas entre Estados Unidos, México, y la Unión Soviética. Rivera tituló este episodio como “Holocausto en el Centro Rockefeller.” En 1936 el muralista realizaría una réplica de este mural en el Palacio de Bellas Artes, posterior a ello, continuaría realizando varios encargos, tanto privados como públicos. Entre sus últimos proyectos se encuentra el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* y un proyecto inconcluso titulado *La ciencia química presente en las principales actividades productoras útiles a la sociedad humana*, esta obra se tenía pensado proyectar en el edificio de lo que ahora es la Facultad de Química de la UNAM, pero desafortunadamente el pintor falleció el 24 de octubre de 1957.

Para finalizar, expondremos algunos de los proyectos realizados por Siqueiros en Estados Unidos. Es importante mencionar que Siqueiros vivió casi 25 años más que Diego Rivera y José Clemente Orozco, por lo que su obra es también extensa y polémica ya que el pintor se vio involucrado con diferentes actores políticos. Tras haber pasado siete meses en la cárcel de Lecumberri, Siqueiros viaja a EU a principios de junio de 1932. Estando ahí, Madam Nelbert Chouinard contrata al pintor para que impartiera un curso sobre el mural al fresco. De ese año es el mural que lleva por nombre *Mitin en la calle* [\(FIG.27\)](#), un proyecto realizado en la Chouinard School of Arts ubicado en los Ángeles, California. Guillermina Guadarrama refiere que el contenido de la obra hace alusión a la lucha por mejorar las condiciones laborales en Estados Unidos, por esto, el personaje central representa a un líder sindicalista, respecto a esta figura Guadarrama (2010) señala lo siguiente:

En ese momento los sindicalistas eran considerados “criminales”, arrestados y, si eran extranjeros, deportados. La situación era tan álgida que cualquier referencia a movimientos obreros causaba temor, porque sentían que era la influencia de la Revolución socialista rusa.

De tal manera que bajo el pretexto de “proteger” del comunismo a los mexicanos que laboraban en ese país, eran expulsados masivamente. (pp. 45-46)

Los personajes que aparecen alrededor de la figura central son las minorías marginadas y explotadas de ese país. El segundo mural que realizó Siqueiros en Los Ángeles lleva por título *América tropical oprimida y destrozada por los imperialismos* (FIG.28), F.K. Ferenz fue quien patrocinó ese mural, un miembro del John Reed Club que sugirió al artista representar el clima tropical de América, como se puede apreciar en el título, Siqueiros le dio su toque político al tema propuesto por el patrocinador. Para llevar a cabo este trabajo, el artista formó un Block of Mural Painters, un colectivo de pintores que ayudaron en el proceso del proyecto. La escena del mural la conforma un hombre con rasgos indígenas que se encuentra atado en una doble cruz, sobre ella posa un águila imperial con el signo del dólar y como trasfondo hay una pirámide prehispánica. Respecto a este mural y la figura central, Guadarrama (2010) nos comenta lo siguiente:

De tal manera que la imagen paradisiaca de Latinoamérica requerida por el mecenas se tornó en la visión real de la América Oprimida (...) Nuevamente la figura central fue trazada en secreto. Según el periodista Arthur Miller de los *Ángeles Times*, una madrugada encontró a Siqueiros solo, sentado en el andamio sobre una figura que Miller llamó “el peón”, atado a una doble cruz. (p. 50)

La autora anteriormente citada subraya que la recepción de *América Tropical* fue tan controvertida como también lo fue su mural anterior (*Mitin en la calle*), el principal punto de ataque hacia ambos murales fue su relación con la propaganda comunista. Ambas pinturas fueron recubiertos y olvidados debido a la atmosfera que se vivía durante la Guerra Fría. El tercer mural de Siqueiros en ese país fue encargado por Dudley Murphy, un cineasta que le ofreció el muro de su casa en Santa Mónica, actualmente el mural lleva por título *Retrato actual de México* (FIG.29). El mural hace alusión al gobierno de Plutarco Elías Calles, el cual había retirado el impuesto sobre la producción petrolera a las empresas estadounidenses, en ese mural también aborda la represión que sufrieron los sindicatos y los miembros del Partido Comunista Mexicano por parte del gobierno de Calles. A continuación, presentamos una síntesis de este proyecto mural:

Siqueiros contó con tres paredes para desarrollar este tema. Dividió el muro central con dos columnas simuladas y como fondo pintó una pirámide. En la escalinata del lado izquierdo colocó a de Plutarco Elías Calles como bandido enmascarado; de su cuello cuelga una máscara roja, para significar que sus pretensiones revolucionarias eran solo un antifaz. Sostiene dos bolsas con dinero del supuesto pago de J. P. Morgan. En la parte central de ese

muro están los representantes del pueblo empobrecido y azotado por la corrupción (...) En el muro lateral izquierdo personificó a los miembros del PCM asesinados por el régimen con dos hombres, que envueltos en un paño rojo caen desde las alturas como niños héroes. (Guadarrama, 2010, p. 56)

A finales de noviembre de 1932, el artista salió de Estados Unidos debido a que se empezaron a calificar sus actividades como subversivas por lo que su siguiente opción fue emprender un viaje hacia Sudamérica, lugar donde se dedicaría principalmente a ofrecer una serie de conferencias. La llegada de Lázaro Cárdenas a la presidencia de la República abrió un panorama político más favorable para el pintor y a raíz de ello, Siqueiros decide regresar a México en junio de 1934. Tras ser un partido democrático censurado durante el gobierno callista, el PCM se convirtió en un partido legal y empezó a trabajar conjuntamente con el Partido Nacional Revolucionario (PNR). En este contexto, Diego Rivera y Siqueiros se encontrarían nuevamente ya que ambos fueron invitados para realizar una serie de conferencia sobre el arte mexicano en el Palacio de Bellas Artes, dicha invitación la realizó Manuel. R. Palacios quien era presidente de la comisión técnica consultiva de la Secretaría de Educación Pública. La conferencia generó una polémica entre ambos pintores ya que representaban dos polos opuestos: Rivera era trotskista y Siqueiros stalinista.

Para febrero de 1936 Siqueiros es invitado junto a José Clemente Orozco y Rufino Tamayo al American Artist Congress En Nueva York, permanece ahí durante un breve tiempo y después decide viajar a España para incorporarse al Ejército Popular de la República, donde sería nombrado teniente coronel. Tras la derrota del ejército republicano, el pintor decide regresar a México en febrero de 1939 para retomar su actividad pictórica, las cuales serían nuevamente suspendidas debido a que el 24 de mayo de 1940 el pintor se vio involucrado en un atentado contra León Trotsky, a raíz de ello, fue encerrado en Lecumberri por cinco meses y después fue puesto en libertad por órdenes de Manuel Ávila Camacho, quien le propuso al pintor un exilio voluntario ya que existía la posibilidad de que Siqueiros sufriera represalias por parte de los trotskistas. Las entradas y salidas de la cárcel de Lecumberri ilustran los encuentros y desencuentros que tuvo el pintor con los gobernantes del país, esto fue así incluso al final de su vida. Cuando el pintor contaba con sesenta y cuatro años de edad, nuevamente fue encarcelado por el delito de disolución social, esta vez su estancia en la cárcel fue por cuatro años. El 13 de julio de 1964 obtiene su libertad y continúa elaborando proyectos para gobernantes y empresarios, entre ellos Luis Echeverría y Manuel Suárez, una relación bastante polémica que da pauta para seguir debatiendo tanto de la relación entre

mecenas y artistas como del oficialismo de la pintura mural. El último de los denominados “Tres grandes” falleció el 6 de enero de 1974, dejando una basta producción que por sí misma permite complejizar aún más sobre la relación entre artistas y los diversos grupos de poder que surgieron después de la Revolución mexicana.

## Conclusiones

Este proyecto de investigación tuvo como propósito general analizar las relaciones de poder a partir de los conflictos entre los actores sociales que buscaron tener un control ideológico sobre el movimiento artístico denominado *Muralismo Mexicano*, buscando así, legitimar su liderazgo político y cultural dentro del incipiente Estado-nación que se gestó después de la Revolución Mexicana. Teniendo como referencias la relación nodal mecenas-artistas, pudimos identificar que tanto José Vasconcelos como Lombardo Toledano lucharon por tener un control ideológico sobre el movimiento, esta pugna o disputa entre ambos intelectuales nos permitió ver de manera más amplia la interacción que se dio en esos años entre el campo de poder político y el campo artístico.

A raíz del análisis de los documentos que se presentaron en los dos primeros capítulos de la investigación pudimos determinar que, en un primer momento, hubo entre los artistas e intelectuales de la época una relación de complementariedad, debido a que ambas partes compartían expectativas ideológicas que fueron propias del discurso de la modernidad, dicho discurso ideológico sumado a los de la Revolución Mexicana, marcarían la pauta para que una minoría ilustrada construyera un discurso nacionalista que se promovió desde diversos ámbitos institucionales sentando así los elementos constitutivos de un Estado-nación. Parte de este aparato discursivo se pudo apreciar en las correspondencias entre José Vasconcelos, David A. Siqueiros y Diego Rivera como también en el manifiesto artístico de 1921 y, por supuesto, en la primera etapa de la pintura mural.

Cabe señalar que en los inicios del movimiento artístico fue muy importante la gestión que lleva a cabo José Vasconcelos para que los artistas que se encontraban en Europa obtuvieran o continuaran con un apoyo económico. Dichas acciones repercutieron directamente sobre la conducta de dos artistas que se convertirían en líderes del *Muralismo Mexicano*. En el caso de Diego Rivera, el viaje a Italia gestionado por el entonces rector de la Universidad, le permitió al pintor conocer la técnica al fresco y a la encáustica, aspecto que marca un viraje en su producción pictórica. En lo referente a David. A. Siqueiros es evidente cómo es José Vasconcelos quien convence al futuro líder sindicalista para que se sume a su proyecto cultural. En ambos casos, el poder gestionar estos beneficios económicos para los pintores provenientes de un país que resentía los estragos de una revolución, le permitió al entonces rector de la Universidad ejercer cierta violencia simbólica sobre los futuros muralistas que, en cierta medida, se sintieron comprometidos con su mecenas.

