

Indigenismo en el muralismo mexicano en la obra de Orozco, Rivera y Siqueiros

Buzinac, Karla

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:330780>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-28**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zadru

Odjel za hispanistiku i ibernske studije
Diplomski sveučilišni studij hispanistike; smjer: opći (dvopredmetni)

Karla Buzinac

**Indigenismo en el muralismo mexicano en la obra de
Orozco, Rivera y Siqueiros**

Diplomski rad

Zadar, 2024.

Sveučilište u Zadru

Odjel za hispanistiku i iberske studije

Diplomski sveučilišni studij hispanistike; smjer: opći (dvopredmetni)

Indigenismo en el muralismo mexicano en la obra de Orozco, Rivera y Siqueiros

Diplomski rad

Student/ica:

Karla Buzinac

Mentor/ica:

izv. prof. dr. sc. Mario Županović

Zadar, 2024.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Karla Buzinac**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Indigenismo en el muralismo mexicano en la obra de Orozco, Rivera y Siqueiros** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 15. svibnja 2023.

Índice

1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. CORPUS Y METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.....	2
3. MARCO TEÓRICO.....	3
3.1. Indigenismo.....	3
3.1.1. ¿Hacia “La raza cósmica” o una visión utopista?.....	6
3.1.2. El neoindigenismo mexicano.....	8
3.2. Muralismo.....	10
4. ANÁLISIS.....	12
4.1. Arte muralista en México.....	12
4.2. José Clemente Orozco.....	17
4.2.1. Murales en la Escuela Nacional Preparatoria.....	19
4.3. Diego Rivera.....	24
4.3.1. El mural en la Escuela Nacional Preparatoria.....	25
4.3.2. Murales en la Secretaría de Educación Pública.....	27
4.3.3. Murales en la Universidad Autónoma de Chapingo.....	32
4.4. David Alfaro Siqueiros.....	35
4.4.1. Murales en la Escuela Nacional Preparatoria.....	37
4.5. Similitudes y diferencias en la obra de "Los Tres Grandes".....	40
5. CONCLUSIONES.....	42
6. BIBLIOGRAFÍA.....	43
7. ANEXOS.....	48

La forma más alta, más lógica, más pura y fuerte de la pintura es la mural. Es también la forma más desinteresada. Ya que no puede ser objeto de lucro personal; no puede ser escondida para el beneficio de unos cuantos privilegiados. Es para el pueblo. Es para todos.

José Clemente Orozco

1. INTRODUCCIÓN

La investigación sobre el indigenismo es una preocupación constante dentro de la comunidad latinoamericana. Asimismo, el tema de esta investigación es este fenómeno y su manifestación en el movimiento muralista mexicano, o más exacto – en obras de algunos de los pintores más conocidos del arte mexicano como José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Más específicamente, se referirá al periodo de los años veinte del siglo XX, con el foco en los años de la presidencia de Álvaro Obregón (1920-1924), durante el cual el ministro de educación fue José Vasconcelos, quien comisionó a los “Tres Grandes” a pintar muros de edificios públicos de gran importancia.

Se puede decir que el indigenismo forma una parte clave en la creación de la identidad mexicana porque los pueblos indígenas son pueblos que siempre han vivido en dicho territorio, es decir, son la población originaria que habitaba en esa zona antes de que llegaran los invasores, en su mayoría europeos, declararan sus tierras propias y los expulsaran de sus tierras y, finalmente, les quitaran numerosos derechos. Además, en ese territorio existían ciertas civilizaciones: la Azteca, la Maya-Kiché, la Incaica y otras. Por esta razón, justo eso es lo que van a mostrar los artistas anteriormente mencionados en sus obras que fueron ejecutadas no solamente en México, sino en los Estados Unidos también.

Teniendo en cuenta lo escrito, el trabajo se centrará tanto en los problemas sociales donde uno de ellos será el indigenismo como en la representación de este en la pintura mural. Asimismo, la primera parte consta del marco teórico, donde se explicarán los términos “indigenismo” y “muralismo” con más profundidad, con el objetivo de asegurar una comprensión completa y clara. Más allá, en el segundo capítulo se pondrá enfoque en el movimiento muralista en México, o más específico, en lo que lo hace tan excepcional en el campo artístico. Será acerca de “Los Tres Grandes”, o sea, de Orozco, Rivera y Siqueiros y las obras más importantes que ejecutaron patrocinados por el gobierno mexicano, de los motivos e ideas que utilizan en ellas y también el contexto histórico en que crean, aclarando que se tratará de las obras empezadas y terminadas o solamente empezadas durante la presidencia de Álvaro Obregón (1920-1924). Finalmente, se hará la comparación de los tres muralistas, poniendo la atención a la representación del pueblo indígena, del campesino y de la clase obrera en sus obras.

2. CORPUS Y METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

La investigación científica se basará en el corpus de los muralistas mexicanos más famosos del siglo XX – José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Ellos fueron artistas cuyas carreras profesionales se desarrollaron en la primera mitad del siglo anterior y todos participaron en el movimiento cuyo objeto fue crear una identidad específica, o sea, propia de México. Su papel era crear obras monumentales para sensibilizar sobre la identidad nacional, concentrándose en la representación de valores y principios rectores del socialismo (la lucha de clases, la libertad, la opresión, la vida de los campesinos, la clase obrera), sus líderes políticos. El arte que producían tuvo una función esencialmente educativa, pero también propagandística. Además de eso, representaban también progreso, ciencia, tecnología y conocimiento, pasado prehispánico e historia de México, junto con la nueva iconografía indígena.

Aunque el tema del trabajo de fin de máster es, más o menos, general cuando se tienen en cuenta los murales mexicanos, se investigan los murales hechos durante la presidencia de Álvaro Obregón (1920-1924) porque en esa época el Secretario de Educación Pública fue José Vasconcelos, el primero en comisionar a los pintores a decorar las paredes de los edificios públicos de la Ciudad de México con representaciones de la historia mexicana, con el foco en el indígena para que se les incluyera en la sociedad. Desmond Rochfort (1993) y Héctor Jaimes (2012) escriben sobre murales de ese tipo ejecutados por los “Tres grandes” – José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Ambos incluyen en sus libros las obras que los artistas hicieron más tarde y las de los Estados Unidos, pero Rochfort (1993) trata más sobre el estilo y Jaimes (2012) presta más atención a lo “filosófico”, al mensaje que se oculta detrás de cada obra.

Hay que enfatizar que en la investigación entran también murales empezados en 1924, los ejecutados ininterrumpidamente (por ejemplo, uno empezó con la ejecución en 1923, fue despedido el año después y lo contrataron de nuevo en 1926 para continuar) y los murales de Diego Rivera en Chapingo porque el territorio de la Universidad fue la propiedad del presidente de entonces. En el análisis de los murales, el problema central será la representación del indígena, o sea, del pueblo mexicano, y justo por eso se puede decir que esta investigación aportará a un nivel más alto de la conciencia sobre los problemas todavía existentes en la sociedad mexicana.

3. MARCO TEÓRICO

3.1. Indigenismo

Hace siglos, antes del descubrimiento de América, en el área de Mesoamérica y el área andina existían unas civilizaciones más avanzadas que otras entre las cuales las más conocidas, incluso hoy en día, eran los Mayas, los Incas y, del imperio un poco posterior – los Aztecas. Aunque cada civilización precolombina tenía sus particularidades y desarrollos únicos, hay algunas características comunes que se pueden observar en muchas de estas sociedades como, por ejemplo, un sistema agrícola avanzado (el sistema de irrigación, terrazas agrícolas), el desarrollo urbano y la arquitectura monumental, los avances en matemáticas y astronomía (calendario maya), el desarrollo de sistemas de escritura (escritura pictográfica de los Aztecas), una organización política y social compleja y, claro, la religión y el culto tenían un papel muy importante en cada civilización.

Con la llegada de Colón a América, empezó el proceso de colonización de los pueblos originarios y como los españoles eran superiores desde un punto de vista militar, fue claro que los indígenas no tenían grandes posibilidades para defenderse.

Sobre todo, se pueden destacar cuatro factores principales que contribuyeron a la conquista, según destaca Kos-Stanišić: en primer lugar, la superioridad española en armas, especialmente en el uso de caballos, animales que los indígenas nunca antes habían visto; segundo, las enfermedades europeas, especialmente la varicela, el sarampión, la gripe y el tifus, a las que los nativos no eran inmunes y que asolaron el Nuevo Mundo en la época de la conquista. Además, los españoles eran gente del renacimiento con una vista al mundo secular básica, mientras que los indígenas tenían una cosmovisión arcaica en la que los rituales y la magia jugaban un papel decisivo. Aunque los conquistadores también se inspiraron en fines religiosos, para ellos la guerra era una ciencia o un arte basado en siglos de estudio y práctica de estrategias y tácticas militares. El objetivo de la guerra para, por ejemplo, los aztecas, era capturar tantos guerreros como fuera posible, que luego sacrificarían a sus dioses (2009: 16).

Así que, durante un largo periodo eran oprimidos y maltratados y sin ninguna reserva se puede decir que no sólo se trataba de una conquista geográfica, sino también de una conquista militar, política, espiritual y administrativa. Al comienzo, la convivencia de los conquistadores

y los conquistados se manifestaba como un problema biológico, y como tal fue concebido. Sin embargo, en las palabras de Gerhard:

"la mezcla de indios, blancos y negros empezó durante la conquista, y si bien el material de la época de que disponemos es obra de hombres con conciencia muy aguda de la raza, sus esfuerzos por subdividir la población según líneas raciales van perdiendo sentido cada vez más después de las primeras generaciones" (1986: 22-23).

En sus obras como, por ejemplo, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* e *Historia de las Indias*, Bartolomé de las Casas lucha por los derechos del pueblo indígena, o sea, defiende el derecho a la libertad de cada ser humano sin importar la raza y el sexo y también describe las torturas y los horrores a los que eran sometidos.

Dándose cuenta de eso, la Corona Española promulgó las Leyes de Burgos en 1512 las cuales prohibían la opresión y la tortura de los esclavos y de la población indígena. Esas leyes también regulaban el alcance del trabajo, los salarios y la licencia de maternidad para las mujeres para que no tuvieran que trabajar a partir del cuarto mes en adelante. En 1542, el emperador Carlos V promulgó las Leyes Nuevas, cuyo objeto principal fue frenar los abusos contra los indígenas, pero también con eso querían limitar futuras conquistas, ayudar a prevenir que los españoles esclavizaran a los nativos y sobre todo debilitar las encomiendas¹ de labor indígena, donde dividieron las más grandes e impidieron su fácil traspaso de padres a hijos. Aunque no eran novedosas, al compararlas con las Leyes de Burgos, Masters concluyó que las Leyes Nuevas sí contenían algunas reglas nuevas sobre cómo divulgar e implementar los contenidos de los oficios reales en todas las Indias, con mayor intensidad que anteriormente, y también crearon nuevas normas para el Consejo de Indias (2022: 298).

Antes de empezar con la definición exacta de indigenismo, es importante mencionar la disciplina de la antropología y cómo está ligada a ello. De acuerdo con la definición del DLE, la antropología es un “conjunto de ciencias que estudian los aspectos biológicos, culturales y sociales del ser humano.”²

En cuanto al aspecto biológico, ya se sabe que por razones históricas (como la colonización europea, en primer lugar) México resulta ser un país de la heterogeneidad étnica que Manuel Gamio, en su obra *Forjando Patria* del año 1916, divide en tres grupos. El primer

¹ Encomienda - Institución de la América colonial mediante la cual se concedía a un colonizador un grupo de indios para que trabajaran para él a cambio de su protección y evangelización.

(<https://www.wordreference.com/definicion/encomienda> 08/06/2023)

² Consultar: <https://dle.rae.es/antropolog%C3%ADa?m=form>

grupo consta de gente de raza pura indígena que siempre han sido los oprimidos y no han tenido muchos conocimientos para hacer su vida más fácil en tiempos modernos, pues parece que el indígena vive atrasado con respecto a la civilización prehispánica que era muy avanzada en ese periodo (hace 400 años) y como bien destaca Gamio,

“el indio posee una civilización propia, la cual, por más atractivos que presente y por más alto que sea el grado evolutivo que haya alcanzado, está retrasada con respecto a la civilización contemporánea, ya que ésta, por ser en parte de carácter científico, conduce actualmente a mejores resultados prácticos, contribuyendo con mayor eficacia a producir bienestar material e intelectual, tendencia principal de las actividades humanas” (2017: 89).

Cuando se trata del segundo grupo de población mexicana, esta consta de individuos de sangre mixta, o sea, de la sangre indígena y la europea (particularmente la española) y se tiende a llamarlos “la clase media”. Esta clase, como se encuentra en el medio de la sociedad, siempre ha entendido bien la posición de los pueblos originarios como los oprimidos y así ha sido la incitadora de los motines y revoluciones. Al otro lado, existe un subgrupo que forman los que han adoptado una cultura intermedia que no es la indígena ni la occidental. El tercer grupo consta de la gente cuya sangre se ha mezclado muy poco con la de la clase media y nada con la indígena. Lo que es característico de ellos es que copian la cultura europea en aristocracia y que por eso es, como Gamio sostiene, “una hampa de vergonzantes inútiles” (2017: 92).

En relación con el indigenismo, según el DLE, el término se define como “estudio de los pueblos indios iberoamericanos que hoy forman parte de naciones en las que predomina la civilización europea”, pero también como “doctrina y partido que propugna reivindicaciones políticas, sociales y económicas para los indios y mestizos en las repúblicas iberoamericanas.”³ En este caso, la definición más cercana al tema de la investigación sería la primera, sobre lo que testifica la obra literaria de Manuel Gamio del 1916, *Forjando Patria*, que es un estudio – o también se podría observar como un manifiesto – en el que se habla sobre la integración de los nativos en la cultura mexicana. En primer lugar se encuentra la educación y el alfabetismo como su primer requisito porque, como Gamio señala,

“los indígenas tienen aptitudes intelectuales comparables a los de cualquier raza y por medio de la educación hay que borrarles su actual timidez, para que sientan confianza en sí mismos; pero hay que borrar también los prejuicios de los que ven en el indígena una rémora; hay que estudiarlo y comprenderlo...” (2017: 10)

Además, los indígenas fueron nombrados la “gente sin razón” por los hombres blancos y no sorprende que durante los años se hayan encerrado en sí mismos, o sea, que hayan tenido

³ Consultar: <https://dle.rae.es/indigenismo?m=form&m=form&wq=indigenismo>

dudas de sí mismos y que hayan carecido de energías y aspiraciones para luchar por su puesto en la sociedad. Así teniendo en cuenta el trato a los indígenas durante la Conquista, lleno de violencia, abusos, esclavitud y despojo de tierras, está claro que el proceso de la inclusión va a ser largo y duro porque no es fácil dejar de recordar los horrores que se cometían en la tierra natal. En un sentido figurativo uno simplemente tiene que preguntarse, como hizo Gamio en su obra anteriormente mencionada: “¿cómo obtener buenas cosechas si se desconoce la composición de las tierras, la calidad de las semillas y los métodos de cultivo, por más que no se ignoren las dimensiones del campo de labranza y la cantidad de semilla por sembrar?” (2017: 29) O sea, ¿cómo obtener una sociedad homogénea, unida, si se desconoce su composición, los pueblos y las culturas de los cuales está compuesta, y la forma en la que se ha llegado a esto? Asimismo, las semillas representan a la numerosa población indígena que ha sido ignorada día tras día.

Parece que con Manuel Gamio y su obra *Forjando Patria* se puede pensar en indigenismo moderno, donde su visión utopista pone los enfoques en la educación de los indígenas y en cómo incorporarlos en la sociedad, o sea, cómo adaptarlos mejor a la cultura influenciada por Europa así que, su utopía posrevolucionaria se podría interpretar de muchas maneras, pero nunca a favor de los indígenas. Para Manuel Gamio, el ideal mexicano sería un México mestizo, producido a través de un proceso de fusión. Mejor dicho, según Korsbaek y Rentería, la diversidad étnica, lingüística y cultural de los grupos indígenas del territorio mexicano, en lugar de concebirse como una fuente de la riqueza humana, era vista como un obstáculo (2007: 201).

