



**Universidad Nacional Autónoma de México**

---

**Facultad de Estudios Superiores Iztacala**

**“Modelo de Ser Humano Representado en el  
Discurso del Muralismo Mexicano”**

T E S I S  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN PSICOLOGÍA  
P R E S E N T A (N)

**David Alonso Amaro Rosales**

Director: **Mtro. Carlos Olivier Toledo**  
Dictaminadores: **Dra. María de Lourdes Jacobo Albarrán**  
**Mtro. José Carlos Mondragón González**



**Los Reyes Iztacala, Edo de México, 2014**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **AGRADECIMIENTOS**

Como tantos otros, este trabajo de investigación fue posible gracias a la beca otorgada por la Dirección de Apoyo a Proyectos de investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) a través del proyecto “Disidencia y resistencia en el pluralismo cultural: memoria y subjetividad en minorías sociales” (IN304109) y cuyo responsable fue el Mtro. José Carlos Mondragón González. Agradezco el apoyo otorgado, sin él, este documento no sería lo que es.

A los integrantes de mi comité tutorial, todos ellos guías valiosos que estuvieron presentes desde el inicio de este trabajo: a la Dra. María de Lourdes Jacobo Albarrán, el Mtro. José Carlos Mondragón González; y mi tutor principal Mtro. Carlos Olivier Toledo. Con quienes cursé el seminario temático para la realización de esta investigación y sin duda, los maestros que más hondo me han marcado.

De la misma manera, quiero agradecer a mi casa de estudios por haberme otorgado la enorme oportunidad de haberme formado en ella, a la Universidad Nacional Autónoma de México, esperando que se conserve como un espacio laico, público y gratuito para todos los mexicanos.

## **DEDICATORIAS**

### **A mis padres:**

Por todas las enseñanzas que me han dado, por el tiempo y las palabras de apoyo a lo largo de mi vida, por su esfuerzo y cariño que me han mostrado. A David por ser una persona admirable y Teresita por siempre tenerme confianza. Porque sin ustedes no estaría aquí y me alegra ser parte de ustedes.

### **A mis hermanas:**

Porque siempre han sido parte fundamental en mi vida y muchos buenos momentos de mi vida no serían los mismo sin ustedes, a Marce por ser un ejemplo y Dany por todo el tiempo que hemos pasado juntos, el cariño y la confianza que nos tenemos. Por esos zapes y regaños por pate de ambas.

### **A mis abuelos:**

Por su cariño incondicional, sus atenciones y todos los cuidados que me han procurado, a mi abuelita Esther por ser parte activa de mi educación, su cariño y su cuidado en todo momento. A mi abuelito Fidel por siempre ver la forma de ayudarme. A mi abuelita Raquel y Leobardo por quererme y preocuparse tanto por mí.

### **A Myriam:**

Por alentarme, por quererme, por ser esa persona tan especial que me ha ayudado a lo largo de estos dos últimos años, por ayudarme a terminar esto y empezar cosas nuevas, por toda la confianza y querer acompañarme en la vida, por toda la admiración y amor que le tengo.

**A Carlos Olivier:**

Por ayudarme en este proceso, por la paciencia y disposición, por las palabras que me ayudaron en este proceso y todo el tiempo empleado.

**A mis amigos y familia:**

Porque me han ayudado a construirme en todo este tiempo, por sus palabras y su compañía, su cariño y apoyo. Y aunque no los menciono uno por uno espero que sepan que los quiero y me alegra conocerlos y compartir la vida con ustedes.

# ÍNDICE

<b>I. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
<b>1. CONTEXTO SOCIO CULTURAL DEL MURALISMO.....</b>	<b>7</b>
<b>1.1. Contexto de México.....</b>	<b>12</b>
<b>1.2. Etapa posrevolucionaria.....</b>	<b>23</b>
<b>1.3. Arte Porfiriano.....</b>	<b>28</b>
<b>2. MURALISMO.....</b>	<b>32</b>
<b>2.1. Motivaciones de los artistas: El artista como actor social.....</b>	<b>37</b>
<b>2.2. Pintura de acceso publico.....</b>	<b>49</b>
<b>2.3. Política cultural.....</b>	<b>55</b>
<b>2.4. Arte para legitimar.....</b>	<b>59</b>
<b>3. REPRESENTACIONES DEL MEXICANO.....</b>	<b>67</b>
<b>3.1. Horacio Barreda.....</b>	<b>72</b>
<b>3.2. Ezequiel Chávez Lavista.....</b>	<b>76</b>
<b>3.3. El Ateneo de la Juventud.....</b>	<b>83</b>
<b>3.4. Samuel Ramos.....</b>	<b>86</b>
<b>3.5. Ser humano contenido en el muralismo.....</b>	<b>92</b>
<b>II. CONCLUSIONES.....</b>	<b>102</b>
<b>III. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>110</b>
<b>IV. ANEXOS.....</b>	<b>116</b>

## RESUMEN

Entender el movimiento muralista como un movimiento colectivo y no solo como una propuesta pictórica nos permitirá analizar el discurso contenido dentro de las creaciones artísticas. El trabajo se realizó a partir del interés de conocer el modelo de ser humano representado en la producción de los pintores muralistas.

Dicho modelo de representación no es una situación azarosa, sino es la colectividad de los artistas, las ideas personales y grupales, generadas a partir de su experiencia en el mundo, de enfrentar situaciones complicadas y la comunicación que establecen con discursos de poder.

El presente trabajo intenta conocer el modelo del *mexicano* representado en las pinturas murales sin separarlo del proceso que debieron enfrentar los artistas para culminar en eso, intenta adentrarse en las ideas de los autores y conocer las interpretaciones que realizaron de los elementos que rodearon su proceso y desarrollo.

Podremos ver los alcances del arte: cómo es que puede incidir en el planos de lo social y ayudar a genera propuestas ideológicas, pues las obras artísticas pueden ser más que solo un acto de imaginación y estar pensadas para producir más allá de solo una experiencia estética.

## I. INTRODUCCIÓN

La intención de analizar la construcción del modelo de ser humano presente en el discurso de la pintura mural surge a partir del interés de cómo es que el movimiento ha llegado a un punto en el cual es un patrimonio mexicano y qué bondades han sido vistas en el trabajo desarrollado por los pintores, así como conocer los objetivos de los pintores.

El presente trabajo empezó al entender al muralismo como un discurso minoritario, formado por un grupo de personas que se vieron en la necesidad de generar interpretaciones de su mundo y proponer nuevos modos de producción y funciones de los artistas.

Utilizando el arte y la escritura como medio para propagar sus ideas y con el fin de sustentar su práctica, fueran motivos individuales o grupales, los muralistas construyeron un discurso a partir de lo pictórico y que no era exclusivo de temas del arte, sino que pisaba con fuerza el tema de lo social.

Es necesario tomar en cuenta que las imágenes creadas dentro del muralismo al igual que muchas obras artísticas, están permeadas por la subjetividad del creador y las condiciones sociales de éste, permitiéndonos ver a la obra como un elemento discursivo con las condiciones necesarias para ser analizadas no solo desde una experiencia estética.

El muralismo se ha resguardado a lo largo de la historia mexicana como patrimonio cultural a partir de su surgimiento y desarrollo, con una historia llena de choques y conflictos que al final han desembocado en un consolidamiento de un movimiento libre y al servicio de México, pero que una investigación más profunda nos permite ver un movimiento en una ambiente conflictivo, donde se mueven una amplia cantidad de intereses.

Los objetivos principales que han dado forma y orientación al trabajo son los siguientes:

1. Conocer las condiciones sociales bajo las cuales se formó el movimiento del muralismo.
2. Conocer las condiciones político-ideológicas de la producción artística antes del muralismo.
3. Conocer cómo los personajes fundadores del movimiento se implican con un sector de la población.
4. Conocer y contrastar las interpretaciones del mexicano que se habían generado hasta entonces y la de los muralistas.

Para dar solución a los objetivos anteriores la investigación se estructuró y desarrolló a partir del conocimiento de tres instancias:

- El contexto particular de México que propició la generación del movimiento.
- Las ideas personales de los artistas y los intereses gubernamentales.
- Las interpretaciones que hasta entonces habían sido generadas del mexicano y que darán la pauta para conocer el modelo representado del ser humano dentro de las obras artísticas del muralismo

En primera instancia conoceremos cuáles son las condiciones inmediatas del país, situando al estudio en la última parte del gobierno de Porfirio Díaz, lo cual proporcionara información de las condiciones sociales que si bien han sido repasadas por distintos estudios de tipo histórico, nos ayudara a tener presente la información y dibujar un mapa de las características del tejido mexicano.

En este mismo apartado conoceremos la política desarrollada por el gobierno de Díaz y cómo éste marco el desarrollo de las artes en México y la generación de artistas novedosos al estilo europeo.

Las disputas territoriales y los diferentes conflictos armados que se produjeron a partir de 1910 hasta finales de la segunda década, he decidido no incluirlos, pues solo sería presentar información que a mi parecer solo proporcionaría al trabajo de un apartado innecesario, lo que se retoma de esto, son las consecuencias y el estado final que dejó en el cuerpo social de México.

El segundo capítulo tiene como objetivo conocer los ideales del movimiento muralista, el cual a su vez está dividido en dos secciones, pues el muralismo nació, se desarrolló y proliferó a partir de la convivencia de los pintores y los ideales políticos del nuevo gobierno que se consolidó a partir de 1920.

En el primer apartado indagaremos los móviles intelectuales de los pintores, principalmente de Siqueiros y Rivera, quienes junto con Orozco decidieron realizar obras de tipo monumental en muros y paredes.

Como describe Siqueiros el muralismo fue el resultado del choque de dos revoluciones, la primera serían los ideales de la revolución mexicana la cual sería representada por Siqueiros, pues su visión del artista fue modificada a partir del involucramiento que tuvo en movimientos armados y de activismo político; la segunda sería la experiencia teórico-pictórica surgida en Europa a partir de la reflexión generada en el continente sobre las corrientes y las formas de generar arte, el cual es representado por Rivera.

Este choque de ideas culminó en la decisión de pintar murales, pero el camino no fue inmediato, los artistas antes de llegar a esto tuvieron que generar una visión particular de sus condiciones y obligaciones.

La pintura de caballete, el artista como actor social, la decisión de pintar en muros, la pintura vista como elemento pedagógico y promoción, son temas que se irán presentado en el capítulo dos con el objetivo de conocer las ideas y las implicación de cada uno de ellos, pues en estos recae el sustento de la práctica de los muralistas.

El segundo apartado del capítulo dos se desarrolla retomando el panorama de principio de la década de los años veinte, un México compuesto por diversos grupos, las diferencias raciales que han estado presentes a lo largo de la historia y un nuevo gobierno instaurado en el poder. Este apartado busca conocer las políticas implementadas por parte del estado y por qué se dio un financiamiento bastante fuerte a las artes en general y esencialmente al muralismo.

A lo largo del desarrollo de este capítulo aparece la figura de Vasconcelos quien en calidad de secretario de educación sería el principal promotor de las artes en México, viéndolas como parte de un programa de urgencia dirigido a atender el problema de la fractura social del cuerpo mexicano generado a partir de las disputas y las ya existentes diferencias raciales.

Recorreremos las ideas de Vasconcelos y cómo es que el arte ayudaba a una política para sanar a México y que no estaba generada solamente a partir de la búsqueda de la producción artística, sino que atendía a la construcción de imágenes de México y el

mexicano con la intención de ligar a los pueblos en un mismo lugar donde las diferencias fueran superadas.

Este segundo capítulo cerrará con un tema que me parece de particular importancia, el apartado se centra en cómo es que el arte puede ser utilizado como una herramienta discursiva por parte de las ideologías con la finalidad de legitimarse.

Los primeros dos capítulos nos permitirán conocer las condiciones sociales, es decir contextualizar al muralismo y a los artistas, lo cual a su vez nos proporciona información de las interpretaciones particulares que los pintores generaron de su vida y sus condiciones, que me parece nos permite adentrarnos un poco a la subjetividad de los artistas a falta de poder realizar entrevistas a miembros que fueran activos del movimiento.

En el tercer y último capítulo se presentará el modelo del mexicano representado en las expresiones murales, retomando el segundo capítulo nos permitirá entender el origen de la nueva lectura del mexicano, sus elementos y sus características.

Con la finalidad de contrastar, y respetando el planteamiento del trabajo, al ver el muralismo como un movimiento minoritario, que prefiero llamarlo utópico retomando a Paul Ricoeur, los primeros apartados del último capítulo presentarán las interpretaciones y lecturas realizadas por distintos autores sobre México y el mexicano que son anteriores a los pintores.

Recorreremos las construcciones que realizaron autores como: Cosmes, Ezequiel Chávez Lavista, Horacio Barreda, el grupo de los ateneístas y finalizaremos con la interpretación de los muralistas y las implicaciones de ciertas representaciones gráficas en las obras.

El trabajo se realizó a partir de la revisión bibliográfica y haciendo un recorrido por la historia de las condiciones sociales del país, al igual que el desarrollo de las artes en México que contempla el periodo de 1890 a 1930, pues el muralismo surge como practica consolidada a partir del 1920 promovida por la secretaria de Vasconcelos, pero los primeros ejercicios se realizaron en 1910 a cargo de Gerardo Murillo.

Se decidió hacer este corte en el tiempo al ser las condiciones inmediatas que dieran origen al grupo y los principales años que engloban el surgimiento, la reconfiguración y la instauración de la nueva practica de creación artística.

En el capítulo uno y tres se agregan apartados para ejemplificar las obras a las que se hará referencia y que el lector pueda tener una imagen presente.

## 1. CONTEXTO SOCIO CULTURAL DEL MURALISMO

El discurso artístico del muralismo se produce bajo distintas ideas y personalidades, siendo un proceso largo y complicado, influenciado por la condición social que se vive en el mundo y que atraviesa el país: saliente de un movimiento de revolución. Estos eventos orillaron a distintas personas a reunirse, discutir y proponer un nuevo sistema, prácticas y condiciones para la sociedad a la que pertenecen.

Durante el gobierno de Porfirio Díaz se auspició y protegió un arte capaz de proporcionar el indispensable oropel al efectivo programa de progreso que incluía la fundación de industrias e instituciones de crédito, la multiplicación de ferrocarriles y telégrafos, instalación del teléfono y la luz eléctrica, servicios regulares de navegación y de tranvías, mejoras en el servicio postal y modernización de las principales ciudades, sobre todo de la capital. Para realizar tantas y tan importantes obras materiales el gobierno abrió la puerta grande al capital extranjero, que entró con fuertes empréstitos y mayores inversiones. Siendo esa la puerta del progreso se consideró justo que por ahí también circularan los vientos de la renovación artística. El gobierno aplicó a la producción artística un criterio idéntico que a la producción industrial, importándose maquinas, ingenieros y artistas.

No fue un proceso de aclimatación de formas artísticas foráneas, similar al que había intentado la Academia durante su formación y resurgimiento. Aquella política, con todos los desaciertos que tuvo, fue de servicio y estímulo a los artistas nacionales; mientras que la aplicada durante el Porfiriato “significó la más absurda degradación de los propios valores” asegura Tibol. “En medio de un clima de tolerante desprecio” (Tibol, 1964) la

Academia medraba cumpliendo su función formativa; los artistas que de ella salían, desconcertados por el plano de inferioridad en que se les colocaba, antes de renunciar a su vocación preferían ampararse en las sensiblerías de la gente acaudalada; o seguían haciendo lo mismo de siempre y en el mejor de los casos, trataban de aportar algo a la corriente académico-indigenista que había despuntado en el período anterior. Para adquirir prestigio y también mejores conocimientos, no veían otra salida que un viaje más o menos prolongado a cualquier país europeo (Tibol, 1964).

La Revolución de 1910, surgió de la impostergable necesidad de renovación, se gestó en un amplio frente que abarcó a todos los sectores de la sociedad mexicana de principios del siglo. La falta de libertades maduró el programa político de la oposición; la subordinación y la esclavitud empujaron al campesinado a exigir la propiedad de la tierra; los abusos de todo tipo obligaron a los obreros a asociarse para defender sus derechos. El entronizamiento ofensivo y degradante del arte, los artistas importados, hizo que los artistas mexicanos se lanzaran a luchar por un cambio radical en la enseñanza y la función del arte. Así como la Revolución Política tuvo sus impulsores, la revolución artística tuvo el suyo: Gerardo Murillo, el Doctor Atl, *el gran abuelo del arte mexicano* contemporáneo; él fue el primero que lanzó la voz de alarma y el primero que señaló el camino a seguir (Tibol, 1964).

Hubo de transcurrir el necesario proceso de recuento, análisis y fecundación subconsciente para que la Revolución se impusiera como tema en el arte (Monsiváis, 2000). Cuando la Revolución entra en su etapa pacífica, los artistas centraron sus inquietudes estéticas; comprendieron que México tenía tareas más urgentes que el incremento de la producción artística y decidieron ver la situación existente en el país y el mundo.

Siqueiros fue uno de los estudiantes de arte que con más entusiasmo, acogió las prédicas del Dr. Atl. Con toda la exaltación y la osadía de su temperamento impulsivo se incorporó al Ejército Constitucionalista; aunque alcanzó el grado de capitán no olvidó los móviles intelectuales y artísticos en su definición revolucionaria; “participó decisivamente en las primeras discusiones colectivas sobre la función social renovadora del arte y la cultura, ocurridas en Guadalajara en 1918” (Tibol, 1964) Siqueiros entró a la Revolución como un joven rebelde y salió de ella convertido en un luchador político, convencido de que las frustraciones y los fracasos momentáneos de un pueblo podían superarse siempre que la masa se organizara en torno a un partido y a un programa, ¿Cuál sería ese partido? ¿En qué consistiría ese programa? ¿Qué papel jugarían los artistas en la construcción de una sociedad más justa? Estos interrogantes y una necesidad categórica de completar su formación artística lo llevaron en 1919 a Europa, donde pudo trasladarse gracias al nombramiento de agregado militar de la Embajada Mexicana en Madrid. A pocos días de llegar a París, conoce a Diego Rivera; encuentro decisivo en la vida de ambos artistas y en el desarrollo del arte mexicano posterior (Tibol, 1964).

El nacionalismo cultural apareció en México precedido o estimulado por la lectura de *La decadencia de occidente* de Spengler (1918), afirma Monsivais, por el abatimiento de la fe en el devastado ideal de Europa, por las reacciones crecientes a la influencia de Estados Unidos. También el nacionalismo cultural desata y configura la realidad política y el contexto de la constitución de 1917, la correspondencia en el arte, en la cultura a la novedad de la revolución, a la fuerza de sus violentos estímulos. Había que olvidarse de los placidos y reducidos espectadores porfirianos, obtener un gran público, introducirla a que

testimonie y actúe en las representaciones conmovidas del proceso social. Una cultura social y un nacionalismo espiritual (Monsiváis, 2000).

En 1922 “la pintura mural se encontró sobre la mesa puesta” afirma Vasconcelos. La idea misma de pintar muros y todas las ideas que iban a constituir la nueva etapa artística; le correspondió servir la mesa al filósofo José Vasconcelos, quien en calidad de secretario de Educación del presidente Obregón emprendió una vasta renovación revolucionaria de la cultura nacional. La revolución había entrado en su etapa pacífica en un país agotado por la guerra civil, ruinoso, pobre, enfermo y analfabeto; había que rehacerlo todo, desde los cimientos. El idealismo socialista de Vasconcelos le hizo suponer que el arte heroico podía ayudar a fortalecer la voluntad de construcción; las pinturas murales serían los altares cívicos ante los cuales el pueblo iría a reafirmar su fe en el nuevo orden. Confió su anhelo a Rivera y en 1922 le ofreció el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, que dirigía Vicente Lombardo Toledano. Rivera se entregó con devoción a interpretar el misticismo laico de Vasconcelos y ayudado por Luis Escobar, Xavier Guerrero, Carlos Mérida, Jean Charlot y Amado de la Cueva pintó, a la encáustica, una gran composición neoclásica sobre el tema de La Creación, mezcolanza alegórica que pretendía significar la formación de la raza mexicana, pero que resultó un himno racionalista al origen del hombre y a sus poderes intelectuales, entonado con metáforas de todas las religiones: ocultismo, deidades paganas y santificación. “Por su belleza, su artesanía y su originalidad la obra tenía categoría de altar; pero el culteranismo de su contenido resultó completamente extemporáneo; se adecuaba más a una urbe aristocrática del espíritu que a la nación lacerada que era México” afirma Tibol (Ver foto en anexo A).

Este nuevo panorama es aquel que sería retomado por los artistas que se unen posteriormente al movimiento muralista, retratando la situación existente y plasmando nuevos personajes con actitudes revolucionarias, tomando en cuenta la Declaración Social, Política y Estética que fue escrita por Siqueiros quien forma el Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores. Donde se expresaba apoyo al campesino, la reformulación del orden en la academia y las condiciones del trabajador y manifestaban un repudio a la pintura de caballete, que se abordará el tema más adelante en el capítulo dos.

Pérez (sin año) explica que los conflictos que se viven en una sociedad están relacionados con la existencia de las minorías, con sus demandas de reconocimiento y ejercicio de los derechos. Del mismo modo explica que existen dos tipos de minorías, involuntarias y voluntarias, el primer tipo está constituido por conjuntos de individuos que se encuentran de manera contingente en una inferioridad numérica con respecto a otros, mientras que el segundo grupo las define como minorías culturales, las cuales se encuentran en desventaja y asumen el carácter de minorías intencionales, se es así porque lo han decidido, ya que reúnen características a las que se atribuyen valores que hacen la diferencia con respecto a otro grupo mayoritario.

Hobsbawn (1968) sostiene que en la práctica, todo hombre y todo movimiento social está sometido a las presiones tanto del reformismo como del ánimo revolucionario. Necesitando una política acerca del mundo existente en que se ven obligados a vivir para poder establecer ideales y políticas de reforma.

Esto nos permite entender el movimiento artístico del Muralismo como la formación de un discurso en función de distintas causas sociales, intereses personales y

artísticos como un movimiento de una minoría voluntaria, en contra de una ideología dominante. Con propuestas a gobierno, a la academia y al sector que en teoría, sería el más importante, los mexicanos comunes, los indígenas, campesinos y trabajadores.

Siendo un discurso que propone a través del arte un modelo de ser humano distinto al cual se venía retratando en el periodo del Porfiriato, utilizando la pintura mural como medio de esta propuesta. El interés radica en saber qué modelo de ser humano es representado bajo este discurso artístico y que sucesos llevan a construir este modelo ideal.

Los movimientos de grupos sociales se han estudiado por distintos especialistas de las ciencias sociales, sociólogos, antropólogos, filósofos, etcétera. Algunos desde el ámbito de la psicología, pero pocos son los estudios los cuales se interesan en la subjetividad que moviliza a estos y cómo está presente en el discurso propuesto, es así que el estudio propone abordar el tema de un modelo de ser humano presentado a través del arte, construyendo así un discurso con las cualidades de ser analizado y estudiado.

### **1.1. Contexto de México**

El régimen de Díaz comenzó en 1876 como un gobierno dinámico y modernizador. Mason Hart (citado en: Fuentes, 1990) lo describe como un régimen que se asentaba ampliamente en un país de 9.5 millones de habitantes que gozó del apoyo general de la clase media y de las élites rurales hasta finales del siglo XIX.

Durante el Porfiriato se presencié el nacimiento y el establecimiento de una nueva clase dirigente: *los científicos*, que se opusieron a las formas de gobierno local y regional, con el fin de mantener el orden político y fomentar la modernización.

Según Greeley (2004) *los científicos* fueron quienes permitieron y promovieron la inversión extranjera, pues consideraban que el desarrollo económico del país estaba ligado completamente a esta inversión, bajo esta misma idea se movió la promoción y la producción del arte, el crecimiento artístico etaria ligado a las corrientes europeas, durante el Porfiriato se patrocinó desde el gobierno para que los artistas estudiaran en Europa, a través de programas que vinculaban a la academia de San Carlos con academias en Francia, Italia y España principalmente, un gran número de artista recibieron formación práctica e ideológica para que pudieran replicar el arte que se desarrollaba en Europa.