En un primer momento del movimiento artístico destacan las representaciones místicas, espiritualistas y religiosas, de las cuales dan testimonio las obras de Roberto Montenegro, Diego Rivera, Siqueiros y el mismo José Clemente Orozco, pinturas en las que está claramente presente la propuesta del filósofo ateneísta. Sin embargo, el reacomodo del campo educativo y la consolidación del movimiento pictórico a raíz de la toma de posición y de oposición de los artistas que se agruparon en torno al SOTPE traería consigo un viraje temático el cual produjo conflictos entre mecenas y artistas. El enfrentamiento político e ideológico entre José Vasconcelos y Vicente Lombardo Toledano muestra claramente la lucha que hubo entre ambos por obtener el liderazgo dentro del campo educativo y cultural del gobierno obregonista. En este conflicto, se hicieron presentes dos posturas filosóficas mediante las cuales se buscó orientar el campo educativo y artístico: Vasconcelos buscó llevar la actividad de los artistas hacia un terreno espiritual y civilizatorio incluyéndolos como maestros dentro de su proyecto educativo. Vicente Lombardo Toledano, por su parte, involucró a los artistas en organizaciones sindicales para que intervinieran directamente en las problemáticas sociales y políticas del país. El primero prohibió y buscó censurar toda injerencia propagandística dentro de la pintura mural, mientras que el segundo mostró su apoyo a las obras que tenían temas sociales y políticos.

Como se pudo apreciar, el conflicto con los estudiantes de la ENP y la sucesión presidencial de 1924 fueron dos momentos coyunturales que actuaron como un catalizador químico que permitió ver de manera más compleja la respuesta de los muralistas ante los cambios políticos que afectaron directamente al campo artístico. Para 1924, los pintores ya habían marcado un distanciamiento ideológico respecto a Vasconcelos, este distanciamiento se pudo ver tanto en las obras murales como en el segundo Manifiesto que dio a conocer el Sindicato de artistas. A este distanciamiento hay que sumarle la disidencia política que se dio entre ambas partes a raíz de la rebelión delahuertista. Vasconcelos se manifestó contra Obregón por la represión que sufrió el levantamiento, el cual buscaba frenar la imposición de Plutarco Elías Calles en la presidencia. El Sindicato de artistas, por su parte, decidió apoyar abiertamente desde distintos medios al candidato obregonista. En relación a esto es importante subrayar que los artistas, más allá de sus convicciones políticas, actuaron de estratégica para consolidar sus alianzas en la sucesión presidencial, el pintor más ejemplar en este sentido fue Diego Rivera. Todos estos factores políticos nos permiten ver que el grupo de artistas agrupados en torno al SOTPE, en realidad, no fue un grupo totalmente

homogéneo fuertemente arraigado por convicciones ideológicas y políticas como generalmente se piensa.

La reconfiguración que sufrió el campo educativo y cultural tras la llegada de Plutarco Elías Calles nos permitió ver nuevamente los forcejeos y disputas que sostuvieron algunos de los muralistas con el gobierno entrante, el cual, a través del nuevo secretario de Educación, José Manuel Puig Casauranc, buscó censurar la actividad beligerante que mantenían los artistas en el periódico *El machete*. De esta manera el nuevo secretario busco que los artistas mantuvieran una postura *ad hoc* al régimen callista. El tener que elegir entre la pintura mural o la militancia política pondría de manifiesto las diferencias que se dieron entre los artistas que formaron el SOTPE, los que decidieron continuar con *El machete*, fueron echados a la calle, mientras que Rivera, quien decidió continuar con la pintura mural con la condición impuesta por el nuevo secretario, fue expulsado del SOTPE.

Parte de las obras de Diego Rivera nos sirve para ilustrar las estrategias que usó el pintor para acomodarse dentro de los vaivenes políticos que se daban en el país. Esto se puede apreciar en el panel titulado *Los sabios*, mural en el que retrata a Vasconcelos en tono de sátira, personaje en esos momentos se encontraba criticando fuertemente a Plutarco Elías Calles. Por su parte, a Calles lo retrató dos veces en el mural de Palacio Nacional junto a Álvaro Obregón y Emiliano Zapata. Con excepción de Diego Rivera, los pintores muralistas ya no tuvieron el mismo apoyo por parte del gobierno entrante debido a que su política cultural estuvo centrada básicamente en promover las Escuelas al Aire Libre y el Centro de Enseñanza Artística, sin embargo, durante el maximato adquirió relevancia la promoción intergubernamental del arte mexicano en Estados Unidos, aspecto que también nos da cuenta de la relación entre el arte y el poder, ya que en algunos momentos se puede apreciar cómo algunas de las obras de los artistas fue usado con fines diplomáticos.

Cabe señalar que, en ambos contextos, hubo una relativa autonomía entre el campo de poder y artístico, es decir, el arte de los muralistas no siempre fue una herramienta ideológica para los grupos hegemónicos, ya que mediante diversas estrategias los artistas defendieron su derecho a expresarse y desde su propio campo fueron partícipes de la reconstrucción política y social, de esto dan cuenta sus obras artísticas y sus escritos políticos que se encuentran tanto en México como en el extranjero, obras que nos muestran las relaciones de poder que se dieron entre artistas y mecenas de la época.

Las pugnas ideológicas por lograr cierta legitimidad cultural o simbólica a través de un movimiento artístico no es un fenómeno que se dio de manera particular en ese contexto histórico, de hecho, actualmente se puede dar cuenta de cómo incluso desde el gobierno actual se busca orientar el discurso del muralismo hacia los intereses del poder, esto se puede ver claramente en los videos y textos de Paco Ignacio Taibo II, quien fue nombrado director del Fondo de Cultura Económica por parte del gobierno de Andrés Manuel López Obrador. Dicho escritor es ampliamente conocido por su activismo político-sindical y también por ser divulgador de la historia de México, el cual pretende contarla dándole un sentido identitario y patriótico a través de caudillos revolucionarios como Emiliano Zapata y Francisco Villa.

Paco Ignacio Taibo II acomoda la narrativa del muralismo a sus convicciones políticas e ideológicas, dejando de lado tanto a Vasconcelos como a los primeros muralistas, esto es un claro ejemplo de cómo hasta hoy en día se sigue usando el movimiento artístico para legitimar a los grupos de poder, los cuales toman del muralismo elementos nacionalistas básicos que son acomodados a una narrativa Estatal oficial y centralista. Como puede verse, la razón por la que se excluyen y se incluyen a diferentes actores sociales dentro del movimiento artístico muchas veces responde a los discursos ideológicos, tal y ocurre hoy en día con la merecida visibilidad que se les da a las mujeres que continuaron con el movimiento, tal es el caso de Aurora Reyes, Rina Lazo, Elena Huerta, Electa Arenal, etc., cuya producción es necesario estudiar. Como es evidente, en sus inicios la pintura mural fue una actividad exclusivamente para hombres, aunque hay que precisar que si hubo participación de las mujeres en otros aspectos. Por ejemplo, entre la lista de los artistas que conformaron el SOTPE también figuran Nahui Ollin y Carmen Foncerrada, asimismo, conviene traer a cuenta la participación de Tina Modotti, a quien se le debe varias de las fotografías de los murales que conocemos hoy en día. Otras de las mujeres que hay que mencionar es a Graciela Amador, a quien se le atribuye la redacción de la mayor parte de los artículos y corridos del periódico *El Machete*. Sin duda, investigar sobre la participación que tuvieron las mujeres antes señaladas nos puede ofrecer otra mirada del movimiento artístico que se inició a principios del siglo XX.

Ahora bien, en relación a las mujeres muralistas, cabe señalar, que dentro de las mesas de investigación que se hicieron a raíz de la celebración del centenario del movimiento hubo algunas que se dedicaron a exponer el trabajo de las artistas. Una de estas mesas lleva

por título “Las que vinieron de lejos. Coloquio a 100 años del movimiento muralista en México”<sup>55</sup>. En dicho coloquio se reflexiona sobre las luchas de las artistas mexicanas y extranjeras en un campo que en sus inicios fue primordialmente para hombres. En ese coloquio los investigadores ofrecen temas novedosos que dan pauta para posibles líneas de investigación, ya que, en términos generales, no se ha ahondado lo suficiente sobre este tema.

Grosso modo, hay un discurso hegemónico y centralista sobre el movimiento que muchas veces no deja ver la basta complejidad de que nos ofrece el muralismo. En este sentido, resulta pertinente mencionar que la política cultural que se gestó en México a principios del siglo XX tuvo cierta repercusión en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. En este contexto, un grupo de intelectuales entre los que se encuentra Javier Espinoza Mandujano, uno de los presidentes del Ateneo de Ciencias y Artes Chiapas y otro grupo de artistas muralistas que se formaron en la Academia de San Carlos, tales como: Rodolfo Disner, César Corzo y Manuel Suasnávar, representan, en ciertos aspectos, una prolongación del proyecto cultural que construyó desde el centro del país, temática es importante analizar de manera puntual, ya que la obras de estos artistas se encuentra en su mayoría en instituciones públicas por lo cual podemos decir que en este contexto hubo una constante interacción entre el campo artístico y el campo de poder político. Este tipo de trabajos, así como otros de corte histórico-documental merecen ser atendidos ya que es un aspecto que ha sido un tanto relegado en la maestría en Estudios Culturales de la Universidad Autónoma de Chiapas.

Para finalizar, solo quisiera agregar algunas notas un tanto personales sobre mi actividad como investigador. Entre ellas quisiera mencionar que, dado la extensa bibliografía que hay en relación al *Muralismo Mexicano*, por cuestiones de tiempo y por la escasez de algunos libros, es imposible abordar cada una ellas, basta con decir que la vida y obra de cada uno de los muralistas puede ser estudiado bajo la temática de los Estudios Culturales, especialmente la producción de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros.