3.1.1. ¿Hacia “la raza cósmica” o una visión utopista?

Después de la Revolución de 1910, se empezó a pensar más en las cuestiones del pueblo indígena, tal como su integración en la sociedad y su educación. Jaimes escribe que, durante la presidencia de Álvaro Obregón (1920-1924), José Vasconcelos fue una figura de renombre porque el propio presidente le dio el papel de Secretario de Educación Pública (2012: 31). Como la integración del indígena era un tema recurrente en el ensayo de la época, algunas personalidades, entre ellas Vasconcelos, abordaron la situación del indígena como factor explicativo de la realidad mexicana y así, Vasconcelos publicó su ensayo en 1925 cuyo título completo era “La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana”, más conocido como, simplemente, “La raza cósmica”.

El ensayo está dividido en dos partes: la primera es el “Prólogo” donde explica que “las distintas razas del mundo tienden a mezclarse cada vez más, hasta formar un nuevo tipo humano, compuesto con la selección de cada uno de los pueblos existentes” (Vasconcelos 1997: 1) y ahí menciona cuáles son esas razas que deben mezclarse. Otra parte del ensayo se divide en tres puntos, donde sólo el primero tiene título – “El mestizaje”. Es ahí donde el autor mexicano trata el origen y el objeto del continente americano, explica la relación entre latinos y sajones y la misión probable de ambas razas y al fin elabora su visión sobre la quinta raza o la “raza cósmica”.

Más adelante, la visión utópica de Vasconcelos contiene la idea de que en las Américas se gestaría una nueva raza que sería el resultado de la mezcla de diferentes grupos étnicos, incluyendo indígenas, europeos, africanos y asiáticos, donde

“con los recursos de semejante zona, la más rica del globo en tesoros de todo género, la raza síntesis podrá consolidar su cultura. El mundo futuro será de quien conquiste la región amazónica. Cerca del gran río se levantará Universópolis y de allí saldrán las predicaciones, las escuadras y los aviones de propaganda de buenas nuevas [...] si la quinta raza se adueña del eje del mundo futuro, entonces aviones y ejércitos irán por todo el planeta, educando a las gentes para su ingreso a la sabiduría. La vida fundada en el amor llegará a expresarse en formas de belleza.” (1997: 65)

Luego, elabora la “ley del gusto” que consta de tres periodos o estados: el periodo material o guerrero, el intelectual o político y el espiritual o estético. El primer periodo supone la violencia como la manera en que interactuaban los pueblos, mientras que en el segundo periodo prevalece “la razón que artificiosamente aprovecha las ventajas conquistadas por la fuerza y corrige sus errores” (Vasconcelos 1997: 68). Al fin, en el tercer periodo – espiritual o estético – se pone énfasis en el amor como la fuerza movedora y la verdadera potencia creadora.

Para expresar todas estas ideas de su ensayo, Vasconcelos construyó el nuevo Palacio de la Educación Pública de México, o sea – la Secretaría de la Educación Pública, en cuyos tableros de los cuatro ángulos del patio hizo la comisión de, como él mismo escribió, “labrar alegorías de España, de México, Grecia y la India, las cuatro civilizaciones particulares que más tienen que contribuir a la formación de la América Latina” (1997: 80) y también encargó la decoración del interior a los muralistas célebres entre los cuales destaca Diego Rivera.

Por último, hay que mencionar que el concepto de la “raza cósmica” de Vasconcelos también ha sido objeto de críticas y debates. Por otro lado, se puede leer claramente que su enfoque es minimizar las desigualdades raciales y las injusticias históricas y como prueba de ello escribe lo siguiente:

“lo que de allí va a salir es la raza definitiva, la raza síntesis o raza integral, hecha con el genio y con la sangre de todos los pueblos y, por lo mismo, más capaz de verdadera fraternidad y de visión realmente universal.” (Vasconcelos 1997:60)

Además, su ensayo parece a una propuesta visionaria que busca promover la unidad y el mestizaje como una fuerza positiva en la sociedad latinoamericana. Vasconcelos no defiende a los indígenas como debiera sino que da prioridad a los blancos, “particularmente el blanco de habla inglesa, es presentado como el término sublime de la evolución humana; cruzarlo con otra raza equivaldría a ensuciar su estirpe” (Vasconcelos 1997: 73) y subraya que “la América Latina debe lo que es al europeo blanco y no va a renegar de él” (1997: 65).

Aunque el ensayo “La raza cósmica” fue escrito con una buena intención, al leerlo queda claro que la obra tiene una visión utopista y que no parece viable ponerla en práctica. Para integrar y reconciliar los diferentes legados culturales y étnicos presentes en el continente americano, sería menester promulgar leyes más específicas y no solamente ponerlas en papel, sino actuar inmediatamente.

3.1.2. El neindigenismo en México

Como se ha mencionado anteriormente con respecto al término “indigenismo”, es importante tener en cuenta que, hoy en día, en México se sigue luchando por los derechos de los pueblos oprimidos durante la historia – los pueblos indígenas. Asimismo, el movimiento nuevo que nació después de la debacle del institucionalismo nacional se llama “neindigenismo” y cabe mencionar que este descansa sobre los cimientos del indigenismo que fue consecuencia de la Revolución mexicana.

En el año 1948, en México fue fundado el Instituto Nacional Indigenista (INI), cuya política se enfocaba en la “asimilación” e “integración” de los indígenas y también en la alfabetización y la aculturación a través de la educación nacional. Su fundación representa el comienzo del indigenismo institucionalizado y, sobre todo, las tareas del Instituto eran las siguientes:

“I (primero) investigar los problemas relativos a los núcleos indígenas del país; II estudiar las medidas de mejoramiento que requieren esos núcleos indígenas; III promover ante el ejecutivo federal la aprobación y aplicación de esas medidas; IV intervenir en la realización de las medidas aprobadas, coordinando y dirigiendo, en su caso, la acción de los órganos gubernamentales competentes; V fungir como cuerpo consultivo, de las instituciones oficiales y privadas, de las materias que, conforme a la ley, son de su competencia; VI difundir, cuando lo estime conveniente y por los medios adecuados, los resultados de sus investigaciones, estudios y proposiciones; y VII

emprender aquellas obras de mejoramiento de las comunidades indígenas que le encomiende el ejecutivo, en coordinación con la Dirección General de Asuntos Indígenas.” (Korsbaek, Rentería 2007: 203)

Después de haber existido por cincuenta y cinco años, en el año de 2003 el Estado con Vicente Fox como presidente liquidó el Instituto y creó la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) como su sustituto. Lo que notaron los autores Korsbaek y Rentería es que la institución nueva quedó básicamente con la misma política que la antigua – una institución indigenista (2007: 213).

Por otra parte, sostienen los autores que se han mencionado anteriormente, que el término “neindigenismo” contiene el prefijo “neo-” y como ello implica, se trata de una renovación o resurgimiento del ya conocido “indigenismo”, que abogaba por los derechos y la inclusión de los indígenas en la sociedad, pero cabe destacar que el movimiento del neindigenismo se encuentra en momentos de neoliberalismo y globalización (2007: 213).

“El neindigenismo que hoy tenemos a la vista es un abandono de parte del gobierno de sus obligaciones formuladas bajo el concepto de justicia social, y una polarización con su contrapartida de indigenismo militante de los indígenas mismos. El asunto no es que el gobierno haya cambiado de orientación, sino que la misma lógica del neoliberalismo excluye la posibilidad de llevar a cabo un indigenismo como fue percibido y planeado bajo las condiciones de un proyecto nacional.” (Korsbaek, Rentería 2007: 219)

A pesar de todo, el movimiento promueve el respeto a la autodeterminación, la participación política y la recuperación de la tierra y los recursos naturales de los indígenas. Se centra también en la educación intercultural bilingüe, la lucha por la autonomía territorial y las fuentes culturales como la literatura indígena, junto con el arte y la música. Lo más importante es que el neindigenismo ha contribuido a generar conciencia sobre los derechos y la diversidad cultural de los pueblos originarios y eso ha tenido como consecuencia su participación activa en la toma de decisiones y en la construcción de sociedades más inclusivas y equitativas en América Latina.

3.2. Muralismo

Durante la historia, se puede notar que uno de los lugares donde también ha sido posible encontrar el arte son los muros. Desde los comienzos sencillos como las representaciones de animales salvajes y escenas de caza que provienen de la prehistoria, o sea, de las cuevas Lascaux en Francia y las de Altamira en España hasta los ejemplos de la pintura mural en Egipto y Mesopotamia que sirvió para pintar tumbas con escenas de la vida cotidiana. Asimismo, cabe destacar que el florecimiento de la pintura mural tuvo lugar en Grecia, en la cultura cretense. De hecho, en el palacio de Knossos hay varias representaciones realistas monumentales de vegetación exuberante y figuras humanas y animales que datan de los siglos XVII a XVI aC.⁴

El muralismo, como bien señala Garrido, aparece en México tras la Revolución de 1910 como un movimiento cuyo objetivo era construir una identidad nacional para aglutinar a los diferentes sectores de la sociedad mexicana, dadas las profundas desigualdades sociales de la época, especialmente educativas y culturales. Como José Vasconcelos fue nombrado Secretario de Educación Pública por el presidente Álvaro Obregón, quiso crear un sentimiento de unidad nacional y promover los valores del Estado moderno. Así impulsó la educación pública nacional, con enfoque en la lengua castellana como punto de unificación en un México pluricultural y multilingüístico, pero con la preservación de las lenguas nativas. También desarrolló un programa de arte público para construir y reforzar la identidad y la memoria colectiva (2009: 59).

Aunque ha pasado mucho tiempo desde la ejecución de los primeros murales, la técnica usada sigue siendo, más o menos, la misma. Así, las técnicas que predominan en las obras de Rivera, Orozco y Siqueiros son el fresco y la encáustica. La primera de los dos, el fresco (o más exacto – *buon fresco*), es una técnica pictórica que proviene del arte italiano que consiste en pintar sobre una capa húmeda de cal con pigmentos minerales disueltos en agua. El proceso de secado de la cal hace que los pigmentos se aglutinen y se fijen, aumentando su durabilidad. Esta técnica requiere de velocidad en la ejecución, pues compite contra el tiempo de secado, razón por la que no admite repintes. Así, quienes utilizan esta técnica son auténticos maestros del arte, como lo considera el autor croata Peić (1991: 73). Ramón Alva fue el primer pintor mexicano del movimiento muralista quien aprendió la técnica del *buon fresco*, pero José Clemente Orozco

⁴ Consultar: <https://enciklopedija.hr/clanak/zidno-slikarstvo>

fue el primero que lo empleó en los muros de la Escuela Nacional Preparatoria en Ciudad de México y enseguida lo hicieron Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros.

Por otro lado, en la técnica de la encáustica, Peicé explica que el material aglutinante es la cera caliente mezclada con pigmentos. Se puede aplicar con un pincel o una espátula igualmente caliente. Luego de aplicarse, se pule con trapos de lino bien secos. Se ha utilizado desde la Antigüedad, especialmente sobre tabla, aunque también en la pintura mural (1991: 77). La obra más famosa de Rivera pintada también en la Escuela Nacional Preparatoria, “La Creación”, fue un experimento en el que el artista modificó el aglutinante, utilizando copal en lugar de cera. Chavéz lo describe como el experimento que requería gran precisión dado que se trata de una técnica donde la obra de arte se ejecuta mientras que el repellado del muro está fresco y así ambos deben secar al mismo tiempo, para que se mantenga la nitidez de los pigmentos y la lisura de la pared.⁵

⁵ Consultar: <https://www.sanildefonso.org.mx/docs/elfresco.pdf> (consultado 26/11/2023)

4. ANÁLISIS

4.1. Arte muralista en México

Antes de empezar con el análisis de las obras de “Los Tres Grandes”, vale la pena aclarar las circunstancias en que el movimiento muralista comenzó a formarse. En primer lugar, cabe mencionar la Revolución mexicana que era precedida por la dictadura de Porfirio Díaz, quien quería constituir una sociedad burguesa con sus métodos e ideología nuevos, y al mismo tiempo logró crear uno de los regímenes dictatoriales más duraderos en la historia de América Latina. Según Kos-Stanišić, su idea principal fue anteponer el orden y el progreso a la libertad y estaba rodeado de un grupo de “consejeros” (intelectuales y ricos) que se llamaban “Científicos”. Díaz estuvo en el poder entre los años 1876-1880 y 1884-1911, pero hasta el 1910, la mayor parte de la tierra indígena fue confiscada y concentrada en manos de grandes terratenientes que no la cultivaban, sino que la utilizaban con fines especulativos (2010: 117).

Por consiguiente, la situación política en México alrededor de las elecciones del 1910 fue agitada. Díaz era criticado por muchos y también exigían que lo depusieran del cargo. Uno de los candidatos se destacaba diciendo que el orden político existente provocaría una revolución social si no había cambios. El candidato Francisco Madero se estaba volviendo muy popular y Díaz lo arrestó y lo encarceló bajo la acusación de preparar un levantamiento armado. Más tarde, Madero llamaba a un levantamiento y, con la ayuda de los rebeldes Emiliano Zapata y Pancho Villa, el levantamiento tuvo éxito y Díaz dejó el poder.

Aunque Madero llegó al poder en 1911, no cumplió las promesas que hizo sobre la reforma social, por lo que Emiliano Zapata y sus “zapatistas” anunciaron su propia revolución campesina, en la que confiscaron latifundios y distribuyeron las tierras entre los pobres. Por lo tanto, pronto fue destituido y Victoriano Huerta se convirtió en jefe del gobierno provisional, pero no logró imponer su autoridad. Como lo ha notado la autora anteriormente mencionada, las amenazas al régimen de Huerta fueron los zapatistas en el sur del país, tanto como el estado de Chihuahua bajo el liderazgo de Pancho Villa y, por último, el gobernador de Coahuila, Venustiano Carranza, quien consideró ilegítima la usurpación del poder por parte de Huerta. Villa luchó por el trabajo (no por la tierra) con un ejército de pequeños ganaderos, trabajadores desocupados y pastores, y en 1913 proclamó la reforma agraria y confiscó grandes haciendas,

cuyas ganancias servían para financiar el ejército y mantener a las viudas y a los huérfanos de los revolucionarios caídos (2010: 119).

Por otro lado, Carranza llegó al poder en 1914, pero se distanció de sus aliados Villa y Zapata, y se produjo un conflicto en el que el presidente de México aún conservaba la ventaja. Dos años después – en 1916 – se convocó a la Asamblea Constituyente en Querétaro, cuyo resultado fue la constitución más avanzada y la legislación laboral más moderna del mundo entero en ese momento. Al llegar oficialmente al poder en 1917, Carranza viró bruscamente a la derecha, es decir, no tenía intención de implementar las reformas prometidas. Kos-Stanišić observó bien que no se respetaron los derechos de los trabajadores y el derecho a la educación gratuita, solo una pequeña parte de la tierra se distribuyó entre los campesinos, y la mayor parte se devolvió a los terratenientes. Criticado por muchos, se dio cuenta de que sus días en el poder estaban contados así que sacó cinco millones de pesos del erario estatal y en la primavera de 1920 lo asesinaron mientras huía. Adolfo de la Huerta, quien convocó elecciones presidenciales, fue declarado presidente interino (2010: 121).

Como era de esperar, Álvaro Obregón ganó las elecciones, dando la reforma agraria a los zapatistas y haciendas a los villistas. Con él llegó al poder un grupo de generales y políticos del norte de México, quienes iniciaron la reconstrucción económica y social del estado, es decir, sentaron las bases económicas, sociales e ideológicas para el desarrollo del capitalismo mexicano. Obregón cooperó con casi todos los sectores de la sociedad y, mediante la reforma agraria, distribuyó parte de la tierra a los campesinos, pero no los medios que les permitirían producir. Al fin de 1924, Obregón entregó el poder al sucesor que él mismo eligió: Plutarco Elías Calles, quien implementó una reforma agraria más radical, pero incluso esa vez no hubo un aumento en la productividad campesina.