No solo se importaron máquinas y herramientas, también se importó el modelo positivista nacido en Francia por Comte, Gabino Barreda es quien acogió dichas ideas y las traslado a México. “No hay orden sin progreso ni progreso sin orden” se convirtió en el lema utilizado por *los científicos* a la hora de determinar las direcciones del desarrollo mexicano (Greeley, 2004).

“El positivismo sustituyo la fe en el cristianismo por la fe en la ciencia” (Greeley, 2004) una ciencia determinada por objetivos de las clases de elite, aplicada para el beneficio propio en nombre de desarrollo de todos los mexicano. Justo Sierra argumentaba que la aplicación de modelos científicos positivistas era una opción que beneficiaba al progreso de todo el mundo, y esta era una ideología que permitía a las clases medias mantener control de las nuevas tecnologías y los beneficios de ellas. Apuntando al Darwinismo social, según el cual solo sobrevivían los más fuertes había “hombres nacidos para mandar y hombres nacidos para obedecer” el positivismo también era una ideología que permitía a las clase burguesas mantener el orden social (Comte citado en Leopoldo Zea citado Greeley, 2004). El atraso social se traducía en un desorden social que había que

erradicar, y la dictadura de Díaz servía como medio para lograr estos objetivos (Córdoba, 1973).

Bajo esta mirada, eran los filósofos y las elites educadas quienes debían llevar a México al progreso y desarrollo de una manera ordenada, estos círculos estaban formados por clases altas procedentes de Europa y que era considerada como la cuna de la civilización y el progreso ordenado. Justo Sierra apostó por la importación de cultura y personas europeas para mejorar las deficiencias de la población mexicana.

Necesitamos atraer inmigrantes procedentes de Europa para obtener una mezcla con la raza indígena, pues solo la sangre europea puede mantener el nivel de civilización que ha sacado a nuestra nación de una ruina que significaba regresión y no evolución. Necesitamos cambiar completamente la mentalidad indígena por medio de la educación en las escuelas. Esta es nuestra gran y urgente obligación, y debemos realizarlo pronto o estaremos perdidos (Justo Sierra, citado Greeley, 2004; p.300).

El Porfiriato al basarse en una apertura amplia a la inversión extranjera desembocó y permitió que el desarrollo de México fuera detenido cada vez más desde el extranjero, los grupos de clase media veían cómo se les marginaba, pues los mayores beneficios iban a las compañías extranjeras. Las compañías extranjeras tenían gran interés en promover las exportaciones, pero se mostraban muy poco interesadas en la expansión del mercado interno (Fuentes, 1992).

Este esquema impuesto sobre una sociedad básicamente agraria con una fuerte clase terrateniente, desembocó en una burguesía débil, en la represión de los movimientos laborales y agrarios y finalmente, en un fracaso para incorporar a los nuevos grupos: hombres de negocios, profesionistas, administradores, rancheros, que el régimen mismo había fomentado. El gobierno de Díaz transformó a miles de campesinos tradicionales y

artesanos en trabajadores agrícolas e industriales. Pero tenía también que establecer fuerzas de seguridad poderosas que vigilaran que los trabajadores estuvieran desunidos, que las huelgas fueran disueltas y que la fuerza de trabajo siguiera siendo barata.

Durante este periodo el país tiene un crecimiento económico en gran medida, las áreas que más se desarrollan son las telecomunicaciones, así el sistema de correos, el ferroviario, los avances tecnológicos avanzan con rapidez, pero los sectores de la agricultura en general son los que no tuvieron gran desarrollo, causando un crecimiento desigual para los diferentes sectores y provocando la inconformidad de estos (Beato, 2004).

Durante el gobierno de Díaz, la expresión pictórica del paisaje fue incitada por la presentación de vistas urbanas en donde se recrean espacios y monumentos tópicos temporales, donde los artistas frecuentemente se limitaban a registrar para el deleite de una clientela específica.

Díaz promovió un arte que diera registro a sus logros nacionales, es así que durante esta época la pintura [y arquitectura] fungió y sirvió como ventana del desarrollo del país, para México y el extranjero. Tanto la pintura, arquitectura y cartografía, intentaban describir un México mediante diversas soluciones visuales y contribuirle a una imagen de Nación Moderna. Ramírez (2004) afirma que la ciencia, arte y política concurrían, en un discurso integrador y legitimante,

Es justo quien fomenta las becas y promoción para artistas mexicanos en el extranjero, bajo las ideas de progreso y desarrollo marcadas por Europa. Los artistas mexicanos, se formaban y recreaban las vanguardias europeas.

Así pues, lo que Charlot vio como un implacable abandono de la identidad nacional en favor de la mera imitación de la cultura europea por parte del régimen de Díaz era, en realidad, una vasta estrategia oficial destinada a definir la identidad única del México moderno como nación soberana integrada en el mundo [...] (Greeley, 2004; p 304).

Entre los elementos que contribuyen a darle un sentimiento de identidad nacional a una comunidad se encuentra la percepción del entorno, el sentimiento del terruño, la conciencia de territorialidad. Estas vivencias se convierten en expresión estética de orden visual a través de la pintura del paisaje. El proceso mediante el cual este género pictórico se establece y consolida, hasta convertirse en la pintura representativa por excelencia de la escuela moderna mexicana a finales del siglo XIX (Ramírez, 2004).

Velasco es el principal ejemplo, fue promovido durante el gobierno de Díaz, siendo el principal vocero de la imagen pictórica de México en el extranjero, los temas trataban al valle de México, donde muchas veces se podía apreciar el crecimiento urbano y el registro de nuevas tecnologías y medios de transporte como el ferrocarril (Ramírez, 2004). El arte servía como un elemento más de modernismo y registro de las tecnologías importadas al país (Ver foto en anexo B y C).

Dentro del arte que se desarrolló durante el periodo de Díaz, también tenemos el registro de nuevas concepciones de masculinidad y los caminos que se transitaban por parte de los hombres; hubo cambios estructurales y sociales que construían y enmarcaban la forma en la que se concebía la masculinidad, Marcías y Gonzales (2004) marcan al capitalismo como un primer detonante; con él nuevas formas prácticas que permitían a los individuos existir, ahora el obrero no debía estar en el campo, tenía la oportunidad de trabajar por dinero el cual le permitía obtener distintos servicios por parte de otros individuos, lo que permitió que la familia, como unidad económica con lazos afectivos y

reproductivos, dejara de ser una institución estructural, abriendo el desarrollo de categorías e identidades variadas de género.

El hombre porfiriano se alejó del campo y se desempeñó en las fábricas, la industria y la oficina, es aquí donde nuevas características empiezan a ser adoptadas por los hombres, ahora la consolidación de lo masculino y virilidad, no recaía en el cuerpo, la fuerza, las hazañas y proezas que lograra con este, el hombre empezaba a ser “bien visto” si se apegaba a algunas características que se habían considerado específicamente femeninas, la belleza y el deseo, Antonio Diaz Becerra deja ver este modelo, en La muerte de Acán (Ver foto en anexo D).

El cuerpo recostado de Acán casi sensual, no muestra señal alguna de su violento fin. En Acán se refleja la fusión de los ideales académicos clasistas del hombre y la mujer. Fuerte definido y atlético, pero a su vez delicado [...] denota “una sensibilidad fina y sensual” (Marcías y Gonzales, 2000; p. 332)

La masculinidad se empezó a construir a partir del lujo y el refinamiento, el público lo llamo afeminamiento por qué “los señores no actuaban como tales”.

En las primeras décadas del Porfiriato, los sectores dirigentes abandonaron la idea de trabajo físico como parámetro de la masculinidad mientras que las clases obreras y medias retomaron una nueva identidad como “gente de bien” o “gente decente” a través de la modificación de hábitos, formas de trabajo y vestimentas, Romualdo García deja ver esto en fotografías, el atuendo de campesino e indígena empezó a ser abandonado y se aspiraba a una nueva imagen (Ver foto en anexo E).

Lo anterior nos da un panorama de como el arte durante el periodo de Diaz sirvió como registro de los logros industriales, una ventana a México que demostraba un

panorama de modernismo y desarrollo, con el fin de legitimar un gobierno, por otra parte el arte nos permite ver el cambio que sufrían los hombres, adoptando nuevas prácticas, ideas y la apropiación de un sistema como el positivismo, el capitalismo y el consumismo, abandonando y olvidando prácticas y rituales que se habían mantenido de algún modo, vestimentas y prácticas se abandonaban para adoptar una imagen moderna y actual.

Sí es cierto que se promovió un gran crecimiento durante toda esta época, con el fin de alcanzar una modernización que pretendía equiparar a Europa o Estados Unidos, el impulso a la modernización no se trató meramente del modernismo per se, se trató de un modernismo controlado por la clase burguesa mexicana (Greeley, 2004).

El año de 1900, fue un año repleto de nerviosismo político, periódicos como *El Insustituible* declaraban que un hombre de 70 años, no es el que se requería para gobernar el país, una nación joven y briosa, sin embargo Porfirio Díaz es reelecto (Beato, 2004).

En este tiempo que incluso la pequeña burguesía mexicana así como las élites provincianas y locales, contemplaban frustradas cómo su posición social se iba socavando y el gobierno nacional era aniquilado por la invasión económica del exterior, que hacía mofa de sus principios federalistas-democráticos con la resultante dictadura y gobierno autocrático; las oportunidades de éxito social y económico eran cada vez más menguadas por bajones erráticos, endémicos, de la economía y por la nueva competencia extranjera que a menudo operaba bajo la protección del gobierno nacional. La posición vulnerable y dependiente de México en la economía mundial causó un tipo de desarrollo económico controlado por extranjeros, en exceso estrecho y desequilibrado, en provecho de la prosperidad estadounidense, británica, belga, francesa y alemana, bajo la protección de

guardas rurales armadas, todo ello yuxtapuesto a una indigencia de los nativos cada vez mayor y a menudo relacionada con esa prosperidad (Mason, 1992).

La revolución comercial e industrial del Porfiriato transformó a los campesinos y artesanos tradicionales, convirtiéndolos en obreros agrarios e industriales. Forjó un ejército de tecnócratas y administradores, mientras iban proliferando los pequeños hombres de negocios. Las *éligobierno* porfirista fueron perdiendo gradualmente su capacidad de gobernar (Mason, 1992). El creciente poderío de las compañías extranjeras, conjuntado al costo de la deuda pública, dictó la incapacidad del régimen para dar respuesta a los complejos problemas económicos y políticos que se suscitaron en los primeros 10 años del siglo XX. La relación subordinada y dependiente del régimen frente al capital extranjero precipitó la confrontación entre las élites metropolitanas y las provincianas, dirigidas por Francisco I. Madero; confrontación que versó sobre temas de gobierno nacional, un sistema político más abierto y la apertura de oportunidades económicas en cada lugar. Para recabar el apoyo de las clases inferiores en pro de su causa insurgente, Madero brindó a los trabajadores industriales el derecho a organizarse libremente y a los campesinos la oportunidad de reclamar las tierras que trabajaban.

La dictadura entra en una senda de soledad y animadversión difícil de entender en su conjunto. De un día para otro, Díaz y su equipo de trabajo empiezan a restar admiradores y sumar críticos. El sentir de la opinión pública tanto exterior como doméstica le retira su confianza al Porfiriato. Adentro los letrados más o menos jóvenes, la mayoría de la clase media urbana, los rancheros, terratenientes, los sacerdotes, los artesanos y trabajadores industriales, los peones "libres" que trabajan temporalmente en Estados Unidos, dan en empequeñecer al que poco antes era para todos el gran protector, la providencia en la tierra,

el árbitro supremo. “Para propios y extraños el régimen se achica y se afea” (Gonzales, 2000).

Casi todos los grupos sociales con la excepción de la minoría amamantada por el poder, participaron de la Procesión de Peros. La gente se da a la tarea de hablar de los defectos de la prosperidad y el orden porfirístico; da en ponerle peros a los hombres y los actos oficiales.

“Los jóvenes letrados se vuelven muy agresivos” asegura Gonzales, constituida por la generación modernista o *criticonas*, nacida entre 1858-1872, incluso, formada por regla general en normales de maestros y en escuelas de jurisprudencia. Los criticones habían sido educados, en escuelas públicas donde habían adquirido convicciones e ideales sobre política, administración, economía, finanzas y sociología. Como era natural, todos ellos aspiraban a poner en práctica esos ideales y convicciones, a tal propósito ambicionaban tomar parte activa en el gobierno (Gonzales, 2000), subir a las cimas soleadas del poder público. Esos jóvenes-adultos, entre 30 y 45 años de edad, al sentirse suficientemente maduros para el gobierno y al ver que éste no los incorpora a sus filas o darse cuenta que los poderosos los desdeñan y les plantan el calificativo de “plebe intelectual”, explica Gonzales, de pronto se transforman en críticos de la situación. Además, atraen al redil de la crítica a los intelectuales verdaderamente jóvenes, a los nacidos entre 1873 y 1889, a recién egresados de escuelas profesionales o todavía alumnos de ellas. A partir de los primeros seis o siete años del siglo, dos generaciones, la modernista y la del ateneo, se hacen una en sus actos de murmuración contra el régimen.

A la llegada del nuevo siglo el régimen porfirista va perdiendo fuerza y junto con nuevos principios estéticos surge una generación de artistas críticos dentro de la pintura paisajista que buscaban nuevas formas de representación del paisaje, tratándose de alejar de la documentación y descripción de la “realidad” que tanto había crecido durante el régimen de Díaz, el ejercicio giraba en torno a la interpretación de la vivencia y visión personal. Gerardo murillo y Julio Ruelas fueron unos de los principales promotores de esta nuevas visión del arte en 1903 (Ramírez, 2004).

Los pintores mexicanos en el extranjero se apegaron a distintas corrientes europeas del momento: academicismo, realismo, impresionismo, simbolismo y cubismo. Durante esta época en la producción y academia francesa se dio apertura al academicismo y realismo, aunque en principio fueran producciones basadas en puntos contrarios: mientras que el academicismo planteaba una producción basada en la entrega de una buena factura, los temas históricos y mitológicos eran el estandarte de dicha corriente, por otro lado el realismo proponía al arte como un elemento de reflexión a los temas que acontecían en la sociedad (Greeley, 2004).

Una generación de artistas jóvenes que habían sido patrocinados por el mismo gobierno de Díaz, conocían y se apegaban a estas nuevas corrientes artísticas, así el realismo dio las bases para las nuevas ideas que serían retomadas por los artistas en un futuro. Formándolos como pintores con una técnica de alto nivel y con una la inquietud de llevar al arte a un lugar más lejos que la mera contemplación.

Los motivos de orgullo del dictador fueron convertidos por los jóvenes intelectuales en motivos de crítica, por ejemplo, la inmigración extranjera de hombres, capitales y modas. Los jóvenes acusaron a Díaz de extranjerismo desmesurado.

Contra Díaz y la momiza aferrada al poder político y económico, la juventud intelectual despliega un enorme catálogo de peros; sólo de peros. No es revolucionaria; no aspira a la realización de valores nuevos; no anda tras otras metas. Es patriótica como la élite porfiriana. Busca, como sus enemigos, la libertad, el orden y el progreso. Es una juventud liberal a lo Juárez, leguleya a lo Iglesias y progresista a lo Díaz, pero muy ganosa de poder, muy harta del viejo condecorado y de la burocracia servil, del clero pomposo y conciliador, de la alcahuetería de los científicos, de los figurones de nariz levantada, de los influyentes, de los millonarios ostentosos, de los jefes políticos y de los jueces que aplicaban el Código Civil a los ricos y el Código Penal a los pobres (Gonzales, 2000, p.689).

Los diferentes sectores de la población se encontraban a disgusto por las formas de gobierno, cada vez sumando más críticos los jóvenes estudiantes y letrados cuestionaban desde la educación que se les había otorgado y empezaban a gestar movimientos que tomarían fuerza en los siguientes años, la misma formación que Díaz fomentaba, muchas veces más que servir a su gobierno, les otorgaban a los jóvenes elementos para lanzar protestas.

Al final la interacción entre los artistas mexicanos y los movimientos culturales europeos que promovió el porfiriato tuvo los resultados previsibles, acordes al gobierno. Pero hubo también momentos de incertidumbre, en los que la imagen de modernidad fomentada por nuestros artistas dio pie a formas de pensamiento y programas políticos opuestos a la ideología oficial.” (Greeley, 2004. P. 295)

Díaz estaba interesado en mantener una imagen de México hacia el extranjero, enaltecía las obras que realizaba, tanto a nivel de telecomunicación como a nivel de arquitectura, el arte que fomentaba, a nivel estético, era equiparable a las vanguardias

europeas, y cumplía con un papel más importante, “el gobierno de Díaz concebía a las exposiciones como oportunidad para mejorar la imagen de los mexicanos, servía también para corregir los „errores“ de la opinión mundial, sobre el clima, la política y a sociedad mexicana” Gene Yaeguer (citado en Greeley, 2004).

Algunos países empiezan a desmentir el milagro mexicano. Unas veces son artículos y libros de autores extranjeros los que pintan la situación mexicana con pinceladas oscuras. Otras veces son las relaciones internacionales las que sufren tropiezo.

La balanza comercial tuvo un saldo adverso para 1908. La crisis económica afectó, como era costumbre a los más pobres pero en esta ocasión las clases medias y altas también se veían afectadas y mermadas. El deterioro de la vida material intensificó el disgusto social ya tan fuerte antes de la crisis. El país estaba maduro para la trifulca.

## **1.2. Etapa posrevolucionaria**

A corto plazo, en los 10 críticos primeros años del nuevo siglo, las clases obreras agrarias e industriales que históricamente tanto habían soportado, tuvieron que hacer frente a la escasez alimentaria, alzas y creciente desempleo, lo que contribuyó a empeorar sus condiciones de vida. Los trabajadores experimentaron una mayor cantidad de arrinconamiento por cuanto que 15 000 colonos estadounidenses, provistos de títulos de propiedad y rifles, ocuparon grandes áreas de Coahuila, Chiapas, Chihuahua, Puebla, Sonora, Sinaloa, San Luis Potosí, Tamaulipas, Veracruz y el istmo de Tehuantepec. Además de esos colonos, las corporaciones estadounidenses contaron con grandes extensiones en el Norte, Campeche, Colima, Chiapas, Durango, Tabasco, Veracruz y Zacatecas (Mason, 1992).

Es en este marco que la lucha de revolución se inicia en el año de 1910, con los grupos que hasta entonces habían sido mayormente marginados y explotados, los agrarios y campesinos. Y que a cada instante se suma gente descontenta por las condiciones que se vivían.

A consecuencia de la crisis de las élites, el Estado semiparalizado, no pudo activar los mecanismos tradicionales de control social con la debida eficiencia, por lo que estalló la conflagración a nivel nacional. Las ideologías revolucionarias del exterior: nacionalismo, liberalismo, anarquismo y socialismo, brindaron a los grupos enajenados tanto explicaciones como soluciones a sus problemas. Entre 1910 y 1920, las clases rivales chocaron en una serie de luchas que sacudieron al país, amenazaron los intereses de las compañías y gobiernos extranjeros, y provocaron la intervención extranjera y el reacomodo de la sociedad y el Estado.

La represión, la falta de oportunidades, los sentimientos nacionalistas, las susceptibilidades ante las contracciones económicas externas, las demandas de tierra y los nuevos reclamos de poder, finalmente llevaron a la revolución a campesinos, obreros, clase media y a las élites rurales. Como sucede con frecuencia, la sociedad había sobrepasado al Estado y éste lo ignoraba.

La revolución mexicana de 1910-1921 consistió, por lo menos, en tres revoluciones (Fuentes, 1992):

La revolución número uno, fue la agraria, la del movimiento de los pequeños pueblos encabezado por jefes como Pancho Villa y Emiliano Zapata. Este movimiento fue una revuelta local que intento la restauración de los derechos de las comunidades sobre sus

tierras, bosques y aguas. Su proyecto favorecía una democracia comunitaria, descentralizada y autónoma, inspirada en las tradiciones compartidas. En muchos aspectos fue una revolución conservadora.

La revolución número dos, fue la revolución nacional, centralizadora y modernizante originalmente encabezada por Francisco Madero, y después, cuando éste fue asesinado en 1913, por Venustiano Carranza, y que finalmente se consolidó en el poder con los dos estadistas más poderosos del México de los años veinte: Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles. Su propósito era el de crear un Estado nacional moderno, capaz de fijarse metas de beneficio colectivo mientras promovía la prosperidad privada.

Entre las dos, en alguna parte, tuvo lugar una incipiente revolución proletaria, que reflejó el desplazamiento del artesanado tradicional mexicano por métodos industriales modernos. Radicalizada por dirigentes y teorías anarcosindicalistas, la naciente clase trabajadora llevó a cabo los dos más grandes desafíos contra la dictadura de Porfirio Díaz. La revolución número 2 triunfó finalmente y estableció, entre 1920 y 1940, las instituciones del México moderno.

La síntesis resultante en el gobierno predecía cambios violentos en el poder. El proceso se inició con la derrota del obrerismo en agosto de 1916, que se caracterizó por la promulgación de una constitución corporativista y nacionalista en 1917, la pacificación de la mayor parte de la miríada de insurgencias campesinas y concluyó con el exitoso golpe de estado bonapartista llevado a cabo por Obregón en 1920. El presidente Carranza fue asesinado por la soldadesca en su huida de la capital con dirección a Veracruz.

Durante el periodo de 1916 a 1924 la violencia se fue abatiendo, a medida que la sociedad pasaba por fases de restructuración política y las élites se reorganizaban. Los elementos desmoralizados de los movimientos derrotados villista, zapatista y de los obreros industriales urbanos se unieron a los grupos pacificados del régimen porfirista en un nuevo orden dominado por una jefatura militar victoriosa. Los jefes comenzaron a transferir su poder militar al dominio civil y económico. Mientras que los hombres de negocios estadounidenses y el gobierno, en una posición titubeante veían el curso de los acontecimientos y se preparaban para negociar, los vencedores de la pequeña burguesía conformaron una nueva y complicada base de control social plasmada en su Constitución de 1917, liberal, nacionalista y unificadora. A través de ese instrumento y la voluntad de los vencedores, las masas obtuvieron sorprendentes ganancias, se eliminó la mayor parte de los vestigios de las relaciones de casta y sociales arcaicas que todavía seguían en pie en gran parte de Latinoamérica, y se permitió la educación pública y la movilidad individual. La estructura organizativa y los métodos de operación que se fueron conformando entre 1916 y 1924 implantaron un orden bien tramado que constituyó la base del gobierno en los siguientes sesenta años (Mason, 1992).

En los años veinte y treinta, el gobierno logró aislar y controlar a los grupos disidentes violentos, procedieran del campo, del obrerismo, de los militares, del mundo de los negocios o de la Iglesia. Una vez suprimidas sus tendencias disidentes o revolucionarias, esos grupos vencidos se unieron a la nueva jerarquía como partes subordinadas.

El estado logró una serie de acuerdos con las compañías y el gobierno estadounidense. El resultado de este *modus operandi*, dio un orden sociopolítico de amplia

base sólidamente arraigado. El nuevo régimen de consumo, dio como resultado un incremento grande y rápido de la economía capitalista, dio un impulso a una burguesía resurgente, pero dejó a las clases obreras mexicanas en condiciones económicas deplorables.

La situación de México postrevolucionario se define y está enmarcada por el consolidamiento y afianzamiento al poder de un nuevo sector de burguesía y un aparato gubernamental centralizado que establece las bases desde un punto de vista económico y político. Ideológicamente se caracteriza por sustentar y promover un nacionalismo populista, que proporciona la ventaja de dar al gobierno un papel de mediador a distintas clases sociales y sectores en la población (Gonzales, 2000).

La sociedad Mexicana estaba desecha por las continuas guerras civiles y todos sus elementos tendían a la dispersión asegura Córdoba (1973), es hasta la llegada de Álvaro Obregón al poder y con él, José Vasconcelos; bajo la idea de unificación y fomentar un nacionalismo en los distintos sectores de la población que, bastante disgregada estaba. Se lanza la convocatoria en el año de 1920 para formar un equipo de trabajo que a través del arte pudiera formar y forzar dichos lazos de unidad e identidad nacional (Zamora y Cortez, 2007; Delgadillo y Chávez, 2008).

Retomando temas como el mestizaje, el indigenismo, prácticas y rituales de sociedades mexicanas y temas históricos como la revolución sin una glorificación al mito, con un sentido de anécdota y enseñanza.

