Memoria del Simposio
Nuevas miradas a los murales de la Secretaría de Educación Pública

90 años Murales de Diego Rivera

SEP
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

Andrés Manuel López Obrador
Presidente de los Estados Unidos Mexicanos

Esteban Moctezuma Barragán
Secretario de Educación Pública

Memoria del Simposio *Nuevas miradas a los murales de la Secretaría de Educación Pública*
Secretaría de Educación Pública
Primera edición, 2018

D. R. © Secretaría de Educación Pública
República de Argentina 28, colonia Centro, delegación Cuauhtémoc,
C. P. 06020, Ciudad de México.

D. R. © 2018 Banco de México en su carácter de Fiduciario en el Fideicomiso relativo
a los Museos Diego Rivera y Frida Kahlo.
Av. 5 de mayo 2, colonia Centro, delegación Cuauhtémoc, C. P. 06000, Ciudad de México.
Solicitud registrada

ISBN (en trámite) versión electrónica

© De los textos. Renato Gozález Mello, Daniel Vargas Parra, Claudia Garay Molina, Itzel A. Rodríguez Mortellaro, Julieta Ortiz Gaitán, Luis Vargas Santiago, Michelle Greet, Ana Torres Arroyo, Natalia de la Rosa, Sandra Zetina Ocaña y Mary K. Coffey

Imagen de portada: *La danza de los listones*, Diego Rivera, 1923-1924.
Fresco 4.48 x 3.66 m, muro norte, Patio de las Fiestas, planta baja.

Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra, por cualquier forma, medio o procedimiento, sin la autorización por escrito de los titulares de los derechos respectivos.

Hecho e impreso en México

Memoria del Simposio

Nuevas miradas a los murales de la Secretaría de Educación Pública

90 años Murales de Diego Rivera

Presentación

Durante los meses de octubre y noviembre de 2018, la Secretaría de Educación Pública (SEP) llevó a cabo una serie de actividades en el marco de los festejos por los noventa años de la conclusión de los murales ubicados en el recinto de la SEP. Este arte monumental fue encomendado por José Vasconcelos Calderón, primer Secretario de Educación, a diversos muralistas, entre los que destaca Diego Rivera. Con el tiempo, los frescos de este magno edificio se convirtieron en el modelo del muralismo mexicano posrevolucionario: una pintura moderna, aunque atenta a distintas herencias históricas.

En el marco de estos festejos, y en colaboración con el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, los días 24 y 25 de octubre se convocó al simposio "Nuevas miradas a los murales de la Secretaría de Educación Pública", al que se invitó a un grupo de especialistas que aportaron ideas, investigaciones y nuevas formas de interpretación de las diversas perspectivas de muralistas, como Diego Rivera, Jean Charlot, David Alfaro Siqueiros, Roberto Montenegro y Amado de la Cueva, durante el periodo de 1922 a 1928, y que marcaron un hito en el desarrollo del arte mexicano.

Esta memoria es resultado del encuentro donde los ponentes dialogaron de manera crítica y compartieron conocimientos en este ámbito. Recopila el trabajo de trece investigadores que aceptaron generosamente la propuesta de redescubrir el legado pictórico de la SEP. Algunos se enfocaron en el análisis de la pintura de Diego Rivera, quien representó los problemas sociales de la colectividad y construyó, además, la imagen de los grupos mayoritarios, estableciendo nuevas convenciones para la representación de las clases sociales y las identidades étnicas, tal como lo expone Renato González Mello en su ensayo, quien aseguró que la noción de "campesino" es una cicatriz: "su transformación e iconografía es el resultado de una disputa política olvidada".

Itzel Rodríguez Mortellaro explica el legado prehispánico en la obra de Diego Rivera, con el análisis de figuras como Xochipilli y Quetzalcóatl, y añade que para el desarrollo de sus murales, Rivera se basó en la iconografía antropológica de Manuel Gamio, producto de sus trabajos en el valle de Teotihuacán.

Por su parte, Luis Vargas Santiago reconstruye los distintos ciclos pictóricos de Rivera, con los que creó una narrativa particular sobre la Revolución en México y sus personajes, en particular destaca que Diego Rivera durante su carrera artística pintó a Emiliano Zapata más de 70 ocasiones, cuatro de ellas aparece representado en los murales de la SEP.

Mientras que el académico Daniel Vargas Parra muestra los rasgos creativos que este artista mexicano extrajo del socialismo para plasmarlos en los muros del segundo nivel de la SEP, después de su primer viaje a la Unión Soviética.

Sandra Zetina Ocaña circunscribe algunos problemas artísticos sobre la construcción del espacio que Diego Rivera abordó en su primer mural La creación (1922 y 1923), realizado en la actual Universidad de Chapingo, y que continuó años después en secciones de los muros del Patio del Trabajo de la SEP. En tanto Ana Torres aborda el simbolismo masónico y los contenidos esotéricos en las obras que Rivera elaboró en las escaleras de la Secretaría.

La mirada de investigadores internacionales sobre la obra de Rivera está a cargo de Mary K. Coffey, quien realiza un análisis comparativo entre la obra de Diego Rivera y Gustave Coubert, donde traza el desarrollo del pintor mexicano en la exploración de un realismo similar al utilizado por los maestros europeos tres décadas antes, pero con un estilo y fuerza particulares. Por su parte, Michele Greet hace una cronología de la aparición de los murales que Rivera realizó en la SEP en la prensa francesa de aquella época, la cual sirvió como una plataforma curatorial y formó nociones muy específicas del muralismo mexicano en el extranjero.

Esta memoria cobra un giro singular al abordar a los demás artistas que participaron en la decoración de las paredes de la Secretaría. Julieta Ortiz Gaitán, analiza en su ensayo la obra de Roberto Montenegro en los muros de algunos salones de la SEP, donde plasmó el pensamiento de las doctrinas orientales en las que José Vasconcelos, se inspiró para crear su programa educativo. En las investigaciones de Juan Arturo Camacho Barrera se aborda los murales que Amado de la Cueva realizó en el Patio de las Fiestas. Claudia Garay Molina y Mireida Velázquez hacen una revisión del trabajo de Jean Charlot en el Patio del Trabajo y nos muestran los conflictos de ambos pintores con un Diego Rivera complejo y empoderado, así como el desarrollo de la carrera artística de Charlot y De la Cueva después de su intervención en la SEP. Asimismo, Natalia de la Rosa desarrolla un estudio meticuloso sobre la alegoría nacionalista representada en el mural Patricios y patricidas, de David Alfaro Siqueiros, ubicado en el edificio de la Secretaría que en el siglo XVIII fue la Antigua Aduana de Santo Domingo.

En general, los investigadores aquí reunidos coincidieron en que el recinto sede de la SEP puede considerarse como una gran pieza monumental donde corredores, patios, paredes, escaleras y rincones que albergan los murales ofrecen una "lectura" de los acontecimientos históricos de nuestro país. Sin duda, a través de las ponencias recogidas en esta memoria redefinieron la visión, formas, espacios, expresividad, colores, ideologías y sustento creativo del muralismo y su iconografía, mediante este intercambio de ideas y percepciones de una obra artística sin precedentes en México.

Contenido

Presentación 5

Razas, clases y castas. La invención pictórica del campesino 9
Renato González Mello

De Xochipilli a Quetzalcóatl: el pasado indígena antiguo en los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública 27
Itzel A. Rodríguez Mortellaro

La aparición de Zapata en los muros de la SEP 33
Luis Vargas Santiago

Retorno al orden, experimentación y continuidad de problemas artísticos entre *La Creación* y los murales de la Secretaría de Educación Pública 43
Sandra Zetina Ocaña

Historia, espacio y movimiento en espiral: murales de la escalera en la Secretaría de Educación Pública 51
Ana Torres

Burying the *Burial* or "a summing up" of his "artistic and moral life": Courbet's Legacy in Diego Rivera's Mural Art 59
Mary K. Coffey

Arte acción. De los muros puño y la poética de la destrucción 71
Daniel Vargas Parra

Presenting Rivera's Secretariat of Public Education. Murals in the French Press 77
Michele Greet

Roberto Montenegro: un poeta entre pintores combativos **83**
Julieta Ortiz Gaitán

Amado de la Cueva. Trayectoria de un obrero del pincel **89**
Juan Arturo Camacho Becerra

Entre la utopía y la devoción: Jean Charlot y su construcción del arte mexicano **97**
Claudia Garay Molina y Mireida Velázquez

***Patricios y patricidas* o la dialéctica de la reconciliación en la posguerra (1944-1954)** **105**
Natalia de la Rosa

Razas, clases y castas[1]
La invención pictórica del campesino

Renato González Mello

> Pues bien, Sócrates, yo, pese a haber dialogado a menudo con éste y con muchos otros, no soy capaz de creerme que la exactitud de un nombre sea otra cosa que pacto y consenso. Creo yo, en efecto, que cualquiera que sea el nombre que se le pone a alguien, éste es el nombre exacto. Y que si, de nuevo, se le cambia por otro y ya no se llama aquél –como solemos cambiárselo a los esclavos–, no es menos exacto éste que le sustituye. Y es que no tiene cada uno su nombre por naturaleza alguna, sino por convención y hábito de quienes suelen poner nombres.
>
> Platón, Crátilo[2]

En memoria de Alcira, quien también fue maestra rural

El hombre descalzo

En 1923, Diego Rivera inició su segundo ciclo de murales en México. Le llevaría cinco años concluirlo: más de cien paneles decoran el edificio de la Secretaría de Educación Pública (sep). Un examen rápido de los primeros tableros en la planta baja, del que acabaría llamándose "Patio del Trabajo", da una impresión peculiar. Por ejemplo, *Abrazo* (figura 1) muestra que el siglo XX, sin duda muy desconfiado de las identidades y aspectos de los grupos sociales que tuvieron vigencia previamente, tenía un conjunto definido de tipos para las clases sociales. Los trabajadores y los campesinos debían vestir como tales: de mezclilla unos, de manta los otros. Recuerda las regulaciones coloniales sobre la apariencia de los grupos sociales subordinados, aunque se trata de un aspecto moderno: un sombrero ancho y un sarape. Las dos prendas refieren a una sólida identidad rural, y también a las importantes industrias y artesanías parroquiales: el sarape y el sombrero. Distinto del "trabajador", un minero que lleva botas de minero, el "campesino" aparece descalzo o de huaraches en otros tableros.

1 Debo agradecer a Mariana Botey y a Roxanna Velázquez, directora del San Diego Museum of Art, su anuencia para la publicación de este ensayo, que originalmente se escribió para un proyecto en aquella institución. Como otras cosas que he publicado sobre la sep, el presente ensayo depende bastante del cd interactivo inédito sobre los murales que se elaboró en los años noventa en el Instituto de Investigaciones Estéticas, por iniciativa de Rita Eder.

2 Platón, *Diálogos II. Gorgias, Menéxieno, Eutidemo, Menón, Crátilo*, trad. J. Calonge Ruiz *et al.*, vol. II, Madrid, Gredos, 1983, (Biblioteca Clásica Gredos 61) p. 365.

Hace unos años publiqué un libro y un par de ensayos donde propongo que una buena parte de estos paneles esconden alegorías rosacruces, de origen masónico.[3] Sigo pensando así, pero creo que en aquel texto me rebasó la necesidad de articularme con una erudición que me era ajena: la de la emblemática neoplatónica del Renacimiento. Expuse un par de explicaciones de aquello que parecía una anomalía. Una de ellas, que el lenguaje masónico permitió subsanar las insuficiencias de un sistema de partidos muy incipiente (aquí haré una autocrítica de esa hipótesis). La otra, que Diego Rivera se inspiró para retratar a los campesinos de México en las fotografías antropométricas de Manuel Gamio. Formado como historiador, no como historiador del arte, me intimidó un poco el problema del estilo o los problemas del estilo planteados por la pintura. El problema del realismo me rebasaba y me rebasa, pero Linda Nochlin llama la atención sobre una frase que me ayudará en esta participación, donde he elegido nuevamente las armas de la historia social. De acuerdo con Nochlin, el crítico conservador Charles Perrier se quejó de *Los picapedreros* de Courbet. "Nadie podría negar que un picapedrero es un sujeto tan digno del arte como un príncipe o cualquier otro individuo, […] pero por lo menos haz que tu picapedrero no sea un objeto tan insignificante como las rocas que rompe".[4] La frase viene al caso porque, en su reflexión sistemática sobre la pintura europea del siglo XIX, Rivera incluyó una alusión a *Los picapedreros* en el tablero *Minería*. ¿Qué categorías usan los realistas? Sin duda cambian con la historia, y en ese asunto nos centraremos.

Todo en los murales conspiran para que la figura en *Abrazo* sea legible como "campesino". Por ejemplo: la técnica de la pintura al fresco. A pesar de su aristocrática genealogía, a pesar de sus momentos de gloria en el Renacimiento, el fresco se parecía de muchas formas al trabajo de los obreros del campo que aparecen en los murales: requería el uso de morteros y tierras que debían prepararse durante meses, así como grandes cantidades de agua, los pigmentos utilizados para colorear los rostros de los campesinos se llamaban "tierras" y necesitaba que se cubriera una superficie de manera sistemática. Cuando alguien pinta al fresco es posible escuchar cómo la superficie de cal absorbe el agua de cada pincelada. Como Rivera pintó murales muy grandes, llegó a ser calificado de "latifundista" de los muros.[5] Hay mucho que decir sobre esta pintura, pero me voy a concentrar en los tipos sociales.[6] En las figuras, en los personajes, en los campesinos. ¿Qué es un campesino? Hay que usar un enfoque lexicológico para evitar que el sentido común imponga sus prejuicios. Sus prejuicios sociales.

Los campesinos, tal como aparecen en *La maestra rural* (FIGURA 2), eran los protagonistas principales de los años revolucionarios, y se convertirían en el actor principal de las confrontaciones políticas

3 Renato González Mello, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje emblemas, trofeos y cadáveres,* México, unam/iie, 2008; Renato González Mello, "Diego Rivera entre la transparencia y el secreto", en Esther Acevedo, *La fabricación del arte nacional a debate: (1920-1950),* México, Conaculta, 2002, pp. 39–64; Renato González Mello, "Manuel Gamio, Diego Rivera, and the Politics of Mexican Anthropology", RES: *Anthropology and Aesthetics,* núm. 45, 2004, pp. 61–85.

4 Linda Nochlin, *Realism,* Repr. Penguin Art and Architecture, Harmondsworth, Penguin Books, 1990, p. 35.

5 Luis Cardoza y Aragón, *La nube y el reloj: pintura mexicana contemporánea,* México, UNAM/IIE/Landucci, 2003, p. 238.

6 Renato González Mello, "Manuel..." *op. cit.*, p. 161–185.

en las regiones rurales en los años por venir. Se suponía que eran el principal beneficiario y artífice de la fallida utopía rural de México. Lo que es muy extraño, lo que sorprende, es que la palabra "campesino" no era tan importante –como uno podría pensar– en el acalorado debate político y legal. De hecho, era muy raro que se utilizara para propósitos legales o jurídicos. Una búsqueda en el *Diario Oficial de la Federación* revela que la palabra "campesino" se usó muy poco antes de 1935, durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, y no contiene la palabra en lo absoluto antes de 1925.[7] Voy a argumentar que la pintura mural fue crucial para desarrollar esta identidad social y política emergente, en un tiempo en el que estaba muy lejos de convertirse en la categoría retórica central de la Revolución. Por eso, lo que argumentaré no es que la pintura haya tomado sus categorías de la política, sino que contribuyó a articular las categorías políticas y las identidades.

Asuntos lexicológicos

Hay una confusión de las categorías empleadas para clasificar los grupos sociales visibles en la pintura mural, en las estampas del Taller de Gráfica Popular, en la pintura de caballete y en la fotografía. ¿Qué es un "indio"? ¿Qué aspecto tienen los indios? ¿Son los indios lo mismo que los campesinos? ¿Es todo indio un campesino o viceversa? Indígenas e indios, ¿son lo mismo? ¿Y qué hay de la clase obrera, del proletariado? ¿Qué es un trabajador? ¿Por qué los trabajadores, que en la teoría son otra cosa, se ven tan parecidos a los campesinos y a los indios en la pintura?

Aunque en la mentalidad de las élites urbanas mexicanas del siglo XX "campesino" e "indio" llegaron a ser casi sinónimos, son categorías muy distintas en realidad. Sin embargo, para las élites modernizantes que emprendieron agresivos proyectos de reforma social desde el final del siglo XVIII, el interés se centraba en la clase media y alta de "criollos" blancos y, desde el siglo XIX, también en los "mestizos", los nuevos cachorros del progreso mexicano, su punto de llegada, la culminación de la evolución. Definir a los otros no era tan necesario.

Me inspira el ensayo clásico de Maurice Godelier, incluido en *Lo ideal y lo material:* "Estamentos, castas, clases", donde muestra desde un marxismo un tanto olvidado cómo las categorías sociales pueden ser muy productivas para el análisis cuando hay un esfuerzo para definirlas.[8] Una "casta" o un "estamento" es un grupo social que podría compartir un origen y una identidad, pero también un conjunto de privilegios consagrados en exclusiva por la ley. Los *estamentos* son grupos cuyas diferencias sociales están sancionadas por la ley, y las *clases* son grupos jurídicamente iguales, pero que guardan grandes diferencias por su lugar en la producción. En el Virreinato, la propiedad de tierras por las comunidades indias era un privilegio, un asunto muy importante que adquirió estatus constitucional después de la Revolución. En esto, los revolucionarios se inspiraron en la legislación colonial y en los "ejidos", una

7 "Campesino", en *Diario Oficial de la Federación* [en línea], disponible en <http://dof.gob.mx/index.php>, consultado el 28 de enero de 2017.

8 Maurice Godelier, "Estamentos, castas, clases", en *Lo ideal y lo material: pensamiento, economías, sociedades*, A. J. Desmond (trad.), Madrid, Taurus Humanidades, 1990, pp. 263–282.

categoría prácticamente medieval. Aunque las historias de la Revolución suelen dar por hecho que esto es un problema de clase, no hemos ni siquiera comenzado a hablar de "clases". Aunque el siglo XIX había impuesto una visión biológica sobre la sociedad –estableciendo categorías raciales–, a principios del siglo XX referirse a los "indios" seguía siendo, de muchas maneras, aludir a una casta, no sólo a una raza.

A pesar de este impulso elitista, la investigación histórica a lo largo de las últimas décadas ha mostrado que las comunidades rurales interactuaron en gran medida con las ideologías modernizadoras, en múltiples y muy complejas historias parroquiales de alianzas y resistencia. Entre 1810 y 1910 México tuvo tres violentos conflicots sociales que involucraron a grandes masas desposeídas, con frecuencia rurales y no blancas.[9] De hecho, la Constitución de 1917, el resultado más importante de la Revolución, el documento que finalmente veía por los pobres del campo para que pudieran apropiarse de las tierras, no utiliza ni siquiera una vez las palabras "campesino", "indio" o "indígena". La Constitución de 1917 se refiere a "los trabajadores" en muchas situaciones de despojo para las poblaciones del campo, bajo el régimen de Porfirio Díaz (1877-1880, 1884-1911). Mientras que el artículo 27, dedicado a la propiedad de la tierra, evita cuidadosamente definir la identidad de los propietarios, solicitantes o explotadores de la tierra; el artículo 123, dedicado al trabajo, define su alcance con estas palabras: "[…] Los obreros, jornaleros, empleados, domésticos y artesanos, y de una manera general todo contrato de trabajo".[10]

"Jornalero" sería la palabra para referirse al trabajador del campo, el agente y sujeto de la revolución social de 1910. Una revisión de las fuentes de la década de 1910 arroja los mismos resultados. Con los matices que veremos, los reformadores sociales de esa década llamaron "peón" o "jornalero" a este personaje. También se refirieron a los "indios", pero como una categoría histórica y para explicar el despojo de las propiedades de las comunidades; sin embargo, evitaron usar ese término en su cuidadosa reforma constitucional. La devolución de tierras era crucial en el Plan de Ayala de Emiliano Zapata, y en este documento no aparecen las palabras "campesino" o "indio", describe de otra manera a los beneficiarios de la restitución de tierras: "los pueblos y ciudadanos mexicanos", una ciudadanía que en general les negaban las élites de la capital. El anarquista Partido Liberal Mexicano tuvo mucho cuidado en usar los términos "jornalero del campo" o "trabajador", evitando con mucho cuidado las palabras "indio" o "peón", quizá porque se consideraban discriminatorias.[11] Para abreviar, y como ha sido señalado por otros historiadores, la palabra "campesino" no estaba en el centro del debate legal o en la

9 Florencia E. Mallon, *Peasant and Nation the Making of Postcolonial Mexico and Peru,* Berkeley, University of California Press, 1995; Alan Knight, *The Mexican Revolution,* Cambridge [Cambridgeshire], New York, Cambridge University Press, 1986; Angélica Velázquez Guadarrama, *Primitivo Miranda y la construcción visual del liberalismo,* México, UNAM/IIE/INAH, 2012.

10 "Constitución política de los Estados Unidos Mexicanos que reforma la de 5 de febrero de 1857", *Diario Oficial. Órgano del Gobierno Provisional de la República Mexicana* [en línea], el 5 de febrero de 1917, tomo V, 4ª época, número 30, disponible en <www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/cpeum/CPEUM_orig_05feb1917_ima.pdf>.

11 El grueso de los planes políticos y leyes nacionales relacionados con este problema pueden encontrarse en "Antecedentes históricos y constituciones políticas de México", Orden Jurídico Nacional, Unidad General de Asuntos Jurídicos, Secretaría de Gobernación [en línea], disponible en <http://www.ordenjuridico.gob.mx/Constitucion/antecedentes.php>, consultado el 22 de enero de 2017.

retórica política de la Revolución. En cambio, como el término "indio" estaba muy presente en el debate político, hubo un esfuerzo importante por construir una categorización general de las diferencias sociales alrededor de la noción de "trabajo" y de las instituciones legales del gobierno municipal, con frecuencia de origen virreinal. Es muy significativo que el texto constitucional hable de "los pueblos, rancherías y comunidades que carezcan de tierras y aguas", una expresión que se refiere a una identidad comunal bastante tradicional y que transfiere el conjunto de las confrontaciones alrededor de la propiedad de la tierra a la esfera municipal. Como veremos, sin embargo, un grupo político bastante articulado, los intelectuales afines al zapatismo y a la Convención, quienes posteriormente fundarían el Partido Nacional Agrarista, sí construyeron un programa político alrededor de la noción de "campesino".

Ausente en la Constitución, el término "campesino" era una palabra de intelectuales y literatos, no tan importante para los políticos, sino hasta el final de los años veinte. Christopher Boyer reconstruye cuidadosamente este asunto lexicológico y demuestra que "campesino" era un término utilizado para dar identidad a los pobres del campo, al tiempo que se rechazaba la apelación de "agrarista" o "agrarismo, entretejida con las organizaciones más radicales de la posrevolución. Además, "campesino" era una palabra de líderes agraristas, como Úrsulo Galván y, en el otro extremo del espectro político, para los cristeros. El motivo –dice Boyer– es que creaba una identidad con un contenido de clase bastante dinámico, algo así como una noción de "pueblo" específica para el campo.[12] Esto se profundizó para hacer otra distinción importante al final de los años treinta, cuando se tomó la decisión política de dividir a los campesinos de los trabajadores urbanos. El presidente Cárdenas apoyó la fundación de la Confederación de Trabajadores de México bajo el liderazgo de Vicente Lombardo Toledano, pero impidió que esta élite prosoviética reclutara a cualquier organización campesina significativa. De hecho, apoyó a una organización diferente: la Confederación Nacional Campesina.

Esta larga reseña me ha parecido necesaria para entender la dimensión del problema: los "campesinos" de los murales eran, en los años veinte, una innovación lexicológica. Una revisión de las herramientas de la Academia de la Lengua brinda algunas pistas muy significativas.[13] "Campesino" y "trabajador" son palabras que abundan en las novelas mexicanas del siglo XIX. Los campesinos están en *El Zarco* de Altamirano. Vale la pena revisar aquel texto para entender la transformación del concepto. Piedra de toque en la reivindicación de los nuevos actores municipales (los mestizos e indios, pero especialmente los jóvenes de las comunidades), cuando se refiere a los campesinos, Altamirano alude al anonimato y a la tristeza. Así, los vecinos de Yautepec "suponían" que unas huellas en el camino "eran las de algún campesino que había venido allí la tarde anterior"; los jinetes que roban a la protagonista

12 Christopher R Boyer, *Becoming Campesinos: Politics, Identity, and Agrarian Struggle in Postrevolutionary Michoacán, 1920-1935,* Stanford, California, Stanford University Press, 2003, pp. 43–45.

13 "Real Academia Española. Banco de datos del Español", *Diccionario, Corpus Diacrónico del Español* [en línea], disponible en <http://corpus.rae.es/cgibin/crpsrvEx.dll?visualizar?tipo1=5&tipo2=0&iniItem=625&ordenar1=2&ordenar}2=0&FID=100115\017\C002O10012015171001374.1168.1164&desc={B}+{I}+morbo{|I},+en+todos+los+medios,+en+{ICORDE+{|I}+{|B}{BR}&marcas=0>, consultado el 10 de enero de 2015.

habrían causado espanto "si *algún campesino* hubiese visto, a la luz de los relámpagos"; un corrupto comandante asegura que "el valiente militar había fusilado a *algunos* infelices campesinos y aldeanos"; el jefe de una milicia dice que era "un campesino sin antecedentes militares de ninguna especie". Este último personaje, al relatar su encuentro con Benito Juárez, de plano recurre a la noción de "tipo": "Al ver a aquellos dos hombres, pequeños de estatura, el uno frente al otro, el uno de frac negro, como acostumbraba entonces Juárez, el otro de chaquetón también negro, el uno moreno y con *el tipo* de indio puro, y el otro amarillento, con *el tipo* del mestizo y del campesino, los dos serios, los dos graves, cualquiera que hubiese leído un poco en lo futuro se habría estremecido".[14]

Sería tema de otro ensayo la caracterización que hace Altamirano sobre el valle de Cuautla, de cuya población afirma que "se compone de razas mestizas. Los indios puros han desaparecido de allí completamente".[15] La identidad de los habitantes del valle de Cuautla y las estribaciones del Popocatépetl son objeto de un debate que alcanza el final del siglo XX.[16] En otros pasajes, Altamirano manifiesta dudas y ambivalencias sobre semejantes identidades raciales. La reivindicación de Altamirano es compleja, pero incluso a Nicolás, el protagonista del Zarco, le achaca un origen social incierto: "Pero ese indio horrible, ese pobre herrero es un muchacho de buenos principios, que ha comenzado por ser un pobrecito huérfano de Tepoztlán".[17] ¿Indio o campesino? Aquí no estamos ante un criollo ilustrado más, pues Altamirano tenía conciencia del racismo y un proyecto de reivindicación. Voy a señalar solamente un factor importante para este ensayo. Diego Rivera ha sido visto como el protagonista por antonomasia de una ruptura radical con el siglo XIX y sus ambivalencias culturales. No obstante, cuando dictó sus memorias a Loló de la Torriente se esmeró en exponer muy prolijamente su densa memoria del siglo XIX, haciendo frecuentes digresiones sobre sus intelectuales.[18]

Aunque los "campesinos" aparecían poco en la jerga legal y política (o mucho menos de lo que aparecerían a partir de los años treinta), tenían un lugar bastante importante en la cultura mexicana. El consenso sobre la naturaleza *campesina* de la Revolución es bastante amplio entre los historiadores, aunque el alcance del protagonismo campesino, de su acción e identidad, ha sido objeto de debates muy acalorados.[19] Sin embargo, durante la guerra civil, la reivindicación de los "campesinos" fue la bandera

---

14 Ignacio Manuel Altamirano, *La navidad en las montañas y El Zarco* digital, México, Penguin Random House Grupo Editorial, 2017, pp. 2064, 2482, 2672,3832, 4071 (se respeta la notación del libro digital, aunque la posibilidad de búsqueda automática en todo el texto vuelve esta convención más bien obsoleta).

15 *Ibid.*, p. 1661.

16 Judith Friedlander, *Being Indian in Hueyapan,* Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007; Rodolfo Stavenhagen, "De indios y antropólogos", *Nexos* [en línea], México, 1 de septiembre de 1978, disponible en <https://www.nexos.com.mx/?p=3198>.

17 Altamirano, *op.cit.*, p. 1837.

18 Loló de la Torriente, *Memoria y razón de Diego Rivera,* v. I., México, Editorial Renacimiento, 1959.

19 Al principio de los años ochenta hubo un debate muy importante sobre la identidad campesina y/o minera de la Revolución misma, véase François-Xavier Guerra, "La révolution mexicaine: d'abord une révolution minière ?", *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 36 [en línea], núm. 5, 1981, pp. 785-814, disponible en <https://doi.org/10.3406/ahess.1981.282786>; Alan Knight, "La Révolution mexicaine: révolution minière ou révolution serrano?, *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 38 [en línea], núm. 2, 1983, pp.

de un grupo específico: los intelectuales afines a Emiliano Zapata, agrupados en torno a Antonio Díaz Soto y Gama y que participaron en la Convención.[20] Esta tendencia política e ideológica tuvo un destino peculiar: por una parte, sobrevivió a la Revolución y tuvo bastante importancia en los años veinte, agrupada en torno al Partido Nacional Agrarista. Por otra, su alejamiento de Calles y el acercamiento de Soto y Gama a las ideologías de derecha, en la mitad del siglo XX, le depararon un destino semejante al vasconcelismo: el olvido y el estereotipo. Soto y Gama quedó como uno de los diputados un poco caricaturescos de *La sombra del caudillo* y *Los relámpagos de agosto*.

La cuestión es que la noción de "campesino" es una cicatriz: su transformación e iconografía es el resultado de una disputa política olvidada. El concepto aparece temprano en la Revolución, aunque de manera más bien marginal. En su manifiesto a la nación de 1912, Madero llamó a restablecer el dominio de las leyes; "y una vez que hayamos restablecido en la República la paz, la tranquilidad, bajo el imperio de la ley, entonces seguiremos trabajando por elevar la cultura y mejorar la situación económica del obrero y del campesino".[21] Durante los meses del gobierno maderista floreció una tendencia proclive a la abolición de la servidumbre por deudas y, eventualmente, al reparto de tierras. Esta tendencia continuaba las ideas propuestas por *Regeneración,* el periódico de los Flores Magón y el Partido Liberal Mexicano. No obstante, "campesino" es una noción, o al menos una palabra, que se extendió brevemente *después* de la descomunal caída de Porfirio Díaz. La publicación donde es objeto de más explicaciones es *El Diario del Hogar,* cuyas definiciones tenían un referente: el campesinado ruso. En 1907, Rafael de Zayas Enríquez elaboró, para las páginas de este decano de los diarios radicales, una apología del campesinado ruso que, a su parecer, estaba por inaugurar un "periodo eslavo" en la historia del mundo:

> El campesino ruso, considerado como un idiota, resulta como un observador. Ha comprendido de lo inútil de la revolución y se ha entregado a la evolución cooperando en las dos grandes esencialidades de la vida: educación y agricultura. Por todas partes se va extendiendo la red de las sociedades cooperativas, de fondos comunales, de tiendas cooperativas, club cooperativos de préstamos; la esculea primaria, enseñando lo indispensable para las necesidades del momento; el socialismo municipal, como base, el regional como lazo de unión y de reciprocidad, mientras llega la hora del socialismo nacional, identificando en una causa común, en una aspiración común y en un esfuerzo común a todo el pueblo.[22]

449–59, disponible en <https://doi.org/10.3406/ahess.1983.410989>; François-Xavier Guerra, "Réponse de F.-X. Guerra", *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 38 [en línea], núm. 2, 1983, pp. 460–69, disponible en <https://doi.org/10.3406/ahess.1983.410990>.

20 Sobre este brinda una luz intensa, y me orientó hacia las fuentes que me faltaban, la excelente introducción de Pedro Castro Martínez en Antonio Díaz Soto y Gama y Pedro Fernando Castro Martínez, *Historia del agrarismo en México,* México, Ediciones Era/ Conaculta/Fonca/UAM, Unidad Iztapalapa, 2002.

21 "La promesa sagrada del Presidente Madero", *Diario del Hogar. Fundado por Filomeno Mata en 1881* [en línea], 5 de mayo de 1912, disponible en <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a37cd7d1ed64f16de743a?intPagina=4&tipo=pagina&palabras=campesino&anio=1912&mes=03&dia=05>.

22 Rafael De Zayas Enríquez, "El periodo eslavo", *Diario del Hogar. Fundado por Filomeno Mata en 1881* [en línea], 3 de noviembre de 1907, disponible en <http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a37b37d1ed64f16dccdf9?resultado=55&tipo=pagina&intPagina=1&palabras=campesino>.

No es éste el lugar para revisar *in extenso* las ideas mexicanas sobre la sociedad rusa. Reaccionando a un artículo de Francisco Bulnes, los herederos de Filomeno Mata atacaron a este iracundo intelectual por proponer una analogía asaz aventurada entre los "mujies" rusos y los "campesinos" mexicanos; "porque 'en México el indio ha sido encomendero' (sic), como el campesino de Rusia, siervo; porque aquí como allá, la población rural es un ochenta por ciento de la total y en las dos naciones impera el sistema latifundista; porque en ambos países se remueve sordamente como una tenia en el organismo animal, el problema no resuelto del socialismo agrario".[23] Este sistema de comparaciones continuaría después de que las revoluciones mexicana y rusa cambiaran drásticamente las condiciones en los dos países. Por una parte, intelectuales de diferentes tendencias siguieron invocando el fantasma de una guerra campesina feudal, violentísima, terrible, como lo hizo Agustín Basave en Guadalajara:

> […] unirse en grandes grupos armados para recorrer el país mártir a sangre y fuego, aliados con asesinos y salteadores a quienes libertaron de las cárceles; no tener más ley que el odio; ilusionar a los infelices "mujicks" con la promesa de tierras, destruir todo cuanto a su paso encuentran; proclamar que su gobierno no aceptará los servicios de aquellos que no trabajen con sus manos; combatir siempre el intelectual por considerarlo un parásito de la burguesía, sostener los principios más absurdos y convertir a la santa Rusia en el caos más informe, he aquí lo que jamás aceptaron Gogol y Dostoievesky y Turguenev y Tolstói.[24]

También Vasconcelos, que abiertamente tomó inspiración de Lunacharsky, hizo añadir un ensayo piadoso de Tolstói como epílogo de los Evangelios cuando publicó su colección de clásicos. La historia es bastante compleja: es como una red sostenida por varios actores. Los ciudadanos de los pueblos, los jornaleros, los peones, los pequeños rancheros, la multitud pluriforme que iba a constituir a "los campesinos". Los intelectuales que tenían nexos con las causas de los pueblos y trabajadores rurales, los intelectuales muy contrarios a esa agenda de reivindicaciones, los escritores y artistas, y en último lugar, los juristas. Por un lado, aunque los zapatistas se incorporaron al vasto consenso que consiguió organizar Álvaro Obregón alrededor de la rebelión de Agua Prieta, que anexó a numerosos actores políticos de la Convención de Aguascalientes marginados a partir del triunfo constitucionalista, no podría pensarse que los políticos radicales del obregonismo hubieran cumplido sus proclamas utópicas. En la Ley General Agraria que expidió en Morelos la acorralada Convención en septiembre de 1915, se había estipulado:

> La superficie total de tierras que se obtenga en virtud de la confiscación decretada contra los enemigos de la causa revolucionaria, y de la expropiación que deba hacerse de las fracciones de predios que excedan del máximo señalado en el artículo 5° de esta ley se dividirá en lotes que serán repartidos entre los mexicanos que lo soliciten, *dándose la preferencia, en todo caso, a los campesinos*. Cada lote tendrá una extensión tal que permita satisfacer las necesidades de una familia.[25]

---

23 "Sección Editorial. El problema social en Rusia y México", *Ibid.* 21 de enero de 1912.