Por otro lado, la autora Kos-Stanišić creía que el problema más grave lo representaban los cristianos militantes (“cristeros”) que luchaban contra la revolución y por la preservación del viejo orden, y en 1928, la guerrilla mató al expresidente Obregón, y México entró en una crisis política, considerando que Obregón y Calles no podían alternarse en el poder como habían acordado. Después de la muerte de Obregón, Calles se convirtió en el líder supremo de la revolución (“jefe máximo”), y desde 1929 llegó el llamado “presidencialismo”, un sistema presidencial de gobierno caracterizado por un poder enorme en manos del presidente (2010: 123).

El gobierno de Obregón destacó por la promoción de los sindicatos de trabajadores (la confederación laboral CROM – “Confederación Regional Obrera Mexicana”), y más aún por la campaña educativa en las zonas rurales de México, cuya parte integral fue poner el énfasis en la herencia cultural indígena – “indigenismo”. Rochfort considera que creían que era necesario entender el pasado de los pueblos indígenas para poder integrarse con éxito en la sociedad, por lo que el ministro de educación José Vasconcelos invitó a los famosos artistas mexicanos Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco a pintar las paredes de los edificios gubernamentales con murales. Los artistas crearon en ellos un arte social, accesible a todos, que glorificaba a los nativos, su pasado y su presente (1993: 15).

Y como explica Héctor Jaimes en su obra *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*:

“No es casualidad que el distinguido filósofo mexicano, José Vasconcelos, al ser nombrado Secretario de Educación Pública (1921-1924) durante el gobierno de Álvaro Obregón, haya comisionado a los tres grandes muralistas y a otros también, a pintar sobre las paredes de los edificios públicos. Éstos representaban simbólicamente los espacios de la nación; una educación pública implicaba una educación masiva, así que los murales — aunque fuera indirectamente— pactaban con el gobierno nacional en su política educativa y cultural” (2012: 31).

Cuando se trata de los orígenes del muralismo mexicano, cabe mencionar al pintor Gerardo Murillo, a quien se percibe como precursor del muralismo mexicano. Fue él quien organizó la primera exposición de arte indígena en la Academia de San Carlos en la Ciudad de México en septiembre de 1910 y fue más conocido como “Dr. Atl”, el nombre náhuatl que adoptó. Esa exposición representó una respuesta nacionalista a la exposición oficial de pintura española contemporánea patrocinada por Porfirio Díaz para conmemorar el centenario de la lucha de México por la independencia del colonialismo español. Al otro lado, el autor Rochfort creía que la exposición de Atl reflejó la oleada de sentimiento nacionalista entre el creciente grupo de artistas e intelectuales nacionalistas del país, para quienes la exposición oficial de pintura española tipificaba las insoportablemente exclusivas preocupaciones culturales europeas de las clases dominantes de la nación (1993: 16).

En la exposición estuvieron expuestas las obras de artistas como Leandro Izaguirre, Félix Parra, José Obregón, Saturnino Herrán y, entre muchos más, José Guadalupe Posada, cuyos grabados representaban el desarrollo del arte indígena mexicano. Además, hay que tener en cuenta que la exposición de Dr. Atl fue más que un proyecto nacional porque promovió una

visión del arte antiacadémica y también modernista (en términos de México). Las nociones de modernidad entre los artistas mexicanos habían sido promovidas vigorosamente en los años previos a la exposición mexicana de 1910 a través de la revista *Savia Moderna*. El grupo de artistas asociados a *Savia Moderna*, entre los cuales se encontraba Diego Rivera, se posicionaron en contra del realismo analítico y objetivo que veían como reflejo de la ideología imperante en el positivismo científico de la dictadura de Díaz, como lo opinaba Rochfort. Se opusieron al arte producido en la Academia, que consideraban un reflejo de esta filosofía, promoviendo en su lugar una visión del arte que era esencialmente espiritual y simbolista. De hecho, una de las principales corrientes estéticas de estos años fue la reacción contra el realismo académico (1993:17).

El autor anteriormente mencionado confirmó que el éxito de la exposición en 1910 animó a Dr. Atl a formar así llamado el “Centro Artístico”, cuyo objetivo era encontrar las paredes de edificios públicos donde se podían pintar murales, teniendo en cuenta su visión del arte como esencialmente espiritual y simbolista. Así, en 1910, Justo Sierra (el ministro de la educación bajo Porfirio Díaz) permitió que los miembros del “Centro Artístico” decoraran las paredes del Anfiteatro Simón Bolívar en la Escuela Nacional Preparatoria en Ciudad de México con el tema de la evolución humana (1993: 18).

Como Dr. Atl viajaba mucho por Europa durante las décadas de 1890 y 1900, trajo consigo al regresar a México una experiencia del encuentro con murales del renacimiento italiano. Admiraba a los frescos de Leonardo y Miguel Ángel por su espiritualismo y energía espontánea, lo que él consideraba la base para la creación del modernismo mexicano. Asimismo, instaba a sus alumnos y sus compañeros artistas a crear un arte nacionalista el cual sería monumental en su forma y público en su accesibilidad, y a adoptar el uso de talleres y trabajo en grupo en la enseñanza del arte y la producción creativa.

Más allá, durante la presidencia de Álvaro Obregón, al mismo tiempo con lo que sucedía en la escena política, entre 1922 y 1924 los pintores muralistas que decoraron los muros de la Escuela Nacional Preparatoria (Antiguo Colegio de San Ildefonso) y la Secretaría de Educación Pública (más allá “SEP”) se unieron en el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores (más allá “SOTPE”). Este fue formado a finales de 1922 por Siqueiros, Rivera y Xavier Guerrero y destacaba no sólo por su capacidad para defender y promover los intereses de sus afiliados, sino porque era una manifestación colectiva y organizada del creciente radicalismo

político e ideológico de los pintores involucrados en los encargos de Vasconcelos. El SOTPE también fue importante porque, según Rochfort, se convirtió en el vehículo del manifiesto sobre la pintura mural emitido por los pintores, y de la producción del periódico sindical *El Machete*, que fue editado por Siqueiros y Guerrero, y los artículos eran escritos por ellos junto con Rivera, mientras que Orozco produjo algunas caricaturas memorables (1993: 38-39).

Seguidamente, el manifiesto del SOTPE fue redactado por Siqueiros en 1922 y lanzado el 9 de diciembre de 1923 como reacción al golpe de Adolfo de la Huerta contra el gobierno de Obregón. Fue publicado en junio en 1924 en el séptimo número de *El Machete* y estuvo firmado por la gran mayoría de los muralistas entre los cuales estuvieron los “Tres Grandes”, Fermín Revueltas, Carlos Mérida y otros.

Su discurso de apertura estuvo dirigido a

“la raza indígena humillada durante siglos; a los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos; a los intelectuales que no estén envilecidos por la burguesía” (Siqueiros 1923: 1).

Más adelante, hay que notar que en el Manifiesto los artistas se refieren a los ricos como “los explotadores del pueblo” y los juzgan porque roban el trabajo y la tierra del indígena que “por propia voluntad heroica” la trabaja y entrega su vida por ella para luego quedar desterrado. Aunque el nativo se articulaba con el obrero y el campesino como parte de las “clases productoras de México” (Siqueiros 1923: 3), la raza indígena se distinguía por ser algo propio, por ser la raíz del pueblo mexicano y así se convertía, en palabras de Villar, en “un emblema de una identidad construida por apropiación, redimido con una condición de perennidad que se establecía como un sustrato subyacente y definitorio de la cultura y que le otorgaba a esta un sentido de continuidad” (2018: 11).

Vale la pena mencionar que, por un lado, el Manifiesto de SOTPE marca una vanguardia latinoamericana debido a la valoración de lo popular con el enfoque en el indigenismo y la inclusión de elementos prehispánicos. Además, se podría comparar con el Renacimiento italiano porque los muralistas tenían la misma mirada a la raza indígena como los renacentistas a los antiguos griegos y romanos – la veían como algo digno de admirar, algo sublime. Justo por eso, los muralistas repudiaban la pintura de caballete y todo el arte aristocrático y abogaron por el arte monumental que estaría disponible para el público y creían que, con el triunfo de

clases populares, estaría garantizado el florecimiento tanto en el orden social como en el arte. En las palabras de Siqueiros en el mismo Manifiesto:

“No solamente todo lo que es trabajo noble, todo lo que es virtud es don de nuestro pueblo (de nuestros indios muy particularmente), sino la manifestación más pequeña de la existencia física y espiritual de nuestra raza como fuerza étnica, brota de él y lo que es más, su facultad admirable y extraordinariamente particular de hacer belleza: el arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas.” (Siqueiros 1923: 2)

Considerado en su conjunto, dicho documento marca la base teórica del muralismo porque contiene valor de lo popular y del indígena como elemento constitutivo del arte mexicano, porque llama la atención a la importancia de la carga histórica que esa raza llevaba consigo y, por último, porque el indígena no era sólo un actor político, sino un actor que daría forma a la estética mexicana propia.

4.2. José Clemente Orozco

Nacido el 23 de noviembre de 1883 en Zapotlán (actualmente Ciudad Guzmán), Jalisco, José Clemente Ángel Orozco Flores fue el mayor de “Los Tres Grandes” quienes “fueron para su tiempo y considerados tanto en lo artístico como en lo humano, en lo intelectual como en lo social, rebeldes auténticos, rebeldes creadores, rebeldes precursores” (Tibol 1974: 5).

Desde una edad temprana vivía en la capital y, durante su educación en la escuela primaria, asistió a sesiones de dibujo en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, lo que se mostrará útil durante sus estudios en la Escuela de Agricultura de San Jacinto, cuando trabajaba como caricaturista en el taller “El Imparcial” para poder sostener los gastos del estudio.

Luego, Orozco continuó formándose como caricaturista, específicamente elaboraba usando la técnica de fotomecánica, y sus caricaturas se publicaban en diversos periódicos como *El Imparcial*, *El Machete*, *L'abc*, utilizando la sátira como manera de comunicar elementos de la vida cotidiana o de la política.

Desafortunadamente, en 1904 sufrió un accidente tras una explosión de pólvora cuando intentaba realizar un experimento donde sufrió dos heridas que fueron mal atendidas en la mano izquierda y eso, al final, provocó gangrena y la consiguiente amputación de la extremidad hasta la muñeca. Sin embargo, Ramírez aclaró que eso no le impidió pintar, sólo necesitaba más tiempo para la ejecución de sus obras. Cabe añadir que en el año 1916 inauguró la primera

exposición de sus obras en la librería Biblos, que no fue tan exitosa debido a lo novedoso de las técnicas y la realidad sintetizada que expresaba en ellos, donde como ejemplo se puede destacar el “Autorretrato” o “Autocaricatura” (2019: 44).

Durante sus años en la Academia de San Carlos, Orozco estuvo expuesto a muchas influencias y artistas, entre los cuales destacaron el simbolismo y la obra de José Guadalupe Posada. Una de las fuentes principales para los artistas mexicanos para descubrir las tendencias europeas fue un diario de arte llamado *Revista Moderna*, que ponía el foco en el simbolismo y también contenía ilustraciones de las obras de principales artistas europeos de la época, y fue con el que se inspiraba el joven Orozco. Asimismo, como lo ha señalado Rochfort, no se debe dejar de lado la influencia que tuvo Dr. Atl en el artista porque fue tan grande, que en 1914 Orozco decidió abandonar la capital y seguirle a Orizaba, junto con otros compañeros estudiantes, donde editaba el periódico del ejército constitucionalista *La Vanguardia* con sus dibujos y caricaturas (1993: 25).

Después de sus viajes a la capital y a Estados Unidos, en 1920 se instaló por un periodo corto en la Ciudad de México y empezó su carrera como muralista con la comisión del ministro de educación durante la presidencia de Álvaro Obregón – José Vasconcelos, pintando los murales en la Escuela Nacional Preparatoria. Más tarde, según destaca Ramírez, se mudó a Estados Unidos donde vivió y trabajó durante siete años (1927-1934), y fue allí donde realizó obras importantes en Nueva York en la New School (“Nueva Escuela de Investigaciones Sociales de Nueva York”), donde se puede mencionar el mural “Mesa de la fraternidad universal”. También hizo un mural para el Pomona College en Claremont (California), el famoso “Prometeo” que destaca por sus colores fuertes y la monumentalidad anteriormente presente en los frescos de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel. Al regresar a México, trabajó mucho en Guadalajara en la Rectoría de la Universidad de Guadalajara, en el Palacio de Gobierno de Jalisco (“Miguel Hidalgo”, 1937) y en el Hospicio Cabañas (“El hombre de fuego”, 1939). Luego tuvo otras comisiones y en 1946 empezó la del Instituto Nacional de Bellas Artes en Ciudad de México, junto con Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros y en ese año ganó el Premio Nacional de Bellas Artes en México. Murió el 7 de septiembre de 1949 habiendo ya iniciado una nueva comisión en la capital y fue sepultado en la Rotonda de las personas ilustres (2019: 50).

4.2.1. Murales en la Escuela Nacional Preparatoria

Al llegar a la posición de Ministro de Educación, José Vasconcelos tuvo el plan de crear conciencia sobre los indígenas en la sociedad mexicana como portadores de la historia y de la cultura y se le ocurrió la idea de pintar los muros de los edificios públicos de la Ciudad de México para que pudieran educar al pueblo. Una de esas comisiones, como lo confirmó Bahena, fue la Escuela Nacional Preparatoria, donde muchos artistas pintaron, pero José Clemente Orozco dejó la huella más grande entre los “Tres Grandes”, pintando sus 26 murales en el Patio Grande, o sea, en los muros del lado norte en la planta baja, el primer y el segundo piso y también en la escalera del primer piso durante los años 1923-1926 (2018: 53).

Cuando se trataba de la técnica, Orozco utilizaba la técnica clásica del fresco, cuyo proceso de obtención ya ha sido explicado anteriormente (v. “3.2. Muralismo”). Así que, en 1923 empezó a pintar los murales del patio central, o más específicamente – el muro norte de los patios llamados “Colegio Grande” y “Pasantes” en la Escuela Nacional Preparatoria (más allá, la “ENP”), que por tema general tuvo, en palabras de Rochfort – “los regalos de naturaleza al hombre” (1993: 36).

Al principio, el artista tuvo la teoría de que la decoración mural nunca debería ser asociada con el nacionalismo (como fue el caso de las artes populares menores) y como consecuencia de eso, allí pintó murales como “Virginidad”, “Adolescencia”, “Gracia”, “Inteligencia” y otros. Luego, como lo describe Rochfort, él no solamente cambió de opinión sobre la teoría, sino que dio un paso más y destruyó todos esos murales, entre los cuales sólo se mantuvo la “Maternidad”, mientras que el resto de ellos los reemplazó en 1923-1924 con obras famosas como “Destrucción del viejo orden”, “Trinidad Revolucionaria”, “La huelga”, “La trinchera” y “Banquete de los ricos”, entre otras (1993: 38).

Los murales se pueden dividir por pisos y temáticas. Así, en los muros de la planta baja y el segundo piso se encuentran los temas de la Revolución, mientras que los murales del primer piso representan la crítica social y, finalmente, los de la escalera interior tratan el tema de la conquista.

Al comenzar con los murales de la planta baja, la “Maternidad” como la única obra que permanece de los primeros murales de la ENP, representa un anacronismo en el arte mexicano de la época porque corresponde con las características del arte muralista del joven Orozco, quien pinta una figura femenina rubia y de piel blanco sosteniendo a un niño de pelo también

rubio y de ojos azules, ambos rodeados por ángeles de la misma fisionomía. (v. Anexo 1) Teniendo en cuenta que en el México de entonces había mucha gente de piel oscura y que prevalecía una impresión de la búsqueda del sentimiento de nacionalismo fuerte, unas figuras así no encajaban en ese clima cultural. En la obra se ve la influencia de Dr. Atl y del Renacimiento europeo, o más específico – el italiano, en los ángeles que evocan los de Botticelli y en las figuras monumentales de la madre y de la mujer que está de espaldas musculosas al espectador y que recuerdan a las figuras de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Sin embargo, los colores utilizados siguen coincidiendo con la paleta de sus obras de ese periodo anterior.

