



Arte y grupos de poder: el Muralismo y La Ruptura

Ma. Fernanda Feria*
Rosa Ma. Lince Campillo**

Resumen

El propósito del presente artículo es evidenciar que los Muralistas se iniciaron con un ideario novedoso, del cual poco a poco se fueron apartando, cambiando sus ideas acerca del significado del arte en la vida social, conformándose como un grupo poderoso que se volvió un instrumento ideológico político al servicio de un régimen, a la vez que limitó en ocasiones el desarrollo de otros grupos de artistas.

Palabras clave: Muralismo, México, tendencias artísticas, ideología, régimen político

Abstract

In this paper the authors show how the movement of muralism starts following certain ideas about the significance of art in social life, and later how they became important, ideological speaking, but also politically when they did not let other artists to develop their art.

Keywords: Muralism, Mexico, artistic tendencies, ideology, political regimen

La pintura mural del siglo XX en México está estrechamente vinculada a cuestiones culturales que fluyeron en torno a la Revolución. Uno de los acontecimientos más destacados fue que para conmemorar el centenario de la Independencia de México, el general Porfirio Díaz¹ organizó y patrocinó una exposición de pintura española contemporánea. Era obvio que en este evento se proclamaban los intereses culturales de las Academias europeas con las que se identificaba a la clase gobernante de la Nación.

* Licenciada en Ciencia Política del ITESM *campus* Ciudad de México. Maestra en Estudios Políticos y Sociales, por la UNAM.

**Doctora en Ciencias Políticas y Sociales por la UNAM. Profesora de Tiempo Completo en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM.

¹ Militar y político mexicano; nació en Oaxaca en 1830 y murió en París en 1915. Durante su gobierno dictatorial en México se desarrolló el peonaje en el que los campesinos laboraban en las haciendas y eran obligados a vivir en ellas y comprar lo indispensable para su supervivencia en las tiendas llamadas *de raya*, que eran propiedad del mismo dueño de la hacienda. El salario no alcanzaba para abastecerse, por lo que solicitaban crédito, mismo que pagaban con su trabajo, en una velada esclavitud.

Gerardo Murillo, mejor conocido como el Dr. Átl,² reaccionó organizando a su vez una exposición alternativa en la que participaron miembros del Ateneo de la Juventud,³ evidenciando el creciente nacionalismo que compartían cada vez más intelectuales y artistas mexicanos a través de una perspectiva académica y moderna del arte mexicano.

Poco después, Murillo fundó su Centro Artístico con el objetivo de decorar muros en edificios públicos. Al principio, el motivo del proyecto no era la denuncia de conflictos sociales, sino dejar testimonio de los cambios en las costumbres y tradiciones de la vida en México, procurando un acercamiento del pueblo a la experiencia artística a través de la observación directa de las obras.

En 1910, en la Academia de San Carlos se presentaron una serie de manifestaciones en las que participó José Clemente Orozco.⁴ Al año siguiente —el 28 de julio— David Alfaro Siqueiros,⁵ como líder de sus compañeros, entre los que se encontraba Diego Rivera,⁶ encabezó una huelga en demanda de las siguientes exigencias: reestructurar los planes de es-

² Pintor y escultor; nació en Guadalajara en 1875, maestro en la Academia. Muchos autores lo reconocen como precursor ideológico del Muralismo. Se opuso de igual manera tanto al Academicismo que restringía la expresión, como a la Escuela al Aire Libre, porque según él en ninguna de las dos instituciones se reflejaban con verosimilitud los cambios del país. Cuando se trataba de cuestiones políticas, se le identificaba como un rebelde, ya que para él era crucial expresar a través del arte la revolución social y política, pensaba en el arte como un reflejo de la vida. Sin embargo, en su desempeño como profesor era considerado reaccionario, aunque también es cierto que impulsaba a sus alumnos (entre ellos a José Clemente Orozco) a independizarse y crecer en el campo del arte. El Dr. Átl hizo varios viajes a Europa en los que pudo admirar los murales del Renacimiento, especialmente el italiano, en los que encontró el sentido de un arte público y no sólo para una élite. Organizó el movimiento de pintores en el que participaron Orozco, Siqueiros y Rivera en 1914. Murió en 1964.

³ Integrado por eminentes intelectuales mexicanos, representó la principal oposición filosófica al dominio de los científicos del Porfiriato.

⁴ Nació el 23 de noviembre de 1883, en Ciudad Guzmán, Jalisco. Sus padres tuvieron una muy buena educación, en particular su madre era aficionada a la música y a la pintura. Conoció el Taller donde trabajó José Guadalupe Posada, lo que lo estimuló a despertar su imaginación. En 1897 asistió a clases de dibujo en la Academia de San Carlos. Estudió en la Escuela Nacional de Agricultura de San Jacinto. Ingresó a la Escuela Nacional Preparatoria con la ilusión de estudiar Arquitectura. A causa de una explosión causada por un mal experimento perdió la mano derecha. Regresó a la Academia de San Carlos en 1909.

⁵ Pintor mexicano; nació en Chihuahua en 1896 y murió en Cuernavaca en 1974.

⁶ Pintor mexicano; nació en Guanajuato en 1886 y murió en México en 1957. Viajó por Europa y se impresionó por los frescos del Renacimiento italiano. Fundó el Sindicato de Pintores junto con Orozco y Siqueiros. En su monumental y colorida obra trabaja temas indígenas y revolucionarios tratando de revalorizarlos.



tudio y destituir al director Antonio Rivas Mercado, así como a los profesores extranjeros.⁷ El resultado fue la clausura de la institución.

En 1913, casi un año después, como respuesta a las demandas anteriores se nombró como director a Alfredo Ramos Martínez,⁸ quien propuso una manera alternativa de enseñanza, las llamadas: Escuelas al Aire Libre, cuya forma de aprendizaje tuvo un importante papel en la formación de reconocidos pintores mexicanos.⁹

La primera fue inaugurada en Santa Anita en la ciudad de México, pero la que llegó a ser la más destacada fue la fundada después en Coyoacán. Estas Escuelas funcionaron más bien como Talleres en los que cada estudiante se desempeñaba y desarrollaba en forma individualista, por lo que podía calificarse de trabajo hasta cierto punto indisciplinado, ya que se realizaba libre de los cánones y el rigor que marcaba la Academia, aunque por otra parte se les inculcaba el gusto por los paisajes mexicanos.

En 1920, en México se vivió una relativa paz, lo que permitió elegir como Presidente al general Álvaro Obregón (1920–1924),¹⁰ quien encabezó un gobierno con tinte populista. Debido a las condiciones paupérrimas en las que se encontraba el campesinado en México al fin de la Revolución y especialmente el indigenismo, éste fue el motivo principal a considerar para el proyecto de construcción de la Nación mexicana.

El aspecto educativo y cultural quedó a cargo del ex-rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, José Vasconcelos,¹¹ como secretario de Educación Pública (1921-1924).

⁷http://www.artshistory.mx/sitios/index.php?id_sitio=1609&id_seccion=6419&id_subseccion=6055&id_documento=480

⁸ Pintor mexicano; nació en Monterrey en 1872 y murió en Los Ángeles, California, Estados Unidos en 1946. Su obra se destaca por los retratos que realizó, así como los numerosos trabajos de ramos de flores.

⁹http://www.artshistory.mx/sitios/index.php?id_sitio=1609&id_seccion=6419&id_subseccion=6055&id_documento=480

¹⁰ Político mexicano; nació en Sonora en 1880 y murió en México en 1928. A la muerte de Madero apoyó a Carranza contra Huerta. Luchó contra Francisco Villa en 1915. Ya como Presidente de México puso en práctica un proyecto de reforma agraria que contempló la expropiación de latifundios, además consolidó las organizaciones obreras. En 1923, creó el Banco único y dio un fuerte impulso a la educación. En 1924, le sucedió en el poder Plutarco Elías Calles. Fue asesinado en 1928 por José de León Toral.

¹¹ Político, escritor y filósofo. Nació en Oaxaca en 1882 y murió en la ciudad de México en 1959. Cultivó el ensayo estético, la crítica histórica y literaria, así como el teatro. Participó en la Revolución mexicana. Después fue miembro distinguido del Ateneo de la Juventud. En su libro *La raza cósmica*, publicado en 1925, manifestó su ideología del patriotismo liberal, basado en la teoría nacionalista mexicana, en torno a la recuperación de tradiciones, reconocimiento del indigenismo y exaltación de los héroes insurgentes. Su trabajo más importante fue *Ulises criollo*, escrito en 1936.



Un hombre con muchos proyectos para desarrollar la educación y cultura en México y apuntalado con el doble de presupuesto que sus antecesores, lo que le permitió hacer campañas de lectura y distribución de libros, también hizo constantes encargos para decorar edificios, incluso para construirlos. Para no comprometer el proyecto por las críticas respecto a los gastos que estas obras de pintura mural implicaban, los justificó con rubros diferentes. Sin embargo, los artistas terminarían desarrollando un arte partidario y muy ideologizado.¹²

Después de una estancia en París, llegaron a México Diego Rivera y Roberto Montenegro; habían investigado en formas plásticas y crearon un medio de expresión propio con raíces en el cubismo y el expresionismo.

Recién llegados a México, se pusieron a trabajar al lado de otros pintores en los proyectos de José Vasconcelos, en un intento por utilizar su arte para llamar la atención del pueblo y motivarlo para encaminarlo hacia el proceso revolucionario después de la lucha armada.¹³

Entre los primeros murales comisionados se encuentran: el de la capilla de San Pedro y San Pablo, los de los patios de la Escuela Nacional Preparatoria, el Anfiteatro Bolívar (Rivera), el Colegio Chico (Siqueiros) de la Escuela de Agricultura en Chapingo y Secretaría de Educación (Rivera).

Vasconcelos consideraba muy importante la difusión del arte entre los sectores populares del país, con el objetivo de fortalecer el espíritu mexicano después de la Revolución.¹⁴ Por ello, decidió disponer de los espacios extensos, en especial de las paredes de pasillos de edificios públicos o escalinatas de mayor circulación de personas para que fueran decoradas por artistas jóvenes mexicanos con motivos “nacionalistas”, intentando con ello dar a conocer una versión de la historia de México, haciendo posible el “Renacimiento mexicano”.¹⁵

Se contempló un espacio que antes no se concebía para ser albergue de obras pictóricas, los muros de los edificios públicos, pensándolo como una forma para posibilitar la reflexión, la crítica de antiguos regímenes, o la recuperación de un pasado histórico, permitiendo mantener vivas tradiciones y costumbres que en ese momento después del sufrimiento de la lucha armada, no sólo parecían lejanas sino también ajenas.

¹² Los murales pueden ser agrupados en dos periodos: 1. Los encargados por Vasconcelos entre 1921 y 1924, como: “La creación”, de Rivera, en el Anfiteatro Bolívar (1922–1923); “Los elementos”, en el Colegio Chico, de Siqueiros. 2. Obras con un contenido más político y populista: “Destrucción del viejo orden”, “Trinidad revolucionaria”, “La huelga”, “La trinchera”, “El banquete del rico mientras los trabajadores luchan”, de Orozco.

¹³ Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y de la historia*, tomo IV, México, UNAM/ IIE, 2007, p. 209.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibid.*, p. 260.



De esta forma, la llamada Escuela Mexicana de Pintura promovió un proyecto tanto educativo como cultural encabezado por el Estado y dirigido a las masas campesinas y urbanas en un intento por educar y acercar al pueblo a la contemplación artística y lectura de mensajes implícitos en las imágenes. Así es como nació el Muralismo mexicano.¹⁶

Lo anterior fundamentado en la tesis del arte público, la vuelta a los orígenes y la búsqueda e identificación de lo nacional, de tal suerte que un grupo de artistas fueron llamados por Vasconcelos para convertirse en el instrumento movilizador del pueblo y proyectarse hacia el futuro.

Este movimiento lo iniciaron artistas jóvenes y rebeldes que tenían como preocupación fundamental alcanzar la consolidación de un arte nacional; después fueron conocidos como los “tres grandes” o “los tres gigantes”:¹⁷ Rivera, Orozco¹⁸ y Siqueiros,¹⁹ pero también los acompañaron: Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot, Fermín Revueltas y Fernando Leal.²⁰

Los muralistas propusieron un arte popular, público, nacionalista y anti-imperialista. Por ello, se considera al muralismo como uno de los movimientos contemporáneos con sentido social del arte y transformaciones tanto políticas como artísticas, que no estuvo libre de críticas debido a su alto contenido de mensajes políticos. Por lo que sé, en algunas ocasiones se le consideró un medio propagandístico ideológico más que un verdadero movimiento artístico, que tenía como objetivo la fundación de una nueva sociedad.²¹

Al principio, al Gobierno le venía muy bien este instrumento o vehículo de comunicación, para legitimar las acciones de Gobierno; por ello, los proyectos no se sometían a concurso y si lo hacían para asignar los recursos a cada una de las obras, los jueces eran los mismos muralistas. Aunque para justificar esta actuación se decía que el Muralismo estaba destinado a crear conciencia y difundir los valores patrios entre las masas y las razas indígenas, que debían verse reflejados o identificarse con los modelos musculosos de los murales.

¹⁶ Lupina Lara Elizondo, *Visión de México y sus artistas. Siglo XX, 1901-1950*, tomo I, Quillitas, p. 50.

¹⁷ Como si los demás fueran pequeños frente a ellos.

¹⁸ En un principio, Orozco no fue favorecido con encargos de murales porque estaba en contra del régimen de Francisco I. Madero, a quien Vasconcelos apoyó. Fue hasta 1923 cuando pintó sus primeros murales en el patio central de la Escuela Nacional Preparatoria, San Ildefonso.

¹⁹ El más joven de los tres; en la Academia de San Carlos tuvo una formación rígida siguiendo los más estrictos cánones de la academia tradicional europea, frente a los que se rebeló.

²⁰ Fernando Leal fue pintor y grabador. Nació en 1896 y murió en 1964 en México. Participó pintando los murales del anfiteatro Bolívar de la UNAM, en la ciudad de México.

²¹ Jorge Alberto Manrique, *op. cit.*, p. 88.

Fue así que la Escuela de Pintura al Aire Libre y la Escuela Mexicana de Pintura desarrollaron obras con contenidos ideológicos, buscaban evidenciar los elementos que nos son propios como mexicanos, por lo que incorporaron elementos tanto del arte popular como del arte prehispánico, aunque cada uno de los muralistas mantuvo su propia personalidad.

El objetivo que se perseguía era hacer ingresar al pueblo a un campo en el que no estuviera obligado a pagar “boleto de entrada”, que no deja de ser la adquisición de un código específico de comportamiento y expresión. Se considera que el espectador experimenta una sensación especial al estar físicamente frente a un cuadro, ya que la selección del contenido que logre hacer no dependerá de un intermediario que describa o dé la memorización de la descripción, sino que al enfrentar la obra se puede establecer un vínculo entre la imagen y la idea generada a partir de ella, por eso era tan importante lograr el acercamiento y para ello el mejor espacio era el de los edificios públicos.

Aunque también habría que analizar quién, al asistir a realizar trámites, se detenía a observar cuidadosamente las pinturas murales con la finalidad de captar el contenido significativo de una obra. Para ello, no basta con acercarse y poder admirarla.

Sólo se puede gozar plenamente de ella si se tiene información sobre la biografía, trayectoria y producción cultural del autor. Por lo que “el llamado” que hace el autor a través de su obra no puede ser escuchado por “Todos y cada uno de los observadores”. Los significados son mensajes plurisémióticos y no son captados de igual manera por el artista y por el observador.

Cabe aquí una pregunta: ¿cómo dirigir a un espectador hacia lo que no puede pintarse, como las formas de pensamiento? Una imagen tiene como límite la superficie de la que se dispone.

¿Se puede acercar más a las ideas por ampliar la superficie, es posible que a través de la utilización de formatos de grandes dimensiones como los muros, se pueda traspasar este límite entre la ideología y la realidad? Desde luego, traduciendo las ideas a un lenguaje especial, lo visible al servicio de lo invisible, emergiendo en el simbolismo que no es sólo una práctica imaginativa en la pintura.²²

No hay que olvidar que el Muralismo fue un proyecto que se extendió desde principios de 1920 hasta la década de los setenta, en el caso de David Alfaro Siqueiros, y se trabajó básicamente por artistas formados en la Academia de San Carlos y de manera fundamental en la ciudad de México.

²² Véase Graciela Elizabeth Kasep Ibáñez, “El muralismo en México: comunicación a través de la imagen. Estudio del caso José Clemente Orozco”, Tesis de Licenciatura, México, FCPyS, 2002, pp. 40-41.



En otras palabras, el movimiento no estaba dirigido a todos los habitantes de la Nación, sino a los de la capital de la misma, los ciudadanos, como si sólo una parte de la población participara en la construcción de la Nación.

Sin embargo, se presentó como justificación de este movimiento el aspecto didáctico como recurso para difundir los valores de la nueva Nación²³ relacionando estrechamente lo artístico a lo social, el cambio de ser una sociedad revolucionaria en su mayoría rural a un país desarrollado y moderno como resultado de la introducción de la industrialización.

Se hicieron pintar los muros de los edificios públicos, privilegiando los de las instancias oficiales, que servían de sede al poder oficial. Se expusieron diversos estilos y técnicas, plasmando costumbres, tradiciones, temas históricos y problemas sociales, manifestando un sentido crítico propio del momento a través de la comunicación artística.²⁴

Por otra parte, la pintura de caballete se empezó a desprestigiar por ser considerada una forma de expresión burguesa.

Si bien en un principio podía entenderse este proyecto como una mera forma artística decorativa de los edificios públicos, en un afán porque las personas gozaran de las imágenes a la vez que llamaran su atención para conocer la historia de México, los artistas seleccionados para dar vida al proyecto hicieron sus propias interpretaciones de la historia y le dieron el sentido de abanderar el arte nacional.

Aunque también es cierto que pronto estos jóvenes vanguardistas cambiaron de rumbo y con ello el propósito inicial. El concepto de lo nacional necesitaba de un cambio de rumbo del país y desde luego de la sociedad.

Mientras la sociedad transformaba el concepto de lo nacional, en los muralistas el concepto permanecía estático y como consecuencia se empezó a notar una repetición en cuanto a las imágenes que plasmaban, lo que puede interpretarse como un abandono de búsquedas, desgaste de los promotores: "los tres grandes".

En 1922 se fundó el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores por Siqueiros, Rivera y Xavier Guerrero, con la intención de proteger y promover los intereses de sus miembros. En este último propósito, Orozco se mostró bastante escéptico y lo cuestionó.

Sin embargo, casi todos los pintores que iniciaban sus trabajos en los muros se inscribieron al Sindicato para estar todavía más a la sombra de "los tres grandes" (Rivera, Orozco y Siqueiros), porque debido a que eran

²³ *Ibidem*, p. 88.

²⁴ Marisela González Cruz Manjarrez, *El muralismo de Orozco, Rivera y Siqueiros*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, p. 9.



considerados artistas principiantes o ayudantes era obvio que no fácilmente tendrían proyectos a su alcance.

Entre los pintores que estuvieron en esta situación se cuentan: Carmen Foncerrada, Nahui Olín (Carmen Mondragón), Roberto Montenegro, Carlos Mérida,²⁵ Jean Charlot, Fermín Revueltas, Amado de la Cueva, Fernando Leal, Emilio Amero, Ramón Alva de la Canal, Máximo Pacheco, Ignacio Asúnsolo, Ángel Bracho, Roberto Reyes Pérez, Manuel Anaya, Ramón Alba Guadarrama y Cahero.²⁶

Los murales pintados por Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria, en 1923, tuvieron críticas muy fuertes por grupos conservadores que incluso llegaron a la agresión. Por ello, Vasconcelos pidió tanto a Orozco como a Siqueiros que dejaran de trabajar en su proyecto, ya que las pinturas más que una experiencia estética causaron enojo contra el sistema.

En el año de 1923, en el *Manifiesto del Sindicato de Pintores*²⁷ se proclamó la necesidad de realizar un arte público, y para el efecto lo mejor fue valerse de amplios espacios en los edificios públicos para establecer una comunicación directa con el pueblo, valiéndose de la utilización de formas prehispánicas y de arte popular, dejando de lado lo clásico y la tradición académica.

Trataron de reivindicar estos valores e interpretaron las demandas sociales utilizando elementos simbolistas con una particular perspectiva, oponiéndose de manera abierta al academicismo identificado con las obras realizadas en caballete y para un público exclusivo, como una forma de responder a la rebelión de De la Huerta²⁸ en contra del gobierno de Obregón.²⁹

Como si fuera el tamaño de la obra y no el contenido o la formación de las personas, lo que hace accesible o no el arte al público. Haciendo un paréntesis y recordando a Pierre Bourdieu, en un espacio hay posiciones

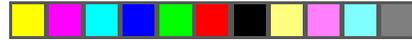
²⁵ Pintor guatemalteco; nació en 1891 y murió en la ciudad de México en 1984. Trabajó el geometrismo inspirado en el que se usó para decorar las construcciones arquitectónicas precolombinas.

²⁶ Jorge Alberto Manrique, p. 211.

²⁷ Publicado en el número 7 de *El Machete* en 1924.

²⁸ Político mexicano que nació en Guaymas, Sonora, en 1881 y murió en la ciudad de México en 1954. En 1920, cuando murió Carranza, fue Presidente provisional de la República y después, durante el mandato del general Álvaro Obregón (1920-1923), fue ministro de Hacienda. Encabezó un intento de insurrección militar en contra de Obregón y Calles entre los años 1923-1924, acción en la que fracasó, por lo que después se exilió.

²⁹ El manifiesto se publicó en *El Machete*, que era el periódico del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, que tiempo después fue un órgano de difusión del Partido Comunista Mexicano. Sus principales editores fueron Xavier Guerrero y David Alfaro Siqueiros, aunque también recibieron colaboraciones de Diego Rivera, José Clemente Orozco y otros más.



diferentes ocupadas por espectadores, lo que hace posible o imposible “la lectura interna de la obra y la explicación a través de las condiciones sociales de su producción o de su consumo”.

En otras palabras, la obra se produce en un contexto y el espectador se encuentra en otro, si éste último no tiene la información y preparación suficiente acerca de los intereses específicos asociados a la toma de posición del autor, no logrará captar el mensaje que se trata de transmitir a través de la obra. Es decir,

siempre y cuando tengamos en cuenta la lógica específica del campo como espacio de posiciones y tomas de posición reales y potenciales, podremos comprender adecuadamente la forma que las fuerzas externas pueden adquirir, al cabo de su retraducción según esta lógica, tanto si se trata de determinaciones sociales que actúan a través de los hábitos de los productores que éstas han moldeado perdurablemente o de las que se ejercen sobre el campo en el momento mismo de la producción de la obra, una crisis económica o un movimiento de expansión, una revolución o una epidemia.³⁰

Durante 1924, hubo un levantamiento en contra de que Plutarco Elías Calles³¹ fuera Presidente; sin embargo, alcanzó el triunfo enfrentándose al sector más conservador de la Iglesia Católica y a la consecuente insurrección cristera en 1927 y 1930. En 1925, el general Calles promulgó la nueva Ley del Petróleo.

De la Huerta mandó asesinar, en Yucatán, al representante de los campesinos, Felipe Carrillo Puerto, y también al senador Fidel Jurado, como una venganza hacia el líder obrero Luis Morones, quien exigía acciones en su contra.

Estos sucesos fueron la causa de la renuncia de Vasconcelos a ser parte del gobierno de Obregón, de esta forma su personalidad revolucionaria poco a poco se desdibujó hasta ser calificado de conservador. Como consecuencia, el apoyo financiero a los muralistas quedó en suspenso.

³⁰ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, Barcelona, España, Anagrama, Colección Argumentos, 2005, pp. 342-344.

³¹ Político mexicano, nació en Guaymas, Sonora, en 1877 y murió en la ciudad de Cuernavaca, Morelos, en 1945. En 1912 fue electo gobernador de Sonora, cargo que desempeñó hasta 1919. Cuando el general Obregón ocupó la Presidencia (1920-1924), el general Calles estuvo a cargo de la Secretaría de Gobernación. Entre 1924 y 1928 fue Presidente de la República. Durante su mandato inició una reforma del ejército. También puso especial atención a la cuestión agraria, recibiendo fuerte oposición, especialmente de sectores tradicionales. Tampoco tuvo la ayuda de Estados Unidos por el apoyo a los intereses petroleros nacionales. Por su oposición al general Lázaro Cárdenas y para que éste ejerciera libremente el poder, el general Calles fue exiliado del país entre 1936 y 1941.

Al respecto, una de las sátiras más fuertes que realizó Rivera fue el mural denominado “Los tres sabios”, en el cual pintó a un grupo de intelectuales burgueses, entre los que representó a José Vasconcelos, quien había sido el “Mecenas” del muralismo.

Este hecho lo resintieron algunos pintores, quienes desconfiaban del régimen callista, ya que era claro que el Presidente les permitía pintar como un acto de tolerancia y no porque en realidad le interesara su proyecto cultural.

Sin embargo, los funcionarios callistas tomaron conciencia de que ganaban más no oponiéndose a los pintores. Curiosamente, poco tiempo después se le otorgaron a Orozco los fondos suficientes para que concluyera la decoración de San Ildefonso, interrumpida por las críticas y agresiones a su obra en 1923, así como el mural de Orizaba.

Por su parte, Diego Rivera recibió financiamiento para continuar con el inmenso trabajo que significó la decoración de los muros de la Secretaría de Educación.

Para 1926, Orozco regresó para terminar su trabajo en la Escuela Nacional Preparatoria, bajo el auspicio de Alfonso Pruneda, entonces rector de la Universidad Nacional.

Pintó frescos en los pasillos de la planta baja, el cubo de las escaleras y una serie en el segundo piso. El tema de la conquista de México llama especialmente la atención en la escalera interior de la escuela. “Cortés y la Malinche” muestra el mestizaje como una forma de ser todos socialmente iguales, ya no indígenas, ya no españoles.

En el mismo espacio pintó “Franciscano”, que transmite el mensaje del poder de la religión que hizo prisioneros espiritualmente hablando a los indígenas, obligándolos a integrarse a una cultura ajena. Esta perspectiva salvación/liberación frente al poder/subyugación de la conquista española en cuanto a la cultura y la religión al mismo tiempo que genocidio desde la visión indígena, la encara Orozco con mucha fuerza.

La ideología nacionalista era una forma de superar las limitaciones étnicas, los grupos culturales minoritarios eran —precisamente— los más puros y por ello se debían rescatar.

Cuando Vasconcelos renunció al encargo de la Secretaría de Educación, publicó *La raza cósmica*. En este libro sostiene la tesis de que el mestizaje es la esencia del nacionalismo. Defender la nacionalidad se convirtió en la razón de la izquierda cada vez más radical, porque permitía la consolidación de intereses políticos y económicos en un Estado sin interferencias extranjeras.

En este contexto, a partir de 1930 Rivera y Orozco trabajaron en sus murales temas de Historia de México, llevándolos al presente.



Paradójicamente, el efecto mestizaje reprodujo la polaridad sociocultural que pretendía trascender. Porque opacó la realidad de la diversidad étnica y cultural del país, alimentando la ilusión de que todos somos mestizos, en un proceso de desindianización, pérdida de la identidad étnica original, trabajando lo racial como sinónimo de igualdad social.³² Así, el nacionalismo mexicano en realidad se trataba de una búsqueda de identidad frente a la otredad y en este caso la otredad era el clasicismo europeo.

Al principio, tanto Orozco como Fermín Revueltas no coincidieron con la exageración del nacionalismo; este último afirmó que se había caído en un autooelojo, lo que había ocasionado una decadencia ideológica.

Se empezó a repudiar todo arte que no fuera el propio, calificándolo de burgués, animando a gustar del arte mexicano con tradición nacionalista y antiimperialista, con una reflexión crítica sobre la situación social del país, para que el pueblo tomara conciencia de la situación.

Entre 1925 y 1928 en los patios de la Secretaría de Educación, cuando estaban trabajando en los murales del segundo patio, hubo un incidente que disgustó y causó distanciamiento entre Rivera y los demás muralistas. De la Cueva, Guerrero y Charlot recibieron la orden de colaborar en algunas áreas, con el fin de distribuir el trabajo equitativamente siguiendo los principios del Sindicato.

Rivera, quien era entonces jefe del Departamento de Artes Plásticas de la Secretaría de Educación, no se sintió complacido ni técnicamente satisfecho con el trabajo de sus compañeros y déspotamente les ordenó pintar escudos de armas en la planta superior, al mismo tiempo que destruyó dos frescos de Guerrero y uno de Charlot, con el pretexto de que no coincidían con su proyecto, que era retratar la cultura y tradición popular mexicana, influenciado por las imágenes de sátira social de José Guadalupe Posada, diluyendo la distancia que separaba al arte de la propaganda política.

A esto se agregó el que Rivera no respaldó a sus compañeros cuando fueron agredidos los murales de la Escuela Nacional Preparatoria, incluso presentó su renuncia al Sindicato, respaldado en que gozaba del apoyo del sucesor de Vasconcelos, Puig Cassauranc.

En 1928, el embajador y capitalista norteamericano Morrow convenció a Plutarco Elías Calles para que cambiara las leyes que afectaban los derechos petroleros de México a favor de los intereses de los inversionistas estadounidenses. A la vez que como un procedimiento diplomático, aprovechó para comisionar a Rivera para que pintara “La historia de Cuernavaca y Morelos”, en el Palacio de Cortés, en Cuernavaca, a sabiendas de que insertaría temas antiimperialistas.

³² Kasep, *op. cit.*, p. 48.



En 1929, Rivera trabajó en “La historia de México” con la finalidad de hacer visible la identidad cultural mexicana moderna, iniciando un periodo de institucionalización del movimiento mural. Se veía al mestizo como conciencia nacional y marco político e ideológico desde el cual se podía promover el recién fundado Partido Nacional Revolucionario.

Desde luego, los proyectos de murales aprobados en los concursos promovidos por el Estado presentaban una historia en donde la participación institucional era relevante.

La Ruptura

Mientras que la Escuela del Muralismo crecía y se definía cada vez más en sus principios e ideología, paralelamente se dio otro movimiento artístico moderno también mexicano, al que se le conoce con el nombre de “La Contracorriente del arte mexicano”, que posteriormente será denominado como “La Ruptura”.

Para estos jóvenes artistas, la modernidad significaba abrir los ojos a lo universal y hacerlo propio, de tal suerte que lo moderno parecía estar en franca oposición a lo nacional. Ellos no miraban hacia atrás con nostalgia, sino que se veían ubicados en el presente y con la mirada en el futuro.

Puede afirmarse que existe una correlación directa entre el agotamiento del Muralismo por su incapacidad de renovación teórica y su cada vez más dominio absoluto de la escena artística mexicana. En tanto, los pintores de la contracorriente permanecían casi en el anonimato, frente al gran reconocimiento oficial del muralismo.

Sin embargo, esta situación, lejos de desalentarlos, fue lo que los unió en un “grupo, que en realidad no era un grupo” y fortaleció en sus constantes intentos por hacerse de un espacio, o también llamados por Xavier Villaurrutia: “archipiélago de soledades”.

El grupo literario de *Los Contemporáneos*³³ apoyaron y propiciaron en algunas ocasiones al grupo de pintores de “La Ruptura” y escribieron abundantemente acerca de sus obras en la revista *Los Contemporáneos* (1928-1931).

Entre 1925 y 1930, en el extranjero se dio un auge de galerías, con la consiguiente oportunidad de exponer obras fuera del país, lo que propició que jóvenes artistas viajaran a Europa en búsqueda de nuevas experiencias con el objetivo de perfeccionarse en sus técnicas y disciplinas.

³³ Entre sus miembros están: Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia, Agustín Lazo, Julio Castellanos, Manuel Rodríguez Lozano, etcétera.



Este grupo se identificó como una contracorriente que era indiferente al exacerbado nacionalismo y se preocupaba por mantener la herencia de la vanguardia europea.³⁴

Es entonces claro que las obras de arte se producen en un campo cultural en el que se efectúa una serie de luchas entre diversos agentes e instituciones que tienen un interés específico; en este caso, el gobierno trataba de legitimar sus acciones usando como medio de difusión al Muralismo y, por tanto, los integrantes del grupo al que se le denominó “La Ruptura”, tuvieron que luchar para hacerse de un espacio en el mundo cultural de México, sin el patrocinio institucional.

En este sentido, las galerías —sobre todo la galería de arte mexicano de Inés Amor— hicieron un buen trabajo de selección y difusión de colecciones sobre todo en Estados Unidos, en donde vendieron obras representativas de la pintura mexicana por sumas considerables. Lo mismo sucedió con museos estadounidenses como el de Arte Moderno de Nueva York.

Los Contemporáneos organizaron una importante exposición de Rufino Tamayo,³⁵ en la Galería de Arte Mexicano (1935), dirigida por Carolina Amor.

En México aparecieron los coleccionistas de arte mexicano, la mayoría de ellos con perfil de políticos, hombres de negocios, profesionistas con dinero, que consideraban que adquirir y exhibir en sus casas pinturas mexicanas les daba prestigio y un *status* especial porque se confirmaba su nacionalismo.

Como mencionamos líneas antes, estos jóvenes artistas plásticos no pertenecían a una corriente en especial, se unieron porque coincidieron en la idea de que tanto la Escuela Mexicana de Pintura como el Muralismo habían perdido vigencia.

Entonces, se empezó a gestar su movimiento que poco a poco sería llamado de “La Ruptura”.³⁶ Utilizaron diversos lenguajes, formales y no formales, centrándose en “la necesidad de ganar un espacio... de romper el monopolio de los canales de difusión y de tener la libertad de experimentar con una serie de estilos y tendencias hasta el momento rezagados en México”.³⁷

³⁴ Kasep, *op. cit.*, p. 116.

³⁵ Nació en Oaxaca en 1899 y murió en la ciudad de México en 1991. Se aproximó a las vanguardias con un sello especial inspirado en el *folklore*, así como en los motivos precolombinos. Se identifica por tener un estilo vigoroso y lleno de colores. También tuvo grabados en altorrelieve.

³⁶ Teresa del Conde, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, México, Attame Ediciones, 1994, pp. 40-41.

³⁷ http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=1609&id_seccion=6419&id_subseccion=1416&id_documento=540



Si bien el Muralismo incentivaba la crítica a los modelos culturales europeos con la identificación a un arte original con temas básicamente mexicanos, no eliminó por completo la tradición artística de la vanguardia europea, sino que la adecuó a las características que propuso.³⁸

El régimen del general Cárdenas³⁹ se desarrolló en un período especialmente difícil (1934-1940) y se caracterizó porque se realizaron profundas reformas sociales, además de que México fortaleció su política internacional. Para lograr lo anterior, el gobierno cardenista se apoyó en el nacionalismo y en su franca postura socializante.

Esta necesidad del gobierno fue comprendida por los artistas plásticos, quienes se beneficiaron de los recursos que les otorgó el Estado a cambio de pintar los temas que se les sugerían. La Escuela Mexicana se fortaleció a tal grado, que se hizo público el hecho de ser productores de arte a sueldo, en tanto otros eran simplemente profesores en las escuelas de arte.

En 1935, Diego Rivera incluyó en una de sus obras a la figura de Marx y al movimiento comunista de los trabajadores, como acto final de lucha nacional en la transformación nacional.

Se hizo imprescindible la decoración de los edificios públicos pero especialmente con murales con temas socialistas. Con el cambio de régimen político, se pasó del socialismo al realismo.

Es entonces que proliferan las agrupaciones de artistas en ligas, sindicatos o talleres y la gran mayoría de los miembros de esas organizaciones pueden calificarse como misioneros culturales.⁴⁰ Entre ellas estuvo la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), fundada en 1934.

Esta Liga duró cuatro años, durante los cuales tuvo una gran actividad; en su órgano de difusión *Frente a Frente* se dedicaron a atacar a *Los Contemporáneos* y a los grupos con los que éstos simpatizaban, entre ellos los miembros de "La Ruptura", gracias a la postura de un marxismo ortodoxo que profesaban sus miembros.

³⁸ Marisela González Cruz Manjarrez, *op. cit.*, p. 9.

³⁹ Nació en Jiquilpan, Michoacán, en 1895 y murió en la ciudad de México en 1970. Entre 1928 y 1929 fue gobernador de su estado natal. En 1929 fue presidente del Partido Revolucionario Nacional, participando activamente en 1938 en su transformación a Partido de la Revolución Mexicana, antecedente directo del Partido Revolucionario Institucional. Entre 1934 y 1940 fue Presidente de la República, impulsó la Reforma agraria y la industrialización del país, además de que nacionalizó la industria del petróleo amparando los intereses nacionales.

⁴⁰ *Catálogo de la Exposición Ruptura 1952-1965*, Museo de Arte Álvaro y Carmen T. De Carrillo Gil, México, 1988, p. 94.



Desde la década de los años cuarenta el muralismo se consideró como el movimiento de mayor prestigio en la plástica mexicana, por esta razón el gobierno patrocinó sistemáticamente a sus representantes en la realización de sus obras.

En 1944, en la revista *Hoy*, Siqueiros publicó un texto exponiendo las propuestas del muralismo, en el que se encuentra la famosa frase: “no hay más ruta que la nuestra”.

El Taller de Ensayo de Pintura y Materiales Plásticos se fundó en 1945, para experimentar con la aplicación de nuevos materiales industriales en la elaboración de los murales. En 1947, se creó la Comisión de la Pintura Mural, integrada por Rivera, Orozco y Siqueiros, por lo que asumieron el papel de jueces del arte.⁴¹

En 1951, Octavio Paz⁴² hizo un balance de los logros y desaciertos de la obra de los “tres grandes”; escribió sobre la necesidad de reconocer a Rufino Tamayo, así como a otros jóvenes artistas mexicanos con posición distinta a la de los muralistas. Esto produjo una escisión en el movimiento que encabezaban los Muralistas.

Entonces, el nacionalismo se convirtió en una superficie pintoresca y el dogmatismo de los pintores Muralistas que se habían formado en La Academia de San Carlos y en la Escuela Nacional de Bellas Artes se encontraba sujeto a un realismo que nunca se mostró respetuoso de la realidad, llegando al extremo del llamado realismo socialista.⁴³

Por su parte, algunos jóvenes artistas se fueron desarrollando de manera individual, con muchos trabajos por la carencia de apoyo, sobre todo en el aspecto económico.

Marcaron una brecha para separarse de quienes protagonizaban el movimiento pictórico mexicano, ofreciendo una salida al oficialismo de la Escuela Mexicana, que tenía los contratos para ornamentar y decorar los monumentos y edificios gubernamentales, por lo que se les conoció como “La Ruptura”. Entre sus representantes encontramos a Rufino Tamayo, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, José Luis Cuevas, Pedro Coronel, Günther Gerzo, Belkin, Carlos Mérida, Francisco Icaza, Vlady, Cordelia Urueta, Remedios Varo, Mathias Goeritz, Roger von Gunten, Francisco Zúñiga, Gironella, Vicente Rojo, Juan Soriano y Francisco Toledo.

⁴¹ Marisela González Cruz Manjarrez, *op. cit.*, p. 7.

⁴² Poeta, escritor y ensayista mexicano que nació en la ciudad de México en 1914 y murió en 1998. Fue diplomático hasta 1968. En 1950 escribió *El laberinto de la soledad*. Recibió el Premio Cervantes en 1981 y el Premio Nobel de Literatura en 1990.

⁴³ *Catálogo de la Exposición Ruptura 1952-1965, op. cit.*, p. 45.

Con sus estilos particulares, definieron una nueva era en el pensamiento artístico libre y con ello se dio una lucha por los espacios designados para los pintores que habían sido reservados exclusivamente para los “tres grandes”.

Como resultado de la Guerra Fría, se hizo patente un ambiente de apertura internacional, paulatinamente resultó notorio el desgaste de las propuestas plásticas de tipo oficial, ello aunado a una nueva organización económica y cultural del país.

Se dio un fenómeno interesante que consistió en que el Estado dejó de ser el único promotor de la cultura. Además de que las necesidades expresivas del arte cambiaron y tuvo lugar una mercantilización artística favorecida por la proliferación de galerías patrocinadas por particulares que impulsaron tendencias tales como: el abstraccionismo o el geometrismo característicos de la época.⁴⁴

Aunque no faltó quien opinara, en un afán por golpear a este grupo, que el surgimiento de esta nueva corriente en realidad se debía a la caída del movimiento mexicano como consecuencia de una guerra ideológica en la que Estados Unidos exportaba valores y principios a través de su versión de la pintura abstracta que los artistas de “La Ruptura” habían adoptado, con el afán de neutralizar políticamente al nacionalismo.

Este argumento fue resultado de la crítica que se hizo en los años sesenta al desarrollismo, crítica que explica el surgimiento de los diferentes estilos, como reflejo de una batalla ideológica surgida de la Guerra Fría.

Sin embargo, si ponemos atención a las obras nacidas en el contexto mexicano, nos muestran un proceso bastante más complejo. El realismo social y su vehículo, que es la figuración, no pueden tomarse solamente como revolucionarios ni tampoco exclusivamente inherentes a la tradición mexicana, sino también como resultado de una visión que necesitaba difundir el grupo que se encontraba en el poder.⁴⁵

En síntesis, un grupo de artistas, tanto mexicanos como extranjeros radicados en el país, agruparon sus temperamentos y reaccionaron para responder en contra de los desgastados y anquilosados valores de la Escuela Mexicana de Pintura a la que pertenecían los Muralistas, así como del monopolio de los encargos para realizar proyectos con fuerte remuneración económica porque trabajaban temas nacionalistas, de izquierda revolucionaria, y que se había convertido en la corriente oficialista.

⁴⁴ Marisela González Cruz Manjarrez, *op. cit.*, pp. 7-8.

⁴⁵ *Catálogo de la Exposición Ruptura 1952-1965, op. cit.*, p. 47.



Estos jóvenes de la llamada “La Ruptura” no se organizaron deliberadamente, sino de manera informal y espontánea para promulgar valores cosmopolitas, abstractos y apocalípticos.

A través de su trabajo, que no tenía el carácter de monumental,⁴⁶ deseaban encontrar una universalidad plástica sin recurrir a la ideología y sin traicionar la herencia de sus antepasados, basándose en los orígenes más puros de nuestro pueblo, traspasando los límites que había impuesto el Muralismo.⁴⁷

En el periodo considerado como de decadencia del Muralismo y que coincide con la industrialización del país, se introducen nuevas técnicas en la producción de murales como el relieve y el uso de piedras para formar mosaicos.

Por otra parte, tanto Rivera como Siqueiros se identificaron con el realismo soviético, tendencia que se continuó hasta 1968, con una generación de artistas mexicanos que pondrán especial énfasis en el sentido visual que se volvió fuertemente ideologizado.⁴⁸

Cuando los artistas de “La Ruptura” viajaron a Europa, se nutrieron de nuevas experiencias en los lugares donde se originó el arte occidental. Incluso, algunos de ellos residieron de manera temporal en Roma y con mayor frecuencia en París, centro de la vida bohemia.

A su regreso, mantuvieron las costumbres adquiridas identificándose como bohemios. Durante sus viajes visitaron museos (tuvieron contacto con el arte de otros tiempos), asistieron a exposiciones e intercambiaron experiencias en algunas escuelas de arte, lo que los llevó a transformar su forma de concebir el arte.⁴⁹

A mediados de los años cincuenta, los artistas de “La Ruptura” eran en cantidad y calidad equiparables a los pertenecientes a la Escuela Mexicana; incluso desde el punto de vista de la actividad cultural desempeñada en exposiciones, conferencias, publicaciones, resultaban superiores, a pesar del apoyo oficial a los Muralistas; sin embargo, su movimiento no se reconocía porque era opacado por el mito de los “tres grandes”.

En los años sesenta, los medios de difusión como la televisión, los suplementos culturales de los periódicos y sobretudo la proliferación de galerías de arte, habían propiciado que se incrementara un nuevo público y por tanto un mercado, impulsando nuevos artistas.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁷ Teresa del Conde, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁸ *Catálogo de la Exposición Ruptura 1952-1965*, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 95.



Los pintores de la Escuela Mexicana tuvieron que admitir que su importancia estaba disminuida por una crítica que los ignoraba y galerías que no se interesaban en su obra.

Sin embargo, con el pretexto de la defensa del arte nacional, continuaron gozando del apoyo institucional.⁵⁰



⁵⁰ *Ibid.*, pp. 100-101.