24 Agustín Basave, "Los escritores rusos y la revolución", en *Las Noticias*, 15 de noviembre de 1920.

25 Soberana Convención Revolucionaria, "Ley General Agraria expedida por la Soberana Convención Revolucionaria", blog

Y en el programa de acción proclamado por aquella convención, Soto y Gama intervino visiblemente en forma semejante: "Destruir el latifundismo, crear la pequeña propiedad y proporcionar a cada mexicano que lo solicite la extensión de terreno que sea bastante para subvenir a sus necesidades y a las de su familia, en el concepto de que *se dará la preferencia a los campesinos*".[26]

En su plausible reivindicación de Soto y Gama, Pedro Castro sigue los avatares que tuvo este grupo político, sus disputas con el laborismo y su lealtad obregonista. Es claro que Calles se percató de la importancia que iba a tener el nuevo actor, "los campesinos", en la política social de los años siguientes. Por eso, en el manifiesto que publicó ante la rebelión delahuertista de 1923, señaló que "la reacción ha cometido la torpeza de abandonar el campo de la legalidad para colocarse en el terreno en que es indudablemente más débil, en el de la lucha armada contra la mayoría de campesinos y obreros".[27] En apoyo de Calles, el Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores (SOTPE) publicó un manifiesto firmado también en diciembre de 1923, aunque publicado hasta 1924 en *El Machete:*

> A LA RAZA INDÍGENA HUMILLADA DURANTE SIGLOS [...] A LOS OBREROS Y CAMPESINOS AZOTADOS POR LA AVARICIA DE LOS RICOS [...]
> DE UN LADO [...] Soldados del pueblo, Campesinos y Obreros Armados que defienden sus derechos humanos [...]
> Del NUESTRO, los que claman por la desaparición de un orden envejecido 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 [...][28]

Una característica bastante importante en el manifiesto del SOTPE es su reivindicación de la pureza racial. "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 espiritual de nuestra raza como fuerza étnica".[29] La ambivalencia es incómoda: "nuestra raza" sí, pero también "*nuestros indios*". El triunfo de De la Huerta, que el manifiesto caracteriza como el triunfo de la burguesía, implicaría grandes daños a la "estética popular indígena de nuestra raza que actualmente no vive más que en nuestras clases populares".[30]

Memoria Política de México [en línea], 22 de octubre de 1915, disponible en <http://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/6Revolucion/1915-LA-EZ.html Artículo 10>.

26 Soberana Convención Revolucionaria, "Programa de Reformas Político-Sociales, aprobado por la Soberana Convención Revolucionaria", blog *Memoria Política de México* [en línea], 18 de abril de 1916, disponible en <http://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/6Revolucion/1916PRP.html>.

27 Plutarco Elías Calles, "Manifiesto a la Nación", *Ibid*. 8 de diciembre de 1923, disponible en <http://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/6Revolucion/1923MAN.html>.

28 David Alfaro Siqueiros y Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores, "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores", *Documents of 20th Century Latin American and Latino Art* [en línea], 9 de diciembre de 1923, disponible en <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/751080/language/es-MX/Default.aspx>.

29 *Id*.

30 *Id*.

Con toda su ambivalencia, el manifiesto del SOTPE llamaba a "purificar los medios intelectuales del país" en torno a una estética cuya identidad vendría de "nuestros indios". Los tableros del Patio del Trabajo preceden por algunos meses a la redacción de este manifiesto.

Eran muchos los problemas que tenía el nuevo actor social. La élite mexicana, intelectual o revolucionaria se apoyaba en la noción de "mestizaje" en la que veía el objetivo mismo de la evolución.

Si nuestra nación fuera racial, cultural, lingüística y económicamente idéntica a las de otros países que han conseguido alcanzar un desarrollo satisfactorio, bastaría con aplicar entre nosotros los muchos sistemas empleados en esas naciones para obtener iguales resultados.[31]

Pero tener una población uniforme no era tan fácil. Había muchas comunidades y lenguas indias, por no mencionar a los amplios grupos sociales, con mucha frecuencia ignorados o negados, con ascendencia africana o asiática. En estas condiciones, la decisión de adoptar una identidad "india" o "mestiza" era bastante problemática, por decir lo menos. Una categoría general se necesitaba.

Comunistas y cristeros

La cultura de izquierda de los años veinte fue muy peculiar. Por una parte, incluía a líderes sindicales y activistas anarquistas libertarios, con frecuencia americanos o extranjeros,[32] los cuales estaban mezclados con estudiantes dela Escuela Nacional Preparatoria radicalizados y fascinados por la política de masas. Había comunistas prosoviéticos, con una cohorte de militantes internacionales, como Sen Katayama, Manabendhra Nat Roy, Rosendo Gómez Lorenzo, Bertram D. Wolfe, etcétera. También estaban los "revolucionarios": intelectuales que habían peleado en la guerra civil, la mayoría con un menú de "grandes problemas nacionales" en la bolsa del gabán y con muy poca paciencia para las ambiciones de los artistas.

La principal organización obrera, la Casa del Obrero Mundial fundada en 1912, fue crucial para articular una identidad obrera. Mucho de lo que sabemos sobre ella, y también sobre los primeros trabajos del movimiento muralista, viene del peculiar Rosendo Salazar (1888-1971), uno de sus fundadores y pintor autodidacta. Un número de tableros hoy destruidos los conocemos por su libro de 1926, *México en pensamiento y acción*. De manera muy explícita, Rosendo Salazar pensaba que la identidad de la clase obrera mexicana dependía del positivismo porfiriano. Admirador declarado de Agustín Aragón, no dudaba en alabar la doctrina "comtista" para "liberar al pueblo de la superstición".[33] Salazar dijo poco sobre los indios y dedicó una atención aún menor a los campesinos.

---

31 Manuel Gamio, *La población del Valle de Teotihuacán: el medio en que se ha desarrollado; su evolución étnica y social; iniciativas para procurar su mejoramiento,* v 1, IX, México, Departamento de Antropología de la Dirección de Talleres Gráficos, SEP, 1922.

32 Barry Carr, *Marxism & Communism in Twentieth-Century Mexico,* Lincoln, University of Nebraska Press, 1992, pp. 25–35.

33 Rosendo Salazar, *Antecedentes del movimiento obrero revolucionario en México (los años convulsos)*, México, INEHRM, 1973, p. 112. Para todo lo que concierne a Rosendo Salazar, debo reconocer mi deuda con los trabajos de Diana Briuolo, quien primero me llamó la atención sobre las fotografías de México en pensamiento y acción. Véase Diana Briuolo, "El corrido de la revolución, reorientación artística y personal", en Enrique Krauze y Reyes Tamez Guerra, *Diego Rivera y los murales de la Secretaría de Educación Pública, México*, SEP, 2002, pp. 134–155.

La organización que sí tenía una palabra para los "campesinos" era el Partido Comunista (PCM), justo porque estaba aliado con el líder agrario Úrsulo Galván, y también por su reclutamiento creciente en Michoacán. El PCM desarrolló una retórica sobre los "campesinos" para negociar con las ideas sociales del marxismo, con frecuencia muy contradictorias cuando hablaban de los trabajadores del campo y las comunidades indias.[34] Entonces, en los tempranos años veinte, Diego Rivera comenzó a pintar vigorosamente a la población indígena y rural que no tenía un nombre legal, que no tenía título preciso en la política. Los murales de la SEP fueron un éxito porque ayudaron a consolidar una nueva identidad. No era exactamente la "clase obrera". La identidad *campesina* se volvió hegemónica sobre otras posibles denominaciones: jornaleros, peones, ciudadanos, pueblos trabajadores, indios. Los *campesinos* se convirtieron en algo parecido a una clase social, para tratar de resolver las teorías antagónicas de abogados, generales, activistas regionales e internacionalistas, en realidad un conjunto de dispositivos culturales, estilísticos y simbólicos. La categoría de "campesinos" fue utilizada por los muralistas para conformar una nueva identidad.

Los murales guardan evidencias de esta compleja negociación cultural. El soldado a caballo que cuida a la comunidad en *La maestra rural* tiene un sombrero ligeramente apuntado, el mismo que se perfila sobre los dos campesinos en el fondo. El jinete está armado con un rifle, lo que genera una ambigüedad: no es en realidad un campesino indefenso, pero tampoco estamos ante un grupo militar. Al principio de los años veinte, muchos territorios de México atestiguaron la organización de grupos armados dedicados a la defensa de su derecho a la tierra, con frecuencia mediante guerrillas agraristas que impulsaban acciones legales contra los latifundios, y luego oponían resistencia a la represión de los latifundistas. Pero el grupo en este mural es un poco más complejo que una pequeña organización de activistas, no es sólo un grupo *agrarista:* es una "comunidad imaginada" completa la que nace.

Durante la pintura de los frescos en la Secretaría, Rivera colaboró con el poeta comunista Carlos Gutiérrez Cruz. *Sangre roja,* publicada en 1924, incluía un poema titulado "El campesino rojo":

> Si eres un hombre de campo, compañero,
> lucha contra la sombra como el sol mañanero,
> mas si es pobre tu fuerza para vencer su encono,
> prende fuego a la casa del patrono
> y ya verás que entonces se ilumina el potrero,
> y verás que las llamas son el mejor abono, compañero.[35]

34 Barry Carr, *op.cit.*

35 Carlos Gutiérrez Cruz, *Obra poetica revolucionaria,* México, Editorial Domes, 1980, p. 54.

El nuevo grupo social

Rivera realizó una nueva serie de frescos en la Secretaría en 1927, representando el *Corrido de la revolución agraria* (FIGURA 4). Son once tableros que ilustraron una canción revolucionaria.[36] Me voy a concentrar en el primero y el último. *La lluvia* muestra un grupo reunido alrededor de la preparación de una comida. Algunos son soldados, un hombre con un abrigo más bien urbano, cuatro niños y dos mujeres. Los soldados en el centro no cargan un arma, sino una pala. Su arado está al fondo del lado derecho. La serie de tableros pinta una revolución social, con ejecuciones y expropiaciones (FIGURA 5). La última, al final de una sección titulada "Garantías", muestra de nuevo a una milicia armada que vigila una parcela industrializada, con un espacio doméstico lleno de aparatos eléctricos en primer plano. La cuarteta sobre el panel termina diciendo que "el mexicano" quiere derechos:

> No quiere ya relumbrones
> ni palabras sin sentido,
> quiere sólo garantías
> para su hogar tan querido.

"Garantías" es una palabra que pertenece de lleno al debate constitucional: se utiliza para referirse a los derechos protegidos por la Constitución de 1917. Derechos individuales y comunales. En la segunda mitad de los años veinte, algunas representaciones visuales mostraban la nueva categoría: los campesinos. Por ejemplo, los frescos de Orozco en el segundo piso de la Escuela Nacional Preparatoria, en los que grupos de vecinos abandonan sus moradas para irse al cultivo, o bien, a la guerra. Como lo ha mostrado Susana Pliego, para esas alturas se habían tomado una buena cantidad de iniciativas en beneficio de los "campesinos". Rivera hizo 132 ilustraciones para las actas de la Liga de Comunidades Agrarias.[37] Sus murales en la Escuela Nacional de Agricultura son un testimonio de la centralidad de esta nueva figura que conjuntaba a los militares, a la clase obrera y la identidad india para forjar un pueblo de nuevo tipo que amalgamaría y, presumiblemente, redimiría a todos los participantes. El otorgamiento de tierra iba a ser el camino hacia la nueva ciudadanía.[38]

Las ambigüedades de este proceso no deben hacernos perder de vista la especificidad de las coyunturas políticas. A los agraristas, tanto a los que proceden de la tradición zapatista como a los de adhesión comunista, los identificaron varios rasgos: su odio a los laboristas de la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM), su fascinación por la piedad popular y la santificación de los campesinos más

36 "Las fechas", en Diego Rivera, *Trabajos de Diego desde 1929,* Hoover Institution, 1929. Estoy en deuda con Olivier Debroise y James Oles por haberme facilitado una copia de este documento.

37 Susana Pliego Quijano, *Los murales de Diego Rivera en Chapingo: naturaleza fecunda,* México, unam/iie, 2015, pp. 67–70.

38 Debo reconocer mi deuda con el trabajo en equipo que se hizo para la exposición *Paint the Revolution!/¡Pinta la revolución!*, que se presentó en 2016 en el Philadelphia Museum of Art y en 2017 en el Museo del Palacio de Bellas Artes, conjuntamente con Matthew Affron, Mark Castro y Dafne Cruz, para determinar el origen del corrido "Así será la Revolución Proletaria", y que se incluyó en el video interactivo en sala que retrataba una parte de los murales.

pobres. La llegada al poder de Plutarco Elías Calles marcó un momento muy difícil para todos. Los agraristas fueron expulsados de un PCM cada vez más dogmático; pero su defenestración coincidió muy de cerca con el rompimiento entre el Partido Nacional Agrarista y el nuevo sistema oficial que, muerto Álvaro Obregón, construyeron los callistas. La expulsión de Diego Rivera, que probablemente fue resultado de sus simpatías por el agrarismo, correspondió con el desafuero de numerosos diputados de la XXXIII Legislatura y la división del Partido Nacional Agrarista. El proceso de unificación encabezado por Úrsulo Galván a partir de 1926 concluyó con la desarticulación de los grupos que aspiraban a la formación de milicias rurales, el reparto (o la toma de tierras) y la construcción de una nueva ciudadanía municipal.[39] Si los callistas tomaron de manera más bien demagógica la bandera de las reivindicaciones "campesinas", fue necesario que llegara el sexenio de Lázaro Cárdenas para que tuviera lugar un proyecto articulado en la realidad y no sólo en la retórica, en torno a las mismas. Para entonces, los "campesinos" se habían vuelto una figura familiar en el imaginario mexicano.

Rivera era consciente de este proceso. Mientras pintaba en la SEP, también hacía sus murales en Chapingo, que son la expresión de muchas teorías agraristas y utópicas. La pintura no fue el único ni tampoco el principal medio para articular la nueva identidad. El sistema educativo también fue muy importante. Los maestros de escuela fueron los productores primarios de la retórica y las imágenes para imaginar o inventar a los *campesinos*, un proceso que rebasa los límites de este ensayo. Está claro que por lo menos una parte de la iconografía relativa a los *campesinos* se originó en la cultura visual de la educación primaria.[40] No tendría fuentes para decir hasta qué punto esta identidad pudo ser adoptada por los sujetos mismos; sin embargo, la influencia de las revistas y educadores en la conciencia parroquial era lo bastante amplia para incidir en algunos de los sitios menos accesibles del territorio mexicano.[41] La ilustración que Ezequiel Negrete realizó en 1929 para la revista *El sembrador*, o el boceto para una revista de estudiantes en la Ciudad de México, muestran que la construcción de la identidad *campesina* tuvo la colaboración muy entusiasta de los intelectuales menos famosos, maestros y empleados públicos.

Los *campesinos* llegaron a concebirse como tales mucho antes de que el sistema legal lo hiciera. Dispositivo populista, tiene la impronta de la negociación política que lo conformó. La transformación es bastante radical, al igual que la noción de "ejido", en el siglo XIX los "campesinos" refieren a una realidad prácticamente ajena al sistema: son los que estánn en los márgenes, son los que no pertenecen del todo al casco del pueblo, el espacio donde todo es anonimato, pero también los márgenes donde se

39 Díaz Soto y Gama y Castro Martínez, op. cit, p. 1289. Argumenté que Rivera fue expulsado del PCM por sus simpatías agraristas, y no por su vinculación real o imaginaria con Trotsky, en Renato González Mello, "Diego Rivera y la izquierda", *Saber ver,* segunda época, diciembre de 1999.

40 Renato González Mello, et. al., Encauzar la mirada: arquitectura, pedagogía e imágenes en México, 1920-1950, México, UNAM/IIE, 2010.

41 Un ejemplo conmovedor de este diálogo se puede encontrar en la tesis de licenciatura de Magdalena Andrade Briseño, Fotografía y política educativa en el Municipio de Huixtla, Chiapas: años 1935-1940 [en línea], 2008, disponible en <http://dgb.unam.mx>. El autor agradece a los estudiantes del Taller 32, 2004-2008, que ayudaron a entender y organizar el archivo visual de la Secretaría de Educación Pública.

origina el espacio público moderno. Al comenzar los años treinta las cosas cambiaron bastante, ya que decir "campesinos" era referirse al protagonista del cambio social. Esta transformación tuvo lugar, entre otros lugares, en la pintura.

La noción de "realismo" debe contrastarse con esta complicada historia ideológica. Desde luego que hay un discurso que equipara a los personajes en las composiciones con el paisaje, como dijo Perrier de *Los picapedreros*; pero esa analogía es uno de los recursos para construir un discurso complejo sobre categorías sociales marcadas por la inestabilidad. La expresión "historia del arte", particularmente el primer término (la historia), se refiere a esa inestabilidad.

Referencias

Alfaro Siqueiros, David y Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores, "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores", *Documents of 20th Century Latin American and Latino Art* [en línea], 9 de diciembre de 1923, disponible en <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/751080/language/es-MX/Default.aspx>.

Altamirano, Ignacio Manuel, *La navidad en las montañas y El Zarco* [digital], México, Penguin Random House Grupo Editorial, 2017.

Andrade Briseño, Magdalena, *Fotografía y política educativa en el Municipio de Huixtla, Chiapas: años 1935-1940* [en línea], Tesis de Licenciatura, 2008, disponible en <http://dgb.unam.mx>.

Basave, Agustín, "Los escritores rusos y la revolución", en *Las Noticias*, 15 de noviembre de 1920.

Cardoza y Aragón, Luis. *La nube y el reloj: pintura mexicana contemporánea,* México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México/Landucci, 2003.

Carr, Barry, *Marxism & Communism in Twentieth-Century Mexico,* Lincoln, University of Nebraska Press, 1992.

Castro Martínez, Pedro, en Antonio Díaz Soto y Gama y Pedro Fernando Castro Martínez, *Historia del agrarismo en México*, México, Ediciones Era/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes/Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 2002.

De la Torriente, Loló. *Memoria y razón de Diego Rivera*, v. I., México, Editorial Renacimiento, 1959.

De Zayas Enríquez, Rafael, "El periodo eslavo", *Diario del Hogar. Fundado por Filomeno Mata en 1881*, 3 de noviembre de 1907, disponible en <http://www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a37b37d1ed64f16dccdf9?resultado=55&tipo=pagina&intPagina=1&palabras=-campesino>.

Diario Oficial de la Federación [en línea], "Campesino", disponible en <http://dof.gob.mx/index.php>, consultado el 28 de enero de 2017.

_____ [en línea], "Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos que reforma la de 5 de febrero de 1857", el 5 de febrero de 1917, Tomo V, 4ª época, número 30 edición, disponible en <www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/cpeum/CPEUM_ orig_05feb1917_ima.pdf>.

Diccionario, Corpus Diacrónico del Español [en línea], disponible en <http://corpus.rae.es/cgibin/crpsrvEx.dll?visualizar?tipo1=5&tipo2=0&in niItem=625&ordenar1=2&ordenar}2=0&-FID=100115\017\C002O10012015171001374.1168.1164&desc={B}+{I}+morbo{|I},+en+todos+los+medios,+en+{ICORDE+{|I}+{|B}{BR}&marcas=0>, consultado el 10 de enero de 2015.

Elías Calles, Plutarco, "Manifiesto a la Nación", 8 de diciembre de 1923, disponible en <http://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/6Revolucion/1923MAN.html>.

Friedlander, Judith, *Being Indian in Hueyapan*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007.

Gamio, Manuel, *La población del Valle de Teotihuacán : el medio en que se ha desarrollado; su evolución étnica y social; iniciativas para procurar su mejoramiento,* v 1, IX, México, Departamento de Antropología de la Dirección de Talleres Gráficos, Secretaría de Educación Pública, 1922.

Godelier, Maurice, "Estamentos, castas, clases", en Lo ideal y lo material: pensamiento, economías, sociedades, A. J. Desmond (trad.), Madrid, Taurus Humanidades, 1990.

González Mello, Renato, "Diego Rivera entre la transparencia y el secreto", en Esther Acevedo, *La fabricación del arte nacional a debate:* (1920-1950), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.

_____, "Manuel Gamio, Diego Rivera, and the Politics of Mexican Anthropology", *RES: Anthropology and Aesthetics*, núm. 45, 2004.

_____, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje emblemas, trofeos y cadáveres,* México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

_____*et al., Encauzar la mirada: arquitectura, pedagogía e imágenes en México, 1920-1950,* México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

Guerra, François-Xavier, "La révolution mexicaine: d'abord une révolution minière ?", *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 36 [en línea], núm. 5, 1981, disponible en <https://doi.org/10.3406/ahess.1981.282786>.

Gutiérrez Cruz, Carlos, *Obra poetica revolucionaria*, México, Editorial Domes, 1980.

Hoover Institution, (Estados Unidos), Diego Rivera, "Trabajos de Diego desde 1929", 1929.

Knight, Alan, "La Révolution mexicaine: révolution minière ou revolution serrano?", *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 38 [en línea], núm. 2, 1983, disponible en <https://doi.org/10.3406/ahess.1983.410989>.

_____, *The Mexican Revolution*, Cambridge [Cambridgeshire], New York, Cambridge University Press, 1986.

François-Xavier Guerra, "Réponse de F.-X. Guerra", *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 38 [en línea], núm. 2, 1983, pp. 460–69, disponible en <https://doi.org/10.3406/ahess.1983.410990>.

_____, "Réponse de F.-X. Guerra", *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 38 [en línea], núm. 2, 1983, disponible en <https://doi.org/10.3406/ahess.1983.410990>.

"La promesa sagrada del Presidente Madero", *Diario del Hogar. Fundado por Filomeno Mata en 1881* [en línea], 5 de mayo de 1912, disponible en <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a37cd7d1ed64f16de743a?intPagina=4&tipo=pagina&palabras=campesino&anio=1912&mes=03&dia=05>.

Mallon, Florencia E., *Peasant and Nation the Making of Postcolonial Mexico and Peru,* Berkeley, University of California Press, 1995.

Nochlin, Linda, *Realism*, Repr. Penguin Art and Architecture, Harmondsworth, Penguin Books, 1990.

Platón, *Diálogos II. Gorgias, Menéxieno, Eutidemo, Menón, Crátilo,* J. Calonge Ruiz (trad.), *et al.*, vol. II, Madrid, Gredos, 1983 (Biblioteca Clásica Gredos 61).

Pliego Quijano, Susana, *Los murales de Diego Rivera en Chapingo: naturaleza fecunda,* México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

R. Boyer, Christopher, *Becoming Campesinos: Politics, Identity, and Agrarian Struggle in Postrevolutionary Michoacán,* 1920-1935, Stanford, California, Stanford University Press, 2003.

Salazar, Rosendo, *Antecedentes del movimiento obrero revolucionario en México (los años convulsos),* México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 1973.

Secretaría de Gobernación, (México), "Antecedentes históricos y constituciones políticas de México", Orden Jurídico Nacional, Unidad General de Asuntos Jurídicos [en línea], disponible en <http://www.ordenjuridico.gob.mx/Constitucion/antecedentes.php>, consultado el 22 de enero de 2017.

Stavenhagen, Rodolfo, "De indios y antropólogos", *Nexos* [en línea], México, 1 de septiembre de 1978, disponible en <https://www.nexos.com.mx/?p=3198>.

Soberana Convención Revolucionaria, "Ley General Agraria expedida por la Soberana Convención Revolucionaria", blog *Memoria política de México* [en línea], 22 de octubre de 1915, disponible en <http://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/6Revolucion/1915-LA-EZ.html Artículo 10>.

_____, "Programa de Reformas Político-Sociales, aprobado por la Soberana Convención Revolucionaria", *blog Memoria política de México* [en línea], 18 de abril de 1916, disponible en <http://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/6Revolucion/1916PRP.html>.

Velázquez Guadarrama, Angélica, *Primitivo Miranda y la construcción visual del liberalismo,* México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012.

De Xochipilli a Quetzalcóatl: el pasado indígena antiguo en los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública

Itzel A. Rodríguez Mortellaro

La obra mexicana de Diego Rivera tiene un pilar fundamental en la antigüedad mesoamericana. En 1921 inició el proceso mediante el cual el pintor integró, paulatinamente, imágenes e historias del pasado indígena a sus concepciones culturales y políticas. El diseño de Rivera para la portada de la revista *El Maestro*, de octubre de 1921, resume el temprano eclecticismo del artista. En este dibujo reconocemos la hoz y el martillo, un ojo místico, la estrella pitagórica de cinco puntas, glifos antiguos y tipografía inspirada en los volúmenes de la escultura prehispánica. Esta amalgama de signos expresa las distintas facetas del artista: comunista, ocultista y simbolista indigenista. Al correr la década de los veinte, mientras desarrollaba el programa mural de la Secretaría de Educación Pública (SEP), Diego consolidó concepciones e iconografías que le permitieron comunicar un vínculo esencial entre el pasado ancestral, las identidades del pueblo mexicano y el destino político del México revolucionario. Paralelamente, el aprendizaje del muralista durante los años que trabajó en la SEP, la Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo y en el Palacio de Cortés le permitió fraguar el relato pictórico totalizador de la historia nacional en el tríptico mural que comenzó a pintar en Palacio Nacional, en 1929.

Consecuente con la visión propuesta por la antropología de Manuel Gamio, Diego Rivera presentó en sus murales de la SEP al "pueblo mexicano", donde se reconoce la acusada persistencia del pasado –racial, cultural y económico– en la forma de vida, espiritualidad y aspiraciones sociales de los grupos de población del México revolucionario.[1] En las pinturas vemos que la herencia indígena se mantiene especialmente vigorosa en las comunidades rurales o semi rurales del país, manifiestas en el color de la piel, la cercanía con la naturaleza, la espiritualidad, las prácticas tradicionales y la tecnología artesanal. La concepción de un "México eterno" finca en la raíz indígena el eje esencial de la cultura nacional mestiza.

En este gran escenario pictórico hay referencias a asuntos o motivos tomados del pasado antiguo que cumplen necesidades contemporáneas. Estas presencias icónicas o temáticas son escasas, pero significativas. Aunque modestas, hablan elocuentemente de la primera etapa de un proceso que implicó apropiación, adaptación y resignificación, y que llevó a Diego Rivera a consagrarse como el "pintor nacional" por excelencia, con una legión de seguidores en el campo del arte.

1 Renato González Mello trató este aspecto ampliamente en "Manuel Gamio, Diego Rivera and the politics of Mexican Anthropology", en RES, Cambridge, Ma., vol .45, 2004, pp. 16-185.

Serpientes

Un buen observador contará numerosas serpientes –de cascabel, emplumadas o con mazorcas en el cuerpo– en distintos espacios murales. Éstos son los primeros de innumerables ofidios que Rivera representó en diversos formatos a lo largo de su extensa obra. Gracias a la arqueología, el simbolismo del mítico reptil con plumas vivió un renacimiento durante las primeras décadas del siglo XX. En 1918, Manuel Gamio excavó el templo de Quetzalcóatl en Teotihuacán, sacando a la luz sendos mascarones de la serpiente emplumada. Este descubrimiento reactivó la discusión en torno al papel de Quetzalcóatl en el mundo antiguo y fue determinante para situar a este personaje, en su forma híbrida o como gobernante de la mítica *Tollan*, en el centro de las reelaboraciones del pasado prehispánico. En los discursos académicos de aquella época –debidos, en particular, a Manuel Gamio, Miguel Othón de Mendizábal y el arqueólogo Juan Enrique Palacios–, se afirma que la urbe teotihuacana fue la patria del Quetzalcóatl histórico y que, desde allí, la cultura del gobernante irradió al resto de los pueblos indígenas.[2] El poder simbólico y cultural atribuido a Quetzalcóatl en la década de los veinte –en ámbitos científicos, literarios y artísticos– es fundamental para entender la forma en que Rivera comprendió e interpretó el pasado indígena, para representar y legitimar su presente.

En este punto conviene recordar la pertenencia de Diego Rivera al grupo rosacruz de la Logia Quetzalcóatl, una experiencia política y esotérica que lo proveyó de símbolos y un lenguaje que potenció el alcance de sus imágenes.[3] Adicionalmente, cabe mencionar la visita del pintor al sitio arqueológico de Chichén Itzá en diciembre de 1921, donde apreció una manifestación constructiva de la serpiente emplumada en las pilastras del Templo de los guerreros. La frase del escritor José Juan Tablada, "arqueología vitalizada",[4] que resume el clímax trascendente de la novela *La resurrección de los ídolos* (1924), sirve para precisar la estrategia expresiva que Rivera inauguró en esos años. Posteriormente, el pintor continuó "vitalizando" y transfigurando monumentos arqueológicos mexicas, como el Teocalli de la Guerra Sagrada en sus murales del Palacio Nacional, la imponente Coatlicue para murales que pintó en el Instituto de Artes de Detroit (1932-1933) y en el mural portátil *Unidad Panamericana* (1940) realizado en San Francisco, California.

Las primeras serpientes, de cascabel o con plumas, pintadas por Rivera en la SEP se encuentran en el cubo de los elevadores, un espacio oscuro y relativamente oculto, que alberga escenas de mujeres indígenas bañándose en el río, rodeadas por vegetación tropical. La asociación entre los cuerpos femeninos, desnudos o semidesnudos, la exuberante naturaleza y la serpiente mitológica, relacionada con el medio acuático, hablan de un estado primario, natural e intuitivo, de un paraíso en tierras mexicanas que

2 Juan Enrique Palacios y Miguel Othón de Mendizábal, *Quetzalcóatl y la irradiación de su cultura en el antiguo territorio mexicano: revelaciones del magno monumento de Teotihuacán,* México, Museo Nacional de Antropología, 1921.

3 La pertenencia de Diego Rivera a la Logia Quetzalcóatl fue documentada por Raquel Tibol y analizada por Fausto Ramírez y Renato González Mello.

4 José Juan Tablada, *Obras completas VII. La resurrección de los ídolos*, México, UNAM/IIF, 2003 (Nueva Biblioteca Mexicana, 152).

remite al mítico viaje de Rivera a Tehuantepec, donde se reencontró con su patria y la otredad indígena, a la que apreció con anteojos exotistas.

En el último nivel del edificio, Rivera volvió a pintar serpientes sobre cada uno de los paneles del *Corrido de la Revolución Agraria*. En este punto, cabe hacer notar que el *Corrido de la Revolución Proletaria* no tiene una sola serpiente. A diferencia del proletariado urbano, los habitantes y trabajadores del campo se acompañan de animales míticos, en virtud de la identidad racial y cultural asignada en el México posrevolucionario. Los frescos donde el campesinado –como fuerza social– se asocia con íconos míticos de la "arqueología vivificada", legitima una fórmula de identidad tripartita: campesino-indígena-pasado. El incesante movimiento implicado en el cuerpo de los reptiles, unos mitológicos y otros "naturales", corroboran la dinámica progresista que Rivera imprime a sus visiones de transformación revolucionaria en el campo. En un tiempo remoto las tareas agrícolas implicaban una tecnología primitiva, con el uso de la coa como instrumento de siembra; en la utopía del México moderno y revolucionario el campo se trabaja con tractores, y la conciencia madura aporta frutos sociales. Simultáneamente, la omnipresencia de las serpientes señala las corrientes subterráneas que nutren la identidad del campesinado, es decir, asociadas a un tiempo y espacio ancestrales.

Xochipilli

Xochipilli, patrono mexica de la música, el canto, la danza, el juego y el placer sexual, se encuentra representado en uno de los segmentos iniciales de una composición ubicada en una escalera. Este extenso mural se desenvuelve creando una espiral ascendente. En palabras del artista, su tema expone la evolución de México "desde el origen de la vida hasta la Revolución y reconstrucción". Rivera usó el monolito de Xochipilli, expuesto en la galería de monolitos del Museo Nacional, para recrear un ambiente paradisiaco donde destaca un hombre en éxtasis, ataviado como el dios mexica, y rodeado de mujeres desnudas en posición de "hieratismo ritual". La escena comunica un estado de "inocencia original", con connotaciones de fertilidad, abundancia y sensualidad. Aquí, podemos entender que el artista "vivificó" la arqueología con una perspectiva fincada en el primitivismo moderno.

Como Rivera apuntó en más de una ocasión, la espiral de la escalera señala hacia una idea de evolución que se extiende en varios niveles: espiritual, social y artística. Al respecto de la evolución artística de Rivera, puede verse cómo el primitivismo de los primeros tramos, que puede relacionarse con obras de Pierre Puvis de Chavanne, Paul Gauguin y Henri Rousseau, se transfigura según el mural se desenvuelve, y encontramos otras referencias al arte europeo en el "estilo mexicano" de Rivera, con escenas y alegorías revolucionarias. La espiral nos muestra otras transformaciones, como el transcurso de lo natural a lo social, de la inocencia a la conciencia social y de la oscuridad a la luz que baña los últimos murales. En el último tramo encontramos a una maestra rodeada de alumnos, arquitectos y constructores, que lleva a cabo su tarea de regeneración revolucionaria.

El magisterio civilizador

Como parte del programa artístico del edificio de la Secretaría de Educación Pública, José Vasconcelos encargó al escultor Manuel Centurión cuatro bajorrelieves que se ubican en los ángulos del Patio del Trabajo. En ellos se aprecian los nombres y siluetas de cuatro personajes: (Bartolomé de) Las Casas, Platón, Buda y Quetzalcóatl. Cada uno de estos nombres se dirige al humanismo espiritual profesado por José Vasconcelos. El americano Quetzalcóatl fue entendido por el entonces ministro como "el primer educador de esta zona del mundo".[5] Hay que insistir que al aura renovada de la serpiente emplumada arqueológica se sumó la comprensión moderna y enaltecedora del relato del rey sacerdote Quetzalcóatl. Miguel Othón de Mendizábal, voz oficial de la historiografía prehispánica en el primer periodo revolucionario, explicó al personaje como un "sacerdote tolteca […] que inspiraba costumbres dulces, pacíficas y laboriosas". Existen numerosos testimonios de la época que presentan a Quetzalcóatl como el dios más benéfico del panteón indígena, como un gobernante modelo, e incluso como un iluminado, a la altura de los más insignes espíritus universales. José Vasconcelos, en su *Indología* publicada en 1927, describe a Quetzalcóatl como un hombre "cargado de ciencia y de virtud, que enseñó las artes y reformó las costumbres […] humilde sabio que se le hizo entrega de todo el poder para que cambiase de raíz los hábitos de las gentes y los fundamentos mismos del Estado".[6] Como vimos, el filósofo lo denomina explícitamente un "educador". El maestro, como mente ilustrada que guía al pueblo y lo saca de su atraso, es el protagonista del proyecto cultural vasconceliano, que tiene un antecedente inmediato en el itinerario intelectual del Ateneo de la Juventud y su origen en los fundamentos liberales del republicanismo de finales del siglo XIX.

Diego Rivera, un artista perteneciente a la generación del Ateneo, también creyó firmemente en el magisterio civilizador como medio para reconstruir cultural y espiritualmente al país. En un boceto que data de 1927, del tríptico mural de la historia de México que Rivera pintó en el Palacio Nacional entre 1929 y 1935, se aprecia la manera en que el artista integró a su narrativa el liderazgo de Quetzalcóatl como personaje que encarna un carácter redentor y espiritual. Si bien Rivera no representó a Quetzalcóatl en su forma humana en los murales de la SEP, es inevitable comparar el ejercicio benéfico, redentor y constructivo de la maestra ubicada al final del ascenso evolutivo de la escalera, con la acción redentora, civilizatoria y espiritual de Quetzalcóatl, el protagonista de la historia pintada en los muros del Palacio Nacional. Existe una correspondencia del liderazgo moral asignado a la educadora y la comprensión moderna del héroe antiguo. Pueden establecerse identidades entre la "misión" del magisterio revolucionario y el "reformismo" ético atribuido a Quetzalcóatl por la comunidad intelectual de la que formó parte Diego Rivera. Por ello, ambos educadores, implicados en espirales evolutivas, se sitúan frente a una arquitectura (escuela o templo) que simboliza la (re)construcción simbólica de México.

---

5 José Vasconcelos, "Discurso pronunciado en el acto de inauguración del nuevo edificio de la Secretaría", en *José Vasconcelos, discursos 1920-1950,* México, Ediciones Botas, 1950, p. 39.

6 José Vasconcelos, "Capítulo V. La educación pública", en *Indología: una interpretación de la cultura iberoamericana* en *Obras completas*, México, Libreros Mexicanos Unidos, 1958, p. 1229.

Conclusiones

Los años en que Rivera pintó en la SEP aprendió a expresar sus convicciones culturales y políticas mediante temas y motivos tomados de la antigüedad indígena. La estrategia de "vitalización" de la arqueología como recurso primitivista y para legitimar la continuidad entre el pasado y el presente en las expresiones sociales de la población rural, así como la adopción de figura de Quetzalcóatl –a través de las reelaboraciones propuestas por diversos pensadores, en particular José Vasconcelos y José Juan Tablada– como figura clave para refrendar la misión civilizadora de la élite intelectual y artística, perdurarán en el repertorio de Diego Rivera y, con ello, calarán hondo en el imaginario de la cultura mexicana.

Referencias

González Mello, Renato, "Manuel Gamio, Diego Rivera and the politics of Mexican Anthropology", en *RES*, Cambridge, Ma., vol. 45, 2004.

Palacios, Juan Enrique y Miguel Othón de Mendizábal, *Quetzalcóatl y la irradiación de su cultura en el antiguo territorio mexicano: revelaciones del magno monumento de Teotihuacán,* México, Museo Nacional de Antropología, 1921.

Tablada, José Juan, Obras completas VII. *La resurrección de los ídolos,* México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas, 2003 (Nueva Biblioteca Mexicana, 152).

Vasconcelos, José, "Discurso pronunciado en el acto de inauguración del nuevo edificio de la Secretaría", en J*osé Vasconcelos, discursos 1920-1950,* México, Ediciones Botas, 1950.

_____, "Capítulo V. La educación pública", en *Indología: una interpretación de la cultura iberoamericana* en *Obras completas*, México, Libreros Mexicanos Unidos, 1958.

La aparición de Zapata en los muros de la SEP[1]

Luis Vargas Santiago

En contraste con la imagen insurgente y reputación beligerante que gozaban tanto Emiliano Zapata (1879–1919) como su ejército durante la Revolución Mexicana, especialmente entre el grupo de Sonora que se alzó con el poder, la institucionalización que Diego Rivera hizo del Caudillo del Sur, a través de sus ciclos murales de los años veinte, constituye un ejemplo sobresaliente de cómo el gobierno posrevolucionario desmanteló y transformó el legado militante y popular del campesinado en componentes esenciales de algunas agendas ideológicas de carácter social y político durante buena parte del siglo XX. Al mismo tiempo reforzó el corporativismo y el control incontestable y sostenido del Partido Nacional Revolucionario (fundado en 1927), predecesor del actual Partido Revolucionario Institucional (PRI). Asimismo, la apropiación y redefinición de Zapata en los murales públicos de Rivera, principalmente en los de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y los de la Escuela Nacional Agraria de Chapingo (hoy Universidad Autónoma de Chapingo), habla del poder de ciertas imágenes artísticas y la agencia de este pintor no sólo para intervenir en eventos políticos de su época, sino también para crear interpretaciones de la historia más allá de los aspectos representacionales. Puesto en otras palabras, y utilizando el caso de Zapata, trato de postular que Rivera pintó la historia del México revolucionario aun antes de que ésta fuera consensuada y acordada por los grupos en el poder.

El muralista fue el primero en "canonizar" al revolucionario del sur, haciéndolo imprescindible para los discursos oficiales que cristalizaron durante el periodo posrevolucionario (1920–1940). Para ello me concentraré en la primera aparición de Zapata en los muros de la SEP. En un corto período, Zapata pasó de ser vilipendiado como bandido, forajido, violador y bárbaro a ser considerado un santo de las agendas agrarias y sociales en México. Además aglutinó un conjunto de valores exclusionarios asociados con el nacionalismo, la raza, la etnia y la masculinidad.

Los eventos incluidos aquí están además conectados con lo que he llamado "el evangelio según Diego", es decir, con la capacidad de este pintor para crear imágenes que se volvieron esenciales para visualizar la historia de México. Usar la analogía bíblica es, por supuesto, hasta cierto punto irónico. Los objetivos adoctrinadores y trascendentales que Rivera imaginó a través de su obra de arte y profusa escritura marcaron notablemente las caracterizaciones religiosas y proféticas de la historia política. En medio de los esfuerzos de reconstrucción nacional, Rivera capitalizó su papel como el pintor principal

1 Este ensayo es una versión recortada del texto "El evangelio según Diego. La invención de Zapata como símbolo oficial", que se publicó en el libro *Los murales de la Secretaría de Educación Pública. Libro abierto al arte e identidad de México*, México, SEP, 2018, pp. 191–230.

del proyecto cultural y pedagógico dirigido por el Secretario de Educación José Vasconcelos en 1921, creando imágenes que, entre otras cosas, fueron fundamentales para la configuración del culto oficial de Zapata en prácticamente cualquier ámbito político, literario y visual.

La imagen de Emiliano Zapata apareció por primera vez en un repertorio oficial en uno de los frescos de Diego Rivera en la sede de la Secretaría de Educación Pública en noviembre de 1923.[2] Hasta entonces, el legado zapatista estaba presente en algunos sectores regionales del sur del país, en movimientos campesinos de base, organizaciones agrarias y, en cierta medida, en el discurso institucional del estado de Morelos, cuyo control Obregón entregó a herederos zapatistas y políticos agraristas. No obstante, este culto regional de Zapata no había producido ninguna propaganda visual o nuevas imágenes en torno al héroe. En cambio, lo que circulaba eran los retratos fotográficos del líder tomados durante la Revolución.[3] Para 1923 el Estado había comenzado tímidamente a circular una versión de la Revolución entre el campesinado, en la cual el zapatismo era confrontado ideológicamente con la indiferencia social del presidente Venustiano Carranza. Al proclamar al presidente Obregón heredero de Madero y Zapata, algunos políticos, especialmente los zapatistas como Antonio Díaz Soto y Gama y Gildardo Magaña, buscaron borrar las ligas ideológicas entre Obregón y el carrancismo.[4] Recordemos que Carranza era considerado responsable de orquestar el asesinato de Zapata. Por otro lado, mientras las tropas zapatistas habían pasado a ser parte del ejército nacional y el legado de su líder comenzaba a filtrarse en algunos discursos políticos, mayormente para ganar la simpatía de campesinos y organizaciones agrarias, la presencia de Zapata en murales y libros de texto devino hasta que Vasconcelos renunció a la SEP. Esto se debió fundamentalmente a dos cuestiones; por un lado, el ideario vasconcelista buscó evitar cualquier representación revolucionaria o puramente histórica en los ciclos murales, en su lugar se privilegiaron representaciones ilustradas de carácter más bien alegórico como el mural *Creación* (1922–1923), de Rivera, realizado en el anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria. Esta obra, mejor que ninguna otra, condensa los principios de la ideología racial del mestizaje vasconcelista, así como la fusión de estructuras religiosas y humanistas encaminadas a una rendición ahistórica y metafísica de la utopía moderna mexicana durante los primeros años de la posrevolución. Por el otro, el Secretario de Educación tenía un particular rechazo por Zapata, a quien consideraba "la lacra del zapatismo".[5] No recuperaré la problemática relación que existió entre estas dos figuras durante los años del conflicto armado ni el rotundo rechazo de Vasconcelos a la memoria del líder campesino. Baste por ahora decir

2 Por repertorios oficiales me refiero a cualquier contenido de los programas políticos, económicos, educativos, sociales y culturales auspiciados por el Estado, incluidos los libros de texto, panfletos, propaganda y cualquier otra parafernalia escrita o visual de carácter gubernamental.

3 Acerca de la fotografía del zapatismo y su circulación en los años revolucionarios, ver Ariel Arnal, *Atila de tinta y plata: Fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México entre 1910 y 1915,* México, INAH, 2010.

4 Ilene V. O'Malley, *The Myth of the Revolution: Hero Cults and the Institutionalization of the Mexican State, 1920-1940,* Nueva York, Greenwood Press, 1986, pp. 48–50.

5 José Vasconcelos, *El Desastre: El Proconsulando*, vol. 2, México, FCE, 1982 (Memorias), p. 34.

que, además de un enfrentamiento en la Convención de Aguascalientes en 1914, donde Zapata supuestamente mandó asesinar a Vasconcelos,[6] el secretario consideraba al líder campesino un cacique mestizo autoritario que había tomado ventaja de la lucha india y reservado para su propio beneficio y el de su familia tierras ilegalmente usurpadas. La consideración de Zapata como mestizo es importante porque señala el rechazo de Vasconcelos para considerar al zapatismo un movimiento verdaderamente indígena, a la par que construyó a Zapata como un modelo del mestizaje corrompido.

Por ello sorprende aún más que el primer "Zapata oficial" (FIGURA 1) apareció en las paredes de la SEP durante la última fase del mandato de José Vasconcelos (1921–1924). Por si esto no fuera suficiente, el panel donde Rivera pintó su primer Zapata (junto con otro dedicado al maestro zapatista Otilio Montaño) está situado a pocos metros de la oficina que Vasconcelos (FIGURA 2) y, a partir de ese momento, todos los demás secretarios de educación ocuparían hasta la actualidad. Ubicada en el salón 311, la oficina del secretario está en el segundo nivel del patio interior del edificio, que es más conocido como el Patio del Trabajo, título que Rivera le dio a este monumental ciclo mural de tres pisos pintado entre marzo de 1923 y abril de 1924. Gracias a una cronología de 1927 que Rivera le dictó a Anita Brenner, y contraria a la mayoría de la literatura publicada sobre los murales de la SEP, sabemos que Rivera ejecutó las representaciones de Zapata y Montaño en noviembre de 1923. Además, ahora está claro que Rivera completó esta sección alegórica conocida como Los Mártires Revolucionarios en febrero de 1924, justo después del final de la rebelión delahuertista de diciembre de 1923 y sólo cuatro meses antes de que Vasconcelos renunciara a su cargo. Los dos mártires que se sumaron fueron el emperador azteca Cuauhtémoc y Felipe Carrillo Puerto (FIGURAS 3 y 4), político socialista y gobernador de Yucatán, asociado con los mayas en su estado y asesinado el 3 de enero de 1924 por miembros de la rebelión delahuertista. Dado que Vasconcelos no sólo tenía animadversión contra Zapata y Montaño, sino que tampoco tenía respeto por el difunto Carrillo Puerto por sus vínculos con el comunismo y sobre todo por su cercanía con Plutarco Elías Calles, a quien percibía como la encarnación de la corrupción y la autocracia, vale la pena preguntar ¿por qué permitió que Rivera pintara estas figuras justo afuera de su oficina? ¿Por qué un Vasconcelos quisquilloso, quien supervisaba de cerca los programas visuales y no pocas veces censuró o corrigió los esquemas de los murales, se hizo de la vista gorda ante los nuevos mártires riverianos?

Para enunciar una posible respuesta es necesario tomar en cuenta las tensiones políticas que surgieron en la última fase del gobierno de Álvaro Obregón, el llamado a elecciones presidenciales y el

6 Acerca de este suceso, véase Jean Charlot, *The Mexican Mural Renaissance 1920–1925,* New Haven, CT, Yale University Press, 1963, pp. 85–87; Eulalio Gutiérrez, *Manifiesto del ciudadano Presidente Provisional de la República, Eulalio Gutiérrez. Acuerdo de alta justicia destituyendo a los generales Francisco Villa, Emiliano Zapata y Venustiano Carranza*, enero 15, 1915, en Román Iglesias González (comp.), *Planes políticos, proclamas, manifiestos y otros documentos de la Independencia al México moderno, 1812-1940* [en línea], México, UNAM-IIJ, s.f., pp. 744–51, disponible en <http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1915_210Manifiesto_del_ciudadano_Presidente_Provisional_de_1866.shtml>, consultado el 17 de abril de 2015; Cristopher Domínguez Michael, "José Vasconcelos, padre de los bastardos", en Claude Fell (comp.), *Ulises Criollo. Edición crítica*, por José Vasconcelos, San José, Costa Rica Universidad de Costa Rica, 2000, p. 996; Claude Fell, *José Vasconcelos: Los años del águila (1920–1925). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México posrevolucionario,* México, UNAM, [1989] 2009, capítulo 1.

inminente traspaso de estafeta a Plutarco Elías Calles, secretario del Interior en aquel momento y candidato del partido laborista. De la Huerta representaba a los políticos moderados y contó con el apoyo de círculos católicos y oficiales del ejército que no estaban satisfechos con la reversión de las políticas de Carranza y el creciente apoyo dado a los sectores populares. Mientras que en términos generales Vasconcelos permaneció neutral a los cismas políticos que enfrentaba el país, sus creencias políticas y su plataforma estaban ciertamente más cerca de De la Huerta.

Lo que fue completamente innovador y sacrílego de Rivera fue el emparejamiento de Cuauhtémoc, una figura ya legitimada por el liberalismo mexicano y el propio Vasconcelos con las otras tres figuras no oficiales. Por otro lado, permitir la representación del recién asesinado Carrillo Puerto en las paredes del SEP significó la entrada al discurso oficial del hombre que el secretario describiría más tarde como "el mártir callista".[7] Prohibir la representación de Carrillo Puerto en ese momento crítico habría indicado su declaración abierta como simpatizante de los delahuertistas. En las percepciones de la época, Carrillo Puerto no era sólo un mártir callista sino también un mártir del gobierno. A pesar de las brechas ideológicas claras con Rivera, Vasconcelos necesitaba mantener su proyecto a flote a toda costa, en un contexto en que las condenas al muralismo estaban cerca de llegar a su culmen.

Al mismo tiempo, Rivera ejecutó lo que se puede definir como un plan político flexible de varios niveles, donde el pintor actuaría en solitario para luego posicionarse como parte del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores (SOPTE) y del Partidos Comunista Mexicano (PCM). En otras ocasiones apoyaría bien a Vasconcelos o, alternativamente, se uniría a Calles. Servir a Dios y al diablo al unísono en reacción a los acontecimientos actuales se convirtió en una estrategia en la que el pintor se destacó. Aunque el pastiche ideológico de Rivera en los primeros murales de la SEP, sobre todo en los del Patio del Trabajo, puede parecer contradictorio, hasta cierto punto es consistente con la mezcla de tradiciones y referencias iconográficas que puso en movimiento en sus obras. Rivera configuró un programa en el que los símbolos cristianos se cruzan con la visión religiosa de ciertos círculos de masones y elementos marxistas por igual. Para Renato González Mello, estas tres ideologías "ofrecen puntos de vista sobre el concepto de revolución, incluyendo la destrucción, la muerte como un paso hacia otro orden social y la construcción del futuro".[8]

---

7 El siguiente episodio quizá podría ayudar a comprender el comportamiento de Vasconcelos. Impulsado por el homicidio de Carrillo Puerto, Luis Morones –fundador del Partido Laborista, secretario general de la Confederación Regional Obrera Mexicana (Confederación Regional de Trabajadores Mexicanos-crom), quien hizo el trabajo sucio de Calles– subió a la tribuna del Senado el 14 de enero de 1924 para pedir que se ejerciera "acción directa" contra cualquiera de los rebeldes. Charlot, op. cit., p. 280. Como resultado de esto, la mañana del 23 de enero el senador cooperativista Francisco Field Jurado –seguidor de De La Huerta y uno de los principales opositores al Tratado de Bucareli–fue asesinado en la colonia Roma a plena luz del día. Los asesinos supuestamente estaban asociados con Morones. Seis días después Vasconcelos intentó renunciar a su puesto en protesta por el asesinato de Field Jurado. Impulsado por el respaldo que las organizaciones docentes y estudiantiles le dieron al secretario de Educación, Obregón rechazó la renuncia asegurando que su gobierno no estaba involucrado en el asesinato y que procesaría a los culpables o a cualquier persona relacionada con la "acción directa". Claude Fell, *Los años... op. cit.*, pág. 125.

8 Renato González Mello, "Diego Rivera, Segundo piso del Patio del Trabajo de la SEP", en Ida Rodríguez Prampolini (coord.)*, de Muralismo Mexicano, Catálogo razonado I, 1920-1940*, vol. II, México, FCE/UV/UNAM/INBA, 2012, p. 256.

Esta visualización de un futuro ideal se muestra en *Fraternidad* (FIGURA 6), el panel central del segundo nivel, ubicado en el muro oriental, pintado en octubre de 1923 y descrito por el pintor como "la unión de campesinos y obreros bajo Apolo y los dones de la agricultura y la industria" o "el campesino y el trabajador con el final de la tragedia". La fraternidad entre los sectores agrario y proletario es, de hecho, el tema principal de todos los murales de la SEP. En este sentido, la representación de Los Mártires Revolucionarios, en el muro norte, debe entenderse en la narrativa propuesta por Rivera como el momento previo a *Fraternidad* y representa una de las vías para alcanzar el futuro mediante la remodelación de la historia. Según Rivera, el renacimiento de Apolo en México sólo era posible a través de la unión fraternal de los sectores populares complementarios. Su primera intervención en este sentido fue la representación de Cuauhtémoc, Carrillo Puerto, Zapata y Montaño: la apoteosis masculina de la Revolución. Dentro de estos mártires, el líder yucateco representó al proletariado y Zapata al campesinado. Además, los cuatro mártires compartían un trágico final y vínculos con los indígenas. Zapata y Montaño, pintados en noviembre de 1923, antes de la rebelión de los delahuertistas, están envueltos en ropa roja que se asemeja a obenques, mientras que Cuauhtémoc y Felipe Carrillo Puerto, pintados después de la rebelión, en febrero de 1924, visten túnicas de color rojo anaranjado.

Rivera pasó por alto cualquier incoherencia (Zapata autorizó el fusilamiento de Montaño y la renuncia de Carrillo Puerto al PCM) para presentar la mexicanidad como un continuo esencialista de base, sin problemas; una maniobra que ciertamente resonó con algunas ideas del mestizaje trascendental de Vasconcelos, pero Rivera dio un paso más allá, pues sus mártires revolucionarios anunciaron la radicalización de los discursos de la mexicanidad que se extendió ampliamente después de 1924. Bajo estos nuevos lentes, especialmente en lugar del indigenismo, los legados españoles tendieron a ser borrados o demonizados. Los mártires de Rivera marcaron el comienzo de una interpretación innovadora de la historia que la retórica nacionalista usó y reforzó incansablemente. Embebida en la religiosidad católica, la fórmula de Rivera perpetuó continuamente la idea de una Revolución exitosa.

Entre estos mártires, Zapata fue el único que se convirtió completamente en un ícono nacional de México y más allá. Mientras Rivera siguió representando a Montaño y Carrillo Puerto en otros murales durante la década de 1920, en la siguiente –cuando, paradójicamente, el indigenismo se hizo omnipresente en todo el país– ambos perdieron impulso nacional. Su "declive" se debió al fortalecimiento de un discurso centralista orientado al caudillo y encarnado en la figura presidencial de Calles y Cárdenas, para el cual Carrillo Puerto y Montaño no fueron muy instrumentales.

Por otra parte, Zapata se convirtió en el vehículo por el cual Calles logró con éxito la unión fraternal de trabajadores y campesinos bajo su administración. No es gratuito que en el quinto aniversario de la muerte de Zapata, el 10 de abril de 1924, el ministro del interior y candidato laborista Plutarco Elías Calles hiciera una parada en el cementerio de Cuautla para presentar sus respetos ante la humilde tumba del revolucionario. Esa fue la primera vez que un candidato presidencial incluyó en su campaña la participación en el homenaje luctuoso a Zapata y a partir de entonces se convirtió en parada obligada para

cualquier político de envergadura nacional. Menos gratuito es que el pintor Diego Rivera formara parte de la comitiva de Calles ese día. Su presencia en el homenaje a Zapata y el apoyo franco a la campaña presidencial no fue, sin embargo, un mero gesto individualista, sino la expresión colectiva del sector comunista.

Conclusión

Presentado en el fresco de Rivera con estrabismo, el bigote de los maestros chinos y el peinado de moño o cráneo doble típico de la meditación budista y la vida espiritual, el mártir Zapata es el sabio y visionario que anuncia el advenimiento de una nueva era. Su brazo derecho en una honda simboliza la derrota de lo mundano, y sus pies descalzos, los únicos visibles en los cuatro mártires, su apego a la Madre Tierra. Zapata representa la liberación del México cautivo a través de su martirio. Las figuras femeninas a sus pies llevan en sus manos mazorcas de maíz. Zapata, como lo expresó Brenner, es "el mártir tradicional de la tierra, el hombre que conscientemente muere como símbolo". Zapata fue probablemente el símbolo más poderoso que Rivera y el aparato posrevolucionario utilizaron alguna vez. En cierto modo, éste fue un símbolo muerto desde el principio. Alegóricamente hablando, Rivera "mató" a Zapata por segunda vez para hacerlo reencarnar en la forma de un fantasma que una y otra vez confirmaría "el evangelio según Diego".

En las más de setenta veces que Rivera pintó a Zapata en su carrera (en la SEP aparece en cuatro ocasiones), el líder campesino no es sólo un reflejo del contexto social y político o una mera ilustración de la historia. Por el contrario, el muralista capitalizó al Caudillo del Sur como un recurso de intervención política. Antes que otros políticos, historiadores y artistas, Rivera intervino y manipuló el pasado reciente para presentar la Revolución como un conflicto resuelto. Por lo tanto, el autoproclamado pintor comunista empleó al líder campesino como una encrucijada para mostrar una resolución agradable y sin problemas a un problema persistente: los cismas políticos entre los grupos agrarios y proletarios.

Varios artistas, intelectuales y políticos continuaron expandiendo y complicando el relato de Zapata sobre Rivera en otros murales, propaganda oficial y libros de texto a lo largo del siglo XX. Más importante aún, Rivera lanzó una narración atemporal y moral del héroe que resultó tremendamente útil para el régimen de Plutarco Elías Calles (1924-1934) y el consecuente establecimiento de control centralizado en manos de figuras presidenciales, así como la regla autocrática y sostenida de un partido en el poder.

Referencias

Arnal, Ariel, *Atila de tinta y plata: Fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México entre 1910 y 1915,* México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.

Brenner, Anita, *Idols behind Altars: Modern Mexican Art and Its Cultural Roots,* Mineola, NY, Dover Publications, 1929.

Charlot, Jean, *The Mexican Mural Renaissance 1920–1925,* New Haven, CT, Yale University Press, 1963.

Domínguez Michael, Cristopher, "José Vasconcelos, padre de los bastardos", en Claude Fell (comp.), *Ulises Criollo. Edición crítica,* por José Vasconcelos, San José, Costa Rica, Universidad de Costa Rica, 2000.

Favela, Ramón, *Diego Rivera los años cubistas,* México, Museo Nacional de Arte-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984.

Fallaw, Ben, "Felipe Carrillo Puerto of Revolutionary-Era Yucatán, Mexico Popular Leader, Caesar, or Martyr?", en Samuel Brunk and Ben Fallaw (eds.), *Heroes and Hero Cults in Latin America,* Austin, TX, University of Texas Press, 2006.

Fell, Claude, *José Vasconcelos: Los años del águila (1920–1925). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México posrevolucionario,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, [1989] 2009.

Gauss, Susan M., *Made in Mexico: Regions, Nation, and the State in the Rise of Mexican Industrialism, 1920s-1940s,* University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 2011.

González Mello, Renato, "El régimen visual y el fin de la Revolución", en Esther Acevedo (comp.), *La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950), Hacia otra historia del arte en México,* vol. 3, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Curare, A.C., 2002.

_____, "Diego Rivera, Planta baja del Patio de las Fiestas de la Secretaría de Educación Pública", en Ida Rodríguez Prampolini (ed.), *Muralismo Mexicano, 1920-1940, Catálogo razonado I,* vol. I, México, Fondo de Cultura Económica/Universidad Veracruzana/Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2012.

_____, "Diego Rivera, Segundo piso del Patio del Trabajo de la SEP", en Ida Rodríguez Prampolini (ed.), *Muralismo Mexicano, 1920-1940*, *Catálogo razonado I,* vol. II, México, Fondo de Cultura Económica/Universidad Veracruzana/Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2012, pp. 247-58.

_____, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Emblemas, trofeos y cadáveres,* México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

Gutiérrez, Eulalio "Manifiesto del ciudadano Presidente Provisional de la República, Eulalio Gutiérrez. Acuerdo de alta justicia destituyendo a los generales Francisco Villa, Emiliano Zapata y Venustiano Carranza", 1915, en Román Iglesias González (comp.), *Planes políticos, proclamas, manifiestos y otros documentos de la Independencia al México moderno, 1812-1940* [en l, po de el

17 de dicas, s.f., p. ínea], México, Instituto de Investigaciones Jurídicas-Universidad Nacional Autónoma de México, s.f., pp. 744-51, disponible en <http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1915_210/ Manifiesto_del_ ciudadano_Presidente_Provisional_de_1866.shtml>, consultado el 17 de abril de 2015.

Huerta, Adolfo de la, *Memorias de Don Adolfo de la Huerta según su propio dictado,* Roberto Guzmán Esparza (comp.), ed. facsim., México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, [1957] 2003.

Jitrik, Noé, "Lectura de Vasconcelos", en Claude Fell (comp.), *Ulises Criollo. Edición crítica,* por José Vasconcelos, San José, Costa Rica, Universidad de Costa Rica, 2000.

Navarrete, Sylvia, *Diego Rivera: The Cubist Portraits 1913–1917,* Londres, Philip Wilson Publishers, 2009.

Oles, James, "Diego Rivera, Paisaje Zapatista", en Dafne Cruz Porchini (ed.), *Pintura. Siglo XX*, vol. 2, Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, México, Museo Nacional de Arte/ Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

O'Malley, Ilene V., *The Myth of the Revolution: Hero Cults and the Institutionalization of the Mexican State, 1920-1940,* Nueva York, Greenwood Press, 1986.

Ramírez-García, Mari Carmen, *The Ideology and Politics of the Mexican Mural Movement: 1920-1925,* Tesis doctoral, The University of Chicago, 1989.

Rivera, Diego y Gladys March, *My Art, My Life. An Autobiography,* Nueva York, The Citadel Press, 1960.

Salazar, Citlali, "Cuauhtémoc: raza, resistencia y territorios", en Jaime Cuadriello (ed.), *El éxodo mexicano: Los héroes en la mira del arte,* México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010.

Vargas Santiago, Luis, *Uncontainable Zapata: Iconicity, Religiosity and Visual Diaspora,* Tesis doctoral, The University of Texas at Austin, 2015.

_____, "Emiliano Zapata: Cuerpo, tierra, cautiverio", en Jaime Cuadriello (ed.), *El éxodo mexicano: Los héroes en la mira del arte,* México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010.

Vasconcelos, José, *El Desastre: El Proconsulando,* vol. 2, México, Fondo de Cultura Económica, 1982 (Memorias).

_____, "Los pintores y la arquitectura (5/3/1924)", en *Boletín de la Secretaría de Educación Pública* II, núm. 6, 1924.

_____, *Ulises Criollo: La tormenta,* vol. 1, México, Fondo de Cultura Económica, 1982 (Memorias).

Walsh, Thomas F., *Katherine Anne Porter and México: The Illusion of Eden,* Austin, University of Texas Press, 1992.

Wolfe, Bertram D., *The Fabulous Life of Diego Rivera*, Chelsea, MI, Scarborough House, [1969] 1990.

Retorno al orden, experimentación y continuidad de problemas artísticos entre *La Creación* y los murales de la Secretaría de Educación Pública

Sandra Zetina Ocaña

En las siguientes líneas me propongo analizar y circunscribir, dentro del retorno al orden, algunos problemas artísticos sobre la construcción del espacio que Diego Rivera abordó en su primer mural *La Creación,* entre 1922 y 1923, y que parece haber continuado pocos años después en secciones de los muros de la Secretaría de Educación Pública (SEP), en particular en el segundo piso del Patio del Trabajo.

La prolongada estancia de Rivera en Europa estuvo marcada por su participación en la vanguardia parisina, y culminó con un viaje por Italia con el fin de estudiar el arte y la pintura mural del pasado. Con la comisión estatal en puerta, armado con un cúmulo de saberes obtenidos a través de la lectura de tratados, el análisis de obras antiguas y nociones sobre la teoría del color y la composición vanguardista, Rivera inició la experimentación artística que le llevaría a recuperar las técnicas pictóricas de noble tradición grecorromana: la encáustica y el fresco. Se trató propiamente de una reinterpretación moderna que aspiraba a la solidez y pureza del color, a la permanencia constructiva. También se creó una mitología sobre la renovación mexicana de un género artístico en desuso, aunque es notorio el fuerte desarrollo que tuvo la pintura mural en Europa y el mundo durante el siglo XIX y los primeros años de 1900.[1]

Es fundamental enmarcar las primeras composiciones murales de Rivera dentro del retorno al orden ocurrido en la vanguardia parisina, hacia el final de la Primera Guerra Mundial. Los primeros murales de Rivera revelan la intención de crear una síntesis entre el arte inmemorial del pasado y la experimentación formal vanguardista, notoriamente vinculada con las propuestas que desarrolló en París antes de regresar a México. Asimismo, en esos murales se descubren los titubeos y cambios de ruta producidos por el contacto con el panorama artístico posrevolucionario. La urgencia de pintar murales, en particular durante estos primeros años, promovió la creación de un taller con una comunidad de pintores que anhelaban adquirir conocimientos a través de la praxis, inmersos en un intenso intercambio y competencia, logrando un espacio único dedicado a la experimentación, la investigación y el debate. Es posible encontrar ideas similares sobre la importancia del oficio en los escritos programáticos de Giorgio de Chirico (1888-1978), en particular aquellos publicados entre 1919 y 1920 en la revista *Valori Plastici,* en los que fundamentaba el retorno a la figuración a partir del *ritorno al mestiere*, el regreso al oficio del pintor.[2]

1 Por ejemplo, en los ciclos murales del Palacio de Westminister, para cuya ejecución Mary P. Merrifield realizó la traducción de numerosos tratados sobre pintura, entre ellos el de *Cennino Cennini*, publicado en 1844, o bien los trabajos encargados por Luis I de Baviera a los pintores de Munich, o más tarde, los murales de Puvis de Chavannes para Sainte Geneviève, entre tantos otros más.

2 Giorgio de Chirico, "Il ritorno al mestiere", en Valori Plastici, 1919, pp. 11-12. Al respecto véase también: Salvatore

Es patente que Rivera, con su nuevo dominio del fresco, reutilizó en la SEP varias de las figuras y composiciones presentes en su primer mural: las figuras angélicas y religiosas como la Magdalena penitente, la selva primitivista de la escalera o el hombre que emerge al centro de *Fraternidad,* similar a aquel en *La Creación*. Mi intención será contrastar las distintas soluciones entre ambos programas murales y la manera en que Rivera se aproximó al antiguo arte de la pintura mural, como un problema de la construcción del espacio.

1. Constructivismo y retorno al orden

Entre 1917 y 1921, Diego Rivera aún avecindado en Montparnasse, tomó distancia del círculo cubista. Se trató de una toma de posición estética consistente, un cambio de dirección en medio de discusiones sobre el rumbo del arte que tenían ocupados a los principales críticos, artistas e intelectuales de París hacia el final de la Primera Guerra Mundial, en medio de afanes nacionalistas, donde unos instaban al purismo y otros al clasicismo.[3]

Durante la guerra, en 1917 Pierre Reverdy intentó redirigir el cubismo desde la revista *Nord Sud*. En su texto "Sur le cubisme", el poeta inició una batalla con la intención de purgar a quienes consideraba seguidores de segundo orden por intentar tomar referentes en la realidad.[4] Para el poeta la creación cubista debía alejarse completamente de todo lo contingente, anecdótico y narrativo. Reverdy retomaba conceptos bergsonianos y kantianos sobre la creación, esgrimía que la imagen cubista debía ser autónoma, un medio poético poderoso que emergía de la intuición, alejada de toda imitación.[5] Bajo este concepto de cubismo, los experimentos ópticos y matemáticos de Rivera sobre la cuarta dimensión se habían salido de madre, aún más los retratos cubistas en los que proclamaba encontrar la cifra mínima para reconstruir las facciones de una persona, pues estos experimentos estaban sustentados sobre la observación del natural.

El punto de inflexión ocurrió un año más tarde, cuando Rivera realizaba una serie de ventanas abiertas en las que inició su retorno a la figuración partiendo de la síntesis cubista, como es patente al comparar dos obras sucesivas del mismo tema, la primera despliega varias proyecciones de los objetos

---

Vacanti, "Giorgio de Chirico e il 'ritorno al mestiere'. L'importanza della formazione artistica tra Atene e Monaco", en Metafísica, núm. 5-6, 2006, pp. 404-432.

3 El ambiente cultural después de la guerra se tornó un tanto chauvinista, y el arte vanguardista, en particular el cubismo se asoció con Alemania. Francia se vinculó con la cultura clásica, con el Mediterráneo y el retorno al arte clásico fue ponderado como un tema nacionalista. Véase Kenneth Silver, *Espirit de corps. The Art of the Parisian Avant-garde and the First World War 1914-1925,* Princeton, Princeton University Press, 1989; Elizabeth Cowling y Jennifer Mundy, *On classic ground. Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930*, Londres, Tate Gallery, 1990; Christopher Green, *Cubism and its Enemies. Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928,* New Haven, Londres, Yale University Press, 1987.

4 Pierre Reverdy, "Sur le cubisme", en *Nord-Sud. Revue Littéraire*, no. 1, 15 de marzo de 1917, pp.5-7.

5 Véase Dorine Gorter, *Reverdy entre poésie et peinture. Cubisme et parangone dans les écrits sur l'art (1912-1926) de Pierre Reverdy,* Tesis de doctorado, Universidad de Amsterdam, 2016.

obtenidas mediante la observación a través de *la chose*,[6] un artilugio óptico de su invención, y la segunda integra las proyecciones de planos en una sola imagen distorsionada. Como señaló Christopher Green, hacia el final de la guerra las ventanas abiertas se convirtieron en un tópico importante, pues amplificaban las analogías arquitectónicas del cubismo.[7] Las composiciones con ventanas abiertas concitaban dos géneros, paisaje y naturaleza muerta, pues unían el espacio exterior enmarcado a manera de cuadro adentro del cuadro, y el interior de manera que profundizaban en problemas del espacio. Léonce Rosenberg devolvió a Rivera justamente *Naturaleza muerta frente a la ventana*, hoy en la colección del Museo Dolores Olmedo. El 30 de septiembre de 1918 Rivera escribió a Rosenberg una airada carta de tres largas páginas y caligrafía inestable, en la que subrayó su renuencia total al cubismo, pues explicaba que su cambio de estilo era el "resultado de una evolución lógica, necesaria y no deseada por mí, pero más fuerte que yo".[8] Rivera dejó la galería al mismo tiempo que André Lhote, ambos habían participado en la discusión con Reverdy y su salida inmediatamente fue interpretada por el crítico Louis Vauxcelles como los primeros visos del fin del cubismo y el retorno a la naturaleza.[9]

El fin de la guerra radicalizó las posiciones, y tan solo un mes después Rivera presentó paisajes y retratos cézannianos en una exposición colectiva en la galería de Eugéne Blot, que integraba obra de André Lhote entre otros pintores y escultores. El propio Louis Vauxcelles escribió el prólogo, en el que presentaba a Rivera como el organizador y fiel seguidor de Cézanne.[10] La exposición se conoció como "Los Constructores", pues llevaba por epígrafe un fragmento del libro *Les Constructeurs* de Elie Faure,

---

6 Ramón Favela menciona que en 1917 Rivera teorizaba sobre la cuarta dimensión, en colaboración con Gleizes, Metzinger y Gino Severini. Se basaban en lecturas científicas como Henri Poincaré y sus ideas sobre el espacio visual y táctil. Los experimentos de Rivera lo llevaron a la construcción de un artefacto mecánico al que denominaban le chose ("la cosa") y que usó para su producción de ese momento. Posiblemente se trataba de una especie de cámara lúcida, mas por las pocas noticias que tenemos de ésta no es posible imaginarla. Ramón Favela, *Diego Rivera. Los años cubistas,* México, MUNAL/INBA/MoMA San Francisco/Phoenix Art Museum, 1984, p. 114.

7 Christopher Green, *op. cit*, p.16.

8 "*Dans votre exposé, sûrement involontairement de votre part, les faits se trouvent être changés, tandis qu'ils se sont passés ainsi = vers le mois de septembre de 1917 en occasion d´une visite que vous avez fait a mon atelier, je vous ait avertie, que mon travail par suite de son évolution logique, nécessaire et non voulue par moi mais plus forte que moi, allait cesser d'avoir l'aspect susceptible de vous intéresser et a cause de ça je vous laissait la liberté de continuer nos engagements ou entrer en arrangements pour arriver a la résiliation de notre traité après accord mutuel convenant a nos intérêts réciproques. Je me permets de vous faire remarquer, ici, que je vous ait dit ceci devant un tableau que, bien que plus incomplet, était la même chose que ce que je fais a présent et entièrement dégagé de ce que vous appelez 'aspect cubiste'* [...]". "En su exposición, seguramente de manera involuntaria por su parte, los hechos se encuentran cambiados, mientras que sucedieron así: aproximadamente en el mes de septiembre de 1917 con ocasión de una visita que hizo a mi taller, le advertí que mi trabajo como resultado de su evolución lógica, necesaria y no deseada por mí, pero más fuerte que yo, dejó de tener el aspecto susceptible de su interés y por ello le dejé en libertad de continuar nuestros compromisos o celebrar los acuerdos para llegar a la terminación de nuestro contrato después de un mutuo acuerdo conveniente a nuestros intereses recíprocos. Me gustaría señalar aquí que le dije esto delante de una pintura que, aunque bastante incompleta, era la misma cosa que estoy haciendo ahora y completamente libre de lo que usted llama 'aspecto cubista' [...]". Agradezco enormemente a Julieta Ortiz Gaitán del iie-unam su valiosa ayuda en la transcripción y traducción de este documento. Carta de Rivera a Léonce Rosenberg, Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Léonce Rosenberg, LROS 15, 30 de septiembre de 1918, 10422.1299.

9 Christopher Green, op. cit., p.7.

10 Louise Vauxcelles, "Avant-propos" en *Exposition de peinture aquarelles et dessins de Eugene Corneau, André Favory, Gabriel Fournier, Andre Lhote et Diego Rivera. Sculptures de Paul Cornet et Adam Fischer Chez Eugène Blot* (catálogo), París, 28 de octubre al 19 de noviembre de 1918.

que apreciaba la obra de Cézanne como "un ensayo primitivo sobre la arquitectura" e instaba a los artistas a abordar la naturaleza como Cézanne, sin intenciones literarias o morales, para obtener "el secreto de las coloraciones puras y las armaduras esenciales que permitirán a los hombres de mañana restaurar sus grandes ritmos decorativos". El adjetivo "constructivo" fue un apelativo que se utilizó constantemente en ese periodo en países que habían sufrido guerras tanto en Francia como en México, se refería la voluntad de solidez de la pintura y su carácter arquitectónico.

2. El dibujo constructivo y la sección áurea

Para comprender el particular viraje de Rivera a la figuración basta analizar el boceto y el óleo de *El matemático,* un ejemplo didáctico del proceso de diseño que Rivera utilizó para crear la pintura constructiva. En el boceto, Rivera dibujó dos veces los contornos del retrato y el escritorio, uno de perfil que remarcó en verde; el segundo, de tres cuartos, subrayado en rojo. Hacia el frente se proyecta un tercer plano marcado en azul. Además, trazó las principales líneas áureas en rotación con los planos, que identificó con las iniciales "H" como referencia a "Phi" y "SO" iniciales de *Section d'Or*. La versión final de la pintura restituye, en una sola figura deformada, al menos dos de los planos. Detrás del matemático se suceden resonancias temporales o espaciales, y al frente dos estructuras circulares, una y un diagrama áureo. Rivera describió pictóricamente la superficie de las cosas con los tonos apagados y la técnica pictórica de Cézanne, el llamado "passage", que consiste en parches planos de color, obtenidos mediante pinceladas muy secas aplicadas de manera rítmica y direccional.

La Creación está plagada de este modo de construir el volumen a través de la restitución de dos planos. Por ejemplo, el estudio de la *Poesía Erótica* reúne en una sola figura deformada el retrato de Nahui Olin. El lado derecho del rostro está representado de frente, mientras que dibujó el lado izquierdo de tres cuartos. Esto es muy notorio en las diferencias entre la curva de su espalda. Y no sólo eso, el principal boceto de *La Creación*, trazado casi enteramente con regla y compás, utiliza la sección áurea como eje rector. No me detendré ahora en su complejo análisis por falta de espacio, basta señalar que Rivera tenía una forma muy particular de comprender la sección áurea, que se basaba en la fisiología del ojo y probablemente en la estética científica de Charles Henry, que mezclaba fisiología, geometría y percepción. En *Sobre la encáustica y el fresco,* describe así la operación: "el espacio del muro se componía de un paralelograma no trazado armónicamente; por lo tanto, el primer problema fue el de convertir la superficie en paralelogramos trazados con la "sección de oro" para borrar la impresión óptica del total y crear divisiones armónicas de superficies que son las que el ojo percibe".[11] Rivera inscribió las iniciales PH (para "Phi") y "SO" sobre los bordes, también añadió un pequeño esquema compositivo en el borde superior, que simplifica la operación: dividió en dos secciones la superficie total del mural, sobre cada una de ellas trazó secciones áureas. Rivera entendía la sección áurea como un instrumento que permitía replicar la visión humana, y por ello lo hacía en "estereotomía" siguiendo la noción de que cada ojo tiene un punto visual distinto.

[11] Diego Rivera y Juan O'Gorman, *Sobre la encáustica y el fresco,* México, El Colegio Nacional, 1993, p. 40-48.

Rivera conservó esta sutil manera de deformación volumétrica basada en la visión humana en *La Creación* y aplicó la sección áurea para sus composiciones en la SEP. Indudablemente realizó una operación similar en *Fraternidad,* en el segundo piso del Patio del Trabajo. Al igual que en *La Creación* usó la figura frontal de Apolo que emerge de una cueva con los brazos abiertos en actitud triunfante, aquí formada por nubarrones, allá por una selva cerrada. En ambas composiciones acompañan al dios solar el coro de las nueve musas distribuidas en ambos lados, donde una de ellas porta las manzanas de oro de las Hespérides. En el conjunto del anfiteatro colocó, además, las inconmensurables figuras de siete virtudes a manera de columnas y dos figuras angélicas que flotan sobre nubes, una representando a la Ciencia y otra la Sapiencia. Recurrió de nuevo a las figuras aladas, y dos mujeres más, de actitud fiera y postura erguida, que portan una soga y una antorcha, así como dos grupos que se extienden más allá de las puertas.

En la composición del tercer nivel del Patio del Trabajo, que dos años después retomó parte de la iconografía pitagórica de *La Creación* para darle un nuevo sentido, Rivera utilizó con mayor discreción las herramientas tomadas del retorno al orden, alteradas por su nivelación con la producción del resto de artistas, en particular José Clemente Orozco. Las deformaciones ocurren en un sentido primitivista, y no escapa a una primera mirada que la mayor parte de las figuras son indígenas, en ese sentido llaman la atención las dos parejas de mujeres que rodean la composición portando una vasija, un espejo, girasoles y mazorcas de maíz, y que probablemente aluden a tipos de distintas regiones del país; una rubia, otra trigueña y dos indígenas de distinto fenotipo. También, respecto a *La Creación,* Rivera empleó una paleta más simple, evitando los complejos efectos de color de su primer mural y optando por contrastes rítmicos, de tonos casi planos.

A través de la aplicación de la perspectiva áurea, Rivera determinó el espacio pictórico, que rodeó con secciones de pintura que simulan la arquitectura. Con esta operación conseguía alterar el espacio, pues sobre la predela, ese oscuro sobrante de muro resultado del encuadre áureo, se encabalgan arquitectura y pintura. A través de ese pedazo de sillares pétreos simulados, Rivera estableció un diálogo y una diatriba con la arquitectura, alterando el espacio arquitectónico y creando su propio espacio imaginario, espacio que exige habitar al espectador. En *La Creación* la predela permite la existencia de un monte artificialmente recortado que sostiene a los seres terrestres, las musas, Adán, Eva y la serpiente, los tetramorfos. El resto de virtudes y alegorías flotan sobre el espacio celeste, una bóveda anubarrada que abre paso al dorado sol y se sustenta en dos palmeras.

Esta operación es aún más radical en el Patio del Trabajo de la SEP, allí las musas y mujeres, el obrero y el campesino, son los únicos seres que observan el cielo nocturno y anubarrado donde se abre paso el sol matutino. Como si estuvieran al borde un edificio, la predela toma el volumen de la cornisa sobre la que ocurre la escena. Se trata de un amanecer y no debe ser casual que Rivera eligiera el muro oriente, donde se eleva el sol. El resto de apariciones que cubren los muros de ese piso flotan sobre nubes en la negrura del cielo (jactancia de su dominio del fresco, pues el negro es bastante difícil de obtener con esa técnica).

Dentro de la densa oscuridad se iluminan por el rojo resplandor de los mártires revolucionarios y la trinidad de *El mantenedor, El proclamador* y *El distribuidor*. Los iluminados iluminan. Las esquinas parecen estelas de una antigua civilización, como si todo ocurriera en el piso más alto de un templo, un espacio abierto marcado por las esquinas pétreas con alegorías de las artes, como aquella sobre la pintura, que cita a Cézanne y su famosa frase sobre tratar la naturaleza a partir del "cilindro, la esfera y el cono, todo puesto en perspectiva, que cada lado de un objeto, de un plano, vaya a un punto central". [12]

Renato González ha propuesto que Rivera equiparó el Patio del Trabajo con una logia, que lo hizo semejante al cosmos y análogo a su propio cuerpo,[13] y sin duda, este espacio celeste flota sobre la arquitectura neoprehispánica que imaginó Rivera y que contravenía el diseño neocolonial de Federico Méndez Rivas. No es casual que Betrand Wolfe elogiara estos murales al imaginar que los arqueólogos del futuro descubrirían estas pinturas sobrevivientes de una catástrofe y comprenderían México en toda su complejidad cultural.[14] Tampoco lo es que Rivera se haya autorretratado en la parte más alta de la escalera de la SEP portando un plano, un compás y una escuadra, como el arquitecto, gran maestro de esta arquitectura utópica imaginada.

12 "Traitez la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, que chaque côté d'un objet, d'un plan, se dirige vers un point central". "Carta de Cézanne a Emile Bernard en É. Bernard", *en Michael Doran (ed.), Conversations avec Cézanne*, París, Mácula, 2011, p. 59.

13 Renato González Mello, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje de emblemas, trofeos y cadáveres*, México, IIE-UNAM, 2008, p. 84.

14 "Los historiadores futuros, al descubrir las ruinas del edificio de la Secretaría de Educación –los frescos están pintados para durar tanto como los muros en que se encuentran- podrán reconstruir, basándose sólo en las pinturas, todo el variado panorama de la tierra mexicana: su pueblo, sus ocupaciones, fiestas, modo de vivir, luchas, agitaciones y sueños." Betram D. Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México, Diana, 1983, p. 145.

Referencias

Cézanne, Paul *et. al.*, "Carta de Cézanne a Emile Bernard en É. Bernard", en Michael Doran (ed.), *Conversations avec Cézanne,* París, Mácula, 2011.

Cowling, Elizabeth y Jennifer Mundy, *On classic ground. Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930,* Londres, Tate Gallery, 1990.

De Chirico, Giorgio, "Il ritorno al mestiere", en *Valori Plastici*, 1919.

Ramón Favela, *Diego Rivera. Los años cubistas*, México, Museo Nacional de Arte/ Instituto Nacional de Bellas Artes/MoMA San Francisco/Phoenix Art Museum, 1984.

Green, Christopher, *Cubism and its Enemies. Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928,* New Haven, Londres, Yale University Press, 1987.

González Mello, Renato, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje de emblemas, trofeos y cadáveres*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.

Gorter, Dorine, *Reverdy entre poésie et peinture. Cubisme et parangone dans les écrits sur l'art (1912-1926) de Pierre Reverdy,* Tesis de doctorado, Universidad de Amsterdam, 2016.

Reverdy, Pierre, "Sur le cubisme", en *Nord-Sud. Revue Littéraire,* no. 1, 15 de marzo de 1917.

Rivera, Diego, "Carta de Rivera a Léonce Rosenberg", Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Léonce Rosenberg, LROS 15, 30 de septiembre de 1918.

_____ y Juan O'Gorman, *Sobre la encáustica y el fresco,* México, El Colegio Nacional, 1993.

Silver, Kenneth, Espirit de corps. *The Art of the Parisian Avant-garde and the First World War 1914-1925,* Princeton, Princeton University Press, 1989.

Vacanti, Salvatore, "Giorgio de Chirico e il 'ritorno al mestiere'. L'importanza della formazione artistica tra Atene e Monaco", en *Metafísica,* núm. 5-6, 2006.

Vauxcelles, Louise, "Avant-propos" en *Exposition de peinture aquarelles et dessins de Eugene Corneau, André Favory, Gabriel Fournier, Andre Lhote et Diego Rivera. Sculptures de Paul Cornet et Adam Fischer Chez Eugène Blot* (catálogo), París, 28 de octubre al 19 de noviembre de 1918.

Wolfe, Betram David, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México, Diana, 1983.

Historia, espacio y movimiento en espiral: murales de la escalera en la Secretaría de Educación Pública

Ana Torres

> El sujeto de conocimiento histórico es la propia clase que está oprimida y lucha. En la obra de Marx, aparece como la última clase sometida, como la clase vengadora, que, en nombre de las generaciones de vencidos, lleva hasta el final la obra de la liberación.
>
> Walter Benjamin [1]

En los murales de la Secretaría de Educación Pública (SEP) (febrero de 1923-1 de febrero de 1929) Diego Rivera elaboró numerosos emblemas y símbolos de origen masón y rosacruz que han sido interpretados como una alegoría del conocimiento y de la renovación espiritual, no sólo del individuo, sino de todo el cuerpo social. Los estudios que han abordado los contenidos esotéricos en algunos murales posrevolucionarios se deben a las investigaciones realizadas por Fausto Ramírez[2] y Renato González Mello.[3]

De acuerdo con varios autores el conjunto de murales debe tratarse como una sola composición. Para Olivier Debroise "Cada mural de Rivera, cada tablero tiene entonces que ser aprehendido como un todo, inalienable, un espacio particular dentro del cual la amplitud de la concavidad permite la 'orquestación' de los personajes o de las diferentes escenas organizadas alrededor de una espiral o de un círculo, complementándose cada una".[4] En este sentido, González Mello considera a los murales de la SEP como "una gigantesca alegoría. Todos los corredores, todos los pisos, todos los tableros forman parte de una misma imagen".[5]

Considerando estos enfoques, estableceré algunas relaciones entre los conceptos de historia, espacio y movimiento en espiral que aparecen en todo el conjunto. Para este análisis tomaré en cuenta los murales que se encuentran en la escalera del edificio que de alguna manera establecen una conexión con los tres niveles, entendiendo a la escalera como parte integral de todos los tableros, así como símbolo de trascendencia esotérica y de transformación social.

---

1 Walter Benjamin, "Sobre el concepto de la historia" en *Estética y política*, 2009, p. 151, (Los Cuarenta).

2 Fausto Ramírez, "Polvos de aquellos lodos. Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco," en *Modernización y modernismo en el arte mexicano,* México, UNAM-IIE, 2008, pp. 407-448. Fausto Ramírez, "Lectura en clave masónica de las grisallas del primer piso del Patio del trabajo", CD *Los murales de la Secretaría de Educación Pública 1924-1932*, s/f, citado en La máquina de pintar de Renato González Mello.

3 Renato González Mello, *La máquina de pintar,* México, UNAM-IIE, p. 47.

4 Olivier Debroise, "Diego Rivera y la representación del espacio. Apuntes para un análisis", *Artes Visuales,* Invierno, 1977, Núm. 16, p. X.

5 Renato González Mello, *op. cit.*, p. 47.

Para los masones, la escalera simboliza la conciencia y es utilizada en el rito del aprendiz para iniciar la ascensión mística. Designa no solamente la subida al conocimiento, sino una elevación integrada de todo el ser. Participa de la simbología del eje del mundo en vertical y en espiral. Cuando tiene una forma espiraloide, su foco se conecta con el desarrollo axial que puede ser Dios, un principio, un amor, un arte, la conciencia o el yo propio del ser que está en curso de ascensión y que se apoya enteramente en este foco, alrededor del cual dibuja sus volutas.[6] Además de sus connotaciones místicas es interesante considerar el eje histórico que Rivera estableció en sus murales, específicamente los de la escalera, cuya temática espacio-temporal se une con la dialéctica de la realidad incorporada a todo el edificio y que podemos detectar como un movimiento helicoidal que responde al modelo dialéctico marxista del materialismo histórico. Rivera lo utilizaba como explicación de la realidad social y que logró fusionar –en su imaginario visual– con una evolución social y espiritual, dando como resultado una ilusión utópica. Consideraba que existía una estructura económica de dominación capitalista que oprimía a los indígenas, obreros y campesinos, y que debía ser transformada a partir de una revolución de carácter socialista cuya base política, económica y cultural fuera la colectividad.

La entrada a la escalera está acompañada por dos tableros colocados a los lados de la puerta: del lado izquierdo *La liberación del peón* y del derecho *La maestra rural*. En lo alto surgen rayos solares luminosos que forman un espacio cóncavo y semicircular, en el fondo de ambos tableros Rivera representó un cielo oscuro, cubierto de montañas que adquieren de pronto formas de conchas, sugiriendo la evolución y el movimiento en espiral que se experimenta en la escalera. Esta sección está marcada por opuestos simbólicos y sociales cuyas imágenes sintetizan la unión de contrarios, como la muerte-vida sugerida en los dos tableros: el peón muerto que al mismo tiempo se libera y la muerte simbólica conectada con el conocimiento evocada en la composición circular de la maestra rural. Los rayos luminosos de la sobrepuerta y el cielo negro del fondo indican el inicio del aprendizaje y la transformación.

Para realizar la lectura visual de la escalera, el espectador debe ascender e ir descubriendo cada escena. Este movimiento provoca un efecto dinámico a la manera de fotogramas cinematográficos en donde los sucesos aparecen y desaparecen, como montajes que generan una experiencia corporal: emotiva y racional. En este sentido, los fragmentos adquieren una unidad que va siendo reconstruida conforme vamos subiendo la escalera, creando así "un espacio imaginario mental".[7]

De acuerdo con Debroise, la noción temporal en Rivera se concibe en todos los personajes "los cuales nunca dejan de pertenecer a una continuidad histórica."

> Sobre tres niveles, Diego Rivera escribió tres historias aparentemente sin relación, pero integradas de tal forma que ninguna sea concebible sin las otras: una lección de geografía a través de la sucesión de paisajes mexicanos desde la costa tropical hasta el altiplano árido; una historia del hombre desde la vida vegetativa y primitiva hasta el nacimiento del hombre de la Revolución y una

6 Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos,* Herder, 2000, p. 460-461.

7 Olivier Debroise, *op.cit*, p. V.

> historia de la pintura desde la representación planimétrica de inspiración bizantina hasta la concepción dinámica del *Espacio de Rivera*.[8]

La entrada a la escalera es oscura. En el primer nivel observamos a una mujer en lo alto que contiene un cántaro de agua que desciende hacia el mar y se extiende por todo el espacio. Se aprecian figuras femeninas y nereidas de piel clara y oscura, que marcan así el encuentro de culturas y refuerzan el discurso nacionalista que culmina con la representación de una Venus-India. Las mujeres están rodeadas por el oleaje del mar cuya calma contrasta con la presencia de un barco que deja una estela de humo amenazante porque la modernización anuncia su propia ruina. Esta imagen se conecta con alegorías celestiales impulsadas por el viento, un buzo y un grupo de hombres arrodillados que recogen las riquezas extraídas del mar, escena que sugiere el movimiento dialéctico que representan las alegorías en contacto con el cielo, y el buzo en contacto con el fondo del mar (movimiento que asciende y desciende).

Al subir hacia el segundo nivel aparece un paisaje selvático con mujeres desnudas en armonía con la naturaleza. En estos tableros Rivera representó la época antigua mexicana con *Xochipilli*, imagen que contrasta con *El paisaje de Tehuantepec* en donde aparecen campesinos trabajando bajo la vigilancia de capataces, representando así la explotación y la lucha de clases. A decir de Debroise, en esta sección tanto el tema como su tratamiento recuerdan a los espacios trabajados por Paul Gauguin, aunque hay que "notar que los personajes de Gauguin están todos aislados en su soledad existencial, en tanto que los de Rivera nunca dejan de pertenecer a una continuidad histórica y están relacionados todos entre sí".[9]

Continuando con el recorrido, aparece un campesino afilando su machete en una roca, imagen que fusiona las ideas políticas representadas en *El Machete*, periódico del Partido Comunista, y el gesto de pulir, símbolo de perfeccionamiento. Después de esta imagen llegamos a la puerta que conduce al segundo nivel, en donde se encuentran las grisallas, en el lado izquierdo está *La guerra* y en el derecho *La ciencia*. Es importante considerar que *La guerra* está sobre *La liberación del peón* y simboliza una "batalla interna",[10] espiritual, y *La ciencia* se encuentra sobre *La maestra rural* que representa la transformación racional.

En el tercer nivel encontramos *El sepelio, Mecanización del campo* y *La maestra rural.*

El sepelio representa la muerte de los héroes de la Revolución, así como la de un sistema ya caduco. En estos murales, Rivera trabajó con espacios cóncavos y en espiral. De acuerdo con Debroise, en *El sepelio* se logra observar por primera vez su propia interpretación sobre el espacio pictórico.

> Los asistentes huelguistas con sus banderas rojas rodean a los sepultureros y están organizados alrededor de una larga espiral inclinada, como una gran nebulosa que fuera subiendo hasta el cielo; hay aquí un

8 *Id.*

9 *Ibid*, p. VI.

10 Fausto Ramírez, "Los murales de la Secretaría de Educación Pública", CD, en González Mello, *op.cit.*, p. 64.

> espacio cóncavo en el que el primer plano (los sepultureros y la tumba) constituye el punto más profundo de la composición. La espiral se va ampliando de tal forma que el primer plano imaginario aparece en los bordes del muro. […] Para llegar a ampliar la concavidad del espacio, Rivera subió el horizonte a la manera de los fresquistas medievales y escalonó todos sus planos dentro de esta concavidad.[11]

La muerte sugerida en *El sepelio* adquiere vida en *La maestra rural,* en donde obreros, campesinos, soldados e ingenieros forman parte de la reconstrucción del país, reforzada por el círculo formado por la maestra y sus alumnos cuyo doble movimiento también forma una espiral sugerido en las indicaciones de sus manos: la izquierda señala el libro y la derecha se dirige a lo alto. Este gesto establece una conexión entre la educación y el progreso, sus alcances materiales y espirituales, marcando así el inicio del nuevo sistema socialista.

Mecanización del campo se encuentra justo encima de *Xochipili.* Rivera representó al México moderno mediante una mujer sentada al centro con mazorcas de maíz en las manos. La mujer está en la misma posición que la imagen prehispánica que se encuentra en el muro inferior, no obstante, en este mural representó una alegoría-nube-mujer-rayo de cuyas manos en movimiento circular irrumpe un triple relámpago fulminante –la justicia proletaria– que castiga la trinidad criminal de los enemigos del pueblo: el capitalismo, el clero y el militarismo. Del lado opuesto aparecen tres figuras masculinas que representan al obrero, al campesino y al soldado. El fondo es un espacio dedicado al progreso, con una composición volumétrica, curva[12] que indica el contrapeso espiritual que Rivera otorga a la tecnología. Aunque está consciente de las contradicciones e injusticias que genera el capitalismo, considera que una vez que los medios de producción pasen a manos de las clases trabajadores, la transformación será posible.

Para terminar esta sección, en lo más alto de la escalera Rivera representó a tres personajes que han sido interpretados como los tres grados de la masonería: un pintor, un escultor y un arquitecto. El maestro ha alcanzado su muerte simbólica marcada por el cuerpo lánguido, la cabeza suelta y el rostro ausente del propio Rivera cuya purificación y grados superiores se encuentran en el sillar, el compás sobre la escuadra, así como en la imagen de la puerta de salida en donde aparecen un libro, una hoz y un martillo como símbolos de la reconquista material y espiritual, socialista y esotérica.

Al salir de la escalera se experimenta una sensación de libertad, el espacio es abierto y se conecta con personajes que visten túnicas rojas, colocados en grandes mandorlas iluminadas que contrastan con la oscuridad de la escalera, indicando así la conquista de la transformación.

Rivera utilizó el montaje visual como relato de la metamorfosis y la construcción de una narrativa histórica. Conoció a Sergei Einsenstein en 1928 durante su viaje a Moscú, cuando el cineasta estaba editando su película *Octubre* y trabajaba sus teorías sobre el montaje fílmico. Su idea era yuxtaponer imágenes opuestas para crear nuevos conceptos cargados de significados y emotividad: el

---

11 *Id.*

12 Olivier Debroise, *op. cit.*, p. VI.

espectador sería el encargado de darle sentido a esa relación entre las imágenes. Seguramente el pintor y el cineasta intercambiaron opiniones al respecto ya que Rivera había trabajado montajes en su etapa cubista, cuyo aprendizaje experimental empleó también en sus murales.

El montaje está presente en todo el conjunto, Rivera lo utilizó como estrategia para crear composiciones dialécticas como en el *Corrido de la revolución proletaria*, donde aparecen realidades opuestas que operan de forma paralela y por momentos se presentan como irreconciliables. También lo utilizó para crear una ilusión. A decir de Susan Buck Morss, "en este tipo de montajes se fusionan los elementos de modo tan exitoso que toda evidencia de incompatibilidad y contradicción, es decir, toda evidencia de artificio queda eliminada".[13] Rivera pensaba en la reconstrucción social como un mundo ideal dirigido por el pueblo. En la escalera las imágenes adquieren un movimiento dinámico[14] provocado por el recorrido ascendente del espectador que crea montajes con los cuales se construye una imagen total dialéctica que culmina en la construcción de un modelo histórico materialista-espiritual, cuyo futuro es utópico e incierto.

En estos primeros años posrevolucionarios, la pintura fue un campo fértil para legitimar el poder, las imágenes se convirtieron en fieles representantes de un mundo ideal, de utopías posibles, y de identidades construidas dentro de una fantasía. Justo este proceso identitario y mítico fue fabricado por Diego Rivera, cuyo discurso visual nos presenta al pueblo mexicano como protagonista de la historia, como generador de transformaciones sociales dentro de un imaginario que ha formado parte de un campo ilusorio que paradójicamente forma parte de la memoria colectiva.

13 Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes,* España, La balsa de la Medusa, 2001, p. 84.

14 Olivier Debroise menciona la influencia en la pintura de la teoría de la relatividad publicada por Albert Einstein en 1905, la cual anunciaba por primera vez el principio de la cuarta dimensión o "continuum-espacio-tiempo." En 1917 Rivera inventó "La machine de Rivera" que era una "especie de caleidoscopio con el cual se colocaba el ojo en una especie de visor y por medio de un juego de espejos deformantes, la imagen era descompuesta en un sinnúmero de fases para ser reconstruida por los movimientos internos del ojo creando un efecto óptico de continuidad." Olivier Debroise, *op.cit*, p. V.

Referencias

Acevedo, Esther, "Dos muralismos en el mercado", en *Plural,* vol. XI, núm. 121, México, 1981, p. 46.

_____, et al. (ed.), *Mexican Muralism. A critical history*, EUA, University of California Press, 2012.

Benjamin, Walter, *El libro de los pasajes,* Madrid, Akal, 2005.

_____, "Sobre el concepto de Historia", en *Estética y política, Las cuarenta,* 2009, p. 151.

B. Davies, Thomas, *Aspects of freemasonry in Modern Mexico. An example of Social Cleavage,* Nueva York, Vantage Press, 1976.

Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes,* España, La balsa de la Medusa, 2001.

Carmona, Doralicia, "Se crea la Liga Nacional Campesina", en *Memoria política en México* [en línea], disponible en <http://www.memoriapoliticademexico.org/Efemerides/11/20111926.html>, consultado el 20 de agosto de 2018.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, Diccionario de símbolos, México, Herder, 2000.

Córdova, Arnaldo, *La ideología de la Revolución mexicana. La formación de un nuevo régimen,* México, Instituto de Investigaciones Sociales-Universidad Nacional Autónoma de México/Era, 1973.

Debroise, Olivier, "Diego Rivera y la representación del espacio. Apuntes para un análisis, en Artes Visuales, núm. 16, Invierno de 1977.

_____, *Diego de Montparnnase,* México, Fondo de Cultura Económica/Secretaría de Educación Pública, 1979.

González Mello, Renato, *La máquina de pintar. Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje,* México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 1998.

_____ (coord.), Los pinceles de la historia. *La arqueología del régimen 1910-1955,* México, Museo Nacional de Arte, septiembre 2003-febrero 2004.

Guedea, Virginia (coord.), *Asedios a los centenarios (1910-1921)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 147.

"La serpiente emplumada en mesoamérica", *Arqueología*, vol. IX, núm. 53, México, enero-febrero 2002.

Mandoki, Katya, *La construcción estética del estado y de la identidad nacional: prosaica lll,* México, siglo XXl/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007, p. 13.

Torres Septiém, Valentina (coord)., *Producciones de sentido, 2. Algunos conceptos de la historia cultural,* México, Universidad Iberoamericana, 2006.

Ramírez, Fausto, *Modernización y modernismo en el arte mexicano,* México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.

Tibol, Raquel (selección, prólogo, notas y datos biográficos), *Diego Rivera: arte y política*, México, Grijalbo, 1979.

_____, "¡Apareció la serpiente! Diego Rivera y los rosacruces", en *Proceso*, núm. 701, México, 9 de abril de 1990, pp. 50-53.

Urías Horcasitas, Beatriz, *Historias secretas del racismo en México (1920-1950)*, México, Tusquets, 2007.

Vasconcelos, José, *Pitágoras, una teoría del ritmo, México, Cvltvra*, t. Xlll, 2ª. ed.,* núm. 2, 1921.

Vasconcelos, José, *La Raza Cósmica*, México, Espasa-Calpe, 1986.

Vázquez Valle, Irene, *La cultura popular vista por las élites. (Antología de artículos publicados entre 1920 y 1952)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

Villoro, Luis, Estado plural, pluralidad de culturas, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Paidos, 1999, pp.71-78.

* La primera menos extensa, data de 1917 y fue publicada en La Habana.

Burying the *Burial* or "a summing up" of his "artistic and moral life": Courbet's Legacy in Diego Rivera's Mural Art

Mary K. Coffey

> In my painting, I sought a way to incorporate my increasing knowledge and deepening emotions concerning social problems. Two great French revolutionary artists, Daumier and Courbet, lit my path as with great torches.
>
> In their work they had achieved a synthesis very much like that which one day would liberate me.
>
> Diego Rivera[1]

Writing his autobiography at the end of his life, Diego Rivera recalled his first trip to Paris where, as a young art student, he struggled to reconcile a burgeoning political conscience with his academic training. While acknowledging the influence of 19th century masters of French Realism, Honoré Daumier and Gustave Courbet, he admits his paintings at the time fell far short of their example. Much of his life story, therefore, is concerned with tracing his development from a timid art student with a "Mexican-American inferiority complex" to the celebrated revolutionary artist whose murals, while steeped in the European painting tradition, nonetheless subordinate its weighty legacy to the political concerns and aesthetic traditions of Mexico's popular and working classes.[2] That journey would see him work his way through Spanish Golden Age painting, the example of the so-called "primitivists"—Paul Cézanne, Paul Gauguin, and Georges Seurat—an extended engagement with Cubism, and finally, a return to the Renaissance frescoes of southern Italy before significantly exploring Mexico's ancient and popular traditions. By 1923, when he embarked upon his massive fresco cycle at the Secretaría de Educación Pública (sep), he was still treading the path. In fact one of the reasons this cycle is so valued by historians of art is the insight it offers into the formation of Rivera's mature mural art during this key period in the 1920s.

As many scholars have noted, the ground floor of the Court of Labor, painted in 1923, reveals the influence of Giotto while the second floor of the Court of Fiestas, painted between 1926 and 1928/1929 reflects the artist's canny ability to combine the spatial innovations of Cubism with the ribald folk humor of *pulquería* paintings, the popular sentiments of revolutionary *corridos* with the sloganeering of communist agitation-propaganda.[3] It is in the stairwell, however, painted between May and December of 1924,

1 Diego Rivera with Gladys March, *My Art, My Life: An Autobiography,* New York, The Citadel Press, 1960, p. 60.

2 *Ibid*. p. 61.

3 The key discussions of Rivera's sep murals can be found in: Jean Charlot, *The Mexican Mural Renaissance,* New York, Hacker Art

where Rivera most clearly reveals his debt to European modernism.[4] For here, the social evolution of the Mexican people is encoded in images of the nation's regional landscapes through a canny deployment of references to the neo-classicism of the Nabis, the naïve realism of the Duonnier Rousseau, the languid women and exotic landscapes of Gauguin, the planer compositions of Cezanne, and the homely subjects of Courbet.

Little has been written about the stairwell frescoes. They are in a relatively dark, cramped, and underutilized part of the building. And while they formed an integral part of the cycle from the start, with few exceptions they merit only a sentence or two in the scholarship.[5] To the extent that they have been discussed, most attention has been paid to the hacienda scene as Rivera re-cycled its imagery several times in subsequent murals, prints, and portable frescoes.[6] The image at the center of this essay –usually titled *El Altiplano-The Burial*, but which Rivera originally referred to as *La Lluvia*, *Funeral de Víctimas Proletarias*– is barely addressed.[7] To date, only Olivier Debroise has given it extended consideration in his essay on the development of Rivera's pictorial space.[8] There, he attributes the work to the influence of El Greco, due to the burial scene and the composition's bifurcation between an earthly and heavenly realm. The presence of allegorical figures, ostensibly representing rain, seems to rule out Realism as a point of reference. And yet, as we know Courbet and Daumier were not averse to allegory, even though Rivera's obvious referent, Courbet's *A Burial at Ornans* (1849-1850) was notorious for its unequivocal rejection of the elevated meaning associated with allegory.

Pace Debroise, I argue that it is indisputable that Rivera's stairwell fresco depicting the burial of a proletarian victim is based on Courbet's *A Burial at Ornans*, a painting that the Louvre acquired

---

Books, 1979; Mary K. Coffey, "'All Mexico on a Wall': Diego Rivera's Murals at the Ministry of Public Education", in Alejandro Anreus, Leonard Folgarait, and Robin Adéle Greeley (eds.), *Mexican Muralism: A Critical History*, Berkeley, University of California Press, 2012, pp. 56-74; *Diego Rivera: Los murales en la Secretaría de Educación Pública,* México, SEP, 1986; Laurance P. Hurlburt, *The Mexican Muralists in the United States*, Albuquerque, NM, University of New Mexico Press, 1989; Laurence E. Schmeckebier, *Modern Mexican Art,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 1939; Bertram D. Wolfe, *The Fabulous Life of Diego Rivera,* Chelsea, MI, Scarborough House Publishers, 1983, 1990.

4 There is incredible confusion about the dates of execution for the individual panels in the sep mural. However, I am relying on, Diego Rivera, "Lista cronológica de los frescos de Diego Rivera, dictada por el pintor, 1 de abril, 1927", dictation taken, and list typed by Anita Brenner, April 1, 1927, carbon copy of typescript, Jean Charlot Collection, University of Hawaii at Manoa Library, reproduced in Luis Adrian Vargas Santiago, *Uncontainable Zapata: Ethnicity, Religiosity, and Visual Diaspora*, PhD dissertation, Austin, University of Texas, 2015, pp. 323-326.

5 Vasconcelos described the stairwell mural at the start of the commission as, "a frieze ascending along the staircase. Its subject matter starts with the sea level, and its tropical vegetation melts into the landscape of our high plateau and culminates with the volcanoes", quoted in Charlot, *op. cit.*, p. 254.

6 The best discussion of Rivera's re-use of this scene is in Anna Indych-López, "Mural Gambits", *Muralism without Walls: Rivera, Orozco, and Siqueiros in the United States, 1927-1940* , Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2009, pp. 129-158.

7 I will be using Rivera's original title, found in Rivera's "Lista cronológica," in Vargas, *op. cit*., pp 323-326.

8 Olivier Debroise, "Diego Rivera y La representación del espacio: apuntes para un análisis/Diego Rivera and the Representation of Space (Notes for an Analysis)," *Artes Visuales,* 16, Invierno, 1977, pp. i-xvi.

in the 1880s, and which was surely on view during Rivera's two stays in Paris.[9] Both works depict graveside funerals. Like Courbet's painting, Rivera's fresco is heroically scaled and intended to elevate the popular classes by making their travails the subject of history painting. Like Courbet's, Rivera's figures gather within a regional landscape characterized by arid conditions and flat-topped cliffs that raise the horizon line and further reinforce the painting's horizontality. Rivera's palette is comprised of muddied blues, greys, and browns, and punctuated with areas of white and red like the Realist master's. As with Courbet's subjects, his gathering is reportedly comprised of portraits. And while few individuals have been identified, many bear a resemblance to his circle of friends and patrons. Both Rivera and Courbet's mourners are divided along gendered lines, with male figures making up two-thirds of the composition from left to right, and women situated at the far right in a rounded cluster of feminized grief. Finally, where Courbet positions a staff mounted by a crucifix, Rivera has placed three red flags in reference to the worker's movement. Thus, like panels such as the *Liberation of the Peon* (1923), where Rivera secularizes Giotto's *Lamentation* (1305-1306), here he has switched out Courbet's nod to the tradition-bound piety of the French peasantry for icons of the more progressive politics of Mexico's rural working class.

There are significant differences between the two works despite their obvious kinship. As Debroise has cogently argued, Rivera's fresco reveals a sophisticated handling of pictorial space that is indebted to his experiments with Cubism and which would characterize one of the achievements of his monumental style. Debroise describes Rivera's sense of space in *La Lluvia,* as "*concave*," with the gravediggers "occupy[ing] the point of greatest depth" and the foreground elements "appear[ing] at the outer edges of the wall".[10] This spiraling composition contrasts with Courbet's Burial, which is credited for its abolition of depth and spatial recession, a feature made conspicuous by the way his figures align with the painting's surface. However, our interest in Courbet's flatness, a proto-formalist element in his painting, is anachronistic for the 1920s. At that time, Courbet was lauded less as an avant-gardist *avant-la-lettre* and more for his violation of academic hierarchies of genre, his turn toward the close-at-hand and thereby, his rejection of Neo-Classicism's preference for the distanced past, and his eschewal of Romanticism's emotional flourish. Thus, it was not Courbet's formal commitment to flatness that Rivera admired, for he learned that lesson from Cezanne and Cubism. Rather, it was his commitment to socialist politics as well as his emphasis upon folk rituals and the mundane tastes of the rural peasantry.

Another key difference between Rivera's *La Lluvia* and Courbet's *Burial* lies in the inclusion of the aforementioned female allegories, whose lamentations not only symbolize the titular rain but also endow Rivera's funeral with a transcendent meaning Courbet assiduously avoided. Courbet positioned his grave along the lower edge of the canvas; its yawning abyss awaits its occupant, emphasizing the

[9] For this discussion of Courbet, I am indebted to Linda Nochlin, *Courbet*, London, Thames and Hudson, 2007 and Meyer Shapiro, "Courbet and Popular Imagery: An Essay on Realism and Naïveté", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 4, núm. 3/ 4, April 1941- July 1942, pp. 164-191.

[10] Emphasis in original. Debroise, *op. cit.*, p. xv.

concrete reality of death and denying it redemptive purpose. Rivera, however, shows his gravediggers in action, actively preparing the hard ground for their fallen comrade, thereby evoking themes of sacrifice and solidarity. While there is no suggestion here that the proletarian victim is one of the famous martyrs of the Revolution, such as Emiliano Zapata and Otilio Montaño, who Rivera memorialized in a burial scene at the Universidad Autónoma Chapingo, we might see this image as consistent in tone with José Clemente Orozco's third floor frescoes at San Ildefonso wherein references to funerals, gravediggers, and communal mourning are common.

The foregoing discussion begs the question as to whether or not establishing Courbet's influence on Rivera's mural art matters? Is this pairing nothing more than an empty art historical slide comparison? Or does it bear considering what the original Realist bequeathed to Mexico's most famous social realist? What, if anything, can we learn about Rivera's mural art or the place of his SEP cycle within his broader oeuvre through this juxtaposition? In what follows, I venture some thoughts that may reopen the question not only of Rivera's early influences but also his retrospective attempts to craft his image for posterity.

Rivera admits that the work he did in 1909-10 while expressly interested in Courbet's example was derivative and academic, so there is little trace of Courbet's legacy from that period. But *La Lluvia* suggests that a decade and a half later he had recognized Courbet's value for his own cause even if he had yet to figure out how to signify his populism within the Mexican milieu. It is important to recall that *La Lluvia* is situated within a geographical travelogue and historical narrative that unwinds as the viewer moves up the stairwell. The scene is located on the third level of the stairwell cycle where it sits between episodes depicting the abuses of hacendados and one that contrasts the corrupt collusion between the military, church, and capitalists, with the birth of a new, socialist order in which revolutionary soldier, urban proletarian, and rural *campesino* cooperate to industrialize the land and reap its benefits. *La Lluvia* represents the necessary sacrifices of the post-revolutionary transition to a proletarian state, a struggle that was ongoing in 1924. The final scenes depict the building of rural schools and the public mural movement, two marquee projects of Rivera's patron, Minister of Public Education, José Vasconcelos. These frescoes ratify Vasconcelos' educational mission, while also asserting that both schools and murals would be the agents of Mexico's socialist transformation.[11]

The stairwell cycle's political evolution is embedded within iconic Mexican landscapes, with *La Lluvia* situated in the *altiplano* or Mesa Central, the geographic center of political power since before the Conquest. It follows scenes that flow northward from the nation's southern coasts and jungles to the fertile Isthmus and Bajío. This itinerary is encoded stylistically, with *La Lluvia* culminating a formal evolution from archaizing to avant-garde aesthetics, particularly, as Debroise argues, with respect to Rivera's handling of pictorial space. Thus, it is *La Lluvia*'s role within the historical narrative that dictates both its avant-garde allegiance to cubist spatial play and its political allegiance to Courbet's *Burial.*

11 Mary Kay Vaughan has discussed the way that Mexican muralists helped to ratify the state educational policy in *The State, Education and Social Class in Mexico,* 1880-1928, DeKalb, Northern Illinois University Press, 1982.

Within this sequence, Courbet's painting matters not for its place within the chronological advance of avant-garde formal innovation, but rather for his proximity to revolutionary struggle, in his case the French Revolution of 1848. Thus, *A Burial at Ornans* comes to signal Rivera's commitment to Mexico's popular and proletarian revolutions. These, after all, are the two revolutions that Rivera's SEP cycle, as a whole, crafts into a historical and aesthetic dialectic.[12]

France's revolutionary art was a key source for the early frescoes of not only Rivera, but also Orozco. In particular, both artists turned to the example of Eugène Delacroix, and his *Liberty Leading the People* (1830). Neither were interested in Delacroix's painterly style, rather, they were drawn to his reconciliation of academic allegory with the demands of contemporaneity. For example, in Orozco's satirical frescoes at San Ildefonso, painted between 1923 and 1924, he refers often to the phrygian cap, an ancient symbol of liberty that Delacroix used to identify the central figure of his painting with both liberty and the French Republic, in the guise of the allegorical Belle Marianne. In Orozco's mural they cap not the beautiful and heroic Marianne, but rather grotesque figures representing a whorish liberty, reckless revolutionaries, and corrupt labor leaders. In one of the most famous of these images, *Revolutionary Trinity* (1923-1924) (FIGURE 1), Orozco borrows the pyramidal composition of Delacroix's painting but inverts its significations of triumph by deploying the cap as an emblem of blind ideological fury at the apex of the triangle. Instead of the republican flag, his allegorical figure wields the red flag of the worker's movement. In Orozco's hands, Delacroix's rag-tag coalition of victorious revolutionaries becomes a trio of tragic, mutilated, and grieving figures, victims of the excesses of their own political cause.

Rivera too quoted Delacroix's famous painting when he was commissioned to design the cover for *Krasnaya Niva (Red Cornfield)* magazine's Paris Commune anniversary issue in 1928 during his stay in Moscow. Despite the fact that Delacroix's painting commemorates events that pre-date the Commune by forty years, Rivera turned to his example. Like Orozco, he translated Delacroix's painterly image into a more modernist idiom and transformed the tricolor into the worker's flag. But unlike Orozco, Rivera cleaved closely to Delacroix's iconography and intent, effectively reconstituting his mixed-class coalition as a working class block of communards. That both Orozco and Rivera looked to revolutionary France for inspiration in their early frescoes makes sense. Both artists had painted allegorical murals that they viewed as unsuccessful with their first commissions, both sought a way to better connect their murals with the social and political urgency of the moment, so both looked to the only example of revolutionary art they knew. Drawing parallels between revolutionary France and Mexico was more viable before intellectuals and politicians had successfully converted Mexico's civil war into a proto-proletarian struggle. By the late 1920s these references disappear from the frescoes of both artists, as each, for different reasons, ceases to acknowledge the bourgeois dimensions of the Mexican Revolution and instead focuses on its place in contemporary mass politics.

12 Coffey, *op. cit.*, pp. 56-74.

By the late 1920s there are no more references to the art of the French Revolution and no more signs of Courbet's legacy in Rivera's mural art. I suggest this is so for two reasons. The first is that by the late 1920s Rivera was beginning to understand that what really mattered about Courbet's Realism was not its connection to armed Revolution per se, but rather its ability to integrate academic and popular tastes. The second is that after his trip to Moscow between 1927 and 1928, overt references to France's bourgeois Revolution and its art became less tenable. As several scholars have shown, Rivera's trip to Moscow was a dispiriting one.[13] Not only did he begin to understand Stalin's authoritarianism, but he also became embroiled in a rancorous debate between neo-traditionalists and the members of the doomed Russian avant-garde. This episode would ultimately cost him mural commissions in Moscow, lead to his expulsion from the Mexican Communist Party and his fateful allegiance with Trotsky, and shape his stance on art and politics in ways that drew the ire of artists aligned with Stalin for years to come.[14]

While in the Soviet Union Rivera gave lectures and published essays on art and politics. In these venues, he emphasized the importance of public art as opposed to bourgeois easel painting, arguing that artists should take their work out of the studio, gallery, and museum and bring it to the street. He also stressed the educative role of public art in raising the cultural competency of the masses, acknowledging that visual illiteracy remained an obstacle for both technical and political innovation. While these sentiments were very similar to those expressed by the Syndicate of Technical Workers, Painters and Sculptors in their Manifesto of 1922, in Moscow, they conflicted with the growing consensus that socialist art should be propaganda, first and foremost, painted in a "tendentious" and realist style that reflected the daily lives of the proletariat and peasantry.[15] This argument would seem to align with Rivera's own work at the SEP, where, as we have seen, he abandoned the avant-gardism of his Paris years for a more legible and representational style. Rivera argued that figurative art was necessary in Mexico because it had yet to undergo a Marxist revolution. However, in the Soviet Union, wherein this political transformation had already taken place, he threw his lot in with the experimentalism of the "October" group, whose 1928 manifesto explicitly rejected 19th century bourgeois realism in favor of a "dynamic realism," embodied by the industrial and applied arts.[16] Rivera signed their manifesto, which prompted a reaction by the more conservative Association of Artists of Revolutionary Russia, later the Association of Artists of the Revolution (AKhR) who reiterated their endorsement of 19th century realism, a position that would ultimately inform the state-imposition of Socialist Realism by 1932. As William Richardson argues, "to Rivera, this was nothing more than artistic Thermidorianism".[17]

---

13 See Maria Gough, "Drawing Between Reportage and Memory: Diego Rivera's Moscow Sketchbook", *October,* 145, Summer 2013, pp 67-84 and William Richardson, "The Dilemmas of a Communist Artist: Diego Rivera in Moscow, 1927-1928", *Estudios Mexicanos,* vol. 3, núm. 1, Invierno de 1987, pp. 49-69.

14 Richardson, *op.cit.*, pp. 49-69.

15 *Ibid,* p. 60.

16 *Ibid,* p. 59.

17 *Ibid,* p. 61.

He did not believe that revolutionary art should be dictated by the uninformed tastes of "esthetically illiterate masses".[18] Revolutionary art should be allowed to develop under the auspices of a cultural avant-garde. Only they could effectively educate the masses in politically vanguard ways. When he argued that "proletarian art must begin to speak a language comprehensible to all the proletarian masses of the world," in a written response to the AKhR artists, he was advocating for the integration of popular traditions —like icon painting—with modern techniques, not for a return to traditional realism.[19]

Ultimately, Rivera had to flee Moscow as a consequence of his involvement in this debate. He would continue to argue his point in the communist press upon his return to Mexico. However, by that time his un-doctrinaire Marxism, criticisms of Stalin, and allegiance to the "October" group would make him persona non-grata with communist artists. By 1929 he had been expelled from the Party, and he would go on to elaborate these positions further when he claimed authorship of Andre Breton and Leon Trotsky's renegade manifesto, "Towards a Free and Revolutionary Art" in 1938.[20]

Within this context, it is logical that Rivera would stop referring to French Realism in his murals. Having come down on the side of the avant-garde against the Soviet bureaucratization of art, he dug in to his own idiosyncratic form of figuration with a renewed commitment to the exploration and of popular artistic traditions. The frescoes he executed after his return from Moscow bear only a few traces of the work he did while in Moscow. They reveal no engagement with the tendencies of the artists who comprised the "October" group.[21] Rather, their real inheritance seems to be in the work he was doing for Frances Toors' *Mexican Folkways,* in particular his research into *pulquería* painting and *corridos*. In this sense, it seems he took his own advice to his Russian compatriots and sought to expand the visual literacy of the masses by more effectively engaging with the popular.

Courbet's influence does resurface at the end of Rivera's career, ironically at the very moment he was attempting to be readmitted to the Communist Party. In 1951, he was asked to paint a portable mural for a travelling exhibition organized by Carlos Chavez and Fernando Gamboa as part of an elaborate diplomatic gambit to insert Mexico, as a non-aligned state, into the Cold-War cultural and political order. This mural, like Rufino Tamayo's *Homage to the Indian Race* (1952) and David Alfaro Siqueiros' *The Resurrection of Cuauhtémoc* (1950-1951), were to join earlier murals by Orozco, Rivera and Siqueiros at the Palacio de Bellas Artes at the conclusion of the exhibition's tour of Paris, Stockholm, and London. As Francisco Reyes Palma has shown, Rivera's mural, *The Nightmare of War*

---

18 Richardson, quoting Bertram Wolfe, *op. cit.*, p. 61.

19 Diego Rivera, "AkhRR istil proletarskogo revoliutsionnogo iskusstva (otkrytoe pismo v redaktsiiu)", *Revoliutsiia I kultural,* #6, 1928, p. 43, quoted in Richardson, op. cit., p. 61.

20 André Breton and Leon Trotsky, "Manifesto: Towards a Free and Revolutionary Art", 1938, Dwight MacDonald (trad.), from *Partisan* Review, IV, 1, New York, Fall, 1938, pp. 49-53, reprinted in Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics,* Berkeley, University of California Press, 1968, pp. 483-486.

21 For the connection between Rivera's SEP murals and his work with Frances Toor's *Mexican Folkways,* please see, Monica Bravo, "The Last Word in Direct Naïve Realism": Diego Rivera, Edward Weston, and Pulquerías," *American Art* 34, no. 1, forthcoming Spring 2020.

and the Dream of Peace: A Realist Fantasy (1952), was a calculated ploy on Rivera's part to ingratiate himself with the Communist Party while also attempting to distinguish the social realism of Mexican muralism from the Stalinist Realism of the U.S.S.R.[22] It was thus conceived as a response to and inversion of his infamous endorsement of Trotsky in *Man at the Crossroads* (1934), the mural originally intended for Rockefeller Plaza that he re-painted at the Bellas Artes after the earlier version was destroyed. Given the pro-Stalinist orientation of the Communist Party this was a delicate procedure, one that Rivera attempted to negotiate by turning to the "painting within a painting" device.

In his now lost work, we see a scene of communist party agitators –Rivera's friends and wife, Frida Kahlo– collecting signatures on the street near the Alameda in present day Mexico City. Their petition is in support of the World Peace Council's (WPC) call for the formation of national peace committees to support the Soviet Union in its efforts against the United States and its capitalist allies. The WPC inaugurated its first congress in 1950 by condemning the atomic bomb and the American invasion of Korea. Two monumental murals occupy the middle ground of Rivera's work. The mural on the left depicts Stalin and Mao Tse-tung offering Uncle Sam, John Bull, and Belle Marianne a pen with a treaty to sign. Mao and Stalin preside benignly over the globe and foist the white dove of peace on the greedy, myopic, and hesitant trio. In the second mural a faceless military lynches civilians, whips prisoners, and lines up in a firing squad before a crucified soviet soldier on a battlefield devastated by an atomic blast.

The murals within Rivera's mural represent two forms of realism, Stalin's variant of Socialist Realism on the left and Mexican muralism's brand of social realism on the right. The peace mural displays the "cult of personality" associated with Stalinist art, while the image of modern militarism presents an unqualified indictment of the capitalist war machine. As Reyes Palma argues, Rivera's mural addressed both European and domestic constituencies. His oxymoronic subtitle for the work –a "realist fantasy"– was "an act of political pragmatism," calculated to appear as though it were an endorsement of Soviet dogma to appease his critics within Mexico's artistic Left.[23] But as with his doomed mural for Rockefeller Center, Rivera misjudged his patrons' tolerance. Concerned that the mural would offend its hosts, and that it would undermine their diplomatic efforts to promote Mexico's policy of non-alignment, Chavez and Gamboa removed the mural from the exhibition, cut it from its support, and it subsequently disappeared.

In this mural we see Rivera return to the very scene that had caused his ouster from the Party in the first place: the communist debates over the proper style for proletarian art. But what matters within the context of this discussion is the way that this work recalls Courbet's equally infamous painting, *The Painter's Studio: A Real Allegory Summing Up Seven Years of My Artistic and Moral Life* (1855). Like Rivera's *Realist Fantasy*, Courbet's oxymoronic reference to a "real allegory" titillated and confounded

22 Francisco Reyes Palma, "Los Dilemas de un Mural", *Curare,* 10, Primavera de 1997, pp. 6-14.

23 *Ibid,* p. 7.

critics about the work's hidden meaning. Like Courbet's painting, Rivera's mural centers a work of art that represents his aesthetic commitments within the politicized terrain of art world polemics. And like Courbet, Rivera was responding to his critics on the Left while also critiquing the contemporary political regime. While I cannot go into the intricacies of Courbet's painting, nor do I believe that Rivera fully understood the complexities of his allegory given that so much of the key exegetical work on that front came after his death.[24] I do believe that he had Courbet's painting in mind, possibly a memory triggered by his inclusion of Belle Marianne, who, in turn may index the original scene of Rivera's rejection of bourgeois realism and his subsequent expulsion from the Party (recall his cover for *Krasnaya Niva*).

This unsuccessful attempt to re-Stalinize his art may then, be a key to unlocking the meaning of his homage to Courbet and Daumier quoted at the outset of this essay. For he drafted that claim not in 1924, when we was conjuring Courbet's *Burial* on the walls of the SEP, but rather in retrospect while penning in his autobiography a year before his death. Thus, we might read this, one of Rivera's last murals, as a kind of autobiographical painting, that, to quote Courbet's *Real Allegory*, represents a summing up of the last thirty-plus years of his artistic and moral life.

24 See Nochlin, *op. cit.*, pp. 151-58 for a summary of the historiography of this painting.

Referencias

Bravo, Monica, "The Last Word in Direct Naïve Realism: Diego Rivera, Edward Weston, and Pulquerías", in *American Art* 34, núm. 1, forthcoming Spring 2020.

Breton, André and Leon Trotsky, "Manifesto: Towards a Free and Revolutionary Art", 1938, en Dwight MacDonald (trad.), *Partisan Review*, New York, vol. IV, núm. 1, Fall 1938; reprinted in Chipp, Herschel B. *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics,* Berkeley, University of California Press, 1968.

Charlot, Jean, *The Mexican Mural Renaissance,* New York, Hacker Art Books, 1979.

Coffey, Mary K., "'All Mexico on a Wall': Diego Rivera's Murals at the Ministry of Public Education", in Alejandro Anreus *et al.* (eds.), *Mexican Muralism: A Critical History,* Berkeley, University of California Press, 2012.

Debroise, Olivier, "Diego Rivera y La Representacion del Espacio: Apuntes para un análisis/Diego Rivera and the Representation of Space (Notes for an Analysis)", en *Artes Visuales* 16, Invierno de 1977.

Gough, Maria, "Drawing Between Reportage and Memory: Diego Rivera's Moscow Sketchbook", in *October*, núm. 145, Summer 2013.

Hurlburt, Laurance P., *The Mexican Muralists in the United States*, Albuquerque, NM, University of New Mexico Press, 1989.

Indych-López, Anna, "Mural Gambits", in *Muralism without Walls: Rivera, Orozco, and Siqueiros, in the United States, 1927-1940,* Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2009.

Nochlin, Linda, *Courbet,* London, Thames and Hudson, 2007.

Reyes Palma, Francisco, "Los dilemas de un mural", en *Curare,* núm. 10, Primavera de 1997.

Richardson, William, "The Dilemmas of a Communist Artist: Diego Rivera in Moscow, 1927-1928", *Estudios Mexicanos,* vol. 3, núm. 1, Invierno de 1987.

Rivera, Diego, "Lista cronológica de los frescos de Diego Rivera, dictada por el pintor, lo de abril, 1927." Dictation taken, and list typed by Anita Brenner, April 1, 1927, carbon copy of typescript, Jean Charlot Collection, University of Hawaii at Manoa Library.

_____ and March, Gladys, *My Art, My Life: An Autobiography,* New York, The Citadel Press, 1960.

Schmeckebier, Laurence E., *Modern Mexican Art,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 1939.

Secretaría de Educación Pública, (México), *Diego Rivera: Los murales en la Secretaría de Educación Pública,*1986.

Shapiro, Meyer, "Courbet and Popular Imagery: An Essay on Realism and Naïveté", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* vol. 4, núm. 3/4, April 1941-July 1942.

Vargas Santiago, Luis Adrian, *Uncontainable Zapata: Ethnicity, Religiosity, and Visual Diaspora,* PhD dissertation, University of Texas at Austin, 2015.

Vaughan, Mary Kay, *The State, Education and Social Class in Mexico, 1880-1928,* DeKalb, Northern Illinois University Press, 1982.

Wolfe, Bertram David, *The Fabulous Life of Diego Rivera*, Chelsea, MI, Scarborough House Publishers, 1990.

Arte acción
De los muros puño y la poética de la destrucción

Para Liliana

Daniel Vargas Parra

La URSS desde San Pablo Tepetlapa[1]

Era el sol, caía intempestivo mientras arrancaba con su brillo la luz de los ojos. Diego se inclinaba sobre el cuerpo del pirul y reflexivo agachaba la cabeza con un gesto ritual. El pintor miraba desde el peñasco ese bello manantial como brote húmedo entre el pedrerío basáltico. El silencio hacía de ecos nuestra cercanía y mientras el aire azotaba las danzantes lianas, el maestro parecía salir repentinamente de su trance. Aproveché la tregua y quise retomar nuestra conversación.

–Maestro –dije con voz entrecortada– ¿Podría compartirme un poco lo que piensa? Para cerrar este apartado con una reflexión suya, así la memoria se editaría este sábado.

El calor y la humedad habían mermado su espíritu excursionista y la pesada comida que me había invitado en la explanada del museo terminaba por ahogarme en sueño. Diego apenas y reparó en mí, asestó su batrácea mirada sobre una roca de aquel ojo de agua y sonrió tímidamente. Pensé haber interrumpido su meditación, sentí el silente trino embargar más al Pedregal.

–Recordaba –dijo después de un rato con una voz ensoñada–. Miraba el ojo de axolotl y me trajo a la memoria un pasaje de juventud. ¿Sabe?

Se dirigía a mí preparando el escenario de la confidencia.

–No he vuelto a la URSS desde hace casi treinta años.[2] Ha pasado tanto y aún espero encontrar las paredes donde las dejé. Usted lo entiende, mi querido poeta, es usted un viajero, hay imágenes vivas en el pensamiento capaces de ir más lejos de la memoria que retiene lo percibido por los ojos, imágenes capaces de desplegar su imaginario por el recuerdo para transmutar lo vivido en posibilidad latente. Yo siento que voy a encontrar esos muros abandonados en la tierra socialista para terminarlos a punta de pincel y pigmento, como si me hubiera marchado solo por un par de días.

Diego miró con un rostro vigorizado el pedrerío y levantó felizmente la cabeza, asumiendo la viveza de las imágenes en su recuerdo. Decidí hurgar su confesión:

---

1 Reconstrucción libre de una entrevista realizada en 1955 por el periodista Alfredo Cardona a Diego Rivera. Los datos fueron tomados del Archivo Fondo Documental Diego Rivera, Fundación Diego Rivera A. C. Textos/Escritos de Rivera/Anotaciones/Pensamientos para entrevista, exp. 2. Cardona hace amistad con Diego a raíz de una serie de charlas realizadas entre 1948 y 1955, algunas se publicaron en el libro: A. Cardona Peña, El monstruo en su Laberinto. *Conversaciones con Diego Rivera, México, Diana, 1980.*

2 Como se verá más adelante, Diego viajó a la URSS en 1927 y vuelve a visitar ese país hasta inicios de 1956, cuando ingresa para ser tratado con radiación de cobalto en la búsqueda de librarse del cáncer que lo aquejaba. Diego dará por hecho que fue curado y morirá en 1957 de una tromboflebitis.

–¿Me está diciendo que usted abandonó un proyecto de murales durante su primera visita a la URSS?

–Desgraciadamente, mi querido amigo –respondió el pintor de inmediato. Hubo situaciones que no permitieron llegar a realizar aquello. Acciones que intervinieron políticamente en mi trabajo. Pero ¿qué digo yo? Si todo arte comprende una acción política y, por esto, todo artista carga una responsabilidad enorme para con el pueblo.

–Cuéntele entonces al pueblo algo de lo sucedido, a través de mi pluma, maestro.

–Es muy sencillo, recuerdo claramente mi primer encuentro con los pintores agrupados en las academias de arte en Moscú. El camarada Stalin había visto y alabado mis dibujos iniciales que capturaban la belleza del desfile conmemorativo de la Revolución de Octubre y por su recomendación fui enviado de inmediato a diseñar, junto con un colectivo de obreros artesanos, un conjunto de obras para celebrar la creación de un arte a la altura de los tiempos de transformación socialista en el mundo. Rápidamente fui llevado ante los jóvenes pintores que ansiaban conocer más sobre el arte realista que se apoderaba de los muros del México triunfante de la Revolución. No paré en dos semanas de dictar conferencias, charlas, clases a aquellos muchachos entusiastas del nuevo muralismo de América. Les hablé en todo momento de lo que estoy plenamente convencido:

> los artistas rusos formados en la estética de un mundo occidental europeo, fundado por entero en la cultura emanada de la revolución burguesa francesa, no tienen un sitio en el régimen soviético. Luchan al mismo tiempo contra la incomprensión y el burgués mal gusto de funcionarios soviéticos y en contra de su propia sensibilidad estética y modalidades técnicas, que no son las funciones colectivas revolucionarias del arte, sino para los individualismos decadentes.[3]

–Entiendo, aquello debió ser mal interpretado por la prensa y "funcionarios" –mencioné tímidamente.

–Entiende bien Cardonita, pero no solamente ellos. Incluso denuncié repetidas veces que los verdaderos artistas, en especial los pintores y escultores de la Revolución soviética contemporánea, vivían en lamentables malas circunstancias mientras los ineptos funcionarios restauraban a pintores académicos rusos, los peores académicos del mundo.[4]

–Vaya, debió ser incómodo que un extranjero les señalara aquellas carencias a los artistas que habían terminado como directores o encargados de las academias e instituciones de las artes del nuevo orden social.

–Eso es exactamente lo que sucedió, no podían ver lo que era evidente a los pobres ojos de un artesano comunista como yo: el arte de los nuevos tiempos requería adaptarse a una realidad viviente, digno del pueblo, que entiendan y disfruten obreros y campesinos, no las viejas fórmulas artísticas del capital, para los difuntos maestros del buen gusto.

---

3 Bertram anota de un artículo hallado entre los papeles del archivo de Diego esta reflexión sobre su estancia en la URSS. Bertram Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México, Editorial Diana, 1972. Una versión de estas ideas se puede leer en "Arte de la nueva Rusia", s/f. documento del Archivo cenidiap, Fondo Fernando Leal.

4 *Id.*

–Imagino que luego de aquellas conferencias y charlas, esos discípulos del buen gusto no pararon de criticar su obra.

–Más que eso, las críticas me divierten, la polémica es parte sustancial de mi vida, lo sabe. No, amigo, lo que hicieron fue comenzar a sabotear mi trabajo. No pararon de bloquear mis peticiones de material para realizar los frescos, ya diseñados, ya proyectados algunos para muros. Me restaron ayudantes, me cerraron los accesos, bueno hasta impedían que los alimentos llegaran a mis habitaciones. Todo sin saber que los jóvenes socialistas apoyaban día y noche mis proyectos, acercándome lo que podían para continuar mi trabajo.[5]

–¿Hasta que se rindió, maestro? O ¿cuál fue la razón de su partida? –me atreví a referir.

–¿Rendirme, mi querido poeta? Me hace dudar de sus habilidades para reconocer mis juicios. No. Pensé, por largos periodos, la suerte de los muchachos que, sin reparar en su futuro, apoyaban mi causa frente a sus camaradas, maestros, familias, jefes u oficiales. De seguir los hubiera dejado en una situación complicada frente a los funcionarios del partido y eso, en aquellos días, era visto como una alta traición. Preferí cargar esa loza y regresar a terminar mi obra en tierras fértiles, donde mi trabajo podría concentrarse en el obrar y no en cuidar que no se robaran los pinceles.

–¿Quiere decir que aquellos dibujos pensados para murales en la urss los ejecutó en otro lado?

Diego calló, sonrió y, entre suspiros, su gesto comenzó a plegar una risa de endemoniadas formas. Luego me tomó del hombro para sacudir mi desencajada cara, como lo hacía cuando decidía dar fin a la entrevista. Comenzamos el ascenso de regreso a "Las piedras", su casa de ídolos, por la vereda secreta, mientras el sol cedía celoso a la oscuridad.

El ocaso de la burguesía o cómo se pinta martillazos

Para mí hay dos situaciones determinantes en este breve pasaje de su vida que merecen ser reseñados a noventa años de terminados los trabajos de la SEP. La primera está vinculada con los grupos que acompañaron al pintor y que tramaron con él un testimonio destacado sobre el evento, al grado de generar un lenguaje, una gramática de serias repercusiones en sus carreras artísticas. La segunda situación es el abandono de Rivera de los proyectos de los cuales se hizo durante esta especie de campaña de comisiones murales en las que se vio comprometido.

> Al dejar Moscú llevaba en mi bolsillo un mandato para organizar en México un bloque electoral de campesinos y obreros. También llevaba varios apuntes para un fresco en la SEP, que me proponía pintar en mi patria; numerosas acuarelas del Ejército Rojo, diseños de portadas para algunas revistas soviéticas y tres o cuatro libretas de apuntes que recogían mis observaciones de la vida del pueblo soviético.[6]

El muralista armó la fuga, pero en realidad planificó sus acciones con meticulosidad. Vino a México para

5 *Cfr.* Archivo Fondo Documental Diego Rivera, *op. cit.*, exp. 2.

6 Diego Rivera y Gladys March, *Diego Rivera. Mi arte, mi vida,* México, Editorial Herrero, 1963, p. 123. Subrayado mío.

sumarse a una campaña presidencial[7] y a plasmar en las paredes de la sep lo que no le habían permitido ejecutar en Moscú. Bajo los dispositivos de la propaganda comunista diseñó composiciones dinámicas, tanto que asaltan de inmediato en el contraste con sus anteriores trabajos murales. Mediante el uso de técnicas de montaje armó cuidadosamente los espectros de visualidad dirigidos a sacudir al espectador. Diego elaboró un programa de impacto en sintonía con los trabajos cinematográficos de la vanguardia soviética. No es un secreto su amistad con Sergei Eisenstein y las colaboraciones entre ambos en distintos proyectos, incluso al firmar el Manifiesto del grupo Octubre. Era previsible la intervención del cineasta en el imaginario de Rivera al conformar el régimen escópico elegido para los frescos en el salón del Ejército Rojo. Rivera buscó asimilar los efectos del dispositivo experimental del cine en esa época. Planos contrapuestos en secuencias veloces, picadas y contrapicadas concatenando efectos ópticos abruptos, uso de lenguaje gestual exaltado con altos contrastes entre risas y llanto, todo lo administró para generar una metamorfosis en su obra.

Eisenstein y Rivera compartieron la visión de alumbrar un arte distinto, a la luz de la dialéctica materialista, con la finalidad de detonar una reacción memorable en los esquemas perceptuales del espectador. El cine de Eisenstein había elevado la teoría de la recepción desde sus estructuras fenomenológicas hasta la búsqueda de un efecto fisiológico constatable, como parte del nuevo paradigma científico justificado por el marxismo. Para ello extrapoló los principios de la investigación de los *Reflejos condicionados* de Ivan Pavlov a niveles inesperados. Eisenstein describió una "teoría del montaje de las atracciones", primero para el teatro y luego para el cine, donde el estímulo directo en el sistema nervioso era el objetivo primario del arte, encauzado por la provocación audiovisual.[8] Su cine llevó a un punto radical el parámetro del "cine puño" y revolucionar esa provocación en un reacondicionamiento de los impulsos nerviosos a un lenguaje cinematográfico de impacto duradero en la memoria del espectador. Rivera conversó con él sobre esta posibilidad en las artes plásticas y exploró las consecuencias en un concepto que llamó "emoción estética".[9]

Diego ya no abandonó este discurso sobre las reacciones fisiológicas y lo encaminó a su propia finalidad: despertar la consciencia crítica de las colectividades con este sistema de estímulos. El cine puño se transfiguró en "muros puño" y de ahí se volvió parte integral de la emoción estética del muralista.

Los murales del segundo piso de la SEP remiten a esta adaptación de la teoría sobre la emoción estética. El lenguaje pictórico impacta al espectador tanto como el discurso temático. El pintor programó una revelación de la violencia como detonador del cambio generado por las escenas de asaltos de la clase proletaria insurrecta sobre la burguesía dominante en el viejo esquema político. La violencia integró

---

7 Diego regresó y, en calidad de director del Bloque Obrero-Campesino del pcm, propuso al Gral. Pedro Rodríguez Triana como candidato a la presidencia de la República, contra Pascual Ortiz Rubio y José Vasconcelos.

8 "El montaje de las atracciones" en LEF, 1923, en Apéndice de S. Eisenstein, *El sentido del cine*, México, Siglo XXI editores, 2006, p. 172.

9 He abordado con detalle esta relación en "Cine puño/Muros puño. Reacción y montaje en el RCA", en *Ready-Media,* Laboratorio Arte Alameda/INBA, 2013.

adecuaciones que Rivera debió imaginar para los frescos soviéticos, pues permanecen en sintonía con escenas montadas por Eisenstein en su filme *Octubre*.[10] Se trató de una poética de la destrucción del viejo régimen como condición de posibilidad de crear un orden nuevo.[11]

Cierro con un pensamiento del filósofo de la sospecha, Friedrich Nietzsche, en torno a la destrucción de un orden viejo para levantar otro que lo supere mediante una aniquilación demasiado costosa para quien la provoca:

Una transvaloración de todos los valores, este signo de interrogación tan negro, tan enorme que arroja su sombra sobre quien lo pone, una tarea tan fatídica, fuerza en cada instante a correr para colocarse donde a uno le dé el sol, a sacudir de sí una seriedad pesada, que ha llegado a ser demasiado pesada.[12]

---

[10] La película *Octubre*, conmemorativa de la Revolución de Octubre, fue censurada y constantemente reorganizada para cumplir con los lineamientos de la conveniencia política estalinista. Sin embargo, Eisenstein fue un genio en la adaptación al problema de la censura. La demanda de Stalin era total: reducir el tiempo en el cual Lenin aparecía ante la cámara al mínimo necesario para reconstruir la narrativa de los hechos. Y Eisenstein lo hizo. Sí, redujo la temporalidad, pero aumentó el efecto mediante la colisión de planos y la dialéctica de las imágenes. *Id*.

[11] Aunque la carga filosófica del trabajo de Rivera está adecuada desde principios marxistas en la lucha de clases, al ser presentada en estos conceptos no deja de referir a los paradigmas de la filosofía nihilista nietzscheana: destruirlo todo para crear desde el ocaso.

[12] Friedrich Nietzsche, *El crepúsculo de los ídolos* versión digital, texto núm. 2672, España, Edu Robsy, 2017, p. 3 (Edita Textos.info).

Referencias

Azuela, Alicia, *Diego Rivera en Detroit*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

Cardona Peña, Alfredo, *El monstruo en su Laberinto*. Conversaciones con Diego Rivera, México, Diana, 1980.

Cassirer, Ernst, *Esencia y efecto: del concepto al símbolo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

De la Torriente, Loló, *Memoria y Razón de Diego Rivera*, vol. 2, México, Editorial Renacimiento, 1959.

Eisenstein, Sergei, "El montaje de las atracciones", en *El sentido del cine*, México, Siglo XXI editores, 2006.

González Mello, Renato, *La máquina de pintar,* Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

Lodder, Christina, *El Constructivismo Ruso*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

Martin, Jay, *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal,* Buenos Aires, Paidós, 2009.

Nietzsche, Friedrich, El crepúsculo de los ídolos versión digital, texto núm. 2672, España, ed. Edu Robsy, 2017 (Edita Textos.info).

Ricoeur, P., *Teoría de la interpretación; discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI, 1995.

Rivera, Diego, Archivo Fondo Documental Diego Rivera. Fundación Diego Rivera A. C., Textos/Escritos de Rivera/Anotaciones/Pensamientos para entrevista.

_____, "Arte de la nueva Rusia", documento del Archivo, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Fondo Fernando Leal, s/f.

Richardson, William, "The Dilemmas of a Communist Artist: Diego Rivera in Moscow, 1927-1928", en *Mexican Studies/Estudios Mexicanos,* vol. 3, núm. 1, Invierno de 1987, pp. 49-69.

Rivera, Diego y Gladys March, *Diego Rivera. Mi arte, mi vida*, México, Editorial Herrero, 1963.

Tibol, Raquel, *Diego Rivera gran ilustrador*, México, Museo Nacional de Arte/Banco de México/ Editoral RM/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2008.

Vargas Parra, Daniel. *Anahuacalli. Museo de Arte en Acción,* Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, en curso.

_____, "Cine puño/Muros puño. Reacción y montaje en el RCA", en Ready-Media, Laboratorio Arte Alameda/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2013.

Wolfe, Bertram, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México, Editorial Diana, 1972.

Presenting Rivera's Secretariat of Public Education Murals in the French Press

Michele Greet

Diego Rivera was a known entity in Paris even after he left the city in 1920. Upon his return to Mexico, not only did Rivera maintain contact with his European acquaintances and follow European developments, Paris also kept an eye on him. Almost as soon as Mexican muralism gained a foothold it grabbed the attention of the French press. The first photographs of murals to be circulated in Paris were images of Rivera's Secretariat of Public Education cycles. And even more significantly, the images reproduced in French journals were most likely the primary means by which the more than 300 Latin American artists living and working in Paris between the wars gained exposure to this modern Mexican art form. A robust transatlantic exchange of journals and magazines also would have kept those in Latin America and the United States informed. This paper will examine the presentation of Rivera's murals in the press, looking at how French journals served as a curatorial platform and shaped perceptions of Mexican muralism abroad through their selection, arrangement, and analysis of imagery.

In 1928 the French journal *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe* published, in conjunction with an essay by Mexican born Latvian-American historian and art critic Anita Brenner, "Une Renaissance Mexicain," the first images of Diego Rivera's SEP murals to circulate in Paris. *La Renaissance's* decision to print Brenner's essay was not surprising since the journal was one of the first mainstream French art journals to take an interest in Latin American art. Established in 1918, *La Renaissance* had paid no attention at all to Latin American art until 1926. Yet with the first survey exhibition of Latin American art in 1924 at the Musée Galliera a recent memory, and the significant presence of Latin American artists at the annual salons, the journal began to take notice of this vibrant population, asserting that it did not wish to "remain a stranger to this large and fertile movement" and that *La Renaissance* would therefore strive to "give an account to their readers of the most outstanding artistic and literary events of the Latin New-World".[1] In the fall of 1926 *La Renaissance* ran a special issue focusing entirely on Latin America, with articles on painting, sculpture and education.[2] After 1926

1 Mathilde Pomès, "L'Amérique Latine et les études en France", p. 488. Its first such effort was a feature article on the Mexican artist Angel Zárraga published in June of 1926, which, while providing a glowing overview of the artists' career, interpreted his style as a product of his racial makeup: his "beautiful thousand-year-old blood of the Spanish conquerors", that is balanced by a "tender calmness" that stemmed from his mother's French origins. Louise Hervieu, "Zarraga", *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe,* núm. Jun. 1926, p. 339. That same issue printed a short review of Tarsila do Amaral's 1926 exhibition at the Galerie Percier and reproduced two of her paintings, Lagoa Santa and Paysage, indicating the journal's concerted effort to turn its attention to Latin American art.

2 The essay on sculpture attempts to identify the most remarkable and "characteristic" works from Latin America. The essay devolves quickly into a list of artists and what they've done at the salons. The author does not try to define aesthetic unity or tradition, but does note that most artists drew on the Greco-Latin tradition. Gustave Kahn, "Quelques sculpteurs de l'Amérique Latine", *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe* 9, núm. Spécial sur l'Amérique Latine, 1926, pp. 478–487.

La Renaissance continued to highlight Latin American art, reviewing several exhibitions and in 1928 it featured the essay by Brenner, a revised and condensed version of her essay of the same title that had originally appeared in the United States in 1925.[3]

Interestingly, the images chosen to illustrate the French version of Brenner's essay were entirely different from the U.S. version, and therefore told a different story. The U.S. iteration of Brenner's text, published in the journal *The Arts,* opens with a photograph of a Zapotec *Pottery Head* from Oaxaca, to illustrate Brenner's chronological overview of Mexican art that began in ancient Mesoamerica. It isn't until twelve pages in, after an overview of the pre-Columbian and colonial periods, that she gets to the modern era. Here, her overall argument is that Mexican art, while influenced by European technique, "is not imported art, for it grows within the very body of Mexican tradition." Her essay is a strong defense of the parity of Mexican art with European art, while at the same time insisting on its originality. The first illustration to represent what she calls the "painters of the Mexican Syndicate" is Diego Rivera's *La Maestra Rural*, labeled in the text simply as "Decoration." After two works by Jean Charlot, she then includes a rarely reproduced detail of *Felipe Carrillo Puerto, Martir* flanked by two indigenous women from the Court of Labor, and a few images later (again interspersed with works by Charlot), Rivera's *El Abrazo*. The selection of images suggests a desire to emphasize Rivera's thematic focus on concerns articulated in Mexico's 1917 Constitution such as education, the worker, and the land. Brenner does not analyze any of these images in detail, but rather speaks in broad generalization about the sources for and reception of the murals, describing them as a sort of hybrid, drawing on Renaissance masters such as Giotto, Uccello, Masaccio as well as popular sources such as corridos, ex-votos, and wall paintings in pulqueries. The essay, in its defensive stance, assumes that critics will read the murals as derivative of European styles, and insists on their revolutionary nature.

While the photographs of the Secretariat murals printed with Brenner's U.S. publication were limited to those completed prior to 1925, differences in the selection and description of images compared to the French publication suggest a distinct agenda. Despite the fact that the two essays share the same title, the version printed in *La Renaissance* is actually a significantly different text. Printed in two columns in both French and English, the 1928 version of the text only discusses the modern era, eliminating Brenner's overview of pre-Columbian and Colonial art. This decision may perhaps relate to the fact that the first major exhibition of pre-Columbian art was scheduled to take place in Paris in May

3 Anita Brenner, "Une Renaissance Mexicaine", *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe* 11, 2, núm. Feb.,1928, pp. 60–68. Published in the U.S. as Anita Brenner, "A Mexican Renascence", The Arts 8, núm. 3, Sept. 1925, pp. 127–150. Sections of this discussion of the promotion of the Mexican Renaissance in the French press appeared previously in "Rivera and the Language of Classicism", in *Picasso and Rivera: Conversations Across Time,* Exh. Cat. Los Angeles County Museum of Art, 2016. Comparison of Mexico's burgeoning art scene to the Italian Renaissance dates back to at least 1922 in the writings of Mexican intellectuals Silvestre Arqueles Vela, "Nuestras encuestas. ¿Existe un renacimiento literario en México?", *El Universal Ilustrado* 5, núm. 249, 9 de febrero de 1922, p. 24; Silvestre Arqueles, "La influencia francesa en el renacimiento de nuestra literaria", *El Universal Ilustrado* 6, núm. 277, 24 de agosto de 1922, p. 2.; José Juan Tablada, "Mexican Painting of To-Day", *International Studio* 76, núm. 308, January 1923, pp. 267-276; Gerardo Murillo, Dr. Atl, "Colaboración Artística - u - ¿Renacimiento Artístico?", *El Universal,* 13 de julio 1923, sec. 1, p. 3. Thank you to Lynda Klich for providing these sources.

of 1928 at the Palais du Louvre, meaning Parisian would need less of an introduction to this art that US Americans.[4] The essay introduces the notion of a "Mexican Renaissance" to French readers, suggesting that artistic innovation could take place outside the confines of Europe. The term Renaissance here refers to moment of aesthetic innovation and to the rebirth of Mexican art through an embrace of pre-Columbian and indigenous heritage. Since the mural cycle at the SEP would have been complete by the time of the 1928 publication, Brenner would have had a much greater body of images on which to base her analysis and her text is consequently more descriptive. About Rivera, she writes:

> Beneath him, and around him, between the arches of three big open courts, his figures —at once symbolistic and realistic— become animated with a suggestive glow. Riders, cotton-clad, with stern profiles and with a rifle slung over their shoulders; women drooping beneath a burden of maize and poppies; the miner at the black mouth of a mine; the idols in the jungle, the tractors in the fields, and higher up, aeroplanes taming the gods of thunder.

Though the text is more descriptive, she only includes one photograph of a mural by Rivera. The essay opens with Rivera's *El Tianguis*, which functions as a sort of header for the article, with the two arched doors centered to establish a sense of Renaissance structure and symmetry and to visually corroborate the title. *El Tianguis* therefore served as a stand in for the entire mural cycle at the Secretariat of Education and its representation of indigenous Mexico. In it, Rivera employs the sombrero as a unifying and obscuring mechanism. Almost none of the faces in the crowd is visible in its entirety and those that are, are simplified beyond recognition. Indeed, the depiction of the Indian from behind with his or her face obscured became a leitmotif in Rivera's work, a symbol of the indigenous masses.

In the French version, all of the illustrations are different from those accompanying the essay in *The Arts*. In addition to the opening image by Rivera, the essay reproduced works by José Clemente Orozco (*Franciscano Auxiliando a los Enfermos* at the Antiguo Colegio de San Ildefonso), Carlos Mérida, David Alfaro Siqueiros, Francisco Giotia, and Jean Charlot. While Orozco and Mérida had each exhibited a series of prints in Paris in 1926 and 1927 consecutively, this was the first time their murals and recent easel paintings would have been seen in France. The inclusion of Brenner's essay and the accompanying illustrations by modern Mexican artists in a French journal, initiated a shift in the perception of Mexican art in the French press. For the first time, contemporary Latin American art not produced in Europe, and not made for exhibition, received critical attention in an important European art magazine, suggesting that Mexico was the leader in establishing a new autochthonous modernism.

Following Brenner's lead, in 1929 Jean Cassou wrote an article entitled "La Renaissance de l'art Mexicain" for *L'Art Vivant*, accompanied by reproductions of several works by Carlos Mérida and

4 *Les arts anciens de l'Amérique,* Exposition organisée au Musée des arts décoratifs, Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, Mai-Juin 1928.

Agustín Lazo, and highlighting in the text the importance of Rivera, Orozco, and Rufino Tamayo.[5] But he does not reproduce any work by Rivera. Cassou writes of Mexico's recent "awakening" to "strong ancestral forces",[6] in other words, he describes a parallel process to Italy's reevaluation of the classical past during the Renaissance or France's periods of neoclassicism. About Rivera he writes: "Rivera, having returned to his country, realized there was a body of work that, through its dimensions, its broad and voluntary unity, its strong popular conception, does not have an equal in contemporary European art".[7] Thus like Brenner, Cassou presents the Mexican Renaissance as based on both an espousal of pre-Columbian motifs and native themes, and a moment of aesthetic innovation distinct from European developments.

The following year, 1930, the entire June issue of *L'Art Vivant* was dedicated to *Le Mexique* with articles on pre-Columbian civilizations, archaeology, Zapotec art, reproductions of objects from the Museo Nacional de México, photographs of landscapes, colonial churches, volcanoes, popular art, an article by Dr. Atl on "The Ultra Baroque", an essay on "The Open Air School", and a section on contemporary art and the "Mexican Aesthetic" by E. Gomez Maillefert and José G. Zuno respectively. It is likely that this focus on Mexico may have been an attempt to preempt U.S. engagement with Mexican art in the planning of the exhibition Mexican Arts, organized and circulated by the American Federation of Arts, with its inaugural venue, the Metropolitan Museum of Art in October of 1930. Another possibility is that as material was being collected for the 1930 exhibition, the French press served as a means of promoting the event globally. In either case, the timing of the publication was most likely not coincidental.

L'Art Vivant's Mexique issue was particularly noteworthy because it included an extensive spread of photographs by Tina Modotti of Orozco's National Preparatory School murals and Rivera's Secretariat of Public Education and Chapingo murals for the French public, thereby significantly expanding on the imagery made available by Brenner. Six pages of the article are dedicated to images and three of those focus exclusively on Rivera's work. The first of those pages depicts an easel painting (top), a view of Chapingo Chapel (lower left), and a detail of *Los Frutos de la Tierra* from the Secretaría de Educación Pública. Interestingly, the presentation of these three unrelated works together serves to foreground the idea of female labor and productivity, the Tehuana embroidering, the school teacher with the men around her cropped out, and the voluptuous body of Lupe Marin as *La Tierra*. The second two pages dedicated to Rivera are selections from the Secretariat murals. The images are almost all from the third

5 Jean Cassou, "La Renaissance de l'art mexicain", *L'Art vivant* 5, 1929, pp. 758–760. Although *L'Art vivant* reviewed many individual Latin American artists including Angel Zárraga, Pedro Figari, Manuel Rendón Seminario, Pablo Curatella Manes, Tarsila do Amaral, Domingos Toledo-Piza, Carlos Alberto Castellanos, Joaquín Torres García, Manuel Ortiz de Zárate, and Vicente do Rego Monteiro, Cassou's was the first to examine the artistic production of a specific country. Another review of Mexican art appeared in Le monde magazine in 1929, "Artistes et poetes mexicains", *Monde*, núm. 50, May 18, 1929, pp. 8–9.

6 *Ibid.*, p. 758.

7 *Id.*

floor, and are highly political in content. The photograph on top depicts "El Arsenal" or as it is labeled in French "Les ouvriers s'emparent d'une usine de munitions" [Los trabajadores se apoderan de una fábrica de municiones/Workers Seize an Ammunition Factory], a title that suggests a much more militant action than the current title. Below are two murals that directly critique U.S. capitalism: as labeled in French "Le Repas des Milliardaires" [The Billionaire's Dinner] and "Le Repas des Mauvais Riches" [The Dinner of the Bad [Unscrupulous] Rich]. On the next page the theme is reprised with another mural "Les Mauvais Riches" [The Bad [Unscrupulous] Rich] and "La Vie des Travailleurs" [The Workers' Life] which is actually a detail from "El Arsenal" that serves to reiterate the idea of arming the proletariat for the coming fight. The detail also features Rivera's portrait of Modotti on the far left and may have served as a signature of sorts for the photograph.

I find this discrepancy in titles revealing. While none of the murals are identified specifically as wall street bankers or capitalists as the current titles now do, the decision to reproduce three murals that focused specifically on the corruption and unscrupulous activities of the wealthy was almost certainly strategic. The date of the publication in *L'Art Vivant* was June 1930, just eight months after the stock market crash of October, 1929 that had a devastating impact around the world. The pairing of these images of capitalist depravity with images of workers taking up arms sends a clear message regarding class struggle. Even the detail of the flower festival, now identified as *Viernes de Dolores en el Canal de Santa Anita*, foregrounds an armed guard protecting the wealthy in their private covered pavilion from mingling with the masses behind them. While the murals obviously reflect Rivera's politics, their strategic selection and presentation in *L'Art Vivant* most likely also conveyed the political sentiments of the journal and its aim to present Mexico as a model for social restructuring and capitalist critique, specifically of the United States, in the face of devastating world events.

While it is difficult to ascertain exactly how the photographs of the murals reproduced in French journals were chosen, it was most likely a combination of the author's selections (as in the case of Brenner), and the choices of the journal's editor, who would have determined the final photographs to include and planned their arrangement. For the spread in *L'Art vivant* it would be very interested to know how much of a role Modotti played in determining the layout. In the French press Rivera's work (and that of his Mexican contemporaries) fulfilled a demand for expressions of cultural authenticity. Consequently, the journals lauded Mexican artists for achieving artistic independence and leading the way to a New World aesthetic. But the selection and arrangement of the photographs of the murals also served the aesthetic and cultural agenda of the journals. By highlighting some images and rejecting others, the journals served as a curatorial platform, regulating the murals' reception for those who could not travel to Mexico themselves, thereby having a major impact on early perceptions of the murals outside Mexico.

Referencias

Arqueles Vela, Silvestre, “Nuestras encuestas ¿Existe un renacimiento literario en México?”, en *El Universal Ilustrado* 5, núm. 249, 9 de febrero de 1922, p. 24.

_____, “La influencia francesa en el renacimiento de nuestra literaria”, en *El Universal Ilustrado* 6, núm. 277, 24 de agosto de 1922.

“Artistes et poetes mexicains”, *Monde*, núm. 50, May 18, 1929.

Brenner, Anita, “Une Renaissance Mexicaine”, *La Renaissance de l’art français et des industries de luxe* 11, 2, núm. Feb.,1928.

_____, “A Mexican Renascence”, *The Arts* 8, núm. 3, Sept. 1925.

Cassou, Jean, “La Renaissance de l’art mexicain”, L’Art vivant 5, 1929.

Hervieu, Louis, “Zarraga”, *La Reinaissence del a’rt français et des industries de luxe,* núm. Jun. 1926.

Kahn, Gustave, “Quelques sculpteurs de l’Amérique Latine”, in *La Renaissance de l’art français et des industries de luxe* 9, núm. Spécial sur l’Amérique Latine, 1926.

Les arts anciens de l’Amérique, Exposition organisée au Musée des arts décoratifs, Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, Mai-Juin 1928.

Murillo, Gerardo, Dr. Atl, “Colaboración Artística - u - ¿Renacimiento Artístico?”, *El Universal*, 13 de julio de 1923.

Pomès, Mathilde, “L’Amérique Latine et les études en France”, in *Journal de la société des américanistes,* núm. 19, 1927.

“Rivera and the Language of Classicism”, in *Picasso and Rivera: Conversations Across Time*. Exh. Cat. Los Angeles County Museum of Art, 2016.

Tablada, José Juan, “Mexican Painting of To-Day”. *International Studio* 76, núm. 308, January 1923.

Roberto Montenegro: un poeta entre pintores combativos

Julieta Ortiz Gaitán

Hablar de muralismo aquí, en estos recintos, donde aún resuenan las voces de José Vasconcelos, Diego Rivera y el propio Roberto Montenegro, es traer a la memoria los acontecimientos históricos que dieron paso a ese movimiento pictórico surgido como parte del programa oficial de la recién fundada Secretaría de Educación Pública (SEP) en el año de 1921. En la SEP, Vasconcelos, primer Secretario de Educación, ante un índice de 85% de analfabetismo, consideró que la labor de los maestros en las aulas no sería suficiente para abatirlo, por lo que confiado en el poder del arte como agente educativo, convocó a los pintores de la época para que pintaran la historia y los valores culturales de México en los muros recobrados de este ex convento de la Encarnación.

Si San Ildefonso fue la cuna del muralismo, la sep significa un segundo momento en el que ya se perfilan con nitidez los rasgos formales, iconográficos y estéticos de la pintura mural posrevolucionaria. En 1923 fueron contratados los primeros pintores para llevar a cabo tal tarea. Diego Rivera y sus ayudantes, vestidos con overoles, seguramente dieron un espectáculo al pintar subidos en los andamios en los corredores de los claustros, despertando la curiosidad de funcionarios, burócratas y maestros. El tema y asuntos que desvelaban paulatinamente a medida que las tareas de los frescos avanzaban, debieron causar expectativa y asombro, incluyendo al propio Vasconcelos, quien le reprochaba a Rivera el cariz político e indigenista que tomaban los murales.

Como contraparte, un pintor solitario, Roberto Montenegro, también en 1923 cumplía sus contratos para "decorar" los salones privados de los funcionarios de la SEP, incluyendo el despacho de Vasconcelos.[1] Los requerimientos de estos primeros murales fueron dos: uno con carácter didáctico y otro decorativo. Sin embargo, Vasconcelos declaró a la prensa que sus pintores tenían completa libertad: "sólo les pido superficie y velocidad; tienen talento y con eso basta".

Nada más alejado entre sí que Rivera y Montenegro y las soluciones plásticas que plasmaban en los muros. Asimismo, los temas tratados eran antagónicos. Mientras Rivera y su equipo se encaminaron de manera acelerada a evidenciar la problemática de las luchas sociales, Montenegro incursionó en el pensamiento de las doctrinas orientales, objeto de estudio desglosado por Vasconcelos en su libro *Estudios indostánicos*, publicado en 1919.

La decoración del despacho del entonces ministro consistió en dos murales y un friso que recorre en la parte superior la totalidad del recinto. La nomenclatura de los murales cambió con el tiempo,

[1] Posteriormente Puig Casauranc lo nombró "decorador de esta Secretaría" el 13 de enero de 1926. Julieta Ortiz Gaitán, *Entre dos mundos. Los murales de Roberto Montenegro,* México, IIE-UNAM, 2009, pp. 235-236.

en este caso se nombra como *La sabiduría* al mural situado en el lado norte del despacho, como se puede leer en una placa donde también aparece la fecha de 1923. En contraparte con *La poesía*, ubicada en el lado sur, con los retratos de Gabriela Mistral y Bertha Singerman.

La Sabiduría se divide en tres áreas, definidas por un ventanal abierto en la parte central. En el lado izquierdo del espectador, la gran figura de un elefante con un monje budista sentado sobre una flor de loto ocupa casi toda la superficie. A su lado, dentro de un círculo bermellón, la cabeza de otro monje acompaña al personaje principal entre las ondulaciones de los humeantes pebeteros. Las formas del elefante son pétreas, escultóricas; de la cabeza del joven budista irradia la dorada luz de la sabiduría y el equilibrio espiritual, sus manos se unen en el *mudra* que cierra el circuito de energía cósmica adquirida a través de la meditación. Hay un espíritu de sacralidad, que recuerdan las aureolas de los santos, en los círculos que enmarcan las cabezas de los jóvenes budistas. El elefante está ricamente ornamentado y el conjunto posee ese sentido suntuario característico de los temas orientales tratados por Montenegro.[2]

La concordancia con el arte japonés debe contemplarse matizada por los "exotismos" propios del *modernismo*, que aún en la segunda década del siglo XX proveía a los artistas de recursos plásticos vigentes. En el caso de Montenegro, estos *orientalismos* fueron empleados como temas de sus dibujos tempranos, como las ilustraciones del libro *La lámpara de Aladino,* editado en Palma de Mallorca, o las *Lecturas clásicas para niños*, dos tomos publicados en 1924 por la SEP, el primero dedicado a cuentos del Oriente. En cuanto a pintura mural, Montenegro elaboró el mural *La lámpara de Aladino* en 1925. Recordemos que los estudios realizados por José Juan Tablada sobre el arte japonés divulgaron su conocimiento y apreciación por estos años. No sobra mencionar que se trata de una visión idealizada y ecléctica de Oriente.

Sobre un ventanal que se abre a la calle de Venezuela, Montenegro pintó el símbolo chino de la polaridad, considerado como de buena fortuna por las filosofías orientales. Algunos de estos símbolos se empleaban como decoración en los objetos de arte y pertenecen a antiguas tradiciones del confucianismo, el taoísmo y el budismo: la parte blanca simboliza la luz, el cielo, lo masculino, el *yang,* y el *ying* la parte negra, la noche, la tierra, lo femenino. El símbolo se inserta en unas nubes y en otros círculos más amplios, como órbitas de cuerpos celestes que estructuraran un gran firmamento.

En el área derecha del mismo mural *La Sabiduría* se ve la figura de una bailarina envuelta en velos, bailando entre el incienso de los pebeteros, no obstante que las formas son estáticas y más bien parecer suspendida en un momento de su danza dentro de un gran espacio azul que la rodea. Su postura es graciosa, pero los vaporosos velos que debían flotar alrededor de su cuerpo, se endurecen a sus lados con artificiosa rigidez. En cuanto al esquema cromático, el predominio de los azules cobalto

[2] Véase la representación de Fugen Bosatsu, Período de Heian, Museo Nacional de Tokio, en Fernando Gutiérrez, *El arte del Japón, Summa artis, Historia General del Arte,* vol. XXI, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, pp.197, (véase lámina 184, p. 200).

y ultramar es relevante, los cuales alternan con tonos dorados, grises azulados y verdes, así como vivos bermellones en zonas pequeñas; son colores planos, sin claroscuro ni profundidad. La línea predomina sobre el volumen, recordando al ilustrador y al dibujante de rica trayectoria.

Las licencias visuales e interpretativas que permitían esta conjunción de elementos orientales generan una expresión formal exuberante, donde las líneas ondulantes del *art nouveau* tejen complicadas tramas y encuentran un espacio adecuado para su desarrollo, en el entendido de que se trata siempre de la visión del misterioso orientalismo soñado por Occidente, no exenta de romanticismo.

La temática oriental coincidió con la visión plástica modernista que, aparentemente, tendría cabida en el espacio pictórico que abría el muralismo dada la afinidad con las filosofías vasconcelistas. Ya veremos como estas representaciones empezaron a evidenciar caracteres nacionalistas, entonces en gestación.

En el muro sur del despacho, Gabriela Mistral mira al espectador con gesto enérgico e inteligente, ensimismada en su vocación de maestra y poeta en medio de una enramada. Del lado opuesto, está la declamadora Bertha Singerman, quien pensativa se lleva una mano a la sien. Con la presencia de estas dos mujeres, el sentido cosmogónico se enfoca en la idea de una Latinoamérica unida por lazos culturales e históricos. Las gruesas ramas que las envuelven pueden referirse a la exuberancia del medio americano, las aves evocan el canto libre y sonoro en que puede convertirse la voz humana, las flores blancas hablan de pureza y espiritualidad. El friso de la parte superior de los muros con decoración vegetal acusa marcada influencia de las ornamentaciones catalanas de finales del siglo XIX, y enmarca de tramo en tramo medallones con los héroes de Vasconcelos: Platón, Dante, Tolstoi, Tagore, Pitágoras y Beethoven.

Entre el despacho del secretario y el anteriormente llamado salón Galería hay una serie de salones decorados con pintura mural. Las únicas firmadas por Montenegro en 1923 se encuentran en el salón Zapata y repiten los frisos que recorren los muros en todo lo alto con motivos fitomorfos y figuras alegóricas en tonos sepias.

En el que antes se llamaba salón Galería se encuentra el mural *La familia rural,* título que aparecía en una placa colocada *in situ*. Vemos una gran diferencia con los murales de la oficina del Secretario, plenos de sentido modernista. En *La familia rural* se introducen elementos que anuncian las corrientes nacionalistas y las referencias a los temas, artesanías, personajes y paisajes locales. Es el primer intento de Montenegro por adaptar el aprendizaje de su etapa europea a los problemas que planteaban los requerimientos de las nuevas expresiones plásticas a las que se enfrentaba, en una amalgama de conceptos situada entre el pasado inmediato y las demandas de un presente posrevolucionario.

Mención aparte merece otro concepto del pensamiento de Vasconcelos vigente en estos años veinte: el panamericanismo plasmado en el monumental mural del ex templo de La Encarnación, hoy salón Panamericano, intitulado *Iberoamérica*. Pintado al fresco con la colaboración de Miguel Covarrubias, la figura central femenina, que emerge del tronco de un roble portando una hoz y un martillo,

parece sostener un gran mapa de América Latina. La alegoría es clara: la cultura occidental forjadora de la patria latinoamericana con un linaje clásico en el que contribuyen las culturas prehispánicas mesoamericana y andina, las dos más relevantes del continente. Sendos grupos de personajes históricos flanquean a la figura central: los descubridores Cristóbal Colón y Américo Vespucio, al lado de los conquistadores Hernán Cortés, Francisco Pizarro y Vasco Núñez de Balboa. Como contraparte están los libertadores Simón Bolívar, Miguel Hidalgo, José de San Martín, Antonio José de Sucre y Tupac Amaru. Cuatro figuras frente a ellos protegen entre sus manos una flama como lámpara votiva. En las carabelas de la parte superior vemos una alusión al dictador de Venezuela Juan Vicente Gómez, así como al peruano Raúl Haya de la Torre fundador de la Alianza Popular Revolucionaria Americana.

Regresando a las oficinas y los salones privados, y dentro de la búsqueda de iconografía nacionalista, se inscriben las decoraciones del muro sur de la antigua Subsecretaría de Educación Media. Consisten en tres grandes lienzos pintados al óleo y los frisos que rodean el salón en la parte superior ejecutados con técnica mixta. Una alegoría con motivos vernáculos que conforman dos espacios divididos por un ventanal que se abría a la calle de Luis González Obregón. La figura estilizada de una mujer indígena se recorta sobre una profusión de nopales y cactus, sobre la ventana se aprecia un relieve prehispánico y del lado opuesto completan la composición elevados órganos. El friso presenta nopales en diversas tonalidades verdes, ocres y doradas, con tunas y punzantes espinas, mientras cuervos o zanates negros vuelan aquí y allá sobre la nopalera. El conjunto de pintura en su totalidad ha desaparecido, al ser consumido en un incendio sufrido el 4 de junio de 1989.

Estos murales tempranos, ciertamente *sui géneris*, ubicados dentro de un conjunto monumental de 1,600 metros cuadrados pintados en la Secretaría de Educación Pública, evidencian la diversidad que caracteriza a la pintura mural posrevolucionaria en cuanto a estilos, iconografía y significado, como un movimiento de gran relevancia en el arte mexicano del siglo XX que trascendió en el contexto internacional dejando testimonio histórico y, como quería Vasconcelos, abriendo el conocimiento de toda una época.

Referencias

Gutiérrez, Fernando, *El arte del Japón, Summa artis, Historia General del Arte,* vol. XXI, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

Ortiz Gaitán, Julieta, *Entre dos mundos. Los murales de Roberto Montenegro,* México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Amado de la Cueva
Trayectoria de un obrero del pincel

Juan Arturo Camacho Becerra

En un autorretrato fechado en 1918, Amado de la Cueva nos mira de reojo y fijamente. Con 27 años, su cara enmarcada por un amplio sombrero conocido como chambergo expresa reto. Desde niño comenzó a estudiar dibujo y aprendió las reglas de la academia en el Liceo de varones con maestros como don Mariano Nieto y Luis Vázquez Foncerrada, así como en el taller de José Vizcarra, afilando el lápiz para copiar aves, flores y frutos. Estudió pintura con el pintor peruano Benigno Ruiz y en 1912, junto con Zuno y Xavier Guerrero, fundó el Centro Bohemio –en la casa sede del centro en la colonia Seatle–, agrupación artística que propició la práctica de las ideas de vanguardia en Guadalajara, donde daban refugio a villistas y carrancistas, entre otros a Mariano Azuela y Rafael Buelna. Una vez concluida la fase armada de la Revolución, Amado se dedicó, junto con Siqueiros, Xavier Guerrero y Reyes Pérez, a la organización, dirección de sindicatos y huelgas de mineros y obreros textiles. En el año que pintó el autorretrato ya mencionado, acababa de regresar de un viaje por Norteamérica, según la nota "Bohemio renovado", publicada en *El Informador:* "Amado un feliz día sin decir oste ni moste, se caló el chamberga, tomó su caja de colores bajo el brazo y cohechando aquí un maquinista y allá un fogonero y adelante un conductor llegó hasta Canadá, en donde el bohemio asegura haberse bañado en las aguas del divino Niágara. Pasó algún tiempo en la Ínsula inglesa y después en Nueva York, pintando siempre, cultivando su intelecto siempre".[1]

Regresó como bohemio evolucionado, "porque ha olvidado –ojalá y sea para siempre– el pelucón, la corbata de mariposa y el chambergo de gran falda", fue cuando cambió su aspecto para vestir siempre de negro, por esto y su afición de dibujar cadáveres, que a decir de Xavier Guerrero en aquella época escasearon, le apodaron "el Diablo".

Realizó su primera exposición en octubre de 1918, donde expuso una serie de retratos femeninos al carbón, en los que Zuno identificó una "estilización quintaesenciada del dibujo muy definido, y una personalísima interpretación de sus retratados".[2] En esta exposición se presentó una primera versión del retrato de Lupe Marín, según Zuno se aprecia como "una mujer de belleza meridional con sus grandes ojos circundados de interesantes ojeras; su boca, que al ser estilizada por el dibujante, semeja una rara flor de sensuales perfumes. La cabellera libre, revuelta, hace franco el conjunto".[3]

---

1 "Después del domingo", en *El Informador,* Guadalajara, 11 de febrero, 1918, p, 4.

2 José Guadalupe Zuno, *Las artes plásticas en Jalisco,* Guadalajara, edic. del autor, 1967, p. 167.

3 *Id.*

En 1920, este joven artista elaboró el retrato de Lupe Marín en óleo (un buen ejemplo de los estilos de vanguardia que ya había visto en Nueva York), el cual solucionó con un fondo pictórico muy cercano a lo que décadas más tarde sería llamado por los norteamericanos como psicodélico, pero en aquel momento fue una mezcla de expresionismo, fauvismo y simbolismo. Se observan dos características: utilizó colores luminosos y grises, y acentuó el carácter de la modelo en los ojos, la boca y el corazón. La silueta de Lupe está marcada por una blusa de cuello alto y mangas cortas que se complementan con una falda amplia y recta. Los elementos simbolistas están presentes en las ojeras café oscuro, la boca de medio corazón y por el corazón rojo luminoso pintado sobre la blusa de color azul casi morado. El pelo recogido con libertad, dejando mechones en la frente, revela el poco interés por el acicalamiento; las manos y los brazos están acomodados como en los retratos populares del siglo XIX, sin embargo, lucen un trazo fino, y los dedos de las manos tienen uñas largas y aparecen detenidos en un movimiento dubitativo. La audacia cromática está presente en el fondo con formas fantásticas de flores en colores naranja y verde luminoso. Amado de la Cueva hizo un retrato de acuerdo con las ideas de su época, considerando en primer plano la psicología y las motivaciones personales en el comportamiento del sujeto retratado. Para lograrlo, escogió una grafía que le dictó la información disponible del psicoanálisis, la psicología experimental, la psicometría y muy especialmente la tendencia en la pintura a simplificar formas y gestos a través de un nuevo lenguaje fundamentado en la tradición.

María Guadalupe Marín, la hermana mayor del clan de bellezas que posteriormente serían conocidas en el ambiente artístico capitalino como "las Tapatías", al parecer era una mujer de carácter abierto que a los ojos de los pintores del Centro Bohemio encarnaba a las heroínas de la pantalla. En palabras de Figueroa, era la única mujer que andaba con ellos. Zuno narra que después de la exhibición de la película *La dama encuentra su pintor,* estelarizada por la actriz Pina Menichelli, Marín fue llamada por su elegancia y belleza como Lupe "La Menichelli".[4]

En el mismo año, De la Cueva fue nombrado profesor de dibujo en la Normal de Varones y en la Escuela de Artes y Oficios. Asimismo trabajó en la campaña de Basilio Vadillo. Al año siguiente, por decreto del gobierno del estado de Jalisco, se le otorgó una beca consistente en $1,000.00 pesos para viajes y $150.00 pesos mensuales durante un año, lo que le permitió recorrer algunas ciudades europeas y tomar cursos de dibujo y pintura al fresco en Roma. Durante su estancia en Italia copió algunas figuras de los murales de Massacio; en Madrid participó en el II Salón de Otoño junto con Carlos Orozco Romero y otros artistas españoles. A decir del cronista Celestino Espinosa, los dos mexicanos dieron "nota valiente de Modernidad".[5] En París, estancia que compartió con Siqueiros, conoció y admiró la obra de Fernand Léger, a quien posteriormente utilizó como inspiración en los murales que realizó junto con Siqueiros en la actual Biblioteca Iberoamericana de Guadalajara. Regresó a México en septiembre

4 José Guadalupe Zuno, *op.cit..,* p. 30.

5 Luis Martín Lozano, *Propuestas y variaciones, texto para el catálogo de la exposición homenaje a Carlos Orozco Romero,* México, INBA, 1996, p.17

de 1922 y pronto se incorporó al equipo de Diego Rivera que por entonces trabajaba en el anfiteatro Simón Bolívar. Debido a esto Diego lo incluyó en su siguiente proyecto: la decoración de los muros de los patios de la Secretaría de Educación Pública (SEP).

De acuerdo con el testimonio de Jean Charlot, el plan de trabajo del proyecto del que Rivera era director concordaba con los principios del sindicato de pintores: "El sindicato está a favor del trabajo colectivo. Desea destruir todo egocentrismo, reemplazándolo por el trabajo de grupo disciplinado, teniendo como práctica estos postulados".[6] Charlot, Guerrero y De la Cueva comenzaron a preparar los muros del primer patio de la SEP en febrero de 1923, y en julio Amado de la Cueva comenzó su primer panel, *El torito,* una representación del torito como artefacto pirotécnico y también como danza. Los dos personajes que cercan al torito, uno barbado y otro de apariencia indígena, bailan esta danza que se ejecuta principalmente en poblaciones de la Costa Chica de Guerrero y algunos municipios de Guanajuato. La danza del torito es la representación de un torillo que se escapa del corral y empieza a atacar a la gente, por lo que el patrón de la hacienda se monta en su caballo e intenta someter al animal con una reata que florea con su mano derecha. Al no lograrlo, otros personajes intentan domarlo. En la versión tradicional es la muerte quien lo logra, pero en algunas representaciones el toro los vence a todos. En el panel de Amado el personaje central carga al torito, estructura de cartón que semeja un toro, y una máquina de carrizo a la que se adhieren cohetes, entre ellos soles giratorios y los llamados "buscapiés" o catarinas, que son los que se esparcen y hacen correr y saltar al público asistente. En la estructura que sostiene la pirotecnia y los sombreros de los danzantes, es donde se muestran elementos estilísticos de vanguardia inspirados principalmente en las pinturas de Robert Delaunay. Otro aspecto a considerar es el manejo de la luz que construye profundidad y le da carácter monumental al conjunto. Los tres personajes principales están representados con monumentalidad y dinamismo, la composición saca provecho con una especialización icónica (alargando los personajes) y dando espacio entre los personajes laterales y el torito para marcar ritmo y distancia.

El siguiente fresco lo dedicó a la danza de moros y cristianos, un tipo de coreografía trasladada desde España que cuenta la historia de la batalla en la cual el apóstol Santiago venció a los moros. Los "santiagos" también son conocidos en otros lugares de México como tastoanes (del náhuatl *tlaotaoni,* jefe de milicias o pueblo). En México, de acuerdo con la tradición, el apóstol Santiago se apareció para ayudar a los españoles en su batalla contra los indígenas en Querétaro, Tonalá y Juchipila, de ahí las diferentes versiones de la danza para la parte central del Bajío y Veracruz, y otra para el Occidente. Los del centro de México son conocidos como "santiagos" y conservan la versión original de la danza de evangelización, que narra la lucha de soldados españoles, comandados por Santiago, contra los indios. Esta composición está dividida en tres planos marcados por varios personajes. En el primero aparecen cuatro danzantes, dos de frente y dos de perfil, caracterizados con sus máscaras de madera y largas cabelleras de ixtle, en una mano el escudo y en la otra la espada de madera. En segundo plano está el santo

6 Jean Charlot, *El Renacimiento mexicano, 1920-1925,* México, Editorial Domé,1985, p. 311.

Santiago –montado en un caballo en movimiento– con una máscara de madera de finas facciones. En el tercer y más lejano plano vemos un grupo de campesinos resueltos de forma sintética. En conjunto, la especialización icónica le imprime dinamismo al tablero. El uso de líneas curvas para expresar movimiento tanto de los danzantes como del caballo del apóstol le dan monumentalidad y dimensión a la escena, los únicos quietos son los campesinos.

Acerca de los estilos o los artistas de la vanguardia europea que influyeron en su obra, Rivera señaló que a su regreso de Europa: "Llegaron Siqueiros y De la Cueva llenos de ardor, con el espíritu fresco, sus pinturas no pertenecían ni al tiempo ni a la moda, ni a una época; eran tan originales como los primitivos italianos y tan modernos como Picasso o sus seguidores". No obstante que Rivera elogió el trabajo del pintor al considerarlo "como una de las mejores referencias a los comienzos del movimiento. Posee simplicidad, una entonación de gran delicadeza y un claro sentido de la composición decorativa", no estuvo de acuerdo con el trabajo de conjunto, porque "no había logrado homogeneidad".[7] Además se quejó de que en ocho meses sus ayudantes solo habían ejecutado cinco tramos de muro de los 33 programados, lo que ocasionó un conflicto que derivó en que Rivera despidiera a Charlot y a De la cueva. Sólo la intervención de Siqueiros calmó los ánimos y los artistas regresaron a trabajar a la SEP a pintar en la planta alta los escudos heráldicos de las entidades federativas. Tenían que hacer dos por semana y al no cumplir con esta meta se les suprimió el sueldo, por esa razón De la Cueva concluyó su trabajo en la Secretaría.

El 1 de febrero de 1923, Zuno tomó posesión como gobernador del estado de Jalisco, y emprendió una gran obra pública con algunos colaboradores que también provenían del Centro Bohemio. En ese contexto, De la Cueva fue nombrado director de la Biblioteca Pública, con un salario de $150.00 pesos mensuales.[8] En 1924 realizó tres murales al fresco –ya desaparecidos– en palacio de gobierno y los retratos de Hernán Cortés, con un marco adornado con angelitos, y el de Nuño de Guzmán, con un marco decorado con diablitos, detalle con el que confirmó la idea de la fama sanguinaria de Nuño.

En la figura gigantesca de san Cristóbal, inspirada en la escultura de cantera que cuida la esquina del templo de Santa Mónica, el artista pretendió unir tradición y modernidad, raíces culturales plasmadas con la técnica de los primeros renacentistas italianos, en especial Masaccio y resueltas con un trazo moderno. La incuria permitió que fueran borradas, por lo que sólo podemos conocerlas por la fotografía.

Durante el periodo de Zuno como gobernador, la obra mural más ambiciosa fue la que actualmente podemos contemplar en la nave central de la Biblioteca Iberoamericana (antiguo templo de Santo Tomás o de la Compañía). El 12 de febrero de 1925 el Congreso autorizó a Zuno "emplear en obras públicas las cantidades que por circunstancias especiales no hayan sido dedicadas a las partidas fijadas en el presupuesto".[9] Entre esas obras se anotó la decoración del "Salón de Discusiones" en el antiguo

7 Los entrecomillados de este párrafo, son de *Textos de Arte de Diego Rivera*, reunidos y presentados por Xavier Moyssén, Mexico, unam, 1986, pp. 67 y 87.

8 Archivo BPEJ, dirección, exp. 8564.

9 Archivo del Congreso de Jalisco, exp. Acuerdos, 12 de febrero de 1925.

templo jesuita, donde se fundó la universidad el 12 de octubre del mismo año y que se convirtió en el aula mayor de esta institución. La decoración se le encomendó a David Alfaro Siqueiros y Amado de la Cueva, y "Amado proyectó la obra y Siqueiros se unió a su amigo como ayudante. Esta humildad intencional en el obstinado y decidido Siqueiros muestra que era sincera su creencia en lo insignificante del individuo, y su fe en la validez de un arte colectivo".[10] Los muralistas sostenían el enaltecimiento del trabajo colectivo, y esa fue su postura revolucionaria frente al trabajo artístico. La crítica de arte Raquel Tibol nos proporciona otra lectura de este suceso: "Siqueiros trabajó ocho horas diarias en calidad de obrero sin ninguna iniciativa, para tener tiempo de dedicarse a las actividades políticas, como organizar los sindicatos de mineros y evitar, además, las discusiones con su colega cuyo decorativismo epidérmico no le satisface".[11]

El tema general de esta obra es la unión entre obreros y campesinos. El muro oriente está presidido por Emiliano Zapata y frente a él, en el muro poniente, hay un obrero vestido de overol y mientras sus hijos hacen tareas escolares. En los extremos de la pirámide están los trabajadores arrodillados, quienes sobre sus espaldas cargan a un militar y a la iglesia. Los muros del lado sur fueron dedicados a los sindicalistas, los alfareros, los albañiles y los mineros; los del lado norte presentan la unión obrero-campesina en la industria azucarera, la siembra del trigo y de maíz, así como las actividades del ingeniero extensionista en alusión al reparto agrario.

Para su realización se usaron los colores rojo indio y negro como símbolo del derecho de huelga, en tanto en la forma utilizaron el estilo de los códices mesoamericanos con figuras sintéticas y elementos ornamentales simbólicos que adjetivan escenas de fraternidad y trabajo. En opinión de Jean Charlot: "Amado retornó valientemente a las convenciones espaciales y de perspectiva prehispánicas, y utilizó los objetos como una especie de alfabeto pictórico, que debía ser reordenado mentalmente en sílabas, palabras y frases."[12]

Plantas de maíz y de caña de azúcar, mezcladoras de cemento, molinos, palas, coas, hoces, guadañas, nubes, soles, estrellas y montes se combinan en armoniosa sinfonía de líneas y curvas que acentúan el espacio en el que obreros y campesinos de overol y calzón de manta trabajan diariamente. El mensaje es directo: Zapata, el campesino y el arado son la santísima trinidad campesina, los trabajadores llevan sobre sus hombros al ejército y a la iglesia, y la unión de obreros y campesinos es la fuerza de los que sólo tienen por capital su fuerza de trabajo. En la nueva era propiciada por la revolución social que acababa de concluir, la vida se sostenía con la fructífera relación de la naturaleza, el hombre y sus máquinas. También son evidentes los usos ideológicos de la hoz y el martillo, símbolo del partido comunista, y la estrella roja que en aquella época utilizaba la Cuarta Internacional o Partido de los Trabajadores. De acuerdo con Dafne Cruz Porchini, el tema, "ilustra de alguna manera las consignas aprobadas por el II Congreso Nacional

10 Jean Charlot, *op. cit.*, p. 349.

11 Raquel Tibol, *Siqueiros, vida y obra,* México, DDF, 1974 (Colección Metropolitana), p. 64.

12 Jean Charlot, *id.*

del Partido Comunista de México realizado en el Distrito Federal en abril de 1925, donde la cuestión principal fue la búsqueda de nuevas vías de la militancia con las masas trabajadoras para contener a la crom. De este modo las pinturas servirían para conducir los nuevos postulados dirigidos a los trabajadores jaliscienses".[13]

Los artistas utilizaron la pigmentación de los decorados teotihuacanos, la grafía de los códices y la síntesis propuesta por los pintores vanguardistas, estas últimas evidentes en la monumentalidad de las figuras humanas y la geometrización del paisaje propuestas por el pintor Fernand Léger (1881-1955), difundidas en México por la publicación *El universal ilustrado*.[14] Con estos elementos consiguieron un acuerdo para llegar a una unidad de estilo, en el que, no obstante, es posible distinguir las figuras de Alfaro que "son angulosas y más amplias" en contraste con las de Amado que están "más cuidadas, más ennoblecidas".[15] Para Anita Bremer "han formulado un estilo plástica e ideológicamente unificado".[16] No obstante también anotó: "Siqueiros mismo desconfía y los considera mediocres […] Amado es intelectual, demasiado intelectual y es prácticamente responsable de estas cosas, Siqueiros asegura haber actuado en casi todo como un trabajador".[17] Al parecer las obras realizadas por Siqueiros son los tres paneles del ábside del altar mayor, evidentes en su trazo y color ligeramente más oscuro que el resto.

Para la pintura jalisciense, este mural representa la culminación en la búsqueda de los nuevos caminos de la plástica, iniciada en los años del Centro Bohemio. En él se aprecia una simbiosis entre modernidad y tradición, con un mensaje pensado en los códices, los murales conventuales y las ideas de la vanguardia que condujeron a una síntesis de formas que les permitió elaborar un código político. No obstante la pesada carga ideológica presente en el uso reiterado de símbolos comunistas, el conjunto consigue un ritmo armonioso en el manejo de elementos, calidez en el aspecto monumental de las figuras y su esquemática composición se cubre con el uso ornamental de la fuerte simbología ideológica. La geometría es un sólido andamiaje para sintetizar ideas artísticas y estéticas, y vencer la aridez de la monumentalidad espacial fue un reto de arquitectura y decoración que solucionaron con inteligencia y poesía. Cinco días después de haber terminado estos murales, De la Cueva murió víctima de un accidente de tránsito, tenía 34 años.

Conclusiones

Los artistas e intelectuales optaron por diferentes posturas ante la devastadora destrucción producida

13 Dafne Cruz Porchini, *La subversión de las imágenes: Roberto Reyes Pérez y la construcción de un arte jacobino en México,* (1932-1935), Tesis de Maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, unam, 2006, p. 5.

14 J. M. González de Mendoza, "La creación del mundo en 15 minutos", en *El Universal Ilustrado*, Ciudad de México, 5 de diciembre de 1923, año VII, núm. 343, p. 83.

15 José Guadalupe Zuno, "La pintura mural", publicado en *Bandera de Provincias* 10, Guadalajara, 2ª quincena de septiembre 1929, núm.10, p. 3.

16 Jean Charlot, *op. cit.*, p. 350.

17 *Id.*

por la lucha armada, considerada por algunos como una "apología de la crueldad y una prueba de grosero materialismo".[18] Otros militaron con algunas de las facciones revolucionarias, pero todos coincidieron en que "la verdadera revolución es un desenvolvimiento coherente del espíritu".[19] Los pintores lo vieron como una oportunidad de asumir las ideas del arte de su época, las rupturas con la Academia eran también oportunidad de otro tipo de escisiones, y De la Cueva perteneció a este grupo, fue coherente con su concepción de espíritu libre y nuevo, creyó en el trabajo colectivo y en la idea de un arte social en donde lo fundamental debía ser la revolución artística.

18 Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México, versión 2000,* México, Colegio de México, 2000, p. 981.

19 *Id.*

Referencias

Archivo del Congreso de Jalisco, expediente Acuerdos, 12 de febrero de 1925.

Archivo de la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco, dirección, expediente 8564.

Archivo Histórico de Jalisco.

Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara.

Camacho Becerra, Arturo, "Síntomas de la Vanguardia", en *Estudios Jaliscienses,* núm. 38, Zapopan, noviembre de 1999.

Cruz Porchini, Dafne, *La subversión de las imágenes: Roberto Reyes Pérez y la construcción de un arte jacobino en México, (1932-1935),* Tesis de Maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

Charlot, Jean, *El Renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925,* México, Editorial Domé, 1985.

Denvir, Bernard, *El fauvismo y el expresionismo,* 2ª edición, Barcelona, Labor, 1984.

"Después del domingo", en *El Informador,* Guadalajara, 11 de febrero, 1918.

Farías, Ixca, *Biografías de pintores Jaliscienses,* 1era. reimpresión, Guadalajara, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1989.

González de Mendoza, J. M., "La creación del mundo en 15 minutos", en *El Universal Ilustrado,* Ciudad de México, 5 de diciembre de 1923, año VII, núm. 343.

Lozano, Luís Martín, *Carlos Orozco Romero. Propuestas y variaciones,* México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1996

Moyssén, Xavier. *Textos de Arte de Diego Rivera*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México, versión 2000,* Colegio de México, México, 2000.

Tibol, Raquel, *Siqueiros Vida y obra,* México, Departamento del Distrito Federal, 1973 (Colección Metropolitana).

Zuno Hernández, José Guadalupe, *Anecdotario del Centro Bohemio,* Guadalajara, Gobierno del estado de Jalisco, 1964.

_____, *Las artes plásticas en Jalisco,* Guadalajara, edición del autor, 1967.

Entre la utopía y la devoción: Jean Charlot y su construcción del arte mexicano

Claudia Garay Molina y Mireida Velázquez

Las narrativas de la historia del arte mexicano han vinculado indisolublemente la obra de Jean Charlot al desarrollo del muralismo mexicano y a la figura de Diego Rivera en particular, pues ambos artistas tuvieron una larga y compleja relación desde la llegada de Charlot a nuestro país en enero de 1921.

A pesar de haber realizado sus estudios de arte en Francia y participar ahí en algunas exposiciones y salones de pintura, la obra de Jean Charlot se configuró en México, a la luz de lo que él mismo calificó como el "renacimiento artístico y cultural" del país. Su particular posición como joven artista extranjero, que tenía conocimientos del idioma español por parte de su familia materna, le permitió desarrollar su propia obra, además de observar y escribir sobre el trabajo de sus contemporáneos, así como sobre la evolución artística y cultural del México posrevolucionario.

En este trabajo abordaremos la obra mural de Charlot en el edificio de la Secretaría de Educación Pública (SEP), con el fin de analizar sus aportaciones formales al movimiento muralista y su percepción de ese momento a partir de su diario y escritos posteriores.

De la Escuela Nacional Preparatoria a la Secretaría de Educación Pública

Jean Charlot llegó a México en enero de 1921. Se encontró con un país que vivía un proceso de reconstrucción política y social después de cruentos años de guerra civil. Con familia y contactos locales —su tío Eugene Goupil era un coleccionista de piezas prehispánicas y filántropo avecindado en la capital – no fue difícil que el joven francés lograra integrarse rápidamente al ámbito artístico.

Desde 1922, Charlot trabajó en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán, donde compartió estudio con Fernando Leal y en 1923, por invitación de éste se unió al equipo de pintores que realizó algunos de los murales de la Escuela Nacional Preparatoria, conformado por Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas y Emilio García Cahero.

En sus memorias sobre este período de su vida artística, Charlot recordó las múltiples críticas de las que fueron blanco él y sus compañeros debido no solo a su juventud e inexperiencia, sino también por su creciente cercanía con Diego Rivera, lo cual provocó que los llamaran "Los Dieguitos". Sin embargo, Charlot señaló: "A pesar de las críticas adversas de la época y del poco caso que hacían los turistas de sus murales, Los Dieguitos ejercieron una duradera influencia tanto en la forma como en el contenido del renacimiento muralista mexicano".[1]

1 Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano,* 1920-1925, México, Editorial Domés, 1985, p. 183.

En febrero de 1923, Charlot, junto con Amado de la Cueva y Xavier Guerrero, comenzaron a preparar las paredes del edificio de la SEP para el trabajo que Rivera comenzaría el 23 de marzo. De acuerdo con la correspondencia entre Charlot y el historiador y crítico de arte estadounidense Walter Pach, Rivera trabajaba "desde las 8:00 de la mañana a las 10:00 de la noche sin comer, lo cual no es divertido para sus ayudantes (incluyéndome a mí) que están obligados a hacer lo mismo".[2]

Guerrero, De la Cueva y Charlot comenzaron sus propios murales en el segundo patio del edificio. El plan de trabajo seguía los principios del programa del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores (SOPTE), que abogaba por el trabajo colectivo. De acuerdo con su diario de ese año, Charlot completó, a pesar de las diferencias que surgieron con Rivera, tres paneles: *Cargadores, Lavanderas* y *Danza de los listones*. Y es que, a diferencia del trabajo en la Escuela Nacional Preparatoria, este artista apuntó que en la Secretaría se desconocía un contrato que definiera las responsabilidades colectivas; no se especificaba ningún horario, aparte del trabajo como ayudantes de Rivera, además de que no les proporcionaron gastos para el material ni se fijaron plazos para la culminación de la obra.

David Alfaro Siqueiros relató un incidente que ocurrió entre el 6 y el 11 de agosto de 1923:

Amado de la Cueva y Jean Charlot vinieron a quejarse [de] que Diego Rivera los había despedido de su trabajo. Rivera lo hizo sin la menor explicación y sin plantear el problema ante nuestro Sindicato. En mi papel de Secretario General, fui a preguntarle el motivo de su actitud. Desde el andamio, donde se encontraba absorto en su trabajo, Rivera contestó malhumoradamente: "Al que no le guste el fuste, que lo tire y monte en pelo".[3]

El incidente concluyó con la recontratación de Charlot y De la Cueva en lo que ellos denominaron "tareas serviles", tales como pintar los escudos heráldicos de los estados de la República, hecho que ofendió especialmente a Charlot, quien consideró esto como una "degradación".

Para septiembre y octubre de 1923, Charlot escribió un par de notas en su diario: "Diego se excede en el uso de su autoridad" y "Diego insoportable"'; situación que ocasionó el regreso de Amado de la Cueva a Guadalajara y la destrucción de uno de los murales de Charlot.[4] Sobre este punto, John Charlot, hijo del artista, señala que si el diario de su padre ha sido descifrado correctamente, pues a excepción de los nombres propios todo lo apuntó en escritura taquigráfica, su mural *Danza de los listones* fue destruido en 1924 mientras el artista seguía en funciones como asistente de investigación para otros pintores, pues anotó la última referencia de su trabajo en la SEP con fecha del 21 de mayo de 1925.

Sobre la destrucción de *Danza de los listones* y el creciente autoritarismo de Rivera, Charlot sólo expresó su decepción y tristeza por el colapso de un movimiento que significó tanto para él, calificando su estado como de gran amargura y tristeza.

---

2 "Jean Charlot a Walter Pach, 31 de marzo de 1923". *Walter Pach Papers, 1857-1980,* Archives of American Art [en línea], disponible en <http://jeancharlot.org/french-articles/JC%20Pach%20MJF.html#footnote_10>.

3 David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, México, Grijalbo, 1977, p. 475.

4 Jean Charlot, *op. cit.*, p. 315.

Los paneles en el edificio de la Secretaría de Educación Pública: *Cargadores, Lavanderas y Danza de los listones*

Los tres frescos que Jean Charlot pintó en la SEP son prueba del desarrollo artístico del pintor y del estilo nacional que inició en la Escuela Nacional Preparatoria. Los temas elegidos para los murales del edificio de la nueva Secretaría, "trabajo diario y fiestas populares", obligaron a los artistas a plasmar personajes y actividades contemporáneas de una manera monumental.

Así, desde sus bocetos para *Cargadores,* el trabajo y la explotación se expresan a partir de los cuerpos encorvados y tensos de los hombres que se encuentran en un primer plano, vistiendo ropa de manta, y llevando a sus espaldas piedras y jacales sujetos con cuerdas; todo en una composición piramidal ascendente. Charlot muestra un dominio de la superficie pictórica al colocar los cuerpos de los trabajadores de forma casi geométrica a partir de líneas diagonales. En este sentido, se puede asegurar que el artista utilizó su conocimiento del cubismo para sintetizar la obra que culmina con una fila de cargadores en ascenso en un camino árido cuesta arriba que lleva al lugar de la construcción en la cual están trabajando.

Sobre la composición de Charlot, la investigadora Diana Briuolo señalaba que el pintor no brindaba ningún indicio que permitiera "remitir la escena a determinada actividad o región […] la edificación a la que se dirigen estos tamemes –agrega Briuolo– dista mucho de poder emparentarse con alguna construcción perteneciente al país".[5] El planteamiento de Briuolo sugiere que el fresco de Charlot tiene –al igual que la obra mural de Diego Rivera y José Clemente Orozco– un doble mensaje, es decir, uno abierto y comprensible para cualquier espectador y otro esotérico, solo evidente para los iniciados en los ritos de la masonería.

En este caso, *Cargadores* aludiría no solo al proceso de construcción del templo, reflejo del mundo divino y del cosmos, sino también a un sentido de ascenso y procesión en el cual los hombres participan para ser transformados. El camino por el que transitan los cargadores representa esa vía para la transformación, por eso es zigzagueante, casi en espiral, lo cual hace que su carga sea más difícil de llevar y el ascenso más lento y complicado.

El panel titulado *Lavanderas* está concebido en tres planos, que refieren a la organización de la actividad que se considera netamente femenina. En el primer plano, tres mujeres se encuentran arrodilladas a la orilla del agua mientras lavan las prendas de color blanco y son observadas por una niña que, parada junto a ellas, mantiene una actitud de aprendizaje de lo que será su labor en el futuro. Es importante mencionar que en el boceto original la pequeña sostenía una muñeca entre sus manos, como una manera de conservar su identidad infantil frente a las labores de la vida adulta. Las mujeres del segundo plano son dos figuras estáticas que cargan sobre sus cabezas los bultos y las cestas de ropa para enjuagar. Una de ellas parece estar en la penumbra, resaltan sus grandes ojos y su rostro blanquecino; la otra, de rasgos angulosos y rígidos, mantiene una postura casi hierática frente a la cotidianeidad de la escena.

5 Diana Briuolo, "Cargadores", en Ida Rodríguez Prampolini (coord.), *Catálogo razonado I, de Muralismo Mexicano, 1920-1940,* vol. I, México, FCE/UV/UNAM/INBA, 2012, p. 110.

En un tercer plano, cuatro mujeres se disponen a tender las prendas al sol, formando otro juego geométrico a partir de dos líneas paralelas que cortan la composición en la parte central. Al interior de este segmento otras líneas, conformadas por las bardas donde las mujeres cuelgan la ropa, forman un ángulo de 180° que crea un sentido en zigzag descendente. Cabe hacer notar que la escena se desarrolla en la noche, bajo un cielo profundamente oscuro en el que pueden distinguirse algunas estrellas.

Los personajes de *Cargadores* y *Lavanderas* son masculinos y femeninos respectivamente, opuestos que se complementan. Si bien, ambos paneles sugieren una composición piramidal, los cargadores se mueven de forma ascendente, mientras que las lavanderas lo hacen de manera descendente. Por otra parte, como John Charlot lo mencionó, mientras que en *Cargadores* prevalecen las líneas tensas y los ángulos agudos, *Lavanderas* representa cuerpos femeninos redondeados que se enfatizan con la presencia de las cestas circulares y la tina de la misma forma. Además de que la composición del plano geométrico para el mural es más estable que en el caso de *Cargadores*.

El mural *Danza de los listones*, después de ser destruido por Rivera, sólo se conoce por los dibujos geométricos preparatorios y por una fotografía atribuida a Tina Modotti. Según el plan acordado que se conserva en el archivo de Charlot, *Danza de listones* ocuparía un panel central flanqueado por *El Torito* y *La danza de los Santiagos,* de Amado de la Cueva. Según lo relatado por Charlot a su hijo, en 1924 Rivera le dijo al pintor francés que planeaba destruir sus murales y le preguntó si le importaría, a lo que el artista respondió: "Tal vez a mí no, Diego ¡pero piensa en la posteridad!"[6] Finalmente, cuando Charlot y De la Cueva dejaron su trabajo, Rivera destruyó *Danza de los listones* para pintar su tríptico *El Tianguis* en los tres paneles centrales.

Temáticamente, *Danza de los listones* cumplía con el plan general concebido por Diego Rivera para el segundo patio del edificio de la Secretaría de Educación Pública, llamado Patio de las Fiestas, ya que representa una celebración popular en la que Charlot eligió una danza típica, en este caso ejecutada por personajes que cubren sus rostros con máscaras, mientras se disponen alrededor de dos mástiles en los cuales se entrelazan los listones.

Al igual que en sus otros dos murales, Charlot utilizó una armonía geométrica para esta composición, donde la tensión de las líneas diagonales se ve en las cintas que sujetan los bailarines que se mueven de forma circular y rítmica alrededor del mástil en el primer plano. El análisis de la lectura se complica al no contar con un registro de los colores utilizados por Charlot para este mural; sin embargo, se sabe que Vasconcelos, confundido con su tema, lo llamó "el precioso fresco de la cometa en la Secretaría".[7]

Bertram Wolfe escribió en la biografía de Diego Rivera una nota al pie de página en la que se lee: "Este fresco, no aceptado por Diego, a mí me pareció excelente. De hecho, cometí la indiscreción de decir a éste que dicha obra era una maravilla de organización plástica y un adecuado compañero de sus

6 John Charlot, borrador del segundo volumen de la biografía de Jean Charlot, p. 30 (manuscrito sin publicar). Agradecemos todo el material que John Charlot nos proporcionó a través de la Fundación Jean Charlot en la Universidad de Hawaii.

7 *Id.*

mejores frescos, con lo cual se puso hecho una furia y tal vez ése fue el motivo de que corriera con tan triste suerte la pintura de Charlot".[8]

Por su parte, Charlot a menudo registró su depresión en su diario y escribió más tarde:

> Sabía de su intención y esperaba cortar con cuidado un trozo de mi panel para guardarlo como recuerdo y justificación. Pero una mañana, entrando al patio con Pablo O'Higgins, descubrí que los albañiles lo habían martillado todo sin previo aviso. Una búsqueda en los escombros de una miga lo suficientemente grande como para incluir un poco de diseño resultó infructuosa.[9]

A pesar de que Charlot intentó trabajar en otro muro del edificio de la SEP, Rivera acotó su participación y la de los otros pintores a seguir trabajando como ayudantes y a la realización de algunos escudos de los estados de la República. El fin de la utopía del trabajo artístico colectivo incidió en el ánimo de Charlot, pero también lo hizo la temprana muerte de su amigo Amado de la Cueva, hecho que lo sumió en un profundo cuestionamiento sobre la propia supervivencia del movimiento: "En su breve carrera -escribió Charlot- Amado de la Cueva aportó un útil sentido de equilibrio y discreción a un movimiento que era, a la vez, gritón y violento[…] La muerte de Amado marca el nadir del surgimiento inicial de los murales mexicanos..."[10]

Escritos sobre arte mexicano

Al igual que varios de sus colegas, Jean Charlot se interesó profundamente en la investigación y la escritura sobre arte mexicano. Desde los primeros meses de su llegada al país, comenzó a dejar constancia de sus reflexiones y la necesidad de historiar el desarrollo del arte y la cultura de la posrevolución. Algunos de sus textos resultan fundamentales hasta el día de hoy, pues representan las primeras valoraciones sobre el papel de los artistas y del arte en una sociedad que estaba en proceso de transformación.

En julio de 1923 se publicó la primera de cuatro partes de un artículo titulado "El movimiento actual de la pintura en México", escrito por Jean Charlot y David Alfaro Siqueiros bajo el seudónimo de Juan Hernández Araujo. En el texto Charlot y Siqueiros se quejaban de la falta de una crítica de arte sustentada en "razones estéticas" y no en la camaradería o en enemistades personales, como señalaban los pintores. La importancia que ambos artistas otorgaban al movimiento pictórico del cual formaban parte radicaba en concentrar una acción colectiva que dejaba atrás el individualismo y el academicismo que habían caracterizado al arte producido en el país hasta ese momento. El escrito fue una toma de posición, pero también una descalificación para otros artistas y críticos de arte que habían ignorado el trabajo de los muralistas.

---

8 Bertram Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México, Editorial Diana, 1986, p. 151.

9 John Charlot, borrador... *op. cit.*, p. 49.

10 Jean Charlot, *El renacimiento... op. cit.*, p. 353.

Uno de los temas que más llamaron la atención de Charlot fue el grabado, técnica que aprendió en Francia y que se encargó de enseñar a algunos de sus colegas, como Gabriel Fernández Ledesma, Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal y Emilio Amero, entre otros. Este interés lo llevó a investigar el potencial expresivo de la litografía y el grabado en madera, así como el trabajo previo de grabadores, como Manuel Manilla y José Guadalupe Posada. Gracias a Charlot fue posible un redescubrimiento del grabado, considerado hasta entonces como un arte menor, y su gradual inclusión como objeto museal y campo de estudio académico. De esta manera, la obra de Posada fue considerada precursora del movimiento pictórico posrevolucionario y un antecedente directo que marcaba la transformación del lenguaje plástico.

En 1944, Jean Charlot fue distinguido con la beca Guggenheim, la cual le fue otorgada para escribir un libro sobre "los comienzos de la pintura mural moderna mexicana". A partir de junio de 1945 y hasta 1946, el artista recibió ese apoyo económico que le permitió trabajar en su escrito *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925,* que fue publicado por la Universidad de Yale en 1963.

Gracias a su diario, en el cual Charlot anotó exhaustivamente todo lo acontecido durante ese periodo de la vida cultural y artística en México, fue posible que se reconstruyera una primera aproximación y valoración tanto del significado como de las repercusiones del muralismo en la historia del arte mexicano del siglo XX. Si bien, muchas de las apreciaciones son resultado de una mirada personal, propias del testigo y protagonista de los hechos relatados, lo cierto es que este artista francés logró elaborar una serie de consideraciones que permanecieron vigentes durante varias décadas y que dieron pie a nuevas interpretaciones sobre la utopía del trabajo artístico colectivo.

En palabras del historiador del arte Justino Fernández, "Charlot ha dicho su verdad [...] su testimonio compone un libro lleno de interés sobre un tema apasionante; en ella palpita la vida por encima o por debajo de la erudición en que se apoyan las memorias del artista e historiador".[11]

11 Justino Fernández, "The Mexican Mural Renaissance 1920-1925 de Jean Charlot", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* vol. IX, núm. 33, México, iie/unam, 1964, pp. 115, disponible en <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/771/758>.

Referencias

Alfaro Siqueiros, David, *Me llamaban el Coronelazo*, México, Grijalbo, 1977.

Briuolo, Diana, "Cargadores", en Ida Rodríguez Prampolini (coord.), *Catálogo razonado I, de Muralismo Mexicano, 1920-1940,* vol. I, México, Fondo de Cultura Económica/Universidad Veracruzana/Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2012.

Charlot, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano,* 1920-1925, México, Editorial Domés, 1985.

Charlot, John, Borrador del segundo volumen de la biografía de Jean Charlot.

Fernández, Justino, "The Mexican Mural Renaissance 1920-1925 de Jean Charlot", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. IX, núm. 33, México, iie/unam, 1964, pp. 115, disponible en <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/771/758>.

"Jean Charlot a Walter Pach, 31 de marzo de 1923". *Walter Pach Papers,* 1857-1980, Archives of American Art [en línea], disponible en <http://jeancharlot.org/french-articles/JC%20Pach%20MJF.html#footnote_10>.

Wolfe, Bertram, *La fabulosa vida de Diego Rivera,* México, Editorial Diana, 1986.

Patricios y patricidas o la dialéctica de la reconciliación en la posguerra (1944-1954)

Natalia de la Rosa

David Alfaro Siqueiros y la consolidación realista

En 1944, David Alfaro Siqueiros regresó a México después de su exilio de varios años en Latinoamérica y durante esta nueva etapa comenzó un periodo de legitimación como artista del régimen.[1] Después de un breve paso por Chile y Cuba, de un viaje frustrado por los Estados Unidos y luego de ser eximido de una orden judicial, "El Coronelazo" fundó el Centro de Arte Realista Moderno en la casa de Electa Arenal, madre de su esposa Angélica Arenal. Creó este espacio como un lugar dedicado a la investigación y reflexión teórica, la pedagogía y práctica de las artes en el formato del taller. En el inicio de actividades Siqueiros presentó el mural *Cuauhtémoc contra el mito* (1944), que incluyó dos esculturas de su cuñado Luis Arenal. Derivado del proyecto realizado en Chile, *Muerte al invasor* (1942), la pintura exhibe la lucha del Tlatoani frente al conquistador, como una versión apócrifa donde el héroe azteca logró la victoria en el episodio de la Conquista. Al planear un centro de operaciones para poner en marcha y organizar un movimiento político continental, el artista buscó establecer la "fijación definitiva de su doctrina". Dejó claro que este realismo, denominado nuevo y humanista, era equiparable a lo que también definió como "democracia nuevo-humanista". Con ello, Siqueiros insinuó su acercamiento a los patrones intervencionistas del Estado tras la guerra.

Los vínculos entre el pintor y el gobierno mexicano se consolidaron entre 1944 y 1954, debido al tipo de modelo plástico propuesto en Chillán, Chile, el cual utilizó una figura alegórica que fue intercambiable con el relato local y expresó una nueva forma de configurar la pintura sobre la arquitectura, es decir, la "integración plástica", que el proyecto cultural oficial tomó como sustento del arte público, pues se adecuaba perfectamente a la propuesta de desarrollo de una política de consumo[2] característica del keynesianismo, instaurada después de la guerra tanto en México como en otras naciones. En cuanto a la pintura, el mural realizado en Chile, constituido por el diálogo épico entre la historia chilena y la mexicana, fue la base para la propuesta de su pintura realista y para replantear este modelo en México, como lo hizo de forma incipiente en el Centro de Arte Realista y con el mural *Patricios y patricidas* (1944-1970), elaborado en la Antigua Aduana de Santo Domingo (1729-1735), edificio dedicado a la cobranza de impuestos durante la Colonia y vivienda de Antonio López de Santa Anna en 1825, hoy parte de la Secretaría de Educación Pública (SEP).

1 Renato González Mello, "El régimen visual y el fin de la Revolución", en Esther Acevedo (comp.), *La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950). Hacia otra historia del arte en México*, México, Conaculta-DGP, 2008, pp. 279-309.

2 Sergio Delgado, *Delirious Consumption Aesthetics and Consumer Capitalism in Mexico and Brazil,* Austin, University of Texas Press, 2017.

El contrato entre la Tesorería de la Plaza de Santo Domingo y Siqueiros para ese encargo se realizó al tiempo de su llegada, en 1945, posterior a la presentación del Centro de Arte Realista, y fue firmado por las autoridades de la entidad y el licenciado Javier Rojo Gómez, jefe del departamento del Distrito Federal. Junto con otros documentos que muestran el periplo y las luchas de décadas alrededor de esta comisión,[3] el contrato funcionó como prueba para los problemas que tuvo el pintor para concluir su obra en los años subsecuentes (desde retrasos del pintor hasta cambios y largas al proyecto por parte de la burocracia capitalina).

El mural *Patricios y patricidas* remitió a una transición específica: al fin de la Guerra Mundial y al incipiente proyecto de posguerra. De cierta forma mantuvo un diálogo con la serie elaborada por Siqueiros en Bellas Artes, constituida por una parte central dedicada a la alegoría de "La Democracia", *México por la democracia y la Independencia* de 1944, completada con dos fragmentos laterales que muestran a dos víctimas de la guerra, realizados para conmemorar la victoria de los *Aliados sobre el Eje* (1945), y la serie de paneles titulada *Monumento a Cuauhtémoc*, compuesto por *El martirio de Cuauhtémoc* y *Cuauhtémoc redivivo*, ambos de 1951. En el caso de *Patricios y patricidas* también se señalan dos momentos contrapuestos, uno referente a los resultados catastróficos de la guerra (patricidas), los cuales son unidos a una reconstitución política y económica (patricios). Expuso estas dos escenas a través de alegorías de la historia nacional y una resolución que combinó elementos de la cultura de masas,[4] para construir una escena repleta de monstruos atómicos, como fuentes visuales tradicionales –el retrato de Santa Anna que finalmente no incluyó– para presentar a un centauro montado por un héroe (quien representa dos temporalidades históricas, en su versión inacabada, de la Independencia y de la Revolución, y se reconoce porque lleva un paliacate rojo y machete en mano), bajo la mirada y apoyo de una representación de la Patria.[5]

El muralista realizó una reflexión, como en el Palacio de Bellas Artes, que mostró la relación entre la guerra, la política internacional y el proyecto nacional. La importancia radica en que, como se verá más adelante, esta pintura le permitió explorar, dada su condición arquitectónica colonial, las posibilidades de la perspectiva dinámica (a la que llamó poliangular) en una forma de neobarroco americano.[6] Asimismo, aprovechó este encargo para repensar su propio programa político-estético realista, a través de la confrontación entre dos figuras alegóricas. Una de ellas corresponde a un comentario contemporáneo sobre la guerra (que remite a un conocido diccionario de referencias apocalípticas, centradas en un complejo esquema de representación visual y retórica de la región)[7] que unió a una referencia tecnológica

3 Ver, por ejemplo "Habla Siqueiros de la 'insufrible' burocracia nuestra", en *Últimas noticias*, 26 de mayo de 1951, México.

4 Sandra Zetina Ocaña, *Explosión en la ciudad como dispositivo simbólico y pictórico en la obra de David Alfaro Siqueiros*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM, 2012, p. 131.

5 Agradezco los comentarios de Ninel Valderrama con respecto a la iconografía vinculada al general Santa Anna y en específico a un retrato anónimo que pudo funcionar como base de la propuesta.

6 Irlemar Chiampi, *Barroco y modernidad,* México, FCE, 2001.

7 Louis Marín, "Poderes y límites de la representación", en Roger Chartier, *Escribir las prácticas. Foucault, De Certau, Marin*, Buenos

en definición, con la cual buscó mostrar el momento de la fisión del átomo.[8] Como complemento, en una segunda escena compuesta por recursos alegóricos presentó una serie de personajes históricos que recuperó del repertorio iconográfico de la Revolución, al utilizar una figura femenina para remitir a la Patria (en diálogo con "La Democracia" del Palacio de Bellas Artes), y a un grupo de centauros (figuras vinculadas a la serie de Cuauhtémoc y la Conquista), para referirse al movimiento armado y su proceso de institucionalización. Al elegir dos polos tan disímiles pero que mantuvo unidos, Siqueiros confirmó un interés e inquietud por comprender el acontecer nacional y mundial tras el fin de la guerra, así como por definir la propuesta artística que le correspondería. En una forma de renovación cíclica, la estructura y avance de la obra (ya que quedó inconclusa) expresa el fin violento de un suceso y señala un nuevo camino, abierto por la dinámica y mecánica que despliegan una serie de caballos –efecto que enfatizó en el boceto del mural–, que forma parte de una propuesta política conciliatoria.

II. El camino para un mundo mejor

El mural *Patricios y patricidas* de David Alfaro Siqueiros es, sin duda, un comentario a la tecnología y a la transición de la guerra a la paz. La principal diferencia con sus murales anteriores (de los años treinta) radica en que el muralista consolidó un realismo épico denominado "apoteótico", a partir de alegorías que remiten a una reconciliación a desde un discurso sobre la reconstrucción nacional.

Siqueiros exhibió el inicio de una polarización en la política mundial en *Patricios y patricidas,* pero también un cuestionamiento sobre el acontecer nacional por medio de la referencia al contexto local. Si en Chillán presentó dos polos (historia obrera chilena y mexicana), en la Ex Aduana, hoy la SEP, un polo anunció los desastres de la guerra, mientras el otro expresó un momento de contención. El elemento que une a estos dos espacios es, como en el mural de Chillán, un paisaje violento, resuelto bajo las líneas perspectivas dibujadas por toda la cúpula, encargadas de romper con la arquitectura colonial. Uno de los aspectos más importantes de esta obra es que logra entrelazar el motivo temático con su resolución formal. Estructuralmente, la base cóncava (recubierta por triplay y celotex con cemento, que el pintor intervino con vinilita, acrílico y piroxilina)[9] ofreció ciertas posibilidades de representación por medio de la convexidad. De forma compositiva, el uso de la poliangularidad buscó una salida alterna a la perspectiva tradicional que alcanza mayor dramatismo por la cualidad de esta superficie. El uso de las bases curvas buscó quebrar la bidimensionalidad de las paredes planas (neutras), al utilizar la dinámica visual derivada de un estudio de la óptica para que fueran "objetivamente dinámicas".[10] A partir de este

Aires, Ed. Manantial, 1996, p.77. Sobre la representación en su cualidad de exhibición: "La representación es aquí la mostración de una presencia, la presentación pública de una cosa o una persona. En la modalidad particular, codificada, de su exhibición, es la cosa o la persona misma la que constituye su propia representación".

8 Sandra Zetina Ocaña, *op. cit.*, p. 131.

9 *Ibid,* p. 149.

10 David Alfaro Siqueiros, "Es de inmensa transcendencia la pintura mural", en *Palabras de Siqueiros*, selección, prólogo y notas de Raquel Tibol, México, FCE, 1996, p. 394.

modelo de análisis, el muralista recuperó el concepto de "correlaciones armónicas", es decir, conexiones geométricas con las cuales se construye un rearmado pictórico capaz de reorganizar espacialmente una construcción intervenida al tomar en cuenta la arquitectura pre-existente (como hizo en la cúpula de la finca de Don Torcuato, en Argentina, por el año de 1933).

IV. El nuevo realismo: pintura y drama

El proyecto para la Ex Aduana estuvo presente en la exhibición organizada en el Palacio de Bellas Artes en 1947, titulada *70 obras recientes*. Esta serie fue la base para distintos proyectos murales, entre ellos *Patricios y patricidas*, y para un proyecto para la Comisión de Trabajadores de México que finalmente no realizó.

Para definir este elemento compositivo el muralista utilizó el término de perspectiva poliangular, que a su vez sustentó en un tipo de pintura que llamó realista-humanista, en tanto la obra de arte era pensada como un cuerpo social (colectivo) que construiría un espacio determinado (dramático-escenográfico). Los objetivos de la exposición de 1947 muestran que en su mayoría partió del género del paisaje para su organización y tuvo como fin último determinar la idea del realismo en la integración plástica. El pintor explicó que este dispositivo de exposición funcionó a manera de espina dorsal de todo un proyecto a realizar. La edición del catálogo presenta un estudio del mural *Patricios y Patricidas,* e inmediatamente *El diablo en la iglesia,* asumiendo una relación directa. El dibujo representa un señalamiento general de la obra, donde las figuras, apenas señaladas, se adecúan al diseño de una estructura convexa. El dibujo unifica la estructura arquitectónica y señala las adecuaciones compositivas que el pintor tendrá que seguir para obtener dicha "construcción escenográfica", por encima y adherida a la arquitectura. Para esa ocasión, Siqueiros tomó en cuenta una composición mural anterior: "Estudio de correlaciones armónicas", elaborada para *Muerte al invasor* de 1942. De hecho, la base organizativa de la exposición tuvo como punto de partida esta obra a partir de la muestra de dibujos, fotografías y croquis asumiendo que esta serie y proyecto nacían de este otro mural.

El paisaje apocalíptico es el elemento que da sentido a la narración de *Patricios y patricidas*. El techo, base perspectiva, genera la unidad de la obra (como sucede en otros murales). Es posible concluir que Siqueiros retomó una propuesta neobarroca para esta pintura, desde la cual pretendió alcanzar el sentido dramático (en otros ejercicios logró unir el barroco a las posibilidades de la "obra de arte total", como sucedió en Chillán, en el Hospital de la Raza o en el Polyforum Cultural Siqueiros).

El mural *Patricios y patricidas* indica un conflicto específico, a partir de la dialéctica aquí mostrada, que marca un modelo de abstracción de la técnica y de objetivación de la naturaleza. El neobarroco, por medio de la alternativa de perspectiva dinámica y escenográfica, fue la herramienta que le permitió al artista repensar la renovación de la modernidad en un momento de crisis e incertidumbre. En un edificio que remite directamente a la economía colonial –dedicada a la cobranza de impuestos en la Nueva España–, la superposición de formas apocalípticas como de nuevas formas de conquista masiva dialogan

al mismo tiempo con un relato histórico característico del liberalismo mexicano (en este caso, la utopía de Siqueiros no señaló de manera directa a la Rusia soviética, como en otras ocasiones). En este mural el barroco no es, como explica Irlemar Chiampi al hablar de José Lezama Lima, ese modelo reaccionario y conservador, sino una forma de reflexión de la modernidad –si sumamos, además, su relación dependiente con la colonialidad–:[11] "la modernidad otra, fuera de los esquemas progresistas de la historia lineal".[12] Por tanto, la reconstrucción y reconciliación en esta pintura inconclusa depende de las propias formas discursivas y formales que se renuevan constantemente.

11 Aníbal Quijano, "Coloniality and Modernity/Rationality", *Cultural Studies*, vol. 21, núm. 2-3, 2007, pp. 155-167.

12 Irlemar Chiampi, *op. cit.*, pág. 24.

Referencias

Alfaro Siqueiros, David, "Memorandum" (al C. Jefe del Departamento del D.F.), Archivo Sala de Arte Público Siqueiros, México D. F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 7 de abril de 1947.

_____, *Siqueiros. 70 obras recientes*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1947.

_____, *No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna*, México, La Tallera, 1975.

_____, *Cómo se pinta un mural*, México, Ed. La Rana, 1998.

_____, "Hacia la plástica integral por medio de la Revolución", en Néstor Barrio *et al.*, *Ejercicio plástico. La invención del muralismo,* Buenos Aires, Universidad Nacional de San Martín-EDITA, 2014.

_____, "Es de inmensa transcendencia la pintura mural", en *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Benjamin, Walter, "Theories of German Fascism: On the Collection of Essays *War and Warrior*", en Ernst Jünger (ed.), *New German Critic. Special Walter Benjamin Issue*, núm. 17, verano de 1979.

Botey, Mariana, *Zonas de disturbio. Espectros del México indígena en la modernidad,* México, Siglo XXI Editores/Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Dirección General de Artes Visuales/Universidad Autónoma Metropolitana, 2014 (Palabras de Clío).

Chiampi, Irlemar, *Barroco y modernidad,* México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

De la Rosa, Natalia, Épica escenográfica. David Alfaro Siqueiros: acción dramática, trucaje cinemático y la construcción del realismo alegórico en la guerra (1932-1945), Tesis de doctorado, Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

_____, "Alegorías para la exhibición. Héroes y museos en la construcción neorrealista de David Alfaro Siqueiros, 1945-1952", en Dafne Cruz Porchini *et al.* (coord.), *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950),* Posgrado en Historia del Arte, México, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2016.

Delgado, Sergio, *Delirious Consumption Aesthetics and Consumer Capitalism in Mexico and Brazil,* Austin, University of Texas Press, 2017.

Deleuze, Gilles, *Imagen-movimiento: estudios sobre cine,* Irene Agoff (trad.), Barcelona, Paidós, 1984.

Déotte, Jean Louis, "Un museo no es un dispositivo", en Museum internacional [en línea], UNESCO, no. 235, septiembre de 2007, disponible en <http: //www.lauragonzalez.com/ImagenCultura/Deotte_2008_ElMuseoNoEsUn

Dispositivo.pdf>, consultado el 30 de mayo de 2018.

Duara, Prasenjit, *"The Cold War a Historical Period"*, en *Journal of Global History*, núm. 6, London School of Economics and Political Science, 2011.

Fox, Claire, Making Art Panamerican: *Cultural Policy and the Cold War*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.

Gall, Olivia, *Trotsky en México y la vida política en tiempos de Lázaro Cárdenas* (1937-1940), Leonardo Padura (prol.), México, Universidad Nacional Autónoma de México/Ítaca, 2012.

_____, "El diablo en la bóveda", en *Arte y Espacio. XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997.

González Mello, Renato, "El régimen visual y el fin de la Revolución", en Esther Acevedo (comp.), *La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950), Hacia otra historia del arte en México*, vol. 3, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Dirección General de Publicaciones, 2008.

Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, 9ª ed., Barcelona, Editorial Trotta, 2009.

Jameson, Frederic, "The Case for Georg Lukács", en *Salmagundi*, núm. 13, verano de 1970.

Lazo, Carlos, "Discurso de apertura. VIII Congreso Panamericano de Arquitectos", en *Espacios. Revista Integral de Arquitectura y Artes Plásticas,* núm. 13, enero de 1953.

Luna Arroyo, Antonio, *David Alfaro Siqueiros. Pintor de nuestro tiempo, sinopsis de su vida y obra,* Fernando Gamboa (prol.) y de Gerardo Murillo, Dr. Atl (epil.), México, Editorial Cvltura, 1950.

Marín, Louis, "Poderes y límites de la representación", en Roger Chartier, *Escribir las prácticas. Foucault, De Certau, Marin*, Buenos Aires, Ed. Manantial, 1996.

Negri, Antonio, "John Maynard Keynes y la teoría capitalista del Estado en 1929", en *La forma-Estado*, Madrid, Ediciones Akal, 2013 (Cuestiones de Antagonismo).

Quijano, Aníbal, "Coloniality and Modernity/Rationality", *Cultural Studies*, vol. 21, núm. 2-3, 2007.

Silver, Kenneth E., *Chaos and classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936,* Nueva York, Guggenheim Museum, 2010.

Virilio, Paul, *War and Cinema. The Logistics of Perception*, Patrick Camiller (trad.), London/New York, Verson, 1989.

Zetina Ocaña, Sandra, *Explosión en la ciudad como dispositivo simbólico y pictórico en la obra de David Alfaro Siqueiros*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Zieger, Robert H., *The CIO 1935-1955,* Chapel Hil, N.C., The University of North Carolina Press, 1997.

Imágenes de referencia

Figura 1

Figura 2

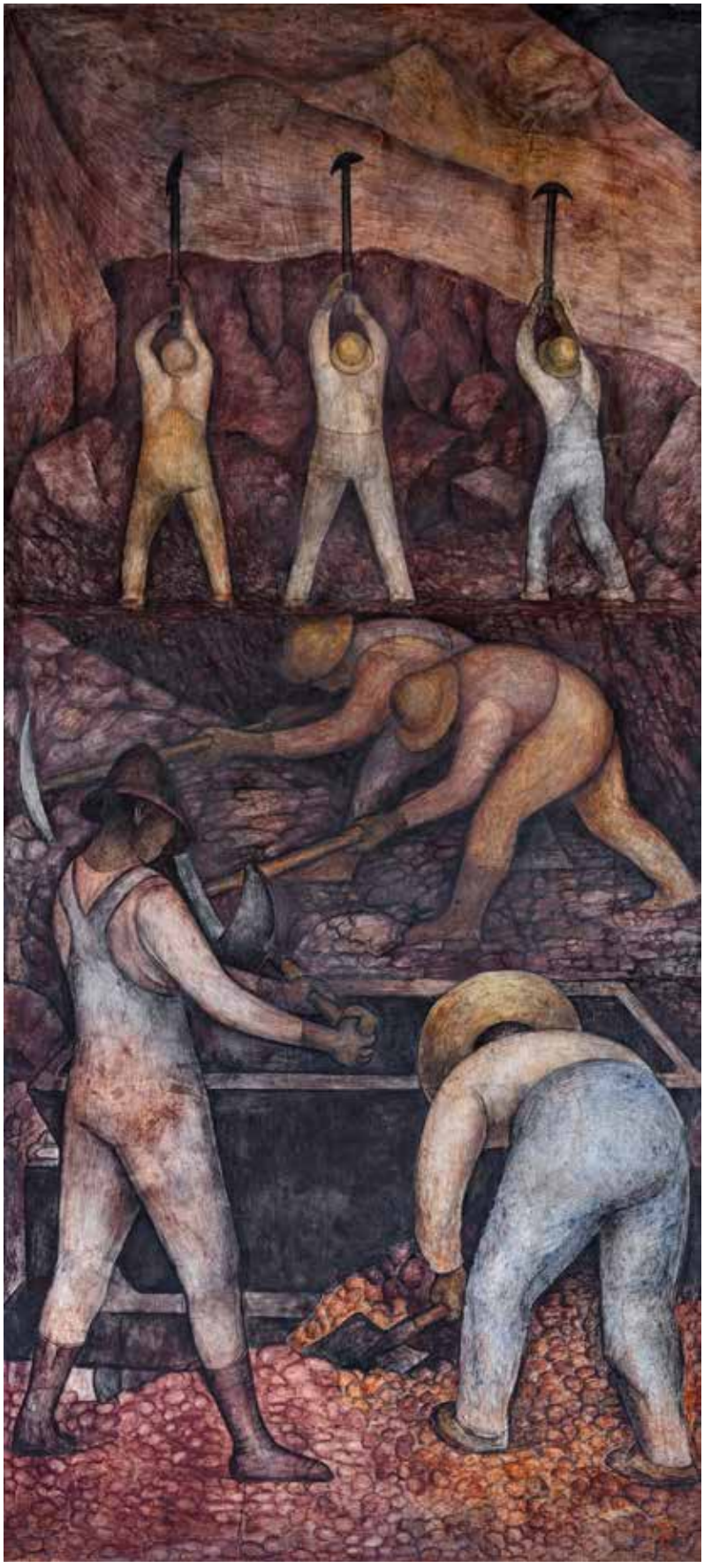


Figura 3

Figura 4

Figura 5

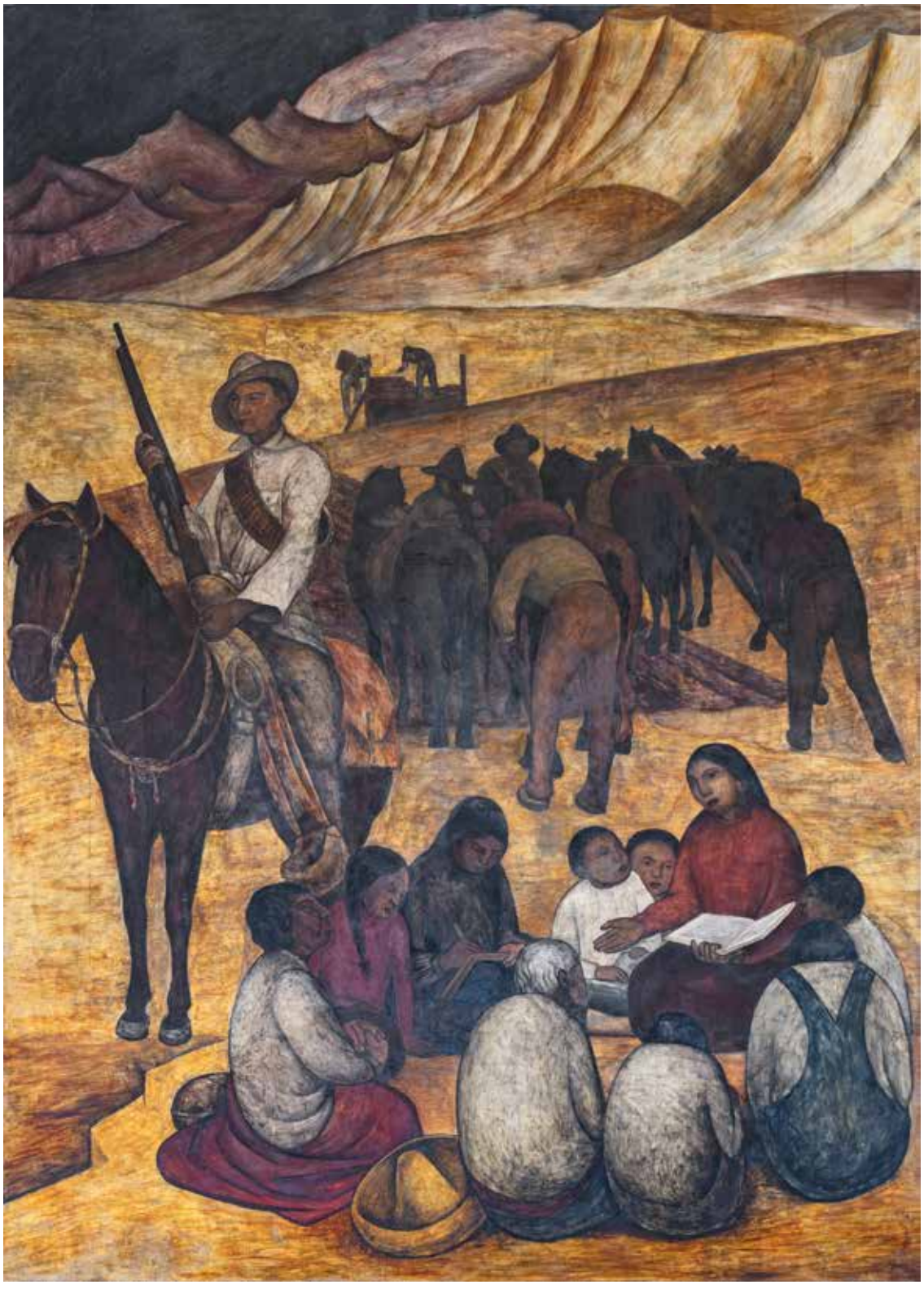


Figura 6

Figura 7

Figura 8

Figura 9

Figura 10

Figura 11

Figura 12

Figura 13

Figura 14

Figura 15

Figura 16

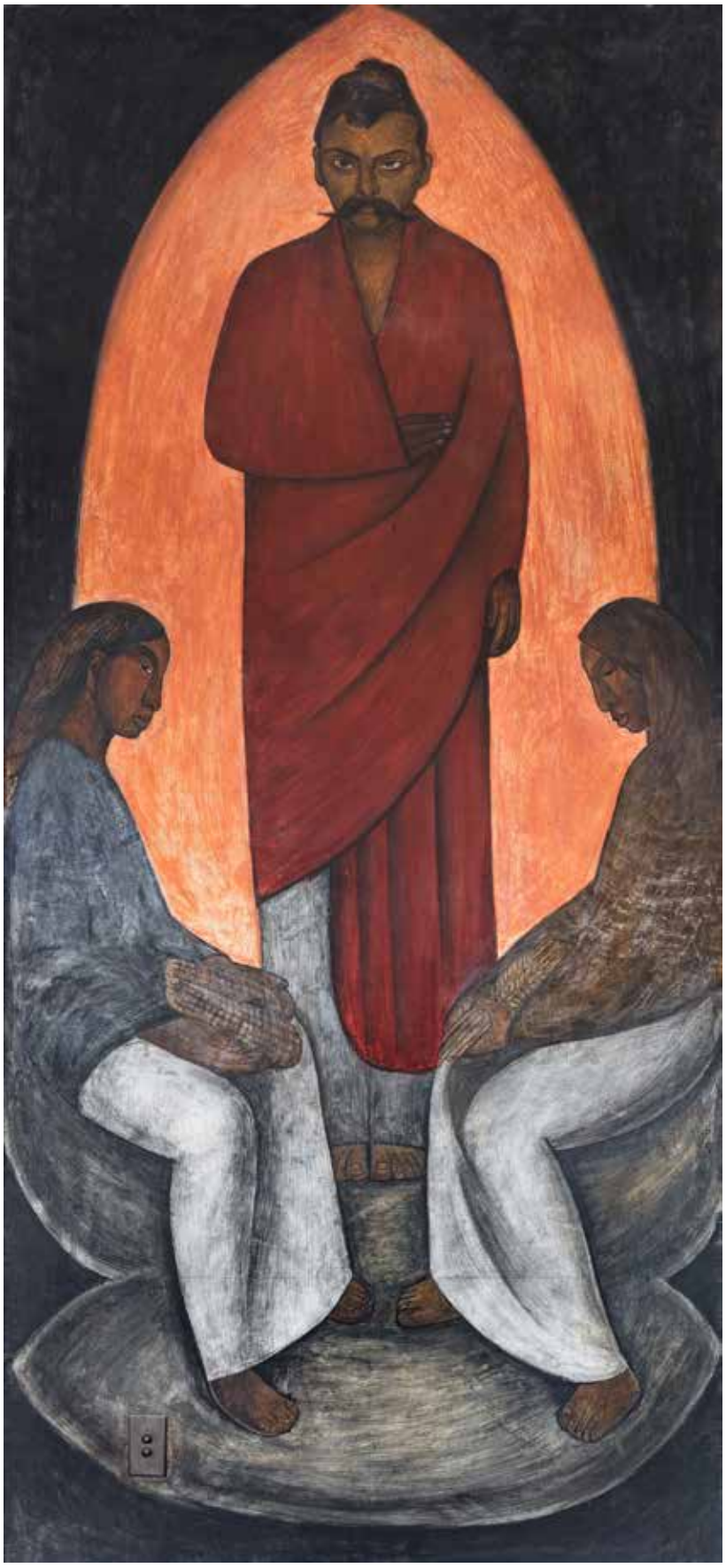


Figura 17

Figura 18

Figura 19

Figura 20

Figura 21

Figura 22

son las voces del obrero rudo lo que pue de darles mi laud
así será la revolución Proletaria.
TIERRA Y LIBERTAD C.N.C.

Figura 23

Figura 24

Figura 25

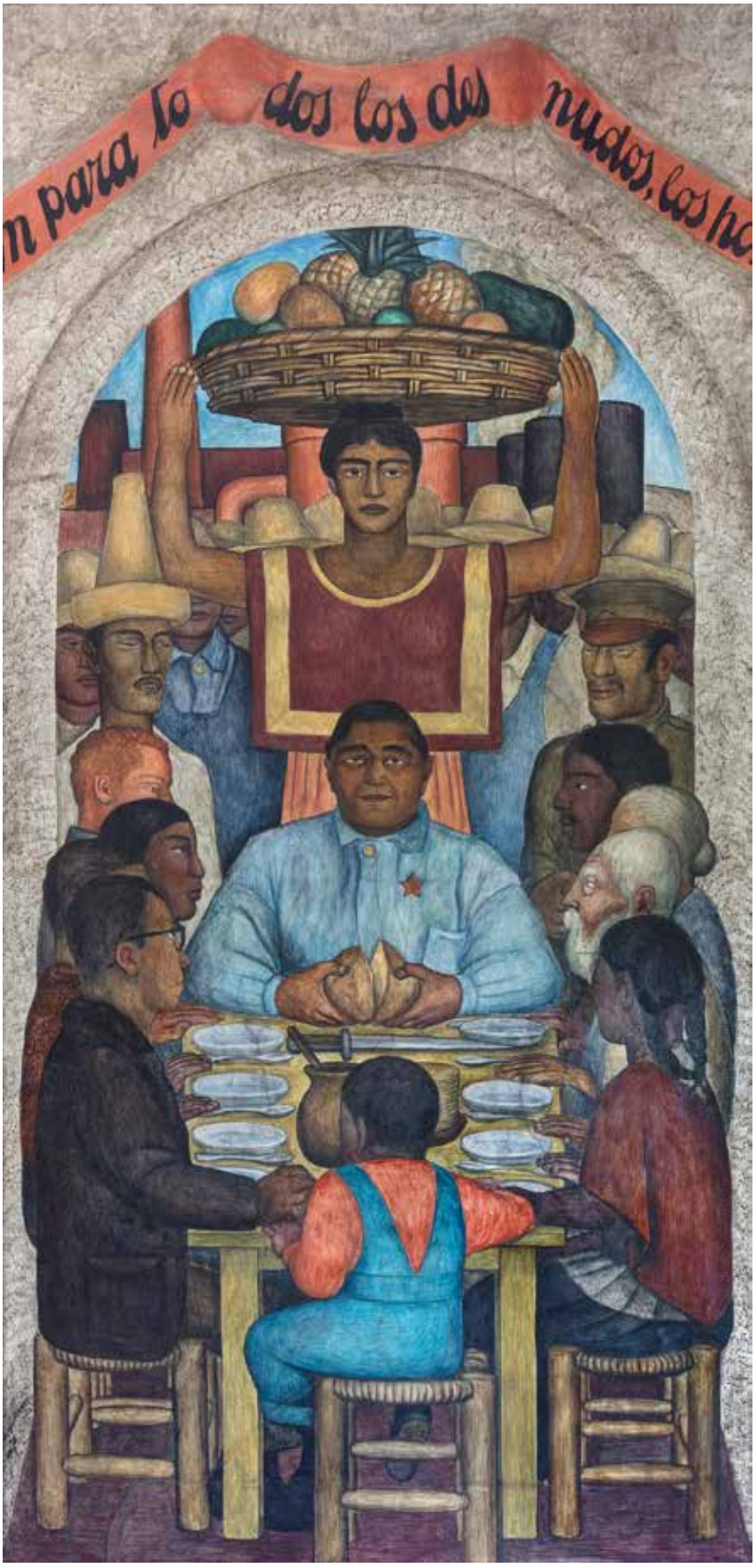


Figura 26

Figura 27

Figura 28

Figura 29

Índice fotográfico

Portada y p. 111
La danza de los listones
Diego Rivera, 1923-1924
Fresco 4.48 x 3.66 m
Patio de las Fiestas
Muro norte

p. 112
Abrazo
Diego Rivera, 1923
Fresco 4.72 x 1.84 m
Patio del Trabajo
Muro oriente

p. 113
Minería
Diego Rivera, 1923
Fresco 4.68 x 2.10 m
Patio del Trabajo
Muro sur

p. 114
La liberación del peón
Diego Rivera, 1923
Fresco 4.62 x 3.51 m
Patio del Trabajo
Muro sur

p. 115
La maestra rural
Diego Rivera, 1923
Frescos 4.55 x 3.27 m
Patio del Trabajo
Muro sur

p. 116
Fraternidad
Diego Rivera, 1928
Fresco 3.92 x 6.48 m
Patio del Trabajo
Muro oriente

p. 116
La maestra rural
Diego Rivera, 1924
Fresco 2.21 x 7.78 m
Escaleras
Muro poniente, segundo nivel

p. 116
El tianguis
Diego Rivera, 1923-1924
Frescos 4.59 x 2.40 m,
4.60 x 2.37 m y 4.62 x 2.39 m
Sobrepuertas 1.09 x 3.02 m y
1.08 x 3.01 m
Patio de las Fiestas
Muro norte

p. 117
El canal de Santa Anita
Diego Rivera, 1923-1924
Fresco 4.48 x 3.56 m
Patio de las Fiestas
Muro poniente

p. 118
Campesino
Diego Rivera, 1923
Fresco 4.49 x 1.09 m
Patio del Trabajo
Muro sur

p. 119
Marina
Diego Rivera, 1924
Fresco 7.69 x 3.98 m
Escalera
Muro poniente, planta baja

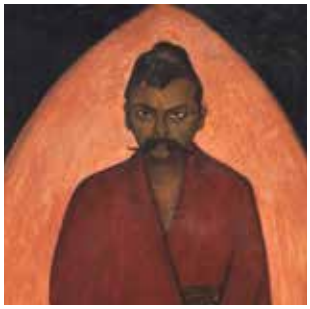
p. 119
Xochipilli
Diego Rivera, 1924
Fresco con superficie irregular
de 22.28 m²
Escalera
Muro sur, primer nivel

p. 120
La mecanización del campo
Diego Rivera, 1924
Fresco con superficie
irregular de 24.18 m²
Escalera
Muro sur, segundo nivel

p. 120
El entierro
Diego Rivera, 1924
Fresco con superficie
irregular de 27.09 m²
Escalera
Muro oriente, segundo nivel

p. 121
Cuauhtémoc
Diego Rivera, 1928
Fresco 3.91 x 1.33 m
Patio del Trabajo
Muro norte, segundo nivel

p. 122
Felipe Carrillo Puerto
Diego Rivera, 1928
Fresco 3.91 x 1.33 m
Patio del Trabajo
Muro norte, segundo nivel



p. 123
Emiliano Zapata
Diego Rivera, 1928
Fresco 3.91 x 1.32 m
Patio del Trabajo
Muro norte, segundo nivel

p. 124
Otilio Montaño
Diego Rivera, 1928
Fresco 3.91 x 1.34 m
Patio del Trabajo
Muro norte, segundo nivel

p. 125
Serpiente con maíz
Diego Rivera, 1928
Fresco 1.27 x 3.83 m
Patio de las Fiestas
Muro norte, sobrepuertas

p. 125
Serpiente emplumada
Diego Rivera, 1928
Fresco 1.29 x 3.82 m
Patio de las Fiestas
Muro norte, sobrepuertas

p. 125
Motivo azteca
Diego Rivera, 1928
Fresco 1.31 x 3.79 m
Patio de las Fiestas
Muro poniente, segundo nivel,
sobrepuerta

p. 126
En el arsenal
Diego Rivera, 1929
Fresco 4.41 x 4.01 m
Patio de las Fiestas
Muro sur, segundo nivel

p. 127
El que quiera comer que trabaje
Diego Rivera, 1928
Fresco 4.43 x 1.66 m
Patio de las Fiestas
Muro sur, segundo nivel

p. 128
La cooperativa
Diego Rivera, 1928
Fresco 4.43 x 1.60 m
Patio de las Fiestas
Muro sur, segundo nivel

p. 129
El pan nuestro
Diego Rivera, 1928
Fresco 4.41 x 1.58 m
Patio de las Fiestas
Muro sur, segundo nivel

p. 130
La protesta
Diego Rivera, 1928
Fresco 4.41 x 1.68 m
Patio de las Fiestas
Muro sur, segundo nivel

p. 131
Alfabetización
Diego Rivera, 1928
Fresco 4.45 x 1.34 m
Patio de las Fiestas
Muro poniente,
segundo nivel

p. 132
La lluvia
Diego Rivera, 1928
Fresco 4.40 x 2.84 m
Patio de las Fiestas
Muro poniente,
segundo nivel

p. 133
Fin de corrido
Diego Rivera, 1928
Fresco 4.42 x 2.41 m
Patio de las Fiestas
Muro norte,
segundo nivel