A continuación, incitado por la formación del SOTPE (cuyo miembro fue él mismo) y la publicación del Manifiesto del SOTPE, Orozco decidió dedicarse más a los temas que indicarían el estado corriente del pueblo obrero mexicano. De ahí provienen las obras “Banquete de los Ricos” y “Trinidad revolucionaria” de 1923-1924 y también “Destrucción del viejo orden” y “La trinchera”.

El “Banquete de los ricos” (v. Anexo 2) muestra a obreros que luchan entre sí sólo para beneficiar a los ricos y poderosos, para quienes eso es una forma de diversión. Los personajes en el mural tienen caras muy grandes y sus expresiones son muy pronunciadas, por lo que han adoptado un carácter caricaturesco, que es pericia de Orozco. Por el contenido y el estilo, esta obra corresponde a otras del tema de la crítica social, que el artista hizo en el primer piso.

Por otro lado, la “Trinidad revolucionaria” (v. Anexo 3) indica el tema ya en el nombre, presumiendo que se trata de algo ligado a la Revolución de 1910. Aunque el nombre de la obra sugiere un triunfo, la realidad es que parece muy lejos de él. En lugar de triunfo, en el mural están pintados tres personajes – un campesino, un obrero y un soldado – en una composición piramidal que marcan tres grupos diferentes que lucharon en la Revolución y en ellos ni siquiera se ve una pizca de celebración. Todo lo contrario, la obra parece cuestionar el significado de los eventos porque en primer plano a la izquierda se muestra a un campesino llorando y puesto de rodillas sin que se vea su cara, y a la derecha está el obrero también arrodillado, pero sin las manos, con la vista hacia el soldado en la parte superior del segundo plano, en el eje central del mural. Ese soldado representa el movimiento revolucionario y está pintado con manos agrandadas que mantienen el fusil y con la cara envuelta en una bandera roja que lo deja ciego, lo que simboliza la incertidumbre de la lucha.

Es menester mencionar que José Clemente Orozco no pinta retratos de los personajes importantes en el sentido revolucionario o ideológico, sino que pinta a la “gente común”, el pueblo, y lo que vive durante la Revolución, sus emociones y todo lo que permanece debajo de la superficie visible. A ese contexto pertenecen las obras como “La trinchera” y “Destrucción del viejo orden”, que fueron ejecutadas por el artista en el año 1926 como reemplazamiento de los anteriores que hizo en 1923 y después destruyó.

Por ejemplo, “La trinchera” (v. Anexo 4) es la obra central de la planta baja de la ENP que demuestra el sujeto que reaparece en numerosos murales, mejor conocido como soldado. Ahí están pintadas tres personas, donde dos de ellas resultan ser dos cadáveres de soldados que se encuentran caídos sobre unas piedras y el tercer soldado, se queda arrodillado, desmoralizado y desconsolado lo cual al mismo tiempo anuncia la tragedia y la aflicción que han pasado por culpa de la Revolución. (Cano 2015: 140) A primera vista parece que se trata de una acción sangrienta, pero cuando uno mira más de cerca, nota que no aparece ni una sola gota de sangre. Sin embargo, esa obra donde dominan el color rojo, blanco y un azul muy oscuro (en lugares hasta negro) sigue siendo muy dramática y llena de tristeza, lo que el artista logra sin mostrar ningún rostro y esas caras ocultas así simbolizan miles representantes sin identidad que murieron por la misma causa.

Y como el crítico Justino Fernández añade en su análisis del mural:

“...todo allí es dominio, fuerza, control y sabia organización. [...] La composición en forma de cruz le sirve a Orozco como ordenadora de las dos figuras principales ante las que, inclinada, una tercera se cubre el rostro para llorar tanta crueldad. [...] Ni un solo titubeo, ni una sola cosa fuera de lugar, ningún punto que predomine, un balance perfecto de valoración en forma y color – un tanto sordo – y una intensa tristeza expresada con unos cuantos golpes de pincel, con unos miembros tiesos con un silencio macabro” (1942: 45).

Más allá, se podrían dar otras interpretaciones del mural de las cuales una sería mirar a los tres cuerpos como uno sólo, cayendo en tres etapas hacia la derecha, así simbolizando el ciclo de un combatiente. La otra sería mirar a los tres hombres entre los cuales el de la izquierda sería un soldado muerto en batalla, el del centro sería un mártir que se ha vuelto un santo en su muerte y por esa razón ya no existe ninguna necesidad para llevar armas o balas, mientras que el hombre a la derecha del mural parece armado y vivo, listo para quizás volver a luchar (Cano 2015: 142).

Al lado de “La trinchera”, Orozco pintó el mural “Destrucción del viejo orden” (v. Anexo 5), en el cual se encuentran dos hombres de fisonomía robusta en primer plano cuya

mirada está volteada hacia al segundo, que está compuesto por varias formas arquitectónicas demolidas. Al igual que en el mural anteriormente analizado, en este tampoco se ven las caras de los protagonistas, lo que sugiere que a Orozco no le importa quién está pintado en el mural, sino qué es lo que el contenido del mural representa. En este caso, esos hombres firmes y fuertes representan la estabilidad a la que aspira el México posrevolucionario y las ruinas detrás de ellos representan el desorden que gobernaba el país antes de la Revolución.

Luego, en el primer piso el tema de los murales cambia y ahí el artista utiliza los muros para expresar su crítica a la sociedad. Todos los murales fueron pintados entre 1923 y 1924, los cuales son “Aristócratas”, “La alcancía”, “Basurero de los símbolos”, “Acechanzas”, “La libertad”, “Jehová entre los ricos y los pobres” o “El Juicio final” y “La Ley y la Justicia”. Después de realizarlos, el público se sintió tan disgustado con sus caricaturas tan crudas y feas que Orozco fue despedido en junio de 1924. Luego, pasaron casi dieciocho meses de ausencia cuando Alfonso Pruneda (el entonces rector de la Universidad Nacional) lo puso nuevamente en servicio en 1926, cuando pintó los murales de la planta baja ya mencionados, los ubicados en la escalera y en el ciclo del segundo piso.

Volviendo a los murales, “La Ley y la Justicia” (v. Anexo 6) representa a dos personajes abrazados bailando de una manera mordaz, donde en la izquierda está el personaje de la “Ley” y en la derecha el de la “Justicia”. El autor Bahena ha señalado que Orozco va mucho más allá de solamente pintar caricaturas y con personajes pintados así realiza una crítica a las ideas, creencias e ídolos de la modernidad. Para el pintor ningún concepto es elevado al “estatus de verdad”; en cambio, los hombres están esclavizados por estos dogmas. Ricos y pobres aparecen como grotescos títeres de creencias, y ambos están sujetos a la mezquindad y al vicio. Asimismo, se utilizan gorros frigos, balanzas, esvásticas, huchas, cadenas y esqueletos, para simbolizar la opresión que las ideas ejercen sobre la mente del hombre (2018: 55). Como en este caso, la daga que sostiene la Ley haciendo un guiño a la Justicia y el equilibrio que sostiene ella demuestra que, aunque los dos deben ir juntos, la ley está lista para dañar o herir a la justicia (cuyo vestido blanco ya está manchado por la sangre) para beneficiar a los ricos y poderosos.

En el cubo de la escalera del primer piso, el artista utilizó el espacio arquitectónico para realizar sus obras en dos periodos diferentes: los primeros, entre los cuales está “Juventud” del año 1923-1924, mientras que la obra “Cortés y la Malinche” es de 1926. “Juventud” (v. Anexo

7) está hecho con la técnica de grisalla⁶, que no había sido muy utilizada anteriormente en la obra de Orozco y muestra a un joven pintado de perfil entre dos cortinas. El joven parece suspendido en el aire, está desnudo y su puño izquierdo está apretado, mientras que el puño derecho está abierto, como si intentara alcanzar algo que está fuera del cuadro, casi representando a los estudiantes y los jóvenes que aspiran a más. Al otro lado, “Cortés y la Malinche” (v. Anexo 8) es un mural hecho con la paleta común del pintor, pero distingue los personajes con tonos fríos y cálidos, así que Cortés está pintado en tonos de gris, lo que señala su papel de conquistador, y la Malinche con la piel en tonos cálidos para marcar su origen indígena y el hecho de que fueron los conquistados, lo que está visible también en el nativo caído al suelo, sobre el cual Cortés puso su pie. Orozco retrató a la pareja en el acto de unión, donde el firme apretón de mano y la mirada tan seria y directa de Cortés hacia Malinche sugiere la opresión del pueblo indígena que seguiría a la escena.

Por último, después de tratar los temas del drama, la tragedia de la Revolución y de criticar a la sociedad, en el segundo piso de la ENP, el artista trata del patetismo de la vida rural en tiempos de guerra, tema que fue influenciado por la Revolución agraria. Cada mural está enmarcado con su propio arco, lo que les da un enfoque y un toque especial, y pintado con el fondo azul. Entre ellos se destaca “La despedida” de 1926 (v. Anexo 9), que representa, en primer plano, un hijo despidiéndose de su madre o abuela, y en el segundo plano a otro despidiéndose de su mujer, ambos con humildad y resignación, sabiendo que probablemente no volverán a verlas por razón de la guerra. Eso es solamente una representación mera de la vida de entonces y Orozco quería mostrar los temas más reales de la Revolución, entre los cuales estaban también las despedidas cotidianas, llenas de dolor y tristeza, que manifestó perfectamente en la cara de la mujer del primer plano y en el abrazo dramático de la mujer del segundo plano.

⁶ Grisalla - Pintura realizada con diferentes tonos de gris, blanco y negro, que imita relieves escultóricos o recrea espacios arquitectónicos (<https://dle.rae.es/grisalla> consultado 05/10/2023)

4.3. Diego Rivera

De nombre completo, Diego María de la Concepción Juan Nepomuceno Estanislao de la Rivera y Barrientos Acosta y Rodríguez nació en Guanajuato (México) el 8 de diciembre 1886. Desafortunadamente, como informa Mirkin, su madre María tuvo un parto muy difícil, el cual resultó en la muerte de su hermano gemelo, Carlos María, sólo 18 meses más tarde. Ese evento se mostraría como muy trágico para el pintor que después de eso no podía desarrollar la relación con su madre. Sin lograr ese vínculo tan importante, Rivera trataría de buscarla en relaciones con varias mujeres más adelante en su vida y terminó casándose tres veces – el matrimonio más famoso fue con la pintora Frida Kahlo (2010: 195).

Como joven de 22 años, en 1908 se matriculó en la Academia de San Carlos, como muchos artistas ilustres, y siguió su formación artística allí por siete años durante los cuales fue formado e influenciado por diferentes artistas como Félix Parra, José María Velasco, José Guadalupe Posada y Dr. Atl, quienes le introdujeron a la rica tradición mexicana. Asimismo, Rivera consiguió una beca para viajar a Europa y continuar su educación allí y justo por eso Rochfort divide su obra en dos periodos, entre los cuales el primero es el periodo europeo, donde mayoritariamente fue influenciado por el cubismo y mantuvo amistades con Pablo Picasso, Juan Gris y Georges Braque. No obstante, entre todos los viajes que hizo durante la beca, Italia y París fueron los que le impactaron más (1993: 23).

En segundo lugar, el periodo americano (que incluye a Estados Unidos), se destaca por el desarrollo de una obra muralista social y políticamente comprometida. O, tal y como el propio Rivera le dijo a su biógrafo Bertram Wolfe:

“Tengo la ambición de reflejar la vida social de México como yo la veo, y por la realidad y el orden del presente, se mostrarán a las masas las posibilidades del futuro. Trato de ser... un condensador de las luchas y anhelos de las masas y un transmisor que les proporcione la síntesis de sus deseos, de modo de servirles como un organizador de conciencia y ayudar a su organización social” (Wolfe 1972: 190).

Luego, en 1921, Rivera regresó a México y su actividad artística en el país comenzó en 1922 tras haberle sido encargada la ejecución del mural “La Creación” por José Vasconcelos en la Escuela Nacional Preparatoria. Ese mismo año fundó el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores y se unió al Partido Comunista Mexicano. Al año siguiente comenzó a pintar murales de la Secretaría de Educación Pública, y en 1924 tuvo una gran comisión en la Universidad Autónoma Chapingo. Aunque las obras que hizo en Palacio Nacional en la Ciudad de México del año 1929 fueron también encargo de José Vasconcelos, no formarán parte del

análisis siguiente porque en esta investigación entran solamente las obras ejecutadas durante la presidencia de Álvaro Obregón (1920-1924) o las ya empezadas durante su mandato (con la excepción de unos murales de José Clemente Orozco de 1926 por los que ya había sido comisionado en la Escuela Nacional Preparatoria anteriormente).

Al haber sido expulsado del Partido Comunista Mexicano en 1929, el próximo año Rivera viajó a Estados Unidos y se quedó ahí por cuatro años ejecutando varias obras en San Francisco, Detroit y, por último, en Nueva York en el Rockefeller Center donde su mural que fue destruido en 1934 tras descubrirse que contenía el rostro de Lenin, el evento después cual volvió a México.

Cuando se trata de su vida personal y sus relaciones amorosas, ya se sabe que el artista tenía fama de mujeriego, pero se cree que amaba mucho a la artista Frida Kahlo, su tercera esposa. Aunque su relación había sido tormentosa (se casaron en 1929, se divorciaron en 1939 y volvieron a casarse en 1940), Rivera quedó devastado por su muerte en 1954. Seguidamente, en septiembre de 1957 el artista sufrió un derrame cerebral y un ataque de flebitis, que lo privó del uso de su brazo derecho, pero a pesar de eso, siguió pintando e incluso se volvió a casar. Murió de insuficiencia cardíaca en 1957 en la Ciudad de México.⁷

4.3.1. El mural en la Escuela Nacional Preparatoria

José Vasconcelos, el ministro de educación durante la presidencia de Álvaro Obregón, concebía la campaña educativa y los murales como un medio de renacimiento cultural y quería decorar los muros de los edificios públicos de mayor importancia.

Uno de los artistas nombrados para pintar los muros de la Escuela Nacional Preparatoria fue Diego Rivera, quien pintó su mural “La Creación” en el interior del Anfiteatro Simón Bolívar entre 1922 y 1923 (v. Anexo 10). Aunque es una obra monumental y de fantástica ejecución, al principio del movimiento muralista provocó muchas incertidumbres y contradicciones porque ni el tema ni el estilo coincidían con la tradición popular mexicana, sino todo lo contrario. Rivera, como lo ha notado Rochfort, incluyó elementos de la religión judeocristiana y de la civilización helénica, lo cual contradecía la estructura intelectual y la estética de la visión filosófica de Vasconcelos (1993: 34).

⁷ Consultar: <https://www.sothebys.com/en/artists/diego-rivera>

Usando la técnica de la encáustica, que en el proceso modificó añadiendo como cera aglutinante, a Rivera lo asistieron pintores Jean Charlot, Xavier Guerrero y Amado de la Cueva a pintar la obra de influencias italianas y bizantinas en el muro del proscenio y en lo que fue la concha acústica para un órgano monumental en el Anfiteatro. Antonio Rodríguez la describió como

“...mezcla poética y filosófica del cristianismo y el paganismo: símbolos de conocimiento y sabiduría, constelaciones, aureolas y alas de ángeles se alternan en ella con musas y tres virtudes cardinales” (1969: 186).