Esta expresión de arte de masas tenía como principal destinatario a la población que había sido afectada de mayor modo durante todo el periodo del Porfiriato y la revolución.

La consolidación de la nacionalidad mexicana solo podrá conseguirse por de la participación del pueblo en el gobierno. Esta participación del pueblo no ha logrado obtenerse desde hace mucho tiempo, debido a la presión oficial y la apatía de los ciudadanos (Centro anti reeleccionistas citado en Garfías, 1997. p. 18).

Es bajo estas características sociales que el muralismo surge y se desarrolla: una sociedad lacerada y fragmentada, sin credibilidad y confianza en el gobierno, con riñas y luchas entre distintos sectores de población y con diferencias políticas; con diferencias económicas marcadas, sin una identidad propia, que desde la época de la conquista había sido difícil de marcar a causa de todas las diferencias de castas y razas y que en la época de Díaz se había gestado un intento de imitar una nacionalidad a estilo europeo, solamente un intento de imitación y no una formación.

El patrocinio económico para alcanzar estos ideales de Díaz y los sectores dirigentes fueron los que proporcionaron a un nuevo grupo de pensadores, críticos y decididos a un cambio sustancial a proponer nuevas alternativas y formas. Obregón y Vasconcelos tenían un plan distinto de nación que fue promovido, igual que antes, desde el gobierno pero con una idea distinta a la que se manejó anteriormente en el Gobierno de Díaz. El arte sería una vía para lograr los objetivos y dotar a México de identidad y no como una ventana al “progreso” de ciertos sectores, como se había manejado en el gobierno de Díaz, estos puntos los iremos desarrollando con mayor amplitud en el capítulo dos.

### **1.3. Arte Porfiriano**

Díaz buscaba el desarrollo del país basado en los avances tecnológicos, equipando y dotando a México de elementos que consideraba sinónimos de avance, la tecnología implementada pretendía posicionar a México al nivel de otros países que ya habían alcanzado

un desarrollo superior, en el campo de las artes se pretendía lo mismo, la producción artística realizada en México buscaba ser equiparable a la de países con un reconocimiento artístico importante (Tibol, 1964).

Durante el Periodo de Díaz el financiamiento de arte tuvo un objetivo más profundo que la producción artística solamente, el arte fue ocupado como un medio de propaganda y registro a los avances tecnológicos de Díaz.

Las políticas culturales se basaban en dos líneas, por una parte la importación de artistas al igual que con la tecnología y la formación de otros nacionales en el extranjero.

Justo Sierra considera y fomentaba la importación de personas, ideas y arte de tipo Europeo, considerándolas como señales de progreso y avance, por el contrario las relaciones de tipo indígena y mestizas eran vestigios de atraso (Greeley, 2004). Durante esta periodo la producción artística buscaba la entrega de piezas de alto nivel estético y una factura de primera retomando las enseñanzas del academicismo francés (Ramírez, 2004).

Las exposiciones realizadas por Díaz referente al arte pictórico, tenían como principales destinatario la prensa y el sector burgués con la finalidad de comercialización de las obras, en donde la mayoría de los artistas exponentes era la gente que se habían exportado o las personas financiadas.

Las representaciones pictóricas que se hacían presentes con mayor frecuencia era obras ligadas al paisajismo de estilo clásico, dichas obras pretendía retratar el paisaje mexicano donde se mostraba la intervención de las tecnologías implementadas por Díaz, en este sentido el arte reflejaba el avance de México, dando la cara de la realidad que se

pretendía mostrar al extranjero por medio de la prensa y los sectores con capacidad económica para el financiamiento y la compra de arte.

Los artistas Mexicanos se enfrentaban a la falta de financiamiento, poca apertura a las exposiciones y ventas bajas de los cuadros, al no responder a las exigencias temáticas y productivas por parte del gobierno (Tibol, 1964)

Alfaro (2007) describe que el arte desarrollado por estos artistas: extranjeros y formados fuera de México, respondían a formas clásicas de producción y comercialización, el arte solo se veía como un elemento de decoración al cual solo la clase burguesa tenía acceso.

Siqueiros describe a este tipo de arte como *arte de caballete*, el cual cuenta con la característica de ser un arte dirigido a sector burgués, donde las personas sin un buen nivel económico no tienen la capacidad de acceder a la experiencia estético-visual. Considerándolo como un arte que copia modelos, sin identidad y sin relevancia, con la finalidad de exclusión, clasificando y dividiendo a la población. Un arte de acceso privado, en donde solo las personas adineradas pueden tener una experiencia estética y sin ningún cometido social, sino todo lo contrario.

*El arte de caballete* representaba así para un grupo de pintores, el cual fueron los muralistas y algunos otros, a la clase burguesa, la exclusión, la copia a modelos extranjeros, un arte sin valor, un arte sin sentido, el régimen autoritario de Díaz, el abandono y degradación de la tradición prehispánica, indígena y mestiza.

El movimiento muralista a través de sus declaraciones haría público el desagrado por este tipo de arte, el motivo de dichas razones las encontraremos en las ideas individuales y colectivas de los pintores, que iremos conociendo en el capítulo dos.

## 2. MURALISMO

En este capítulo desarrollaremos dos puntos, el primero tiene que ver con cuáles son las ideas de los artistas, es decir sus motivaciones que les permitieron desarrollar y proponer el movimiento muralista y el segundo punto está enfocado en conocer la política cultural por parte del estado, pues los alcances del muralismo están directamente relacionados por el financiamiento y promoción que recibió por parte de este.

Conociendo los puntos anteriores podremos establecer puentes entre los ideales artísticos, políticos y su práctica.

Es importante tener en cuenta que el muralismo surge en una nación fracturada, las diferencias políticas y raciales están presentes en todo el país y al mismo tiempo existe un nuevo grupo de gobernantes que pretenden lograr una unidad.

*Ideología y utopía: dos expresiones del imaginario social* (2001) de Paul Ricoeur, nos permitirá plantear un panorama más claro del proceso del muralismo y su relación en el ámbito político. Ricoeur en principio apunta que en toda sociedad con un sistema establecido conviven dos instancias, *la ideología y la utopía*.

*La utopía* se puede definir como todo pensamiento que proyecta nuevos lugares al cual se está, plantea la posibilidad de lo posible y solo existe cuando algo ya se ha establecido, es decir necesita que exista un orden [una ideología, que definiremos más adelante], la utopía “es la expresión de todas las potencialidades de un grupo que se encuentra reprimidas por el orden existente” (Ricoeur, 2001, P.357) y que actúa como una crítica, cuestionando y poniendo en duda al orden establecido; en este sentido el proceso de

revolución al igual que el muralismo sin duda fueron un movimientos utópicos, pues ponen en duda y cuestionan la ideología establecida.

Los anteriores movimientos surgen del descontento que les producen las condiciones de vida en el país, como hemos visto, el régimen de Díaz, desplazaba a una gran parte del pueblo mexicano para atender a una minoría con poder y riqueza. Buscaba implementar una vida de estilo europeo, negando la tradición existente en México y considerando como único valor lo proveniente de occidente. El arte fue un sector que no quedo excluido de esta visión, importando artistas y formando gente en escuelas francesas con el fin de poner a México a la vanguardia.

Del proceso revolucionario surgió un nuevo gobierno que se instaura en el poder, cuando una utopía se instaura en una posición privilegiada, cambia a un estatus de ideología y lo que va a buscar es legitimarse y mantenerse en el lugar de autoridad.

Las ideologías actúan y funcionan en tres niveles, el primero y más superficial sería proyectar ideas en el inconsciente social que sustenten prácticas y dinámicas de vida, “construir una interpretación de la vida real”, el segundo la legitimación del poder, justificar el lugar en el cual se encuentran para así permanecer en él y el tercer nivel y más íntimo es la función de integración, reunir y persuadir a las personas que no son miembros ni afectos a la ideología. Cada una está ligada, sustentando y dando sentido al anterior. Estos puntos los retomare más adelante con el fin de ejemplificarlos en el proceso y desarrollo del muralismo.

Al finalizar la confrontación armada con la presencia de Álvaro Obregón en la presidencia se puede enmarcar una etapa de reconstrucción. Durante la época de Díaz, la

mezcla cultural, el florecimiento de la diferencia y el mantener vivas las tradiciones, fueron sofocados por ser consideradas señales de atraso, el plan modernista del Porfiriato imponía erradicar los lazos comunales y tradicionalista de la vida productiva, ya que se consideraban frenos al avance económico, por el contrario los intelectuales de la década de los veinte, consideraban que para respetar los principios de modernidad debían de remover el resentimiento y la disgregación; se prefirió provocar efectos de identificación y reconocer los beneficios y bondades de lo múltiple y el sentido colectivo (Reyes, 2002).

El movimiento mexicano del muralismo<sup>1</sup> fue promovido durante la mandato de Álvaro obregón, José Vasconcelos como ministro de educación puso a disposición los espacios en edificios públicos como una parte de la política de educación popular en pro de reforzar el conocimiento de la historia revolucionaria, Diego Rivera, Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros son los principales exponentes del movimientos.

Uno de los propósitos primordiales del muralismo fue contribuir a la creación y enarbolamiento de una identidad nacional, que pretendía gestionarse sobre una población posrevolucionaria, visión que estaba muy vinculada a los proyectos nacionales de los grupos que emergieron como ganadores del conflicto. Obregón y Cárdenas dieron un gran impulso a la difusión del conocimiento junto a las expresiones artísticas entre la población, cargadas de contenido nacionalista y cultural.

El muralismo se caracterizó por llevar al plano artístico sucesos históricos nacionales, así como parte del mito presente en la historia, el campesino, el indígena y su

---

<sup>1</sup> Gerardo Murillo reunió y organizó a un grupo de pintores en el año de 1910 con motivo del Centenario de la Revolución; en respuesta a una exposición de pintores españoles, solicitaron al gobierno, aun porfirista, el permiso para pintar murales en edificios públicos, con el tema de la mexicanidad vista desde los acontecimientos históricos (Lehmann, sin año). Esther Acevedo (2002) marca este evento como el inicio de lo que se transformaría en el muralismo más adelante.

presencia en el campo mexicano, pero también se abordó la participación de ese sector de la población en los movimientos armados de independencia y la revolución mexicana.

Retomando a Ricoeur las ideologías se valen de las ceremonias conmemorativas para atender algunas de sus funciones, en este caso la de integración, la creación de símbolos y el recuerdo del acontecimiento que les ha dado origen, “al conmemorar acontecimientos la comunidad dada conserva una relación con sus propias raíces en el acontecimiento fundador [...] difundir la convicción de que esos acontecimientos fundadores son constructivos de la memoria social” (Ricoeur, 2001, p. 354) hay que tomar en cuenta que este recuerdo ya no es directamente de nadie, sino un recuerdo de algunos cuantos que pretende ser generalizado en la comunidad con el fin de integrar a la sociedad y persuadir a quienes no son partidarios en principio de ella.

El segundo elemento al cual atienden las ideología es legitimarse en el poder, toda ideología “pretende justificarse, y lo hace recurriendo a nociones capaces de pasar por universales, es decir, válidas para todos [...] se recurre a la retórica del discurso público con una finalidad de persuasión” (Ricoeur, 2001, pp.352-353) y el tercero es poner en relación el mundo de las representaciones con el mundo de la vida real, sustentar la dinámica en las representaciones sociales e individuales. De este modo el nuevo gobierno se enunciaría como el grupo ganador siendo el representante del proceso de revolución.

El muralismo uso paredes en las vías públicas como soporte de su desarrollo. Ocupándose de la comunicación visual para intentar crear lazos de conciencia en las poblaciones urbanas, pero también intentando llegar a las razas indígenas que anteriormente

habían sido desatendidas por el gobierno de Díaz, con el fin de aglomerar a los grupos en una sola noción, crear una identidad nacional.

Dentro de la producción artística la imagen debe ser entendida como un vehículo para la expresión de lo que una determinada comunidad percibe como realidad pues esta no refiere a una concepción absoluta de lo “real”, porque tal concepción no cuenta del carácter particular histórico y cambiante en diferentes culturas y periodos (Acevedo, 2002).

Suess (2007) explica que el arte no está afuera de un discurso, sino que se encuentra atravesado por diversos discursos sociales, reflexiones conceptuales y propuestas prácticas. Especifica que los discursos sociales no se comprenden como sistemas cerrados y atemporales, estos están permeados de las situaciones y condiciones sociales, económicas y políticas existentes.

Es por esto que arte pictórico puede entenderse no solo como una práctica de creación de un elemento estético de constelación, sino un elemento con características discursivas, permeadas por la subjetividad del artista y la historia social del mismo, se puede señalar que la obra de arte es una creación como la naturaleza pero sin nexo con ella, porque no está dentro de lo visible sino en un espacio de subjetividad de imaginación y fantasía (Zamora y López, 2007).

La finalidad de la pintura mural está inscrita y debe ser entendida a partir del contexto, crear un vínculo de unidad y pertenencia sobre distintos grupos sociales que puedan asumirse como parte de “algo”, la apropiación de espacios públicos como un referente de identidad y la educación a sectores marginados y sin acceso a la educación; es fácil de entender y encontrar sentido en el momento histórico, es por esto que el mural debe

ser visto con una mirada crítica, considerando la temporalidad, la historia de los artistas y la sociedad del momento, sin dejar de tomar en cuenta la política que financio y ayudo al desarrollo y así poder comprender mejor los objetivos y el desarrollo del movimiento.

Pasaremos a los siguientes dos apartados que hemos mencionado con la finalidad de conocer la política y las ideas de los pintores, pero hay que advertir que estos procesos no son paralelos, sino que se desarrollan simultáneamente y cada uno provoca efectos sobre el otro, por asuntos de presentación se separan en dos apartados pero hay que tener en cuenta que se fueron desarrollando de forma conjunta.

## **2.1. Motivaciones de los artistas: El artista como actor social**

Distintas interpretaciones a nivel pictórico e ideológico en la historia de México del siglo XX, consideran como paradigmas la revolución, es a partir de este suceso que pintores, intelectuales e historiadores han buscado sentar las bases de una historia de arte mexicano considerando la etapa revolucionaria armada como un evento que permite la reformulación de la nación mexicana.

Para finales de la década de los años diez y en los años subsecuentes se pueden encontrar distintos movimientos artísticos cuyos planteamientos relacionan revisiones estéticas con demandas y planteamientos sociales, dependiendo del lugar con más o menos fuerza hacia la búsqueda de una identidad estética americanista (Zamora y López, 2007). “Shifra Goldman reconoció que a despecho de dependencias económicas, México supo ofrecer resistencia a la importación de modas artísticas y mantuvo en las artes visuales un fuerte perfil nacional” (Tibol, 2003; p. 175).

Durante la huelga<sup>2</sup> llevada a cabo por los estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes gran parte de los jóvenes artistas se adhirieron al ejército revolucionario, Siqueiros entre ellos, asegura se debió a la persecución desencadenada a partir de la conspiración contra el régimen de Huerta, llevando a los estudiantes a un primer contacto con el pueblo mexicano; considera este evento junto con el acercamiento a su idiosincrasia, arqueología, con su arte [popular], con “la cultura entera del país”, lo que dio muerte en ellos al tradicional bohemio parisiense (Alfaro, 2007).

Al concluir la fase armada, Reyes (2002) describe que los artistas mexicanos centraron diversas funciones que no se enfocaban solamente en el ámbito de producción, ni correspondía propiamente a su campo; experimentando con modos de representación, imágenes y acciones que iban desde lo sarcástico hasta lo poético, del activismo revolucionario hasta la iconoclastia vanguardista y de la estética a la pedagogía.

En 1919 Siqueiros viajó a París junto con algunos pintores mexicanos más, es en este viaje donde conoció a Rivera, lo que considera Siqueiros un encuentro decisivo lleno de fervor, pues era el surgimiento de un nuevo ideario proveniente de dos revoluciones, por un lado las ideas de los pintores mexicanos obtenidas en batalla a partir de la revolución armada y por otra parte la revolución formal en las artes plásticas desarrollada en Europa, representada cada una por Siqueiros y Rivera; lo que los llevó a escribir el *Manifiesto a los Plásticos de América*, dicho escrito contenía y concretizaba las ideas de estos dos,

---

<sup>2</sup> En 1911 los alumnos de la escuela de bellas artes iniciaron una huelga con la finalidad de un cambio curricular, en donde se exigía la apertura de clases para la enseñanza de nuevas corrientes pictóricas, culminó con la apertura de la primera escuela al aire libre, en la cual se enseñaban las nuevas corrientes de pintura, Siqueiros perteneció a dicho grupo de estudiantes, en sus palabras “En santa Anita repartíamos nuestro tiempo en actividades conspirativas contra el régimen de Victoriano Huerta y preocupaciones técnico-formales del impresionismo” (Alfaro, 2007).

proponiendo la construcción de un arte distinto al producido en México en la época de Díaz, que consideraban copia de modelos Europeos.

Construir un arte monumental, heroico, un arte humano, un arte público, con el ejemplo directo y vivo de nuestras grandes y extraordinarias culturas prehispánicas de América (Alfaro, 2007; p. 90).

En la pintura mural podemos encontrar algunas características que nos remiten al arte comunitario, este último se puede describir como un arte que implica al espectador, donde se busca la participación del público en la obra con la finalidad e intento de lanzar una mejora social a través del arte. “El arte – dijimos- lo genera el creador y su público simultáneamente, y agregamos: a tal público tal arte. Por eso- añadimos- en los periodos de la historia en que la creación artística tuvo un gran público, hubo un gran arte y resulta pobre cuando este público fue socialmente mezquino.” (Alfaro, 2007; p.127).

Siqueiros a través de sus diferentes escritos permite visualizar ideas personales, en donde considera superior la tradición y vestigios prehispánicos e indígenas en cualquier ámbito, afirmando que lo peor es la imitación y exportación de ideas, modelos, cuentos y técnicas.

Los cuentos de Grimm y Perrault deben extirparse hasta la raíz de la educación oficial y también de la del hogar; la caperucita roja y toda la literatura infantil europea, que es enclenque, debe ser sustituida por los cuentos y leyendas populares mexicanos, que son vivos y punzantes como los magueyes de nuestra tierra y que han formado en el espíritu de nuestros rancheros y de nuestro pueblo en general las cualidades admirables de espiritualidad, de fecundación artística, de energía y bravura que tanto lo distingue (Alfaro, 1924: a, p. 30).

Siqueiros en sus diferentes escritos polarizó a la sociedad, ricos-pobres, consientes-inconscientes, buenos- malos; considerando así el movimiento de revolución y todo lo

surgido en los años subsecuentes como una revolución intelectual: la lucha de dos clases de personas, “por una lado la revolución social más ideológicamente organizada que nunca, y del otro lado la burguesía armada” (Alfaro, 1924: c, p. 72)

Diferentes artistas generaron propuestas que integraban elementos de la cultura popular al proyecto nacionalista, Diego Rivera, encontraba en el arte popular cualidades creativas innatas del mexicano y “una cultura libre de la corrupción burguesa”, dando reconocimiento a los artistas sin educación formal en artes, sus obras representaban la vida del campesino y trabajador, quienes eran considerados los verdaderos actores de la revolución para Rivera.

Siqueiros convocó a los pintores, escultores e intelectuales a una lucha estético-social, consideró que una posición neutral es la peor de todas y menciona que las personas letradas e intelectuales tienen el compromiso de tomar voz en los asuntos públicos, en sus escritos el mayor repudio es contra los sectores burgueses, ya sea en la política, en la sociedad y el arte: *la pintura de caballete* fue considerado la manifestación de eso (Alfaro, 1924: a).

Tibol (2003) define a la escuela mexicana como una escuela amplia y profundamente humanista, que se logró imponer, pese a la fuerte influencia que ejercía París y las nuevas corrientes desarrolladas en Europa, proponiendo un realismo de nuevo tipo. En el cual el hombre es inseparable de su tipificación social e histórica. Lo que fue empleado por el estado revolucionario, sumándole a veces los valores socialistas y republicanos (Delgadillo y Chávez, 2008).

La „nueva escuela de pintura mexicana“ no fue solo una técnica ni una corriente pictórica, ni una escuela propiamente, sino un movimiento plástico plural de convergencias y discrepancias. Sus integrantes no tuvieron la misma doctrina, técnicas, estilos y procedimientos. Siendo un producto de un movimiento social revolucionario, la mayoría de los artistas tomaron una actitud progresista e igualitaria ante los problemas existentes, oponiéndose a la dictadura, la desigualdad, la represión, discriminación, racismo y explotación (Tibol, 2003, p.50).

Los muralistas reflexionaron y llegaron a la conclusión de la gran influencia social que podría tener el arte, ya fuera un arte de Estado o un arte subversivo contra el Estado, que el arte puede ser un elemento de promoción y bajo esta idea, decidieron ayudar al desarrollo de la revolución mexicana en proceso desde la producción artística, considerándolo como uno de “sus más grandes deseos” (Alfaro, 2007). Según Morgan, citado en Palacios (2009), todos los artistas comunitarios tienen un desacuerdo con las jerárquicas culturales y una creencia en el poder que posee la creatividad en la transformación social.

Con las ideas anteriormente expuestas formaron el *Sindicado de Obreros Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México*<sup>3</sup>, firmando sus intenciones, evento que Alfaro (2007) considera los entregó en una militancia política y mejoró el carácter ideológico, definiendo lo que sería el eje principal de sus temáticas, llevándolos a ser “verdaderos militantes políticos y no aficionados”.

---

<sup>3</sup> En 1923 Siqueiros, Rivera, Guerrero, Revueltas, Orozco, Alva Guadarrama, Cueto y Mérida publican el *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*. El Sindicato había sido fundado en el mismo año ante la necesidad que tenía tal grupo de artistas por contar con un "nombre orgánico" que lo representara, así como una organización con todos sus estatutos.

Queremos ayudar al proletariado de la región mexicana en su lucha contra la burguesía. No omitiremos esfuerzo ni sacrificios. Dedicamos nuestras actividades particularmente a combatir a la prensa burguesa [...] (Alfaro, 1922: b, p.41)

Los artistas no solo pintaban, sino también escribían, reforzando y sustentando sus ideales, orientando y estableciendo una relación directa entre arte y revolución en la construcción de un arte nacional, considerando como únicas fuentes validas el *arte prehispánico* y el *arte popular* como una forma de reivindicación y avance (García, 2002).

Es importante tomar en consideración, la gran mayoría de los artistas muralistas no sólo se dedicó a pintar, del mismo modo se dedicaron a escribir, lo cual les permitio reproducir sus ideas bajo las cuales sustentaban su práctica logrando perpetuarlas, considero que si el muralismo ha llegado a ser consolidado como un movimiento puro en imagen, es porque los mismos muralistas lo han defendido en sus escritos. Lograron dar registro y construir una historia que posteriormente sería apoyada por la crítica y los historiadores del arte, llevándolo a un altar donde es difícil percibir defecto sobre su práctica e ideario.

Durante la lucha contra el fascismo se logró conjuntar casi en su totalidad a los intelectuales y artistas del país en una lucha ideológica en donde se redujo al arte a su noción más instrumental (Reyes, 2002), aproximar a la población a una idea, ocupando el arte pictórico de manera accesible y de fácil entendimiento: durante la conquista cultural fue el medio por el cual se adoctrinó a la población.

Los renacentistas subdividían el arte pictórico en dos, con base en sus características (Alfaro, 2007):

La primera es la *pintura ilustrativa* que tiene como cometido divulgar una idea, una filosofía o adoctrinar; especialmente se desarrolló en centros religiosos y tenía por mercado la iglesia.

La segunda es la *pintura decorativa*, que se define como aquella que no tenía la finalidad de divulgar ideas, filosofías o adoctrinar, siendo pintura producida exclusivamente para la ornamentación, el decorado y complementar estéticamente los espacios, el mercado estaba dirigido a las clases burguesas.

Alfaro (2007) asegura que el muralismo se erigió sobre “las bases del más inconfundible programa de pintura ilustrativa en función de constituir una nueva pintura decorativa [...]”.

Según Tibol (2003), la conciencia de saberse parte de un auge de renovación social y educativa, estimuló el empeño de los artistas muralistas, el pasado y presente se mostraron como hazañas que debían enseñarse dialécticamente, tomando los simbolismos de fácil asimilación como en la educación cristiana.