Como es de notarse, en la primera etapa del Muralismo Mexicano se hizo un esfuerzo por exponer, aunque sea de manera general, la relación que hubo entre los artistas y los

---

<sup>55</sup> Canal Centro Nacional de Artes. (01 de junio de 2022). Las que vinieron de lejos. Coloquio a 100 años del movimiento muralista en México [Archivo de Video]. [https://www.youtube.com/watch?v=6QyjP2KZ9Vw&list=WL&index=49&t=5479s&ab\\_channel=CentroNacionaldeArtes](https://www.youtube.com/watch?v=6QyjP2KZ9Vw&list=WL&index=49&t=5479s&ab_channel=CentroNacionaldeArtes)

miembros del Ateneo de la Juventud, pero es evidente que la relación entre artistas y la ideología marxista no fue tratada a fondo, razón por la cual, considero que esto puede dar la pauta para estudiantes que se interesen en el tema. Dicho esto, no me queda nada más decir que he disfrutado, sufrido y aprendido mucho sobre este apasionante movimiento artístico.

## Referencias

- Amigot, P. (2005). *Relaciones de poder, espacio subjetivo y prácticas de libertad: análisis genealógico de un proceso de transformación de género*. [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona]. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde <https://www.tdx.cat/handle/10803/5443;jsessionid=F9660D7EDC4292C279122EB5E07E2886>
- Ávila, F. y Salmerón, P. (2017). *Breve historia de la Revolución mexicana*. Crítica.
- Azuela, A. (2013). *Arte y poder: Renacimiento artístico y revolución social, México, 1910-1945*. El Colegio de Michoacán: Fondo de Cultura Económica.
- Blanco, J. (1977). *Se llamaba Vasconcelos*. Fondo de Cultura Económica.
- Briuolo, D. (s.f.) Cuando David Alfaro Siqueiros se presentó ante José Vasconcelos. Documentación del Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública. *Revistas UNAM*, (8-9), 217-230. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/17260/16438>
- Beuchot, M. (2005). *Tratado de hermenéutica analógica*. UNAM-Editorial Ítaca.
- Bourdieu, P. (2000). *Cosas dichas* (Trad. J. Mizraji). Editorial Gedisa. (Trabajo original publicado en 1987). Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde <http://www.redmovimientos.mx/2016/wp-content/uploads/2016/10/Bourdieu-P.-2000.-Cosas-dichas.-Gedisa-Editorial.pdf>
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto* (Trad. A. Gutiérrez). Siglo XXI Editores. (Trabajo original publicado en 2010). Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde <http://www.redmovimientos.mx/2016/wp-content/uploads/2016/10/Bourdieu-P.-2010.-El-sentido-social-del-gusto.-Elementos-para-una-sociolog%C3%ADa-de-la-cultura.-Editorial-Siglo-XXI.compressed.pdf>
- Bourdieu, P. (2000a). *Intelectuales, política y poder*. Universidad de Buenos Aires.
- Bourdieu, P. (1997b). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción* (Trad. T. Kauf). Editorial Anagrama. (Trabajo original publicado en 1994). Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde <http://epistemh.pbworks.com/f/9.+Bourdieu+Razones+Pr%C3%A1cticas.pdf>
- Bourdieu, P. (1997a). *Escuela y espacio social* (Trad. I. Jiménez). Siglo XXI Editores. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde [https://www.u-cursos.cl/facso/2017/1/TS01023/1/material\\_docente/bajar?id=1700641](https://www.u-cursos.cl/facso/2017/1/TS01023/1/material_docente/bajar?id=1700641)

- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Editorial Montessor. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde <https://redmovimientos.mx/wp-content/uploads/2016/10/Bourdieu-P.-2002.-Campo-de-poder-campo-intelectual.-Itinerario-de-un-concepto.-Editorial-Montessor.pdf>
- Bourdieu, P. (2001). *Poder, derecho y clases sociales* (Trad. J. Bernuz Beneitez). Editorial Desclee de Brouwer. (Trabajo original publicado en 2000). Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde <https://erikafontanez.files.wordpress.com/2015/08/pierre-bourdieu-poder-derecho-y-clases-sociales.pdf>
- Canal Centro Nacional de Artes. (01 de junio de 2022). Las que vinieron de lejos. Coloquio a 100 años del movimiento muralista en México [Archivo de Video]. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde [https://www.youtube.com/watch?v=6QyjP2KZ9Vw&list=WL&index=49&t=5479s&ab\\_channel=CentroNacionaldeArtes](https://www.youtube.com/watch?v=6QyjP2KZ9Vw&list=WL&index=49&t=5479s&ab_channel=CentroNacionaldeArtes)
- Cardoza y Aragón, L. y Charlot, J. (1993). *José Clemente Orozco. El artista en Nueva York*. Siglo XXI Editores.
- Chihu, A. (1998). La teoría de los campos en Pierre Bourdieu. *Polis*, 17(1), 179-198. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde <https://polismexico.izt.uam.mx/index.php/rp/article/view/345/340>
- Charlot, J. (1985). *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*. Editorial Domés. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde [https://vault.jeancharlot.org/book/jean-charlot\\_text-ba.pdf](https://vault.jeancharlot.org/book/jean-charlot_text-ba.pdf)
- Coleby, N. (1985). *La construcción de una estética: el Ateneo de la Juventud, Vasconcelos, y la primera etapa de la pintura mural posrevolucionaria, 1921-1924* [Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México]. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde [https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB\\_UNAM/TES01000053745](https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000053745)
- Castells, M. (2009). *Comunicación y poder*. (Trad. M. Hernández). Alianza Editorial.
- De la Rosa, N. (2015). Vida americana, 1919-1921. Redes conceptuales en torno a un proyecto transcontinental de vanguardia. *Artl@s Bulletin*, III(2), pp. 23-35. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1045&context=artlas>

De Michelli, M. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Colección socialismo y libertad.

Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde

<https://elsudamericano.files.wordpress.com/2019/12/188.las-vanguardias-artc38dsticas.pdf>

Dreyfus, H. y Rabinow P. (2001). *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. (Trad. R. C. Paredes). (Trabajo original publicado en 1982, 1983).

Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde

[https://monoskop.org/images/f/f7/Dreyfus\\_Hubert\\_L\\_Rabinow\\_Paul\\_Foucault\\_mas\\_alla\\_del\\_estructuralismo\\_y\\_la\\_hermeneutica.pdf](https://monoskop.org/images/f/f7/Dreyfus_Hubert_L_Rabinow_Paul_Foucault_mas_alla_del_estructuralismo_y_la_hermeneutica.pdf)

Dilthey, W. (1949). *Introducción a las ciencias de espíritu*. Fondo de Cultura Económica.

Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde

[http://www.posgrado.unam.mx/filosofia/pdfs/Textos\\_2019-1/2019-1\\_Dilthey\\_IntroduccionCienciasEspiritu.pdf](http://www.posgrado.unam.mx/filosofia/pdfs/Textos_2019-1/2019-1_Dilthey_IntroduccionCienciasEspiritu.pdf)

Espinosa, R. (2017). *Presencia de arquetipos "mexicanos" en la pintura mural de diego Rivera*.

*El mural del palacio nacional (1922-1935)* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona]. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde

<https://www.tesisenred.net/handle/10803/457426>

Fell, C. (2021). *José Vasconcelos. Los años de águila, 1920-1925*. Universidad Nacional

Autónoma de México. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde

[https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/248b\\_02/vasconcelos\\_aguila.html](https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/248b_02/vasconcelos_aguila.html)

Fell, C. (1989). *José Vasconcelos. Los años de águila, 1920-1925*. Universidad Nacional

Autónoma de México.

Foucault, M. (2016). *El orden del discurso*. (Trad. A. González Troyano). Tusquets Editores.

(Trabajo original publicado en 1971).

Foucault, M. (s.f.). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Extraído el 28 de septiembre de 2022

desde <http://www.pensament.cat/filoxarxa/filoxarxa/pdf/Michel%20Foucault%20-%20Nietzschegenealogiahistoria.pdf>

Foucault, M. (1979). *Microfísica del poder*. (Trad. J. Varela y F. Álvarez). (Trabajo original

publicado en 1977). Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde

<http://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina39453.pdf>

- Foucault, M. (2019). *Microfísica del poder*. (Trad. H. Pons). (Trabajo original publicado en 1977).
- Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio, población*. (Trad. H. Pons). Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1977-1978). Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde <https://www.uv.mx/tipmal/files/2016/10/M-FOUCAULT-SEGURIDAD-TERRITORIO-POBLACION.pdf>
- Fernández Manuel, J. (2005). La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu. Una aproximación crítica. *Cuadernos de trabajo social*, 18, 7-31. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde <https://revistas.ucm.es/index.php/CUTS/article/view/CUTS0505110007A>
- Gadamer, H. (1993). *Verdad y método I*. Ediciones sígueme. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde <http://files.bereniceblanco1.webnode.es/200000089-633d56437f/-Gadamer-Hans-Georg-Verdad-y-Metodo-I.pdf>
- Gadamer, H. (1998). *Verdad y método II*. Ediciones sígueme. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde [http://medicinayarte.com/img/gadamer-verdad\\_y\\_metodo\\_ii.pdf](http://medicinayarte.com/img/gadamer-verdad_y_metodo_ii.pdf)
- García, N. (s.f.). *La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu*. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde [http://sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/ana/NGC\\_La\\_sociologia\\_de\\_cult\\_P\\_Bourdi eu.pdf](http://sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/ana/NGC_La_sociologia_de_cult_P_Bourdi eu.pdf)
- García, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo.
- García, A. (1992). *El Ateneo de México. 1906-1914*. Escuela de Estudios Hispanoamericanos.
- García, E. (2021). Artistas vestidos de overol. El inicio del movimiento muralista mexicano (1922-1924). *Signos históricos*, XXXIII (46), 348-375. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde <https://signoshistoricos.izt.uam.mx/index.php/historicos/article/view/641/629>
- Grondin, J. (2008). *¿Qué es la hermenéutica?* (Trad. A. Martínez Riu). Herder Editorial. (Trabajo original publicado en 2006). Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde [http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2019/10/GRONDIN\\_Jean\\_2008\\_Qu%C3%A9\\_es\\_la\\_hermen%C3%A9utica-.pdf](http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2019/10/GRONDIN_Jean_2008_Qu%C3%A9_es_la_hermen%C3%A9utica-.pdf)