Además, el mural expresa la idea de creación como el producto de los aspectos duales de lo masculino y lo femenino en la raza humana, y también los elementos naturales – la tierra, el agua, el aire y el fuego. Analizándolo, se puede dividir en dos partes, donde la primera sería el nicho y la otra el mismo muro. Primeramente, en la parte superior del nicho está pintado un hombre con los brazos abiertos en forma de cruz, y debajo de él se encuentra una representación rica de flora y fauna, representando México, con los símbolos de los cuatro evangelistas (el ángel – Mateo, el león – Marco, el toro – Lucas, el águila – Juan). Justo encima del hombre en el centro del mural está pintado un semicírculo azul con fondo dorado evocando el arte bizantino, con tres palmas de las cuales cada una está proyectada en una dirección diferente, probablemente así simbolizando Santísima Trinidad que se baja al Hijo. El semicírculo está rodeado por dos figuras femeninas sentadas sobre nubes que representan la ciencia y la sabiduría.⁸

A continuación, Mirkin ha señalado que en ambos lados del nicho Rivera pintó figuras femeninas (con la excepción del hombre desnudo de espaldas en la esquina inferior derecha) representando a las musas de la mitología y las virtudes judeocristianas. Así en el lado izquierdo están (desde abajo hacia arriba) la mujer desnuda sentada en la hierba, luego se encuentran las personificaciones de “la música”, “el canto”, “la comedia” y “la danza”, la cual es la única mostrada en movimiento, mientras que otras están sentadas. En segundo plano están pintadas las tres virtudes con halos dorados: “la caridad”, “la esperanza” y “la fe”. Hay que mencionar que la segunda esposa de Diego Rivera, Guadalupe Marín, le sirvió como encarnación alegórica de “la mujer”, “el canto” y “la fortaleza” (al lado derecho) (2010: 198).

En la parte más baja del lado derecho está pintado el ya mencionado hombre desnudo, que es la pareja de la mujer del lado izquierdo. Por encima de él se encuentran cinco figuras

⁸ Consultar: http://www.sanildefonso.org.mx/mural_anfiteatro.php

femeninas sentadas como personificaciones de “la fábula”, “el conocimiento”, “la poesía erótica”, “la tradición” y “la tragedia”, mientras que las cuatro figuras puestas de pie y con halos dorados representan las virtudes: “la prudencia”, “la justicia”, “la fortaleza” y “la continencia”.⁹

Teniendo en cuenta la experiencia europea de Rivera, uno simplemente debe notar algunas características que trajo consigo a México. Por ejemplo, la influencia bizantina se ve en el uso de oro (el fondo del semicírculo y los halos), pero al otro lado, la influencia de los maestros italianos es mayor y, si uno buscara los detalles, podría darse cuenta de la disposición rafaelita de las figuras (las que están sentadas sobre nubes que recuerdan a las “Estancias” de Rafael en el Palacio Apostólico), de los desnudos que evocan la monumentalidad de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, de algunas virtudes con característica de la obra de Donatello (“la caridad” por ejemplo) y la figura tan ligera y gentil de “la danza”, que con su pelo rubio recuerda a la obra “Primavera” de Sandro Botticelli. No obstante, Rivera no olvidó que esta obra formaba parte del movimiento muralista, cuyo objetivo era educar al pueblo mexicano y, justo por eso, se observa que las características de mujeres son de “mestizos” y que solamente trató de crear un equilibrio entre el arte europeo y la representación del pueblo mexicano.

4.3.2. Murales en la Secretaría de Educación Pública

Al terminar la obra previamente analizada, Rivera se convirtió en un artista tan importante que, según lo apuntó Rochfort, Vasconcelos en el mismo año (1923) lo denominó el Director del Departamento de Artesanías Plásticas en la Secretaría de Educación Pública (más adelante – “SEP”) y le honró encargándole la decoración del nuevo edificio de la SEP en el centro de la Ciudad de México (1993: 23).

Hasta el fin de la decoración muralista en 1928, el artista y sus asistentes pintaron unos 1480 metros de muros, que consisten en más de 200 tableros, sobrepuestas y grisallas, cuyas temáticas, además del tema del cambio revolucionario, incluyen también las transcripciones de poemas y corridos (baladas mexicanas populares durante la Revolución) para dotar de un mensaje revolucionario más conciso, entre los cuales probablemente el más conocido es el “Poema del campo”, escrito en la roca en la obra “El abrazo”. También, cabe mencionar que la SEP fue construida según el modelo colonial (anterior convento de Nuestra Señora de la

⁹ Consultar: http://www.sanildefonso.org.mx/mural_anfiteatro.php

Encarnación), de dos edificios conectados por los patios adyacentes de tres plantas – la planta baja y dos pisos – llamados el Patio del trabajo y el Patio de las fiestas.

Empezando con el Patio del trabajo, el tema principal de los murales allí es el trabajo cotidiano del pueblo mexicano, también mostrando la diversidad regional que existe entre ellos, especialmente en los muros de la planta baja. Es allí donde en los arcos que se abren al patio y con la técnica del *buon fresco* diseña escenas que celebran la cultura indígena a través de la atmósfera, el color y el tono decorativo. Así, por ejemplo, en el muro norte Rivera pintó “Tintoreros”, “Tejedores” y otros frescos en el muro opuesto que muestran la industria de la región sur (mayoritariamente indígena) de México y que fueron influenciados por su visita a Tehuantepec en 1922, cuando regresaba de Europa. Continuando con el muro este, se nota el cambio en las escenas que ahora contienen más ritmo, son monumentales y menos folclóricas. Tratan temas como la minería, la agricultura, la creación de cerámica y la educación, y en algunas se ve una clara espiritualidad tanto la cristiana como la precolombina característica de México. Un ejemplo claro de eso es “Entrada a la mina” (v. Anexo 11), donde los mineros traen picos y palas sobre sus hombros descendiendo a la entrada de la mina y así evocando la historia bíblica sobre el camino al Calvario. Los arcos de la mina sugieren cejas y su apertura una boca que aluden a la deidad mexicana (azteca) Tlaltecuhltli, el “monstruo de la tierra” que representaba la superficie de la tierra y que, según la mitología, exigía sangre humana para alimentarse. Al mostrar a los trabajadores desapareciendo bajo la superficie de la tierra, Rivera sugiere que ellos son el nuevo sacrificio. Su par complementario, según destaca Rochfort, es la obra “Salida de la mina” (v. Anexo 12), que también contiene una referencia bíblica en la forma del trabajador con sus manos levantadas mientras es buscado por el funcionario de la mina evocando así la escena de la “Crucifixión” y, en general la solidaridad del trabajador mexicano con la pasión de Cristo (1993: 54).

Más adelante en el muro, “El abrazo” (v. Anexo 13) muestra la unidad del peón y el trabajador industrial, donde el sombrero del peón se parece a una aureola y su sarape es como un manto religioso, lo que simbolizaría la fraternidad entre ellos. Se puede notar la influencia europea, ya que por lo visto Rivera utilizó como modelo el fresco “Joaquín y Ana se encuentran ante la Puerta Dorada”, del maestro del Trecento Giotto di Bondone. Se puede apreciar la similitud del abrazo en ambas obras. En la roca puesta a sus pies, Rivera expuso un poema sobre la importancia de la unidad de los trabajadores que acabaría con su explotación y la de la tierra. El autor Hernández Moreno apuntó el poema del campo que dice así: “Jornalero del campo y de la ciudad, / desheredados de la libertad / hagan más fuerte el lazo / que os une en la lucha y

el dolor, / y la fecunda tierra florecerá / un abrazo de fuerza y amor. / Ya después de ese abrazo / No pagarán tributos ni mercedes / Y el potrero y la máquina dará / todos los frutos para ustedes” (2017: 29).

A continuación, el primer piso no contiene frescos a color, sino veinte representaciones simbólicas en la técnica de grisalla. Con apariencia de bajorrelieve escultórico, el color gris provoca un efecto visual de expansión porque las paredes no eran tan altas como en la planta baja. En las palabras del artista en el libro de Cardoza:

“En el entresuelo, por su dimensión achaparrada y lo raquítico de las mochetas de sus innumerables puertas, no era posible el empleo del color, que hubiera debilitado la idea de resistencia y viabilidad del edificio, así es que empleo la grisalla en falso bajorrelieve. Acordándose al tono gris y a la posición intermedia del entresuelo se tomó como tema las actividades intelectuales.” (Rivera en Cardoza 1986: 167)

Subiendo al segundo piso, se nota que Rivera ya no estaba limitado por el espacio ya que en la escalera no había arcos ni otras divisiones arquitectónicas y por eso él podía pintar y experimentar con diferentes composiciones y perspectivas. En las obras de la escalera quería enfatizar la belleza de la naturaleza mexicana pintando los trópicos al nivel del mar, volcanes y montañas, reflejando así el proyecto posrevolucionario de centralizar la cultura y el paisaje mexicanos. Considerado en su conjunto, el mural “La mecanización del campo” (v. Anexo 14) demuestra todo lo explicado anteriormente: la raíz de México es una mujer de fisonomía indígena sentada en el centro sosteniendo dos mazorcas de maíz (que pretenden evocar a la diosa azteca Xilonen), una figura femenina en movimiento en la izquierda lanza un rayo con el cual eliminaría a los enemigos del pueblo mexicano – el clero, el capitalismo y el ejército, mientras que a lo lejos se ven un tractor, un avión y unas líneas eléctricas, que señalan la modernización del campo y a un grupo de tres hombres – el soldado, el agricultor y el trabajador, que serían un símbolo de la centralidad de la modernización para la economía posrevolucionaria.¹⁰

La última planta o el segundo piso del Patio de trabajo articula la idea del desarrollo social en que la correspondencia entre la ciencia y las artes juega un papel importante. Una prueba de eso es el mural “Fraternidad” (v. Anexo 15), donde se muestra un obrero estrechando la mano de un campesino bajo la atenta mirada de Apolo, quien es el dios de las artes, con los brazos abiertos bendiciendo así esa unión. Asimismo, Rivera promueve su visión del artista como portador de las ideas del pueblo en la lucha social, pintando en la pared opuesta a los

¹⁰ Consultar: <https://smarthistory.org/rivera-murals-ministry-public-education/>

héroes revolucionarios Felipe Carillo Puerto, Emiliano Zapata y Otilio Montaña en túnicas rojas drapeadas de frente y con un fondo negro, pareciendo iconos bizantinos, con lo que destaca la importancia de los mártires revolucionarios.

En el otro patio, el Patio de las fiestas, las obras no tratan sobre el trabajo duro del pueblo mexicano como en el Patio del trabajo, sino sobre las fiestas y las tradiciones de varias regiones mexicanas. Se pone el enfoque en lo indígena, en la herencia precolombina, el pueblo es lo más importante y justo por eso hay cientos de personajes en los murales. Es como si Rivera hubiese querido hacer un retrato de México, que es lo contrario de los murales en el Patio del trabajo, donde pintó pocos personajes para ganar la sensación de lo grande, lo monumental.

Manteniendo el mismo esquema del patio anteriormente analizado, la planta baja del Patio de las fiestas contiene escenas grandes mostrando las fiestas tradicionales como “Baile de los ciervos”, “Baile de la cinta”, “Fiesta del maíz”, “Día de muertos – fiesta de la ciudad”, entre otras. El último mural – “Día de muertos – fiesta de la ciudad” (v. Anexo 16) – es uno de los tres con el mismo tema, que une la tradición católica e indígena al mismo tiempo porque honra a los muertos. En él, el artista pintó en una manera satírica, mostrando la celebración como estridente, incluso en estado de ebriedad. En la parte superior del mural se encuentran tres figuras de calaveras con guitarras representando a un trabajador, un granjero y un soldado (el triunvirato de héroes revolucionarios), que continuarían con las ideas de la Revolución cuando se unieran y así lograrían el triunfo sobre sus enemigos cuyas cabezas están detrás de ellos – la aristocracia, el clérigo y otros. Debajo de ellos está pintado el pueblo que consta de todo tipo de clases, pero mayoritariamente de los indígenas, entre los cuales se puede ver la cara de Diego Rivera, quien incluyó su autorretrato, mirando al espectador y así indicando su papel de observador.

A continuación, en el primer piso se pueden ver escudos de las entidades federativas de México pintados por Jean Charlot, Amado de la Cueva y otros miembros del Sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores (SOTPE) porque la comisión fue concebida originalmente como colectiva, hecha por varios artistas. Luego, Rivera logró asegurar la comisión para sí mismo y hasta hoy en día solamente quedan cuatro paneles pintados por los pintores mencionados anteriormente.¹¹

¹¹ Consultar: <https://smarthistory.org/rivera-murals-ministry-public-education/>

El segundo piso contiene, como señala Rochfort, un esquema más complejo, teniendo en cuenta que los frescos fueron divididos por dos temas: el “Corrido de la Revolución Agraria” y el “Corrido de la Revolución Proletaria”, los cuales fueron pintados después de la visita a la Unión Soviética que Rivera hizo entre 1927 y 1928 (1993: 63). “Corrido de la Revolución Agraria” comienza con una mujer cantando el corrido a un grupo de personas sentadas en el campo y una cinta roja con las letras saliendo de su boca. Esa cinta continúa por la parte superior de las paredes restantes de ambos “Corridos”, pero con letras diferentes dado que el ciclo de ese, del primero, representa escenas de los éxitos de la Revolución mexicana. Uno de ellos es el mural “Nuestro pan” (v. Anexo 17), que muestra a una familia sentada en la mesa, donde el padre lleva una camisa con la estrella roja (el símbolo comunista) y está partiendo el pan, aludiendo así al milagro que Cristo hizo en la Última cena. Detrás de él aparece una mujer indígena sosteniendo sobre su cabeza una cesta llena de frutas, señalando que el campesino es rico de verdad porque la verdadera riqueza proviene de la armonía con la tierra.

Continuando, el “Corrido de la Revolución Proletaria” demuestra las ideas socialistas internacionales que provienen de la adopción de la tecnología y la modernización. El “Corrido” comienza con la obra “Distribución de armas” (v. Anexo 18), donde una mujer vestida de rojo (la modelo fue la artista Frida Kahlo, su tercera esposa) distribuye rifles a los soldados de la revolución que está a punto de ocurrir, que sería la evolución de la Revolución mexicana. En la cinta de arriba está escrito: “así será la revolución proletaria”. En el mural también se puede ver la cara de David Alfaro Siqueiros, el muralista políticamente activo, asomándose del segundo plano en la izquierda, y se nota que el mural está lleno de obreros y campesinos representados saliendo más allá del borde arquitectónico pintado, listos para luchar por la libertad y por mejores condiciones de trabajo (a eso aluden los símbolos de la estrella roja, la hoz y el martillo). La distribución de armas también se puede interpretar como el artista distribuyendo munición al pueblo mexicano para construir la sociedad posrevolucionaria, como parte de la propaganda comunista, a la cual pertenecía el mismo pintor:

“Cada artista fuerte ha sido un propagandista. Yo quiero ser propagandista y no quiero ser nada más. Quiero ser un propagandista del comunismo y quiero serlo en todo lo que puedo pensar, en todo lo que puedo hablar, en todo lo que puedo escribir y en todo lo que puedo pintar. Quiero usar mi arte como arma.” (Rivera 1932: 57)

Después de regresar de la Unión Soviética, Rivera incluyó en el resto de los murales del “Corrido” imágenes de trabajadores industriales de aspecto eslavo, escenas de las fábricas, la industrialización y la modernización, que reflejan nuevos entendimientos sobre la conciencia de clase y del papel de cada uno en la lucha de clases.

4.3.3. Murales en la Universidad Autónoma de Chapingo

Situadas justo en las afueras de la Ciudad de México, la tierra y los edificios de Chapingo fueron nacionalizados y convertidos en la Escuela Nacional de Agricultura por el presidente de entonces – Álvaro Obregón. El autor Jaimes escribe que la escuela hoy es conocida como Universidad Autónoma de Chapingo y es muy conocida por su decoración muralista pintada por Diego Rivera entre 1924 y 1928 (2015: 257).