El muralismo mexicano desarrolló un papel educativo hacia el pueblo, Vasconcelos promovió el movimiento bajo una política de cultura al mexicano promedio, fundado en el idealismo revolucionario con la intención de reafirmar lazos culturales y llenar al pueblo de nacionalismo (Lehmann, sin año). Delgadillo y Chávez (2008) subrayan que el muralismo trató de proponerse como un arte didáctico, proponiendo a las masas una faceta del pasado de la nación, una visión del presente sobre una nación saliente de una fase armada y una propuesta de hacia donde debía ir la nueva nación que se estaba gestando, tratando de encarnar en los sujetos la idea de nación que en él se proponía, planteando como principales

actores a la clase que había sido marginada durante los últimos años, las obras debían de ser “interpretaciones mexicanas de México” (Cordero, 2002).

Con el triunfo liberal, Barrios (2002) señala, que en 1915 empieza una construcción intencionada de *lo mexicano* a través del cine, otorgando elementos que serían retomados en la pintura y el muralismo en años posteriores. González (2002: a) asegura que los murales que Diego Rivera pintó en la *Secretaría de Educación Pública* se pueden considerar el inicio del nacionalismo, el socialismo y el indigenismo y que son los postulados como principio y fin para a pintura mural.

Tibol (citado en García, 2002) afirma que el movimiento plástico mexicano caracterizó y logró una cohesión de importancia basada desde su nacimiento en tres valores, *lo mexicano, lo nacional y lo revolucionario*. Según Reyes (2002) el despliegue de los imaginarios más allá de provocar fricciones permitió la creación de subjetividades colectivas capaces de expresar lo afectivo de unidades primordiales como la patria, la nación, el estado originario y la comunidad, capaz de movilizar el nuevo Estado–Nación.

En pro de consolidar y legitimar una nueva concepción ideológica de un arte revolucionario, se negaron los intentos modernizadores y se desacreditó la producción plástica académica, se juzgaba de retrograda y anticuada, se consideró que respondía a formas clásicas de realizar arte, los términos de academia, vanguardia y academicismo se empezaron a utilizar como formas peyorativas y que hacían referencia al arte porfiriano (García, 2002).

La hoja folclórica no contribuyó a la fragmentación de la comunidad y fortaleció al mismo tiempo la resistencia al programa de extranjerización que fomentó Díaz, pudiéndose

considerar a la revolución como parte de una lucha entre la europeización promovida por el régimen de Díaz y lo mexicano.

El muralismo rechazó la visión oligárquica, a la cultura autoritaria y la censura, consideró al academicismo como un enemigo al ser la representación y emblema del régimen anterior, aunque dicho rechazo puede ser considerado simbólico, pues el oficio y disciplina de estos personajes está fundamentado en la construcción académica que los formó.

Desde finales del siglo XIX la estética liberal incluyó en la iconografía nacionalista imágenes de costumbres y tipos populares, respondiendo a nuevas teorías estéticas, el descubrimiento de arte no occidental y no académico como fuentes del arte contemporáneo “revalorando su uso de formas sintéticas con una libertad absoluta respecto a los cánones renacentistas de la representación” (Cordero, 2002, p. 68). Lo cual marcó un factor decisivo para que el *arte popular* alcanzara un nuevo estatus en México: “los intereses políticos de los artistas e intelectuales mexicanos en principios del siglo XX, quienes relacionaron la integración de los valores estéticos de diversos grupos sociales, en un concepto de arte nacional con el proyecto más amplio de consolidación política y social de la nación” (Cordero, 2002, P.69).

Cuando la clase media y la indígena tengan un mismo criterio en materia de arte estaremos culturalmente redimidos, existirá el arte nacional, que es una de las grandes bases del nacionalismo (Manuel Gamio en Córdoba citado en Cordero, 2002. P. 70).

Cordero (2002 p.76) describe que algunos enfoques sobre lo popular proponen “resaltar la riqueza formal y espiritual de la artesanía y propone un rescate a la mecanización del imperialismo cultural que tiende a la uniformación de la cultura

material”. Reyes (2002) afirma que la propuesta artística logró penetrar en el ámbito de la vida cotidiana y lo describe como una propuesta cultural de *alta costura* que logró integrar elementos cotidianos y de la *cultura popular* como parte del proyecto. Cordero (2002) aclara que introduciendo elemento decorativo de arte e indumentarias populares, se consiguió en el burgués un gusto por estos elementos. Es importante tener en cuenta que en este caso el reconocimiento de arte popular como símbolo nacional no corresponde a un caso de reivindicación de estilo y vida tradicional del campesino y artesano, sino el rescate de aspectos estéticos artesanales con la finalidad de “perfeccionar” los procesos de creación y la vida de los artesanos, basados en los conocimientos y avances tecnológicos.

Bargellini (2002) apunta que la revolución no parece haber cambiado ni alterado la percepción criolla del indígena como ejecutor de ideas europeas, la atención a la ornamentación en la arquitectura y pintura, la define como una reconocimiento a una tradición que se juzgaba de indígena, marcando una separación de grupos nuevamente, que no atendía a las ideas de Vasconcelos de unificación de sectores y una identidad grupal y nacional.

El movimiento iniciado por Riviera, Orozco y Siqueiros, junto con algunos otros, en palabras de Siqueiros era “el precursor mundial... [El] primer impulso artístico latinoamericano no colonial”; el muralismo era un movimiento artístico que pretendía alejarse de la imitación y dependencia de movimientos artísticos extranjeros, considerándolo como “la equivalencia de la revolución mexicana en el campo de la cultura” (Alfaro, 2007, p.72)

Orozco publicó esta idea en un mural realizado en Estados Unidos utilizando la leyenda: “New world, new races, and new art” y afirmando: “Si nuevas razas han aparecido sobre las tierras del nuevo mundo, esas razas tienen el deber inevitable de producir un nuevo arte en un nuevo medio físico y espiritual. Cualquier otro camino es simple cobardía” (Orozco citado en: Tíbol, 2003, p. 132).

David Alfaro Siqueiros concluía:

México fue así, en todo el mundo moderno, el único lugar donde se produjo, consecuentemente, el primer acto de rebeldía, teórica y práctica, de abajo a arriba, de dentro a fuera, contra las formas predominantes en una producción plástica destinada formalmente, físicamente, únicamente-con exclusión de las grandes formas sociales que habían predominado en el pasado-, a servir completo y equivalencia estética al circunscrito hogar rico, culto o snob; pues no es otra cosa, el último extremo, toda esa pequeña plástica enconchada, genial o estúpidamente pueril, de técnica material anacrónica, biológicamente mezquina siempre, a la que hoy aplicamos los denominativos comunes de „pintura de caballete“, „dibujo uniejemplar“ (Alfaro, 2007, p. 85).

Siqueiros consideraba que solo había un camino en las artes y constaba en proponer una idea propia y distinta, alejarse de la copia de las corrientes y escuelas europeas, donde el hombre debería ser el eje de los contenidos, el hombre visto con la mirada puesta en los acontecimientos sociales que lo marcan, lo forman y que sin duda alguna le competen en la sociedad en la cual está inscrito y a la cual pertenece (Tíbol, 2003).

Como afirma Kilpatrick (en Díez, 2007, p. 262) el arte puede ser algo más que una forma de expresión personal: es también un medio para transformar la vida del individuo y la sociedad, que puede “preparar a los individuos para modificar de forma inteligente sus condiciones de vida, hacerles comprender las fuerzas que intervienen y equiparlos con las herramientas prácticas e intelectuales que les permitan canalizar tales fuerzas”. El arte

público y el arte comunitario se asocia a un tipo de práctica que busca una implicación con el contexto social, que persigue fuera de lo logros estéticos, un beneficio y mejora social.

A partir de 1910 la crítica mexicana empezó a manejar el concepto de que el artista no debe ser un creador marginado y visionario, sino un obrero que pone su trabajo al servicio de la sociedad (Cordero, 2002), Alfaro (1924: a) afirma que los pintores y escultores mexicanos debían ser personas que entregarán su trabajo y producción al servicio del pueblo.

Cordero (2002) menciona que estas ideas fueron tomadas en cuenta, marca como ejemplo las nuevas pinturas que se realizaron en principio de siglo XX donde el obrero y el campesino fueron los protagonistas principales de estas pinturas, como un intento de incluir a los grupos sociales que habían sido catalizadores de la agitación social y política, dejándoles en registro en la nueva iconografía del mexicanismo. Según Cordero la pintura de este tiempo abordó el tema con una simpatía humanista e individualización de los personajes.

El arte tiene que ver con algo más que nuestros pequeños escalofríos estéticos, tiene que ver con el hombre y con la fe verdadera del hombre mejor de nuestros tiempos (Siqueiros en Tibol, 2003, p.134).

Tibol (2003) afirma que los artistas mexicanos comprendieron que frente a una sociedad dominante les correspondía reconstruir y hacer respetar las culturas desprotegidas y postergadas por la colonización y la opresión.

En diferentes escritos se realizaban llamados a cualquier persona en favor de una lucha, contra la burguesía y la prensa que estuviera a servicios de este sector, Siqueiros y

otros consideraron el arte, sus expresiones gráficas y plásticas como un arma social, la convocatoria iba desde un trabajo de financiamiento hasta la divulgación; el sindicato de trabajadores expresó un apoyo a los sectores sociales bajos y marginados.

Destacar el único arte que es significativo para nuestros contemporáneos: el arte que no separa al hombre-individuo del hombre como integrante social. Nadie tiene derecho a la indiferencia ante a la organización social: mucho menos el artista. Lograr para el arte un cometido activo como única postura responsable del artista frente a su tiempo (José Gutiérrez, Francisco Icaza y Siqueiros en Tíbol, 203, p. 158).

Morgan (en Palacios, 2009 p. 199) “*si el arte comunitario es algo, es la manifestación de una ideología*”. Una ideología que se puede describir como la confianza en la relevancia social del arte y en la posibilidad de alcanzar una democracia cultural: trabajar por una cultura más accesible, participativa, descentralizada y que refleje las necesidades y particularidades de las diferentes comunidades.

Alfaro (2007) describe al muralismo como un movimiento en favor del arte público, que dio vida a lo que llama un *nuevo artista civil*, un artista ciudadano, combatiente en contraposición de los artistas mexicanos anteriores a la revolución, a quienes describe como “típicos bohemios”, también en protesta a los artistas apolíticos, señalando que el nuevo tipo de artista debía forzosamente corresponder a una nueva manera funcional-social-publica de producir arte.

## **2.2. Pintura de acceso publico**

Reyes (2002) asegura que dentro de una obra mural, conviven estados de comunicación y sentidos distintos; niveles de intertextualidad que pasan de las

actualizaciones de lo alegórico al dialogo entre pinos, donde confrontan posturas plásticas y visiones de mundo.

La iconografía muralista se basó en dos columnas: (Delgadillo y Chávez, 2008)

A) El dialogo entre pintores, que consolidó el significado de las imágenes.

B) El uso de tópicos liberales, la educación, el progreso, la industrialización, la respuesta contra la iglesia por las conciencias.

Según Reyes (2002) definir al muralismo es difícil dado al carácter de tendencias plásticas variadas en narrativa y estilos, que actúa como una vanguardia con un sentido de contra academia y con un sentido pedagógico, cubriendo con la función expositiva como lo haría un museo, pero criticando las implicaciones del arte de nicho, formando una amplia construcción que el Estado vio como un patrimonio nacional, siendo resguardado y protegido por este, capaz de modificar imaginarios de nación e identidad; la clase política vio los alcances del movimiento y financio las obras como un medio discursivo en el cual el fin sería unificar a la población por medio de una identidad nacional y a la vez, una forma de legitimar el nuevo gobierno.

A pesar de la heterogeneidad de sus exponentes el movimiento se caracterizó por el antiacademicismo, la idea de libertad y la experimentación en el uso de técnicas y materiales (Delgadillo y Chávez, 2008).

El proyecto cultural revolucionario intentó representar y consolidar el triunfo de lo público sobre la esfera de lo privado, el hacer de la historia y de lo cívico conmemorativo una dimensión interna y de masas, asegura Reyes (2002).

Para Alfaro (2007) el arte mural como un arte público representa la conquista de los medios de materialización, al hacerse de los medios de financiamiento económico por parte del Estado sería sustituir el secuestro económico; al instaurar pinturas murales en los edificios públicos se elimina el goce privilegiado de unos cuantos, característica que considera particular de la *pintura de caballete*.

Es importante preguntarnos por qué la decisión de los muros, la respuesta se encuentra en las ideas políticas de David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco, junto con algunos otros pintores, organizados políticamente en el *Sindicato de Trabajadores Técnicos Pintores y Escultores Revolucionarios de México*, declararían para *El Machete*, órgano de divulgación, su repudio contra la *pintura de caballete* y el arte inscrito en círculos ultra intelectuales, debido a que lo clasifican como un arte clasista y aristocrático, al mismo tiempo glorificarían la expresión artística en espacios monumentales, pues lo consideraron de orden público (Zamora y López, 2007).

El tema se presentó en exceso declarativo, pudiendo ser desmentidos en la práctica, “quienes más despotricaron contra la apropiación privada del arte realizaron tantos lienzos, encubiertos o no, como ensayos murales” (Reyes, 2002, p. 33).

El muralismo en múltiples ocasiones negó el *arte de caballete*, la diferencia radicaba en las lógicas de los espacios en los cuales se presentaba el cuadro de caballete y el mural recaían en la apropiación, el mural al estar en espacios abiertos y públicos planteaba una apropiación colectiva, en tanto que la de caballete apelaba a la sensibilidad individual bajo el recogimiento de espacios íntimos (Reyes, 2002).

Orozco afirmaba:

La más alta, la más lógica, la más pura y la más fuerte forma de pintar es el mural. Solo esta forma es una con las otras artes. También es la forma más desinteresada, porque no puede hacerse de ella asunto de ganancia privada, no puede ser ocultada para el beneficio de unos cuantos privilegiado. Es para el pueblo, es para todos (Orozco citado en: Tíbol, 2003, p. 132).

Siqueiros señala que el mural es más que un elemento de contemplación, alejado de ciertas ideas referentes a la pintura de caballete, no se resume una obra a la técnica o la factura, la importancia se debía sentar en la discursividad oratoria pictórica (Zamora y López, 2007). Se buscó la saturación de calles, parques, escuelas, edificios públicos, con el fin de que el mexicano común pudiera apropiarse de ellas a través de la vista, tanto del contenido estético como del mensaje propuesto en los murales.

Como estandartes del progreso, los murales se desarrollaron en arquitecturas históricas, templos y palacios, con su antigua función pero en esta ocasión invertida: exaltando los estratos bajos de la sociedad, se pueden marcar como espacios donde conviven los desencuentros y las oposiciones históricas (Reyes, 2002). La existencia de un mural plantea un diálogo entre la obra y el lugar de su emplazamiento, las obras realizadas por estos artistas se llevaron en espacios de tipo gubernamental y edificios de cultura, aunque algunos de ellos, dentro de las instalaciones, solo conservaban la magnitud, la clase obrera y campesina no tenía el libre acceso a estos edificios (Zamora y López, 2007).

Se consideró al arte público igual a arte mural, por lo que representaba la pintura de goce privado y lo que significaba un arte a disposición al todo sector mexicano, retomaron el fresco y la encáustica como en la antigüedad, considerando que el pasado sustenta y apoya al futuro, en lo que puede ser un ejercicio que se acerca a la obra en conjunto de la Capilla Sixtina (Alfaro, 2007).

Siqueiros en su libro *Cómo se pinta un mural* menciona que el muralismo es una práctica de *plástica unitaria*, lo que supone una práctica de expresión plástica simultánea de arquitectura, pintura, escultura, policromía, entre otras. Este tipo de plástica integral o unitaria se ha desarrollado en distintos momentos de la historia, en los periodos de florecimiento del arte desde la existencia de culturas antiguas según Alfaro (2007) como el caso de los chinos, árabes, las culturas prehispánicas, hasta el renacimiento. Considerándola la mejor forma de expresión, pues la separación de *la plástica integral*, significa una mutilación a la producción plástica

Los antiguos mexicanos, no tenían un ambiente delimitado como en el pensamiento occidental, para la producción y localización del arte, plasmaban ritos, eventos y dioses en lo que eran centros religiosos y pirámides con la principal característica de exponer un evento cotidiano. La pintura en grandes tamaños y paredes involucraba a los distintos actores de la población en lo que era, una práctica de comunicación (Lehmann, sin año).

Para Siqueiros la composición formal, técnica y la resolución de una obra en un espacio determinado tenía la misma importancia que la correspondencia de una dialéctica ideológica y política contenida en la plástica, incluso en la mayoría de las ocasiones el contenido político debía tener mayor preponderancia en las obras de Siqueiros. Favela y Cruz (1997) señalan que para resaltar el mensaje ideológico y político, la obra mural, por su carácter público, debía contener al espectador y a las masas a las que iba dirigido.

El mural incorporó un público más amplio: de la revolución surgió un nuevo interlocutor, el hombre formado en batalla (Acevedo, 2002). Según Favela y Cruz (1997) la obra de Siqueiros esta permeada de problemáticas de la época y en particular en las estuvo

involucrado personalmente, aseguran que la pintura mural significó para Siqueiros un ejemplo de lo que el arte público *debe ser* para las generaciones de ese entonces y las futuras, el muralismo planteaba la posibilidad de establecer un diálogo permanente con el espectador masivo, donde recordarle constantemente su problemática social y personal daría paso a la reflexión sobre la misión que cada uno tiene en la historia (Alfaro, 2007).

Siqueiros a través de diferentes escritos deja en claro que la intención y motivación del muralismo es la búsqueda de un *estilo propio* [nacional] basada en la integración de la plástica (arquitectura, escultura y pintura) consolidada en lo que llama *plástica unitaria*, del mismo modo el arte no debería ser un elemento solamente de contemplación, sino un elemento en favor del desarrollo social (Alfaro, 2007).

El estilo debe ser una consecuencia de la función social del mural, de la técnica material moderna que exige una obra mural moderna, entendiéndose por técnica material tanto las herramientas como materiales, los principios y los métodos científicos de composición perspectiva. Y cuando decimos que debe ser consecuente de su función social, indicamos que no sea solo producto del artista creador, como del equipo creador, sino también, y de una manera determinante, de su correspondiente público (Alfaro, 2007, pp. 213-214).

Para Siqueiros el muralismo representaba y encarnaba sus ideas, lejos de ser una corriente de expresión solamente estética, lo consideraba un movimiento que no quedaba en ideas abstractas, sino que desde sus inicios tocaba los escalones de una práctica adecuada y que no se quedaba en el humanismo metafórico, sino que enunciaba un compromiso ideológico y político (Tibol, 2003).

Reyes (2002) describe la idea del mural como una idea de lógica occidental de avance, desconcertante para lo más conservadores por el extraño atributo de la formación

estética-política y como una modalidad artística que reclama su propia herencia artística múltiple en el legado cultural de las sociedades mesoamericanas y “por derecho propio” ser continuada por la tradición pictórica europea, apegada a una voluntad clasista, aunque renegó características, eligió lo que servía para su continuar producción.

### **2.3. Política cultural**

En el siguiente apartado desarrollaremos la política nacional bajo la cual se desarrolló el muralismo, lo cual nos permitirá entender por qué la producción artística recibió grandes beneficios económicos para ser financiada y continuando con esta línea en el último apartado conoceremos parte de los motivos de su abandono y decaimiento.

Con el término de la dictadura de Díaz quedó expuesta la fractura de identidad entre los distintos sectores (Reyes, 2002), posteriormente en 1920 al término de la revolución mexicana, Álvaro Obregón asciende al poder y con él José Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública, el cual estableció un programa amplio de renovación y promoción cultural en toda la nación, dirigió principalmente a la gente rural y proletariado ya que el índice de analfabetismo llegaba al 90% (Nacher, 2004 en Lehmann, sin año).

Una vez en la Secretaría de Educación Pública Vasconcelos en el año de 1921 proponía una revolución cultural, en la cual se teorizaba sobre el surgimiento de una nueva raza, mezcla o suma de todas las que habían llegado a las américas desde cualquier confín de la tierra (Tibol, 2003). Vasconcelos planteó como una necesidad de primera instancia la unificación de identidad de la heterogénea población mexicana y definir ideológicamente al estado que surgió de la revolución (Delgadillo y Chávez, 2008).

Durante toda la década de los años veinte Vasconcelos promovió e impulsó el programa de renovación social, en particular de las masas populares, rurales y urbanas. La propuesta cultural posrevolucionaria se implementó con el fin de recuperar la legitimidad política perdida y proyectar una imagen de unidad y cohesión (Reyes, 2002).

Cordero (2002) afirma que durante el segundo lustro de los años diez, se intentó definir conscientemente la mexicanidad en términos de mestizaje, la mezcla de sangre indígena y europea, se trasladó al plano de lo cultural y en esta ocasión, a diferencia de la concepción que se tenía durante el mandato de Díaz, adquiriría un matiz positivo, que ganó un nuevo ímpetu con la disminución de la lucha armada y el establecimiento de una atmósfera de reconstrucción.

El gobierno asumió la identificación de *lo popular* con *lo nacional*, abriendo espacios para eventos con la finalidad de proyectar y promover esta visión estética.

En el programa de renovación social el arte sería el eje principal y el medio por el cual se lograría esta unidad y renovación. Al ser las expresiones artísticas la elección para lograr dichos objetivos y transmitir la ideología del estado revolucionario, Vasconcelos promovió la realización de murales en espacios abiertos, para que todas las personas tuvieran la posibilidad de acceder a ellos, lo que aseguraría que el discurso de los representantes en el poder llegara a las masas logrando el avance del proceso revolucionario, el muralismo se convertiría en el arte oficial del Estado mexicano, durante las primeras década subsecuentes a la etapa de revolución.

El arte público creado por los muralistas como decoraciones en los edificios públicos, irrumpió en la escena nacional con gran fuerza, y acaparó los esfuerzos de muchos

pintores. Los años veinte y la posrevolución trajeron otra definición de lo nacional e impusieron tanto una nueva forma como un nuevo contenido estético, para un nuevo público cuya fuerza se había hecho presente en la lucha armada (Acevedo, 2002, p 96).

Se considera que el movimiento artístico del muralismo mexicano ha jugado un papel central en la construcción de la historia e identidad nacional, entorno al periodo posrevolucionario, las obras expresan el ideal de nación, emanado del movimiento armado que inicio en 1910 (Delgadillo y Chávez, 2008).

Llegando a ser un consenso y una historia totalmente aceptada que “[...] [la pintura mural] ha servido para exaltar las ideas de libertad y justicia social con que la revolución mexicana, en marcha, contribuye para el beneficio de la humanidad entera” Pellicer citado en (González, 2002: b, p. 275).

Anita Brenner considera que el muralismo cumplía la misma función que los templos prehispánicos y coloniales en la antigüedad, aglutinar a la sociedad y brindarle existencia como organismo (González, 2002: b).

Durante el proceso de conquista cultural y la implementación de la fe cristiana a los antiguos mexicanos, los españoles se dieron cuenta que la imagen constituía la forma más fácil de entendimiento del hombre, así, en los templos cristianos se implementaron murales en las paredes con el fin de predicar el evangelio a los Indígenas y mantener presente a las nuevas figuras de adoración con el fin de hacerlas familiares, “nuevos dioses donde anteriormente existían los suyos” (Lehmann, sin año), Siqueiros en *Cómo se pinta un mural* afirma que el muralismo usó la misma idea de propaganda cristiana, para llegar a los diferentes sectores de la población.

Vasconcelos desde la Secretaría de Educación Pública financió a un amplio número de artistas e intelectuales para que fungieran con la función de ideólogos y educadores, desde este punto, el arte mural implicó un programa didáctico, filosófico e histórico (Delgadillo y Chávez, 2008). Buscó y promovió el compromiso intelectual con el estado y cambió la idea de la creación artística como una expresión individualista, durante su gestión se inició la pintura mural y se configuró su radicalismo, su discurso y retórica, garantizó la neutralización de cualquier disidencia. La idea de pintar murales suponía la neutralización de las diferencias ideológicas en busca de una *cultura universal* Según González, (2002: b).