- Grossberg, L. (2009). El corazón de los Estudios Culturales: contextualidad, construccionismo y complejidad. *Tabula Rasa*, (10), 13-48. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde <https://revistas.unicolmayor.edu.co/index.php/tabularasa/article/view/1474>
- Guadarrama, G. (2010). *La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural*. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde [http://www.cenidiap.net/biblioteca/libros/La Ruta de Siqueiros.pdf](http://www.cenidiap.net/biblioteca/libros/La_Ruta_de_Siqueiros.pdf)
- Gonzales, O. (2016). La utopía de forjar una sola raza para la nación. Mestizaje, indigenismo e hispanofilia en México. *Historia y memoria*, (13), 301-330. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde [https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia memoria/article/view/5207](https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia_memoria/article/view/5207)
- Hall, S. (Ed. Restrepo, E., Walsh, C. y Vich, V.) (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Envión Editores. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde [http://www.ram-wan.net/restrepo/documentos/sin garantias.pdf](http://www.ram-wan.net/restrepo/documentos/sin_garantias.pdf)
- Hall, S. (2011). *La cultura y el poder/entrevistado por Miguel Mellino*. (Trad. Luisiano Padilla). Amorrortu editores. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde <http://www.ram-wan.net/restrepo/politicas/cultura%20y%20poder-hall.pdf>
- Hernández del Villar, S. A. (2015). Perspectivas del indígena en el Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores. *Artelogie*, (12), 1-14. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde <https://journals.openedition.org/artelogie/2039#quotation>
- Hernández, J. (Ed.) (1984). *Conferencias del Ateneo de la juventud*. UNAM.
- International Center for the Arts of the American. (27 de octubre de 2021). Siqueiros, D. (1921). Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana. *Vida americana: revista norte centro y sudamericana de vanguardia*, (1), 3-4. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde <https://icaa.mfah.org/s/es/item/801659#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299>
- Jaimes, H. (2012). *Filosofía del Muralismo Mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*. Plaza y Valdés Editores. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde [https://revolucionariosdelarte.files.wordpress.com/2016/03/filosofc3ada del muralismo-pdf.pdf](https://revolucionariosdelarte.files.wordpress.com/2016/03/filosofc3ada_del_muralismo-pdf.pdf)

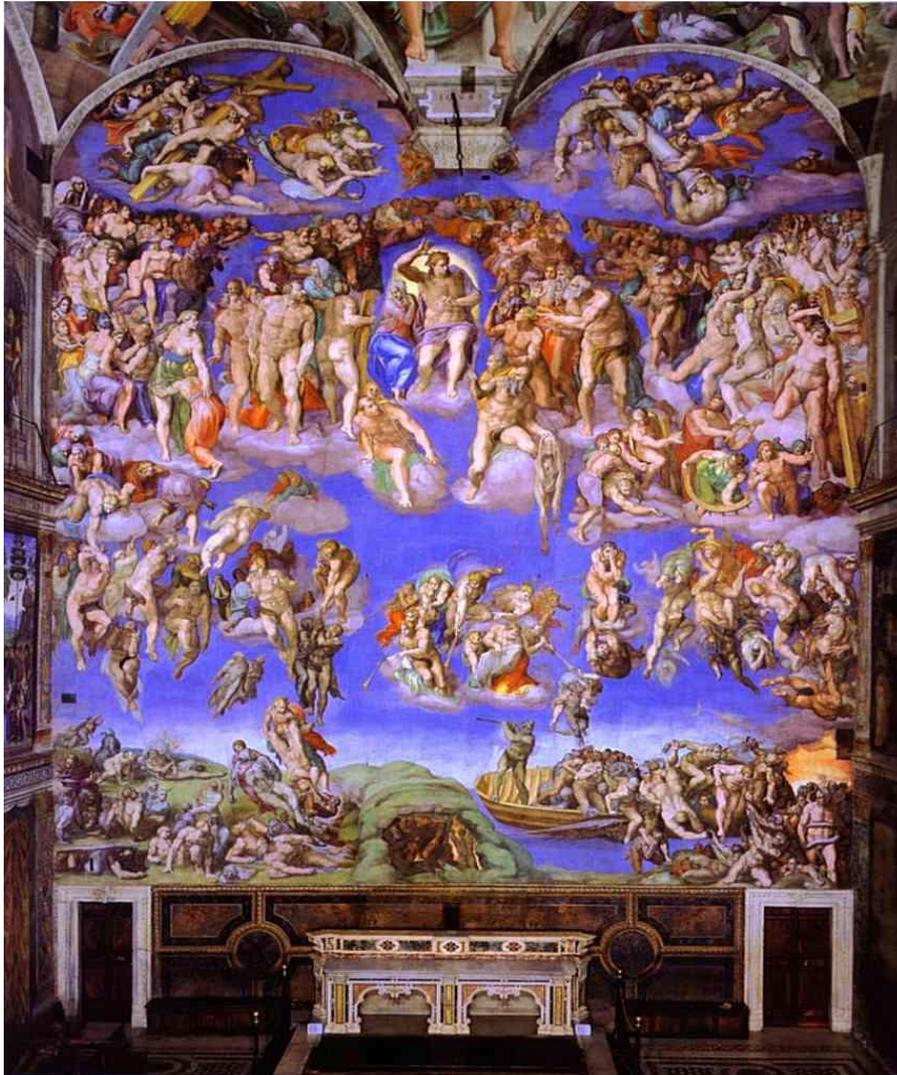
- Jiménez, M. (2019). *El muralismo mexicano y la imagen del Estado posrevolucionario. Una perspectiva desde San Ildefonso* [Tesis de Maestría, Colegio de México]. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde <https://repositorio.colmex.mx/concern/theses/s4655h10k?locale=es>
- Katzew, I. (2004). *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVII*. Turner.
- Kanev, V. (1998). El manifiesto como género. Manifiestos independentistas y vanguardistas. *Cahiers du CRICAL*, (21), 11-18. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde [https://www.persee.fr/doc/AsPDF/ameri\\_0982-9237\\_1998\\_num\\_21\\_1\\_1357.pdf](https://www.persee.fr/doc/AsPDF/ameri_0982-9237_1998_num_21_1_1357.pdf)
- Lear, J. (2006). La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política y obreros en los inicios del periódico *El machete*. *Signos históricos*, (15), 108-147. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde <http://www.scielo.org.mx/pdf/sh/v9n18/1665-4420-sh-9-18-108.pdf>
- Medina A. (2011). El Ateneo de la juventud y el arte: Los pintores ateneístas y la revista *Savia Moderna*. *Multidisciplina*, (10), 77-88. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde <https://www.museocjv.com/ateneodelajuventud.pdf>
- Moraña, M. (1988). Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica. *Revista de crítica literaria hispanoamericana*, XIV(28), 229-251. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde <https://es.scribd.com/document/402291349/Morana-Mabel-Barroco-y-Conciencia-Criolla-en-Hispanoamerica>
- Molina, E. (2016). *Los grandes problemas nacionales*. Secretaria de Cultura. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde [https://inehrm.gob.mx/work/models/Constitucion1917/Resource/1630/Los\\_grandes\\_problemas\\_nacionalesp\\_65.pdf](https://inehrm.gob.mx/work/models/Constitucion1917/Resource/1630/Los_grandes_problemas_nacionalesp_65.pdf)
- Orozco, J. (2002). *José Clemente Orozco. Autobiografía*. Editorial Joaquín Mortiz
- Packer, Martin J. (2013). Arqueología, genealogía y ética. (Trad. C. de la Cera), *La ciencia de la investigación cualitativa*. Universidad de los Andes.
- Pedrero, G. (2018). *Poder y resistencia en Michel Foucault, aproximación a las formas de contraconducta del CRI*. [Tesis de grado, Universidad de la Salle, Bogotá]. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde [https://ciencia.lasalle.edu.co/cgi/viewcontent.cgi?article=1114&context=filosofia\\_letras](https://ciencia.lasalle.edu.co/cgi/viewcontent.cgi?article=1114&context=filosofia_letras)

- Restrepo, E. (s.f). Estudios culturales en América Latina. *Revista de Estudos Culturais*, (1).  
Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde <http://each.uspnet.usp.br/revistaec/?q=revista/1/estudios-culturales-en-am%C3%A9rica-latina>
- Restrepo, E. (2014). Interculturalidad en cuestión. *Ámbito de encuentros*, 7 (1), pp. 9-30.  
Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde <http://www.ramwan.net/restrepo/documentos/interculturalidad.pdf>
- Rochfort, D. (1993). *Pintura mural mexicana*, Orozco, Rivera, Siqueiros. Editorial Limusa.
- Rivera, D. (1963). *Diego Rivera. Mi arte mi vida*. Editorial Herrero.
- Siqueiros, D. (1979). *Cómo se pinta un mural*. Ediciones Taller Siqueiros. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde <https://es.scribd.com/doc/6143816/Como-Se-Pinta-Un-Mural-by-David-Alfaro-Siqueiros>
- Siqueiros, D. (1977). *Me llamaban el coronelazo*. Biografías Gadesa. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde [http://www.comunistas-mexicanos.org/images/SIQUEIROS\\_Me\\_llamaban\\_el\\_Coronelazo\\_I.pdf](http://www.comunistas-mexicanos.org/images/SIQUEIROS_Me_llamaban_el_Coronelazo_I.pdf)
- Siqueiros, D., et al. (1924). *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos de Pintores y Escultores*. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde [https://issuu.com/movbonanza/docs/manifiesto\\_4](https://issuu.com/movbonanza/docs/manifiesto_4)
- Taibo II, P. (2014). *El muro y el machete. Notas sobre la breve experiencia del sindicato de pintores mexicano (1922-1925)*. Para leer en libertad AC. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde [https://brigadaparaleerenlibertad.com/documents/public/books\\_file/ZB60WlfPt9tabPHyfgfbzEIs8XOWb2TaAvanz0IQ.pdf](https://brigadaparaleerenlibertad.com/documents/public/books_file/ZB60WlfPt9tabPHyfgfbzEIs8XOWb2TaAvanz0IQ.pdf)
- Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética en el cine*. Ediciones Rialp, S. A. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde <https://elcinesigno.files.wordpress.com/2011/07/tarkovsky-andrei-esculpir-en-el-tiempo.pdf>
- Trejo, R. (2017). *Filosofía y vida: El itinerario filosófico de José Vasconcelos*. Jitanjáfora Editorial.
- Trejo, R. (2019). *José Vasconcelos: conferencias sudamericanas y otros escritos*. Silla vacía editorial.

- Vasari, G. (s.f.). *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. (Trad. J. Payró). (Trabajo original publicado en 1550). Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde <https://tallermonart.files.wordpress.com/2012/01/vasari-giorgio-vida-de-los-mc3a1s-excelentes-pintores.pdf>
- Vasconcelos, J. (2011). *La creación de la Secretaría de Educación Pública*. Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde <https://inehrm.gob.mx/work/models/inehrm/Resource/493/1/images/vasconcelos.pdf>
- Nivón, E. (s.f.). *Desarrollo y debates actuales de las políticas culturales en México*. UAM. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde [http://sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/nivon/NIVON\\_EDUARDO\\_Pol\\_Cultural\\_Mexico.pdf](http://sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/nivon/NIVON_EDUARDO_Pol_Cultural_Mexico.pdf)
- Zetina, S. (2018) *Pintura mural y vanguardia: La creación de Diego Rivera* [Tesis de Doctorado, Universidad Autónoma de México]. Extraído el 28 de septiembre de 2022 desde [https://repositorio.unam.mx/contenidos/pintura-mural-y-vanguardia-39la-creacion39-de-diego-rivera-3503074?c=rwvodv&d=true&q=\\*&i=2&v=1&t=search\\_0&as=0](https://repositorio.unam.mx/contenidos/pintura-mural-y-vanguardia-39la-creacion39-de-diego-rivera-3503074?c=rwvodv&d=true&q=*&i=2&v=1&t=search_0&as=0)
- Zea, L. (1968). *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*. Fondo de Cultura Económica.

## Figuras

Figura 1



Obra	El Juicio final o Juicio Universal
Autor	Miguel Ángel Buonarotti
Cronología	1531-1541
Estilo	Renacimiento Italiano (Manierismo)
Material	Fresco
Técnica	Óleo sobre fresco
Soporte	Pared del altar de la de la Capilla Sixtina
Dimensiones	13,70 x 12,20 metros
Ubicación	Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano

Nota. Adaptado de *El Juicio Final* [Imagen], El expediente, 2020, <https://elxpediente.co/el-juicio-final-la-pintura-que-describe-el-apocalipsis-segun-miguel-angel-buonarroti/>

Figura 2



Obra	Interior de la Iglesia de Santa Agnese
Autores	Francesco Borromini y Carlo Rainaldi
Año	1653
Estilo	Barroco
Ubicación	Piazza, Navona, Roma

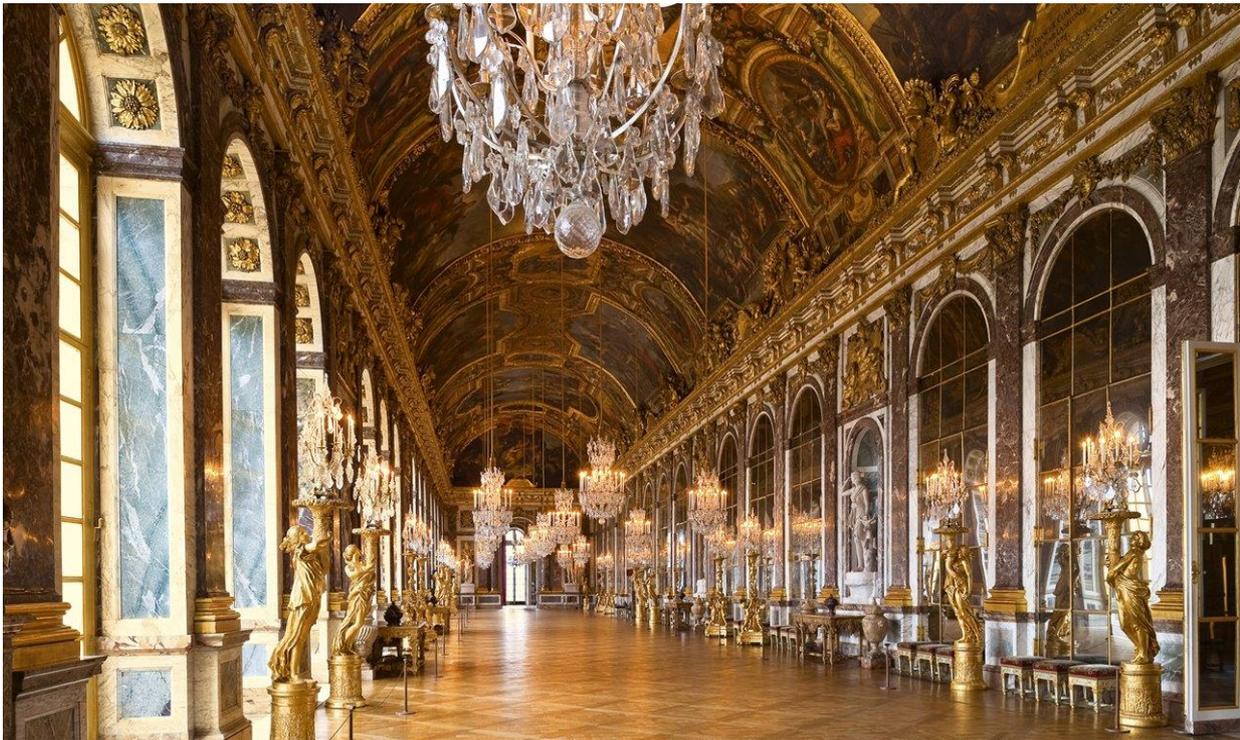
*Nota.* Adaptado de *Interior de la Iglesia de Santa Agnese* [Fotografía], 2021  
<https://www.santagneseinagone.org/le-fotografie-della-cripta/>

Figura 3



*Nota.* Adaptado de *La adoración del santo nombre de Jesús* [Imagen], John Fung, <http://artegumiel.blogspot.com/2016/11/adoracion-del-nombre-jesus-de-gaulli.html>

Figura 4



Obra	Palacio de Versailles
Autores	Louis le Vau y Jules Hardouin-Mansart
Cronología	1655-1682
Estilo	Barroco
Ubicación	Paris, Francia

*Nota.* Adaptado de *Palacio de Versailles* [Fotografía], 2021,  
<https://historia.nationalgeographic.com.es/temas/palacio-de-versalles>

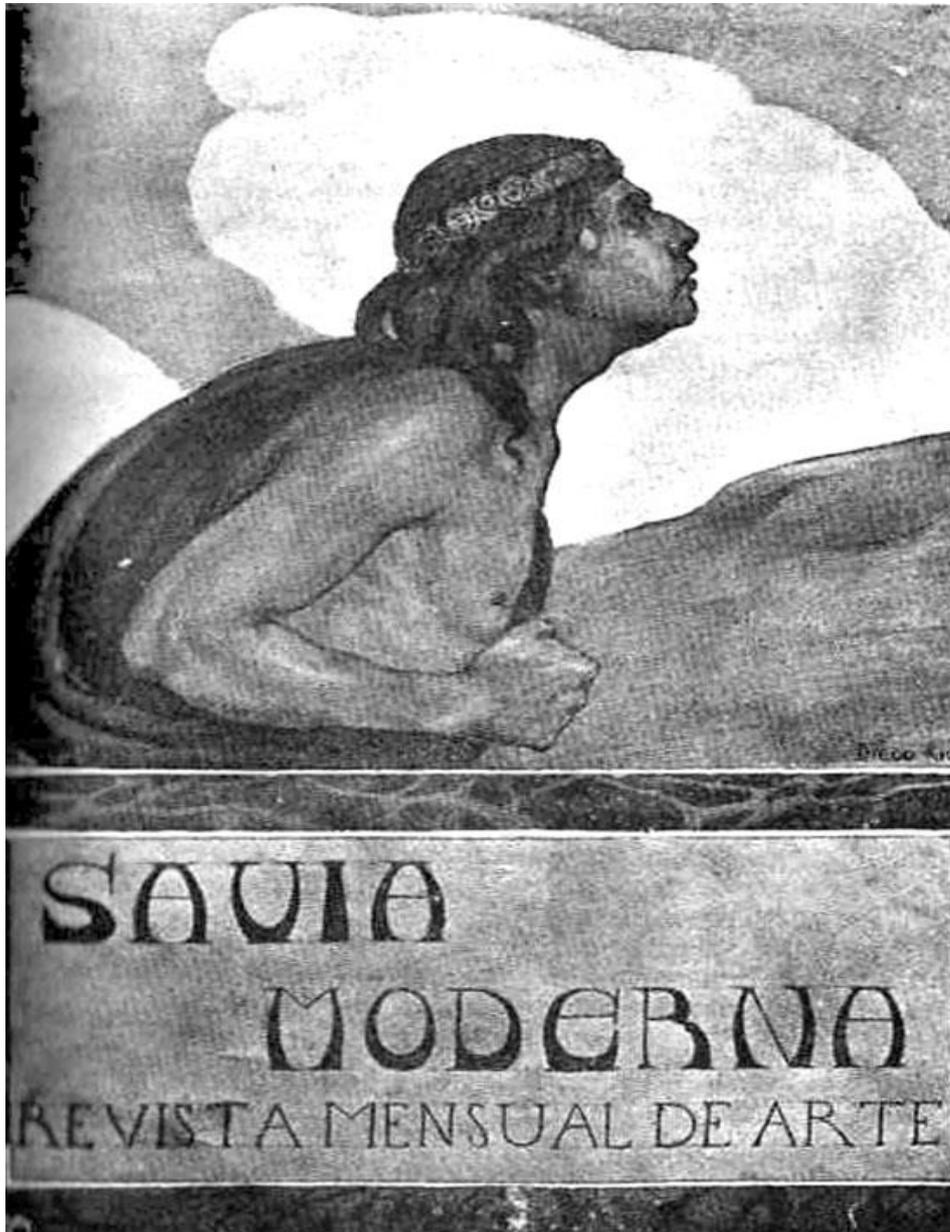
Figura 5



Obra	Cuadro de castas
Autor	Anónimo
Cronología	Siglo XVIII
Estilo	Pintura de castas
Técnica	Óleo sobre tela
Dimensiones	148 cm x 105 cm
Ubicación	Museo Nacional del Virreinato, España.

Nota. Adaptado de *Cuadro de castas* [Imagen], 2021, [https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/museo/museo-piezas/8409-8409-10-241348-cuadro-de-castas.html?lugar\\_id=474&item\\_lugar=475&seccion=lugar](https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/museo/museo-piezas/8409-8409-10-241348-cuadro-de-castas.html?lugar_id=474&item_lugar=475&seccion=lugar)

Figura 6



Nota: Adaptado de *Portada de Savia Moderna: Revista Mensual de Arte, México, 1906* [Imagen], por Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2022.

[https://www.cervantesvirtual.com/portales/ramon\\_lopez\\_velarde/imagenes\\_contexto\\_cultural/imagen/imagenes\\_contexto\\_cultural\\_26\\_savia\\_moderna\\_1906\\_portada/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/ramon_lopez_velarde/imagenes_contexto_cultural/imagen/imagenes_contexto_cultural_26_savia_moderna_1906_portada/)

Figura 7



Obra	La leyenda de los volcanes
Autor	Saturnino Herrán
Cronología	1910-1912
Técnica	Óleo sobre madera
Ubicación	Universidad Autónoma de Coahuila, México

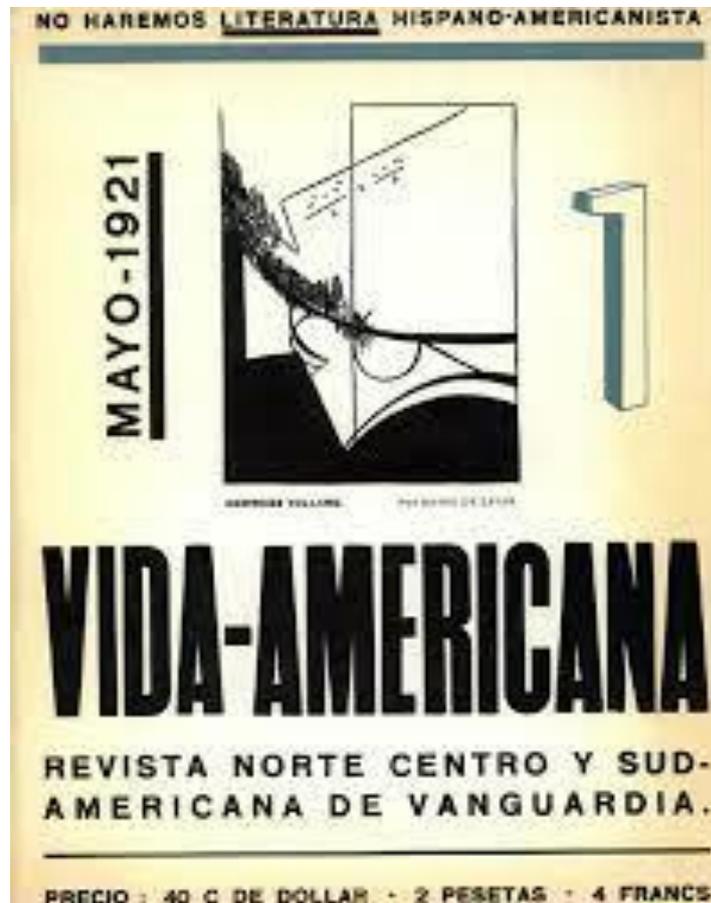
Nota. Adaptado de *La leyenda de los volcanes*, [Imagen], 2021, [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:La leyenda de los volcanes \(triptico\). Saturnino Herr%C3%A1n. 1910-1912.png](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:La_leyenda_de_los_volcanes_(triptico)._Saturnino_Herr%C3%A1n._1910-1912.png)

Figura 8



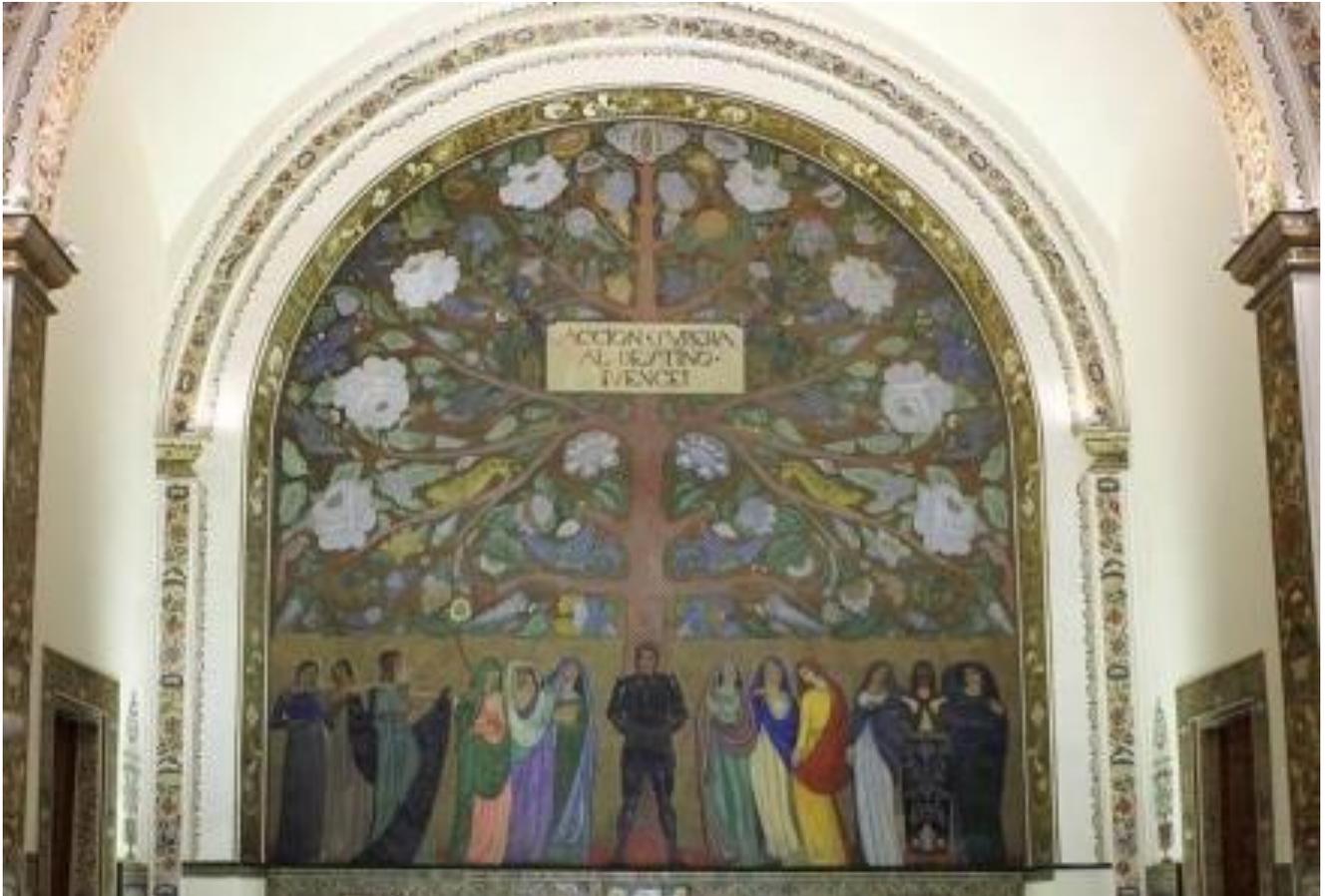
*Nota; Adaptado de León Caillou, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera en compañía de Magda Caillou, Angelina Beloff y Graciela Amador, París, 1920 [Imagen], por Mediateca INAH.*  
<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A392920>

Figura 9



*Nota: adaptado de "Vida americana, 1919-1921. Redes conceptuales en torno a un proyecto trans-continental de vanguardia". (p. 24), por N, de la Rosa, 2014, Artl@s Bulletin. <https://docs.lib.purdue.edu/cji/viewcontent.cji?article=1045&context=artlas>*

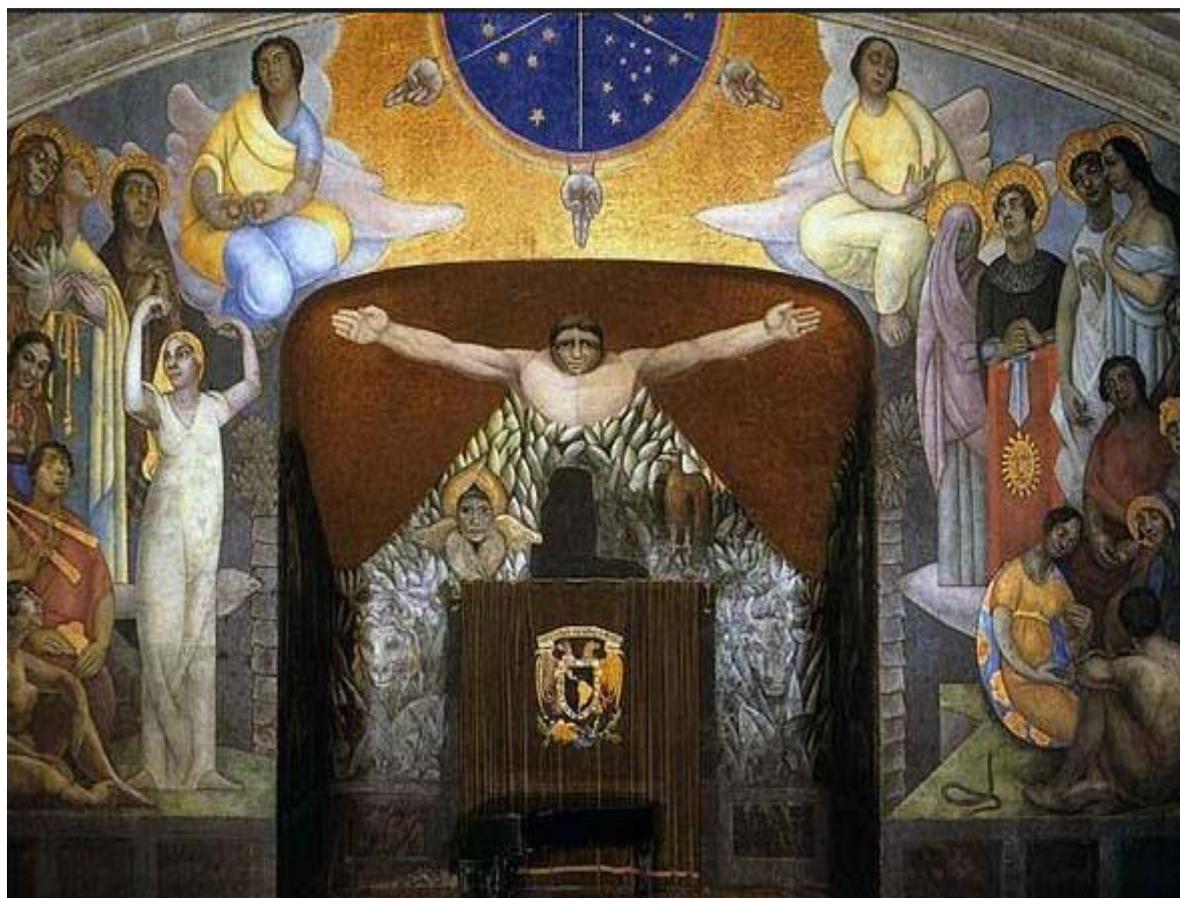
[Figura 10](#)



Obra	La danza de las horas/El árbol de la vida
Autor	Roberto Montenegro
año	1922
Ubicación	Ábside de la antigua iglesia de San Pedro y San Pablo, México.

*Nota:* Adaptado de La danza de las horas/El árbol de la vida [Imagen], por Mundo del museo, 2022. <http://mundodelmuseo.com/ficha.php?id=1389>

[Figura 11](#)



Obra	La creación
Autor	Diego Rivera
Cronología	1922-1923
Técnica	Encausto y pan de oro
Ubicación	Anfiteatro Bolívar, Escuela Nacional Preparatoria, Ciudad de México.

Nota: Adaptado de *La creación*, Diego Rivera [Imagen], por La Crónica de hoy. <http://www.cronicajalisco.net/notas-relacion-arte-a-casi-cien-anos-de-la-creacion-de-diego-rivera-100416-2020>

Figura 12



Obra	Masacre en el Templo Mayor
Autor	Jean Charlot
Cronología	1922-1923
Técnica	Fresco y encáustica
Ubicación	Escuela Nacional Preparatoria, Ciudad de México.

Nota: Adaptado de *Masacre en el Templo Mayor* [Imagen].

<https://loquefuimos.tumblr.com/post/134427733688>

Figura 13



Obra	Los elementos/el espíritu de occidente
Autor	David Alfaro Siqueiros
Cronología	1922-1923
Técnica	Encáustica
Ubicación	Escuela Nacional Preparatoria, Ciudad de México.

*Nota:* Adaptado de *Los elementos*, David Alfaro Siqueiros [Imagen], por Mexican Muralism: Breakin down walls. <https://mexicanmuralism.wordpress.com/mexican-muralism-breaking-down-walls/los-elementos-david-alfaro-siqueiros/>

Figura 14



Obra	Maternidad
Autor	José Clemente Orozco
Cronología	1923
Técnica	Fresco
Ubicación	Escuela Nacional Preparatoria, Ciudad de México.

Nota: Adaptado de *Maternidad*, José Clemente Orozco [Imagen], por Noticieros Televisa.  
<https://noticieros.televisa.com/especiales/jose-clemente-orozco-murales-pinturas-ciudad-mexico/>

Figura 15



Obra	Las Damas de la Cruz Roja/Los aristócratas
Autor	José Clemente Orozco
Cronología	1923
Técnica	Fresco
Ubicación	Escuela Nacional Preparatoria, Ciudad de México.

Nota: Adaptado de *Las damas de la Cruz Roja*, José Clemente Orozco [Imagen], por Reconociendo México, 2020. <https://www.reconociendomexico.com.mx/los-murales-del-colegio-de-san-ildefonso/>

Figura 16



Nota: Adaptado de *El Machete*, 1924 [Imagen], por Las culturas de la prensa en México (1880-1940). <https://www.iifl.unam.mx/culturasdelaprensa/items/show/19>

Figura 17



Obra	Salida de la mina
Autor	Diego Rivera
Cronología	1923
Técnica	Fresco
Ubicación	Patio del Trabajo, Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México.

*Nota:* Adaptado de *Salida de la mina*, Diego Rivera [Imagen].

[https://www.mural.ch/index.php?kat\\_id=i&kat\\_id2=w&sprache=&rid=2016&pos=4](https://www.mural.ch/index.php?kat_id=i&kat_id2=w&sprache=&rid=2016&pos=4)

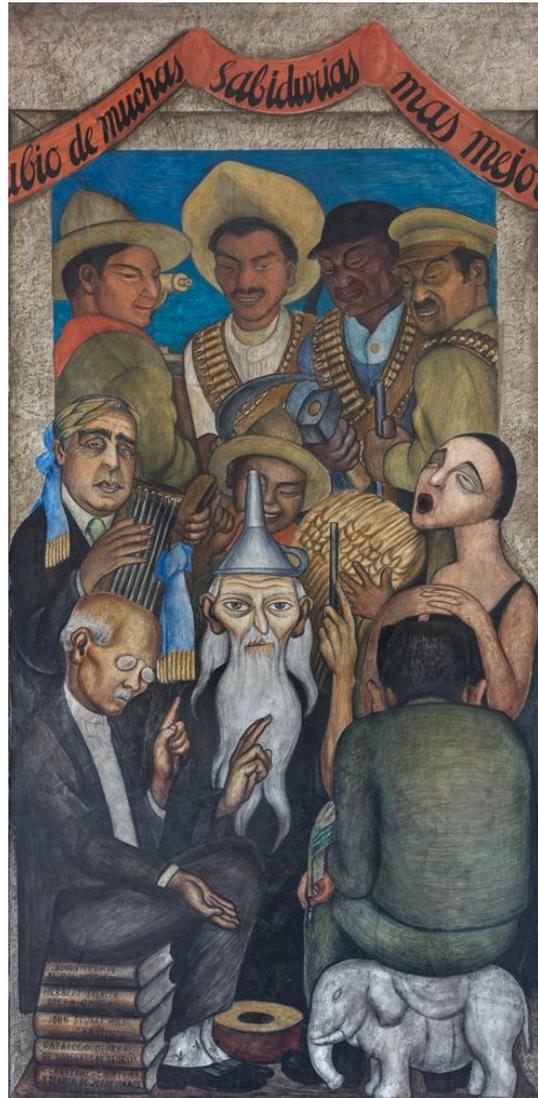
Figura 18



Obra	Historia de México
Autor	Diego Rivera
Cronología	1929-1935
Técnica	Fresco
Ubicación	Palacio Nacional, Ciudad de México.

Nota: Adaptado de *Historia de México, Diego Rivera* [Imagen], por MXCITY.  
<https://mxcity.mx/2019/08/diego-rivera-sus-murales-del-palacio-nacional-epopeya-del-pueblo-mexicano/>

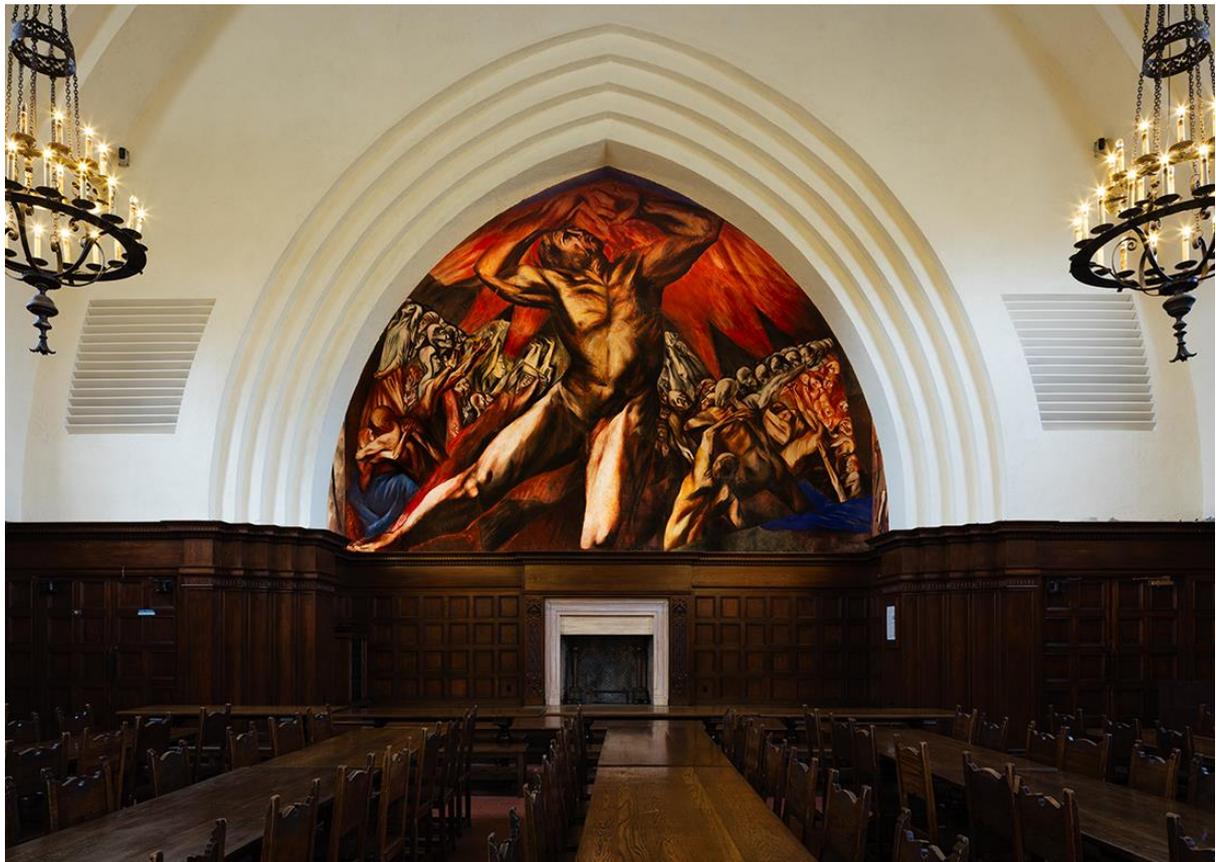
Figura 19



Obra	Los sabios
Autor	Diego Rivera
Cronología	1928
Técnica	Fresco
Ubicación	Patio de las Fiestas, Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México.

Nota: Adaptado de *Los sabios*, Diego Rivera [Imagen], por Gobierno de México.  
[https://murales.sep.gob.mx/swb/demo/pf\\_2n](https://murales.sep.gob.mx/swb/demo/pf_2n)

Figura 20



Obra	Prometeo
Autor	José Clemente Orozco
Cronología	1930
Técnica	Fresco
Ubicación	Pomona College, Claremont, California.

Nota: Adaptado de *Prometeo*, José Clemente Orozco [Imagen], por MXCITY.  
<https://mxcity.mx/2021/09/radiografia-de-las-mejores-obras-de-jose-clemente-orozco/>

[Figura 21](#)



Obra	Revolution y Hermandad Universal-Gandhi,
Autor	José Clemente Orozco
Cronología	1931
Técnica	Fresco
Ubicación	New School for Social Research, Nueva York.

*Nota:* Adaptado de, *Revolution y Hermandad Universal-Gandhi* José Clemente Orozco [Imagen], por [https://www.mural.ch/index.php?kat\\_id=w&sprache=spa&id2=1914&alimit=0&prozess=1&submitted=2&submitted2=](https://www.mural.ch/index.php?kat_id=w&sprache=spa&id2=1914&alimit=0&prozess=1&submitted=2&submitted2=)

[Figura 22](#)



Obra	American Civilization- The Departure of Quetzalcóatl.
Autor	José Clemente Orozco
Cronología	1932
Técnica	Fresco
Ubicación	Biblioteca Baker, Dartmouth College, New Hampshire.

*Nota:* Adaptado de, American Civilization- The Departure of Quetzalcóatl, *José Clemente Orozco* [Imagen], por WIKIART. <https://www.wikiart.org/en/jose-clemente-orozco/departure-of-quetzalcoatl-the-epic-of-american-civilization-1934>

Figura 23



Obra	Cortés y la Cruz
Autor	José Clemente Orozco
Cronología	1932
Técnica	Fresco
Ubicación	Biblioteca Baker, Dartmouth College, New Hampshire.

Nota: Adaptado de, Cortés y la Cruz, *José Clemente Orozco* [Imagen], por ART PRINTS.  
<https://www.art-prints-on-demand.com/a/josclemente-orozco/cortez-und-das-kreuz-aus-dem-epos-der-amerikanisch.html>

Figura 24



Obra	Dioses del mundo moderno
Autor	José Clemente Orozco
Cronología	1932
Técnica	Fresco
Ubicación	Biblioteca Baker, Dartmouth College, New Hampshire.

Nota: Adaptado de, *Dioses del mundo moderno*, José Clemente Orozco [Imagen], por Observatorio de Historia. <https://elpresentedelpasado.com/2013/04/25/orozco-y-la-cultura-binacional/>

Figura 25



Obra	Detroit Industry
Autor	Diego Rivera
Cronología	1933
Técnica	Fresco
Ubicación	Instituto de Arte de Detroit, pared norte, Detroit, Michigan.

Nota: Adaptado de, *Detroit Industry*, Diego Rivera [Imagen], por Infobae.

<https://www.infobae.com/cultura/2021/01/05/la-belleza-del-dia-industria-de-detroit-de-diego-rivera/>

Figura 26



Obra	Hombre en la encrucijada
Autor	Diego Rivera
Cronología	1934
Técnica	Fresco
Ubicación	Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México.

Nota: Adaptado de, *Hombre en la encrucijada*, Diego Rivera [Fotografía], por Jairowey.

Figura 27



Obra	Mitin en la calle
Autor	David Alfaro Siqueiros
Cronología	1932
Técnica	Fresco moderno (cemento blanco pintado con pistola de aire y aerógrafo).
Ubicación	Chouinard School of Art, Los ángeles, California.

Nota: Adaptado de, *Mitin en la calle*, David Alfaro Siqueiros [Imagen], por Voces.  
<https://mixedvoces.com/cultura-2/piden-revivir-un-siqueiros-en-los-angeles-12782/>

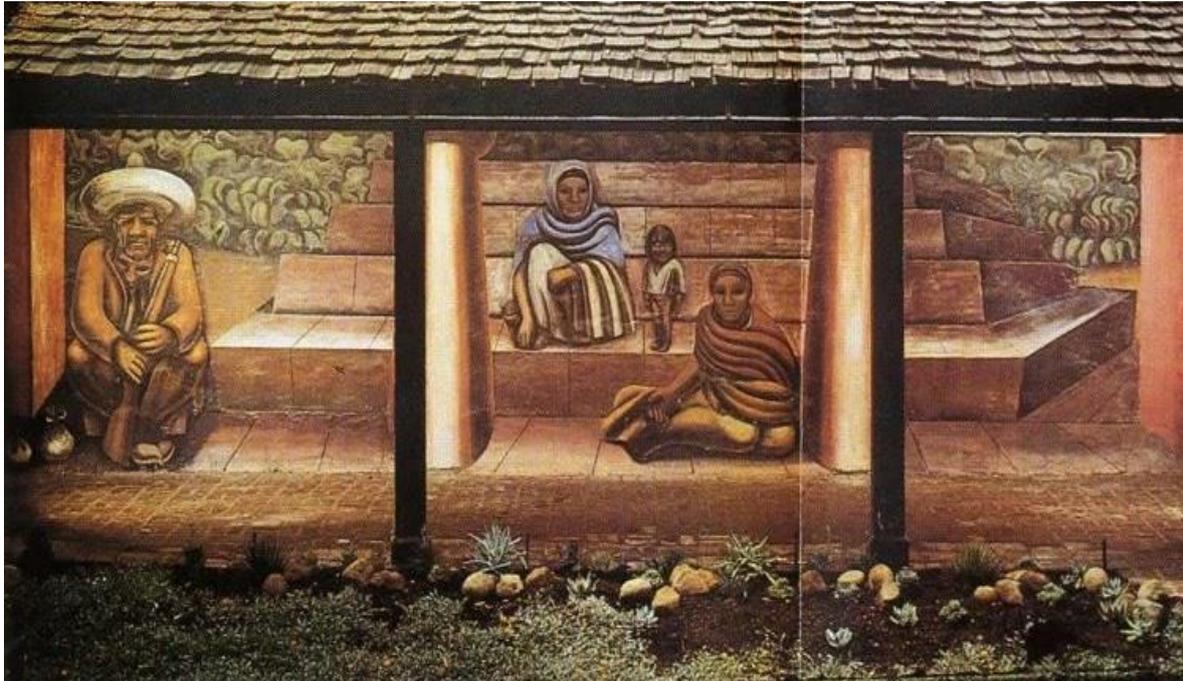
Figura 28



Obra	América Tropical
Autor	David Alfaro Siqueiros
Cronología	1932
Técnica	Fresco moderno
Ubicación	Exterior del Plaza Art Center, Olvera Street, Los Ángeles, California.

Nota: Adaptado de, *América tropical*, David Alfaro Siqueiros [Imagen], por Pinterest.  
<https://www.pinterest.com.mx/pin/413838653255787448/>

Figura 29



Obra	Retrato actual de México
Autor	David Alfaro Siqueiros
Cronología	1932
Técnica	Fresco
Ubicación	Casa del cineasta Dudley Murphy, Santa Mónica, California (actualmente en el Museo de Arte Moderno de Santa Bárbara, California)

Nota: Adaptado de, *Retrato actual de México*, David Alfaro Siqueiros [Imagen], por La espina Roja. <http://espina-roja.blogspot.com/2018/08/retrato-actual-de-mexico-1932-mural-de.html>

Diseño de portada: la portada de esta tesis se encuentra basado en las *Escultopinturas* que realizó David Alfaro Siqueiros en el [Polyforum Cultural](#) que lleva su nombre. En la barda que rodea parte de ese edificio, el pintor realizó un homenaje a varios artistas, entre ellos, a Diego Rivera, José Clemente Orozco, José Guadalupe Posada, Leopoldo Méndez y el Dr. Atl. Para la presente portada, el diseñador y artista [Joshep AN](#) agregó a Diego Rivera y José Clemente Orozco y copiando el estilo de las *Escultopinturas* recreó por cuenta propia el rostro de David Alfaro Siqueiros.

Numero de contacto del diseñador: 9611845104