A Rivera le contrató el ingeniero agrónomo Marte R. Gómez, director de la Universidad de entonces, para pintar murales en dos edificios: primero, en el edificio administrativo y, segundo, en la capilla hoy llamada “capilla riveriana”, donde el primer edificio se utilizaba como alojamiento para los empleados en la hacienda, mientras que la capilla servía para los rituales católicos. Por tanto, cuando se trata del tema del ciclo en Chapingo, se podría decir que prevalece el de mostrar como héroe o protagonista del arte al mismo hombre del campo, al hombre de las fábricas, del pueblo. Como explica Desmond Rochfort en su obra sobre los muralistas mexicanos:

“Si los frescos de Rivera en la Secretaría de Educación presentan un amplio panorama social y político del pueblo mexicano, entonces la serie de murales que pintó en la capilla y el edificio administrativo de la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo en el Estado de México entre 1925 y 1926 representa un aspecto particular de dicho panorama: el de la revolución agraria de México [...]. Para Rivera el tema de la tierra también representaba un lazo con los orígenes históricos, culturales y políticos de los indígenas y campesinos mexicanos, a quienes había representado en muchas de las obras de los patios del Trabajo y de las Fiestas en la Secretaría de Educación como una encarnación de la verdadera naturaleza de la identidad mexicana.” (1993: 67)

Empezando con el primer grupo de murales, con los del edificio administrativo, hay que mencionar que consta de una serie de murales que representan las cuatro estaciones, seguidos de “El mal gobierno”, “El buen gobierno”, “El reparto de tierras” y “Alianza obrero campesina” (o “El saludo del campesino y el obrero”). Con términos opuestos en sus títulos y opuestos físicamente (diametralmente opuestos en los muros) “El mal gobierno” y “El buen gobierno” (v. Anexo 19) presentan un contraste donde el primero refleja la crueldad hacia los campesinos antes de la Revolución, mientras que el segundo muestra en el fondo las tierras cultivadas y a los campesinos contentos. En primer plano, como lo describe el autor anteriormente mencionado, se encuentran además los retratos del presidente Obregón y del secretario de agricultura, Negri, quienes simbolizan las ideas y los logros de la Revolución (1993: 69). Continuando, “El reparto de tierras” es un mural de la escalera que muestra a un grupo de campesinos todos vestidos de blanco (lo que alude a la castidad y la pureza) alrededor de un

grupo de hombres que están repartiendo tierras. Lo que fascina es cuán conformes y satisfechos se ven los campesinos, de características físicas mayoritariamente indígenas.

El último mural de la serie de murales del edificio administrativo es la “Alianza obrero campesina” (v. Anexo 20), que se encuentra en la escalera, frente al mural anteriormente analizado. A primera vista, este mural recuerda al de la Secretaría de Educación Pública, “Fraternidad”. Aquí se ve la influencia europea (especialmente de Rafael y sus “Estancias” en el Palacio Apostólico) en los dos grupos de hombres indígenas en segundo plano sentados sobre una nube con la figura de un santo en el medio en la parte superior del mural, que bendice la unión de un obrero y un campesino dándose la mano en primer plano. Encima del santo aparece una inscripción que dice: “Aquí se enseña a explotar la tierra, no a los hombres” y el obrero y el campesino llevan la hoz y el martillo, respectivamente. La base del mural contiene una escena pastoril, donde figuras humanas diminutas labran la tierra en las afueras de un pueblo.

Los murales que forman parte del segundo grupo se encuentran en la antigua capilla o la “capilla riveriana”, también llamada la “Capilla Sixtina de América” ya que cuenta con murales en las paredes, en la bóveda y en todo el interior, y además, por las claras influencias de Miguel Ángel. Si en la primera serie de murales Rivera puso el énfasis en lo narrativo, en esta serie lo hizo definitivamente con lo simbólico porque la capilla está llena de alegorías, símbolos y mensajes escondidos. Jaimes la dividió en dos partes: en la parte izquierda se encuentran murales que tratan del tema de la transformación revolucionaria de la propiedad de la tierra (“desarrollo social”), y en la parte derecha de los ciclos evolutivos biológicos y geológicos de la tierra (“desarrollo biológico”) (2012: 110). Así el mural “La sangre de los mártires revolucionarios fertilizando la tierra” (v. Anexo 21) representa ese último, mostrando un campo de maíz bajo el sol que simboliza la ventana circular. Debajo de ese campo están los cadáveres de los líderes revolucionarios Emiliano Zapata y Otilio Montaña, envueltos en sarapes rojos, el color de los mártires. Uno no tiene que pensar mucho ya que el simbolismo es claro, citando a Raquel Tibol: “la inmolación de los luchadores no ha sido en vano, ellos fecundan las cañas de maíz, alimento milenario del hombre americano” (2007: 191).

A continuación, el mural en el fondo, en el cual se conjugan los elementos naturales con el porvenir creativo del hombre, se llama “La tierra fecunda” (v. Anexo 22). En esta obra, el cuerpo femenino simboliza la fertilidad de la tierra. Rivera tomó como modelo a su esposa Guadalupe Marín cuando estaba encinta y la pinta sosteniendo una semilla en su mano derecha. El desnudo monumental, desde el punto de vista de Jaimes, está acompañado por las fuerzas de

la naturaleza: el fuego a la derecha saliendo del cráter ofreciendo al hombre una antorcha encendida, el viento encima de la mujer colosal soplando en la dirección de las aspas del molino en el centro del mural, y el agua en la izquierda derramándose en una presa sólida. El hombre pintado en el medio, de pie y de espaldas al espectador, controla lo indócil y gracias a su trabajo, la tierra será fecundada (2012: 113).

La capilla contiene muchas obras con desnudos y con cuerpos femeninos sensuales, los cuales Rivera liga al significado de la madre, la tierra y, claro, a la Madre Tierra, como por ejemplo los murales como “Fuerzas subterráneas”, “La tierra dormida” y “La tierra oprimida”. Además, contiene los símbolos comunistas como la hoz y el martillo en la obra en el vestíbulo de la capilla – “Símbolos del nuevo orden”. También cabe destacar que, en la opinión de Rochfort, la “capilla riveriana” no es solamente un conjunto de murales, sino es una obra tridimensional que se extendió tanto a la puerta de madera en el exterior como a los bancos, la mesa del altar y las sillas decoradas con emblemas revolucionarios en el interior (1993: 80).

4.4. David Alfaro Siqueiros

El más joven de los “Tres Grandes”, José de Jesús Alfaro Siqueiros nació el 29 de diciembre en 1896 en Camargo, una ciudad del estado Chihuahua en México. Un periodo de sus años formativos lo pasó en la Academia de San Carlos, como sus colegas artistas, Orozco y Rivera. Hay que mencionar que desde una edad temprana Siqueiros estuvo expuesto a la teoría anarcosindicalista y que, en 1911, cuando tenía 15 años, participó en la huelga contra la compra de materiales para la asignatura de anatomía, donde los estudiantes de la Academia San Carlos exigieron la renuncia del director.¹²

Luego, como otros artistas de la época, Siqueiros también tuvo contacto con Dr. Atl, quien desde 1914 fue nombrado director de la Academia, y enseguida fue influenciado por sus teorías e ideas. Asimismo, el pintor se mudó a Orizaba con él para seguir sus enseñanzas, pero también decidió alistarse en el ejército y así fue testigo de ejecuciones sumarias y sufrimientos terribles hasta 1918, cuando regresó a Ciudad de México y volvió a pintar. Allí se quedó por un año, cuando se fue a Guadalajara a unirse al “Centro Bohemio”, el grupo de pintores radicales que discutían sobre el papel y futura dirección del arte en la sociedad mexicana revolucionaria, como, de acuerdo con Rochfort, por ejemplo: ¿para quién van a producir arte?, ¿qué debería tener por objeto? (1993:49)

Más adelante en ese año, ganó la beca del gobierno y viajó a Europa a estudiar a los maestros europeos, entre los cuales fue fascinado por la ilusión óptica y el uso de espacio arquitectónico en el servicio de la obra de arte que caracteriza el barroco, pero su obra se vio especialmente influenciada por Fernand Léger, el cubismo, el futurismo italiano abogando por la ruptura con la tradición y por un arte público y también la obra de Cézanne. En el año 1921, Siqueiros escribió y publicó en la revista *Vida Americana* un texto titulado “Tres llamados a los artistas plásticos de América” o el “Manifiesto Barcelona”, que en realidad no consistió en unas propuestas claras sobre el arte mexicano, sino que saludaba a movimientos artísticos como el futurismo y el cubismo, teniendo en cuenta a Cézanne y que, citando a Rochfort,

“la base fundamental de una obra de arte es la estructura geométrica magnífica de la forma y el concepto de la interacción del volumen y la perspectiva, que se combinan para crear profundidad, para crear volúmenes espaciales” (1993: 30).

Aunque en ese periodo él y Rivera intercambiaban sus experiencias artísticas en Europa, Rivera ya empezó a pintar los muros del Anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional

¹² Consultar: <https://www.sothebys.com/en/artists/david-alfaro-siqueiros>

Preparatoria (más adelante “la ENP”), cuando José Vasconcelos urgió a Siqueiros a regresar a Ciudad de México y pintar murales, de lo que se va a escribir en el siguiente capítulo.

A continuación, la situación política en México no se estaba calmando, sino al contrario, y el artista se unió al Partido Comunista Mexicano en 1923 y, con otros artistas populares de la época del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, con el que publicó el famoso manifiesto sobre cómo debería ser el arte mexicano, que fue explicado anteriormente en el trabajo escrito. El autor Rochfort agrega que el artista el año siguiente fue despedido de la ENP por su involucración política y se mudó a Guadalajara, donde empezó a trabajar con el artista Amado de la Cueva en la antigua capilla de la universidad de la ciudad. Los temas de su obra fueron trabajo y rebelión, y esa es la obra que marcó probablemente el primer mural colectivo realmente exitoso realizado en el renacimiento mural mexicano (1993: 47).

Luego, en los años treinta del siglo XX pasó un tiempo en Estados Unidos, pintando en Los Ángeles “América Tropical” y “Mitin en la calle”, murales que hizo en el exterior porque concebía el espacio público como, en palabras de Jaimes, un “instrumento de agitación política para hacer una revolución” (2012: 127). También, pasó unos años en España en la Guerra Civil combatiendo contra Franco y regresó a México después de años de exilio. Entre otras obras, se pueden destacar “Muerte al invasor” del 1942, que refleja una escena muy dramática de los indígenas chilenos luchando contra los conquistadores españoles, que publicó como una obra antifascista después de que Alemania invadió a la Unión Soviética en 1941. Asimismo, pinta “Cuauhtémoc contra el Mito” dos años después, donde también la política tiene un papel principal en la obra.¹³

Patrocinada por Manuel Suárez, su viejo amigo, el pintor empezó su última obra en el Polyforum Cultural Siqueiros, un centro cultural en la Ciudad de México de forma elíptica con un techo alto y profundo. La obra, que fue terminada en 1971, se llama “La marcha de la humanidad” y Jaimes escribe que

“...consiste en 8 477 m² de pintura y escultura policromada, donde encontramos una combinación de esculto-pinturas, murales y la puesta en práctica de la integración plástica. De esta manera, podemos decir que el último mural de Siqueiros es la máxima expresión de su visión teórica y estética, y la que mejor refleja su visión materialista y dialéctica de la historia” (2012: 141).

David Alfaro Siqueiros murió el 6 de enero en 1974 en Cuernavaca, Morelos, México.

¹³ Consultar: <https://course-exhibits.library.dartmouth.edu/s/modernmexico/page/kahng>

4.5. Murales de la Escuela Nacional Preparatoria

Como es el caso con los pintores anteriores, José Vasconcelos tenía claro que quería que Siqueiros también tomara parte en la decoración de los muros de la Escuela Nacional Preparatoria (más adelante “la ENP”). Así que, después de numerosas excusas desde el mayo de 1921, cuando Vasconcelos lo invitó por primera vez, en agosto de 1922 regresó de Europa y aceptó la oferta de ser parte de un movimiento nuevo preocupado por dirigirse directamente a la gente sobre su propio bienestar social y económico. Como lo comentó Stein, no solamente se le ofreció la comisión de murales, sino también el puesto del profesor de dibujo y manualidades (1994: 38).

Aunque pudo elegir dónde quería pintar sus piezas, se sintió atraído por una escalera lejana, pequeña y mal iluminada en la parte de la ENP que se llamaba “Colegio Chico”. Es ahí donde realizó sus cuatro obras antes de ser despedido en 1924 por Puig Cassauranc, el nuevo ministro de educación durante el gobierno de Plutarco Elías Calles (1924-1928). Desmond Rochfort escribe que las obras que pintó durante un año y un par de meses de la comisión fueron: “Los Elementos” (también titulado “El espíritu de Occidente”) y “El llamado a la libertad” (también titulado “Los ángeles de la liberación”) de 1923 a un lado, y por otro “Los mitos” y “El entierro del obrero sacrificado” de 1924, entre los cuales el último quedó inconcluso (1993: 40).

Antes de empezar con ellas, Siqueiros no sabía cómo ejecutar sus obras y después de estudiar un poco, con pocos conocimientos comenzó con el uso de la encáustica para su primer mural – “Los Elementos” o “El espíritu de Occidente” (v. Anexo 23). El mural representa a un ángel con alas que van fuera del cuadro, rodeado por una disposición de símbolos que representan los elementos: fuego, tierra y agua. Es una pintura monumental, con músculos indicados por sombras, marcando que el pintor tenía conocimientos de la pintura monumental europea. Asimismo, Rivera comentó el mural en el periódico *El Demócrata* en 1924:

“...en medio de un techo sembrado de elementos formales, interesantes, originales, fuertemente plásticos y emotivos, Alfaro Siqueiros imprimió una figura en la que hizo ciertas concesiones, pero sin rebajar las cualidades plásticas. El resultado me recordó algo así como un Miguel Ángel sirio-libanés.” (Rivera en Stein 1994: 40)

No solamente ese comentario indica que su autor no tenía muy claro el estilo de los murales que iba a pintar, sino que él mismo era consciente de que a los muralistas de entonces nadie les había dado ninguna pauta de qué temas tratar en sus obras, y al fin el resultado fue una obra que, en realidad, demuestra la importancia de sus experiencias europeas y el resultado

de una buena tradición. Para él, después de terminar “Los Elementos”, estaba claro que algo tenía que cambiar si los muralistas querían hacer arte público.

Luego, Siqueiros se unió al Partido Comunista de México y en 1923 fundó el ya mencionado anteriormente Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, que tuvo su periódico *El Machete* el cual servía como el medio más disponible para el público ya que se trataba de arte multireproducible que por sus dibujos y grabados mostraba el resentimiento hacia los gobernantes. Desde entonces, el arte de Siqueiros cambió y tuvo la política como el punto referencial. Sus primeros murales llenos de mensajes políticos fueron “El llamado a la libertad” y “El entierro del obrero sacrificado”. Asimismo, dejó de utilizar la técnica de la encáustica para la ejecución de sus obras y empezó con la técnica del *buon fresco*.

Primeramente, “El llamado a la libertad” o del título “Los ángeles de la liberación” (v. Anexo 24), está situado en el muro central de la escalera y al fondo en tonos de rojo y amarillo están pintadas un par de figuras que parecen flotantes en la parte superior del muro. Una de ellas tiene aureola y es probablemente porque debe simbolizar un “ángel de liberación”, haciendo referencia al título. A continuación, en el medio del muro, entre dos ventanas, se encuentran una hoz y un martillo de grandes proporciones, con los cuales Siqueiros quería llamar a la liberación del antiguo régimen que sería posible con el movimiento cuya figura central es el obrero y sus derechos (en teoría), qué para él, obviamente, era el comunismo. En la parte de abajo están pintadas dos figuras de cabezas agrandadas, aparentemente aterrados, porque no esperaban vivir su liberación.

Segundamente, el mural “El entierro del obrero sacrificado” (v. Anexo 25) del 1924 es su único mural en la ENP que quedó inconcluso porque el ministro de educación de entonces lo despidió. Pero, eso no disminuye el hecho de que entonces conscientemente dejó de pintar, en palabras de Rochfort, los “términos simbólicos, cosmogénicos, sentimentales, folclóricos abstractos” (1993: 48) y se dedicó a la creación de obras de contenido social y político. Además, ese mural encarna la memoria del gobernador de Yucatán y del socialista Felipe Carillo Puerto, cuyo asesinato fue anunciado brevemente después del comienzo del mural. Se puede notar que el mural, aunque no terminado, contiene algún sentimiento casi religioso por el ataúd de color azul marino en el cual están marcados la hoz y el martillo. Otra característica de esa obra, que es tan fuerte en su significado por el movimiento muralista, es que Siqueiros fue el primero, como Jean Charlot escribe, “en erigir un cuerpo indio desnudo tan alejado del pintoresquismo

como un atleta desnudo griego, una figura de significado universal dentro de su universo racial.”
(Jean Charlot en Stein 1994: 48)

4.5. Similitudes y diferencias en la obra de "Los Tres Grandes"

Si uno fuera a comparar a los tres artistas más grandes del muralismo mexicano, sería muy claro que habría tantas similitudes como diferencias. Primero hay que mencionar que todos nacieron al final del siglo XIX (Orozco – 1883, Rivera – 1886, Siqueiros – 1896) y que todos vivieron la Revolución mexicana, pero de manera diferente. Lo que también se podría destacar es que todos tenían principios educativos en la Academia de San Carlos en la Ciudad de México, donde la figura de Dr. Atl tuvo una gran influencia en ellos. Luego en la vida, todos realizaron comisiones para el gobierno de entonces en los edificios públicos (Escuela Nacional Preparatoria, incluso al mismo tiempo), formaron parte del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores (el “SOTPE”) y trabajaron fuera no solamente del país, sino del continente – en Estados Unidos.