El Estado mexicano construyó una hegemonía usando ampliamente la noción de *cultura* como un campo donde las diferencias desaparecían, la adopción de la pintura mural como pintura oficial permitió la incorporación de disidencias de izquierda radical, la adopción de sus símbolos y la captación de sus intelectuales, permitía en buena medida la neutralización y el apoyo al gobierno (González (2002: b).

Si los actores sociales que luchaban por plantear mejoras sociales y que expresamente se hacían ver como defensores de las clases con menores beneficios trabajaban de la mano con gobierno, esto propiciaba una imagen de legitimidad al gobierno como verdaderos ganadores y representantes de la lucha armada que se había desarrollado en años pasados.

La captación de los intelectuales, algunos con posiciones políticas radicales, sería del mismo una forma para proyectar una imagen particular, si las personas con alta cultura estaban de acuerdo en el proyecto de nación que se pensaba para México, facilitaba la integración de la comunidad y de grupos.

Eventos que retomando a Ricoeur nos permite ver los mecanismos que pueden ocupar las ideologías para entender el objetivo de legitimarse y la integración de la comunidad en un mismo discurso.

#### **2.4. Arte para legitimar**

Junto a la expresión pictórica se desarrolló la expresión cinematográfica, durante el gobierno de Porfirio se recurrió a las artes como elemento mediáticos, en palabras de Barrios (2002) el cine “definió la estética del documental como retórica de poder, como propaganda” basado en la simulación de acciones reales a partir de la edición y el montaje de secuencias, en la época de la posrevolución José Luis Barrio acentúa que el cine no fue distinto, solo “cambió de bando”. Afirma que los documentales inventaban la realidad en los campos de batalla; filmando a grandes grupos revolucionarios, donde es difícil ver gestos de dolor y fatiga, haciendo notar el triunfo de la revolución. En donde se dibuja una constante constructiva del paisaje, tipologías étnicas y culturales, mismas que considera fundamentales para el muralismo.

Es necesario resaltar que las expresiones murales del arte mexicano deben ser entendidas como objetos culturales, que al ser vistas como texto, permiten develar el discurso de los representantes y de las instituciones de poder en torno a lo que debía ser la nación. “El muralismo surgió para construir la visión legitimadora del estado revolucionario y construir una identidad homogénea de lo mexicano” (Delgadillo y Chávez, 2008, p.6).

Los artistas plásticos que desarrollaron producciones entre los años de 1910 y 1930 propusieron y llevaron a cabo distintas estrategias con el fin de vincular el *arte culto* o *alta*

*costura* con el *arte popular*, cada uno con sus intereses personales estéticos, filosóficos e ideológicos; algunas vertientes de esta mezcla de *lo nacional* y *lo popular* se implementaron en las políticas de discurso nacionalista por parte del Estado que hasta el día de hoy han quedado arraigadas y es un lugar de asociación, el *arte popular* con la esencia de *lo mexicano* (Cordero, 2002).

La „muralidad“, [...] logró implantar otra forma de fijación del acontecimiento, de distribución y orden de la historia y de su ritualización en memoria. Fue el ámbito privilegiado para la emisión de consignas políticas [...] de la compañía social en turno [...]. Pudiera ser que ningún otro sitio acogiera de modo tan obsesivo la experiencia de la revolución en su calidad de gesta heroica. Asomar al mural provoca cierto espejamiento del ser, el encuentro con la pertenencia, donde noción de mexicanidad adquiere espesor (Reyes, 2002, p. 37).

En el proceso de vinculación que tuvo el *arte culto* y el *arte popular* en términos visuales, verbales y las implicaciones políticas que tenía, los artistas de la etapa posrevolucionaria jugaron un papel importante, siendo ellos los promotores de culturas políticas y sociales (Cordero, 2002).

Como ejemplo está el *Manifiesto del Sindicato de Artistas Revolucionarios*<sup>4</sup> en donde se presenta un compromiso ideológico de muchos de los artistas con la realidad social y el momento histórico, manifestando un apoyo al campesino y obrero, considerando ciertos elementos artísticos como una manera adecuada de producción, en donde se negaba la escuela Europea como influencia, según Zamora y López (2007) “son ellos los que en

---

<sup>4</sup> Escrito realizado por David Alfaro Siqueiros en el año de 1929, firmado por Rivera, Orozco, Guerrero, entre otros.

ocasiones gozan de credibilidad y estima social antes que los líderes políticos.” Rivera<sup>5</sup> es un ejemplo de esto, su figura ha quedado mitificada a lo largo de la historia como un personaje que ha marcado el camino en las artes mexicanas y un verdadero actor social en pro de la nacionalidad mexicana, la intención del escrito no es la de apoyar o desmentir, pero cabe señalar los alcances que tiene la proyección de ciertas características y cómo se consolidan en la imaginación colectiva a partir del registro histórico, que bien es un elemento discursivo.

Junto al fenómeno de aceptación estética y resignificación del *arte popular* en el ámbito de lo nacional Cordero (2002) señala un proceso de comercialización al exterior, el uso del *arte popular* como parte de la política cultural estuvo relacionado con una política de integración económica con el fin de comercialización y promoción del turismo como fuente de ingreso al país, al mismo tiempo se buscaba la proyección de un México moderno, estable y autónomo que contrarrestara la imagen de ruptura e inestabilidad que había dejado la lucha armada. “El movimiento artístico moderno se convirtió en un motivo de atracción internacional, y sus protagonistas en los promotores más convincentes de una visión de „lo mexicano“ enraizado en lo popular” (Cordero, 2002, p. 85).

Desde principios de los años veinte se registró la llegada de historiadores, escritores, activistas y políticos norteamericanos y europeos, con el fin de presenciar y registrar lo que algunos llamaron el *renacimiento mexicano* y la construcción de *identidad nacional*, García (2002) afirma que la historiografía aludió a valores nacionalistas, la existencia de una tradición indígena, un espíritu mexicano y la reivindicación del indígena, todo esto dentro

---

<sup>5</sup> Francisco Reyes describe a Diego Rivera como el pintor al que le toco condensar la totalidad de las experiencias del cambio, la prensa se encargaba de magnificarlo en Europa y “adjudicarle la empresa titánica de salvar de su letargo al arte nacional.” (Reyes, 2002)

de la pintura mexicana: se consideró y afirmó que el arte en México era el producto de un proceso revolucionario. González (2002: b) afirma que el muralismo tiene una historia oficial<sup>6</sup>, que ha servido para inaugurar monumentos y placas conmemorativas. Bajo la preocupación de armar un discurso de la historia del arte, los historiadores y artistas lo sustentaron en *lo mexicano* y *lo nacional* como valores creados.

Como ya he expresado anteriormente el muralismo se consolidó a través de la historiografía como un movimiento honesto y sin perversión alguna, donde el valor de este queda justificado al considerarse un movimiento puro en favor de pueblo mexicano, ejemplo de esto lo encontramos en sus escritos de Justino Fernández citado en García (2002, p. 112) que en el año de 1937 afirmaba “esta clase de arte no fue fruto, como se ha dicho, del movimiento político y social, llamado „revolución“; pero sí [...] encontraron una atmósfera propicia [...] ocupándose de asuntos olvidados, que en cualquier otra época se habrían visto sin interés” idea que se iría modificando a partir de la construcción y consolidación de la historia “única” que se registraría del movimiento muralista, Justino Fernández para el año de 1972 afirmaba, contrario a su primer investigación “es indudable que el arte mexicano nació, al unísono con la revolución, apoyándose en los valores propios tradicionales, esencialmente en el pasado indígena antiguo, con fuerte acento en lo social, colectivo y político”.

Raquel Tibol, una de las historiadoras de arte de mayor renombre con un amplio catálogo en todo el proceso de las artes en México ha escrito sobre el muralismo y su contenido:

---

<sup>6</sup> Se ha dado registro en los libros como “Historia de Bronce”

Los temas eran nuevos y se trataron con un nuevo lenguaje. Además, debido a los contradictorios intereses de los gobiernos mexicanos, su necesidad de reafirmación nacional, con los consabidos componentes antiimperialistas e independistas propios de una burguesía, que aspira a fortalecerse y modernizarse, el muralismo tuvo una etapa de vigorosa expansión, popular y progresista. Si el muralismo mexicano integra un capítulo preciso en el desarrollo del arte mundial, es porque grandes asuntos que le preocupaban a grupos muy numerosos, fueron interpretados por un sentido singularmente profundo y en una actitud que denotaba valor civil, y como los artistas que los interpretaron eran productores que poseían un instrumento técnico-formal evolucionado, su expresión tuvo alto valor estético y auténtico valor formal (Tibol, 2003, p. 177).

Es importante insistir y tomar en cuenta que el muralismo fue financiado por parte del gobierno como un discurso para construir una visión legitimadora del estado revolucionario y para construir una identidad homogénea de *lo mexicano*. El estado recurrió al arte monumental con “temas útiles al pueblo” para justificar el nuevo régimen y convencer a la población de su postura ante la realidad, uniformando la visión de la historia y en los acontecimientos políticos que explicaría el orden establecido con la revolución, en donde los muralistas asumían su obra como una “acción patriótica y civilizadora”, después de la violenta confrontación armada.

Octavio Paz (Citado en González, 2002: b p. 284) ha sido uno de los principales críticos a las incongruencias del movimiento muralismo, en sus palabras “esas obras que se llaman a sí mismas revolucionarias y que, en los casos de Rivera y Siqueiros, expone un marxismo simplista y maniqueo, fueron encomendadas, patrocinadas, propagadas por un gobierno que nunca fue marxista y que había dejado de ser revolucionario”, González (2002: b p. 285) subraya que el movimiento y las pinturas muralistas fueron utilizadas como una propaganda por parte del estado y afirma que el discurso dentro de la pintura mural debió someterse a las condiciones del discurso político por el cual fueron acogidos,

asegurando: “A veces lograron usar una iconografía bastante acartonada para construir un discurso subversivo; pero fue más frecuente que su pintura reiterara el discurso del Estado”.

Como explica González (2002: b) el muralismo fue promovido y visto por los políticos como una herramienta de difusión para el discurso público, el cual se centraba en el consolidamiento y afianzamiento de una ideología nueva, explica la pérdida de fuerza a través de los años debido a que los nuevos medios de comunicación masivos empezaron a ser utilizados por su característica de mayor alcance, el cine, la radio y la televisión empezaron a ser los medios por excelencia para difundir ideas. Es por esto que fue en los lugares donde los medios de comunicación masiva no alcanzaban a llegar, donde se sostuvo por mayor tiempo la práctica de pintar muros como en pequeños municipios, parroquias y escuelas rurales.

García (2002, p. 107) describe al muralismo como “una macro narrativa que engloba a *la escuela mexicana* que pretendía homogenizar para ocultar lo fragmentado de la realidad” sostiene la idea de que los cambios sociales que se produjeron a partir de la revolución, son las bases para que se desarrollara un arte revolucionario, y “concibe una historia continua en la que perdura una especie de esencia desde el mundo prehispánico hasta nuestros días”.

Esta expresión que concilia las construcciones estéticas con el discurso ideológico se planteó como un arte de masas e intentó fortalecer las ideas nacionalistas y revolucionarias, en lo que hasta el momento había sido la población más afectada a las políticas de Díaz, el obrero y el campesino que habían sido la parte de la población más perjudicada en términos económicos (Zamora y López, 2007).

Es interesante e importante hacer notar el siguiente punto, el muralismo como corriente pictórica está lleno de elementos que permiten su análisis y discusión, pero me parece indispensable analizar el componente político que lo construye. Debemos tomar la historia y desarrollo del muralismo como algo gradual que fue penetrando en el campo político y social (o tal vez viceversa).

El muralismo surgió como un propuesta pictórica, concretamente: la construcción de una estética que dejara de imitar al existente en Europa, en su búsqueda los iniciadores proponen retomar elementos, métodos y modelos prehispánicos para su producción, esto a partir de su convivencia con sectores marginados, lo cual a su vez los llevo teorizar sobre un artista que se involucrara en el plano de lo social.

Un nuevo grupo de personas en el poder que pretenden sanar una nación fracturada y que vieron en el muralismo bondades discursivas capaces de tocar y modificar las ideas existentes en los diferentes sectores de la población mexicana.

Con lo anterior expuesto podemos entender al muralismo como un discurso público, un discurso de estado en donde las imágenes proyectadas cumplen las funciones y niveles en los cuales trabaja una ideología, encuentro un gran sentido a la urgencia de atender la fractura social, dar origen a todo un país, construir la nacionalidad mexicana, saturar las calles de pinturas en donde se le recuerde al mexicano su origen y los elementos que le han dado sentido, la representación del hombre en batalla, símbolos patrios, todo esto como una política de estado en donde la finalidad es la instauración del orden del nuevo gobierno, legitimarse y perpetuarse en el poder.

Es conveniente aclarar que el muralismo no nació como discurso público, el muralismo surgió con sus propios ideales: una estética nacional, la penetración del artista en asuntos públicos y políticos como un actor social y un apoyo a los sectores marginados, pero sus elementos eran compatibles con la política estatal, que considero fue el elemento principal por el cual fue promovido y financiado desde el gobierno, me parece conveniente decir que el movimiento del muralismo fue absorbido por el nuevo gobierno y fue utilizado como un discurso más que permitiera legitimar y ayudar en la construcción *del mexicano* como un campo donde la población perdería diferencias raciales e ideológicas.

### 3. REPRESENTACIONES DEL MEXICANO

México es caracterizado como un país que contiene diversidad y riqueza de tradiciones culturales y folclóricas distribuidas en todo el territorio, dicha diversidad puede hacer pensar que se trata de lugares distintos o lejanos, sin embargo México consigue proyectar una imagen general como un lugar homogéneo hacia dentro y fuera del país; México y los mexicanos son identificados en la existencia de modelos, objetos y dinámicas compartidas

Diferentes autores han marcado y estudiado la existencia de *lo mexicano* y *el mexicano*: una forma concreta y particular, una esencia propia perteneciente a las personas nacidas en México que nos distingue de nacionalidades distintas.

*Lo mexicano*, pues, define lo autóctono, lo propio, las costumbres y los ritos, el fin último de la cultura que nos identifica y cohesionan. Lo contemporáneo, materializado en el ser que lo habita: el mexicano, un ser peculiar con caracteres comunes que alimentan y explican tanto al individuo como la nación (Chilpa, 2005: p.407).

Los autores sitúan el nacimiento de esta esencia en distintos momentos históricos y específicos del desarrollo de México, dando origen y buscando las bases de esta esencia principalmente en tres momentos: la conquista, la independencia y la revolución. Dichos momentos han sido la piedra angular que captaron las miradas para desentrañar y construir al mexicano.

La mayor parte del trabajo sobre la teorización e investigación sobre *el mexicano* y *lo mexicano* se realizó durante los años subsecuentes al periodo de los muralistas, particularmente después de los años treinta el tema se volvería una obligación para las ramas de las ciencias sociales; el trabajo de Samuel Ramos ha sido un escrito de amplio

valor, pues condensa la imagen que hasta mediados de la década del veinte había sido proyectada *del mexicano y lo mexicano*.

Aclaro que en el presente capítulo no hará uso exclusivo de los escritos anteriores o posteriores al muralismo, pero pretendo enfocarme a los que retoman las interpretaciones anterior a la década de los veinte, con la finalidad de bosquejar las interpretaciones y cualidades asignadas al mexicano y su cultura.

En este sentido *La sensibilidad del mexicano (1901)* de Ezequiel Chávez Lavista es otro trabajo de gran valor, pues representa en gran medida las conclusiones a las que se llegaba durante el periodo de gobierno del Porfirio Díaz, una imagen que proyectaba a un mexicano que en gran medida sería aquella imagen que los muralistas y los intelectuales como el ateneo de la juventud, grupo al cual pertenecía José Vasconcelos, estaban enfocados en combatir.

Existen ciertas tendencias en las investigaciones y ensayos de *lo mexicano y el mexicano*. La primera tendencia dentro de estos trabajos es la separación de la comunidad en sectores, México estaba compuesto, por lo menos en tres grupos de importancia, autores como Ramos, Chávez, Vasconcelos y Paz nos permiten ver dicha característica dentro de los estudios de este tipo. En términos generales México se consideraba compuesto por el sector indígena, el sector mestizo de bajo perfil, mestizo superior y algunos autores categorizaban al español y criollo como un sector distinto.

La segunda tendencia es vertir características buenas o malas por sector: se le atribuía al sector indígena un sin número de características negativas; el español y criollo se consideraban personas de mayor valía y en ellos se veían los rasgos más destacables de

carácter. El mestizo al ser una mezcla de razas se veía del mismo modo una combinación de características entre lo bueno y lo malo de las anteriores.

Para el desarrollo del capítulo pretendo mostrar algunas interpretaciones de lo que se ha considerado qué es el mexicano y las implicaciones que esto tenía. Sin duda, algunas de mayor alcance y difusión, pero no por eso menos importante ni con menores elementos de análisis, dichas interpretaciones son contemporáneas al gobierno de Porfirio Díaz, los estudios de Cosmes, Barreda y Ezequiel Chávez de alguna manera servirían como apología al gobierno durante el Porfiriato.

Conforme avancemos nos daremos cuenta que los estudiosos sobre la identidad y el alma nacional han estado impregnados de intereses relacionados con algún proyecto de nación. Los problemas sociopolíticos eran tamizados desde el mexicano como objeto, es decir el mexicano como causa y efecto de los conflictos sociales (López, 2005). La falta de una noción clara sobre el ser mexicano origino dos partidos que disputaban con pasión acerca de las formas que debían adoptarse para la cultura en México: el de los nacionalistas y el de los europeizantes (Ramos, 1937: p.86).

Ramos (1934) describe al nacionalismo cultural como un movimiento vacío, el sentido de esto radicaba en la negación de lo europeo y como resultado México se aislaba del mundo, privándose a voluntad de la influencia de ideas y características que podrían ser enriquecedoras para el alma y carácter del mexicano, por su parte los europeizantes adoptaban un modo de vida sin la menor reserva y negaban todo lo que no tuviera un antecedente en Europa, alardeando que todo lo demás era sinónimo de atraso.

Durante el gobierno de Díaz lo que se buscó fue romper la herencia con las comunidades indígenas, siendo considerado el único camino la adopción de una vida de estilo europea, de la cual Díaz era fiel admirador, en especial de la cultura francesa.

Francisco G. de Cosmes nos permite y nos muestra un ejemplo de cómo el discurso científico se ocupaba con la finalidad de movilizar a la sociedad, dando ideas y objetivos, en *¿De qué lado está el verdadero patriotismo?* ejemplifica la ruptura que se pretendía con la tradición prehispánica.

Cosmes elaboraba su discurso a partir de la atribución de características inherentes a los seres humanos: a partir de una condición racial. Considerando al criollo como un ser con la posibilidad de crecer y desarrollarse debido a la herencia del europeo y al indígena como un ser destinado al fracaso: “uno de ellos apto para la civilización, el descendiente, por la sangre o por el espíritu, de los españoles; y el otro completamente inepto para el progreso: el indígena.” (Cosmes, 1972: p.128). Consideró a la cultura descendiente de los pueblos prehispánicos como un atraso cultural y proponía la ruptura con dichas tradiciones como único camino al crecimiento, lo que México debía buscar era la adopción de una vida de tipo occidental.

Favorecer a las tendencias de retroceder a la barbarie, pretender convencer al pueblo mexicano de que no es más que el heredero y continuador de los derechos de una raza incapaz, no solo de adelantar, sino de vivir, colocar sus ideales de perfeccionamiento en un pasado de salvajismo, a fin de marcar el rumbo de la patria hacia horizontes que tienen por límites sociedades primitivas, renuentes a toda civilización; y hacer esto a expensas de otras tendencias más conformes a la ley del progreso, sacrificando sus ideales cultos que son de los pueblos modernos todos, el cual en México muy especialmente esta encarnada únicamente en el elemento social que es latino por sus ideales. Los que así proceden, no tienen el derecho de invocar el sagrado nombre la patria, al cual va unida

estrechamente toda idea de civilización y de progreso: cuando mucho, tendrán derecho a invocar el nombre de tribu.” (Cosmes, 1972: p.130)

Es importante la tesis de Cosmes por varios motivos. Como primer punto reduce la posibilidad de la existencia de una sociedad antes de la conquista, es importante hacer mención que el movimiento independentista buscaba motivos y argumentos para justificar la emancipación del dominio español, encontrando en el pasado indígena uno de los motivos más importantes: sí antes de la llegada de los españoles ya existía una sociedad instaurada, la conquista se realizó como un acto ilegal y sin fe, bajo esta idea los mexicanos por nacimiento, que no eran españoles (porque así se les negaba) exigían y reclamaban puesto de importancia y los mismo derechos que los llegados de la península.

Cosmes escribía en contra de estas ideas, argumentando que cualquier acto que perturbara el orden sería un acto de anarquía, idea que también fue expuesta por Gabino Barrea, “en su discurso [...] calificaba a los liberales como herederos de los insurgentes de 1810 y expropiaba para ellos la representatividad de la patria y su soberanía; en adelante todo intento por cambiar el orden sería concebido como anarquía” (Chilpa, 2005: p.429)

Regresando a Cosmes, apelaba a la latinidad como elemento “salvador” sobre cualquier otro lazo, permitiendo justificar la búsqueda de una nación que pretendía igualar y equiparar a México con la cultura francesa que Díaz estaba empeñado en importar y al mismo tiempo otorgaba elementos para romper la herencia y tradición prehispánica, todo esto desde un “discurso científico”.

Cosmes nos muestra con un ejemplo claro la tendencia a dividir la población por sectores, la asignación de elementos buenos o malos a conveniencia del discurso y a su vez

nos permite bosquejar el camino que debía transitar México y los mexicanos, sin duda movido por los intereses ideológicos por parte del estado.

Contemporáneo a Cosmes se encuentra Horacio Barreda que nos da una interpretación más del *mexicano y lo mexicano* y que al ser comprados dichos discursos no permite arrojar interrogantes, ¿Por qué los discursos generados por miembros del mismo grupo serían tan polarizados?, ¿Por qué algunos miembros ven características de valor e importancia donde algunos ven lo peor?

### **3.1. Horacio Barreda**

Horacio Barreda nació en 1908, fue militante en temas de educación respecto a la Escuela Nacional Preparatoria, de la cual su padre había sido fundador, fue partidario y defensor del enfoque que debía tener la educación en México, el positivismo, fue miembro del grupo de *los científicos* que luchaba para la implementación del positivismo en su modo más puro (comteana).

Del mismo modo, como buscaba la implementación del positivismo en su modalidad más pura para la educación, consideraba y veía como la mejor opción, una sociedad basada en el positivismo, de este modo la cultura mexicana y el mexicano debían estar fundamentados y formados bajo un modelo positivista que les otorgara de una moralidad y esta a su vez mantendría el orden y el progreso.

A pesar de ser una tendencia durante el régimen de Díaz, establecer diferencias sectarias para los diferentes grupos que conformaban al país; buscando elementos que justificaran una ruptura con la herencia prehispánica y nos acercaran a la cultura y estilo de vida europeo como el caso de Cosmes, Horacio quién fuera miembro activo del grupo de

*los científicos* durante el gobierno de Díaz, fue de los pocos que respetaba y veía virtudes en la tradición indígena, ¿por qué? La respuesta se encuentra en el momento y las condiciones bajo las cuales produce su escrito.

En Estados Unidos se expandían con fuerza y rapidez nuevas dinámicas donde la mujer exigía igualdad, derechos y tener la libertad para desempeñarse en asuntos públicos. Barreda veía este movimiento como una amenaza al sistema y organización de la familia mexicana, lo cual lo llevo a escribir *Estudio sobre el feminismo* en el cual analizaba y enunciaba a la cultura Azteca como un sociedad de alto grado de avance y organización.

Horacio Barreda fiel a su modo de pensar consideraba que la división de la sociedades en sectores y tareas para cada una de ellas mantendría la organización de la sociedad y su funcionamiento, por esta razón, consideraba a la familia como la primer institución a la cual se enfrentaba la persona y está debía ser clara y organizada, con papeles de acuerdo al género y una repartición de actividades que cada miembro debía desempeñar.

Barreda fue el representante del sector de *los científicos* que favorecía la tradición patriótica heredada de los pueblos mesoamericanos, exaltaba a la cultura azteca por su organización social con base en jerarquías, punto en el que encontraba similitudes con la ideología positiva (Ideólogo positivista: división social del trabajo).

La cultura Azteca se formaba como una sociedad basada en un sistema organizado, clasificando a la sociedad en castas y clases, con una división clara y exacta en las tareas y los papeles que debían desempeñar el hombre y la mujer.

Fundado bajo un sistema educativo bastante rígido, se le otorgaba al hombre el papel activo en la sociedad, pero no por eso el más importante, los niños a la corta edad de cinco años recibían educación “de hombres para hombres” con la finalidad de transformar al Azteca en lo que la cultura necesitaba: desde el nacimiento las personas estaban destinadas a realizar tareas y trabajos con la finalidad de mantener la sociedad; al igual que en la sociedad positivista la inmovilidad de los papeles era garantía de perpetuación.

El hombre era quien se encargaba de las cuestiones económicas, religiosas y militares. Las mujeres estaba destinada a la educación de los hijos durante los primero cinco años y las labores del hogar, aunque también podía ejercer algunas tareas dentro de la sociedad Azteca, sus tareas dentro de la cultura se limitaban a: sacerdotisa, curandera y partera.

La separación de tarea de hombres y mujeres sería una práctica que se conservarían durante periodos posteriores a la conquista, independencia y revolución, de alguna manera sería un eje dentro de la sociedad mexicana, una práctica que sigue estando presente en nuestra sociedad.

Es por estos elementos que Barreda consideraba la herencia prehispánica un elemento de alto valor, criticaba al feminismo norteamericano que se expandía e inquietaba a una sociedad rígida y tradicionalista, pues percibía a estas nuevas prácticas e ideas en expansión como una amenaza para la estabilidad de la familia mexicana, la cual consideraba base de la sociedad y que dentro del positivismo era vista como la representación máxima de categoría de orden (Chilpa, 2005).

Barreda acudía a la cultura azteca como identidad y cultura madre para el sistema positivista, en donde exaltaba las características del sistema y su herencia en la división de labores, atribuyendo cualidades propias a la mujer mexicana que sobrepasaban las cualidades de la mujer sajona, germana o pueblo galos (Chilpa, 2005: p.433).

Barreda insistía en la superioridad de la mujer mexicana sobre otras debido a “sus condiciones inherentes” tales como la sumisión, la pasividad, abnegación, propias de las labores domésticas, “tal y como la sociedad lo requería”, contrario a las características de la mujer sajona, quienes se desarrollaban e involucran en actividades políticas y discusiones de asuntos públicos. Barreda pensaba que si la mujer abandonaba sus obligaciones domésticas y no cumplía con “el deber histórico heredado”, se deterioraría la familia y en consecuencia la sociedad, rompiendo la estabilidad plateada en el modelo positivista.

El sometimiento, la obediencia y la docilidad es decir, aquellas que les permitían cumplir con su papel social sin contravenir su naturaleza. La mujer mexicana era, en efecto de escasa iniciativa individual y por lo general, tímida e irresoluta. Su notoria prudencia le confirió a veces una constancia verdaderamente heroica para soportar con admirable abnegación penas y sufrimientos de toda especie [...] en lo que se refiere a sus facultades intelectuales o de concepción, la mujer mexicana revela una notable sagacidad espontánea; en sus juicios percibe y se da cuenta de las cosas con exactitud y rapidez [...] pero lo que eleva a la mujer mexicana y le otorga una gran superioridad, es la belleza de su ser moral: los instintos personales se subordinan en ella casi sin esfuerzo a las más notables inclinaciones. Este conjunto de cualidades altruistas, la dotan de un elevado sentimiento de resignación, que consiste en aceptar de manera voluntaria, con nobleza y dignidad, una situación determinada, por más penosa que sea, y *que no está en nuestras manos modificar*, en vez de hacerla aún más dolorosa todavía con vanas e inútiles discriminaciones [...] el instinto materno, muy desarrollado en ella provoca acciones de abnegación y sacrificio tan intensas como frecuentes. En pocas palabras la mujer mexicana es una madre irreprochable y una leal y cariñosa esposa. Su felicidad personal la busca siempre en el seno del hogar dispuesta a acatar la voluntad del esposo no hace uso de otra fuerza para modificar las decisiones masculinas que a aquella que consiste en la influencia afectiva de la persuasión y la dulzura (Barreda, 1909; citado en Chilpa, 2005, p. 433).

Horacio Barreda encontraba en el pasado indígena, especialmente en el Azteca, la forma de construir un discurso que le permitiera sustentar en el pasado nacional, la dinámica de toda una sociedad que buscaba la inmovilidad del sistema planteado y permitiera la petrificación de este en aquel lugar de autoridad y poder.

El discurso de Barreda más que un discurso social o científico, se puede considerar un discurso de autoridad, una justificación y apología a la dinámica social durante el periodo del Porfiriato, que de alguna manera implementaba la visión positivista a la forma de gobierno. Una vez que Díaz dejara el gobierno, Horacio Barreda escribiría en contra de Díaz, afirmando que pervertía el modelo positivista en busca de intereses personales.

El discurso de Cosmes y Barreda son interesantes en tanto que los dos acuden a entidades distintas, no opuestas por naturaleza, pero que se polarizaron a través de las situaciones sociales; mientras que Cosmes recurre a la latinidad y plantea un quiebre con los lazos que México guardaba con las sociedades prehispánicas, Barreda recurre a aquella entidad que Cosmes considera como sinónimo de fracaso y barbarie, pero los dos manejan la información con la finalidad de crear un discurso que plantea hacer frente a las amenazas del sistema existente, buscaban justificaciones que permitían mantener el orden social existente, la petrificación del sistema y su inmutabilidad.

### **3.2. Ezequiel Chávez Lavista**

La figura de Chávez surge en pleno auge del porfirismo, “quien representaba el intento del sector conservador por participar en los destinos de la nación desde la oficialidad. Sus intereses radicaban en torno de la educación del *alma mexicana* justo en el

momento al culto de las buenas costumbres estaba en plena efervescencia” (Chilpa, 2005: p. 435).

Chávez consideraba que junto a la educación profesional se debía de otorgar elementos no solo de tipo académico, sino una enseñanza que ayudara a cultivar el alma, pues esto otorgaba de una moralidad a las personas, para Chávez no bastaba construir profesionistas sino que se debía de educar a los profesionistas pues estos serían los que decidirían y guiarían el rumbo de la nación y debían hacerlo pensando en las necesidades sociales.

En 1901 Chávez publicaría el trabajo titulado *Ensayo sobre los rasgos distintivos de la sensibilidad como carácter del mexicano (1901)* en donde argumentaba y explicaba un complejo de inferioridad del cual era poseedor el mexicano, esta idea trascendería y sería un punto importante de partida para las discusiones posteriores sobre el mexicano y sus características, aunque Ezequiel creía en las capacidades del mexicano, considerando incluso que los indígenas con una buena educación podrían desarrollarse como personas de alto valor y citaba como ejemplo a Juárez, Guerrero e Ignacio Manuel Altamirano, todos ellos indígenas que han comandado momentos capitales importantes de la vida nacional, como la independencia y la reforma.

Para Chávez el carácter era “la resultante de todas las condiciones psíquicas de los individuos” (Chávez, 1901) así, para él cada país poseía condiciones particulares y estas desencadenarían en un carácter propio. Respetando sus ideas consideraba erróneo el trasladar modelos sociales de un país a otro sin la menor reserva, pues sabía que la implementación de programas debía contemplar a la población a quienes iba dirigida y en

caso de implementar un programa extranjero, este debía ser ajustado para la nueva población. Desde la visión del autor sería necesario adecuar la educación para cada uno de los diversos componentes sociales y consideraba que México era un país con un gran número de diversidad.

Para simplificar el problema de la biodiversidad de los *componentes del cuerpo social* Chávez separó en tres grupos a la población mexicana y los clasificó como representativos de la sociedad, caracterizándolos de la sensibilidad como un factor importante de carácter, atribuyéndole características propias y definitorias. Los componentes destacados en el estudio eran: el indígena, el mestizo vulgar y el mestizo superior y eran la respuesta que encontraba a las diferencias culturales existentes en México.

Desde luego conviene notar que, en tanto que otros lugares los pueblos constitutivos ha sido machacados por el mortero de los siglos, hasta llegara a formar un solo cuerpo con cierta homogeneidad común esto no ha pasado aun en el nuestro [...] (Chávez, 1901: Citado en Bartra, 2005 p. 28)

En el caso de Chávez el indígena no es un ser despreciable como en el discurso de Cosmes, sino es un ser con elementos de valor, la constancia y perseverancia han sido elementos contenidos en lo que describe como la raza indígena, el peligro que encuentra y en el que cayeron los indígenas, considera, ha sido la mecanización se sus actos y su vida, apunta que han perdido la capacidad de significar sus actos y sus vidas, en pocas palabras asumieron una lucha contra la injusticia solo dejándose llevar con la corriente.

Esta forma de vida y de inmovilismo considera fue la conclusión de los atropellos y abusos llevados a cabo por los sectores dominantes o con mayor fuerza.

[...] las razas indígenas conquistadoras fueron reducidos a vivir segregados y sufrieron graves atropellos y malos tratos de las razas opresoras, y de los conquistadores llegados en el siglo XVI, así como de los mestizos y de los criollos descendieron más y más hasta perder la capacidad de reaccionar con la generalidad de los seres humanos a las impulsiones naturales, y de no poder responder a ellas más que como lo hacen las especies animales, como si estuvieran privados de conciencia (Chávez, 2002: p.332).

Del indígena encontraba como propias la pasividad, la resistencia física y el rencor a prueba de olvido, con profundas raíces que atribuía a su tradición azteca de “sentimientos perdurables aunque en un nivel arcaico”.

Sensibilidad visceral más honda, pero menos cerebralizada [...] los mayores sufrimientos en los hospitales, las más atroces operaciones no lo hacen lanzar un grito [...] no es impulsivo, no reacciona con la celeridad del rayo; su sensibilidad tiene carácter inerte y como pasivo, estático; a veces la conmoción que experimenta queda sin respuesta, otras veces se aplaza a largo tiempo, produciendo así siniestros rencores que hacen decir “el indio nunca olvida” (Chávez, 1901, citado en Bartra, 2005: p.34)

El sector de las razas mezcladas Chávez lo considera un sector repleto de virtudes, la vivacidad, la inteligencia, la creatividad, dicho sector estaba repleto de un espíritu emprendedor, en su mayoría osado y violento, en su perspectiva las personas mestizas eran capaces de crear conocimientos científicos y aportar elementos a las bellas artes. Es por sus virtudes que Ezequiel encuentra sus características de peligro, pues al ser una persona con alto interés en todo, difícilmente es constante en algún elemento concreto. De este mismo modo Chávez subraya que el mestizo fácilmente puede perderse en un torbellino de información y nuevas experiencias, sacrificando la rectitud y la pureza de sus costumbres para ceder a satisfacer nuevas tendencias.

Es necesario hacer la aclaración, Chávez divide al sector mestizo en dos grupos, la característica para dividirlos sería con base en la familia, Chávez considera que el mestizo

vulgar es aquel que se ha formado sin una historia familiar, el que ha perdido sus orígenes y se ha desarrollado sin un pasado.

[...] los individuos de razas mezcladas; dos grupos digo y no uno como siempre se afirma; dos porque son bien diversos por una parte descendiente de razas mezcladas que secularmente ha tenidos antecesores construidos en familias estables; ese es el resistente nervio del pueblo mexicano y por otra parte el también descendiente de razas mezcladas pero que, en vez de tener un árbol genealógico de familias constituidas que le hayan dado una educación social y le hayan formado un alma de cooperador orgánico, ha tenido por lo contrario secularmente como antecesores individuos fortuitamente unidos en desamparado tálamo de incesantes amasiatos, el que tiene así la desgracia de ser hijo, nieto y bisnieto de efimeros azares, el que al nacer se encontró rota o deshecha su familia como rota la habían encontrado sus progenitores y los progenitores de estos, [...] (Chávez, 1901: p.30)

Del mestizo vulgar considera inherentes la impulsividad, la agresividad y la fugacidad, aunque no era tan arcaica como el indígena su sensibilidad, Chávez la define como:

[...] cerebral ciertamente, pero intuitiva, concreta, imaginativa, no intelectual propiamente dicha, abstracta y deductiva, por eso la criminalidad de los hijo de la plebe de nuestra ciudad se caracteriza [...] por la reacción súbita y a menudo desproporcionada respecto a la excitante [...] es que entonces no es el excitante externo el que determina la reacción, es el excitante que pudiera llamarse intestinal, que caldea la sangre y tonifica al extremo los músculos, que provoca ardorosa sensaciones cenestésicas de una vida orgánica momentáneamente hipertrofiada, y lanza no a la bestia al proyectil humano, sobre todo y sobre todos (Chávez, 1901: p.34).

El mestizo superior, por su parte, era dueño de las más altas capacidades del ser humano, acompañado de su sentido moral delicado, sutil y altruista por naturaleza.

En éste las emociones también eran de tipo dinámico y centrífugo, conducen a la de actos; pero el hecho de numerosas ideas han venido a enriquecer dichas emociones las han hecho proliferar abundantemente, resulta que unas detienen la precipitación de las otras; se

inhiben entonces entre sí por cierto tiempo, se equilibran en parte. En fin, los mestizos superiores ligase a una rápida y fácil excitabilidad, a una epidermis moral muy delicada, una opulenta proliferación de ideas y abstracciones, que intelectualizan lo sentimientos orientándolos hacia lo futuro y más o menos hacia lo ideal, dándoles en consecuencia cimientos adventicios [...] y que ponen en ellos la conciencia del placer y del dolor propio, sino la del dolor y placer ajenos, seguro germen de altruismo (Chávez, 1901: p39).

Del mismo modo que Cosmes, Chávez elaboró un discurso basado en la clasificación de sectores, cada una con sus virtudes y desventajas, la diferencia radica en que no es definitoria por la herencia biológica, sino han sido características a partir de los elementos constructivos de su vida psíquica. Cada sector de México había vivido situaciones distintas, dando elementos de mayores virtudes a unos y algunos negativos a otros.

El discurso de Chávez es acreedor de uno de los elementos más repasados en la teorización del mexicano, su discurso hizo notar una supuesta atrofia debido al proceso de conquista, dejando al mexicano como un ser sin identidad y sin pasado, qué al ser un elemento constitutivo de la vida interna de la población mexicana todos estarían susceptibles a sufrir las consecuencias de esto.

Gran parte de los fracasos individuales y colectivos los veía como el resultado de esta condición colectiva en el mexicano y por tanto asumía que la nación mexicana había nacido bajo conflictos que no se habían solucionado.

Chávez era movido por un interés de compromiso social y nacionalista identificado con la corriente conservadora en donde el propósito de sus investigaciones se fundaba en educar el alma del mexicano y adecuar las instituciones a él. En su discurso lo psicológico

pisa las fronteras de lo espiritual y se pretendía que la moral fuera el margen de la identidad nacional.

Consideraba que se debía trabajar en distintos focos para lograr un avance en México, en primer instancia se debía trabajar en una política de conciliación y reconciliación de los elementos antagónicos sociales los cuales encontraba como parte fundamental a la disgregación de la población. Reconstruir a la familia como órgano de enseñanza de buenas costumbres y educación en donde las personas debían aprender la comparación y el beneficio colectivo y por último trabajar en un régimen que viera por el bien común de las personas sin importar las diferencias raciales o sectoriales, pues consideraba que cada sector veía por el bien individual y no por una sociedad total.

Hasta el final de sus días considero al gobierno de Díaz como un ejemplo de lo anterior, pensó que Porfirio Díaz en intención tenía claros los puntos de trabajo, pero considera que su política se pervirtió a partir de las personas que rodearon a éste.

Las anteriores visiones del mexicano nos permiten ejemplificar las características y la línea bajo la cual se hacían estos tipos de investigaciones, constantes y variantes, el cuerpo social de México se dividió en tantas formas posibles y se aceptaban unas u otras características según lo que más convenga para asegurar la inmovilidad de la vida y el gobierno. En el caso de Cosmes y Barreda es interesante ver cómo dos visiones opuestas servirían para la misma función.

Por su parte Chávez entendía la importación de una tradición y vida como un camino inadecuado, pero seguía escribiendo a partir de diferencias raciales en México y

enunciando características que considero solo estigmatizaban a las personas por características biológicas y familiares y que podrían privar el desarrollo de estas.

### **3.3. El Ateneo de la Juventud**

En la última recta del gobierno de Porfirio Díaz surgió un movimiento de pensadores que realizaban ejercicios criticando y escribiendo sobre las condiciones del país, el cual se denominó *El ateneo de la juventud*, grupo formado a partir del descontento generado por las condiciones del país y la dictadura de Díaz.

Sus objetivos principales serían la propuesta de nuevas condiciones para el avance del país y su mejora. El desprecio por la cultura nacional y el afrancesamiento que se había estado promovido durante el régimen de Díaz fue uno de los puntos que llamaría su atención pues consideraban la importación de una cultura como un camino erróneo, ante eso proponían recuperar la tradición formada a través de los años, exaltar el pasado nacional como elementos formativos y constitutivos de México y el mexicano.

Las discusiones sobre el mexicano habían girado hasta entonces como si este fuera un organismo descendiente de distintas razas, situación indudable, pero con la obligación de elegir una cultura, una forma de vida y se veía con ojos de deseo a Europa, toda una práctica de un mundo distintito, que por “derecho” se podía reclamar.

*El ateneo de la juventud* proponía la búsqueda de una cultura propia y dicha idea surgía a partir del estudio del pasado mexicano y entender de forma distinta al mexicano junto con el proceso de mestizaje:

Antonio Caso y José Vasconcelos nos permiten ver dicha concepción, es cierto que no se puede negar que México y el mexicano era la encarnación de muchos procesos: conquista, mestizaje y disputas territoriales y de derechos. Los miembros del *Ateneo de la Juventud* entendiendo esto no proponían alejarse o acercarse a la raza con “mayores virtudes encontradas”, su propuesta era la unidad de toda las razas posibles y veían cada proceso como elemento necesario a la formación de esto, si bien reconocían el abuso que se sufrió durante la conquista también consideraban que era necesario para la mezcla racial.

México y Sudamérica era para el *ateneo de la juventud* un espacio único, el espacio que condensaba todas las características culturales y biológicas de todos los llegados a América, el latinoamericano y el mexicano no deberían de elegir característica de unos o de otros, sino alimentarse a partir del mestizaje y la mezcla cultural obtenida a partir de dicho proceso.

La visión proponía llegar a un punto donde la cultura fuera universal y cada miembro fuera el contenedor de toda la cultura, los rasgos, bondades raciales y culturales. Antonio Caso consideraba que esto ayudaría a la formación de una política incluyente con todas las personas, al no haber diferencias y disputas, el camino más fructífero para uno sería el mismo para el resto.

Mientras no resolvamos nuestro problema antropológico, racial y espiritual; mientras exista una gran diferencia de grupo a grupo social y de individuo a individuo la democracia mexicana será imperfecta; una de las más imperfectas de la historia (Caso, 1923: p.58).

Vasconcelos definía al mexicano como *la quinta raza o la raza cósmica*: aquella en donde se perdían las divisiones y diferencias e invitaba a cualquier persona a formar parte

de ella, esto se lograría a partir de la mezcla racial y la elección a voluntad de no mantener las razas puras, para Vasconcelos México era un lugar privilegiado pues era la cuna donde había empezado dicho proceso, pero consideraba que el camino aún era largo, pues la mezcla de razas se realizó en principio por necesidad y no por elección, los españoles tomaban como esposas a las mujeres indígenas a falta de mujeres europeas, considerando que se avanzaría con fuerza cuando hombres y mujeres de cierta comunidad se decidieran, por voluntad propia, a formar familia con personas pertenecientes a una raza distinta.

Naturalmente la quinta raza no pretenderá excluir a los blancos como no se propone excluir a ninguno de los demás pueblos; precisamente la norma de su formación es el aprovechamiento de todas las capacidades para mayor integración del poder. No es la guerra contra el blanco nuestra mira, pero si una guerra contra toda clase de predominio violento [...]. Por lo que hace al blanco y a su cultura, la quinta raza ya cuenta con ellos y todavía espera beneficios de su genio. La América latina debe lo que es al europeo blanco y no va a renegar de él (Vasconcelos, 1925: p.72).

“La obra cultural del *ateneo de la juventud*, iniciada por el año de 1908, debe entenderse como un lucha contra la desmoralización de la época porfirista. Este movimiento intelectual revolucionario se adelantaba dos años a la revolución política que estallo en 1910” (Ramos, 1934: p.77). *El ateneo de la juventud* tenía la finalidad de levantar la calidad del espíritu mexicano, a través de la moralización y la unificación de la población, donde se eliminaban las diferencias raciales y educativas.

[...]al principio de nuestro siglo era general entre los mexicanos un desde marcado por lo propio, mientras que su interés se enfocaba hacia el extranjero, para buscar, sobre todo en Europa, modelos que dieran sentido superior a su vida. Nadie emprendía una nueva obra sin interesarse de lo que se había dicho, en casos semejantes, por los europeos. Espiritualmente, era México un país colonial. El ideal supremo del burgués mexicano era ir a Europa, educarse en sus escuelas y universidades, con frecuencia para no volver a la patria. Sus hombres Vivian inconformes de haber nacido en este lugar del planeta, y aunque

las circunstancias lo forzarán a estar en México, su espíritu vivía en Europa (Ramos, 1934: p.85).

Para 1920 el mexicano cambiarían de actitud hacia la vida y el país, se empezaron a ver nuevos elementos que anteriormente no habían sido valorados junto con un crecimiento y desapego a la cultura europea, que vivía años de guerra. Esta nueva concepción del mexicano y México sería la que promovería Vasconcelos y su equipo de trabajo, en gran medida los muralistas concordaban con estas ideas y las pinturas ayudarían a difundir este nuevo modo de pensar.

### **3.4. Samuel Ramos**

Samuel Ramos en el año de 1934 escribió *El perfil del hombre y la cultura en México* donde realiza una interpretación de la cultura mexicana y el mexicano, “desentrañando” sus verdaderos motivos y su psicología. He decidió realizar este apartado con la finalidad de ampliar el concepto de lo que se entendía del mexicano, lo que era y lo que había hecho.

Samuel Ramos considera que el espíritu del mexicano está marcado por un “sentimiento de inferioridad<sup>7</sup>”, en donde pretende aclarar que el mexicano no es inferior frente a personas de otras nacionalidades distintas, sino es una idea desencadenada a la comparación de los individuos frente a otros al comparar sus logros contra sus expectativas.

---

<sup>7</sup>Basado en la teoría de Adler, para él, el niño adquiere un sentimiento de inferioridad al darse cuenta de sus limitadas capacidades en comparación a la de sus padres, para Ramos los mexicanos se enfrentaron a un mundo civilizado mientras este era una nación joven y comparo sus capacidades, y cultura, provocando esto un sentimiento de inferioridad colectivo en la sociedad mexicana, “no se afirma que el mexicano es inferior sino que se siente inferior, [...] en la mayoría de los mexicanos es una ilusión colectiva que resulta de medir al hombre con escalas de valor muy alto” (p52).

“Si la desproporción que existe entre lo que se quiere hacer y lo que se puede hacer es muy grande desembocara sin duda en el fracaso, y al instante su espíritu se verá asaltado por el pesimismo” (Ramos, 1934: p.12), es en este momento en el que Ramos considera que la persona adquiere el sentimiento de inferioridad, una inferioridad que describe como relativa, pues lo considera una inadaptación de sus verdaderos recursos a sus objetivos, llevándolo a una desvalorización de sí mismo.

Ramos sostiene que diferentes conductas y maneras de expresión del carácter del mexicano son mecanismos de compensar ese sentimiento de inferioridad. El origen de este sentimiento lo ubica en la conquista y colonización pero se manifiesta “libremente” hasta el periodo de independencia, donde México tiene que buscar una anatomía propia como nación. Ramos apunta que México al ser un país joven pretendió de tajo equipararse a grandes culturas y naciones como las europeas, siendo el detonante para el conflicto entre lo que se quiere y lo que se puede, intensificando el sentimiento de inferioridad, la solución que ayudo a resolver dicho conflicto aunque de modo artificial, señala Ramos fue la imitación de la cultura, tanto ideas, instituciones y demás.

México se había alimentado toda su existencia de la cultura europea, llegando a ser considerado como único medio las ideas y vida europea como sinónimo de cultura, negando lo que no es europeo y considerándolo una muestra de atraso, una carencia de cultura, Ramos encuentra comprensible la reacción nacionalista del siglo XX; en contra de la tendencia europeizante a la que le otorgarían la responsabilidad de la desestimación de México por los propios mexicanos. Señala que el mimetismo cultural era un proceso inconsciente y le atribuye ciertos fracasos nacionales a la imitación, pues solo se trató de una copia a los modelos existentes y nunca existió una asimilación de la cultura, en este

sentido las características funcionales para un lugar no son precisamente igual de efectivas en otro lugar, pero los mexicanos si esperaban los mismos resultados.

Al existir nuevas condiciones de vida y organización después de la independencia, los rasgos heredados por parte de los españoles y los indígenas, a partir del mestizaje, han ido sufrido cambios, Simón Bolívar (citado en Ramos, 1934: p.34) escribía: “nosotros no somos europeos ni tampoco indios, sino una especie intermedia entre los aborígenes y los españoles, americanos de nacimientos, europeos por derecho [...]”. La nueva vida y condiciones de la Nueva España no podía reproducir las condiciones de Europa, pues en principio, no se trataba de los mismos hombres, Ramos subraya que de este conflicto psicológico se deriva la historia del mexicano: no es europeo por nacer en América y no es americano por que conserva el sentido de vida europeo.

Desde el origen de México y su organización colonial, se tendía a deprimir el espíritu de la nueva raza, los conquistadores eran solo una herramienta y no hombres que pudieran dedicarse al trabajo; explotaron las tierras a través de los indígenas. La riqueza no se obtenía a base del trabajo propio, sino a partir del abuso a personas de clases bajas, la riqueza producida se sustraía de la Nueva España así que no había un verdadero motivo para el trabajo y el cambio, autores como Ramos (1934) y Aramoni (1961) considera que estas características impactarían en la psicología de los mexicanos, perpetuando la inercia de la voluntad y destruyendo en el espíritu mexicano al interés de renovación.

Distintos autores, (Ramos, Aramoni, Paz, Chávez o Cosmes) encuentra al mexicano como un ser pasivo, dicha característica la contemplan como una herencia de la sangre indígena y aclara que esta pasividad no es solo resultado del proceso de explotación y

conquista, “se dejó conquistar tal vez porque su espíritu ya estaba dispuesto a la pasividad” Ramos (1934), considerando incluso que antes de la conquista el indígena era rutinario, conservador, apegado a tradiciones y reacio a cualquier tipo de cambio.

Una vez concluida la fase de independencia Ramos explica y adjudica los fracasos culturales y nacionales a una sociedad fragmentada y heterogénea, por un lado “una masa de población miserable e inculta, pasiva e indiferente como el indio, acostumbrado a la mala vida; una minoría dinámica y educada (criolla), pero de un individualismo exagerado por el sentimiento de inferioridad rebelde a todo orden y disciplina” (Ramos, 1934: p.40).

Ramos afirma que la psicología del mexicano es resultado del proceso y la reacción para ocultar dicho sentimiento, explicando que la tendencia a imitar la vida y cultura europea es un mecanismo para sentir que su valor es igual al del hombre europeo y considerando inferiores a las personas que quedan fuera de esta idea de vida a la europea.

Apunta a *el pelado* como el mejor ejemplar para explicar su teoría, pues constituye para el autor la expresión más elemental y bien dibujada del carácter mexicano, la expresión de estas personas son de tipo verbal, para Ramos el mexicano busca una autoafirmación mediante el lenguaje grosero y agresivo, subrayando que este tipo de personas reacciona violentamente ante cualquier situación que pueda desencadenar y resaltar su sentimiento de menor valía, como una forma de sobreponerse a este y la depresión que se pueda desencadenar.

Considera que en su alarde, *el pelado*, ha encontrado la virilidad como una forma de “salvación” llevándolo a un concepto empobrecido de hombre, *el macho*, siendo una forma de llenar la falta de contenido sustancial y llenar ese vacío, así el mexicano se ha hecho de

características y frases para compensar las características que han provocado una valoración inferior: “un europeo tiene la ciencia, el arte, la técnica, etc., etc.; aquí no tenemos nada de eso, pero... somos muy hombres”. Por otro lado subraya una asociación del concepto de hombría y machismo al de nacionalidad.

Describe al hombre de la ciudad como un ser desconfiado, en la óptica del autor el mexicano desconfía de todo y de todos, razón por la cual el mexicano ha olvidado una de las dimensiones más importantes de la vida, el futuro, ya que solo se interesa por los fines inmediatos y solo se involucra en actividades del momento, especifica que su desconfianza no le permite integrarse a actividades que puedan tener beneficio a futuro, pues siempre esta viviendo con temor, alerta, siempre a la defensiva, fácilmente interpreta las acciones y comentarios como agresión. Estas características las adjudica al sentimiento de inferioridad que considera característica y móvil de las actividades del mexicano; estas actitudes asegura provienen de una inseguridad de sí mismo, que es proyectada como desconfianza hacia las personas, el mundo y el futuro.

Ramos percibe al hombre burgués mexicano con el mismo sentimiento de inferioridad pero al mismo tiempo reconoce que es un ser con mayores capacidades para esconder dicho sentimiento, al estar en contacto con una educación y cultura que tanto añora, ha aprendido a imitar la forma de vida, costumbres y rasgos de comportamiento extranjeros, especialmente europeos. Llegando a considerarse a sí mismo un hombre con más valía, dice ramos: “el hombre mexicano vive una mentira, porque hay fuerzas inconscientes que lo han empujado a ello, y tal vez, si se diera cuenta del engaño dejaría de vivir así.” (Ramos, 1934: p.64).

Una característica que apunta es que estos hombres tienden, basado en el sentimiento de inferioridad, a convencerse que los otros son inferiores en comparación a él. El respeto, la disciplina son características que “no conoce”, no acepta superioridad en los otros. Llegando al punto de valerse de su ingenio para desvalorizar al prójimo.

El Mexicano trazado por Ramos es un ser individualista, que no tiene la capacidad de trabajar en equipo y ver por los demás, pues sus actos están movidos por el sentimiento de inferioridad y todo lo que haga será un mecanismo para ocultarlo. En el trabajo de Ramos el mexicano parece estar metido en un círculo vicioso del cual es difícil salir pues sus motivaciones y sus acciones están sustentadas en su vida interna, las cuales desconoce.

Este ensayo es interesante pues ayuda entender de manera concreta como es que el mexicano era concebido y cuales fueron aquellas interpretaciones que dieron pauta para la creación del mito del mexicano. Por otra parte lo cierto es que Ramos al igual que Chávez entienda que los programas implementados en México a partir de otros países no eran la solución adecuada, pues no se presentan las mismas características.

Pretende aclarar que el mexicano no es inferior y solo se ha evaluado con menores capacidad al compararse con otros, pero al terminar el ensayo es difícil concluir y sostener lo contrario.

El escrito de Ramos es un ensayo de particular importancia, póquer está escrito bajo la misma línea en la cual se realizaron los estudios del mexicano en los años anteriores, este libro es valorado en la década de los años cuarenta, mientras que el trabajo de mayor producción y difusión de los muralistas se llevó en la década de los años veinte hasta

mediados de los cuarenta, permitiéndonos cuestionar si los objetivos de los muralistas se cumplía o hasta qué punto tuvieron algún alcance.

### **3.5. Ser humano contenido en el muralismo**

En este último apartado conoceremos el modelo de representación del mexicano construido dentro del muralismo, una vez que hemos conocido las implicaciones y las concepciones del mexicano hasta entonces, excluyendo a Samuel Ramos pues su trabajo es desarrollado años más tarde, en lo que sería la época del inicio del decaimiento del muralismo, nos permitirá ver las cargas afectivas que son vertidas y representadas en los murales.

El muralismo como corriente formal surge en México a partir de la influencia de distintos elementos, los pintores realistas franceses del siglo XIX aportaron una de las principales características del muralismo: contradecir la tradicional jerárquica temática impuesta por el neo clasismo y el romanticismo, los temas históricos y mitológicos serían desplazados para pintar elementos que permitan una reflexión de las circunstancias de vida y la sociedad en su momento (Zamora y Cortez, 2007).

El muralismo condensa distintas ideas, como vimos en el capítulo dos: atendía a la búsqueda de una estética artística propia y nacional, buscaba la inclusión del artista a temas sociales y logró acompañar las ideas promovidas por Vasconcelos acerca de proponer un nuevo modelo de identidad nacional, el cual fuera tan amplio y capaz de integrar a cualquier persona, donde las diferencias sociales y biológicas se buscaba fueran superadas para ser todos parte de la misma comunidad. Logrando construir un discurso cargado de elementos expresivos, buscaron una iconografía con antecedentes en la literatura del siglo

XIX y principios del XX al incluir alegorías y motivos del arte popular (Delgadillo y Chávez, 2008).

Según Cordero la idea de la existencia de una esencia mexicana dentro del arte, *lo mexicano*, es una idea existente en todos los niveles de la sociedad, incluso fuera del país, de acuerdo con este autor esta idea tiene origen en los años de lucha armada en el periodo de revolución, los años subsecuente de la consolidación del gobierno y la política de homogenización con respecto a las clases populares (indios, campesinos y obreros) (Cordero, 2002).

La unidad del mexicano se lograría a partir de otorgar elementos “propios”, hacerles saber lo correcto y lo verdadero, recodarle los elementos que han construido esa parte del mundo y los han formado como personas nacidas en territorio mexicano.

Sus códigos temáticos se centraron en la vida del mexicano común, en sus valores, costumbres y la lucha social, la imagen visual se convirtió de este modo en el nexo entre el pueblo y la contingencia, una voz plasmada en muros (Zamora y Cortez, 2007). En donde se dibuja una constante constructiva del paisaje, tipologías étnicas y culturales, características que Barrios (2002) considera fueron retomadas en la industria cinematográfica y fundamental para el desarrollo de las artes en general.

La pintura mural eligió la maquina como figura privilegiada, capturando el lado positivo del espíritu científico y de las nuevas técnicas transformadoras del entorno natural, a pesar de las similitudes que se pueden encontrar teóricamente con la alegoría del desarrollo y progreso, Reyes (2002) señala que la avanzada mexicana tomo de una forma distinta dichos símbolos, fecundando lo técnico y maquina [el poder del artefacto], por

medio de la tierra [las fuerzas de la naturaleza] con el agrarismo como nuevo componente (Ver foto en anexo F y G).

Según González Mello, los historiadores del arte han buscado cuál era el terreno de disputa de los muralista, algunos como Justino Fernández (1993 citado en González), postulaba, al muralismo al igual que la revolución como “una culminación del liberalismo en México”. González Mello afirma que lo que estuvo en juego en el siglo XX en el arte [y política] era la construcción del individuo y ciudadano; señala que el individuo fue el territorio en disputa, considerando que existía un individualismo criollo del cual “subsistían muchas trazas en los pueblos y ciudades del altiplano y que solía ser hegemónico en el contexto municipal” (González, 2002: b), apunta que esta ideología sería rechazada y combatida por la nueva elite intelectual, basados en una retórica ofensiva, en la cual las artes estarían involucradas.

Por lo que respecta la figura humana, en la búsqueda de un esquema corporal identificado con los nuevos lenguajes plásticos se inspiró en los monolitos arqueológicos, modalidad que dispuso de todo tipo de adeptos, este trabajo recaería en Rivera al crear un cuerpo imaginario de la mexicanidad, logrado con la aplicación de la enseñanza de Cezanne y la transferencia de elementos de descomposición cubista a un nuevo sintetismo de apego realista, acto de abstracción máxima y de extrema iconicidad; una manera efectiva de figurar tonalidades nacionales dentro de un esquema plástico (Reyes, 2002).

Los atributos más frecuentes en la producción artística del muralismo fueron: la mexicanidad, indigenismo, personajes y ceremonias populares, solidaridad con los

desposeídos, burlas al egoísmo e hipocresía de los potentados, ritos, mitos, choques de clases, creaciones materiales y espirituales (Tibol, 2003).

Como hemos mencionado en el capítulo dos, Ricoeur (2001) señala que uno de los principales objetivos de una ideología es la unidad de las personas en un mismo modo de pensar, la seducción de las personas que no forman parte de esta, con la finalidad de integrar a dichas personas. De éste modo el pintar ceremonias, ritos, tradiciones locales o nacionales y elementos formativos de la nación, tendrían un sentido de importancia (Ver foto en anexo H) pues se haría uso de estos para brindar rastros culturales a los mexicanos.

Un amplio número de murales fueron impregnados con éstos contenidos, los recuerdos del pasado nacional: plasmar batallas, la vida prehispánica, la conquista, la revolución, la exaltación de héroes nacionales. No es un acto solo revivir el pasado o la memoria, este acto se trata de recordar elementos particulares a conveniencia de quien los proporciona, pues se otorga un elemento a la formación de las personas, si las personas que reciben el mensaje se apropian de esto, se forma un lazo con el resto de la comunidad y la ideología que dirige el mensaje.

El pintar ritos, ceremonias y tradiciones serviría del mismo modo para construir objetos comunes dentro de los diferentes sectores sin importar por raza, situación económica o geográfica, contrario al periodo de Díaz que pretendía una ruptura con el pasado y sus vestigios como tradiciones y vestimentas, para este momento se enaltecía y se recordaba a manera de un elemento propio de los mexicanos (Ver foto en anexo I).

Es decir se ocupó el mural como una forma de retomar esos elementos, hacerlos convivir y recrearlos como una forma de recordar ese pasado, construir el origen de la

comunidad y al mismo tiempo daban una propuesta a uno de los objetivos de los intelectuales, que ahora buscaban una vida lejos de occidente, dejar de exportar modelos de producción y construir nuevos modelos que buscaban razón de ser en el pasado mexicano.

Así los mexicanos no serían solamente personas nacidas dentro de un territorio, serían personas atravesadas por un pasado particular, que a razón de ser recordado otorgaría elementos constitutivos de actitudes y carácter.

El muralismo junto con distintas artes implemento técnicas y elementos del arte popular y de la vida común del mexicano, llevando estos elementos a un nuevo plano, elementos que eran solo referentes a clases bajas o indígenas empezaron a ser vistas con buenos ojos, por las clases altas y por cualquier persona.

El muralismo logro tocar la sensibilidad de las mayorías, echando mano de las manifestaciones artísticas comunes a la población, contribuyendo a formar imágenes de lo mexicano y lo revolucionario (Delgadillo y Chávez, 2008).

La figura del indígena sería vista con una nueva mirada, la idea predominante era aquella en donde el indígena era un ser con pocas capacidades, el reflejo de lo que se había de abandonar y había que dejar de guardar alguna conexión con ellos, la nueva imagen que se promovía de este personaje sería la de un ser con alto valor. Ida Rodríguez, reflexiono sobre la imagen del indio en la pintura mexicana, como “un actor de revoluciones, como explotado, como reivindicador, como héroe anónimo, como triunfador pero siempre en el marco verdadero: de la lucha de pobres contra ricos, de desposeídos contra poseedores, de victimas contra verdugos” (González, 2002: b) (Ver foto en anexo J)

El indígena sería representado como aquella persona que ha perdido sus posesiones, que había sido abusada por tantos grupos posibles y ante la injusticia llevo a cabo

revoluciones, eran la representación de aquellas personas que lo han perdido todo, menos el espíritu y que de alguna forma habría que ayudar, pues son la piedra angular por la cual México habría logrado llegar a situaciones más fructíferas para todos, aunque no siendo el único, el campesino entraría en este mismo rubro, que de alguna manera guarda una herencia directa con los indígenas y estos, con los prehispánicos.

Me parece que cargar al indígena y el campesino de dichos elementos como fuerza y valor y como actores imprescindibles en momentos difíciles en la historia mexicana, contrarrestaba la imagen del indígena y campesino como un ser inerte e inamovible que solo se dejaba llevar por la corriente. Esta nueva imagen sería un elemento que buscaba revalorar al indígena.

Fernández (1952) considera que el indigenismo dentro de cualquier rama en México sería la aceptación de *sí mismo*, considerando que todos los actos llevados durante el periodo de Días, para lograr y alcanzar *ser como* Europa era la negación del propio ser. El muralismo no se puede llamar solo indigenista pero hizo uso de las herramientas para elaborar un discurso con mayores alcances y virtudes, aceptaban el proceso histórico del mestizaje, enalteciendo el pasado y retomando elementos que anteriormente se consideraban indeseables.

Así la nueva imagen de México plasmada en muros era la vida del mexicano y sus pasos por la historia, contrario al registro y avance tecnológico de Díaz, la figura de tipo europeo dejaba de ser retratada para intentar plasmas nuevas figuras que respetaran la forma del cuerpo mexicano.

El cuerpo mexicano fue pintado con un estereotipo más realista como una forma de plasmar al verdadero mexicano y no lo que se pretendía que fuera, los rasgos físicos representaban al mexicano común y se alejaban de la europeización de la imagen. Representado con un cuerpo que podría pasar por exagerado el indigenismo y el muralismo cargaban al cuerpo del mexicano de fuerza.

La implicación a este acto me parece es la acción de fortalecer al mexicano, representar a un ser fuerte con capacidades de distintos tipos, si anteriormente se había consolidado la idea que el mexicano era un ser sin espíritu y sin capacidad de movilidad ante su condición, la nueva imagen no representaba para nada a un ser sin animo y sin interés en su vida (Ver foto en anexo K).

Con frecuencia se pintaron murales en instrucciones de tipo gubernamental, donde el tema recurrente sería los sindicatos, un gran número de estos serían mandados a destruir o cubrir por el desacuerdo de las autoridades a los contenidos, muchas veces con insignias políticas o personajes políticos pintados con una tonalidad de burla hacia sus actitudes y sus abusos hacia el pueblo o las personas. El mexicano común sería representado de una manera realista, mientras que el sector político, especialmente aquél que cometía algún abuso hacia el pueblo en el momento era pintado con un tono de burla o con un cuerpo deformado.

En gran número de estos murales se hacían ver frases políticas relacionadas al pensamiento de cada uno de los pintores, un ejemplo claro es Diego Rivera que haría uso del muro como un lugar donde representar elementos relacionados al socialismo, del cual era partidario y se pueden encontrar una gran cantidad de elementos en los murales de la

secretaría de educación pública. Aunque este no es el tema principal que atañe, me parece un elemento que se debe considerar, pues el muralismo no respondió a un solo pensamiento político o social, es un espacio donde conviven posturas y discrepancias de los pintores, incluso con el gobierno y las instituciones de poder que al final son quienes otorgarían los muros.

El plasmar la formación de sindicatos fue un acto recurrente, se pintaron sindicatos en murales de las instituciones públicas con alta frecuencia, esto no es solo un acto de plasmar algo que ha pasado, la fotografía bien podría servir más como un elemento de reportaje y de registro.

Los sindicatos serían pintados en ciertas instituciones para recordar y hacer saber que detrás de toda institución y por corrupta que pudiera llegar a ser, existiría un órgano con el compromiso de defender a la clase obrera, donde el mexicano se hacía ver como una persona con compromiso social, dejando los intereses individuales para así buscar el bien común. Los sindicatos y su formación estarían plasmados haciendo notar el compromiso social de defensa y protección, las pinturas registraban la instauración de sindicatos con personas normales y reales, haciéndolos ver como personas que trabajaban verdaderamente para el pueblo y su avance.

El mexicano trabajador incorporado a las instituciones sería representado como una persona que lucha por el pueblo desde el sistema, con valores que darían paso al desarrollo social y mejores beneficios para los trabajadores, serían personas de confianza y que verían por todos y para todos. Donde el político frecuentemente sería visto como un ser que

comete y cometerá abuso y los únicos que pueden conseguir mejores condiciones, es el pueblo.

Contrario a discurso el Chávez el mexicano promedio, mestizo y trabajador de clases bajas, tenía la capacidad y se mostraba como un ser altruista y en defensa de su pueblo, no era una característica exclusiva de un sector.

La mujer haría presencia en los muros, y esta vez, no sería solo la madre, la ama de casa o la mujer bien vestida, Rivera exploró en sin número de ocasiones la figura femenina, siendo retratada en momentos de lucha armada, la mujer indígena como una persona trabajadora y las alegorías de la tierra y la patria.

La figura femenina se presentaría en los muros como parte fundamental de la historia y no como elemento decorativo, se le dio importancia en la vida social y pública de México (Ver foto en anexo L)

El muralismo no aceptaba la imagen de características buenas o malas basadas en el linaje, contrario a esto hacían notar las características de valor de las personas sin importar raza o clase, haciéndolas atractivas como elementos formativos del mexicano y proponiendo una forma distinta de concepción, el indígena, campesino u obrero tendría tantas características buenas como cualquier otra persona y se hacían notar como propias, mostrándolos con la capacidad de desarrollar virtudes a partir del legado histórico que se había heredado.

Así el mexicano representado en el muralismo sería un ente donde la diferencia se perdiera, un espacio donde encontraríamos un pasado común con la finalidad de identificarnos como parte de una totalidad. Donde el mexicano es caracterizado como un

héroe, como luchador, un ser con valores y una persona que ayuda al desafortunado, una persona cooperativa.

Todo lo anterior pretendía retomar la política de Vasconcelos; la unificación de los grupos sociales, sin importar sectores, lo importante estaría en que todos tienen una historia común, un pasado que los identifica y cohesionan como grupo. Considerando que todos los procesos de la historia nacional por pesada, difícil o injusta que pudiera haber sido, han surgido elementos que nos identifican

El mexicano representado en el muralismo, es un ser que tiene el alcance y la posibilidad de ser una persona de alto valor, donde se dejan ver gestos de humanidad y coraje y su pasado es el origen de ello, por tal razón no existe motivos para negar de eso y se pretende una reapropiación como elementos constructivos de la vida del mexicano.

## II. CONCLUSIONES

El desarrollo del trabajo nos permite entender que los movimientos sociales y artísticos están sujetos a una temporalidad y que para llegar a conocer la razón de las ideas, prácticas y demandas de un grupo es necesario tomarlos como elementos que permea a los líderes y miembros, es por eso que es importante considerarlos como elementos de análisis sin separarlo del componente subjetivo de los miembros del grupo promotor, pues un movimiento es formulado a partir de la interpretación que las personas realizan sobre la su vida y sus condiciones.

Así el primer capítulo nos proporciona información para establecer las condiciones directas que dieron origen a las ideas de los pintores, permitiéndonos concluir que la europeización planteada por el régimen de Días fue interpretada por nuestro grupo de interés como una forma de opresión a la verdadera alama y esencia mexicana.

De la misma forma la dinámica de producción y comercialización la arte fomentada durante los años del régimen, se consideró una forma elitista y un modo de exclusión, pues solo algunos tenían la capacidad de involucrarse en ambiente artísticos.

El movimiento de revolución permitió a toda clase personas involucrarse en temas políticos y sociales, en el caso particular de los muralistas este evento permitió la búsqueda para establecerse como luchadores políticos, utilizando como armas los muros y pinturas a través los temas representados.

La elección de pintar en muros tiene razón de ser y justificación a partir de las representaciones y las implicaciones que encuentran los muralistas al *arte de caballete*, el arte de academia y el arte destinado a la comercialización, pues el arte destinado a sectores

altos y con la finalidad de comercialización, lo que Siqueiros definiría como el arte no propagandístico y de ornamenta, lo consideró, junto a los demás miembros, una forma de exclusión a las clases bajas, la cual representaba para el grupo a un sector que no se debía abandonar y dejar desprotegido, sino que de alguna forma habría que ayudarlos, cada quien desde el lugar donde pudiera pues lo consideraban el sector de mayor importancia al ser el actor principal que había generado cambios en beneficio al país y ser el contenedor de la verdadera esencia mexicana.

Al iniciar el trabajo pretendí abordar el tema considerando a los pintores muralistas como una minoría, pues principalmente el muralismo se ha presentado como un movimiento libre y en favor del mexicano de clases bajas, situación que se encuentra justificada en los escritos y el reportaje por parte de los historiadores, un mirada más profunda nos sitúa en un lugar donde es posible ver contradicciones, al tiempo que avanzamos en la información presentada, surge la interrogante, sí realmente se pueden considerar como una minoría, pues el movimiento y los mismo pintores forman parte de distintos grupos que parecieran opuestos y que nos pueden hacer dudar si es una minoría en contra de un ideología donante.

A tal interrogante me parece pertinente contestar que el muralismo tiene elementos que sin duda los convierten en minoría, pero hay que tomar en cuenta que dicha visión puede ser criticada con base al aspecto en que se esté jugado, es decir: el muralismo insidió en distintos temas y asuntos, entre ellos la forma de producción de arte, las obligaciones sociales del artista, teorizo sobre el espectador, exigió igualdad y derechos para las clases bajas, y en todos estos temas me parece correcto pensar al muralismo como un discurso minoritario.

Como principios técnicos y dentro del ambiente artístico, se puede considerar como un movimiento minoritario que transgredió la concepción establecida de la producción y comercialización del arte, pero en su componente político nos hace dudar, pues actuó como un discurso de estado, en donde es cierto que llegó a molestar o estar en desacuerdo con el gobierno, pero me parece que el gobierno aceptó cierta crítica por parte del mismo grupo que promovieron.

Es en la práctica es donde podemos encontrar ciertas inconsistencias que nos hacen dudar, pues desde el comienzo trabajó con el gobierno, saturando los espacios públicos con los contenidos que especialmente Vasconcelos buscaba con la finalidad de atender a su política de unificación.

Por una parte el muralismo se enunció como un grupo en favor del desprotegido y de las personas que habían sufrido abusos por parte de las personas con un alto nivel económico y donde los políticos y las clases burguesas serían los principales blancos de la crítica muralista pero al mismo tiempo trabajaban con el gobierno y se desenvolvían en ambientes a los cuales criticaban, desde el comienzo fueron considerados como la elite intelectual, la crema y nata del arte mexicano y se les otorgaron todos los beneficios que eso les podría dejar.

Lo anterior no significa quedarnos en un espacio de incertidumbre, me parece que lo anterior es la peculiaridad del desarrollo del movimiento, pues nos permite ver cómo una propuesta ideológica distinta se desarrolla y transforma: el muralismo es un movimiento que nos permite ver cómo una propuesta utópica se formula, se desarrolla y cómo es que se puede hacer de los medios para lograr una difusión y crecimiento.

Un punto que me parece de suma importancia acerca del movimiento muralista es cómo se mezcló con el sector político y se reformuló a partir de la comunicación que pudo tener con el discurso político fomentado por Vasconcelos. Respondieron a la búsqueda estética nacionalista que Vasconcelos planteaba, se les permitió la crítica pero fueron censurados en los momentos que esta fuera demasiado incisiva o hiciera uso explícito de figuras públicas, de alguna manera se permitía una convivencia con ella en cuanto fuera menos severa.

Son todos los elementos contenidos los que me hacen pensar al movimiento muralista como un caso peculiar, pues tiene diferentes niveles de lectura: hablando específicamente en el ámbito artístico, se puede ver como un movimiento contracorriente y al mismo tiempo como un movimiento de vanguardia; por otro lado se puede considerar un elemento pedagógico si retomamos su función social y en otro sentido se puede ver como un elemento propagandístico al nuevo gobierno.

Se puede ver como un elemento contracorriente que cuestiona la dinámica establecida de la experiencia estética al sacar el arte de las galerías y museos para ponerlo en calles y edificios, con la finalidad de que cualquier persona que se acercara a dichos lugares pudiera acceder y enfrentarse al contenido, arrebatando a las clases intelectuales y burguesas el privilegio de la experiencia, para compartirlo con los sectores y estratos bajos.

Por otro lado se consideró una vanguardia por la alta calidad en el proceso y la buena entrega de la factura visual, el mismo acto de pintar en dimensiones monumentales consolidó al movimiento como un modo distinto y propio en la práctica de los artistas

mexicanos, los temas y las forma de representación se consolidaron como un estilo propio del arte en México.

Los contenido buscaban acercar la historia del desarrollo de México, como un acto de enseñanza al pueblo mexicano, pues el grado de analfabetismo alcanzaba niveles realmente altos y al mismo tiempo estos contenidos eran financiados por parte de la política estatal, pues ayudaba a crear imágenes y elementos que permitieran unificar a la población, al ser representados como elementos propios de los mexicanos de nacimiento e intentando superar las disputas raciales y de clases existentes hasta el momento.

Situaciones por las cuales trabajaron junto al gobierno, los muralistas inundaron espacios públicos y construyeron imágenes de México y el mexicano, que han sido adoptadas con aprecio, en donde el gusto y la admiración se presentan, pero que me parece también los temas y lo contenidos se han presentado con un tono exótico de la cultura mexicana, aunque no diría exclusivo de del muralismo.

El trabajo me permite afirmar que el arte y la imaginación no es simplemente la capacidad de formar imágenes, sino una capacidad de reflexionar de una manera particular la vida y las situaciones que rodean a determinada comunidad. Una actividad que incluye como elemento decisivo la capacidad de pensar lo posible, antes que solamente lo real.

El muralismo es un concepto complicado, pues debemos tomar en cuenta que no es propiamente una corriente pero propone una forma de producción artística, llamarse muralista no era solamente realizar lienzos en tamaño titánico, sino implicaba para los principales exponentes poner el arte al servicio de la comunidad, el mural debía ser un

espacio de protesta y demanda que pretendía una mejora social, el muralista debía dejar de ver por intereses completamente personales para ver por intereses comunes.

Es por todo lo anterior y las posibles incongruencias que se dejan ver en la práctica lo que me hace pensar si el muralismo fue realmente un movimiento minoritario, las obras fueron financiadas por el gobierno y por las edificaciones en las cuales se montaba el mural. Sí el muralismo no inicio como una dinámica en favor del estado, es conveniente decir que la ideología en turno se percató de las bondades como medio de comunicación y financió el arte como un discurso de estado.

En algunos casos el contenido podía no ser del agrado del solicitante, como solución se mandaba a modificar, cubrir o destruir, en algunos otros se permitía realizar el lienzo con las imágenes que deseará el pintor y con un mensaje completamente libre. Es decir en un gran número de casos se permitía la crítica de cierto nivel y si se rebasaba cierto punto se tomaban decisiones como las anteriormente expuestas.

El desarrollo del muralismo desde su formulación por parte de los pintores hasta su reformulación con los intereses del gobierno y su práctica, me hace cuestionar ¿hasta qué punto un planteamiento utópico puede trabajar desde la legalidad y normatividad que ejerce una ideología y seguir considerándose un discurso subversivo? es decir en qué punto se considera como tal al buscar hacerse de los medios económicos y de propagación, ¿hasta qué punto mantiene esa condición? y ¿cuándo pierde ese estatus para convertirse en una ideología consolidada?, o lo que me parece pasó con el movimiento, se convierte en un discurso público, que ayuda atender al objetivo de legitimidad de una ideología que Ricoeur menciona.

Como ya he dicho antes el muralismo ayudó a construir visiones de México y el mexicano, el objetivo de este trabajo fue conocer el modelo de ser humano representado en el muralismo, el cual me parece ha sido cubierto y no solo me he interesado en estudiar el punto final, sino que he tratado de realizar un recorrido por las diferentes partes de los elementos que permitieron el desarrollo hasta consolidar un modelo dentro de la pintura, cuáles fueron las situaciones y los componentes que desembocaron en eso y qué situaciones sociales y políticas se tuvieron que enfrentar en dicho proceso.

Hubiera sido enriquecedor para la investigación poder realizar entrevistas, pero el trabajo ha llegado tarde para poder hacer contacto con las personas, por lo cual recurrí a una investigación completamente teórica, durante toda la elaboración del escrito consideré importante el componente subjetivo y las interpretaciones individuales y colectivas que se generaban y es por esto que decidí revisar directamente escritos de los pintores y abordar parte de su vida.

Del mismo modo me parece interesante, tal vez para trabajos futuros o como recomendación, investigar cómo es que los mexicanos nos involucramos con los contenidos en la pintura mural o nos apropiamos de ella, que elementos surgen y como permea nuestra visión, si nos identifica o modifica como mexicanos.

A manera de cierre quiero concluir y hacer notar que la construcción del mexicano ha sido complicada, ha estado en constante cambio y se han recurrido a distintas instancias para dar sentido a la vida mexicana, captar individuos para hacerlos parte y participes de un discurso: así como en la etapa colonial los criollos exigían derechos por ser herederos de una cultura que ya existía antes del llegada de los peninsulares al nacer en tierras de la

Nueva España, durante el Porfiriato se recurrió y negó de lo anterior con la intención de impulsar y desarrollar a México para alcanzar estándares europeos de cultura y desarrollo, con la llegada de Obregón y Vasconcelos se propició una etapa nacionalista que pretendía unir las dos visiones anteriores tomando como elemento fundador el mestizaje, no negar de nada ni nadie, en donde la finalidad sería dar origen a todas las partes de México y erigirse como verdaderos ganadores de las luchas sociales, en México se recurrió a estas nociones con la finalidad de captar personas en un discurso y modificar las dinámicas sociales, es fácil escuchar en la radio frases donde se exaltan valores seguidos de un “yo soy México” o “soy mexicano” y es importante tener en cuenta y tomar con reserva que detrás de estas frases existen intereses de distintos tipos, que buscan establecer proyectos y no solo hacer alago a México, su cultura y sus personas.

### III. BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, E. (2002). “De lo nacional a lo arquetípico: en la des-territorialización del pasaje (1900-1950)”. En: *Hacia otra historia del arte mexicano* tomo III. Conaculta. México, D.F.
- Alfaro, D. (1924: a). “Al Margen del Manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores”. En: *Palabras de Siqueiros. Fono de Cultura Económica*. México.
- . (1924: b). “Llamamiento al Proletariado”. En: *Palabras de Siqueiros. Fono de Cultura Económica*. México.
- . (1924: c). “Manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores”. En: *Palabras de Siqueiros. Fono de Cultura Económica*. México.
- . (2007). *Cómo se Pinta un Mural*. Ediciones La Rana. México.
- Aramoni, A. (1961). *Psicoanálisis de la dinámica de un pueblo (México tierra de hombres)*. Cuadernos Demac. México, D.F.
- Bargellini, C. (2002). “La arquitectura Neocolonial: Historia; palabra e identidades”. En: *Hacia otra historia del arte mexicano* tomo III. Conaculta. México, D.F.
- Barrios, J.L. (2002). “El cine mexicano y el melodrama; vela el dolor, inventar la nación”. En: *Hacia otra historia del arte mexicano* tomo III. Conaculta. México, D.F.
- Bartra, R. (2005). *Anatomía del mexicano*. Debolsillo. México, D.F.
- Beato, G. (2004). *De la Independencia a la Revolución*. Editorial Océano de México. México, D.F.

- Camorlinga, J.M. (Sin año). "Horacio Barreda". En: Enciclopedia de la filosofía mexicana. Sigo XX
- Caso, A. (1923). "El problema de México". En: Bartra, R. (2005). Anatomía del mexicano. Debolsillo. México, D.F.
- . (1924). "México: ¡jalas y plomo!". En: Bartra, R. (2005). Anatomía del mexicano. Debolsillo. México, D.F.
- Chávez, E. (1901). "La sensibilidad del mexicano". En: Bartra, R. (2005). Anatomía del mexicano. Debolsillo. México, D.F.
- . (2002). ¿De dónde venimos y a dónde vamos? En: Chávez, E. (2002). Obras filosóficas y autobiográficas II. El colegio nacional. México, D.F.
- . (2002). Obra filosófica I. El colegio nacional. México, D.F.
- . (2002). Obras filosóficas y autobiográficas II. El colegio nacional. México, D.F.
- Chilpa, C. (2005). "Los antecedentes de le mexicano". En López, S. (2005). Historia de la psicología en México, tomo 1. Ceapac ediciones. México, D.F.
- Cordero, k. (2002). "La invención de arte popular y la construcción de la cultura visual". En: Hacia otra historia del arte mexicano tomo III. Conaculta. México, D.F.
- Córdoba Arnaldo. (1973). La ideología de la Revolución Mexicana. Ediciones Era. México, D.F.
- Cosmes, F. (1972). ¿De qué lado está el verdadero patriotismo? En: Villegas, A. (1972). Positivismo y porfírismo. Sep. México, D.F.

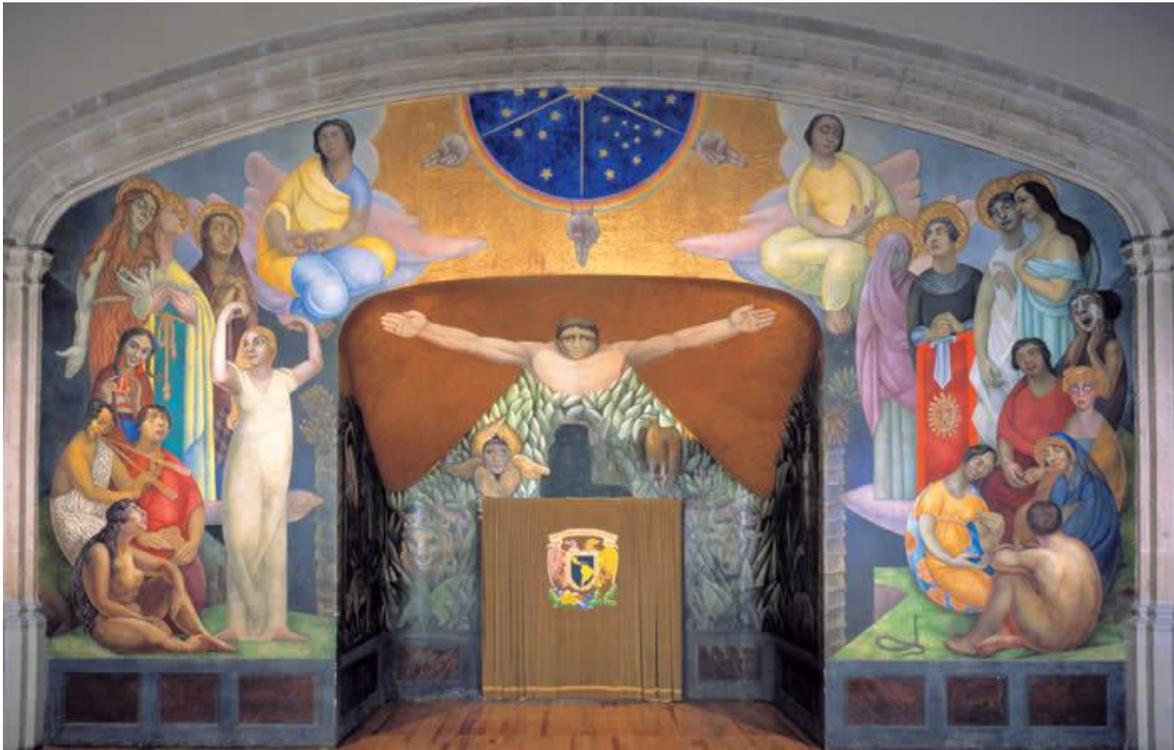
- Delgadillo, M. A. & Chávez, A. R. (2008) “El muralismo mexicano, el arte al servicio de la nación”. La gaceta, Julio, 2008. pag6.
- Diez, P. (2007). “El cuerpo como terreno donde el significado se inscribe y se reconstruye”. En: Arteterapia Vol. 2, 2007. España.
- Favela, T. & Cruz, R., D. (1997). “Notas para un Proyecto Inacabado”. En: Cómo se Pinta un Mural. Ediciones La Rana. México.
- Fernández, A. (1952). Arte moderno y contemporáneo en México, tomo II. UNAM. México, D.F.
- Frank, P. (2002). “Posada y la sociedad del espectáculo”. En: Hacia otra historia del arte mexicano tomo III. Conaculta. México, D.F.
- Fuetes, C. (1992) “Historia extraña del caos” prologo en: Mason, J. (1992). El México revolucionario: gestación y proceso de la Revolución Mexicana. Alianza. México D.F.
- García, P. (2002). “Hitos canónicos: La huelga de 1911 en las Escuelas Nacionales de Bellas Artes”. En: Hacia otra historia del arte mexicano tomo III. Conaculta. México, D.F.
- Garfías, L. (1997). La revolución Mexicana: compendio histórico político militar. Editorial Panorama. México D.F.
- Gonzales, L. (2000). “El liberalismo triunfante”. En: Historia general de México. Colmex. México D.F.

- González, R. (2002: a). “Diego Rivera entre la transparencia y el secreto”. En: *Hacia otra historia del arte mexicano* tomo III. Conaculta. México, D.F.
- . (2002: b). “El régimen visual y el fin de la revolución”. En: *Hacia otra historia del arte mexicano* tomo III. Conaculta. México, D.F.
- Greeley, A. R. (2004) “Artistas mexicanos en Europa durante el Porfiriato y la revolución”. En: *Hacia otra historia del arte mexicano* tomo II. Conaculta. México, D.F.
- Hobsbawn, E. (1968) “capítulo primero. Introducción” en: E. Hobsbawn, *rebeldes primitivos. Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*, Barcelona, Ariel.
- Lehmann. (sin año). “La leyenda de los soles”
- López, S. (2005). *Historia de la psicología en México*, tomo 1. Ceapac ediciones. México, D.F.
- . (2007). *Ezequiel Adeodato Chávez Lavista: pionero de la psicología y los procesos corporales en México*. UNAM. México, D.F.
- Manrique, J. A. (2000). “El proceso de las artes”. En: *Historia general de México*. Colmex. México D.F.
- Marcías, V. M. & Gonzales. (2004). “Apuntes sobre la construcción de la masculinidad a través de la iconografía artística porfiriana, 1861-1916” En: *Hacia otra historia del arte mexicano* tomo II. Conaculta. México, D.F.

- Mason, J. (1992). El México revolucionario: gestación y proceso de la Revolución Mexicana. Alianza. México D.F.
- Monsiváis, C. (2000) “Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX”. En: Historia general de México. Colmex. México D.F.
- Palacios, A. (2009). “El cuerpo como terreno donde el significado se inscribe y se reconstruye”. En: Arteterapia Vol.4, 2009. España.
- Pérez, P. K., Aproximaciones al concepto de minoría. Sin año. Instituto de Investigaciones jurídicas de la UNAM. México. <http://www.bibliojuridica.org/libros/1/94/14.pdf>
- Ramírez, F. (2004). “Historia mínima de modernismo en diez imágenes.” En: Hacia otra historia del arte mexicano tomo II. Conaculta. México, D.F.
- . (2004). “La construcción de la patria y el desarrollo del paisaje en el México decimonónico”. En: Hacia otra historia del arte mexicano tomo II. Conaculta. México, D.F.
- Ramos, S. (1934). El perfil del hombre y la cultura en México. Espasa. México, D.F.
- Reyes, F. (2002). “Otras modernidades, otros modernismos”. En: Hacia otra historia del arte mexicano tomo III. Conaculta. México, D.F.
- Ricoeur, P. (2001). Del texto a la acción. Fondo de Cultura Económica. México, D.F.
- Sin Autor. (Sin Año). Del muralismo al Grafiti: La trinchera.
- Suess, A. (2007). “Arte, terapia y transformación social en la intersección entre postestructuralismo y teoría crítica”. En: Arteterapia Vol. 2, 2007. España.

- Tibol, R. (1964). *Arte mexicano, época moderna y contemporánea*. Editorial Hermes. México.
- . (2003). *Nuevo realismo y posvanguardia en las Américas*. Editorial Grijalbo. México.
- Vasconcelos, J. (1925). “La raza cósmica”. En: Bartra, R. (2005). *Anatomía del mexicano*. Debolsillo. México, D.F.
- Villegas, A. (1972). *Positivismo y porfirismo*. Sep. México, D.F.
- Zamora, P. E. & Cortez, C. (2007). “Muralismo en Chile: texto y contexto de su discurso estético”. *Revista Universim* N.22. Vol. 2. Universidad de Talca pp.264-286. Chile.

#### IV. ANEXOS



Anexo A Diego Rivera, *La Creación*, 1922.



Anexo B José María Velasco, *El Tren*, 1897.



Anexo C Luis Coto, *La Colegiata de Guadalupe (Tren de la Villa)*, 1859.



Anexo D Antonio Becerra Díaz, *La Muerte de Acán*, 1876.



Anexo E Romualdo García, *Obrero*, principios del siglo XX.



Anexo F Diego Rivera, *El Hombre Controlador del Universo*, 1934.



Anexo G Diego Rivera, *La Tierra Liberada o El Paraíso Reconquistado*, 1926.



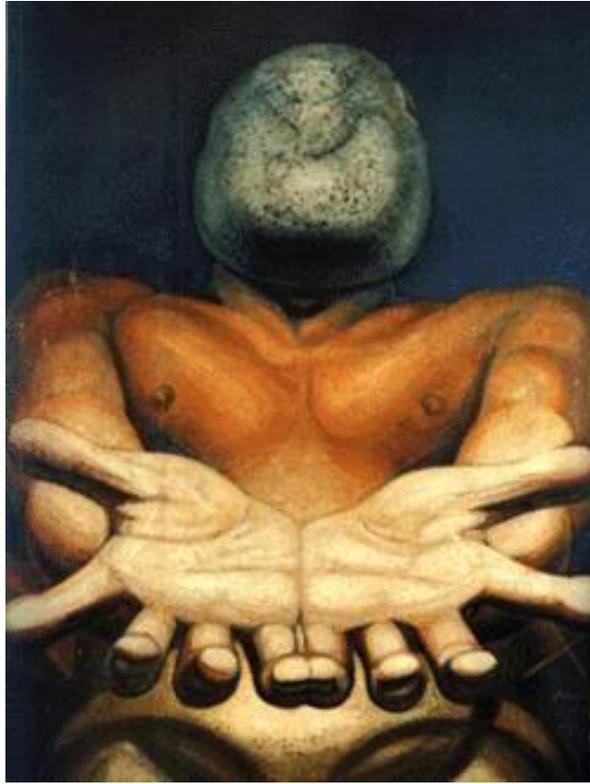
Anexo H Diego Rivera, *El Día de los Muertos*, 1924.



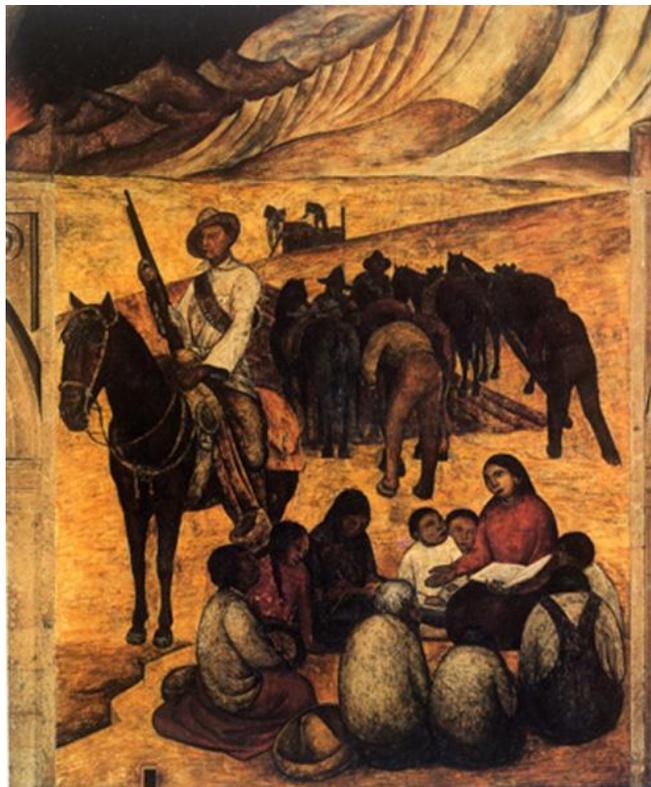
Anexo I Diego Rivera, *El Mercado de Tlatelolco*, 1929-1934.



Anexo J José Clemente Orozco, *La Destrucción Del Viejo Orden*, 1926.



Anexo K David Alfaro Siqueiros, *Nuestra Imagen Actual*, 1947.



Anexo L Diego Rivera, *La Maestra Rural*.