

# el muralismo mexicano

jaime xibillé m.

1. De Benito Juárez a Porfirio Díaz: el código del "Ancién Régime".

"El verano del año 1867 —en México— quedó con justa razón inscrito en el catálogo de los inolvidables. Acababan de esparcirse las noticias de la caída de Querétaro, la captura y muerte del emperador Maximiliano de Habsburgo y la entrega de la ciudad de México, después de noches y de días de sitio, en poder de la república. El 20 de junio ondeó la bandera blanca en la catedral y Porfirio Díaz dio la orden de cese el fuego. El régimen monárquico se entregaba, sin condiciones, al régimen republicano. Así se cerró de golpe una época cincuentona, pendenciera y de muchos ires y venires.

Al amanecer el 21 de junio Porfirio Díaz hizo su entrada triunfal al frente de la primera división del ejército. 25.000 hombres mal trajeados y peor comidos, 9.000 a caballo y los demás a pie, desfilaron al son del repique de las campanas y la tronasca de cohetes. No era la primera vez que la capital recibía con júbilo un ejército triunfante. Eso lo había hecho muchas veces. La capital era experta en recepciones suntuosas para los victoriosos. La enloquecían de entusiasmo los que ganaban" (1).

Mientras tanto el pueblo hacía suyo el fusilamiento de Maximiliano y lo representaba en sus cancioneros populares tal como se ilustra a continuación con algunas estrofas tomadas de la canción al Sitio de Querétaro y de Adiós mamá Carlota:

"Ya la muerte va llegando,  
compañeros ¡Qué dolor!  
que por ser emperador  
la existencia va a perder  
y sus títulos de honor,  
toditito va a acabar.  
Adiós gobierno imperial" (2).

"Adiós mamá Carlota  
adiós mi tierno amor.

Acábanse en Palacio  
tertulias, juegos, bailes;  
agítanse los frailes  
en fuerza de dolor.

1. González, Luis "El liberalismo Triunfante". *Historia General de México*. 3ª edición. Publicación del Colegio de México, México, 1981, p. 899.
2. "El Sitio Querétaro" extraído del "Cancionero de la Intervención Francesa" disco publicado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México.



La chusma de las cruces  
gritando se alborota;  
adiós mamá Carlota,  
adiós mi tierno amor.

Murmuran sordamente  
los tristes chambelanes,  
lloran los capellanes  
y las damas de honor.

El triste Chucho Hermosa <sup>(3)</sup>  
canta con lira rota:  
adiós mamá Carlota,  
adiós, mi tierno amor" <sup>(4)</sup>.

Y es el adiós que el pueblo le canta al código imperial pero vaticina en contrapartida el ascenso de uno nuevo que va a ocupar el lugar del anterior: el código del liberalismo burgués que prácticamente imperará sin modificaciones hasta finales de la dictadura porfirista. Con Benito Juárez no ha llegado el pueblo al poder: el cambio político no marca un cambio de las estructuras sociales ni del modo de producción en México. Del imperio se pasa a una "dictadura ilustrada" en la que una minoría liberal letrada (18 prohombres

de las letras) y 12 soldados (no muy ilustrados) manejarán los destinos de la naciente república. Sobre esto escribiría el embajador de Estados Unidos.

"Durante los siete años que permanecí en México visité muy a menudo las casillas de elecciones y nunca vi a un ciudadano depositar un voto" <sup>(5)</sup>.

Sin embargo el presupuesto básico del gobierno liberal estuvo fundamentado teóricamente en tres conceptos fundamentales: "Libertad, Orden y Progreso"; así con estas tres palabras sintetizó en ese momento el médico Gabina Barrera —discípulo de Auguste Comte— el programa liberal.

"Libertad política, de trabajo, religiosa, de expresión, económica y de casi todo, como medio; orden en los sentidos de paz, concordia, ley, sistema y jerarquía, como base; y progreso, o sea producir cada vez más, lo más posible, en los diversos órdenes de la vida, sin respiro ni descanso como fin de una nueva era que en ese momento buscaba la venia nacional mediante unos comicios" <sup>(6)</sup>.

3. Jesús Hermosa Poeta muy popular en la corte de Maximiliano.

4. "Adiós mamá Carlota" extraído del "Cancionero de la Intervención francesa". *Op. cit.*

5. González, Luis. "El liberalismo Triunfante". *Op. cit.*, p. 917.

6. *Ibid.* p. 903.

Sin embargo en el plano de lo real los acontecimientos fueron muy distintos: la libertad y el orden se vieron perturbados por la sedición de los héroes militares de la guerra contra Francia, por el levantamiento de los indios y su masacre indiscriminada y por el aumento sistemático del bandolerismo. La élite ilustrada no tuvo contemplaciones con la Raza:

“Contra las tribus que devastaban los estados de Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León, se organizaron ejércitos de rancheros, se puso precio a la cabeza de los apaches y comanches y se fundaron treinta colonias militares con el doble propósito de ahuyentar a los bárbaros y de poner en cultivo las inmensas llanuras del norte” (7).

El “progreso” concebido por la élite para convertir a México en una inmensa máquina de gran rendimiento también fracasó en todos sus puntos: *plan de inmigración masiva* para poblar los campos, hacerlos rendir más y crear una población lo suficientemente numerosa que fuera capaz de defender a la nación de sus enemigos foráneos (especialmente EE. UU.) y lograr con ello una fusión de la raza blanca europea y del indio mexicano, es decir “un mejoramiento de la raza”; *implantación de los parvifundios* cuyo resultado fue un mayor endeudamiento de los campesinos y de los indios y una concentración mayor de los dominios latifundistas; *apertura al capital extranjero* que nunca quiso entrar dadas las condiciones poco favorables a una inversión segura.

El 16 de noviembre de 1876 Porfirio Díaz al frente de 4.000 rebeldes vence a las fuerzas gubernamentales del presidente Lerdo Tejada y toma posesión de la silla presidencial sobre la cual se sentará hasta 1910 con sólo una interrupción —en el año de 1880— en que Manuel González asume la presidencia.

La máquina comienza a funcionar. Porfirio Díaz la hace trabajar con más orden:

“(…) para consolidarse, le sustrajo a la libertad la intervención en la política. Se dijo que las libertades políticas no eran del todo urgentes, máxime que los súbditos de Díaz ni las anhelaban ni hacían uso de ellas. Salvo la clase media, los demás no sabían gobernarse así mismos. Eran mayores para el negocio y el ocio, para tratar y contratar, para creer y descreer y para pensar y decir lo que les viniera en gana, pero eran unos niños de teta para elegir gobernantes e inmiscuirse en los

peligrosos problemas del mando. Porfirio Díaz no quiso ser peligro ni estorbo para las aspiraciones de nadie siempre y cuando esas aspiraciones no fueran políticas. Dejó que los hombres de negocios se hicieran ricos hasta reventar” (8).

Con Díaz y con el beneplácito de la burguesía liberal se produce en México la “revolución industrial”. Como buen militar se dedica a la “pacificación” de México con la técnica del “rifle sanitario”. Se conectan las más importantes regiones del país con redes ferroviarias y telegráficas, se incentiva la explotación minera, se inicia a gran escala la producción de papel, se hacen grandes concesiones al capital extranjero, se incrementa la producción agrícola, etc. El período de 1888 a 1903 es, período de la prosperidad y de la bonanza. Sin embargo también creció la desigualdad:

“El bienestar, con todo, alcanzó a poquísimos y a costa del bien de las mayorías. La superioridad y la riqueza de algunos se basó en la inferioridad y pobreza de otros. Por lo demás, los viejos modos de ganarse la vida y de vivir, que los autores modernos llaman feudales, coexistieron con la moda capitalista” (9).

Para 1904 los que están detentan el poder político y económico, el presidente y su gabinete ministerial han envejecido sin darle parte del pastel a los jóvenes letrados ni a los —jocosamente llamados— “científicos” formados en el positivismo francés e inglés. Comienza la rebelión de los jóvenes contra la “momiza”. Se acusa a Porfirio Díaz de haber regalado la nación, se le critica su extranjerismo desmesurado:

“(…) le achacan la venta a 28 favoritos de 50 millones de tierras maravillosamente fértiles para que fueran traspasadas a las compañías extranjeras; la entrega, por un plato de lentejas, de la mitad de la baja California a Louis Huller; la cesión a Hearst, “casi por nada”, de 3 millones de hectáreas en Chihuahua; el casi regalo de terrenos cupríferos al coronel Greene en Cananea; la escandalosa concesión de la región del hule a Rockefeller y Aldrich; la venta absurda de los bosques de México y Morelos a los gringos papeleros de San Rafael; la venta a compañías norteamericanas de negociaciones mineras en Pachuca, Real del Monte y Santa Gertrudis; la modificación del código minero para favorecer las propiedades hulleras de Huntington; el mono-

7. *Ibid.* p. 919.

8. *Ibid.* p. 947.

9. *Ibid.* p. 971.



polio metalúrgico de los Guggenheim; ciertas concesiones personales al embajador Thompson para organizar la United States Banking Co. y el Pan American Railroad; las empresas petroleras de Lord Cowdray; el hecho de que en la capital de 212 establecimientos comerciales sólo 40 fueran de mexicanos" (10).

Se gesta entonces la rebelión patriótica que será nacionalista pero no revolucionaria: en 1909 se funda el Club Central Anti-reeleccionista en donde participan entre otros José Vasconcelos. El 16 de junio proplan un manifiesto:

"La justicia ampara al más fuerte; la instrucción pública se imparte sólo a una minoría...; los mexicanos son postergados a los extranjeros aun en compañías en donde el gobierno tiene el control...; los obreros mexicanos emigran al extranjero en busca de más garantías y mejores salarios; hay guerras costosas, sangrientas e inútiles contra los yaquis y los mayas, y está el espíritu público aletargado y el valor cívico deprimido..." (11).

El encarcelamiento en San Luis de Potosí del candidato de la oposición (Francisco I. Madero)

dará como resultado el levantamiento maderista en 1910.

## 2. *Estética del Porfirismo*: la doble vertiente.

De Juárez hasta la caída de Porfirio Díaz la orientación estética fue extranjerizante y el centro de estudios artísticos es la Academia de San Carlos para la considerada orientación "cult": especialmente europeizante (escultura afrancesada, arquitectura ecléctica y modernista, pintura realista, romántica, impresionista y la "verista" española como la que se encuentra a finales del siglo en Valencia). El gobierno porfirista prefiere encargar sus obras monumentales a artistas extranjeros, tal es el caso del monumento a Colón situado en el paseo de la Reforma, fue realizado en Francia por Carlos Cordier.

10. *Ibid.* p. 986.

11. *Ibid.* p. 993.

“En 1875 llegaron a Veracruz las cajas conteniendo todas y cada una de las partes del monumento que quedó definitivamente instalado en 1877”<sup>(12)</sup>.

Profesores, influencias, temáticas, técnicas: constituyen el mecanismo fundamental para la formalización de los objetos que en muchos casos son verdaderos “cuerpos extraños” en una cultura arribista. Tal es el caso del Teatro Nacional (hoy palacio de Bellas Artes) que sintetiza perfectamente lo anterior:

“( . . . ) un gran monstruo cuyas partes fueron llegando desde diversos países para al fin quedar mal armadas en el centro de la ciudad de México. Comenzó a construirse en 1904, año en que los banqueros europeos exigieron como garantía para sus operaciones que se resolviese la cuestión sucesoria del gobierno.

La tragedia constructiva estalló en la cimentación, concebida por el arquitecto Birkimire de Nueva York y realizada por la casa Milliken Brothers de Chicago; mal calculada, no resistió el enorme peso de la tremenda estructura; se hundió, se rompió y provocó una serie de cuarteaduras en los muros que aún no terminan. La inversión ya estaba hecha y las obras continuaron. Los escultores italianos Leonardo Bistolfi, Gianetti Fiorenzo y el húngaro Geza Morotti, ejecutaron las esculturas en mármol, así como las guirnaldas, florones, máscaras y el grupo de bronce que remata la cúpula. Los pegajos del escultor catalán Agustín Querol demasiado pesados en su vuelo bronceo, debieron ser retirados del techo, donde remataban los ángulos del cubo del escenario, y después de ambular del zócalo a Chapultepec fueron colocados para marcar los límites del estacionamiento de coches, frente al palacio. Diez de las alzadas puertas de hierro son obras del forjador italiano Alessandro Mazzucotelli; en el proceso de acabado realizó catorce más el herrero mexicano Luis Romero. La cortina incombustible, de 22 toneladas de peso, formada por un millón de piececitas de cristal, fue trabajada en el Tiffany Studio de Nueva York, en base a un boceto del doctor Atl que representa un paisaje del valle de México con fondo de volcanes. Para cubrir íntegramente la estructura se trajeron mármoles de las canteras de Tenayo, Morelos y de Buenavista,

Guerrero, y para las columnas, pilastras, balcones y ornamentos en general se importó mármol de carrara”<sup>(13)</sup>.

La otra vertiente de lo que se puede llamar la estética porfirista es la popular y que caracteriza en la caricatura y la estampa la oposición al régimen. La figura estelar de la ilustración y de la estampa es José Guadalupe Posada quien retoma de lo imaginario colectivo las temáticas que expresará en un idioma gráfico elocuente y claro, rápido a la “lectura” icónica y que llegue sin obstáculos al pueblo analfabeta que si no entiende la letra entiende de sarcasmo, tiene un fino ingenio y carcome lo serio con la risa y la burla.

“( . . . ) cada estampa suya debía encerrar todas y cada una de las partes del texto correspondiente, con tal veracidad, tal chispa, tal atractivo, tal concreción, tal fantasía, que el comprador de la hoja volante, casi siempre analfabeta (el 84% de la población total del país lo era), con sólo mirar el dibujo pudiera evocar íntegramente el texto que había escuchado. ( . . . ) (Posada) se atuvo a las posibilidades mentales y emotivas de su público, fue objetivo, se compenetró de sus maneras y fabulaciones, festejó sus hazañas, tembló con sus temores, gritó con su ira, reverenció sus tradiciones y despreció y enalteció lo que el pueblo despreciaba y enaltecía”<sup>(14)</sup>.

Arte popular pero revolucionario en su lenguaje y en su contenido: estructuras formales que se desprenden del icono basado en la semejanza y en el referencialismo para formar grupos de elementos que se condensan, que se desplazan, que son metonimias y a la vez metáforas y que se acercan más a los lenguajes revolucionarios de los artistas malditos como Goya o Daumier o los simbolistas que habían llevado a la superficie las formas fragmentadas en conjunciones inauditas. Esta será una de las líneas más importantes en el arte mexicano después de la revolución y muy particularmente en José Clemente Orozco.

### 3. *La Revolución: gestación del muralismo mexicano*

#### *La ruptura estética: los precursores*

La historia suele ser a veces reacia a los fechamientos cronológicos. Mas hay cierto tipo de

12. Tibol, Raquel. *Historia General del Arte Mexicano; Epoca Moderna y contemporánea*. Tomo I. Editorial Hermes, S. A. México 1969, p. 193.

13. *Ibid.* p. 207.

14. *Ibid.* p. 222.

acontecimientos que bien pueden tipologizar rupturas y desfases en ella. Quizá esto fue lo que sucedió en el año de 1910 dentro del contexto mexicano. Año del festejo del centenario del grito de Dolores, año de elecciones, primer Congreso Nacional de Estudiantes, cerramiento de las filas antirreeleccionistas en torno a Madero, y año terrible —para supersticiosos— por la aparición del cometa Halley:

“Algo tenía que suceder aunque sólo fuera por el cometa Halley que apareció por abril y sembró el pánico en los diferentes grupos sociales. Los de arriba se asustaron por científicos, pues dizque el cometa le iba a dar un coletazo al mundo, y los de abajo por supersticiosos, por considerar necesariamente fatales a los cometas. Algunos sabían que un astro coludo había producido el derrumbe del gran Moctezuma, el emperador de los antiguos mexicanos. Esos mismos sabihondos de pueblo pronosticaron que Halley se llevaría enredado en su cola al gran Porfirio, el emperador de los mexicanos de ahora” (15).

Porfirio dio ese año sus últimos resplandores y como una especie de “canto de cisne” programó los impresionantes festejos del Centenario del Grito de Dolores en cuyo programa se había incluido, haciendo caso omiso de los artistas nacionales, una gran exposición de pintura española. Se produjo la reacción de los artistas nacionales es decir de los artistas de la Academia de San Carlos y con ellos la primera manifestación de una ruptura con el régimen porfirista: la ruptura estética.

“Decidido a dar la batalla, Atl, apoyado por Clausell y Orozco, agrupó a unos cincuenta pintores y unos diez escultores, quienes elevaron una protesta a la Secretaría de Instrucción Pública, la cual liquidó el problema dándoles \$ 3.000 para una exposición colectiva de artistas mexicanos” (16).

Y tras ellos, a sus espaldas, los dibujantes de la Academia —Orozco, Herrán, Ruelas— asumían en parte la pauta política instaurada por el Arte Popular, ese arte que pintaba a la dictadura porfirista, que se hacía expresión del campesino, de los problemas obreros, de los sindicatos, de la represión de las huelgas y de todas las formas de la opresión instauradas por la dictadura.

Mas también 1910 marca el inicio de una década llena de acontecimientos políticos, económi-

cos y sociales de los cuales habría que dar cuenta para comprender la magnitud de la transformación que el pueblo mexicano sufre en estos diez años. Se rompen las ligazones que se habían creado entre México y lo que podemos llamar el “mundo porfirista”, es decir, esas relaciones europeizantes en especial, y México se enfrenta solitario a su destino propio. Mas dentro del contexto cultural los efectos de este rompimiento tienen para nosotros un significado especial, sobre todo en lo que se refiere al clímax del surgimiento del Muralismo Mexicano: el discurso etnológico llevado al arte por Francisco Goitia, la “generación del 15” que descubre a México y los mexicanos y el programa de José Vasconcelos en torno a la reelaboración de las culturas mexicanas y la exaltación de la “raza cósmica”. En medio de ellos, es necesario volver a retomar el movimiento gestado por ese gran agitador de la revolución artística...

“(...) Andariego, rebelde, bohemio, inventor de teorías, gambusino, crítico, periodista y partero de alumbramientos cósmicos y sociales (...)” (17).

... que fue Gerardo Murillo autobautizado con el nombre de doctor Atl. Es él, la gran figura precursora del muralismo: su formación en Europa, sus estudios de filosofía con el marxista Antonio Labriola y de derecho con el anarquista Enrico Ferri, su activismo político durante su estancia en Roma —en el año de 1900— por el abaratamiento del pan, su participación en los grupos de vanguardia internacional en Montparnasse, lo convierten en el líder indiscutible del movimiento artístico revolucionario.

“Vuelve a México en 1903, trayendo consigo un entusiasmo contagioso por las pinturas monumentales del Renacimiento, por el neo-impresionismo, el fauvismo y la actitud experimental en la creación. Polemiza, busca prosélitos, habla del fin de la civilización burguesa, y para sorpresa de sus colegas que ignoraban por completo la física y la química del oficio, inventa unos colores secos, compuestos de cera, resinas y petróleo (los atl-colors), con los que pinta en telas de gran tamaño unas versiones fauve-impresionistas de los volcanes y una bacanal de mujeres desnudas para decorar la sala en la que serían expuestos los cuadros antiguos que el señor Olavarrieta obsequiara a la Escuela de Bellas Artes” (18).

15. González, Luis. Op. cit., p. 995.

16. Tíbol, Raquel. Op. cit., Tomo II. p. 242.

17. *Ibid.* p. 240.

18. *Ibid.* p. 241.

Siete años después con motivo de los festejos del centenario de la independencia y en rechazo a la actitud extranjerizante del régimen monta con la colaboración de Clausell y Orozco la muestra colectiva en la que participan 60 artistas mexicanos. Sobre ella dice Orozco, discípulo y colaborador del doctor Atl:

“La aventura —de aquella contra-exposición realizada en 1910— no paró allí. Entusiasmados por el éxito, aceptamos una proposición del doctor Atl: organizar inmediatamente una sociedad que bautizamos con el nombre de “Centro Artístico”, y cuyo objetivo exclusivo era conseguir del Gobierno muros en los edificios públicos para pintar. ¡Al fin se realizaría nuestra suprema ambición!... Pedimos a la Secretaría de Instrucción el anfiteatro de la Preparatoria, recién construido, para decorar los muros. Nos fue concedido; nos repartimos los tableros y levantamos andamios... El día 20 estallaba la Revolución. Había pánico y nuestros proyectos quedaron arruinados o pospuestos”<sup>(19)</sup>.

¡Y pospuestos por doce años! pues hasta 1922 no se vuelven a dar las condiciones propicias para que la ambición del grupo revolucionario se vuelva realidad.

De 1911 —año de la caída de Porfirio Díaz ante las huestes maderistas —hasta 1922 se pasa del caos de la Revolución al Cosmos de la Revolución: atrás quedan los ecos de los cañones y los fusiles, el canto de la muerte, las luchas fratricidas, los levantamientos, el abandono de las tierras, la destrucción de las ciudades y el grito grande y lacerante de un millón de muertos que marcan la memoria colectiva y serán protagonistas trágicos de las principales obras de los muralistas.

Esta misma vorágine envuelve a los artistas: Siqueiros con 18 años abandona la Academia de Bellas Artes de ciudad de México para unirse al ejército revolucionario que luchaba contra el régimen del usurpador Victoriano Huerta. El doctor Atl se convierte en jefe de propaganda de Carranza, funda periódicos en la capital y las provincias, reorganiza la casa del obrero mundial, forma batallones rojos integrados por obreros tranviarios, tejedores y mecánicos, funda en Orizola —Veracruz— el periódico “La Vanguardia”, órgano de la confederación revolucionaria —del que fueron Orozco caricaturista y Siqueiros corresponsal en

Jalisco—; unifica las facciones revolucionarias, organiza a los intelectuales, incita a los estudiantes a la acción y funda periódicos murales en casi todos los estados. En 1917 complota contra Carranza, fracasa y huye a los Estados Unidos. Orozco colabora con el doctor Atl en la “Vanguardia” y en 1917 parte hacia los Estados Unidos, poco tiempo después de haber realizado su primera exposición individual en la librería Biblos de Ciudad de México con “temas de mancebía expresados con violencia dramática, deformaciones monstruosas y una economía de elementos drástica y significativa”<sup>(20)</sup>. Rivera, hasta ese momento el menos comprometido de los artistas grandes del muralismo, permanece en Europa hasta su regreso en 1922 y allí encuentra el rico mundo de los movimientos artísticos que están mutando las concepciones plásticas cuya tradición se remontaba a los descubrimientos del arte renacentista.

“Obsesionado por lograr la culminación lógica de los descubrimientos hechos por otros, convirtió su taller en un laboratorio; sometió el neoimpresionismo, el cezannismo, el fauvismo y el cubismo a tal proceso de disección que prácticamente los reinventó. No sólo los comprendió, los integró para siempre en su acervo intelectual, fueron los cimientos sobre los que edificó su personalidad pictórica”<sup>(21)</sup>.

El año de 1919 se produce el anclaje de Diego en la ruta del arte revolucionario gracias a ese encuentro histórico —para el arte mexicano— con David Alfaro Siqueiros en París. Diego ya ha vivido 33 años y está maduro. Siqueiros le habla con fervor de los problemas que la revolución le planteaba a los artistas, del pueblo en armas, de los impulsos primarios de un arte nacionalista y monumental de función política. Ese mismo año el ingeniero Pani —Secretario de Relaciones Exteriores— lo invita a que regrese y pinte para el nuevo régimen. Diego dice que no está preparado y parte con Siqueiros para Italia. Más tarde dirá Rivera:

“Viajé por toda la península por todo el camino de Sicilia, volví a París con 325 bocetos. Ese era el material sobre el cual deseaba basar mis esfuerzos mexicanos”.

Más tarde se hablará de la influencia del Renacimiento en Diego —Cimabue, Duccio, Giotto y los viejos maestros sieneses especialmente los frescos de Barna— y de la gran impresión que le causó la Capilla Sixtina a Siqueiros. Sin embargo

19. *Ibid.* p. 242.

20. *Ibid.* p. 257.

21. *Ibid.* p. 255.



Italia no era sólo la antigüedad: desde 1910 se había iniciado el futurismo en la pintura, y un año antes Marinetti había publicado el primer manifiesto futurista. Quizá esto le produjo una mayor impresión a Siqueiros pues el manifiesto que publica en Barcelona en 1921 de los "tres llamamientos de orientación actual" dirigido a los jóvenes pintores y escultores americanos es un portaje de fraseología futurista:

"Vivamos nuestra maravillosa época dinámica. Amemos la mecánica moderna que nos pone en contacto con inesperadas emociones plásticas; los aspectos actuales de nuestra vida cotidiana, la vida de nuestras ciudades en construcción. (...) Como principio ineluctable de la consolidación de nuestro Arte: ¡Devolvamos a la pintura y a la escultura sus valores perdidos dándoles al mismo tiempo nuevos valores! Como los clásicos realicemos nuestras obras según las leyes inolvidables del equilibrio estético! Como ellos debemos ser hábiles artesanos: volvamos a los antiguos y a su base constructiva, a su gran sinceridad...

"Según nuestra objetividad dinámica o estática, debemos ser, sobre todo, constructores;

recojamos y fundemos nuestra propia emoción ante la naturaleza con un celoso apego a la verdad... La comprensión del admirable fondo humano del arte negro, y del arte primitivo en general, ha dado una orientación clara y profunda a las artes plásticas, que están perdidas desde hace cuatro siglos en un camino equivocado y oscuro; acerquémonos por nuestra parte a las obras de los antiguos habitantes de nuestros valles, los pintores y escultores indios (mayas, aztecas, incas, etc.); nuestra proximidad ambiental a ellos nos permitirá asimilar el vigor constructivo de sus obras en las que brilla un claro conocimiento elemental de la naturaleza que nos puede servir como punto de partida"<sup>(22)</sup>.

Ese mismo año José Vasconcelos es llamado a ocupar el cargo de la Dirección de la Secretaría de Educación Pública durante el gobierno de Obregón y se inicia con él el proceso de nacionalismo cultural. El plan de Vasconcelos incluye: 1. Educación como actividad evangelizadora: se trata

22. Rosci, Marco. *Los Murales de Rivera en México*. Cupoa Editorial. Madrid, 1982, pp. 5-6.

realizar sus mayores esfuerzos para hacer su producción de valor ideológico para el pueblo, y la meta ideal del arte, que actualmente es una expresión de masturbación individualista, sea de arte para todos, de educación y de batalla" (24).

Esta declaración por un arte pedagógico que además de enseñar debe promover la lucha por el cambio de modo de producción y la liberación de los oprimidos (particularmente del indio) sólo logrará sus objetivos por medio de una socialización de la expresión artística y de un cambio del antiguo medio de inscripción pictórica: es necesario volver a las raíces del arte monumental precortesiano. Es necesario que el arte se convierta en una nueva escritura que traduzca en imágenes los contenidos oficiales de la nueva cultura nacionalista y que los muros de los grandes edificios públicos de México sean inmensos "libros" donde el arte no sea asunto de capillas y de torres de marfil sino que asuma una función social ecuménica. Un intento parecido de esta "cultura de masas" lo encontramos en el programa del Abad de Suger en el siglo XII:

"la catedral debía ser una especie de inmenso libro de piedra en el que, no sólo la riqueza del oro y de las gemas imbuyese en los fieles el sentido de devoción, y las cascadas de luz de las paredes abiertas sugiriesen la efusión de la potencia divina, sino que también las esculturas de los portales, los relieves de los capiteles, las imágenes de las vidrieras, comunicasen a los fieles los misterios de la fe, el orden de los fenómenos naturales, las jerarquías de las artes y los oficios, las vicisitudes de la historia patria" (25).

El mismo Orozco lo dice explícitamente: "los buenos murales son realmente biblias pintadas y el Pueblo las necesita tanto como las Biblias habladas. Hay mucha gente que no puede leer libros; en México es muchísima" (26).

Los grandes textos del muralismo —textos pedagógicos— asumen entonces la tarea de contar la historia de México desde la época precortesiana hasta nuestros días: culturas azteca, maya, tarasca, zapoteca, totonaca; el desembarco de Cortés, la conquista, la huida de los antiguos dioses

y la entronización del nuevo, la independencia, la lucha contra Francia, la dictadura porfirista, la Revolución y el nuevo orden socialista que quedará en México siempre como un horizonte y como una esperanza.

Cada uno de los pintores la cuenta a su manera, tiene un lenguaje propio y hace que cada estructura narrativa sea un mensaje muy especial: Siqueiros y la historia de lo maquínico, Orozco y la historia vivida, Rivera y la historia contada. Tres maneras de hacer historia.

#### 4. *El Kitsch o... Suarezlandia*

Pero cuando el arte tiene como función primordial la de comunicar corre el peligro de entrar por el camino facilista de la fábula centrada principalmente en una estética del mensaje, en un medio para transmitir una lección, una opinión, una experiencia: es decir el arte se debe convertir en un arma de lucha. Eso no significa que el arte muralista no haya producido notables obras, obras excelentes de los tres grandes maestros del muralismo: Rivera, Orozco y Siqueiros. Pero se produjeron más de un millar de murales y cientos de "mural pointers" que como decía Orozco —ya en 1930— "han enmierdado a la pintura como nunca había sido enmierdada".

Muchos murales abandonan la senda del arte y se aproximan más al afiche, a la publicidad política institucionalizada en donde el arte es entendido como "prefabricación e imposición del efecto" y donde lo que se persigue es "la buena legibilidad", que aquello que se quiere transmitir sea claramente apprehendido. Se cae fácilmente en el código y en la retórica. Lo inefable del arte se pierde y se convierte en la sirvienta de la política, se convierte en publicidad pagada por el Estado y la insistencia sobre un tema termina por convertirse en un simulacro de lo que ya no tiene vida es decir en un fantasma sostenido en el imaginario colectivo por la fuerza del pincel, del color y de la forma pero no por el espíritu. El arte se convierte en Kitsch cuando da cabida a una serie de representaciones estereotipadas, de asociaciones y de trasposiciones con el ánimo de producir efectos. El mismo Siqueiros —quien más tarde produciría la mayor obra kitch del muralismo mexicano— acusaba a Rivera de una interpretación *folklórica* y no artística de las tradiciones precolombinas.

"En 1932 Siqueiros escribe: "La exaltación del arte popular ha sido una reacción natural contra las artes plásticas europeizantes y aristocráticas de la época de Porfirio Díaz. Esta exaltación ha sido útil en cierto sentido, pero

24. Tibol, Raquel. Op. cit., Tomo II p. 270.

25. Eco, Umberto. *Aporalípticos e integrados ante la cultura de masas*. No. 3ª edición en español. Barcelona, Editorial Lumen 1975, p. 28.

26. Echavarría, Salvador. *Orozco; Hospicio Cabañas*. Enciclopedia de México, S. A. México 1973, p. 9.

realizar sus mayores esfuerzos para hacer su producción de valor ideológico para el pueblo, y la meta ideal del arte, que actualmente es una expresión de masturbación individualista, sea de arte para todos, de educación y de batalla" (24).

Esta declaración por un arte pedagógico que además de enseñar debe promover la lucha por el cambio de modo de producción y la liberación de los oprimidos (particularmente del indio) sólo logrará sus objetivos por medio de una socialización de la expresión artística y de un cambio del antiguo medio de inscripción pictórica: es necesario volver a las raíces del arte monumental precortesiano. Es necesario que el arte se convierta en una nueva escritura que traduzca en imágenes los contenidos oficiales de la nueva cultura nacionalista y que los muros de los grandes edificios públicos de México sean inmensos "libros" donde el arte no sea asunto de capillas y de torres de marfil sino que asuma una función social ecuménica. Un intento parecido de esta "cultura de masas" lo encontramos en el programa del Abad de Suger en el siglo XII:

"la catedral debía ser una especie de inmenso libro de piedra en el que, no sólo la riqueza del oro y de las gemas imbuyese en los fieles el sentido de devoción, y las cascadas de luz de las paredes abiertas sugiriesen la efusión de la potencia divina, sino que también las esculturas de los portales, los relieves de los capiteles, las imágenes de las vidrieras, comunicasen a los fieles los misterios de la fe, el orden de los fenómenos naturales, las jerarquías de las artes y los oficios, las vicisitudes de la historia patria" (25).

El mismo Orozco lo dice explícitamente: "los buenos murales son realmente biblias pintadas y el Pueblo las necesita tanto como las Biblias habladas. Hay mucha gente que no puede leer libros; en México es muchísima" (26).

Los grandes textos del muralismo —textos pedagógicos— asumen entonces la tarea de contar la historia de México desde la época precortesiana hasta nuestros días: culturas azteca, maya, tarasca, zapoteca, totonaca; el desembarco de Cortés, la conquista, la huída de los antiguos dioses

y la entronización del nuevo, la independencia, la lucha contra Francia, la dictadura porfirista, la Revolución y el nuevo orden socialista que quedará en México siempre como un horizonte y como una esperanza.

Cada uno de los pintores la cuenta a su manera, tiene un lenguaje propio y hace que cada estructura narrativa sea un mensaje muy especial: Siqueiros y la historia de lo maquínico, Orozco y la historia vivida, Rivera y la historia contada. Tres maneras de hacer historia.

#### 4. *El Kitsch o... Suarezlandia*

Pero cuando el arte tiene como función primordial la de comunicar corre el peligro de entrar por el camino facilista de la fábula centrada principalmente en una estética del mensaje, en un medio para transmitir una lección, una opinión, una experiencia: es decir el arte se debe convertir en un arma de lucha. Eso no significa que el arte muralista no haya producido notables obras, obras excelentes de los tres grandes maestros del muralismo: Rivera, Orozco y Siqueiros. Pero se produjeron más de un millar de murales y cientos de "mural pointers" que como decía Orozco —ya en 1930— "han enmierdado a la pintura como nunca había sido enmierdada".

Muchos murales abandonan la senda del arte y se aproximan más al afiche, a la publicidad política institucionalizada en donde el arte es entendido como "prefabricación e imposición del efecto" y donde lo que se persigue es "la buena legibilidad", que aquello que se quiere transmitir sea claramente aprehendido. Se cae fácilmente en el código y en la retórica. Lo inefable del arte se pierde y se convierte en la sirvienta de la política, se convierte en publicidad pagada por el Estado y la insistencia sobre un tema termina por convertirse en un simulacro de lo que ya no tiene vida es decir en un fantasma sostenido en el imaginario colectivo por la fuerza del pincel, del color y de la forma pero no por el espíritu. El arte se convierte en Kitsch cuando da cabida a una serie de representaciones estereotipadas, de asociaciones y de trasposiciones con el ánimo de producir efectos. El mismo Siqueiros —quien más tarde produciría la mayor obra kitch del muralismo mexicano— acusaba a Rivera de una interpretación *folklórica* y no artística de las tradiciones precolombinas.

"En 1932 Siqueiros escribe: "La exaltación del arte popular ha sido una reacción natural contra las artes plásticas europeizantes y aristocráticas de la época de Porfirio Díaz. Esta exaltación ha sido útil en cierto sentido, pero

24. Tibol, Raquel. Op. cit., Tomo II p. 270.

25. Eco, Umberto. *Aporalípticos e integrados ante la cultura de masas*. No. 3ª edición en español. Barcelona, Editorial Lumen 1975, p. 28.

26. Echavarría, Salvador. *Orozco; Hospicio Cabañas*. Enciclopedia de México, S. A. México 1973, p. 9.

la dirección que ha tomado constituye un camino extremadamente perjudicial... El arte popular, a pesar de todo el conocimiento y las experiencias que ha acumulado, es la manifestación degradada de una raza o de un pueblo esclavizado hace siglos y que precisamente por esto ha perdido la posibilidad de expresarse en los términos monumentales con los que se expresaba en su época floreciente. Por ello, el arte popular es invariablemente un producto de una plástica pintoresca a pesar de su indiscutible belleza... Se trata de una persistencia del fetichismo en el arte popular. Plásticamente se manifiesta con una inclinación a los aspectos externos típicos, exactamente lo que pide el turista. Las artes plásticas modernas dejan de ser, de esta manera, los productos orgánicamente estéticos de la geografía, del clima social, de la tradición de México, para transformarse en productos de exportación folklórica" (27).

Cuando el arte se convierte en arte populista se pauperiza pues es otra la voluntad que lo anima y no la de poetizar lo fundamental. El arte que exalta "La Revolución" que nunca se dará, pues es patronizada por el mismo estado capitalista que la neutraliza, se convierte en un opio visual: la historia se trivializa, de Marx se presentan los elementos más superficiales, el puño cerrado ya a nadie amedrenta ni enardece, las luchas de clases pierden su fuerza y su vigor en la imagen estática que fue sólo hija fugaz de su momento, la exaltación del indio y de la raza cósmica son simples "leit motiv" y no un retorno al arte indígena. Así lo decía Artaud en su estadía en México en el año 1936:

"Yo he venido a México buscando el arte indígena, no una imitación del arte europeo. Pues bien las imitaciones del arte europeo, en todas sus formas abundan; pero el arte propiamente mexicano no se le encuentra. (...) El espíritu indio se pierde, y temo haber venido a México a presenciar el fin de un viejo mundo, cuando yo creía asistir a su resurrección" (28).

Sin embargo la obra más grandiosa y más Kitch del muralismo mexicano la produjo —paradójicamente— el más revolucionario y el más activista de los tres grandes (y también el más intransigente: "el único camino verdadero es el nuestro"): David Alfaro Siqueiros, y la realizó

para una empresa turístico-hotelera de lujo perteneciente a don Manuel Suárez y Suárez. 4.600 m<sup>2</sup> de esculto-pintura donde se integra el arte cinético, el luminodinamismo y el cronodinamismo: arte sinestésico más cercano a Walt Disney que a Moctezuma. Políticamente muy lejano de los años de fervor revolucionario en que planteaba como esencia fundamental del muralismo el que fuera un arte público. Ahora es arte enjaulado por una empresa capitalista y en los predios del Polyforum del coronelazo de la guerra civil española, del republicano que lucha con los rojos, ondea la bandera de Francisco Franco. El arte se ha convertido en un espectáculo de luz y sonido para quienes pueden pagarlo. El México Revolucionario de Villa y Zapata, de Venustiano Carranza, del doctor Atl entra domesticado a Suarezlandia en el parque de la Lama. Luis Cardoza y Aragón dice:

"El silencio no es malo para ver pintura y el silencio es mejor si la esculto-pintura es ruidosa. El Polyqueiros de Siforum."

¿Qué ganancia obtienen las formas con los elementos escenográficos: palabras, luces, ruidos, música, movimientos? Vi el Polyforum no sólo como espectáculo sino como creación plástica despojada de sus "apoyos". Guarda la unidad lírica y baritonal de un barroco propio, de un disparadero regido con la sintaxis de un tumulto. No recuerdo quién recomendaba cultivar lo que nos critican. En ello está la personalidad. Siqueiros lo ha hecho radicalmente. Su desmesura —su dinámica y frenética ampulosidad—, aparece ahora más consustancial y característica. Desde luego, lo que en el Polyforum impresiona (si impresiona) al público es, en primer lugar, el espectáculo, el tamaño, la escenografía.

(Muchísimos son los que no aprecian una pintura por el número de hectáreas).

¿Quién recuerda a los arquitectos? Desaparecieron ahogados bajo una capa de pintura" (...) (...) "El Polyforum no agrega nada a la obra de Siqueiros".

(...) ¡Qué hermoso era el Parque de la Lama! Y termina con un balance:

"Los tres grandes (del muralismo mexicano) son dos: Orozco" (29).

27. Rosci, Marco. *Op. cit.*, p. 8.

28. Artaud, Antonin. *Mensajes Revolucionarios*.

29. Cardoza y Aragón, Luis. *Círculos Concéntricos*. 1ª edición publicado por la Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, pp. 196-197.