En cuanto a su formación artística, es cierto que los tres empezaron en la Academia de San Carlos, pero solamente Rivera y Siqueiros obtuvieron la beca para continuar y, además, profundizar, su formación en Europa, donde intercambiaban sus ideas sobre el movimiento muralista que entonces estaba a punto de ocurrir, mientras que Orozco se había quedado en México. Otra cosa característica de los que vivieron la experiencia europea es que no tenían miedo de experimentar. Por ejemplo, Rivera lo hizo en la capilla de la Universidad Autónoma de Chapingo y Siqueiros en la antigua capilla de la universidad de la ciudad Guadalajara, donde ambos tallaron la puerta de madera en colaboración con otros artistas, así logrando la tridimensionalidad en sus obras y la integración de la pintura, la escultura y la arquitectura. Además, su otro experimento fue utilizar la técnica de encáustica en la Escuela Nacional Preparatoria en sus primeros murales (“La Creación” de Rivera y “Los Elementos” de Siqueiros”), mientras que Orozco todo el tiempo usaba la técnica de fresco.

Cuando se trata del tema de los murales de los “Tres Grandes”, todos tratan de, si no del indígena, entonces del obrero o del campesino, con algunas excepciones de los inicios más tempranos, que contienen sugerencias mitológicas (ya mencionados “La Creación” y “Los Elementos”) o simplemente cristianas, enraizadas en el Renacimiento (“Maternidad” de Orozco). Lo común es también que todos aprovechan al máximo el espacio que les fue asignado, o sea, no les parece un problema si deben pintar en una escalera o en un cubo, exactamente lo contrario – eso representa un desafío.

Hablando del estilo, está claro que cada uno de los muralistas tiene su estilo propio, pero existen unos puntos comunes entre ellos además de pintar indígenas, obreros y campesinos. Por ejemplo, Siqueiros es más conocido por enfatizar lo político en sus obras, pero Diego Rivera lo hace también. En sus murales se pueden ver no sólo los emblemas de hoz y martillo (“El entierro del obrero sacrificado” de Siqueiros y “Distribución de armas” de Rivera”), sino personas importantes de esa época, sus retratos que prueban el punto de vista de Rivera en el periodo posrevolucionario, lo que le costaba porque tuvo que destruir uno de sus murales en el Centro Rockefeller en Nueva York en 1933 (“Hombre en la encrucijada”).¹⁴

Además de eso, Rivera destaca por otras características que los otros dos no poseen. Un buen ejemplo de eso serían los paisajes elaborados y pintorescos que pinta en la Secretaría de Educación Pública (“El abrazo”), pero aún más en la Universidad Autónoma de Chapingo (“El buen gobierno”). Es como él hace que el espectador goce de un sentimiento idílico mirando sus obras que contienen una energía “campesina”, y en las obras donde se nota una clara referencia bíblica se puede conectar con las obras de Orozco, especialmente cuando se trata de la referencia a Cristo crucificado (“Salida de la mina” de Rivera y “La trinchera” de Orozco). Continuando, en ese “primer periodo” del movimiento muralista, también destacan algunas figuras de Rivera, especialmente las femeninas de la capilla de la universidad en Chapingo porque están pintadas en primer lugar desnudas y muy sensuales, aunque simbolizan la tierra y la fertilidad y así evocaban unas figuras de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel (“La tierra fecunda”). También, la multitud de gente en escenas en la Secretaría de Educación Pública parece como un “retrato de México” (“Día de muertos – fiesta de la ciudad”).

Alejándose de lo político y lo idílico, uno llega a José Clemente Orozco, cuyas obras están llenas de un sentimiento trágico, y lo consigue sin mostrar los combates (“La Trinchera”). Al contrario de pintar retratos de personas conocidas de esa época como lo hacen sus colegas, él trata de mostrar a los héroes desconocidos de la Revolución, los hombres cotidianos que dejan a sus familias para luchar por la Revolución (“La despedida”). Orozco tuvo inicios como caricaturista, pero eso no lo detuvo de pintar frescos con clara tridimensionalidad, que consigue con muchas sombras acentuadas. La paleta usada que consta mayoritariamente de tonos rojos, grises y azules no se diferencia mucho de la de Siqueiros, mientras que Rivera utiliza una paleta amplia de colores y pinceladas más sofisticadas.

¹⁴ Para leer más sobre la obra de Diego Rivera en el Centro Rockefeller, consultar: <https://www.diegorivera.org/man-at-the-crossroads.jsp> (consultado 29/11/2023)

5. CONCLUSIONES

Al ser el primer movimiento artístico con una estructura clara, el muralismo mexicano ocupa un lugar especial no solamente en la historia de México o América Latina, sino en la historia global. Es un movimiento que tiene un inicio claro, los líderes son conocidos tanto por sus obras como por su participación política, teniendo en cuenta que todos vivieron la Revolución. Los tres pintores llamados los “Tres grandes” se destacan por numerosas obras ejecutadas en los edificios gubernamentales de la Ciudad de México: José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Todos contaban con formación artística en Academia de San Carlos en la capital y fueron contratados por el secretario de educación pública de entonces – José Vasconcelos – para ejecutar obras que educarían a la gente sobre la historia completa de México, la historia enraizada de los indígenas, los campesinos y los obreros y la Revolución que les trajo la libertad.

Así, los tres pintaron sus murales en edificios como la Escuela Nacional Preparatoria, Secretaría de Educación Pública, Universidad Autónoma de Chapingo y otros edificios. En cuanto al tema, este trabajo ha tratado de sus primeras obras durante el movimiento y se puede notar que cada uno de ellos pintó con referencias mitológicas o cristianas y bajo la influencia europea (en el caso de Rivera y Siqueiros), y sin la visión clara de lo que debían pintar. Desde la publicación del Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores en 1923 (en la cual participaron los tres pintores), las cosas cambiaron y el arte se volvió sugestivo de temas y motivos claros que ya tenían por mensaje la enseñanza de explotar la tierra, no a los hombres, sobre lo que testifica la inscripción en uno de los murales en Chapingo de Diego Rivera.

Con su gran escala, la iconografía innovadora y el mensaje socialmente relevante, el muralismo mexicano sigue siendo un complemento notable a la Revolución. La forma en que los muralistas reorientaron la historia, recuperaron historias perdidas y redactaron nuevas narrativas continúa conmoviendo e inspirando al público. El hecho de que sus obras maestras todavía puedan verse *in-situ* públicamente en México y más allá es un testimonio de su relevancia, popularidad y el poder de su mensaje didáctico de valorar y estar orgullosos de sus raíces.

6. BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

Obras muralistas de José Clemente Orozco (Escuela Nacional Preparatoria), Diego Rivera (Escuela Nacional Preparatoria, Secretaría de Educación Pública, Universidad Autónoma de Chapingo) y David Alfaro Siqueiros (Escuela Nacional Preparatoria).

1. José Clemente Orozco, “Maternidad”, 1923, Escuela Nacional Preparatoria, Ciudad de México.
2. José Clemente Orozco, “Banquete de los ricos”, 1923, Escuela Nacional Preparatoria, Ciudad de México.
3. José Clemente Orozco, “Trinidad revolucionaria”, 1923-1924, Escuela Nacional Preparatoria, Ciudad de México.
4. José Clemente Orozco, “La trinchera”, 1926, Escuela Nacional Preparatoria, Ciudad de México.
5. José Clemente Orozco, “Destrucción del viejo orden”, 1926, Escuela Nacional Preparatoria, Ciudad de México.
6. José Clemente Orozco, “La Ley y la Justicia”, 1923-1924, Escuela Nacional Preparatoria, Ciudad de México.
7. José Clemente Orozco, “Juventud”, 1923-1924, Escuela Nacional Preparatoria, Ciudad de México.
8. José Clemente Orozco, “Cortés y la Malinche”, 1926, Escuela Nacional Preparatoria, Ciudad de México.
9. José Clemente Orozco, “La despedida”, 1926, Escuela Nacional Preparatoria, Ciudad de México.
10. Diego Rivera, “La creación”, 1922, Escuela Nacional Preparatoria, Ciudad de México.
11. Diego Rivera, “Entrada a la mina”, 1923, el muro este, Patio del trabajo, Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México.
12. Diego Rivera, “Salida de la mina”, 1923, el muro este, Patio del trabajo, Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México.
13. Diego Rivera, “El abrazo”, 1923, el muro este, Patio del trabajo, Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México.

14. Diego Rivera, “La mecanización del campo”, 1926, el muro norte de la escalera, Patio del trabajo, Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México.
15. Diego Rivera, “Fraternidad”, 1928, tercer piso, Patio del trabajo, Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México.
16. Diego Rivera, “Día de muertos, fiesta de la ciudad”, 1924, el muro sur, Patio de las fiestas, Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México.
17. Diego Rivera, “Nuestro pan”, 1928, el muro sur, Patio de las fiestas, Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México.
18. Diego Rivera, “Distribución de armas”, 1928, el muro sur, Patio de las fiestas, Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México.
19. Diego Rivera, “El buen gobierno”, 1924, el muro sur, vestíbulo del segundo piso, el edificio administrativo, Universidad Autónoma de Chapingo, México.
20. Diego Rivera, “Alianza obrero campesina”, 1924, el muro norte, vestíbulo del segundo piso, el edificio administrativo, Universidad Autónoma de Chapingo, México.
21. Diego Rivera, “La sangre de los mártires revolucionarios fertilizando la tierra”, 1926, el muro este, la capilla, Universidad Autónoma de Chapingo, México.
22. Diego Rivera, “La tierra fecunda”, 1926, el muro norte, la capilla, Universidad Autónoma de Chapingo, México.
23. David Alfaro Siqueiros, “Los Elementos” (“El espíritu de Occidente), 1923, Escuela Nacional Preparatoria, Ciudad de México.
24. David Alfaro Siqueiros, “El llamado a la libertad” (“Los ángeles de la liberación”), 1923, Escuela Nacional Preparatoria, Ciudad de México.
25. David Alfaro Siqueiros, “El entierro del obrero sacrificado”, 1924, Escuela Nacional Preparatoria, Ciudad de México.

Fuentes lexicográficas

DLE – RAE & ASALE (2019): *Diccionario de la lengua española*. 23^a. ed. Disponible en: <https://dle.rae.es/> (consultado el 24/09/2022)

Mrežno izdanje Hrvatske enciklopedije, <http://www.enciklopedija.hr> (consultado el 25/09/2022)

Referencias bibliográficas

- Bahena, M. Á. (2018). Orozco in San Ildefonso: the eruption of modernity on the walls of the past. *Voices of Mexico: News, Commentary, Documents on Current Events in Mexico and Latin America*.
- Cano, L. (2015). La ira de la revolución mexicana en los murales de José Clemente Orozco. *HUMANITAS DIGITAL*, (42).
- Cardoza, L. (1986). *Diego Rivera: Los murales en la Secretaría de Educación Pública*. México: Secretaría de Educación Pública Dirección General de Publicaciones y Medios.
- Castillo Ramírez, G. (2013). Las representaciones de los grupos indígenas y el concepto de nación en Forjando Patria de Manuel Gamio. *Cuicuilco*, 20 (56), 11-34.
- Chavéz, J. El fresco, la técnica utilizada por los muralistas de San Ildefonso. (utilizado en la página web <https://www.sanildefonso.org.mx/docs/elfresco.pdf> consultado 26/11/2023)
- Fernández, J. (1942). *José Clemente Orozco. Forma e idea*, México, Librería Porrúa Hnos. y cia..
- Gamio, M. (1982). Forjando Patria (pról. Justino Fernández). *México, Porrúa (Sepan cuántos, 368)*.
- Garrido, E. (2009). La pintura mural mexicana, su filosofía e intención didáctica. *Sophia, Colección de Filosofía de la Educación*, (6), 53–72.
- Gerhard, P. 1986. *La geografía histórica de la Nueva España, 1521-1821*. México, UNAM.
- Hernández Moreno, J. A. (2017). Interpretación político-histórica de los murales de Diego Rivera (1923-1954).
- Jaimes, H. (2012). Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros.
- Jaimes, H. (2015). El espíritu vanguardista de Diego Rivera: Los murales de Chapingo. *Revista Iberoamericana*, 255-276.

- Korsbaek, L., & Rentería, M. Á. S. (2007). El indigenismo en México: antecedentes y actualidad. *Ra Ximhai: revista científica de sociedad, cultura y desarrollo sostenible*, 3(1), 195-224.
- Kos-Stanišić, L. (2010). *Latinska Amerika i suvremeni svijet. Kos-Stanišić Lidija [Monograph]–Zagreb: FPZG.*
- Machado, F. (2013). Orozco: el mural de la escalera del antiguo Colegio de San Ildefonso. *Crónicas. El Muralismo, Producto de la Revolución Mexicana, en América*, (10-11).
- Mandel, C. (2007). Muralismo mexicano: arte público/identidad/memoria colectiva. *ESCENA. Revista de las artes*, 61(2), 37-54.
- Martínez, M. E. G. B. José Clemente Orozco: planteamiento de lo trágico, lo heroico y lo irrisorio. *Crónicas. El Muralismo, Producto de la Revolución Mexicana, en América.*
- Masters, A. (2022). ¿Por qué se decretaron las Leyes Nuevas de 1542? Nuevas luces sobre conquistadores peruleros, mujeres palaciegas y Bartolomé de las Casas en las reformas de Indias. *Revista de Indias*, 82 (285), 293-327.
- Mirkin, D. C. (2010). Diosas y madres, el arquetipo femenino en Diego Rivera. *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, 191-212.
- Peić, M. (1991). *Pristup likovnom djelu. Školska knjiga.*
- Ramírez, J. L. N. (2019). José Clemente Orozco: El fundador del muralismo en México. *Horizonte Histórico-Revista semestral de los estudiantes de la Licenciatura en Historia de la UAA*, (19), 41-52.
- Rashkin, E. J. (2018). José Clemente Orozco, Caricaturista. *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, (43), 44-48.
- Rivera, D. (1932). The revolutionary spirit in modern art. *The Modern Quarterly (Baltimore)*, 6(3), 51-57. (utilizado en la página web <https://icaa.mfah.org/s/en/item/786551#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299> consultado 26/11/2023)

Rochfort, D. (1993). Mexican Muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros. (*No Title*). (utilizado en la página web desde el junio de 2023 hasta 27/11/2023 <https://archive.org/details/mexicanmuralists00desm/page/77/mode/1up?view=theater>)

Rodríguez, A. (1969). *A History Of Mexican Mural Painting*, Thames And Hudson, London.

Siqueiros, David Alfaro et al. "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores," 1923. Sala de Arte Público Siqueiros, Mexico City. (disponible en <https://icaa.mfah.org/s/es/item/751080#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-827%2C-92%2C4133%2C3666> consultado el 30/06/2023)

Stein, P. (1994). *Siqueiros: his life and works*. International Publishers Co.

Tibol, R. (2007). *Diego Rivera, luces y sombras: narración documental*. Lumen Press.

Tibol, R. (1974). *Documentación sobre el arte mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica.

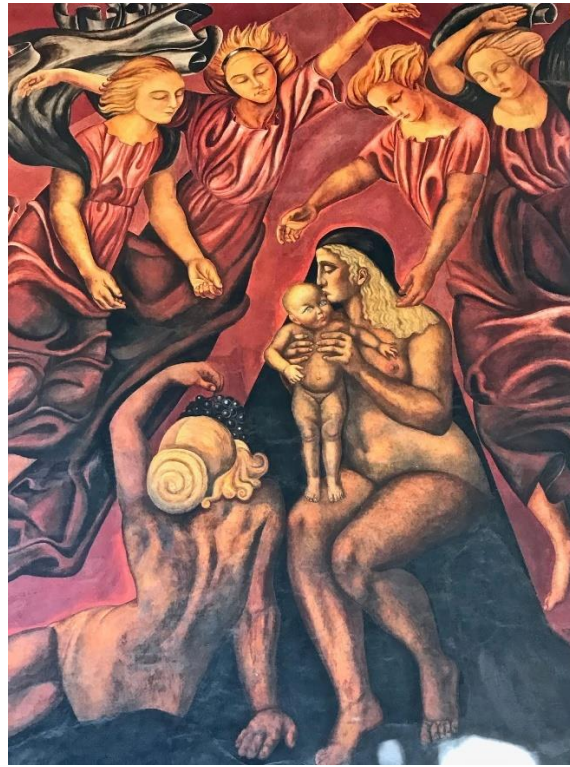
Trujillo, M. B. B. (2016). Los líderes revolucionarios en la capilla riveriana Chapingo. *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América*, 23(92), 62-65.

Vasconcelos, J. (1997). *The cosmic race/La raza cósmica*. JHU Press.

Villar, S. A. H. D. (2018). Perspectivas del indígena en el Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores. *Artelogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine*, (12).

Wolfe, B. D. (1986). *La fabulosa vida de Diego Rivera*. Diana.

7. ANEXOS



Anexo 1: José Clemente Orozco, “Maternidad”, 1923, Escuela Nacional Preparatoria, Ciudad de México.



Anexo 2: José Clemente Orozco, “Banquete de los ricos”, 1923, Escuela Nacional Preparatoria, Ciudad de México.



Anexo 3: José Clemente Orozco, “Trinidad revolucionaria”, 1923-1924, Escuela Nacional Preparatoria, Ciudad de México.



Anexo 4: José Clemente Orozco, “La trinchera”, 1926, Escuela Nacional Preparatoria, Ciudad de México.



Anexo 5: José Clemente Orozco, “Destrucción del viejo orden”, 1926, Escuela Nacional Preparatoria, Ciudad de México.



Anexo 6: José Clemente Orozco, “La Ley y la Justicia”, 1923-1924, Escuela Nacional Preparatoria, Ciudad de México.



Anexo 7: José Clemente Orozco, “Juventud”, 1923-1924, Escuela Nacional Preparatoria, Ciudad de México.



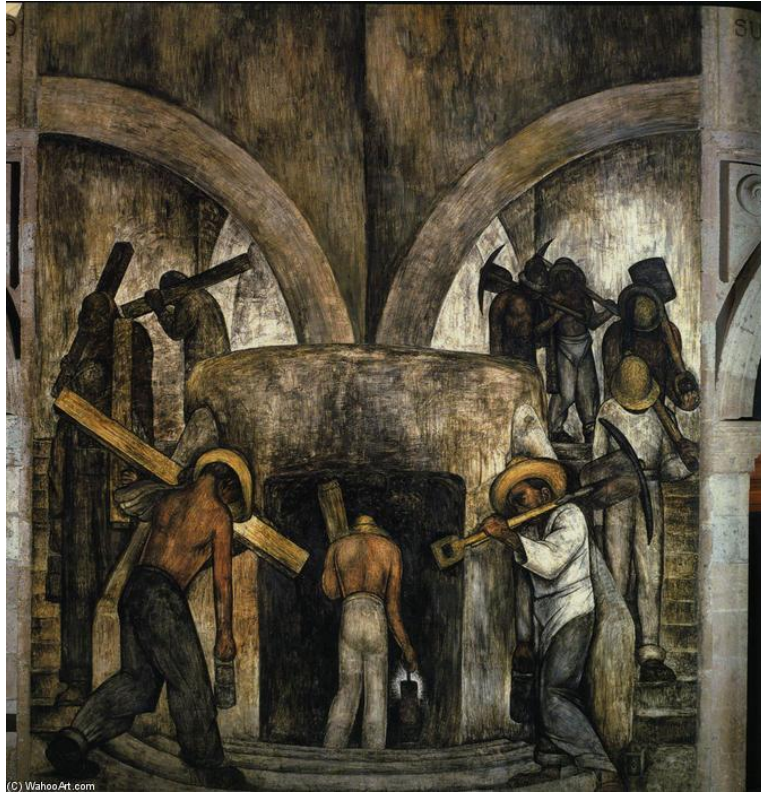
Anexo 8: José Clemente Orozco, “Cortés y la Malinche”, 1926, Escuela Nacional Preparatoria, Ciudad de México.



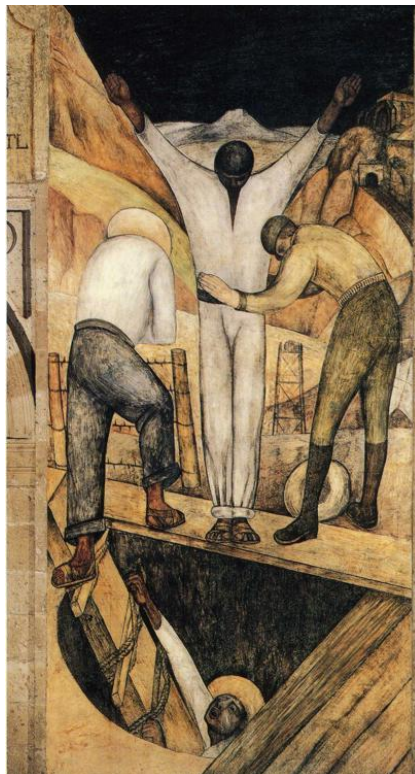
Anexo 9: José Clemente Orozco, “La despedida”, 1926, Escuela Nacional Preparatoria, Ciudad de México.



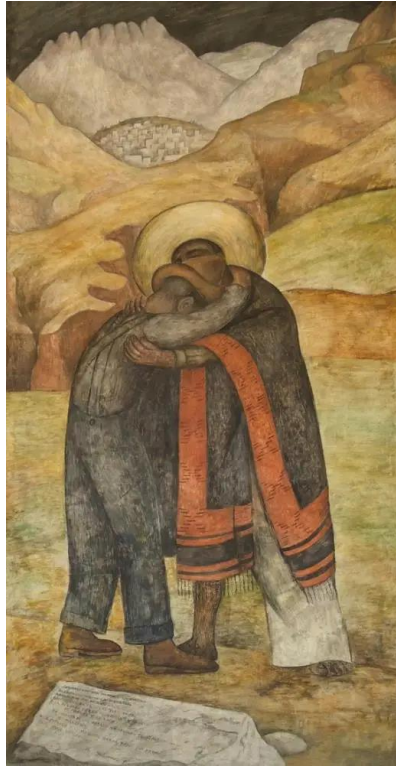
Anexo 10: Diego Rivera, “La creación”, 1922, Escuela Nacional Preparatoria, Ciudad de México.



Anexo 11: Diego Rivera, “Entrada a la mina”, 1923, el muro este, Patio del trabajo, Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México.



Anexo 12: Diego Rivera, “Salida de la mina”, 1923, el muro este, Patio del trabajo, Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México.



Anexo 13: Diego Rivera, “El abrazo”, 1923, el muro este, Patio del trabajo, Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México.



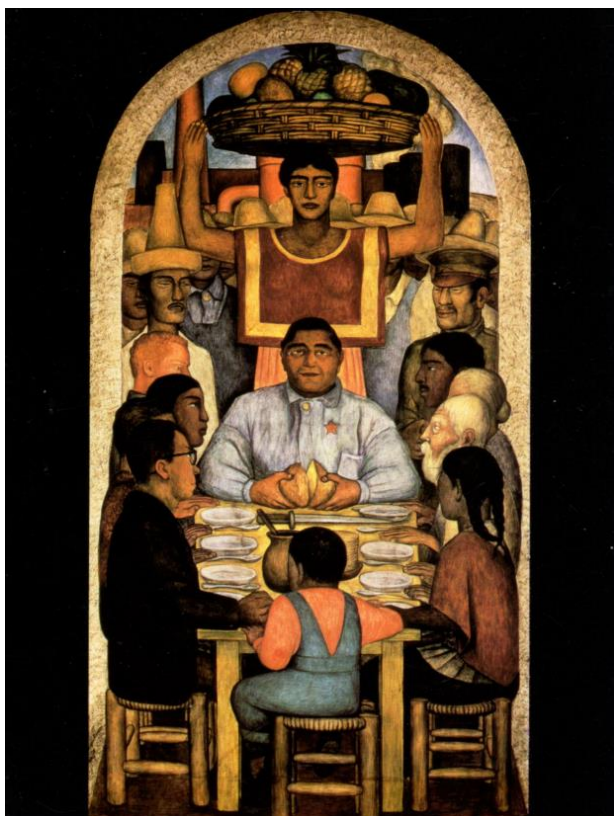
Anexo 14: Diego Rivera, “La mecanización del campo”, 1926, el muro norte de la escalera, Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México.



Anexo 15: Diego Rivera, “Fraternidad”, 1928, tercer piso, Patio del trabajo, Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México.



Anexo 16: Diego Rivera, “Día de muertos, fiesta de la ciudad”, 1924, el muro sur, Patio de las fiestas, Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México.



Anexo 17: Diego Rivera, “Nuestro pan”, 1928, el muro sur, Patio de las fiestas, Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México.



Anexo 18: Diego Rivera, “Distribución de armas”, 1928, el muro sur, Patio de las fiestas, Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México.



Anexo 19: Diego Rivera, “El buen gobierno”, 1924, el muro sur, vestíbulo del segundo piso, el edificio administrativo, Universidad Autónoma de Chapingo, México.



Anexo 20: Diego Rivera, “Alianza obrero campesina”, 1924, el muro norte, vestíbulo del segundo piso, el edificio administrativo, Universidad Autónoma de Chapingo, México.



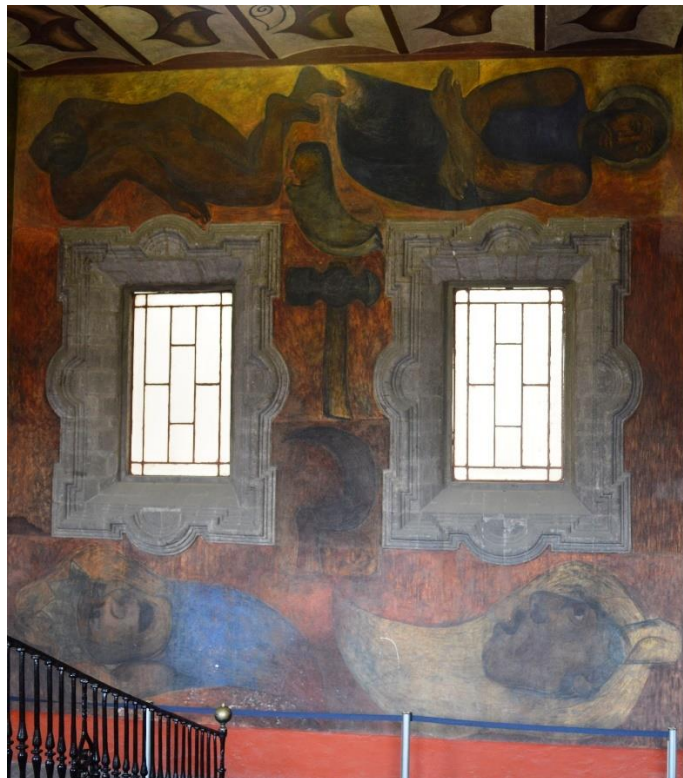
Anexo 21: Diego Rivera, “La sangre de los mártires revolucionarios fertilizando la tierra”, 1926, el muro este, la capilla, Universidad Autónoma de Chapingo, México.



Anexo 22: Diego Rivera, “La tierra fecunda”, 1926, el muro norte, la capilla, Universidad Autónoma de Chapingo, México.



Anexo 23: David Alfaro Siqueiros, “Los Elementos” (“El espíritu de Occidente”), 1923, Escuela Nacional Preparatoria, Ciudad de México.



Anexo 24: David Alfaro Siqueiros, “El llamado a la libertad” (“Los ángeles de la liberación”), 1923, Escuela Nacional Preparatoria, Ciudad de México.



Anexo 25: David Alfaro Siqueiros, “El entierro del obrero sacrificado”, 1924, Escuela Nacional Preparatoria, Ciudad de México.

RESUMEN

Este trabajo fin de máster trata de uno de los problemas que ha existido durante siglos en la sociedad mexicana – el indigenismo, al cual se prestó más atención después de la Revolución mexicana. Durante la presidencia de Álvaro Obregón (1920-1924), José Vasconcelos fue nombrado el Secretario de Educación Pública e inmediatamente comenzó su campaña educativa cuyo objeto fue incluir los indígenas en la sociedad y educarlos. Él quería construir una memoria colectiva y la mejor manera a conseguirlo fue poner los eventos importantes de la historia mexicana completa en los muros de edificios públicos para que todos podían verlos. En esa intención lo ayudaron pintores famosos entre cuales los mejores fueron José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros (“Los Tres grandes”), quienes hoy conocemos como fundadores del muralismo en México, un movimiento autóctono, donde el arte popular mexicano es producido por y para el pueblo. Por lo tanto, la estructura del trabajo se divide en dos partes: primera trata de los términos “indigenismo” y “muralismo”, mientras que la segunda trata de las obras hechas por los “Tres Grandes” en edificios públicos durante la presidencia de Álvaro Obregón, con la comparación de sus obras al fin.

Palabras claves: indigenismo, muralismo, José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros

SAŽETAK

Ovaj diplomski rad bavi se jednim od problema koji stoljećima postoji u meksičkom društvu – indigenizmom, na koji se više pažnje obratilo nakon Meksičke revolucije. Za vrijeme predsjedništva Álvara Obregóna (1920.-1924.), José Vasconcelos imenovan je tajnikom za javno obrazovanje i odmah je započeo svoju obrazovnu kampanju čiji je cilj bio uključiti domorodačke (indigene) ljude u društvo i obrazovati ih. Želio je izgraditi kolektivno sjećanje, a najbolji način da to postigne bio je staviti važne događaje iz cjelokupne meksičke povijesti na zidove javnih zgrada kako bi ih svi mogli vidjeti. U toj su mu namjeri pomogli poznati slikari, među kojima su najbolji bili José Clemente Orozco, Diego Rivera i David Alfaro Siqueiros („Velika trojica“), koje danas poznajemo kao utemeljitelje muralizma u Meksiku, autohtonog pokreta, gdje je meksičku narodna umjetnost stvorena od strane naroda i za narod. Stoga je struktura rada podijeljena u dva dijela: prvi se bavi pojmovima "indigenizam" i "muralizam", dok se drugi dio bavi djelima "Velike trojice" u javnim zgradama za vrijeme predsjedništva Álvara Obregóna, s usporedbom njihovih djela na kraju.

Ključne riječi: indigenizam, muralizam, José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros

ABSTRACT

This thesis deals with one of the problems that has existed for centuries in Mexican society – indigenism, to which more attention was paid after the Mexican Revolution. During the presidency of Álvaro Obregón (1920-1924), José Vasconcelos was appointed Secretary of Public Education and immediately began his educational campaign whose objective was to include the indigenous people in society and educate them. He wanted to build a collective memory and the best way to achieve that was to put the important events of complete Mexican history on the walls of public buildings so that everyone could see them. In this intention he was helped by famous painters among whom the best were José Clemente Orozco, Diego Rivera and David Alfaro Siqueiros (“The Three Greats”), who we know today as founders of muralism in Mexico, a native movement, where Mexican popular art is produced. by and for the people. Therefore, the structure of the work is divided into two parts: the first deals with the terms “indigenism” and “muralism”, while the second deals with the works made by the „Three Greats” in public buildings during the presidency of Álvaro Obregón, with the comparison of their works at the end.

Key words: indigenism, muralism, José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros