



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLAS DE HIDALGO

FACULTAD DE HISTORIA

Carrera de Licenciatura en Historia

TESIS

Pintura Histórica: aproximaciones al discurso ideológico político-social de José Clemente Orozco en su creación mural *Alegoría de la mexicanidad* (1940-1941)

Presenta:

Martha Noemi López Valladolid

Para obtener el grado de:

Licenciado en Historia

Asesor:

Doctor en Historia Miguel Ángel Gutiérrez López

Morelia Michoacán, Noviembre 2014

INDICE

AGRADECIMIENTOS.....	4
----------------------	---

INTRODUCCION.....	7
-------------------	---

Capítulo I. El surgimiento de la pintura revolucionaria

1.1 Muralismo, el arte pictórico de la revolución.....	25
1.2 Identidad y cultura. La construcción ideológica de la mexicanidad desde los ámbitos oficiales.....	44
1.3 La fusión entre los viejos espacios y la pintura moderna.....	53
1.4 Las innovaciones técnicas muralistas.....	61

Capítulo II. La llegada y esplendor del muralismo en Michoacán

2.1 La llegada del muralismo y sus principales impulsores.....	67
2.2 Los artistas murales arriban a Michoacán.....	72

Capítulo III. Orozco: el artista del pueblo

3.1 Los inicios de Orozco, su carrera pre mural y sus primeras inquietudes político-sociales y artísticas.....	92
3.2 José Clemente Orozco, el muralista. Visión e Ideología del artista sobre el México Posrevolucionario.....	102

Capítulo IV. La creación mural de José Clemente Orozco “Alegoría de la Mexicanidad

4.1 La decoración de los muros de la Biblioteca Pública Gabino Ortiz en Jiquilpan. “De la descripción a la interpretación”.....	125
4.2 La mexicanidad ante los ojos del Orozco. El discurso estético-político y su significado ideológico para el México pos revolucionario.....	132

CONCLUSIONES.....	150
-------------------	-----

ANEXOS FOTOGRAFICOS.....	161
--------------------------	-----

FUENTES.....	181
--------------	-----

AGRADECIMIENTOS

Primordialmente a Renata, mi madre, a quién dedico este trabajo por su amor, sus regaños e infinito apoyo, pues siempre tiene como respuesta una sonrisa ante las adversidades.

A mi padre, por su constante apoyo e impulso para lograr cumplir esta última meta académica y mostrarme que aquí no acaba la preparación ni mucho menos el aprendizaje.

A mis hermanos, que con el ejemplo me han mostrado el camino hacia un buen desempeño y amor por la profesión así como también su apoyo. Al igual que a mis cuñados y a mis sobrinos que me brindan su amor.

A mis amigas y a mi novio, que siempre me han alentado a nunca parar de soñar, a mis entrañables amigos de la facu, así como a los maestros por transmitirnos el saber dentro y fuera de las clases.

De igual manera agradezco a mi asesor Dr. Miguel Ángel Gutiérrez López, a mis sinodales y al apoyo brindado a la Facultad de Historia de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, a la Biblioteca Pública “Gabino Ortiz” y finalmente a Unidad Académica de Estudios Regionales de la UNAM ambas ubicadas en Jiquilpan Michoacán.

RESUMEN

Éste trabajo analiza la obra mural de José Clemente Orozco llamada *Alegoría de la Mexicanidad*, pintada en 1940 a cargo del general Lázaro Cárdenas en la Biblioteca Pública “Gabino Ortiz” ubicada en Jiquilpan Michoacán. El mural consta de diez tableros, ocho pintados en una gama de tonos gris que hacen resaltar el sufrimiento y el descontrol de la gesta revolucionaria y los dos restantes donde la propuesta conceptual de la Mexicanidad se resalta con los vivos colores del verde, el rojo y los ocre. El objetivo de este trabajo fue el de estudiar la obra de arte a través de su composición simbólica, haciendo énfasis en el papel de Orozco como un ideólogo de su época; ideas político-sociales y artísticas que quedaron plasmadas en su discurso pictórico sobre la *Mexicanidad* y que nos muestran la visión de un artista sobre el México posrevolucionario.

Palabras Clave: José Clemente Orozco, muralismo, arte mexicano.

ABSTRACT

This paper analyzes José Clemente Orozco's mural work called *Allegory de la Mexicanidad*, painted in 1940 in charge of general Lázaro Cárdenas in the public "Gabino Ortiz" Jiquilpan Michoacán-based library. The mural consists of ten boards, eight painted in a grey range of shades that highlight the suffering and the lack of control of the heroic revolutionary deeds and the remaining two where the conceptual proposal of the Mexican culture is highlighted with vivid colors of green, red and ochre. The objective of this work was the study work of art through its symbolic composition, emphasizing the role of Orozco as an ideologue of his day; socio-political and artistic

ideas which were embodied in his pictorial discourse on the Mexican culture and showing us the vision of an artist on the Mexico post-revolutionary.

Key words: José Clemente Orozco, murals, Mexican art.

INTRODUCCION

El muralismo mexicano, fue el movimiento artístico más importante que surgió a inicios del siglo XX tras el fin de la Revolución Mexicana, éste se desarrollo bajo el apoyo del maestro e ideólogo José Vasconcelos, que en su momento desempeñó el papel de dirigente de la nueva Secretaria de Educación Pública (1922) y por supuesto del propio Estado. Pues a pesar que las inquietudes de los pintores habían surgido desde principios del siglo tras estudiar en la Academia de San Carlos y bajo la influencia del Dr. Atl, quién había tenido acercamiento hacia las grandes obras murales renacentistas, fue en 1923 habiendo realizado las primeras obras murales en la Escuela Preparatoria por parte de Diego Rivera, Jean Charlot, David Alfaro Siqueiros, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas y José Clemente Orozco, que los pintores unidos conformaron el Sindicato de Pintores y Escultores, siendo *El manifiesto* el escrito en el cual quedarían esclarecidas las bases teóricas del muralismo, ideas que surgirían mediante las inquietudes estéticas, sociales y políticas de los artistas, creando así un movimiento solido.

El muralismo no se considera una simple corriente artística, pues llevó implícito en sus formas un compromiso social e ideológico; sin embargo, fueron tan grandes las diferencias ideológicas entre los artistas que hacían de sus composiciones verdaderos discursos pictóricos complejos. Entre las finalidades del movimiento existía esa inquietud de crear un arte monumental y público, que pudiera estar al alcance de toda persona, en particular de los campesinos y obreros, que se trataban de una gran parte de la población que en su totalidad se podría afirmar era analfabeta, clases bajas que habían llevado a cabo la propia lucha armada; por lo que fue común encontrar entre los muros temas patrióticos, apologías a las clases trabajadoras, al campesino, símbolos que se identificaran con la

mexicanidad, la exaltación hacia el pasado indígena y el repudio al hispano, a los héroes nacionales, discursos progresistas mediante el uso de la ciencia y las humanidades, ideas apoyadas en la creciente ideología nacionalista.

Los muralistas destacaron por su compromiso social y su fin de educar a la población mediante el arte, pues para tener acceso al discurso pictórico, no se necesitaba de idiomas, de educación o pertenecer a cierta clase social, compromiso que no tuvieron con el Estado y sus ideas a pesar de ser su propio patrocinio, pues fue el Estado y sus dirigentes que preocupados por la unión nacional impulsaron la construcción de una imagen sobre el mexicano. Fueron trajes de charro, los zarapes, los huaraches, las chinas poblanas, el anti hispanismo, la idea de las razas, la exaltación a la historia, que inundaron de significación al mexicano, ideas con las que los artistas murales no estuvieron de acuerdo manteniendo su independencia ideológica sobre el Estado, creando sus propios conceptos y símbolos nacionales mediante sus visiones históricas, filosóficas y experiencias de vida.

Fueron los propios artistas quienes hicieron del movimiento una de las vanguardias artísticas mas importantes del siglo, no sólo por sus complejas composiciones donde la forma y el contenido tuvieron un papel muy importante, pues fue la propia reinvención de la técnica al fresco y el uso de diferentes elementos tanto teóricos como tecnológicos que los demás pintores alrededor del mundo voltearon los ojos hacia México y sus artistas, pues pronto se interesaron en aprender las técnicas y conocer el contexto en el que se desenvolvía el país. También los pintores supieron crear una excelente fusión entre los antiguos muros de las viejas construcciones coloniales, dándoles un nuevo sentido al ser decorados con la pintura moderna.

Michoacán fué uno de los estados que con el paso del tiempo albergó un gran número de murales, en especial su capital; obras que datan en su temporalidad más allá del movimiento artístico característico del siglo XX, y que se remontan a la decoración de las primeras construcciones eclesiásticas, como lo son los conventos y sencillas capillas del siglo XVI. Entre dichas obras más relevaste encontramos los murales que se encuentran en el actual Palacio de gobierno del Estado, elaborados por Zalce; *La historia de Michoacán* del pintor Juan O’Gorman en Pátzcuaro, entre otros.

Así pues en el Estado existió una gran producción de obras artísticas, bajo diferentes intereses, condiciones y visiones sociales, dependiendo del artista y la etapa histórica, pero con la única idea de plasmar en el muro un mensaje estético, didáctico, simbólico y discursivo. Más es con el estallido de la Revolución Mexicana y la necesidad de un nuevo arte mexicano que arriba un gran número de artistas al estado como Juan O’Gorman, José Clemente Orozco, Pablo O’Higgins, la hermanas Greenwood, Federico Cantú, Roberto Montenegro, Roberto Cueva del Río, Hollis Holbrook, Alfredo Zalce, entre otros, apoyados por un gran número de personajes.

José Clemente Orozco fue uno de los pintores murales que más supo marcar sus diferencias ideológicas frente a sus compañeros, tanto estéticas como socio-políticas. Buscó en todo momento no parecerse a nadie. Sus inquietudes estéticas recaían en el uso de los colores contrastándolos, en el uso de temas universales, donde el hombre y la humanidad estaban al centro de sus creaciones. En todo momento miró con ojos críticos su época, las acciones políticas del Estado, no sintió afinidad hacia algún partido, personaje o ideología, al parecer de esta última creía que eran un obstáculo para la sociedad. Su único compromiso fue con el pueblo, se identificaba con él, es por ello que retrató sus momentos

más violentos, más oscuros, ignorando toda mitificación y falsedad. Fue la caricatura su obra más crítica hacia la dictadura de Díaz y su comitiva, su pintura de caballete retrató la desesperación, desilusión, violencia, el desorden que la mujer y el pueblo sintieron tras la lucha armada, viendo en ella “el más alegre de los carnavales”, es pues tras su propia experiencia que el artista va formándose una visión crítica sobre su acontecer, ideas que son plasmadas en sus obras y que hacen que las pinturas de Orozco ya sean murales o bajo otras técnicas, sean inigualables.

Crear arte como un lenguaje universal era la mayor preocupación que tenía Orozco. En sus obras mostró énfasis hacia los sentimientos y los trazos siendo la crítica una de sus mejores armas. Cualidades que atrajeron al general Lázaro Cárdenas, dándole al artista un encargo a mediados de los años cuarenta en su natal Jiquilpan. Su trabajo consistiría en la decoración de la Biblioteca “Lic. Gabino Ortiz”. Espacio que años atrás perteneció al mundo eclesiástico; es un conjunto arquitectónico sencillo, se trata de un antiguo templo de una sola nave, santuario dedicado a la Virgen de Jiquilpan en el siglo XIX, y fue debido a la guerra Cristera que se cerró por completo para finalmente convertirse a orden del general en una magna biblioteca. Así Orozco utilizó para crear su composición, no sólo la parte del ábside, sino cada una de las cinco paredes laterales con las que contaba el templo y la entrada para llevar a cabo su encargo.

Obra mural mística en tonos grises y trazos firmes, con una que otra pincelada del “rojo carmín” más llamativo, no sólo visualmente sino ideológicamente, que hace resaltar su contraste con el ábside y la pared de la entrada al recinto en tonos vivos y trazos que forman el concepto de Orozco sobre “la mexicanidad”. El tema al que recurre para crear su discurso es la Revolución mexicana, así como el uso de símbolos que se identifican con la

Nación, entre ellos la mujer, el jaguar, el nopal, el águila y la serpiente, creando un discurso violento y crítico. Fue realizada en una pausa que se da Clemente Orozco para acabar su obra magna “el hombre en llamas” en el Hospicio Cabañas.

El objetivo principal de esta investigación fue realizar una interpretación integral de la composición mural de José Clemente Orozco en Jiquilpan, Mich., nombrado *Alegoría de la Mexicanidad*. Éste está compuesto por 10 tableros que decoran la Biblioteca Pública Gabino Ortiz, donde el mural pasó a ser nuestro propio documento a analizar, para así mediante una interpretación iconológica, reflexionar sobre la propuesta conceptual que bajo cierto elementos simbólicos creó el artista, teniendo por resultado un discurso que es el reflejo de sus posturas ideológicas, políticas y sociales, buscando que el espectador tenga una idea crítica, realista, fuera de mitificaciones e influencias oficiales sobre “la mexicanidad”.

Para cumplir nuestro objetivo principal fue necesario preguntarnos, cómo es que surgen las inquietudes de los pintores por realizar pinturas monumentales, en particular de José Clemente; bajo qué circunstancias sociales, políticas y económicas se origina el movimiento; cuál fue papel del Estado y cómo fue tomado por los artistas, qué características tomó el movimiento muralista en Michoacán; y quiénes fueron los principales patrocinadores y artistas que impulsaron el movimiento muralista en el estado. Dentro de los cuestionamientos más importantes están los siguientes: cuáles fueron los elementos simbólicos a los que recurre Orozco para la creación de su discurso sobre la mexicanidad, cómo es que influyen su postura artística, ideológica, social y política en dicho discurso, y finalmente si influyó de alguna manera su patrocinador en la obra.

Esta investigación partió de una hipótesis simple: El discurso pictórico creado por Orozco en su obra *Alegoría de Mexicanidad*, es un reflejo de sus posturas políticas, sociales e ideológicas sobre su época, su tiempo. Vio en la lucha armada un acto de violento, sangriento, dolor, muerte y confusión, donde el pueblo fue el sector más vulnerable, representó a las masas en total desorden donde los hombre en vez de cabeza tenían enormes bocas, y carentes de todo pensamiento ondeaban banderas rojas que contrastan con blanco y negro, color que representa la revolución. Contraponiendo dicho tema, recreó una alegoría en colores vivos construida mediante símbolos que el artista relacionó y consideró que se identificaban con lo mexicano, entre ellos el águila y la serpiente, el jaguar, la mujer, la bandera tricolor, el nopal. Su concepto de la mexicanidad estuvo fuera de toda influencia simbólica oficial, la crítica fue su mejor arma, se mantuvo firme ante su visión sobre las ideologías entorpecedoras de la sociedad, recreó en tres personajes la envidia, la indiferencia, la represión por parte del los que tienen el poder, contrastando la fuerza y ferocidad del jaguar que lleva en su cuerpo a una mujer, representando la patria. Con la finalidad de mostrar a el espectador una visión crítica sobre “la mexicanidad”.

Es mediante el apoyo en el método iconológico de Erwin Panofsky que se llevó a cabo el análisis interpretativo de la obra mural, *Alegoría de la Mexicanidad*, del pintor José Clemente Orozco. Dicha propuesta es un modelo de interpretación sobre la imagen, que parte de tres niveles de análisis para llegar a la total comprensión del significado de las obras de arte, como lo explica en su obra *Estudios sobre Iconología*¹.

El primer nivel, nombrado de “contenido temático natural o primitivo”, se trata de un primer acercamiento donde se realiza la identificación de las *formas puras*, se trata de

¹ Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, España, Alianza Universal, 2010, 348p.

una observación sencilla, donde se detectan las líneas, los colores, los materiales, las expresiones y sus relaciones con los hechos, lo que se llama una descripción pre-iconográfica de los motivos artísticos.

El segundo nivel, “contenido secundario o convencional” lo comprobamos cuando empezamos a relacionar dichos motivos artísticos con símbolos y sus combinaciones con temas o conceptos, así pues los motivos portadores de significados son llamados imágenes, este segundo paso ya constituye el campo de la iconografía.

El tercer nivel, “significado intrínseco o contenido”, se trata la parte más importante del trabajo de investigación sobre la obra de arte, pues parte, como lo llama el propio Panofsky, es “una interpretación realmente exhaustiva” que involucra los procesos técnicos, época, el artista, el país, la situación social, la clase, un periodo, la creencia religiosa o filosófica.

Esta propuesta metodológica quedará reforzada mediante los aportes hacia el estudio de la historia del arte por parte de investigadores tales como: Jean- Claude Schmitt, en su artículo *El historiador y las imágenes*², nos dice que el historiador del arte se enfrenta a un doble desafío, por un lado analizar el arte en su especificidad y en su relación dinámica con la sociedad que la produce. Héctor Alfaro López, *Introducción a la lectura de la Imagen*³, muestra las propuestas sobre la lectura de la imagen de los investigadores Ronald Barthes y Levi- Strauss, que trabajan desde la propuesta de la Semiótica y Aby Warburg que es uno de los fundadores del Instituto Warburg, donde Panofsky desarrolló su propuesta metodológica. Finalmente recurrí ligeramente a la Semiótica de la cual nos habla el Historiador Peter Burke en su obra *Lo visto y lo no visto* y Mauricio Beuchot en su obra

² Schmitt, Jean-Claude, “El historiador y las imágenes” en *Relaciones*, Zamora, El Colegio de Michoacán, Vol. XX, núm.77 invierno de 1999, pp.15-47.

³ Alfaro López, Héctor Guillermo, *Introducción a la lectura de la Imagen*, México, UNAM, 2009.

La semiótica. Con dicho enfoque, el estudio de la imagen se ocupa más en su contenido temático o significado de las obras de arte, que en sus formas.

El muralismo mexicano del siglo XX ha sido trabajado no sólo por historiadores, pues fueron los mismos artistas pertenecientes al movimiento que dejaron por escrito importantes aportes sobre dicho movimiento artístico. Entre los investigadores interesados por la historia del arte posrevolucionario, encontramos a Luis Cardoza y Aragón con sus obras *Pintura Contemporánea de México*⁴ y *Pintura Mexicana Contemporánea*⁵; José Moreno Villa con su obra *Lo mexicano en las artes plásticas*⁶; Gonzalo Lila Porras con su obra *El artista plástico y su obra en la cultura de México*⁷; así como la obra de de Ignacio Rodiles *El muralismo en la ciudad de México*⁸; *Pintura mural mexicana*⁹ de Desmond Rochfort y la obra *Pintura mural de México. La época prehispánica, el virreinato y los grandes artistas de nuestro siglo*¹⁰. En dichas publicaciones, la investigación se concentra en demostrar el impacto artístico y social que representaron aquellas ideas de un arte monumental, de arte para el pueblo, de una arte mexicano, de una arte que creció gracias a una coyuntura histórica mejor conocida como: la Revolución Mexicana.

Sin embargo cada investigador aporta nuevas visiones e ideas de cómo abordar el tema, siendo algunos libros los que tratan el tema del muralismo bajo distintos objetivos,

⁴ Cardoza y Aragón, José, *Pintura contemporánea de México*, México, Era, 1974, p.192.

⁵ Cardoza y Aragón, José, *Pintura mexicana contemporánea*, México, Universitaria, 1953, p. 242.

⁶ Moreno Villa, José, “*Lo mexicano en las artes plásticas*”, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 216.

⁷ Lila Porras, Gonzalo, *El artista plástico y su obra en la cultura de México*, México, Era, p. 221.

⁸ Márquez Rodiles, Ignacio. *El muralismo en la ciudad de México*, México, Colección Popular de México, p. 103.

⁹ Rochfort, Desmond, *Pintura mural mexicana*, México, Limusa, 1993. P. 111

¹⁰ Carrillo, Rafael, *Pintura Mural de México: la época prehispánica, el Virreinato y los grandes artistas de nuestro siglo*, México, Panorama, 1981, 159p.

como tal es el caso de las obras de Alicia Azuela que se titula *Arte y Poder*¹¹, como la que coordina Esther Acevedo, *Hacia la Historia del Arte en México*¹², pues los artículos que conforman la obra es de suma importancia tratar de demostrar que la lectura de los murales tiene que ser de una forma mucho más crítica, pues pone en entre dicho al movimiento mural como arte público, realista y con un mensaje claro, y finalmente la obra del autor Héctor James llamada *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*¹³, que centra su atención en la influencia ideológica marxista en los artistas, sus obras y en el movimiento.

Las obras relacionadas con las experiencias de los propios artistas, representan una aportación muy importante bibliográficamente, pues se trata prácticamente de su testimonio, sobre la conformación y desarrollo del movimiento artístico. También encontramos su perspectiva y visión sobre su época, sus inquietudes estéticas, políticas y sociales, prácticamente representan una fuente documental primaria. Entre las obras que destacan se encuentran: *La Autobiografía*¹⁴ de Orozco, así como sus *Cartas a margarita*¹⁵ y finalmente *Sus cartas a Jean Charlot*¹⁶. David Alfaro Siqueiros y Jean Charlot también jugaron un papel importante como escritores con sus obras, *Cómo se pinta un mural*¹⁷ y *El*

¹¹ Azuela de la Cueva, Alicia, *Arte y Poder. Renacimiento artístico y Revolución social*, México, Colegio de Michoacán/FCE, 2005, p. 377.

¹² ACEVEDO, Esther, *Hacia la Historia del Arte en México*, México, CONACULTA, 2001, p.385.

¹³ JAIMES, Héctor. *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*. México, Plaza y Valdés, 2012, p. 163.

¹⁴ Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, México, Era, 1970, p. 124

¹⁵ Orozco, José Clemente, *Cartas a Margarita*, México, Era, 1987, p. 299.

¹⁶ Orozco, José Clemente, *José Clemente Orozco. El artista en Nueva York*, México, Siglo XXI, 1993, p. 115

¹⁷ Alfaro Siqueiros, David, *Cómo se pinta un mural*, México, Editorial Mexicanas, 1971, p. 139.

*renacimiento del muralismo mexicano*¹⁸, respectivamente. Sin embargo Rivera en compañía de O´Gorman escribió su obra *Sobre la encáustica y el fresco*¹⁹.

En cuanto a aquellos investigadores interesados en las pinturas y las inquietudes de Orozco sobre el arte, el poder y la sociedad, encontramos a Justino Fernández con su obra *Orozco. Forma e Idea*²⁰; Renato González Mello con *Orozco ¿Pintor revolucionario?*²¹; Alma Reed con su obra *Orozco*²², así como Luis Cardoza y Aragón con su obra titulada *Orozco*²³ y finalmente la obra editada por el Instituto Cabañas *José Clemente Orozco. Pintura y Verdad*²⁴.

Los trabajos realizados sobre el muralismo en Michoacán, resultan ser escasos y con diferentes objetivos pues mientras en algunos encontramos comprometidos estudios iconográficos sobre las obras murales, otros representan un simple acercamiento hacia las obras monumentales que decoran un gran número de edificios en el estado michoacano. Los autores interesados en el muralismo en el estado se encuentran Sofía Velarde Cruz con su obra *Entre historias y murales*²⁵ y la que coordina Rigoberto Cornejo *Murales entre historia, arquitectura y libros*²⁶, cabe mencionar que estos dos primeros autores centran su investigación en mostrar cuáles son los murales que se realizaron principalmente en la capital del estado. Otros investigadores son Enrique Cervantes *Pintura de Juan O´Gorman*

¹⁸Charlot, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, México, Domés, 1985, p. 414.

¹⁹O´Gorman/Rivera, *Sobre la encáustica y el fresco*, México, El Colegio Nacional, 1993, p. 59.

²⁰Fernández, Justino. *Orozco. Forma e Idea*, México, Porrúa, 1975, 392 p.

²¹González Mello, Renato. *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje, emblemas, trofeos y cadáveres*, México, UNAM, 2008, p. 295.

²²Reed, Alma, *Orozco*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, 272 p.

²³Cardoza y Aragón, José, *Orozco*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, 228p.

²⁴Saizar, Consuelo, *José Clemente Orozco. Pintura y Verdad*, Guadalajara, Jalisco, Edug/UDG, 2010, 604p.

²⁵Velarde Cruz, Sofía, *Entre Historias y murales. Las obras ejecutadas en Morelia*, Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo, 2001, 111p.

²⁶Cornejo Cruz, Rigoberto, coord., *Entre historia, arquitectura y libro*, Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2005, 111p.

en la Biblioteca Gertrudis Bocanegra de Pátzcuaro²⁷; Miguel Ángel Gutiérrez López como su artículo *La obra mural de Alfredo Zalce en el Museo Regional Michoacano*²⁸. Siendo Justino Fernández el único en realizar un trabajo en particular sobre José Clemente Orozco y su obra mural en Jiquilpan, Mich., en su libro *Orozco. Idea y forma*.

Es a partir del proceso de investigación, que nos llevó a responder varias interrogantes, cumplir objetivos y afirmar una hipótesis mediante el apoyo metodológico, que elaboré el siguiente índice temático: en el primer capítulo que lleva por título *El surgimiento de la pintura revolucionaria*, nos concentramos en el análisis del muralismo como un movimiento artístico que se formó a inicios de los años veinte. Fueron las inquietudes artísticas, sociales y políticas de un grupo de pintores que se gestaron desde 1900 tras su paso por la Academia de San Carlos que buscaban un mismo objetivo, crear un arte público y mexicano, sin embargo es hasta el año de 1922 que gracias al apoyo de José Vasconcelos que pronto quedaron materializadas dichas inquietudes ideológicas, siendo esclarecidas por escrito en el año de 1923, dándose a conocer las bases teóricas de un movimiento firme.

El capítulo se divide en cuatro apartados. En primero "Muralismo, el arte pictórico de la revolución", se abordarán los objetivos del movimiento, el desarrollo del mismo, y la participación de los tres grandes "Orozco, Rivera y Siqueiros", que hicieron de sus obras, murales únicos pues su visión de su época y sus ideas resultaban sumamente distintas. El segundo apartado se nombra "Identidad y Cultura. La construcción ideológica de la mexicanidad desde los ámbitos sociales", en él nos enfocaremos en analizar el papel que

²⁷Cervantes A. Enrique, *Pintura de Juan O'Gorman en la Biblioteca Pública Gertrudis Bocanegra de Pátzcuaro, Mich.*, México, Gobierno del Estado, 1945.

²⁸ Gutiérrez, Miguel (2007), "La obra mural de Alfredo Zalce en el Museo Regional Michoacano" en *Tzintzun. Revista de estudios históricos*. No. 46.

tomo el Estado como ideólogo para formar una imagen que se identificara con el mexicano-ciudadano que requería la nueva nación que aún se mantenía en construcción y como dichas ideas oficiales llegaron a influir en los muralistas, el arte y la cultura. El tercer y cuarto apartado que llevan por nombre “La fusión entre los viejos espacios y la pintura moderna”, así como “Las innovaciones técnicas muralistas”, son dos apartados que se concentran más en el que hacer muralista, pues si bien el decorar los muros de antiguas construcciones no les molestó a los artistas ni representó para ellos un problema ideológico, sin embargo el tomar estos espacios se trato de una idea tanto funcional como pasaron a representar las nuevas instituciones ideológicas del Estado.

El segundo capítulo, “Orozco: el artista del pueblo”, se dividen en dos apartados: el primero se nombra “Los inicios de Orozco, su carrera pre mural y sus primeras inquietudes político-sociales y artísticas”, y el segundo “José Clemente Orozco, el muralista. Visión e Ideología del artista sobre el México Posrevolucionario”, ambos apartados analizan la visión y las ideas que el artista tenia sobre su época, su tiempo. Y es que mediante sus experiencias, opiniones y su participación social así como política, se puede tener un acceso ideológico importante sobre el pintor, hechos que sin duda influyen de manera directa o indirecta en la obra de arte, en su discurso pictórico, pues el artista refleja en ella sus posturas frente a su contexto, en el caso de Orozco vio en la Revolución un carnaval, en los políticos su ambición por el poder, con el Estado jamás sintió un compromiso, en el nacionalismo al igual que en todas las ideologías vio un mal para el avance social, en la mujer sintió una motivación y en los temas universales, el verdadero arte.

El tercer capítulo esta nombrado *La llegada y esplendor del muralismo a Michoacán*, pues es tras el fin del apoyo del Estado Mexicano hacia los ya afamados

muralistas en 1927, que los pintores fueron llamados a distintos espacios no sólo del país sino del extranjero, siendo el estado de Michoacán uno de los lugares que alberga más murales. El primer capítulo se nombra “la llegada del muralismo y sus primeros impulsores” pues fue bajo el apoyo del gobernador Lázaro Cárdenas y su proyecto con la cultura y las artes que se empieza un apoyo principalmente hacia la pintura. El rector de la Universidad Michoacana, Gustavo Corona también tuvo un papel importante al igual que el pintor Alfredo Zalce que cerca de los años 50 le abrió paso a nuevos artistas dándoles muros para llevar a cabo importantes obras, siendo los años cincuenta los más productivos. Artistas como José Clemente Orozco, las hermanas Greenwood, Pablo O’Higgins, Pablo O’Gorman, Alfredo Zalce y entre otros artistas fueron invitados a decorar con complejos discursos los muros tanto de la capital Morelia como sus alrededores, nombrándose el segundo capítulo “Los artistas murales arriban al estado”.

En el último capítulo que lleva por título *La creación mural de José Clemente Orozco “Alegoría de la mexicanidad”, en Jiquilpan, Mich.*, que se llevará a cabo un análisis de la obra artística y el discurso político-social que propone el pintor mediante una composición simbólica, donde las forma, las temáticas y los matices de los colores llena de significación las imágenes y conforman dicho discurso. En el primer apartado “La decoración de los muros de la Biblioteca Pública Gabino Ortiz. De la descripción a la interpretación”, iniciamos con una pequeña descripción del complejo arquitectónico, que fue modificándose con el paso de los años tanto físicamente como ideológicamente, para posteriormente dar a conocer el proceso de acercamiento entre el artista y el aún presidente Lázaro Cárdenas, tras encargarle un mural en su terruño, dándole total libertad temática y

finalizar con una descripción y identificación de elementos simbólicos que componen el mural.

En el segundo apartado “La mexicanidad ante los ojos de Orozco. El discurso político social y su significado ideológico para el México Posrevolucionario”, se analiza los elementos ideológicos que utilizó Orozco para la construcción de su concepto sobre “la mexicanidad”, así para lograr una interpretación integral se tomará en cuenta las experiencias del artista, su visión sobre su época, sus inquietudes artísticas, sus inconformidades sociales y políticas, su negativa hacia las ideologías, su perspectiva sobre el nacionalismo y las artes populares contrapuesta con el arte, su falta de compromiso con el Estado y su oposición hacia sus políticas culturales. Así el significado de los símbolos utilizados por el artista (jaguar, la mujer, la bandera nacional, el nopal, etc.), la temática (revolución mexicana), la contraposición del blanco y el negro frente a muros coloridos, muestran el patriotismo, la crítica y el total realismo. El artista quiso mostrar al espectador “una verdadera mexicanidad” donde su objetivo era mantenerse fiel a la realidad, olvidando mitificaciones e ignorando las ideas oficiales que también buscaron conformar una imagen del mexicano y la definición de México apoyados por la ideología nacionalista a partir de la cultura y las artes, donde la raza, el antihispanismo, la historia y la exaltación al pasado indígena fueron las bases.

Para finalmente mostrar mediante este análisis, como es que Orozco un artista que tuvo inquietudes tan distintas de sus colegas, hizo de su concepto sobre la mexicanidad un discurso pictórico único.

Capítulo I

El surgimiento de la pintura revolucionaria

El muralismo mexicano, fue el movimiento artístico más importante que surgió al inicio del siglo XX en México tras haber finalizado la lucha armada de 1910, y es que si bien las inquietudes artísticas, sociales y didácticas que tenían los pintores se forman en un periodo en el que aún eran estudiantes en la academia de San Carlos y la dictadura de Díaz se tambaleaba, fue tras el acontecer histórico revolucionario que los pintores se involucraron con la ideología nacionalista (ya fuera apoyando las corrientes oficiales o formando una crítica de la mismas), el pueblo, la realidad social y política, las ideologías y el renacimiento del arte mexicano.

Gerardo Murillo, José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, entre otros artistas inconformes por las situación precaria de los métodos de enseñanza de la Academia de San Carlos, formaron un pequeño círculo de estudiantes inconformes, pues la escuela aún arrastraba con un pasado colonial. Pocas eran las oportunidades que se les daba a los artistas mexicanos pues en todo momento se exaltaba el arte, las vanguardias y a los artistas extranjeros.

Así la inquietud sobre redefinir lo mexicano, lo propio por medio del arte y el uso de nuevas técnicas pictóricas cada vez fue en aumento, aunado a esta serie de elementos que generaban ya cierta molestia a los artistas la situación social y política que se desenvolvía en el país resultaba ser un acontecer que le daría a los artistas una visión crítica sobre su época y sus agitaciones, lo que haría que tras finalizar la lucha armada cada artista

tuviera muy en claro lo que transmitiría en cada uno de los muros que pronto les serían asignados por el maestro e ideólogo José Vasconcelos.

Tras finalizar la lucha armada, los altos mandos que tomaron el poder se dan a la tarea de iniciar la conformación de la nación, donde la recién formada la Secretaría de Educación Pública y el director de la misma José Vasconcelos, impulsaron un programa educativo y cultural que inmediatamente abarcó al muralismo. Fue así como el Estado se convirtió en el primer patrocinador del movimiento artístico, sin embargo la independencia que se torna sobre el discurso oficial y la particularidad ideológica de cada artista es lo que hace que a partir del surgimiento del arte mural se comience a conocer “el verdadero arte mexicano” que lleva consigo importantes alcances ideológicos así como estéticos.

La búsqueda de la definición de la mexicanidad surge bajo un contexto donde la calma social y política supuestamente había llegado al país, el gobierno caudillista iniciado por la presidencia del General Obregón en los años veinte tenía un principal objetivo que era “la conformación de una nueva Nación”, donde se requería de ciudadanos unidos así como comprometidos con los cambios, el avance y la modernidad a la que aspiraba México tras el fin de la lucha armada iniciada en 1910. El punto de partida para lograr dicho cometido fue esta intensa búsqueda de elementos que ayudarían a la creación de una identidad colectiva que repercutiera positivamente a todas las clases sociales, así es como surgiría esta compleja tarea ideológica que llevaría prácticamente a la “invención del mexicano”.

El discurso político emprendido por los gobiernos para justificar su poder, involucraba directamente “al mexicano como ciudadano”, es por ello que era necesario generar un concepto a base de elementos que describieran e identificaran a la población

con su país y a la vez por medio de distintos mensajes se generara un cambio de progreso en su mentalidad. Es mediante la triunfante ideología nacionalista que ese discurso se fortalece, de igual manera surge la necesidad de la creación de una imagen que fuera el apoyo visual de dicho discurso como un medio de fácil acceso a las masas, pues casi en su totalidad se trataba de clases bajas carentes de toda educación.

Los intelectuales, maestros, la prensa y los artistas fueron los encargados tanto de difundir como de crear esta imagen del mexicano o propiamente del “imaginario nacionalista”. A pesar que el impulso del arte del siglo XX se debió al patrocinio del Estado, los artistas mantenían cierta autonomía frente al discurso oficial, valiéndose en algunos casos de fuertes críticas hacia el mismo; prácticamente su compromiso recaía por un lado en la complicada tarea de educar al pueblo mediante un lenguaje artístico así como hacerlo participe de su nuevo gobierno y por otro lado mostraban su total interés en el renacimiento del arte mexicano, comprometidos con la técnica, el carácter estético y generar un arte público.

Los espacios arquitectónicos que fueron asignados a los artistas para que sus muros fueran decorados, constaban principalmente de antiguas iglesias o construcciones que en su momento pertenecieron al clero y que fueron construidas bajo cierta ideología y para cierto público, obras coloniales que dataron desde los siglos XVI y XVII. Así las viejas construcciones albergarían la nueva pintura, creando ya una característica del movimiento mural, hecho que no les causo incomodidad alguna a los pintores pues es mediante la nueva utilidad que adquieren como bibliotecas, museos o escuelas, que dichos espacios cobrarían un nuevo sentido tanto didáctico como ideológico al transcurrir el siglo XX, pues tras haber sido abandonados o en algunos casos expropiados es el Estado quien los convierte en

espacios que resguardan el saber científico, humanístico y artístico al que todo mexicano tuviera acceso.

Es como los nuevos espacios públicos albergadores de sabiduría y arte, rompen con todas esas ideas sobre el arte elitista y cerrado que inquietaba a los artistas, creando un arte masivo y de libre acceso, creando así en el espectador una interpretación libre sobre el mensaje de cada mural. La fusión de los antiguos muros y el muralismo, fue común, ahora la nueva pintura le comunicaría al espectador mediante un discurso nacionalista y crítico a la configuración del nuevo Estado-Nación al que se sometía el país tras finalizar la Revolución Mexicana.

El esplendor del muralismo mexicano, sin duda no sólo recayó en el empeño discursivo político-social y sumamente crítico que cada artista le impregnaba a su obra, pues la composición, la técnica, los colores y los trazos jugaron un papel muy importante dándole por supuesto un gran valor estético a los murales. Los artistas mexicanos aparte de estar comprometidos con el acontecer social y político de su país, también se encontraban en constante trabajo y búsqueda sobre su quehacer artístico, dándose a la tarea de investigar cuales eran las técnicas más factibles para llevar a cabo la decoración en los enormes muros que les fueron asignados, pues ya no se trataba de pintar en lienzos o en papel.

Así es como tras las constantes búsquedas de los artistas sobre cuál sería la mejor manera de llevar a cabo la pintura mural, se obtienen por resultados no sólo el descubrimiento de la mejor técnica para la decoración de los muros, sino la perfección de la misma. Se trató de la técnica “al fresco” utilizada por los propios artistas renacentistas, sin embargo debido al desconocimiento de la misma hizo que artistas como Charlot, Orozco, Rivera y Siqueiros, indagaran y reinventaran la técnica mediante la utilización de nuevos

materiales e instrumentos, teniendo excelentes resultados. Esto atrajo la atención de varios artistas tanto extranjeros como nacionales interesados en aprender y estar al tanto de las innovaciones, y a la par relacionarse con el contexto ideológico posrevolucionario en el que se desarrolló el movimiento artístico más importante de la época.

1.1 Muralismo, el arte pictórico de la revolución

El muralismo mexicano sin duda es el arte de la Revolución, pues éste fue el acontecimiento histórico que lleno de significación los más bellos y perfectos trazos empleados por los artistas en los enormes muros. Es así que el concepto sobre el arte mural toma en el siglo XX un significado único que lo diferencia de las demás creaciones monumentales que se han creado a través de los siglos, y es que bajo el contexto posrevolucionario el muralismo como concepto estuvo relacionado con el siguiente binomio: arte mexicano – ideología nacionalista (heredado de la propia Revolución), pues no se podría estudiar este movimiento sin analizar ambas partes ya que conforman la expresión artística más importante surgida a inicios del siglo.

Los orígenes del muralismo como un estilo artístico data en el país mexicano desde las antiguas civilizaciones prehispánicas. Los vestigios encontrados se ubican en centros ceremoniales tales como Teotihuacán y algunas zonas mayas donde es más claro ejemplo son los murales de Bonampak en la zona chiapaneca, sin embargo muchas debieron ser los murales que decoraban las ciudades y oratorios, pero es tras la conquista y las consecuencias que trajo consigo entre ellas la destrucción de la memoria histórica de los habitantes del México-Tenochtitlán que “la pintura que exornaban los muros de los templos

y palacios fueron destruidos junto con su ciudad”²⁹, hecho que relata el propio conquistador Bernal Díaz del Castillo, pues “la civilización precolombina constituyó un mundo multicolor desplegado en los murales para adorar a los dioses alegrar los festivales y los combates”.³⁰

El arte mural prehispánico decoraba los muros con temas religiosos, místicos, históricos e importantes acontecimientos políticos y de guerra, pues prácticamente pintaban aquello que acontecía en su entorno y que fuera necesario recordarlo, creando así en los espectadores que era su propio pueblo una memoria histórica a partir de las creaciones artísticas. La pintura mural, recreó la imagen de la sociedad teocrático-militar imperante. Las figuras de los dioses, de los caciques y de los símbolos del sistema, aparecen en los muros de un modo constante. Como eran sociedades agrícolas, las divinidades representaban a las fuerzas de la naturaleza que propiciaban los cultivos de la tierra: el agua, el viento, el sol, el fuego, etc.³¹

Es tras la conquista y la instauración del nuevo orden virreinal que se tenía como prioridad el dominio y la evangelización de los indígenas, así pronto fueron destruidos toda escultura o pintura que les recordara su pasado, creando nuevas imágenes que les enseñaran a adorar nuevos dioses y reyes. Rápidamente se encontró en el muralismo un modo de comunicación y enseñanza principalmente religiosa, es por ello que los principales murales virreinales los encontramos en iglesias y conventos.

²⁹ Díaz del Castillo, Bernal, citado en Carillo, Rafael, *Pintura Mural de México: a época prehispánica, el Virreinato y los grandes artistas de nuestro siglo*, México, Panorama, 1981, p. 7.

³⁰ *Ibidem*, p. 8.

³¹ Márquez Rodiles, Ignacio, *El muralismo en la ciudad de México*, México, Colección Popular de México, p. 26.

Una de las características de la evangelización fue el uso de las pinturas al fresco dentro de los conventos, para usarlos en forma didáctica con los nativos, por lo que fue éste el sistema de decoración más en boga en el siglo XVI. Los frescos en su gran mayoría fueron ejecutados por mano indígena e inspiradas en el arte gótico, aun cuando muchos de sus detalles, sobre todo la ornamentación, dejan ver la influencia del renacimiento italiano.³² Sin embargo dichas creaciones resultan ser una fusión pues la influencia y el estilo artístico es evidentemente europeo pero la mano creadora es de los indios, así ajenos a todo conocimiento de estilos es como probablemente se inicia una etapa inicial en la historia del arte mexicano, tratándose del arte hispanoamericano.

A pesar que fue vasta la creación mural en los siglos anteriores al siglo XIX, este periodo no fue muy productivo en cuanto a pintura mural o al menos no se dieron a conocer, sin embargo esta fue una época de importantes consolidaciones de corrientes ideológicas que tras finalizar el siglo formarían parte de la base ideológica nacionalista que invadiría los ámbitos culturales y artísticos de principios del siglo XX. En cuanto al arte moderno³³, es resultado de su contexto. “Se reducía a interpretaciones pueriles de modas exóticas; olvidándose de los motivos nacionales. Se huía de la realidad. La clase dominante vivía superficialmente en México, con los ojos en Europa. El pueblo, la nación, lo nuestro, se diría que era lo extraño, y hasta odioso...el indígena, no era tema digno del arte”.³⁴

Es bajo este contexto social que artistas como Orozco, Siqueiros y Rivera se desenvuelven, no sólo como ciudadanos sino como estudiantes de pintura que aún se formaban en la prestigiada Academia de San Carlos, siendo las circunstancias

³² Caballero, José Manuel, *Conventos del siglo XVI*, México, Gobierno del Estado de México, 1975, p. 19.

³³ Nombrada así a la etapa entre los años 1810 y 1910 para el estudio de la Historia del Arte en México.

³⁴ Cardoza y Aragón, Luis, *Pintura Mexicana contemporánea*, México, Universitaria, 1953, p. 242.

discriminatorias en todos los ámbitos tanto social, político y artístico que su inconformidad ante el régimen porfirista se hacía cada vez más evidente. Poco a poco los artistas iban formándose un criterio de cambio no sólo social-político sino en las artes, desde los cambios en los planes de estudio, abrirse paso como artistas mexicanos en su propio país, hacer del arte una expresión pública, entre muchos elementos más, que los llevaron a huelgas y expulsiones en busca de oportunidades. Más fue la Revolución Mexicana que le dio una pauta a todas las manifestaciones emprendidas por los artistas, siendo a inicios del siglo XX que se concreta de manera ideológica y estética el movimiento artístico más importante, el muralismo mexicano.

Así pues se pueden establecer tres épocas de esplendor de la pintura mural, cada etapa teniendo un sentido ideológico y estético particular, pues como bien lo refiere Alberto Tauro en la introducción que hace a Carlos Mariategui para su obra *El artista y la época*:

Se define a la obra artística como fruto de una tradición y una realidad, o como entidad que logra sus relieves al calor de una coyuntura histórica... Todo artista es hijo de su tiempo; es el intérprete de inquietudes y expectativas que la vida le impone.³⁵

Las inquietudes sociales y artísticas de los pintores inician a finales del siglo XIX, van de mano con la inminente caída de Porfirio Díaz en el poder, es tras su nueva reelección que el país se vuelca en contra del presidente y su dictadura, huelgas, protestas y el uso de la violencia son parte del contexto en el que se desarrollan las primeras manifestaciones de los pintores. Éstas al igual que en el ámbito social se basaban en la falta de oportunidades a los pintores mexicanos, pues las influencias extranjeras estaban muy por encima tanto en el plan de estudios en la escuela de pintura como en el total apoyo a artistas

³⁵ Mariategui, José Carlos, *El artista y su época*, Perú, AMAUTA, 1988, p. 7.

extranjeros, donde el arte en especial “la pintura de caballete” era exclusivo para ciertas clases sociales.

Es el propio Siqueiros, partícipe en la huelga de 1911 (Rivera no fue partícipe al obtener una beca en el extranjero en 1906 por el gobernador de Xalapa) que refiere “como consecuencia explicable de la nueva corriente impresionista de Europa, los alumnos de la Escuela de Bellas Artes nos lanzamos a la huelga. Objeto del movimiento: supresión total de los métodos académicos y establecimiento de una escuela al aire libre.”³⁶ Sin embargo las primeras inquietudes se cocinaron en las primeras reuniones que los jóvenes pintores mantenían, siendo Gerardo Murillo (Dr. Atl) quien acaparaba la atención de los demás, entre ellos Orozco, quien revela:

En esas veladas de jóvenes aprendices de pintura apareció el primer brot revolucionario en el campo de las arte de México. En las pasadas época el mexicano había sido un pobre sirviente colonial, incapaz de crear nada ni de pensar por sí mismo; todo tenía que venir ya hecho de las metrópolis europeas, pues éramos una raza inferior y degenerada. Se nos permitía pintar, pero había de ser como pintaban en París y habían de ser los críticos parisienses los que juzgaran la obra y dieran su fallo definitivo. ³⁷

Finalmente estas ideas expuestas por Orozco quedan al descubierto tras la preparación de la celebración del centenario de la lucha de Independencia en 1910, pues las autoridades prepararon una exposición con pinturas españolas, en las que se excluía a los artistas mexicanos. El Dr. Atl, Orozco y otros artistas protestaron y consiguieron el permiso de Educación Pública para exponer arte mexicano. Se expusieron dibujos,

³⁶ Alfaro Siqueiros, David, *Cómo se pinta un mural*, México, Editorial Mexicanas, 1971, p. 21.

³⁷ Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, México, Era, 1970, p. 31.

esculturas y grabados inéditos, siendo un éxito. Fue por ello que el siguiente propósito fue buscar espacios públicos para crear arte monumental.

De cierta manera para 1911 los pintores ya buscaban oportunidades que impulsaran y dieron la importancia al arte mexicano, que estuvo sometido por mucho tiempo por vanguardias ajenas al país. Se trataba inminentemente del renacimiento artístico mexicano. La oportunidad que consiguieron para pintar el anfiteatro de la Preparatoria era un hecho más fue el propio estallido armado de la Revolución que hizo que estos trabajos quedaran suspendidos, tras el estallido de la revolución. “Había pánico y nuestros proyectos quedaron arruinados o pospuestos...más las ideas de rebeldía de los jóvenes pintores de 1910 continuaban en plena fermentación, gradualmente estimuladas por el estado general de desorden político en que se encontraba el país”.³⁸

El proceso revolucionario llenó de inspiración ideológica a los artistas, sin embargo la lucha armada tuvo un significado muy diferente para los muralistas, desde la indiferencia de Orozco, la ausencia de Rivera y la activa participación de Siqueiros y Atl. Para Orozco no fue más que:

El más alegre y divertido de los carnavales, es decir, como dicen que son los carnavales pues nunca los he visto. A los grandes caudillos sólo los conocí de vista, cuando desfilaban por las calles al frente de sus tropas y seguidos de sus estados mayores... Yo no tomé parte alguna en la Revolución³⁹.

Sin duda desde muy temprano el artista tapatío se mantuvo firme ante alguna convicción política.

³⁸ Orozco, *Autobiografía...*, p. 36.

³⁹ *Ibidem*, p. 40.

Rivera se mantuvo ausente del país por mucho tiempo, sin embargo antes de su primera partida en 1906, el pintor se mantenía ligado a esa misma inconformidad que sus compañeros pintores, por un lado las clases bañadas de colonialismo que aún se impartían en la Academia y veía en Díaz un enemigo público. Diego al igual que Orozco mantuvo cierta unión con Gerardo Murillo, a pesar de su temprana ausencia Rivera fue partícipe de las primeras ideas de rebeldía de los jóvenes pintores y su inquietud por crear arte mexicano.

Su regreso se da en 1910, más tras haber cumplido su finalidad (se trataba de una exposición pictórica, realizada el 20 de noviembre de 1910) su segunda salida del país era inminente, se dirige rumbo a Francia a continuar sus estudios; esto lo hace que se mantenga de cierta manera ajeno al acontecer de la lucha armada, lo que hace que se mantengan algunas críticas sobre su formación ideológica como artista. Es Siqueiros mientras narra su encuentro con Rivera en Europa que muestra en Diego ya cierto interés por la creación de un arte propiamente mexicano independiente de toda vanguardia extranjera, sus ideas empezaban a identificarse con el arte nacionalista y popular.⁴⁰

David Alfaro Siqueiros “el coronelazo” vive directamente la revolución, fue partícipe en la facción carrancista al igual que Atl, donde Orozco, Siqueiros y otros artistas forman *la vanguardia*, el periódico cultural bajo la dirección de Atl. Órgano que habló de las intenciones de los artistas e intelectuales sobre crear un arte público. Las inquietudes rebeldes de Siqueiros no paraban ahí, pues “al triunfo de Carranza, el Dr. Atl y sus seguidores regresaron a la ciudad de México y continuaron con sus actividades propagandístico-culturales al lado de Obregón. Siqueiros por su parte decidió sumarse a las

⁴⁰ Alfaro Siqueiros, David, citado en Wolfe, Bertram David, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México, Diana, 1986, p. 143.

filas de Ejército de Occidente encabezado por el general Manuel Diéguez. El pintor, en sólo dos años ascendió de soldado raso a teniente-capitán y miembro del Estado Mayor de la División de Occidente”⁴¹

Resulta evidente que la participación y las ideas que cada artista tomó de el acontecimiento histórico llamado la Revolución Mexicana fue sumamente distinto y marco la visión de cada artista sobre el mismo, mientras Orozco se describía ajeno a algún partido, personaje político o convicción política, Siqueiros era un fiel partícipe y activista político, principalmente ligado con el partido Comunista. Más son las inquietudes sociales y artísticas las que unen posteriormente a un gran número de pintores y que quedan esclarecidas en el *Manifiesto de Pintores y escultores*.

La participación de los artistas en la lucha revolucionaria dejó una huella imborrable en el arte mexicano de la primera mitad del siglo XX. El arte y la realidad histórica se percibieron desde entonces como un binomio inseparable, aunque hayan sido diversas las maneras en que estableció esta relación.⁴² Y es que las inconformidades que se habían gestado en los artistas, al igual que las de la sociedad, como las injusticias, la falta de oportunidades, la opresión y la violencia (este no es el caso de los artistas) por mencionar algunas, se venían formando en el periodo porfirista por más de 30 años, es por ello que las dos causas tanto la lucha social contra Porfirio y la lucha de los artistas se mantuvieran unidas en su búsqueda por el cambio.

⁴¹ Azuela de la Cueva, Alicia, “Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros de Olvera Street a Río de la plata” en *Estudios de Historia moderna y contemporánea de México*, UNAM, no. 35, 2008, pp. 113-114.

⁴² Azuela de la Cueva, Alicia, *Arte y Poder. Renacimiento artístico y Revolución social*, México, Colegio de Michoacán/FCE, 2005, p. 46.

Sin duda entre 1904 y 1911 se fueron horneando las mismas inquietudes que mantenían los pintores unidos, aquellas que hicieron llevar a cabo la famosa huelga en la Academia de San Carlos, donde se tenía muy presente aquel afán por la búsqueda y la creación por lo propio, como bien lo mencionaba Siqueiros en párrafos anteriores. Más a pesar de ello fue la propia Revolución la que complementaría la formación ideológica y visión de cada artista sobre su realidad histórica, lo que a la vez los haría tan diferentes, pues “los primeros muralistas encarnaron su época y su pueblo por muy diversos caminos, con los diversos temperamentos, unidos, sin saberlo, en un mismo afán de universalidad por lo mexicano”.⁴³

Las bases teóricas del muralismo quedaron establecidas desde 1911, más fue hasta inicios de 1922 y tras dar por finalizada la Revolución Mexicana que el proyecto que se había conseguido sobre pintar algunos muros que les fueron asignados por la secretaria de Instrucción pública se materializa, principalmente gracias al apoyo del director de la recién inaugurada Secretaría de Educación Pública, José Vasconcelos e inminentemente del Estado. Los muros de la Escuela Nacional Preparatoria inauguraron el nombrado “renacimiento del arte mexicano”. Se muestran las primeras inquietudes estéticas más que político-sociales que tenían los artistas, para finalmente conforme a las experiencias pictóricas, la redacción del manifiesto del sindicato de pintores y escultores, y la creciente influencia nacionalista, se conformara el muralismo como un movimiento artístico.

Es evidente que el muralismo mexicano debe considerarse un movimiento que, aunque se nutre de varias tradiciones, logra constituirse como un movimiento propio y que

⁴³ Cardoza y Aragón, José, *Pintura contemporánea de México*, México, Era, 1974, p.192.

trasciende precisamente por su autenticidad teórica y estética.⁴⁴ Esta originalidad que Jaimes afirma, se complementa con la gran capacidad crítica que los muralistas mantuvieron frente a su realidad histórica y la oficialidad, hecho que queda expuesto en *El manifiesto de pintores y escultores* y que se vio reflejado en el discurso ideológico que cada pintor implementó al crear sus obras murales. También cabe mencionar la reinención sobre la técnica al fresco en la que participaron los pintores, logrando así atrapar la atención mundial hacia México vista como una Nación

A pesar que desde 1911 eran claras las inquietudes que mantenían los pintores sobre su contexto, el método antiguo de enseñanza de la pintura, las oportunidades y novedad por pintar lo propio, fue hasta que en México se encontró bajo la relativa calma que “la pintura mural se encontró en 1922 la mesa puesta. La idea misma de pintar muros y todas las ideas que iban a constituir la nueva etapa artística, las que le iban a dar vida, ya existía en México y se desarrollaron y definieron de 1900 a 1920... Por una feliz coincidencia se reunían en el mismo campo de acción un grupo de artistas experimentados y gobernantes revolucionarios que comprendieron cuál era la parte que les correspondía. El primero de ellos fue don José Vasconcelos”⁴⁵.

Sí bien Vasconcelos no fue un gobernante, si fue un importante intelectual revolucionario partícipe en el Ateneo de la Juventud, espacio en el que se trataban temas relacionados con el arte, la literatura y la política. El Ateneo resultaría una especie de detonador intelectual y cultural revolucionario⁴⁶, en esas secciones se discutían temas sobre

⁴⁴ Jaimes, Héctor, *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*, México, Plaza y Valdés, 2012, p. 38.

⁴⁵ Orozco, *Autobiografía...*, p. 56.

⁴⁶ Pérez Montfort, Ricardo, “Aproximaciones a la revolución de 1910 y su cultura” en *Proceso. El arte de la Revolución*, No. 10, México, 2010, p. 6.

filosofía, literatura y sobre la raza. Más es bajo la presidencia de Obregón que Vasconcelos se desempeña como director de la formada Secretaría de Educación, sobresaliendo como ideólogo, por su compromiso con la educación masiva y patrocinador en los primeros años posrevolucionarios, hecho que de alguna forma influyó a los artistas murales en sus primeras creaciones.

La oportunidad que le fue dada a Orozco, Rivera, Alva de la Canal, Charlot, entre otros artistas para la decoración de la Escuela Preparatoria Nacional, fue destinada a cooperar en la campaña educativa nacional, debido a los altos niveles de analfabetismo que venía arrastrando el país desde tiempos anteriores. Mediante la creación de la SEP se busca como objetivo primordial la “educación masiva”. Vasconcelos impulsa las misiones culturales, donde “la política educativa enfatizaba la integración de las comunidades rurales a la economía de mercado, la cual les daba nuevas capacidades y conductas, una diversificación de los productos, y cooperativas”⁴⁷ así al promover la integración, la SEP estuvo comprometida con la conformación de la nación y la cultura nacional, es por ello que no resulta ajeno el patrocinio de Vasconcelos y el Estado hacia los muralistas.

La nueva situación económica y política que ocupa la SEP en la estructura del Estado es el basamento que da lustre y legitimidad a las bellas artes y las artes populares. Con rapidez asombrosa, el aparato burocrático fundado por Vasconcelos crece, abarca el conjunto del ámbito educativo y extiende sus redes a las Bellas Artes (música, pintura, escultura, arquitectura, teatro...) y pone una pica en el complejo sector de la cultura popular. El crecimiento del presupuesto de la SEP entre 1921 y 1924 corre paralelo con el grosor del aparato burocrático que se hace cargo de difundir el mensaje sobre el valor de las

⁴⁷ Vaughan, Mary Kay, *La política cultural en la Revolución*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 55.

bellas artes, la cultura popular y la importancia de conservar el patrimonio artístico y cultural de la nación.⁴⁸

Los primeros murales ubicados en la escuela Preparatoria patrocinados por el propio Vasconcelos, podrían ser uno de los más estudiados tanto en conjunto como individualmente, variadas son las opiniones que existen estos, sin embargo en unión, “la primera etapa del muralismo también presenta distintas propuestas estéticas, por lo que podría decir que se trataba de un movimiento estructurado y pragmático; esto es, sus principios estéticos, como principios estéticos unitarios, distan de mostrarse homogéneamente, aunque resulta evidente que el aspecto místico esta a la base del inicio del movimiento, como lo constatan los primeros murales: *La fiesta de Santa Cruz* de Roberto Montenegro (1924); *Alegoría de la Virgen de Guadalupe* de Fermín Revueltas (1922-1923); *La creación* de Diego Rivera (1922-1924); *Los elementos* (1922-1923) y *Los mitos caídos* (1934) de David Alfaro Siqueiros; y *Maternidad* de José Clemente Orozco (1923-1924)”.⁴⁹

Luis Cardoza y Aragón refiere que “en estos primeros murales se advierte una influencia formal bizantina, primitiva y renacentista”⁵⁰. Sin embargo a pesar que estos murales al parecer carecían de todo interés político, compromiso que se observa años después en las creaciones murales, es en 1923 que quedan esclarecidas las bases teóricas y estéticas mediante *el Manifiesto de pintores y escultores*, haciendo que las inquietudes de los pintores se fueran transformando y generaran un gran movimiento artístico, mejor conocido como el muralismo mexicano, haciéndolo de este un movimiento único.

⁴⁸Florescano, Enrique, *Imágenes de la Patria*, México, Taurus, 2005, pp. 320-321.

⁴⁹ Jaimes, *Filosofía del muralismo...*, p.33.

⁵⁰ Cardoza y Aragón, *Pintura contemporánea...*, p. 164.

El manifiesto redactado por Siqueiros declara:

... Y es por eso que nuestro objetivo fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo por burgués. Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultra intelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades. Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate.⁵¹

Es a través de este escrito firmado por varios pintores, entre ellos José Clemente Orozco que “aunque en el texto no existe una definición política, si se trazan algunos lineamientos generales sobre la crítica de la estética del momento y la necesidad de crear una arte arraigado en la realidad mexicana y más allá de las influencias europeas”⁵². Es a partir de 1923 que se da por iniciado el movimiento mural, aunado a las primeras experiencias en la escuela preparatoria, así como la publicación del *Manifiesto* y finalmente es pues tras esta fecha que el trabajo de los muralistas sin duda fue muy vasto, no sólo en la capital del país sino en el extranjero, siendo los artistas más destacados Diego Rivera⁵³, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco.

⁵¹ Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México. “Manifiesto” en *El machete*, México, Junio de 1924.

⁵² Jaimes, *Filosofía del muralismo...*, p. 36.

⁵³ Rivera fue llamado por el propio Vasconcelos hasta Europa, debido a su ya creciente fama como pintor que radicaba y se formaba el extranjero.

El muralismo mexicano se desarrolló bajo un contexto de cambio político y social, donde la inquietud de los artistas sobre la creación “de lo propio” y el arte público para el pueblo, se mantuvo íntimamente unido con la formación de la nación y de la cultura nacional, donde la creciente ideología nacionalista influyó de alguna manera en los pintores ya fuera a favor o en contra de las ideas que eran el sustento ideológico de dicha ideología. La necesidad que el Estado sintió sobre la creación de un concepto que redefiniera “lo mexicano”, fue apoyada por los artistas como creadores e interpretadores de la mexicanidad para posteriormente darlos mediante mensajes pictóricos hacia el pueblo, sin embargo los pintores al hacer una reinterpretación sobre su realidad les era imposible mantenerse firmes a las ideas oficiales, es decir, en aquellas ideas que son aprobadas por los altos mandos en el poder. Sin embargo, es resaltable la resistencia que los muralistas mantuvieron frente al Estado, siempre teniendo una visión crítica.

Dichas ideas nacionalistas que recaen en la oficialidad se observan desde que Vasconcelos quedó a cargo de trabajar con la Educación y la cultura nacionalista, se comprometió con dar a conocer “lo verdaderamente mexicano”, es pues la propia SEP quien trabajo en ello, pues “elogiaba la rica estética de la cultura indígena y promoviera una moda de sarapes, metates y huipiles entre los intelectuales de la ciudad de México, distribuía los clásicos griegos en los pueblos más remotos. Músicos y folcloristas empezaron a recabar tradiciones artísticas y a publicarlas por medio de la SEP, mientras los muralistas Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros ilustraban una noción radicalmente nueva de México como un pueblo cobrizo, popular y revolucionario”.⁵⁴

⁵⁴ Vaughan, *La política cultural en la Revolución...*, p. 56.

Es el investigador Abelardo Villegas que interesado en el nacionalismo nacido en el siglo XX tras el acontecimiento histórico mejor conocido como la Revolución mexicana y su sustento ideológico, refiere que:

La revolución inaugura un tipo de nacionalismo; en rigor más de uno. Hay distintos nacionalismos sustentados por diversos grupos sociales. Hay nacionalismos populares y nacionalismos cultos; nacionalismos revolucionarios y nacionalismos reaccionarios. Pienso que esta etapa de nuevos desarrollos del nacionalismo se debió a la participación en la contienda armada de grandes masas de campesinos e indígenas que, además, plantearon la cuestión básica del movimiento: la necesidad de la reforma agraria. Este fenómeno suscito diversos tipos de nacionalismo.⁵⁵

Entre los nacionalismos que distingue el investigador destaca el oficial, aquel que evidentemente es impulsado por el Estado, donde los partidos, el anti hispanismo, el pasado y los héroes históricos son su sustento ideológico. Este nacionalismo fue sin duda el que los altos mandos del poder querían mostrar al pueblo por medio de mensajes didácticos, positivos y hasta cierto punto con la finalidad de mitificar al Estado posrevolucionario y así lograr la conformación de la nación. Son ciudadanos que se identificaran como mexicanos, es por ello que estas características del nacionalismo que consideramos oficial son ampliamente populares, porque sencillamente fueron creados a funcionar como elementos de cohesión nacional, y por eso no están dirigidos a elites.

Para los muralistas el hecho que el Estado fuera su principal patrocinio no representó un límite ideológico, pues su crítica abarco hasta los propios hábitos oficiales,

⁵⁵ Villegas, Abelardo, “El sustento ideológico del nacionalismo mexicano” en *El nacionalismo y el arte mexicano*, México, UNAM, 1986, p. 289.

por ejemplo para Orozco todo este furor nacionalista representó cierta molestia, describiendo el momento como “aquel en el que empezó a inundarse México de petates, ollas, huaraches, danzas de chalma, sarapes, rebozos y se iniciaba la exportación en gran escala a todo esto”⁵⁶. Los pintores se mantuvieron firmes ante el ideal de educar al pueblo.

Es por la visión crítica de los artistas, que los muros dieron a conocer una nueva imagen de México, una imagen centrada en su historia, sus tradiciones y su voluntad de regeneración. Esta nueva idea de México se combinó con la exaltación de los campesinos, obreros y clases populares como actores y propulsores de la Revolución⁵⁷. La noción de la cultura nacional estuvo ligada al folckore, al tema de las razas, a la búsqueda de las raíces, la exaltación del pasado y el repudio a la colonia.

Los artistas se concentraron en mostrar cuestiones sociales y políticas más profundas, aquellas que estuvieran envueltas con su realidad histórica, con su ideología y su visión sobre *La mexicanidad*, pues como bien lo menciona uno de los estudiosos del arte mexicano, Cardoza y Aragón:

Más que una ideología precisa, en los murales hallamos la vida, la lucha de México: una visión que desea ser total para adueñarse de la época y del sentido poético de una realidad, la aventura con aventura de un pueblo entrañado a la aventura individual en los años esplendidos, en que se rompía un pasado y se confirmaba una nueva revelación de México.⁵⁸

La realidad histórica que estaba pasando México tras el fin de la Revolución y posteriormente bajo la intensa búsqueda de la configuración de una nación sin duda se

⁵⁶ Cardoza y Aragón, Luis. *Pintura contemporánea...*, p. 148.

⁵⁷ Florescano, *Imágenes de la patria...*, p. 342.

⁵⁸ Cardoza y Aragón, Luis. *Pintura contemporánea...*, pp. 189-190.

apoyó en la ideología triunfante, el nacionalismo. “El muralismo mexicano se inicia dentro de un movimiento de corte nacionalista, pero sus pintores estaban muy conscientes de que no buscaban mitificar la nación, sino exponer su desgarradura y contradicciones. En este sentido, su relación con el Estado mexicano puede considerarse un pacto que tuvo sentido en el momento en que se lanzó el movimiento, ya que al tomar en cuenta la totalidad de la obra de Orozco, Rivera y Siqueiros comprobamos que sus preocupaciones encarnan preocupaciones sociales que tocan lo mexicano, pero que lo superan”⁵⁹, pues se piensa a la nación de una forma crítica, sin mitificaciones y sin exaltaciones.

Fueron los pintores quienes buscaron apearse a la realidad, resaltando su compromiso social con el pueblo, pues el arte público tuvo como fin transmitir, educar y sobre todo generar una conciencia en el espectador sobre el acontecer histórico que se estaba viviendo, mediante un lenguaje sencillo al igual que sus formas. Sin embargo, su contenido refleja un discurso lleno de significación crítica, emotiva, patriótica y revolucionaria, por supuesto resaltando que los “tres grandes” crearon discursos tan diferentes, que enriquecieron aún más al muralismo como movimiento.

Fue la salida de Vasconcelos de la SEP, las diferencias entre los artistas y las discrepancias con el Estado bajo la presidencia de Calles, que los pintores murales a partir de 1924 empezaron a tener ciertas dificultades pues ya no se les concedían muros tan fácilmente. Así, mientras buscaban nuevas oportunidades ya fuera dentro como fuera del país, en el caso de Orozco decide buscar apoyo en el extranjero pues como el mismo menciona: encontrando poco propicio a México en 1927, resolví ir a Nueva York,

⁵⁹ James, *Filosofía del muralismo...*, p. 33.

contando con la generosa ayuda de don Genaro Estrada, secretario de Relaciones Públicas Exteriores,⁶⁰ logrando así pintar importantes murales en dicha ciudad.

Orozco narra esta falta de apoyo, pues “la situación en México, explicaba, había cambiado tristemente desde que el licenciado José Vasconcelos, iniciador del llamado Renacimiento mexicano, dejó su puesto como secretario de Educación en enero de 1924. Con su renuncia, los pintores mexicanos, especialmente Siqueiros y él mismo, habían perdido su protector”.⁶¹

A pesar que tras varios años los artistas se mantuvieron sin el apoyo necesario para la elaboración de murales es “en las décadas de los treinta y los cuarenta, que las pulsaciones nacionalistas que brotaron espontáneas en diversos sectores de la población fueron absorbidas por las políticas emanadas del Estado, que en esos años extendieron sus brazos hacia las manifestaciones artísticas y culturales”⁶². Es pues bajo la presidencia del General Lázaro Cárdenas que el impulso hacia el muralismo vuelve a surgir, lo que implica que nuevos artistas, grupos e ideas, inauguran una segunda etapa del movimiento.

Durante el gobierno de Cárdenas la actividad de los artistas plásticos (pintores, escultores, grabadores, fotógrafos y arquitectos) fue muy intensa en producción, agremiación, teorización, experimentación, polémica, investigación y proyección local internacional⁶³. Es precisamente en estos años tanto por las oportunidades como por el interés de pintores jóvenes en el movimiento que se dan nuevas oportunidades para los muralistas. Es a partir de los años treinta que la vasta creación mural inunda los estados

⁶⁰ Orozco, *Autobiografía...*, p. 78.

⁶¹ Reed, Alma, *Orozco*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, pp. 11-12.

⁶² Florescano, *Imágenes de la patria...*, p. 376.

⁶³ Tibol, Raquel, “El Nacionalismo en la plástica durante el cardenismo” en *El nacionalismo y el arte mexicano*, México, UNAM, 1986, p. 239.

mexicanos, olvidándose de la concentración que se tenía en la capital al transcurrir los años veinte, sienten Jalisco, Michoacán, Chiapas, Veracruz y el extranjero, nuevos albergadores de importantes murales.

Entre 1934 y 1940, la SEP lanza un nuevo programa de integración nacional, donde los artistas formaban un papel muy importante, pues debido al contexto al que se enfrenta el país principalmente con la expropiación petrolera, la guerra mundial y el creciente fascismo donde la unión nacional era una necesidad. Si bien el clima democrático general hizo que en la actividad creadora se mantuviera viva una conciencia nacional y patriótica, las preferencias estéticas y los modelos artísticos respondían a las corrientes preponderantes en la escena mundial, especialmente aquellas del signo radical antiimperialista, anticapitalista y propulsadoras de una nueva sociedad que surgiría tras conflictos sociales de clase.⁶⁴

Es bajo este contexto que surge la LEAR (La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) y el taller de gráfica popular, “donde se agrupan intelectuales con o sin militancia en partidos políticos”, resaltando *los pintores brigadistas de la LEAR* que fueron: Raúl Anguiano, Santos Balmori, Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce, Pablo O’Higgins, Jesús Guerrero Galván, Fernando Gamboa, Roberto Reyes Pérez, Máximo Pacheco y Juan Manuel Ayala.

Movidos por los aires nacionalistas que recorren las instituciones y los grupos intelectuales, sindicales, políticos y sociales que entonces se forman, Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Pablo O’Higgins, Rufino Tamayo, Juan O’Gorman, Jorge González Camarena, Alfredo Zalce y muchos más, construyen un retablo

⁶⁴ *Ídem.*

de héroes nacionales, una galería variopinta que unió la imagen de Cuauhtémoc con las de Morelos, Hidalgo, Francisco Javier Mina, Ignacio Manuel Altamirano, Francisco Zarco, Benito Juárez, Justo Sierra, Francisco I. Madero, Zapata, Villa, Lázaro Cárdenas... Estos retablos entrelazados con las gestas patrióticas, los contrastados paisajes del territorio y la aparición de los campesinos, obreros y femeninos que se adentró en el imaginario colectivo de ésa y las siguientes generaciones.⁶⁵

Es aún bajo los años cincuenta y sesenta que los pintores muralistas siguen trabajando arduamente en la creación de sus obras, tanto los afamados “tres grandes” como los pintores que pertenecieron a la segunda oleada muralista. Así fue cerrándose poco a poco el movimiento artístico que surgió con la Revolución mientras se iban abriendo paso nuevas corrientes artísticas bajo un contexto histórico que representaron los años sesenta.

1.2 Identidad y cultura. La construcción ideológica de la mexicanidad desde los ámbitos oficiales.

La creación del concepto de “la Mexicanidad” fue una tarea a la que se sumaron no sólo los intelectuales comprometidos con las ideas sociopolíticas y culturales de la época, a ellos se añadieron pintores, músicos, cinematógrafos, fotógrafos y literatos interesados tanto en el contexto posrevolucionario como en el renacimiento artístico mexicano. Es a través del arte, la prensa y la educación como medios de comunicación masiva que los gobiernos revolucionarios intentarían involucrar ideológicamente al pueblo ante la necesidad de la conformación de una Nueva Nación.

⁶⁵Florescano, *Imágenes de la patria...*, p. 367.

Las obras que se desarrollaron a lo largo de la primera mitad del siglo XX, tales como: *Huapango*, pieza para orquesta de Pablo Moncayo; los murales de Rivera y Siqueiros; *La raza Cósmica* de Vasconcelos; así como particularmente la obra de José Clemente Orozco, *Alegoría de la Mexicanidad* y posteriormente la obra *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz; son creaciones que indudablemente están conformadas de complejos discursos ideológicos que por medio de sus letras, acordes y trazos tratan de definir “lo mexicano para los propios mexicanos”. Esto no hace que la obra artística mediante su discurso se escape de críticas, inconformidades y hasta mitificaciones, lo que genera que su estudio tenga un mayor nivel de significación, pues como bien lo describe Mariátegui el artista no puede ser ajeno a su contexto, a su época.

Buscar los orígenes sobre el interés en la construcción de este concepto implica no solo mirar a los años veinte, sino al propio siglo XIX como gestor de algunas corrientes ideológicas que se involucraban con la etnicidad, los vicios sociales y la educación. Personajes como Justo Sierra y Manuel Molina Enríquez serían importantes formadores de los intelectuales posrevolucionarios. Esta influencia se deja ver claramente en el discurso oficial emprendido por los gobiernos con apoyo de estos nuevos personajes. En el caso de Vasconcelos como impulsor del muralismo mexicano apoyó al arte, tanto como cabeza e ideólogo de las instancias educativas artísticas y culturales oficiales el camino y el modo de alcanzar la mixtura para poder conformar al Estado-Nación revolucionario⁶⁶.

Sin duda Vasconcelos fue un intelectual comprometido con la conformación de la cultura nacional, es por ello que no solamente impulsa su cruzada por la educación sino convoca a los artistas a trabajar en esta construcción ideológica que ayudaría a la creación

⁶⁶ Azuela de la Cueva, *Arte y Poder. Renacimiento artístico...*, p. 90.

de la identidad mexicana. Sin embargo los artistas mantuvieron de alguna manera cierta resistencia ante la oficialidad teniendo una visión crítica en sus propias creaciones murales, especialmente José Clemente Orozco.

La inconformidad al porfiriato iba tomando mayor fuerza, esté es partícipe de un importante grupo que surge “hacia 1908, de la sociedad de Conferencias y Conciertos, que derivó a finales de 1909 en el encuentro de jóvenes intelectuales y literatos, conocido como el Ateneo de la Juventud... Durante las secciones de aquel cenáculo de pensadores y artistas se criticó acremente al positivismo, se trató de dar difusión a las ideas e Bergson, de Nietzsche, de James y de Croce, y se debatió sobre temas como a pertenencia de la noción e raza y la importancia de la literatura greco-latina”⁶⁷. Estas tertulias fueron consideradas detonantes ideológicos siendo la propia lucha armada quién impediría su continuación, cabe mencionar que Vasconcelos fue un partícipe activo en este grupo.

Es al iniciar los años veinte bajo la relativa calma social, que las dudas sobre el rumbo que tomaría México surgen en el país, siendo los caudillos que habían comandado la lucha armada y Obregón el primer presidente quienes tomarían en sus manos tanto el mando político como la responsabilidad de gobernar el país. Apoyados en los intelectuales de la época se dan a la tarea de generar un proyecto que tuviera como objetivo la anhelada “unidad nacional”. Así pues mediante el apoyo de la creciente ideología nacionalista se inició “la necesidad de crear estereotipos nacionales que influyeran como detonantes de la integración cultural, y con ello, la expresión de la enunciada heterogeneidad social mexicana”⁶⁸.

⁶⁷ Pérez Montfort, “Aproximaciones a la Revolución de 1900 y su CULTURA”... , p. 6.

⁶⁸ Mijangos, Eduardo/ Martínez Juana, “Inventando al mexicano. Identidad, sociedad y cultura en el México Posrevolucionario” en *Imágenes y Representaciones de México y los Mexicanos*. Morelia, Porrúa, p. 110.

La mexicanidad como concepto recaería directamente en la invención del mexicano, elemento que reforzaría por un lado la búsqueda de una identidad colectiva y por otro lado la formación de la cultura nacional, sin duda ambos objetivos estaban íntimamente ligados a la idea de nación. La figura de Vasconcelos interesado en la educación humanista y artística del pueblo, la existencia de una sola raza latinoamericana y la intensa búsqueda por conocer al México y su traiciones estuvo arduamente ligado en estos años de confirmación ideológica, hecho que a pesar de la resistencia de los artistas a la oficialidad hizo que cada artista formara su criterio, tomando elementos oficiales ya la vez críticos.

La construcción del discurso oficial posrevolucionario, aquel que era aprobado y adoptado por los grupos de poder para posteriormente ser divulgados por los artistas mientras cumplían el papel de “educadores del pueblo”, sentó sus bases en elementos distintivos del mexicano sobre el extranjero. Se creó toda una búsqueda de estos elementos vista desde adentro sin influencias de otros países. Es por ello que los intelectuales se retroalimentaron del pasado y de su propio presente en busca de una definición del mexicano a partir de una intensa revisión histórica, es por ello que gran parte de de las ideas a las que ayudaron a la redefinición del la mexicanidad se maduraron en el siglo XIX.

A mediados del siglo XIX se forman ideas sobre la creación de una unidad u organización del país y se gestan importantes ideas de cambio en los ámbitos educativo, social y cultural para la conformación de un nuevo hombre. Sin embargo, fue en los años posrevolucionarios que se empieza a involucrar al pueblo entre ellos obreros y campesinos a la imagen del mexicano. Así la conformación del imaginario nacionalista implicó un gran trabajo ideológico principalmente donde se discutirían temas relativos la desigualdad en las

clases sociales, factor que provenía desde la etapa colonial por lo tanto ello explicaría las bases hispanofobias del discurso, elemento que abordaré posteriormente.

El analfabetismo, los vicios sociales, la falta de higiene, las luchas por las tierras y el fuerte apego a la iglesia es lo que a palabras de intelectuales veían como las causas del deterioro social. Sin embargo desde el siglo XIX que se empieza a tener conciencia de estos problemas. Las publicaciones de la época, son los más claros ejemplos de esta conciencia de cambio mediante la educación del hombre, así podemos encontrar revistas dedicadas a la educación de la sociedad, como tal es el caso: del diario dedicado a los niños donde la literatura, el entretenimiento y la instrucción o *La Revista Americana de Instrucción y Recreo* dedicada a la juventud publicada en 1873.

Así pues es evidente que “al igual que durante el porfiriato, dentro del proyecto educativo posrevolucionario se vislumbra la conformación de un nuevo hombre. No obstante se trata de un modelo diferente, teñido de una nueva ideología. Mientras que la educación cívica porfiriana intentaba moralizar al ciudadano para transformarlo en elemento de una sociedad civilizada, de acuerdo a influencias pedagógicas europeas, el proyecto posrevolucionario intentaba crear al mexicano desde adentro, sin imitaciones externas, a través del fenómeno del nacionalismo, la alfabetización, la ciudadanía, la sobriedad, la industria personal, la higiene y la productividad”⁶⁹.

Fueron utilizados varios elementos para crear la visión oficial del mexicano. Por un lado los intelectuales de la época debatían sobre la cuestión racial del mexicano, tema trabajado desde el siglo XIX, hecho que trajo como resultado importantes obras que

⁶⁹ Knight, Alan, “Revolución y cultura popular en os años treinta” en *Perspectivas sobre el cardenismo. Ensayos sobre economía, trabajo, política y cultura en los años treinta*, México, UNAM, 1996, p.p. 298-299, citado por Mijangos/Martínez, “Inventando al mexicano. Identidad, sociedad y cultura en el México Posrevolucionario” en *Imágenes y Representaciones de México y los Mexicanos*, p. 114.

dedicaban sus páginas a “la raza” al mestizaje, al indigenismo y la propia hispanofobia, y por otro lado la intensa revisión al pasado o el uso de la historia, los paisajes naturales, las tradiciones y costumbres así como hasta una visión futurista.

A pesar que los medios de comunicación para difundir el discurso que proponía el nuevo gobierno fueron vastos, la propia creación de un discurso basado en la búsqueda de la autenticidad de lo mexicano, así como la conformación de una imagen que fuera un aliciente para el pueblo, resultó ser un vaivén de ideas, contradicciones y críticas.

Uno de los temas que fue discutido y objetivo de varias investigaciones fue la definición del carácter étnico que la nueva nación debía tomar, pues a diferencia del Porfiriato, ciertos argumentos discursivos se cifraban en el elogio a los sectores populares, como la mayoría y con el interés de crear bajo una misma identidad colectiva. Fueron estos elementos los que trataron de fomentar la cohesión social y en cierta medida cultural sobre todo de las regiones y urbanas del país, pues ya entonces se reconocía a un México caracterizado por su significativa pluralidad social y geográfica⁷⁰.

La cuestión de la definición étnica fue un elemento clave para la conformación de los estereotipos nacionales en búsqueda de una unidad incluyente, muchas corrientes se gestaron alrededor de la etnicidad. El investigador Aimer Granados refiere que:

Las etnicidades en conflicto que, a lo largo del siglo XIX, enfrente en México a españoles y mexicanos, es uno de los elementos que explican, dieron cause y contribuyeron a la consolidación del nacionalismo mexicano en el largo proceso de su formación como Estado-nación durante el siglo XIX... Habrá que afirmar que las constantes circunstancias

⁷⁰ Mijangos/Martínez, “Inventando al mexicano. Identidad, sociedad y cultura en el México Posrevolucionario”..., p. 114.

de carácter xenofóbico contra el español en México a finales de siglo XIX coadyuvaron en el imaginario nacionalista.⁷¹

Sin duda el odio hacia el gachupín formado desde el siglo XVIII y XIX debido a las propias diferencias étnicas y sociales marcadas de la colonia por ellos mismos, generó tras la lucha de independencia una búsqueda de redefinición nacional volcada a basarse en las diferencias con los españoles. Así es como surge esta mitificación de la conquista como “una leyenda negra” y la exaltación hacia el pasado indígena.

Es sin embargo la aceptación de la sociedad mestiza caracteriza el discurso oficial, olvidándose de las minorías étnicas. Sin embargo cada artista creó su propio criterio frente a esta corriente ideológica, pues a pesar de aceptar al mexicano como mestizo la hispanofobia fue un elemento presente de la obra de muchos artistas lo que a la par hizo que se pusieran las miradas en una intensa revalorización del mundo indígena y su arte.

El investigador Ricardo Pérez Montfort interesado en el estudio del discurso pictórico de la obra mural de Rivera en Cuernavaca llamado “*Historia del Estado de Morelos. Conquista y Revolución*”, refiere que el artista en sus referencias a la conquista mantenían un carácter violento contrastando la superioridad de las ramas hispanas con el coraje de la defensa indígena, los paneles dedicados a la colonia eran un dechado de hispanofobia⁷², mostrando claramente tu identificación con el discurso propuesto por el gobierno.

⁷¹Granados, Aimer, “De los unos y los otros en la conformación de la nación étnica y del nacionalismo mexicano a fines del siglo XIX” en *Imágenes e imaginarios sobre España en México siglo XIX y XX*, Morelia Mich., Porrúa, 2007, p. 229.

⁷² Pérez Montfort, Ricardo, “Las peripecias diplomáticas de un mural o Diego Rivera y la hispanofobia” en *Imágenes e imaginarios sobre España en México siglo XIX y XX*, Morelia Mich., Porrúa, 2007, p. 466.

Como lo mencionaba anteriormente, a pesar de la diversidad cultural y étnica mexicana propicio que el imaginario nacionalista tomara ciertas características de identidad nacional, una imagen que fuera más allá de las controversias entre los indigenistas, el hispanismo y el latinoamericanismo; así los charros, las chinas poblanas, los indios, las Adelitas, el revolucionario mostrado en paisajes hermosos de las tierras mexicanas eran los elementos que darían identidad al pueblo mexicano y ayudarían a la construcción de un concepto de la mexicanidad con ellos sedaban sustento a un régimen y a un discurso político teñido de nacionalismo, característico de la etapa de los caudillos sonorenses.⁷³

Las características que darían un concepto de identidad nacional, fueron difundidas mediante el arte y la prensa, este último medio inundaban sus páginas de “cultura nacional”, pues periódicos como *EL Universal* mostraba con entusiasmo poemas; notas que exaltaban el pasado indígena mostrando reportajes sobre las ruinas mayas de Chichen Itzá y Teotihuacán; las partituras de obras musicales que llevan por nombre “la india bonita”; anecdotarios de batallas históricas y precisamente en el mes de septiembre de 1923 que las portada del periódico se engalanaba con una gran imagen de “la china poblana” con sus típicas vestimentas llenas de colores alegres resaltando el rosa mexicano y entre sus manos llevaba unas hermosas charolas de cerámica de color negro.

En cuanto a los otros elementos que fueron indispensables para la conformación del discurso oficial posrevolucionario “el nacionalismo impulsó el estudio y la difusión de lo que los intelectuales, maestros y gobernantes identificaban como *Las expresiones*

⁷³ Mijangos/Martínez, “Inventando al mexicano. Identidad, sociedad y cultura en el México Posrevolucionario”..., p. 127.

auténticas del pueblo mexicano”⁷⁴. Por lo tanto, una intensa vista sobre el pasado, las tradiciones, las costumbres, la naturaleza mexicana más la cuestión de la diversidad social mexicana le daban un carácter totalizador al discurso que fomentaría una cultura nacional y que el gobierno quería mostrar a tanto al país como al extranjero.

El romanticismo del discurso nacionalista oficial, de los años veinte quedaría implícito en las magníficas obras murales que el propio Vasconcelos patrocinó, siendo Orozco, Rivera y Siqueiros los pintores más sobresalientes. La llegada de Calles a la presidencia representó un cambio ideológico e institucional, pues Sáenz ahora el ministro de la Secretaría de educación tenía claro que “ya no se trataba de educar al pueblo en los ideales humanistas de la cultura occidental, sino de hacer que la educación se convirtiera en un instrumento de progreso y del desarrollo económico”⁷⁵.

Sin embargo la visión de Calles sobre realmente echar a andar la Constitución de 1917 y educar al pueblo mediante nuevas ideas que ayudaran al impulso económico-social del país no implicaba que se olvidaran de todo este furor nacionalista sobre la definición de la identidad y la cultura nacional surgido en la presidencia de Obregón. A Sáenz le atribuyó la capacidad de ser uno de los agentes de cambio más efectivo para lograr la unidad nacional, pues –a su parecer- permitía expresar, representar y renacer nuestra identidad cultural... Él estableció el binomio arte-raza para explicar los componentes de la Mexicanidad⁷⁶. Si bien es evidente que al transcurrir los años aún existió esa inquietud de los altos mandos por la construcción de cultura nacional y el arte, a pesar de ello el

⁷⁴ *Ídem*.

⁷⁵ Arce Gurza, Francisco, “En busca de una educación revolucionaria: 1924-1934” en *Ensayos sobre historia de la educación en México*, México, El colegio de México, 2006, p. 146.

⁷⁶ Azuela, *Arte y Poder...*, p. 133.

presidente en turno Calles no apoyo del todo el movimiento muralista y sus creadores, siendo Diego Rivera su pintor oficial.

Los años treinta fueron un momento cumbre, los periódicos tanto locales como nacionales inundaban sus páginas de noticias sobre la Segunda Guerra Mundial, los comunistas y consecuentemente la criticada educación socialista. A pesar que los ojos estaban puestos en la guerra y lo que implicaría un ataque de los Estados Unidos tras la expropiación petrolera, el discurso oficial seguía mostrando el total interés en la conformación de la identidad mexicana.

La entrada de Cárdenas a la escena política representó “un sexenio donde se hizo uso de todos los medios pedagógicos posibles para garantizar el éxito del programa educativo y ampliar la perspectiva ideológica nacionalista de los educandos a través del conocimiento de nuestras raíces culturales para nutrirlos de su verdadero valor y esencia nacional”⁷⁷. Cárdenas siempre mantuvo total interés por la cultura nacional, es por ello que a finales de 1938 convoca al propio José Clemente Orozco a decorar las paredes de la antigua iglesia guadalupana en su terruño, Jiquilpan; siendo hasta a mediados de 1940 que es finalizada, confirmando la predilección de aún presidente por el muralista, así como Rivera fue alguna vez del presidente Calles.

1.3 La fusión entre los viejos espacios y la pintura moderna

Una de las características más importantes y tal vez hasta cierto punto no muy trabajada por los interesados en el movimiento mural, fue el referente a los espacios arquitectónicos que

⁷⁷ Cortés Zavala Ma. Teresa, *Lázaro Cárdenas y su proyecto cultural en Michoacán*, México, UMSNH, 1995, p. 80.

fueron elegidos y dados a los artistas para que albergaran los más complejos discursos ideológicos que sin duda formarían parte del renacimiento y esplendor de las artes en el México posrevolucionario. Al parecer fue común encontrar los más significativos murales en viejas construcciones que dataron de siglos pasados, ya fuera tanto en la capital del país como en sus alrededores, tratándose en especial de edificios coloniales que permanecieron en el olvido por muchos tiempo, así al ser recuperados por el Estado y ser asignados como espacios públicos se crea una fusión ideológica no sólo entre la arquitectura y la nueva pintura, sino para el espectador y su percepción sobre “el espacio público” cómo instituciones ideológicas que fortalecieron la simbología nacionalista y la configuración de la nación.

El muralismo mexicano no sólo fue conocido por sus alcances ideológicos sino también por sus innovaciones técnicas, principalmente sobre el fresco, técnica utilizada y estudiada por los artistas de manera independiente, pues a pesar de su formación en la Academia de San Carlos para ellos se trataba de un tema desconocido. Así mientras más se interesaban en la decoración de los muros más era su búsqueda sobre la técnica adecuada, por lo tanto toman como base los antiguos elementos para pintar al fresco pero es mediante su experiencia personal al pintar los muros que fueron conociéndola y mejorándola hasta innovarla mediante la utilización de nuevos elementos que harían más fácil el quehacer muralista y teniendo por resultado un gran resalte en los colores debido a la aplicación de cemento blanco a la mezcla, haciendo de esta innovación técnica un aporte mundial. Los inicios del fresco datan desde las antiguas civilizaciones, los propios egipcios, griegos y los artistas renacentistas la utilizaron y desarrollaron más sin embargo son los artistas interesados en el arte monumental que experimentan y complementan dicha técnica

artística, lo que se vuelve un elemento atractivo para los artistas nacionales y extranjeros y los estudiosos del arte.

En cuanto al tema de los espacios, el artista que mostro más interés a este aspecto fue el muralista David Alfaro Siqueiros, fue por medio de su obra *Cómo se pinta un mural* donde crea un capítulo especial donde se refiere a esta problemática de la siguiente manera:

En el muralismo mexicano, y en todo el universo, se presenta un problema: ¿Qué hacer con los edificios viejos (viejas arquitecturas), aquellos que fueron construidos cuando la colonia y a principios del siglo XIX, qué aún se encontraban en condiciones de uso?, sin duda alguna el próximo futuro será asimismo el mundo de las adaptaciones⁷⁸.

Esta fusión de ideas, de épocas, de estilos artísticos no significó para los artistas un impedimento ni a nivel ideológico ni un impedimento en cuanto al espacio arquitectónico; pues lo único que solicitaban los pintores era literalmente “muros” para materializar y concretar aquellas ideas que en el año de 1923 quedaron esclarecidas en el *Manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores*, firmado entre muchos artistas por el propio Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

Es el propio Siqueiros que interesado por este tema menciona que:

El resultado, obviamente tendrá que ser el de la fusión...No fue otra cosa lo que hicieron, en su tiempo, los grandes pintores del pre-Renacimiento al pintar sus frescos, en los muros de basílicas y templos de estilo romántico, o de estilos anteriores al de sus particulares creaciones. Ellos, en la edad media como nosotros tenemos un cometido

⁷⁸Alfaro Siqueiros, David, *Cómo se pinta un mural...*, p. 27.

fundamental: el de la divulgación de nuestros correspondientes mensajes; pues es imposible imaginarse una obra mural sin lenguaje pedagógico-social⁷⁹.

Es pues evidente que pintar en estos espacios antiguos no alteraba en ningún sentido lo más importante para el movimiento muralista ni su estética ni su discurso político-social.

El autor Umberto Eco refiere que el objeto arquitectónico ya nos indica que por lo general disfrutamos de la arquitectura como acto de comunicación, sin excluir su funcionalidad y en cuanto a la unión entre la arquitectura y la Historia dice el juego entre las oscilaciones entre las formas y la historia en realidad es un juego de oscilaciones entre estructuras y acontecimientos, entre configuraciones físicamente estables (que pueden ser descritas objetivamente como formas significantes) y el juego variable de los acontecimientos que les confieren significados nuevos ⁸⁰. Sin duda las formas se llenan de significación ante una época.

En el caso de los espacios que albergan casi la mayoría de los murales pintados desde 1923 bajo la supervisión y apoyo de Vasconcelos y el Estado Mexicano, se trata de viejas construcciones que dataron de la época colonial y principalmente de edificaciones que alguna vez cumplieron una función como centros religiosos, a excepción de algunas escuelas que fueron construidas a lo largo del siglo XX y que se interesaron en que sus muros resguardaran magníficos murales. El más claro ejemplo es la propia decoración de la Escuela Nacional Preparatoria, la antigua edificación se trataba del Colegio de San

⁷⁹ *Ídem.*

⁸⁰ Eco, Umberto, *La estructura ausente: introducción a la semiótica*, México, De bolsillo, 2005, p. 373.

Ildefonso perteneciente a la orden jesuita desde el siglo XVII. Michoacán tampoco se escapó de esta tan característica ocupación de viejos edificios.

De alguna manera esta idea de ocupar las antiguas edificaciones representó por un lado, darle una nueva función a esos espacios que tras múltiples aspectos ya fuera la propia desamortización de bienes eclesiásticos con Benito Juárez, la Revolución Mexicana o la guerra cristera fueron abandonados, así habría simplemente que ocuparlos de nuevo. Sin embargo esa misma inquietud de ocuparlos haría que estas edificaciones tomaran un nuevo sentido ideológico bajo el contexto posrevolucionario, pues se trataba en un principio como lo mencione anteriormente de espacios religiosos. Estos en su tiempo de apogeo ocuparon un lugar estratégico-ideológico en la planificación de las ciudades donde su centro partía de la Iglesia y su monasterio, esto sin duda los llevaba a encontrarse en el corazón de las ciudades o los pueblos, teniendo a Dios y su hogar como el centro ideológico muy por encima del poder político y social.

Así para el México posrevolucionario significó no sólo un aspecto útil utilizar dichos espacios sino ideológico, ahora los edificios resguardarían la sabiduría científica, filosófica y artística por encima de la religión, como bien lo declaró el artículo 130 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos de 1917.

Las antiguas iglesias, parroquias y sus conventos o en su caso monasterios, ubicados en las calles principales de los pueblos y ciudades, en su momento formaron los primeros centros educativos-religiosos. Más como lo mencionaba anteriormente bajo un contexto de lucha entre Iglesia y Estado, es a finales del siglo XIX y principios del XX que esos espacios arquitectónicos pertenecientes al clero se convierten en museos, bibliotecas, escuelas o simplemente edificios administrativos gubernamentales, así algunos de estas

viejas construcciones fueron elegidas con un fin didáctico y discursivo para que albergaran las más importantes obras del muralismo mexicano.

Los espacios públicos, han contribuido a fortalecer la nación mexicana y su ideología liberal, la cual se instauró después de la Revolución. A pesar de provenir de distintos momentos históricos, los espacios públicos pasaron a formar parte de la unidad nacional y, por ende, a formar parte de las instituciones ideológicas del Estado mexicano.⁸¹ Pues dichos espacios pasan a formar las instituciones educativas a las que todo los habitantes del país podrían tener acceso, albergando libros, piezas arqueológicas y por supuesto obras murales. Estas últimas recargadas de simbolismos críticos, realistas y nacionalistas, rompiendo también con toda esa noción del arte elitista y cerrado para revolucionar creando un arte masivo y monumental, al que todo espectador tuviera libre acceso y una libre interpretación de las más bellas formas que decoraban o en algunos casos decoran los antiguos muros arquitectónicos.

También resulta evidente que la ocupación estos antiguos edificios cumplían ya un sentido patrimonial y de preservación, por esa misma razón resultaba imposible derribarlos pues representaban una memoria patrimonial e histórica, “pero ideológicamente se crea una palimpsesto, ya que dichos edificios fueron construidos teniendo en cuenta otro público y albergando otra ideología; la filosofía del muralismo en cambio, lleva implícita una crítica a la conformación del orden nacional, del espacio público y de la relación de ese espacio para la conformación de una nueva sociedad”⁸², primordialmente educada, sin vicios e involucrados con su acontecer social y político, así como sentirse identificados como mexicanos bajo una nación.

⁸¹ Jaimes, *Filosofía del muralismo...*, p. 31.

⁸² *Ibidem*, p. 30.

Dentro de los espacios que les fueron asignados como bien lo mencioné se encontraban capillas o parte de los monasterios que sirvieron como vivienda a distintas órdenes religiosas ya fueran agustinos o franciscanos, así como también se trataba de centros educativos por ejemplo para la orden jesuita. De dichas construcciones se tomaron partes estratégicas para emprender la decoración de los muros, en el caso de las iglesias el ábside fue el espacio requerido, en otros casos considerando que se trata de viejas construcciones coloniales con patrones arquitectónicos establecidos se ocupó las escaleras o las muros que dieran hacia el gran patio que se encontraba al centro de dicho complejo, pues siguen siendo los espacios con mucha accesibilidad para el espectador.

Para ese entonces si bien la fusión no trajo consigo mayor problema en el artista, si representó a nivel ideológico, como espacio público, una nueva perspectiva para el espectador, aquel que no estaba acostumbrado a relacionarse ni con el arte, ni mucho menos con las instituciones tanto de gobierno como educativas, pues sólo bastaría con mencionar los altos niveles de analfabetismo en el país, la carencia de escuelas y los cerrados entornos sociales en los que estaba delimitado el arte. Si la revolución logra configurar un nuevo espacio cívico, es decir, una nueva plataforma jurídico-política, el muralismo mexicano logra también configurar un espacio público y estético, pues el mural transforma la concepción del espacio público mismo y las formas de socialización a través de ese espacio. A partir de dicha transformación se produce en el espectador un acto libertario, en tanto que su recorrido como espectador es libre y espontáneo.⁸³

Cabe mencionar las inquietudes muy personales que Siqueiros tuvo al ser partícipe de esta misma fusión de la que él mismo hablaba, “su entusiasmo por la integración plástica

⁸³*Ibidem*, pp.23-24

fue mucho antes de que ésta se presentara como una preocupación universal para los pintores, escultores y arquitectos de nuestro tiempo”⁸⁴. El artista creía fielmente en una *Plástica Unitaria*, a esto se refería que juntaran o fusionaran la arquitectura, la escultura, la pintura y todo aquello que se considerara parte de las artes plásticas, claro sin dejar de lado su labor como divulgador de un mensaje sociopolítico y pedagógico.

Sin duda a Siqueiros le inquietaba el tema de los espacios arquitectónicos bajo una perspectiva estética-funcional, donde la obra arquitectónica estuviera unida a las otras artes plásticas para tener como resultado una obra unida. Sin embargo a la visión del muralista habría que complementarla con una perspectiva más significativa, pues la construcción arquitectónica en sí tiene una función y su significado muy importante como un espacio que comunica, en base a su función y su contexto.

Finalmente en el caso del estado de Michoacán, los casos más representativos son la ocupación del antiguo Seminario Tridentino que a finales del siglo XIX se convierte en el Palacio de Gobierno de Morelia, éste es decorado por tres obras maestras del muralista Alfredo Zalce; también la actual Biblioteca Pública de la Universidad Michoacana, antiguamente la capilla jesuita resguarda cinco obras murales, de diversos artistas invitados e instruidos en las técnicas del fresco por el propio Zalce; esta el caso también de la antigua capilla franciscana de Jiquilpan, en el cual al ser convertida en Biblioteca arriba Orozco a decorar sus muros. Varios fueron los casos de este ya característico elemento en cuanto al espacio arquitectónico, al menos en el estado se podría decir que en su totalidad, sin embargo este aspecto será tratado más detalladamente en el siguiente apartado.

⁸⁴ Tibol, Raquel, *Textos de David Alfaro Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 8.

De esta manera es como esta fusión entre las viejas arquitecturas y la nueva pintura mexicana quedan entrelazadas, dándole un nuevo sentido didáctico-ideológico a los espacios, pues por un lado resguardaron los más complejos discursos pictóricos políticos-sociales elaborados por los artistas muralistas y por otro lado represento una nueva utilidad a estos espacios, convirtiéndolos en espacios públicos que resguardaran libros y conocimiento al que toda persona tuviera acceso. Si bien no se concretaron las inquietudes sobre la *plástica unitaria* de David Alfaro Siqueiros, si se llevaron a cabo nuevas aportaciones a la técnica del fresco pues los mismos muros antiguos que había que decorar exigían nuevas aportaciones, fue con el tiempo que los artistas interesados en encontrar la mejor técnica de decoración para los enormes muros que llegaron a “el fresco”, sin embargo la falta de información sobre está hizo que se llevaran a cabo importantes investigaciones, teniendo como resultado importantes aportaciones tecnológicas en cómo crear un mural.

1.4 Las innovaciones técnicas muralistas.

El nuevo conocimiento técnico que los muralistas redescubrieron fue tan importante, que artistas extranjeros interesados en el muralismo mexicano arribaron a distintos puntos del país en busca de aprender los nuevos aportes que artistas mexicanos le habían impreso a la técnica del fresco. Y es que cada artista tenía sus secretos sobre la elaboración y preparación de los muros que finalmente serian decorados, esto se fue descubriendo mediante la práctica y teniendo el sello personal de Siqueiros, Orozco, Charlot, Rivera y los otros muralistas, pues “con la intención de hallar y perfeccionar el medio más apropiado (para pintar los muros). Charlot y sus colegas adoptaron con regularidad, técnicas

desechadas por el arte moderno: probaron el fresco, los colores de cola, la madera policromada. El problema era que nadie enseñaba esas técnicas”⁸⁵.

Siqueiros, Rivera y hasta Orozco, nombran a Charlot como el joven artista que tenía conocimientos previos sobre la técnica al fresco, tras haber realizado sus estudios en la escuela de pintura de Francia, diciendo que “ el procedimiento consistía en pintar sobre una mezcla, fresca aún, de cal y arena, con tierras colorantes disueltas simplemente en agua. Pero Charlot desconocía las proporciones de tal mezcla y las características que deberían tenerla cal y la arena” ⁸⁶, es por lo tanto que sin embargo los primeros murales creados en la Escuela Nacional por “Alva de la Canal, Orozco y Siqueiros fue el usual y familiar en Italia y en México desde el siglo XVI; repellido con arena gruesa y cal, aplanado con arena fina y cal, usando los pigmentos molidos en agua. Charlot pintó su fresco en la Escuela Preparatoria apoyándose en los procedimientos que preconiza en su libro sobre el fresco del pintor francés Charles Boudoin, seguidos hasta hoy en la Escuela de pintura de Fontainebleau”.⁸⁷

Es tras la experiencia, la práctica y la investigación que los artistas descubrieron que el cemento sería un material muy vigoroso que fijaba los pigmentos de una mejor manera en los muros y de secado más rápido, por lo tanto “el procedimiento de pintura mural más antiguo sería cambiado por uno más funcional y práctico... ahora la pintura al fresco sería sobre revoque o aplanado de cemento y arena (por regla general, cemento blanco), en vez del revoque del cal y arena que constituye el fresco tradicional, que denominamos

⁸⁵ Charlot, John, “El primer fresco de Jean Charlot: La masacre en el templo mayor”, en *Memoria, Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso/UNAM/CONACULTA, 1999, p. 249.

⁸⁶ Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un mural...*, p. 58.

⁸⁷ O’Gorman/Rivera, *Sobre la encáustica y el fresco*, México, El Colegio Nacional, 1993, p. 21.

egipcio”.⁸⁸ Así pues tras el descubrimiento de dicho elemento los artistas se dan a la tarea de crear murales con más fuerza en su color, de rápido secado y de mejor trabajo, más sin embargo cada uno le dio un toque técnico especial a sus obras.

Jean Charlot describe su quehacer pictórico muralista, como un reto “pintar un fresco es una experiencia distintiva y sensual, la argamasa es húmeda es bella en si misma y la suave superficie creada por el maestro albañil una obra de arte... el pintor aprende a sentir el muro, el cuál varia en sus diferentes secciones de día en día; de hecho el muro cambia poco a poco al cabo de un solo día mientras se seca. Aplicar demasiados pincelazos rápidamente cansa al muro. Tocar la superficie toscamente con el pincel lo rompe y lo vuelve lechoso. El pintor de frescos establece una relación afectiva y de colaboración con el muro en el que trabaja, cada muro tiene diferente personalidad”.⁸⁹

Siqueiros y Diego Rivera conjunto con Juan O’Gorman muestran en sus respectivas obras *Cómo se pinta un mural* así como *Sobre la encáustica y el fresco*, sus aportes sobre cómo es que se crea un mural técnicamente, prácticamente en estas obras se analizan y se dan a conocer todos los pasos que se tienen que llevar a cabo para la elaboración de los murales, pues se trata de descubrimientos sobre los pigmentos, cantidades de productos para tratar el muro, pues literalmente cuando tenga el aplanado fresco empezar la decoración de los mismos, sin embargo es mediante experiencias personales de los propios artistas y sus nuevos aportes que el redescubrimiento de la técnica “al fresco” toma un nuevo sentido, dándole a los artistas mexicanos un reconocimiento mundial.

Si bien el descubrimiento de aplanar el muro con cemento y arena en vez de cal y arena, fue la fórmula que adoptaron los artistas murales mexicanos olvidándose de la forma

⁸⁸ Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un mural...*, p. 31.

⁸⁹ Charlot, “El primer fresco de Jean Charlot: La masacre en el templo mayor”..., p.249.

tradicional hecho que fue un foco de atención ante los artistas nacionales y extranjeros, más cabe mencionar que en conjunto con el aporte ideológico de cada artista en su mural hizo del muralismo mexicano un movimiento artístico único a nivel mundial. Más cabe mencionar que los artistas no sólo descubrieron el buen efecto del cemento sobre el muro y los pigmentos, pues artistas como el mismo Siqueiros habló de “sus trucos” de lo que tomó de la antigua técnica y algunos elementos que la hacían nueva, “usamos los colores tradicionales del fresco, es decir, los pigmentos simplemente disueltos en agua. Los lanzábamos sobre la capa de mezcla de cemento mediante la pistola de aire. Esto es: pintura vieja y herramienta nueva”.⁹⁰

Siqueiros ya hablaba de nuevos recursos para la elaboración de los murales, principalmente “el uso de la brocha de aire para el fresco a base de cemento; el uso de la fotografía para la captación del proceso de la obra mural (los pintores de la antigüedad carecieron de tan extraordinaria colaboración); el uso del proyector eléctrico para observar las distorsiones que arroja el trazado en la pintura mural; el uso de la cámara fotográfica para la fijación del documento humano y para el análisis del volumen, del espacio y del movimiento en el espacio”.⁹¹

De manera similar es como Diego Rivera relata a Juan O’Gorman paso por paso cómo es que se debe llevar a cabo la elaboración de los murales desde el tratamiento de los muros hasta las medidas exactas de cal, cemento, agua y como elementos inusuales utilizó polvo de mármol y pelo, para llevar a cabo el enjarre del muro (que constaba de cuatro

⁹⁰ Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un mural...*, p. 61.

⁹¹ *Ibíd.*, pp. 64-65.

etapas) y así pintar al fresco, involucrando todo lo que conlleve hacerlo, desde los dibujos, los bocetos y los colores.⁹²

En el caso de José Clemente Orozco, no existe registro alguno en el que hable sobre la técnica al fresco y sus aportes a ella, como es el caso de sus colegas muralistas Charlot, Rivera y Siqueiros, sin embargo es mediante sus diferencias con el propio Rivera que declara lo siguiente cuando le preguntan sobre su unión de sus obras con las de Diego: “si acaso porque los dos empleamos el fresco, que yo descubrí en México”⁹³. Resulta evidente que la reinvencción del fresco resulto un motivo de discordia entre los muralistas, sin embargo todos los pintores contribuyeron de alguna manera, mediante sus experiencias al decorar los muros.

Así de manera complementaria una técnica rejuvenecida y un complejo discurso político-social didáctico hizo que las miradas se enfocaran e interesaran en el país y el arte mexicano. Mediante este binomio es que surgen gran número de obras tanto en el interior del país como en el extranjero, siendo Michoacán uno de los estados con más creaciones, patrocinados por el Estado, la Universidad y personajes relacionados con la política y el mismo arte, teniendo su mayor auge entre los años cuarenta y cincuenta sin embargo fueron creados bajo este ya característico contexto posrevolucionario nacionalista y empeñado en definir la mexicanidad como signo de identidad para la construcción de la nueva nación, en el que estaban sumergidos los artistas.

⁹² O’Gorman/Rivera, *Sobre la encáustica y el fresco*, México..., pp. 25- 80.

⁹³ González Mello, Renato, *Orozco ¿Pintor revolucionario?*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, p. 86.

Capítulo II

La llegada y esplendor del muralismo en Michoacán

Es tras el apoyo de la Universidad y el Estado, que se da oportunidad e impulso a que artistas murales arribaran al estado de Michoacán, siendo los años treinta los que inaugurarían la llegada del muralismo. Fue gracias al rector Gustavo Corona (año de su gestión 1933) y al propio Lázaro Cárdenas que la vasta creación mural hizo del estado un importante espacio cultural y artístico, que interesado en las ideas muralistas llamó a importantes pintores a decorar sus muros mediante complejos discursos pictóricos. Sin embargo serían los años cincuenta los más productivos y de mayor esplendor, debido a la participación creativa y el patrocinio de artista Alfredo Zalce, pues fue tras tomar su cargo como director de la Escuela de Bellas Artes, que abrió puertas a varios pintores logrando así un gran número de creaciones no sólo en la capital sino a sus alrededores.

Artistas como las hermanas Greenwood, Alfredo Zalce, Juan O’Gorman, Pablo O’Higgins, Philip Goldstein, Federico Cantú, Reuben Kadish y el propio José Clemente Orozco, tuvieron como tarea decorar y engalanar los antiguos muros del estado, quedando inaugurado el movimiento muralista en Michoacán en 1933 por la pintora Marion Greenwood mediante el apoyo del rector Gustavo Corona.

Michoacán fue uno de los estados que siguió ese patrón ya hasta cierto punto característico del muralismo de ocupar antiguas edificaciones coloniales como albergadores de los más importantes murales, encontrando en las viejas paredes esa fusión entre la nueva

pintura y las antiguas construcciones, sin duda concentrando una gran serie de obras en la capital del Estado.

2.1 La llegada del muralismo y sus principales impulsores.

Hacer un estudio de los murales que aún decoran las antiguas construcciones arquitectónicas que sin duda alguna datan del siglo XVIII cuando aún se trataba de la ciudad de Valladolid, sería una tarea complicada, principalmente por la gran cantidad de obras que fueron elaboradas por los mejores artistas murales que dio el siglo XX, pues al parecer no sólo la capital del estado les resultó atractiva sino también sus alrededores. Siendo así y bajo los distintos patrocinios que abrían puertas a la creación muralista es que arriban artistas, por un lado ya con una carrera hecha dentro de la Escuela de Pintura mexicana y por otro aquellos que iban en busca de oportunidad y que tenían por maestros a estos ya afamados artistas. Así el interés por la técnica y la propuesta ideológica del muralismo mexicano hizo que en el estado se pintaran sin duda más de veinte murales, tanto de pintores nacionales como extranjeros.

Debido que el objetivo de esta investigación es el estudio particular de la obra mural de José clemente Orozco y estudiar cada obra mural creada en Michoacán resultaría otro tema en particular, en este capítulo abordé las obras más representativas para lo que pudiera considerarse ser el inicio y el esplendor del muralismo en el estado.

Varios pudieron ser los factores que propiciaron la llegada de la corriente artística más importante de la época al estado de Michoacán. Uno de ellos fue sin duda la búsqueda de oportunidades por parte de los artistas ya consagrados tras el fin del apoyo del Estado, esto ya avanzados los años treinta, así como el pronto surgimiento de una segunda oleada

de pintores que tuvieron como maestros a estos mismos primeros artistas murales y que poco a poco se iban abriendo paso tanto al interior del país como en el extranjero, de igual manera también influyó el arribo de varios pintores provenientes de Estados Unidos y Europa, interesados en el movimiento y oportunidades.

La concentración en la capital del país del movimiento muralista duró mientras el apoyo del Estado era vigente, pues fue tras la salida de José Vasconcelos de la Secretaría de Educación que todo aquel entusiasmo artístico-ideológico empezó a decaer. A pesar de ello los artistas iban a donde se les concedieran muros para plasmar sus ideas revolucionarias, ya fuera en el extranjero como en el interior del país. Es al transcurrir los años treinta que a los muralistas ya no se les daba tanto espacios como apoyo económico, el propio Orozco formó parte de esta indiferencia, pues “ya no le permitían pintar murales en México, y se le cerraban las puertas en los Estados Unidos”⁹⁴. Es por ello que no sólo los pintores buscaron oportunidades sino en muchas ocasiones fueron llamados por personajes de la política, universidades y hasta patrocinios privados, siendo el caso del Michoacán, pues figuras políticas del estado son las que mandan llama a los artistas murales dotándolos de espacios públicos.

Dos personajes oriundos del estado figuraron como importantes impulsores del muralismo, por un lado desde el ámbito político se encuentra el general Lázaro Cárdenas gobernador y posteriormente presidente de la República. Pues como parte de su proyecto educativo y cultural así como su interés por el arte monumental hace el llamado a varios artistas para decorar un sinnúmero de muros. La otra figura fue el artista Alfredo Zalce, éste no sólo figuró como un importante muralista perteneciente a la “segunda oleada de artistas murales” y alumno de Diego Rivera, sino al estar al mando de algunas dependencias como

⁹⁴ Cardoza y Aragón, Luis, *José Clemente Orozco: dos apuntes para un retrato*, UNAM, 1981, p. 21.

la Escuela Popular de Bellas Artes (en el cual también fue maestro) apoyó la creación de varias obras por sus alumnos y amigos que mostraban un total interés por la pintura mural. Cabe mencionar que también el rector de la Universidad Michoacana Gustavo Corona y algunos patrocinadores particulares apoyaron la idea “del arte público” michoacano.

El primer acercamiento con la pintura se da por medio del interés del general Lázaro Cárdenas por el renacimiento mexicano en las artes y la cultura, que ya siendo gobernador del estado (1928-1932) promueve la llegada a Morelia del “pintor español Gabriel García Maroto, quién desde 1928 venía estudiando en México el muralismo de Diego Rivera”⁹⁵, más no existe registro alguno sobre la creación de algún mural por parte del artista, solamente se sabe que estuvo a cargo de un provechoso taller de pintura para maestros y jóvenes, siendo una importante exposición los resultados del taller.

Sin embargo pronto encargaría al joven pintor Fermín Revueltas (1931) una serie de lienzos de carácter histórico en el salón de actos de Palacio de Gobierno⁹⁶, sobre los cuales la historiadora Sofía Velarde nos dice que llevan por título *Morelos en Apatzingan* y *El fusilamiento de Gertrudis Bocanegra*.⁹⁷ Así de alguna manera se va abriendo paso a las artes y dándole su importancia como parte de la conformación de la cultura nacional y estatal.

Entonces si la historiadora Velarde afirma que: “la actividad muralista en México volverá a surgir en el año de 1936, gracias a la llegada a la presidencia de la republica del general Lázaro Cárdenas, quien permite una gran apertura cultural e ideológica en todos los

⁹⁵ Cortés Zavala, *Lázaro Cárdenas y su proyecto cultural en Michoacán...*, p. 54.

⁹⁶ *Ídem*.

⁹⁷ Velarde Cruz, Sofía, *Entre Historias y murales. Las obras ejecutadas en Morelia*, Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo, 2001, p.33

sentidos⁹⁸, resultaría evidente que en Michoacán cerca de 1932, fecha en la que el general se convierte en gobernador del estado, existió un gran apoyo a los pintores murales, pues de igual manera comprometido con la cultura hace varios encargos a importantes artistas, como lo fue el caso ya mencionado en el párrafo anterior del pintor Fermín Revueltas.

La concepción nacionalista de Lázaro Cárdenas también afloró a través de la política cultural de su gobierno, tarea ardua e importante, maginada por los regímenes anteriores. Preocupado por el rescate de las raíces y tradiciones de los pueblos mexicanos, la cultura fue considerada elemento importante para conformar el nuevo hombre. En la escuela se fomentó la enseñanza de la música y la danza populares mexicanas, el espíritu cívico, el patriotismo y el amor al pasado histórico.⁹⁹

Sin duda alguna la labor artística emprendida por el general tanto en la gubernatura de Michoacán como en la Presidencia de la República siempre fue de apoyo, principalmente hacia los pintores. Más no fue el único personaje interesado en el muralismo, pues en el estado y a sus alrededores existe un gran número de creaciones murales. Probablemente de las obra patrocinadas por el general sea el mural de José Clemente Orozco *Alegoría de la mexicanidad* en su natal Jiquilpan, uno de los murales de mayor importancia estética y discursiva; más cabe menciona que está no fue la única obra patrocinada por Cárdenas pues probablemente también lo fue el mural pintado por Roberto Cueva del Río llamado *La educación y la revolución*, ubicada en la escuela primaria Francisco I. Madero de igual manera ubicado en su terruño.

El interés del general por el artista José Clemente Orozco también tuvo frutos en la capital del país como lo fue al encargar la decoración del nuevo edificio de la Suprema

⁹⁸ *Ibidem*, p. 31.

⁹⁹ Gutiérrez Ángel, "Cuba en el pensamiento de Lázaro Cárdenas", Morelia, UMSNH, 2005, p. 36.

Corte de Justicia alrededor de 1941 tras haber finalizado su obra en Jiquilpan. Más la aportación de Cárdenas no sólo recayó en la oportunidad que le ofreció a varios artistas pues en el periodo de su gobierno al igual que Vasconcelos, la participación de los artistas plásticos fue intensa en producción como en participación política y social. En su gestión se consolidaron agrupaciones como la liga de Escritores y Artistas Revolucionarios así como el Taller de la Gráfica Popular.¹⁰⁰

A excepción de la invitación que le extiende el aún presidente Cárdenas a José Clemente Orozco, los muralistas que arribaron a Michoacán mediante distintas invitaciones se trataban de artistas “jóvenes” que estaban de cierta forma ya ajenos a la corriente Vasconceliana, algunos formaban parte de la LEAR como Zalce y O’Gorman, otros se trataban de estudiantes de pintura interesados en el movimiento muralista, tanto nacionales como extranjeros.

El compromiso con la cultura y las artes también fue por parte de la máxima casa de estudios en el estado, pues desde 1933 la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, se declaró no sólo en la obligación de impartir educación secundaria y profesional, sino también quedó bajo su cargo, el mantener, resguardar y fomentar la cultura¹⁰¹. Es precisamente para 1933 que bajo la invitación que extiende el rector en turno Gustavo Corona para decorar los muros del Colegio de San Nicolás, hacia la neoyorkina Marion Greenwood que queda inaugurada mediante la obra *Paisaje y economía de Michoacán* la primer creación mural y por lo tanto el inicio del movimiento mural.

Ya entrados los años cincuenta y tras el arribo de Zalce a la dirección de la Escuela Popular de Bellas Artes (1950) es que el artista se convierte en uno de los más importantes

¹⁰⁰ Cortés Zavala, *Lázaro Cárdenas y su proyecto cultural en Michoacán...*, p. 91.

¹⁰¹ *Ibidem.*, p. 110.

apoyos para la creación mural, tomando precisamente espacios universitarios como espacios ideológicos importantes. Apoyó el trabajo de cientos de artistas locales, nacionales y hasta internacionales, al organizar innumerables exposiciones tanto en la Escuela de Bellas Artes, como en el Museo Michoacano, mismas que fueron sumamente apreciadas por el público moreliano. Además de ello, Zalce abrió las puertas de la Escuela de la misma Universidad a una docena de pintores norteamericanos, quienes llegaron a México apoyados por el Gobierno de Estados Unidos debido a la encomiable labor bélica que había realizado en la Segunda guerra Mundial¹⁰², pero sobre todo con el objetivo de aprender la técnica muralista, que resultaba ser un tanto famosa ya a nivel mundial.

2.2 Los artistas murales arriban a Michoacán.

Como lo mencionaba en el capítulo anterior, es la pintora estadounidense Marion Greenwood que queda inaugurada la primera creación mural en el estado michoacano, gracias al apoyo del rector de la Universidad Michoacana, Gustavo Corona. Sin embargo es poco lo que se sabe sobre la formación de esta artista y su llegada al país. Antes de arribar al estado ya había elaborado su primer mural en Taxco, Guerrero. Donde dentro de sus inquietudes ella refiere:

Como muchos artistas jóvenes de los estados unidos, México me atraía porque parecía ofrecer una inspiración que era vital y era americana. Americana, es decir, en el sentido de Nuevo Mundo, en contra de la influencia europea, que saturaba a la pintura de entonces.¹⁰³

¹⁰² Velarde Cruz, Sofía, “El muralismo en la Biblioteca Pública Universitaria” en *Entre historia, arquitectura y libro*, Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2005, p. 89.

¹⁰³ Oles, James, *Las hermanas Greenwood en México*, México, CONACULTA, 2000, p.p. 12 – 13.

Así Marion interesada en todo este furor nacionalista, el renacimiento de las artes y tal vez un poco concientizada en los aconteceres políticos y sociales, arriba a Morelia tras haber recibido la propuesta del rector Corona de “pintar el extenso mural *Paisaje y economía de Michoacán*, de 72 metros cuadrados... ofreciéndole pagarle la estancia, la alimentación y los materiales, pero ningún sueldo por su trabajo pictórico, lo que Marion acepto, ocupándose de la presentación, durante 9 meses que le tomó su realización, de las actividades económicas y escenas naturales”.¹⁰⁴

La composición de Marian es totalmente particular principalmente por su técnica, si bien fue al fresco más se trata de una obra tenue y hasta cierto punto oscura. Es James Oles quien refiere que Greenwood utilizó, en lugar de arena de mina pura, arena de río provocando el ya notorio oscurecimiento casi inmediato del mural¹⁰⁵. En cuanto a la temática del mural se trata de una fiel y realista narración de la vida rural del pueblo, lo que miraba la artista era lo que retrataba en el muro, hombres trabajando la tierra, mujeres tejiendo las ya tradicionales redes de pesca, artesanos, familias trabajadoras, niños con miradas profundas, en fin pareciera que Marion recreó lo que sus ojos miraban día con día de un pintoresco pueblo de Michoacán (fig. 1, anexo 2).¹⁰⁶

Es evidente que su estancia en el pueblo de Pátzcuaro marcó fielmente su impresión sobre la vida rural y sus labores económicas como un tanto de sus tradiciones, así es como ella misma lo refiere en una de las fuentes más importantes para conocer la labor pictórica de las hermanas Greenwood, se trata de la entrevista hecha por Dorothy Seckler donde la artista refiere lo siguiente:

¹⁰⁴ Orozco López, Leticia, *Lo murales de las hermanas Marion y Grace Greenwood (en línea)*, México: UNAM, Portal de Revistas científicas y arbitradas, p.46, disponible en: <http://www.revistas.unam.mx/>.

¹⁰⁵ Oles, *Las hermanas Greenwood en México...*, p. 47.

¹⁰⁶ Las imágenes se pueden ver en el anexo fotográfico.

Viví en el pequeño pueblo de Pátzcuaro en donde empecé a dibujar. Todo el día pasaban burros, veía los viejos cruces de camino, las canoas en el lago, y todo lo que estos pequeños pueblos tienen. Fue maravilloso, porque no tenía que preocuparme, sólo de dibujar y observar, luego regresar a casa y dormir.¹⁰⁷

Un año más tarde le es concedido a la hermana de Marion, Grace Greenwood la oportunidad de pintar los muros del Museo Regional Michoacano, pues al estar presente en la elaboración del mural de su hermana es que el rector Corona le ofrece a ella una colaboración pictórica. “Sus intereses estéticos, su formación y desarrollo profesional corrió a manos de los de Marion, y ésta es la que la adentra en la técnica del fresco y el conocimiento de la sociedad y cultura mexicana”.

Es en 1934 que la obra *Hombres y Maquinas*, empieza a ser pintada por Grace. En realidad se trata de un mural de muy pequeñas dimensiones, su composición temática es clara la unión entre el hombre y su medio de trabajo. La escena simboliza a cinco hombres cuatro de espaldas y uno de frente donde su particular gesto de indiferencia sobresale, todos se encuentran manejando una maquina, la posición de sus cuerpos hacen que se muestren cansados y rutinarios (fig. 2, anexo 2).

Las obras que dejó en México muestran la habilidad que tenía para representar la problemática del desarrollo de las sociedades modernas, en donde el hombre y la maquina conviven cotidianamente, en el dialogo dual de necesidad, competencia y desarrollo.¹⁰⁸ A estos dos murales elaborados por las hermanas Greenwood se les uniría también el mural ejecutado en el Museo Regional Michoacano en el año de 1935 por los estadounidenses Philip Goldstein y Reuben Kadish, así como la participación del poeta Jules Langsner, la

¹⁰⁷ Orozco López, *Lo murales de las hermanas Marion y Grace Greenwood (en línea)*..., p. 47.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 53.

obra *Lucha contra la Guerra y el terror (La inquisición)* también se le podría considerar como uno los murales cruciales que inauguran la llegada del muralismo al estado.

El pintor Philip Goldstein se le conoce como un “relevante artista estadounidense del expresionismo abstracto”, su llegada a tierras purépechas no es muy clara al igual que la de Kadish y Langsner. Más una fuerte refiere lo siguiente:

En el verano de 1934 los jóvenes veinteañeros, e ideas comunistas y en búsqueda de un espacio de expresión, Reuben Kadish y Philip Goldstein, acompañados del poeta Jules Langsner, partieron desde los Ángeles. Ellos narraron que compraron un automóvil Ford, por 23 dólares, y realizaron la travesía por carretera hasta la ciudad de México... De aquí partieron hacia Morelia, donde fueron comisionados para realizar el mural, gracias a la recomendación de David Alfaro Siqueiros, a quien Kadish conoció en Los Ángeles y asistió en la realización de la obra muralística *América tropical*, en la plaza Art Center¹⁰⁹.

Así al finalizar su labor y al haber pacificado su inquietud por el arte muralista regresan a sus lugar de origen sin haber realizado otro mural en el país o fuera de él.

El magnífico mural de enormes dimensiones y colores vivos (a comparación del de Grace) muestra una fuerte crítica social y política, tal vez sea por ello que se mantuvo en el anonimato por varios años, así lo refiere la investigadora Alondra Torres mencionando que “permaneció oculta tras el falso muro más de cuatro décadas hasta que fue des enmascarada en 1975, cuando se realizaron trabajos de remodelación en el recinto. La obra se mantuvo incógnita desde 1939”.¹¹⁰ La composición mural es muy compleja, sus trazos son fuertes y

¹⁰⁹ Flores, Alondra (2013), *Se cumple de centenario de Philip Guston, un pintor “Profético” (en línea)*, México: La jornada, disponible en: www.jornada.unam.mx

¹¹⁰ *Ídem.*

rudos, donde resalta la bien estudiada figura humana, pues esta se muestra en varias facetas del hombre en movimiento principalmente aquel que es violentado, amordazado, sufrido y dominado, por el horror de la Inquisición. Sin duda este es un mural con una fuerte carga ideológica la hoz y el martillo se posan en la esquina superior de la parte derecha, una esvástica nazi, una enorme cruz que carga un hombre con una capucha negra al centro, un libro apuñalado y la orca en la parte derecha de muro son tan solo algunos elementos simbólicos importantes para su estudio. Tal vez su complejo discurso fue el principal factor para haber permanecido oculto por varios años, si duda se trata de uno de los murales más bellos y con un discurso impresionante, el cual merecería un estudio particular (fig. 3, anexo 2).

El primer patrocinio que impulsa la llegada del muralismo es la Universidad, es por ellos que los espacios que albergaron esta vasta producción mural fueran parte de la Universidad, entre ellas se encuentran el Colegio de San Nicolás como el semillero de estudiantes preparatorianos de los cuales habrían de nutrirse las escuelas de instrucción superior. Se consignaron también al patrimonio universitario el Museo Michoacano y el Observatorio Meteorológico, la Biblioteca Pública, entre otros¹¹¹. El Museo y el colegio serían los primeros espacios escogidos para su decoración, años más tarde la Biblioteca Pública también sería decorada por jóvenes muralistas.

Posterior a las primeras creaciones murales en los años treinta y gracias al apoyo de Gustavo Corona como rector de la universidad, como se menciono anteriormente, se inauguran los años cuarenta con la llegada de José Clemente Orozco al terruño del presidente Cárdenas, y es que era de esperarse que la admiración que el aún presidente

¹¹¹ Pineda Soto, Adriana y Mijangos, Eduardo (2000), “San Nicolás: de colegio civil a Universidad Michoacana” en *La Universidad Michoacana a fin de siglo*, Morelia, Michoacán, UMSNH, 2000, p. 32.

mostraba por el artista tarde que temprano tuviera como resultado la invitación a decorar algún espacio. Así el lugar que se escogería como albergue de la nueva pintura fue una antigua capilla guadalupana que aún se encuentra en el corazón de Jiquilpan, pueblo michoacano que vio nacer al general.

Después de acabar con la magnífica obra *El hombre en llamas* en Guadalajara, Orozco es contratado por Alberto Le Duc, secretario particular del presidente para pintar lo que sería la nueva Biblioteca Pública de Jiquilpan, Michoacán. Asegurándole al artista que tendría total libertad en su composición temática, el resultado estético-ideológico del mural es innegable. Es por ello que el cuarto capítulo tendrá como objetivo su estudio, así que no profundizaré más sobre la obra como tal, más cabe mencionar que el mural *Alegoría de la Mexicanidad* resulta ser la pauta de lo que podría llamarse el esplendor muralista en Michoacán pues con ella se vuelve a retomar el interés por el movimiento dejando con ello imponentes obras artísticas.

Es alrededor de 1941 que el pintor y arquitecto Juan O’Gorman compañero del también muralista Zalce en la LEAR, arriba a Pátzcuaro, municipio de Michoacán. Como arquitecto fue celebre, pues entre sus obras más importantes esta la casa del propio Diego Rivera o el caso de la esplendorosa Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, sin embargo sus creaciones murales también fueron de gran importancia entre ellas la obra *Historia de Michoacán*, que decora la Biblioteca Pública “Gertrudis Bocanegra” .

Se dice que el artista prácticamente atestiguo el inicio del muralismo, pues “cuando comenzaba la invención de un lenguaje que más allá de las innumerables transformaciones que experimentó, habría de marcar la vida cultural de un país por varias décadas... además en efecto Juan conoció a José Clemente Orozco; estableció una relación que duraría toda la vida con Diego Rivera y con Frida Kahlo, en fin de una u otra manera tuvo contacto con los

grandes creadores de la época: Alfredo Zalce, Fermín Revueltas, Pablo O'Higgins y Leopoldo Méndez hombres cruciales que sin duda alguna debieron marcar su muy atinado interés sobre la creación mural, y en el artista considerase parte de este movimiento artístico, a pesar de ello O'Gorman, algunos estudiosos dicen que: Juan O'gorman, quien se consideraba entre Rivera y los jóvenes, Ida Rodríguez y Beatriz de la Fuente, destaca su pertenencia a este movimiento al señalar que no ancló en la Escuela mexicana de pintura, sino que la rebasó, emergiendo en ella con singular individualidad.¹¹²

El espacio que fue elegido para su decoración se trataba de una antigua capilla agustina. Según el investigador Francisco Miranda en su *Historia Pública de las Bibliotecas en Michoacán*, al igual que la obra de José Clemente Orozco en Jiquilpan, rindió tributo a la mala costumbre de ocupar viejos edificios. Y es que este viejo complejo arquitectónico data desde la llegada de esa orden al estado, probablemente date desde el siglo XVI sin embargo esto no indica que dicha construcción no haya sufrido algunas modificaciones con el paso de los años.

Se trata de un complejo arquitectónico sencillo, pues cuenta de una sola nave en la cual sobresale el coro y el ábside de no muy grandes dimensiones, este último fue el espacio donde se pintó el mural. El investigador Enrique A. Cervantes se interesó por el estudio en particular sobre esta obra mural, al parecer se trata de un trabajo único pues nadie más a realizado un trabajo tan extenso, éste nos refiere que la obra fue patrocinada por Edgard Kauffman¹¹³. El artista en 1940 se traslada a Pittsburg, donde el señor Kauffman le encomendó, en 16 murales de gran tamaño, la decoración de un edificio, más

¹¹² Museo de Historia Mexicana de Monterrey, *Juan O'Gorman, 100 años: Temples, Dibujos y Estudios preparatorios*, México, CONACULTA, p.132.

¹¹³ Se trata de un prolifero hombre de negocios de Pittsburg, interesado en el arte patrocina importantes obras principalmente en su lugar de origen. Cómo es que llegó a saber de la existencia de O'Gorman y porque se interesó en su trabajo como muralista suele ser una incógnita más no es sorpresa que este hombre estuviera interesado en el movimiento mural, pues el muralismo atravesó las barreras nacionales e internacionales.

este trabajo por las mismas razones de inspiración ideológica y política que informaba el desarrollo general de proyecto encontró inapropiados estos murales, principalmente por su crítica social, lo que tuvo como resultado la libertad al pintor de escoger un espacio en México para elaborar, una excelsa obra mural; así es pues como Juan O’Gorman llega a Michoacán, iniciando en febrero de 1941 y lo terminó el 10 de febrero de 1942.¹¹⁴

El título de la obra es muy sugerente, pues en efecto O’Gorman recrea una línea del tiempo sobre los hechos más relevantes que conforman la *Historia de Michoacán*. El realismo implicado en los trazos del pintor van narrando desde la unificación del imperio Purépecha hasta llegar al acontecer revolucionario, sobresaliendo personajes ilustres, tales como: Nuño de Guzmán, el último Canzonci Tangaxúan, Vasco de Quiroga, José María Morelos, Gertrudis Bocanegra, Emiliano Zapata y podemos observar hasta el propio artista dentro de esta composición artística (fig. 4, anexo 2).

Singulares mensajes que van apareciendo en la obra, forman a nivel ideológico una parte muy importante sobre el pensar del artista, pues mediante un fragmento se refleja que O’Gorman de cierta forma fue partidario al igual que Diego Rivera a formar cierta mitificación de horror y abuso de la leyenda negra de la conquista, exaltando al indígena y ya al ser hombres libres crearan un nuevo arte único. Aquí un pequeño fragmento emblemático que es parte del mural:

*Les robaron sus tesoros,
vieron caer sus templos,
cargaron piedras sobre sus espaldas
adoloridas para levantar miles
de Iglesias . Pero su resisten-*

¹¹⁴ Cervantes A. Enrique, *Pintura de Juan O’Gorman en la Biblioteca Pública Gertrudis Bocanegra de Pátzcuaro, Mich.*”, México, Gobierno del Estado, 1945, p. 18.

*cia es una fuerza latente, que
algún día, ya libres de las
cadenas de la opresión,
producirán un arte y una cultura
extraordinarios,
como un gigantesco
volcán en erupción.*¹¹⁵

El inicio de los años cincuenta sin duda los engalana el pintor michoacano Alfredo Zalce, del cual anteriormente ya nos referimos como un importante impulsador del muralismo en Michoacán, así como también cumplió una parte importante en la vasta creación de obras monumentales. Su activa participación dejó huella no sólo en la capital del estado sino alrededor de éste, cabe mencionar que a diferencia de los “tres grandes” también fue participe en colaboraciones con distintos compañeros; al parecer sus primeras creaciones que datan de los años treinta precisamente son colaboraciones con famosos muralistas, siendo eliminadas por absurdos motivos de remodelación de las construcciones arquitectónicas en algunos casos.

Como ya lo mencionaba anteriormente estos murales de gran contenido ideológico y artístico, fueron de las primeras creaciones de Zalce y junto con las hermanas Greenwood conformaron el inicio del muralismo en el estado. Posterior a estas dos participaciones existe un lapso entre mediados de los años treinta y finales de los años cuarenta en los que el artista por motivos de trabajos se ausenta de Michoacán, siendo hasta inicios de los años cincuenta que arriba a su lugar de origen inaugurando la que podría ser su etapa más

¹¹⁵ Este fragmento es tomado directamente de la obra mural de O’Gorman *Historia de Michoacán*, en la Biblioteca Pública Gertrudis Bocanegra.

productiva y de mayor esplendor del muralismo en Morelia. Esta etapa inicia con la obra mural *Éxodo de la población de la región del paricutin* en compañía de Pablo O'Higgins e Ignacio Aguirre. La pintura sin duda evoca el fin de un pueblo que renace de entre las cenizas, fue creada en 1950 en la escuela rural Caltonzin, ubicada en la meseta purépecha en el nuevo San Juan Parangaricutiro pues tras haber hecho erupción el volcán Paricutin (cráter al que el Dr. Atl le dedico una serie de acuarelas tras su erupción en 1943), el antiguo San Juan quedo envuelto en ceniza, así teniendo que reconstruir su pueblo entre ellos la escuela es que se decide que sus muros llevaran la historia de tan bella población (fig. 5, anexo 2).

Al siguiente año Zalce inicia una de las pinturas murales más representante en Morelia, capital de estado, este mural fue realizado en el Museo Regional Michoacano, edificio que ya contaba con una creación mural por parte de la pintora norteamericana Grace Greenwood. Para 1951 el artista oriundo de Pátzcuaro inicia su labor creativa, que llevaría por título *Los defensores de la integridad Nacional*. Este fue realizado en 1951 con el auspicio del Museo Michoacano y el Instituto Nacional de Bellas Artes. La obra cubre una superficie de 135 metros cuadrados, fue ejecutada al fresco.¹¹⁶

Los muros del cubo de las escaleras del Museo Michoacano se engalanan con las monumentales figuras de los héroes nacionales, la composición hecha por Zalce contrapone a los personajes que lucharon por la patria a través de los siglos y a aquellos que se consideran los enemigos de la nación, tomando como partida al centro del mural la imponente figura de Cuauhtémoc teniendo al fondo el águila y la serpiente. Hidalgo,

¹¹⁶ Gutiérrez, Miguel (2007), "La obra mural de Alfredo Zalce en el Museo Regional Michoacano" en *Tzintzun. Revista de estudios históricos*, No. 46., p. 131.

Morelos, Benito Juárez, Madero y Carranza desde una pared se contraponen con las figuras de Hernán Cortes, La Malinche, españoles, la violencia, la muerte, el desconcierto, entre otros elementos (fig. 6, anexo 2).

El mural “muestra la conformación de la unidad nacional en medio del enfrentamiento con fuerzas interna, pero sobre todo externas, que atentas contra ella. En este contexto cualquier enfrentamiento entre los *héroes nacionales* queda superado por la consecución de un objetivo común: la defensa de la integridad y la soberanía nacionales. En esta lucha se establece una línea continua que parte de la conquista española y se resuelve en la llamada Revolución Mexicana”.¹¹⁷

En 1952 Zalce vuelve a la escena creativa con su obra mural *Fray Alonso de la Veracruz*, de nuevo es el Museo Regional Michoacano el espacio que albergaría dicha obra, esta se encuentra en una de las salas de dicho conjunto arquitectónico, a primera vista pareciera que se trata de un cuadro pues cuenta con un marco, sin embargo es parte de la obra mural que de igual manera a la de Greenwood no se trata de una obra de grandes dimensiones.

Sin duda la figura central de la composición es el fraile agustino Alonso de la Veracruz, importante catedrático dentro de la orden que se estableció en Tiripetio, pueblo michoacano. Este es conocido por su labor educativa hacia los indios purépechas, “en el año de 1540, se puso el primer estudio en nuestra provincia de esta Nueva España y fue Tiripetio donde le asignaron por Lector de Artes y Theología... en todos estos tiempos fue

¹¹⁷ Gutiérrez, Miguel (2007), “Los defensores de la integridad nacional, un mural de Alfredo Zalce” en *La voz de Michoacán*, Año 1, N° 10, 22 de Agosto de 2007, Morelia Michoacán, p. 8.

amparo de los indios”¹¹⁸, así pues fue un religioso que aparte de ser protector de los indios impartió sus conocimientos no solo doctrinarios sino científicos (fig. 7, anexo 2).

Así es como Zalce recrea la imagen del religioso, se trata de un hombre que lleva unos ropajes austeros, se trata de una túnica café con su ya característica cinta a la cintura, este se encuentra señalando un montón de libros que reposan en una mesa, frente a él se observan otros frailes que se muestran en total concentración en sus pergaminos, al fondo de estas dos escenas se encuentra un indio esclavizado pues su mano se muestra atada con cadenas. Así al fraile se le muestra como lo que fue un importante hombre letrado que se encuentra en contra de la esclavitud y el maltrato de los indios, principalmente por los encomenderos españoles.

Así mientras Zalce pintaba la figura de Fray Alonso de Veracruz, jóvenes muralistas decoraban la antigua capilla jesuita, “la ejecución de varias de las obras murales que se encuentran en el recinto universitario coincidieron con la reorganización de la Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana, y la llegada del Mtro. Alfredo Zalce como director de la misma en 1950”, es debido a su papel de maestro y director de la escuela de pintura que el artista michoacano abre las puertas a toda persona interesada en el movimiento mural y su técnica, es por ello que no resulta extraño que brindara el apoyo a sus estudiantes más sobresalientes, dotándolos de muros.

El primero en pintar fue el norteamericano S.C. Schoneberg, al cual se le asignaron dos muros de la Biblioteca, él llama sus murales *Génesis* y *El Alva* respectivamente (figuras 8 y 9). Posteriormente llega otro estadounidense que al igual que Schoneberg interesado el

¹¹⁸Basalénque, Diego, *Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino Michoacán*, Morelia, Balsal, 1989, p.104.

muralismo arriba a Morelia con la fiel idea de aprender las técnicas murales con el maestro Zalce, él también le son asignados dos muros en dicho espacio arquitectónico creando así las obras *El conquistador y la conquista* (figuras 10 y 11, anexo 2); Robert Hansen pinta *La ciencia* (fig. 12, anexo 2), y finalmente es Antonio Silva Díaz quien en el ábside pinta *Mural de la Patria* (fig. 13, anexo 2).

Es en 1954 que el artista Federico Cantú es invitado a pintar otro de los muros del ya decorado Museo Regional Michoacano, a este se le concede una de las paredes de la parte alta del primer patio. Cantú fue reconocido por ser un gran escultor, grabador y muralista, sobresaliendo más en las dos primeras labores artísticas; sin embargo, como no fue el caso como artista mural, la investigadora Raquel Tibol lo nombra como: *el gran olvidado*.¹¹⁹ Lo poco que se sabe de el artista es que “nació en Nuevo León; en 1922 se unió a la Escuela de Pintura al Aire Libre. Durante 10 años (de 1924 a 1934) viajó por diversos países de Europa y Estados Unidos; regresó en 1934 y en 1945 empezó a trabajar la técnica de punta seca con Carlos Alvarado Lang”.¹²⁰

En cuanto a su obra, esta lleva por título *Los cuatro Jinetes del apocalipsis* fue patrocinada por Instituto Nacional de Antropología e Historia. La composición se encuentra ocupando sólo de la mitad hacia arriba de la pared, está compuesta de tres escenas que quedan divididas por las pilastras que forman arcos del complejo arquitectónico y cuyo tema es la narración sobre la guerra entre los mexicanos y españoles en el acontecimiento histórico que es conocido como la Conquista de México; tanto la parte izquierda como

¹¹⁹ Nuncio, Abraham (2013), *Federico Cantú y fray Servando (en línea)*, México: La Jornada, disponible en: www.jornada.unam.mx/2013/11/13/opinion/025a2pol.

¹²⁰ Rodríguez, Ana Mónica (2007), *Homenaje por centenario del pintor Federico Cantú (en línea)*, México: La Jornada, disponible en: www.jornada.unam.mx/2007/05/28.

derecha del mural se muestran dos escenas al blanco y negro que contrastan con la escena del centro, se muestra de un lado al ejército español atacando con sus cañones, escopetas y sus tradicionales armaduras, también sobresale un escudo con un león al centro esto simboliza al reino de Castilla que viene a dominar a los indios que se encuentran escenificados al otro extremo del muro, a estos se les representa con sus arcos y lanzas atacando de igual manera, mientras yace un indio muerto en el suelo. Al centro contrastando con colores tenues como azules, grises y blanco, cuatro jinetes montando su caballo representan la violencia, la destrucción, la muerte, la frialdad y el desconcierto, que represento la leyenda negra de la conquista (fig. 14, anexo 2).

Sin duda el artista nos muestra mediante su composición de escenas trágicas, lo que representó para él la etapa de la conquista creando así su propia idea de dicho acontecer para mostrar al espectador la crueldad y los destrozos que trajo consigo dicha guerra. Más no debemos olvidar toda esa corriente que se formó precisamente desde el siglo XIX y que fue parte del discurso oficial en los años posrevolucionarios, así “el odio al gachupin”, la mitificación de la conquista y la exaltación del pasado indígena fue un arma ideológica muy importante para los artistas, pudiendo ser el caso del propio Cantú, pues el artista no escapa de su época.

Aunados a esta serie de murales pintados en el Museo Regional Michoacano, la decoración de los muros del ex seminario tridentino que ya para 1950 se trataba del Palacio de Gobierno, representan unas de las obras más importantes creadas por Zalce en Morelia, elaboradas entre 1955 y 1962, todas bajo el patrocinio del Estado y bajo la técnica del fresco. Estas creaciones nos dicen que aún los años sesentas fueron productivos en la labor artística muralista, aunque podrían considerarse como las últimas obras en Michoacán que

aún seguían manteniendo ese compromiso entre el renacimiento artístico y la configuración del Estado Mexicano, esto debido principalmente al contexto pues ya todo ese furor nacionalista había decaído, los años sesenta representarían problemas nuevos sociales y políticas así como nuevas inquietudes estéticas.

El primer mural se nombró *Importancia de Hidalgo en la Independencia*, éste fue iniciado en 1955, decora al igual que el mural *Los defensores de la integridad nacional* el cubo de las escaleras del Palacio de Gobierno, donde de manera sencilla y simbólica es el personaje de Miguel Hidalgo la figura central y hasta cierto punto heroica. La temática es la Insurgencia de 1810 como es que se derriba el sistema colonial y por supuesto aquellos héroes nacionales que dieron su vida por la patria y apoyaron ideológicamente a la configuración de la nación.

El uso perfecto del espacio y los colores tenues hace que la monumentalidad de la obra sobresalga, pues el artista abarcando los dos pisos y el techo (elemento que no se había visto en ninguna otra obra pintada en Morelia), hace que la obra sea única principalmente contrastando con los dos otros murales que alberga el ex seminario. El dinamismo utilizado en el mural hace que las trazos cobren gran fuerza expresiva, así las escenas en el muro derecho y central simbolizan por un lado la lucha de independencia que encabezó Hidalgo, al igual que aquellos hombres (Morelos, Allende, Aldama, el mismo Pípila) que fueron participes en la lucha armada e ideológica, para derrocar al gobierno virreinal español (simbolizado el reino de castilla por un enorme león). En el muro izquierdo, se representa a Benito Juárez y la prolongación de las leyes de reforma, pasando por encima de personajes como Maximiliano y Santa Anna para finalizar con en el muro justo frente representando a líderes revolucionarios como Zapata, Villa, Madero y Carranza, pues se crea una situación

en lo que Madero brinda su apoyo a un campesino, y a la par se muestra una familia, con el hijo en alto (fig. 15, anexo 2).

No queda duda que para Zalce el uso de la Historia fue elemental para crear un discurso ideológico recargado de carácter social y político. Sus escenas muestran a los héroes en lucha y de cierta manera justifica los gobiernos revolucionarios mostrando al propio Madero y la hazaña revolucionaria como la coyuntura del cambio. Ahora el pueblo tendría bienestar, trabajo y libertad, arropados por una nueva nación y sus dirigentes. Así el patriotismo, el nacionalismo y la alegoría al pasado histórico son elementos emergentes en dicha obra.

El segundo mural nombrado *Historia de Morelia* fue creado 6 años más tarde a inicios de 1961. Fue el Lic. David Franco Rodríguez Gobernador Constitucional que dispuso que se pintara el mural de Palacio de Gobierno, donde se representarían los hechos históricos más conmemorables de la Historia de Morelia. Esto se llevaría a cabo por el mismo artista que decoraría el cubo de las escaleras. El mural es inaugurado por el Licenciado Adolfo López Mateos presidente de la República Mexicana en 1962 y fue creado por Alfredo Zalce¹²¹

Esta obra fue pintada en la parte alta del primer patio del palacio, teniendo como acceso las escaleras que ya habían sido decoradas con anterioridad. En los muros se recrea de manera cronológica los sucesos históricos más relevantes en la historia de Morelia, así pues de la manera más sencilla y mediante trazos exactos que resaltan el realismo, la narración comienza de la misma forma que iniciaría un libro de historia de Michoacán, desde la llegada de los primeros frailes a lo que era llamado “la loma de Guayangareo”, pasando indiscutiblemente por la fundación de Valladolid, y haciendo toda una apología

¹²¹ *NOTA: esta información es dada en el propio mural, a manera de conclusión del mural.

llega a la construcción de las escenas simbólicas de las grandes coyunturas de las que fue protagonista la antigua Valladolid, como la Insurgencia, las intervenciones francesa y norteamericana, la Reforma hasta llegar con el Porfiriato y su caída (fig. 16, anexo 2).

Una característica muy importante de este mural es que no solo se muestra una narración histórica por medio de la pintura, sino a la par que se representa cada periodo importante existe una pequeña explicación, que ayuda a la mejor comprensión de la conformación de Morelia, que más a mi parecer no era de mucha importancia crear estas pequeñas partes escritas, pues el arte y este mural habla con un lenguaje universal que es la pintura y que cada observador puede darse cuenta de lo que representa cada mural, pues la imágenes creadas por el artista representan cada hecho importante y representan cada época sin llegar a la confusión.

Sin duda el objetivo del artista fue narrar de manera sencilla para el espectador la unificación de Morelia, esto de una forma accesible, por lo tanto esta obra se trata de una apología histórica que permita mirar el pasado para comprender la conformación de su presente, heredado por supuesto de el suceso histórico mejor conocido como la Revolución mexicana.

En cuanto al tercer y último mural se encuentra ubicado frente al mural *Historia de Morelia*, este es nombrado *Gente y paisaje de Michoacán* realizado en 1962 una vez más por el artista michoacano. Esta creación mural representa una alegoría a las tradiciones, a la población y a al crecimiento del Estado.

La composición mural recrea toda una apología hacia el pasado y la cultura michoacana, pues la exaltación a las tradiciones, la vestimenta (en el caso de las mujeres una falda larga acompañada de largos mandiles adornados con colores alegres), la gente bailando al ritmo que brindan algunos hombres con arpas, violines y guitarras, mientras el

telón de fondo es la diosa Xaratanga, representada como la luna es muestra de la conjugación que hace el artista sobre del pasado prehispánico y el presente lleno de esas costumbres y tradiciones. Se muestra también a los campesinos trabajando el campo así como también a hombres construyendo una presa. Así pues la visión del muralista, refleja un estado pintoresco, alegre, musical, envuelto en las tradiciones por lo tanto esa exaltación al pasado indígena (raíces purépechas), así de esa manera contraponiendo esta exaltación a las tradiciones se muestra el desarrollo y crecimiento que se estaba formando, esto hablaría de un estado moderno con progreso en el campo y de manera industrial (fig. 16, anexo 2).

A pesar de la vasta producción mural en Michoacán a lo largo de veinte años de esplendor (1940-1962), los años sesenta como lo mencionaba anteriormente representaron a nivel social y político un cambio en el país, la guerra sucia, las primeras muestras del debilitamiento del partido dominante PRI, las guerrillas, el sistema represivo entre otros aspectos fueron acontecimientos que hicieron que se formaran nuevas inquietudes ideológicas y del pensamiento en los mexicanos. El nacionalismo y la configuración del Estado (cultura nacionalista – identidad) habían quedado atrás como parte de la etapa posrevolucionaria. En el arte las nuevas vanguardias como el cubismo, dadaísmo, expresionismo y el surrealismo, llegaban con fuerza al país, estas nuevas influencias artísticas veían nacer a pintoras como la propia Frida Khalo y Remedios Varo entre otros artistas, sin duda la creación muralista fue debilitándose más sin embargo fue en Morelia que aún se dan a conocer obras pintadas en los años setentas.

Capítulo III

Orozco: el artista del pueblo

Tener como objetivo realizar un estudio sobre alguna obra artística implica no solamente crear un análisis basado en el siguiente binomio: estudio de las imágenes- contexto histórico, pues no se puede basar el estudio artístico sólo con esta relación, habría que darle un peso muy importante a la vida y la formación del artista, pues a partir de sus experiencias este mismo va formando sus propias opiniones, criterios ideológicos sobre su contexto y su época (lo que le toca vivir) hecho que sin duda alguna influye directamente en su obra, pues un artista no puede separarse de su tiempo.

Mirar hacia la vida misma del artista José Clemente Orozco, es encontrarse con un gran artista, pues su propia vida gira en torno al quehacer plástico, “sus planes eran: pintar, pintar, pintar”.¹²² Si bien su mayor compromiso fue la pintura, también se sentía comprometido con el pueblo mexicano, él disfrutaba observar a la sociedad sus comportamientos, sus inquietudes, la vida cotidiana, la vida de noche, las injusticias; es por ello que sus obras principalmente murales se envuelven en un bello, violento, crítico y poético discurso pictórico.

El artista tapatío siempre se mantuvo firme ante sus ideas, no le interesaba la vida pública, ni tampoco mostrarse partidario de algunas ideologías o pertenecer a algún partido político. Sus experiencias de vida acontecidas principalmente ya ante la inminente caída de Díaz y los días revolucionarios hicieron del artista un hombre crítico y ajeno a todo el furor

¹²² Cardoza y Aragón, *José Clemente Orozco...*, p. 18.

nacionalista que fuera sustentado por el Estado y que se viviría a partir de los años veinte en México, años en los que es impulsado el muralismo mexicano.

Orozco vivió la Revolución mexicana como un espectador, pues su participación no fue directa como el propio Siqueiros. Veía desfilar a los dirigentes de la lucha y a la vez se convencía que el objetivo de cada uno era la búsqueda por el poder (hecho que pudo confirmar al seguir a Carranza en su hazaña por conseguir la presidencia frente a Villa y Zapata), sin embargo no se mantuvo alejado de la crítica y sátira que era característica en su periodo pre mural como caricaturista en importantes periódicos de la época. Aunado a su etapa de caricaturista se desarrolló también su inquietud por el oleo y la pintura de caballete, teniendo como inspiración la vida coloquial de mexicano, la Revolución y la mujer.

En su etapa como muralista resultan más evidentes sus inquietudes personales. Sin embargo, muchas de ellas gestadas desde tiempos atrás, pues tras desenvolverse en los años de lucha crea su propia interpretación, pitando lo que ve y lo que siente sobre su realidad. Es por ello que no concuerda en ningún momento con el “imaginario nacionalista del mexicano y su país” creado por los altos mandos que se disponían a dirigir la nueva nación, pues sin duda denota falsedad en ese discurso. Es por ello que la obra de Orozco no encontramos la exaltación característica al indígena o la repulsión contra el hispanismo. Recurre a la historia de México sin mitificaciones, se considera antifolclorista, no era partidario de alguna ideología, sólo intenta mirar su realidad y las agitaciones de su pueblo, características que lo distinguen de los otros muralistas y que hace de un obra un complejo discurso.

Orozco resaltó la mexicanidad fuera de mitos, de la oficialidad, miraba siempre desde su presente, se interesaba por cosas y actitudes mundanas, quería expresar un México verdadero realista que renacía de la violencia y el drama; expresaba su patriotismo, su apego al pueblo. Es mediante su impresionante manejo entre las formas y las ideas, que Orozco se le considera realmente un importante creador del arte nacional, no nacionalista. Sus inquietudes siempre fueron plásticas y su compromiso social.

3.1 Los inicios de Orozco, su carrera pre mural y sus primeras inquietudes político-sociales y artísticas.

Acercarse a la vida del muralista José Clemente Orozco se da con el fin de conocer su visión y sus ideas sobre su entorno y su época, para así lograr un mayor acercamiento hacia su obra no sólo mural sino su interés por la caricatura, el oleo y hasta la acuarela. Esta búsqueda te lleva a redescubrir un artista donde su vida y su pensamiento giraron indudablemente en torno a la pintura, pues a pesar que él se sentía comprometido con su pueblo y con su realidad social su mayor arma siempre fue la propia pintura. Y es que ajeno a toda postura política, ideología o mitificación, Orozco se describe simplemente como *un pintor público*.

A diferencia de su colegas Rivera y Siqueiros, activos miembros de partidos políticos, portavoces públicos (escritores de numerosos artículos en periódicos) y partidarios de nuevas ideologías como el propio socialismo, Orozco siempre se mantuvo distante a todas estas acciones en las que se desenvolvían los otros dos afamados muralistas. Rara vez tuvo acercamiento con la prensa y cuando llegaba el momento siempre dejaba muy en claro su postura. El más claro ejemplo fue la ocasión en que Rivera tras

discutir algunos asuntos relacionados con la pintura lo invito a subir al escenario, donde su reacción fue precisa “Orozco se puso de pie, se caló el sombrero y respondió: lo que tengo que decir, lo digo pintando y se largo del teatro en medio de una ovación”¹²³.

Sin duda Clemente Orozco como él mismo lo menciona se expresa totalmente a través de sus obras, desde sus primeras creaciones en *El imparcial* hasta su última creación mural en la cámara legislativa de Guadalajara en 1949, año de su muerte. Fue mediante su propia *Autobiografía* y desde sus primeros trabajos plásticos que logramos acceder a sus inquietudes acaecidas en su paso por la Escuela de pintura en San Ildefonso, donde fue compañero de Rivera y donde conoció al también estudiante Gerardo Murillo, mejor conocido como el Dr. Atl, gestor de las ideas revolucionarias en el ámbito artístico que darían como resultado un movimiento artístico que alentaría el renacimiento del arte mexicano.

Es el propio muralista quién revela lo que sucedía en las magnificas veladas donde Atl se convertía en el mayor agitador de la rebeldía de los jóvenes pintores:

En esas veladas de jóvenes aprendices de pintura apareció el primer brote evolucionario en el campo de las artes de México... pues era imposible que un desgraciado mexicano soñara siquiera en igualarse con el extranjero y al extranjero se iban todos para consagrarse y si alguna vez se acordaban del país atrasado donde nacieron, era para pedir auxilio en momentos de apuro.¹²⁴.

¹²³ Cardoza y Aragón, José, *Orozco*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 50.

¹²⁴ Orozco, *Autobiografía...*, p. 31.

Sin embargo, para Clemente, Atl no sólo fue una figura ideológica importante pues desde su juventud su admiración sobre Guadalupe Posada lo hizo tener un acercamiento más directo con la pintura.

Orozco también revela su breve acercamiento a Guadalupe Posada, generando en el artista un gran estímulo técnico y crítico, describiéndolo de la siguiente manera:

Posada trabajaba a la vista del público, detrás de la vidriería que daba a la calle, y yo me detenía encantado por algunos minutos, camino de la escuela, a contemplar al grabador, cuatro veces al día, a la entrada y salida de las clases, y algunas veces me atrevía a entrar al taller a hurtar un poco de las virutas de metal que resultaban al correr el buril del maestro sobre la plancha de metal de imprenta pintada en azarcón.

Este fue el primer estímulo que despertó mi imaginación y me impulsó a emborronar papel con los primeros muñecos, la primera revelación de la existencia del arte de la pintura.

El paso del artista tapatío por la Academia de San Carlos represento principalmente dos cuestiones importantes para el pintor, por un lado la inminente inquietud frente a las inconformidades académicas y sociales que compartía con sus colegas y que los llevo a dos Huelgas, exigiendo cambios en los métodos de enseñanza de la pintura y nuevas oportunidades para materializar las crecientes ideas murales que el Dr. Atl les transmitía. Pero a la par Orozco afirma que “la academia hizo un gran bien; sin ella, sin sus disciplinas hubiera sido casi imposible llegar a los resultados presentes en la pintura”.¹²⁵

A Orozco siempre le interesó ver más allá de lo que miraban sus colegas. Para él mirar su entorno no era apreciar un paisaje, no era exaltar al indígena, no se trataba de

¹²⁵ Fernández, Justino, “De una charla con José Clemente Orozco” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Vol. II, número 5, año 1940, pp. 11-18.

tomar la Historia para generar de ella un anti hispanismo, de mostrar posturas políticas o mitificar al Estado. Miraba su realidad, los bajos mundos, aquello que a muy pocos les era atractivo, pues cuando “los pintores se dieron cuenta cabal del país donde vivían. Saturnino Herrán pintaba ya criollas que él conocía, en lugar de manolas a la Zuloaga. El Doctor. Atl se fue a vivir al Popocatepetl y yo me lancé a explorar los peores barrios de México”¹²⁶. Sin duda para Orozco su inquietud recayó en mirar lo más trágico de su entorno social, de los ámbitos en los que se desarrollaba el pueblo.

Es su propio colega Jean Charlot quién describe al artista: Orozco era hombre de una sola ciudad. Visiones: abiertas y secretas; sonidos: confusiones de tráfico, voces ebrias, silbido de balas, gramófonos lúgubres; olores: humos de fondas, populacho convulso haciendo en vodeviles baratos; todo lo que percibía en las aceras y los interiores de la ciudad de México era, para este jalisciense, música, poesía e inspiración.¹²⁷

Es debido a su temprano acercamiento con el trabajo de posada y sus extravagantes y realistas inspiraciones, que el trabajo pre mural de Orozco se concentró en importantes caricaturas para periódicos con gran carga política y por otro lado sus magnificas pinturas de caballete. En cuanto a sus primeras creaciones, inicio su camino con diversos trabajos en el periódico de renombre *El imparcial*. Cerca de 1910, Orozco creo algunas caricaturas y dibujos al carbón a la exhibición mexicana que formaba parte de las celebraciones el Centenario nacional, la apoteosis y el ocaso del régimen de Díaz.¹²⁸

¹²⁶ Orozco, *Autobiografía...*, p. 32.

¹²⁷ Charlot, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925...*, p. 242.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 244.

A *El imparcial*, le siguieron periódicos como *El Hijo del Ahuizote* y posteriormente en los años de la lucha armada *La Vanguardia* y *El machete*, en estos cuatro periódicos Orozco resalta por su capacidad creativa, crítica y satírica, en cuanto a la caricatura, pues sin duda fue un gran crítico social y político. Su paso por el periódico *El hijo del ahuizote* se “incluía una sección de Orozco llamada Cinema del Congreso, que retrataba a los políticos maderistas con la ferocidad del joven Daumier, quién transformó al rey Luis Felipe en pera. El Madero de Orozco se asemeja a un garbanzo”.¹²⁹

A pesar que para Orozco la Revolución Mexicana fue “el más alegre de los carnavales”, su colega David Alfaro Siqueiros en su carta dirigida a Orozco en 1944, afirma que dicho acontecer político-social marcó la obra de Orozco como la de ningún artista y que fue memento ideológico muy importante, distinto a lo que opina el artista tapatío:

Sin la Revolución Mexicana, la pintura sería tan intelectual-colonial, tan intelectual-refleja, tan domestica-snob, en el mejor de los casos, como lo fue la del periodo prerrevolucionario de México y lo es aún la española propiamente dicha y la hispanoamericana del presente. Sin la conmoción integral de tal impulso político, de tal brote social, es muy posible que tú y los demás pintores dotados de México hubieran tenido que emigrar a medios sociales más fecundos.

En la obra de ninguno de nosotros son quizás tan manifiestas las vicisitudes mentales de la mencionada Revolución Mexicana como en la tuya. Eres, debo decírtelo con toda sinceridad, tanto por tu obra como por tus teorías político - estéticas, el espejo más

¹²⁹ *Ídem.*

exacto de todo lo positivo y negativo que ha existido hasta ahora en el periodo lítico revolucionario, iconoclasta por un lado, de esa gran conmoción civil de nuestro país.¹³⁰

Es debido a que Orozco muestra un total interés desde sus inicios pictóricos sobre la sociedad, el pueblo y la misma Humanidad, inquietudes que materializa tanto en sus primeras pinturas como en sus murales, que Siqueiros no dudó en nombrarlo “el primer gran pintor mexicano que se acerca al pueblo”.¹³¹

Su ardua labor como caricaturista y su amistad con Gerardo Murillo, lo llevan hasta las filas carrancistas en su huida hacia Veracruz. Si bien Orozco no participó como soldado si como caricaturista en lo que fue el órgano carrancista, el periódico revolucionario nombrado *La Vanguardia*, donde además se creaban carteles. Así su trabajo como caricaturista llegó hasta *El machete*, órgano de difusión del Sindicato de Pintores y Escultores, donde ya entrados los años veinte, fue Orozco el dibujante más crítico. Luchó contra las clases sociales dominantes dándoles un lugar triunfal al campesino y al obrero.¹³²

Las caricaturas de Orozco, estuvieron claramente delineadas por sus sátiras sociales y políticas, llenas de crítica hacia el Estado y sus dirigentes. Sin embargo fue un periodo muy importante para el artista, pues si bien describe a la Revolución como el más alegre y divertido de los carnavales, fue tras su apoyo a Carranza que reafirma su descontento, pues descubre que se trata de “otra guerra sin cuartel, otra lucha por el poder y la riqueza. Subdivisión al infinito de las facciones, deseos incontenibles de venganza. Intrigas

¹³⁰ Tibol, *Textos de David Alfaro Siqueiros...*, p. 57.

¹³¹ Cardoza y Aragón, *Pintura contemporánea...*, p. 253.

¹³² *Ídem.*

subterráneas entre los amigos de hoy, enemigos mañana, dispuestos a exterminarse mutuamente llegada la hora”.¹³³

Es mediante la experiencia que Orozco vivió, que su desagrado por las facciones políticas, la Revolución y desorden, lo llevaron a afirmar lo siguiente: “Los artistas no tienen ni han tenido nunca convicciones políticas de ninguna especie, y los que creen tenerlas, no son artistas”.¹³⁴ Sin embargo es su colega Jean Charlot quien contempla que a Carranza, vencedor de Huerta, el artista ofreció, por primera vez, su lealtad política¹³⁵, afirmación que Orozco no desmintió ni acepto, más al parecer Orozco miró al final la ambición por el poder que tenían algunos revolucionarios, como el mismo lo describió y que cite en el párrafo anterior.

Aunada a su trabajo como caricaturista, Orozco también se desempeñó como pintor de Caballete, cabe mencionar que su trabajo al oleo y acuarela, tiene un mayor peso antes de que el movimiento mural se formara, lo que no quiere decir que haya dejado por completo de pintar en caballete tras el esplendor del muralismo y al pasar los años. Al parecer su labor como pintor de caballete se resalta entre los años de 1913 y 1920, siendo su mayor inspiración como lo mencionaba en algunos párrafos anteriores, la vida nocturna de la ciudad de México, el desorden, el dolor, las mujeres y la desesperación. Y es que Orozco solo se dedicaba a observar su realidad social, lo que estaba al alcance de su mirar, y se trataba de una ciudad envuelta en el descontrol tras el golpe de la huertista.

¹³³ Orozco, *Autobiografía...*, p. 46.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 36.

¹³⁵ Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925...*, p. 83.

El artista como espectador de la decena trágica miró un momento fantástico, contrario a lo que muchos pensarían, pues en la ciudad de México se llegaron a establecer un gran número de cantinas y pulquerías, donde no era extraño encontrar mujeres deambulando.¹³⁶ Es debido a el acontecer histórico que Orozco vivía que por ello se inspiraba en su entorno, en aquello que le robaba la atención, en mujeres, en la noche, en los borrachos, etc.

Cabe mencionar que pocos fueron los investigadores que se interesaron en las pinturas al oleo de Orozco, existiendo un gran número de ellas como es el caso de: La casa blanca, Vía de ferrocarril, el muerto, el niño muerto, entre muchas obras más, cada una con temáticas distintas, pero que sin duda se tratan de escenas revolucionarias, de la vida de noche, de mujeres al desnudo. Carrillo Gil comenta una pintura hecha al oleo, resaltando la grandeza que desempeña Orozco al pintar en caballete, y de cierta manera afirma aquellas inquietudes artísticas que tuvo el artista en su carrera pre mural:

Drift-wood (Despojo humano), madera podrida, como esas raíces que el mar bate por mucho tiempo, y que a veces se pudren y otros se endurecen y fosilizan, es el nombre que la Galería *Deiph Studio* puso a esta pequeña tela, una de las mejores obras de Orozco en los primeros tiempos de su carrera. Este cuadro es un resumen de todo cuanto Orozco realizó en esta inapreciable primera serie de acuarelas y dibujos sobre la vida galante de aquellos tiempos, en que su estudio de la calle Illescas era el centro de

¹³⁶ Orozco, *Autobiografía...*, p. 41.

aquel mundo que el artista sintió y comprendió, con la misma intención con que lo hiciera el autor de la famosa novela sentimental, don Federico Gamboa.^{137*}

Fueron para Siqueiros, las obras pres murales de Orozco un reflejo de sus inquietudes políticas y sociales que estuvieron motivadas por su clara inconformidad frente al aristocratismo, las elites y el poder porfirista, siendo tras la revolución y su participación en *La vanguardia* que “ sus pinturas y dibujos de escenas de carácter popular simplemente, fueron sustituidos por concretos y polémicos dibujos anticlericales, los mejores dibujos anticlericales que ha producido México anticlerical en todos los tiempos. Fue aquélla una magnífica oportunidad, entonces de perfecta puntería, para que dieran rienda suelta al terrible iconoclasta sarcástico que llevan dentro”.¹³⁸

La carrera pre mural de Orozco, muestra un aspecto muy importante en su formación como muralista, por supuesto nos permite contemplar las inquietudes y sus inspiraciones ambas unidas a su contexto histórico. Es mediante sus caricaturas y sus pinturas que encuentras en Orozco su apasionamiento por la sociedad, pues pintaba lo que estaba al alcance de sus ojos, de su mirada, no intentaba mitificar ni al mexicano ni a su país, mostraba una realidad confusa, desesperada y hasta cierto punto moribundo. Su ligero acercamiento con la lucha armada y la facción carrancista lo hizo darse cuenta de la lucha personal por el poder a la que los dirigentes revolucionarios aspiraban, formándose así mismo una visión crítica sobre la política y hasta cierto punto autonombrase apolítico. Esto

¹³⁷ El investigador González Mello, tiene como hipótesis principal que la obra de Orozco Despojo Humano, fue hecho posterior a los años veinte, pues su fecha de elaboración según Alma Reed pertenece a un temporalidad temprana, sin embargo esta cita complace otros objetivos distintos a los del autor.

¹³⁸ Tibol, *Textos de David Alfaro Siqueiros...*, p. 59.

lo llevo a concentrarse en el pueblo, en representar las injusticias a las que eran sometido, es por ello que en poco tiempo fue nombrado, *el artista del pueblo*.

Analizar el periodo de años entre la estancia de Orozco en la academia de San Carlos a más o menos 1921, implica observar en el artista un periodo de formación ideológica aunado por supuesto a su entorno político y social, pues mediante sus experiencias va formándose un criterio y una visión muy particular sobre el México revolucionario, contempla la clara lucha por el poder, las injusticias sobre pueblo, la vida citadina en decadencia, entre otros elementos más, donde hacer una apología a la realidad le resultaba fantástico. Más a pesar que Orozco desde los inicios de su carrera se tornó como un artista con inquietudes únicas fue tras su paso como estudiante por la academia y su amistad con Gerardo Murillo, que lo hizo unirse a varias inconformidades que aquejaban a los pintores mexicanos.

Orozco no tardó en sentir al igual que sus colegas el rechazo al que eran sometidos no sólo los pintores mexicanos, sino todos los artistas, pues bajo la dictadura de Díaz se exaltaron al arte extranjero y sus artistas, pues esta tradición venia formándose desde la época colonial, donde solo el arte de la gran urbe era aceptado. Así resultaba evidente que eran los extranjeros y sus influencias estéticas quienes dominaban el campo artístico, negándoles la oportunidad a los estudiantes formados en la Academia de San Carlos.

Por otro lado la academia fue “un almacén de momias y de fósiles”, pues se negaban a enseñar nuevas técnicas, siguiendo con lo establecido por las escuelas de pintura europeas, donde la pintura de caballete resultaba ser la mejor opción, siendo la huelga que duro dos años (1911-1913) la mejor manera de manifestar sus molestias, pues ya existían en mente de

un gran número de artistas la ligera idea de la creación de murales, siendo Dr. Atl el encargado de difundir las nuevas ideas, ideas que Orozco tomó con interés.

Es en la unión entre las inconformidades estéticas, sociales y políticas, que Orozco empieza a definirse como artista comprometido solamente con la sociedad y su pintura, pues supo mantenerse ajeno a todo partido o personaje de la política, su crítica partía de su realidad, hecho que en poco tiempo lo llevó a convertirse en uno de los artistas más críticos y con una visión muy peculiar sobre la lucha armada y sus dirigentes, hecho que influiría totalmente en su visión en el México posrevolucionario y la ardua tarea que se impuso el Estado al configurar una nueva nación, una cultura nación y una sola identidad mexicana.

3.2 José Clemente Orozco, el muralista. Visión e Ideología del artista sobre el México Posrevolucionario

Es elemental mencionar antes de dar inicio al tema relacionado con el artista mural y su contexto, que a Orozco tanto en su etapa pre mural como mural no puede conocerse si no es por medio de su trabajo pictórico o mediante aquellos personajes que estuvieron muy cerca de su vida y tuvieron la gran oportunidad de conocerlo. Así mediante las intensas pláticas, cartas o entrevistas podemos descubrir la postura ideológica del artista frente a su época y el arte, pues ello es necesario para poder crear una interpretación integral sobre su obra. Clemente fue un hombre ajeno a toda vida pública, no le interesó dar conferencias o abarrotar columnas con ideas de izquierda en periódicos, él sólo se concentró en pintar, en opinar, reflexionar y criticar mediante la decoración pictórica de los muros.

A Orozco le importaban un comino las polémicas, los escenarios y la publicidad¹³⁹.

Fue su propio colega Siqueiros quién se refirió en su carta al artista como un:

Hombre más de hechos que de palabras, más de práctica que de teoría, hombre gráfico por excelencia, creaste así, con toda la potencialidad que te es innato, las mejores formas plásticas, precursoras de todo nuestro movimiento.¹⁴⁰

Entre los personajes interesados en Orozco como amigo y pintor, se resalta el arduo trabajo de Jean Charlot, José Cardoza y Aragón, Justino Fernández, Alma Reed y Renato González Mello, sus escritos tan particulares nos acercan al artista y sus inquietudes socio-políticas y artísticas, sin dejar de mencionar la obra más importante: su propia *Autobiografía*. Estos investigadores nos dan una muestra del gran artista que fue Orozco, desde sus principales inquietudes académicas surgidas desde inicios de 1900; su deseo por expresar la vida nocturna y las mujeres (realidad de su país); su crítica política a través de la caricatura; su pronto apego con el pueblo; su idea sobre la pintura mural; su enemistad con Rivera; su inconformidad frente al “falso” nacionalismo; su antifolclorismo así como su no exaltación hacia lo indígena; su no mitificación de la Historia de México; entre otros aspectos. Estos elementos sin duda se reflejan y son parte de la construcción discursiva de las obras de Orozco, pues supo mirar con ojos críticos y realistas, su tiempo.

Los años entre 1900 y 1920 fueron un periodo de formación ideológica para el artista, su acercamiento con la Revolución fue mínimo, lo que no impidió que viera con ojos críticos todo el acontecer político y la lucha personal sobre el poder, visión que no cambió con el paso de los años. Para él, el pueblo fue el mayor afectado en todo este

¹³⁹ Cardoza y Aragón, *José Clemente Orozco...*, p. 20.

¹⁴⁰ Alfaro Siqueiros, David, “Carta a Orozco” en *Revista Hoy*, México, 7 de Octubre de 1944.

acontecer histórico pues la desesperación, la muerte y el sufrimiento fueron los aspectos que el observo en la sociedad y que lo llevaron a formarse una idea muy particular sobre la Revolución Mexicana. El drama, de los combates, el dolor de la muerte, la desesperación, el miedo en la cara de los que serán fusilados, la desilusión de la miseria y las injusticias es lo que vio Orozco de la lucha armada.

Y es que las inconformidades de Orozco y otros artistas entre ellos el Dr. Atl que habían surgido en los salones y tertulias nocturnas, como la falta de oportunidad a los artistas mexicanos, la exaltación hacia lo europeo que hacia recaer una vez más en el elitismo artístico colonial y el desmerito hacia lo propio, cerca de 1910 ya habían logrado un gran avance tras haber logrado algunas negociaciones con la Secretaria de Instrucción Pública para poner realizar una exposición que fuera realizada el mismo día que la programada por el Estado para celebrar el primer centenario de la Independencia de México.

A partir de este gran logro para los artistas y el arte mexicano, llegarían aun más pues, así lo relata Orozco: “la aventura no paro allí. Entusiasmados por el éxito, aceptamos una proposición del Doctor Atl: organizar inmediatamente una sociedad que bautizamos con el nombre de *Centro Artístico*, y cuyo objeto exclusivo era conseguir del gobierno, muros, en los edificios públicos, para pintar. ¡Al fin se realizaría nuestra ambición suprema!... Pedimos a la Secretaría de Instrucción el anfiteatro de la Preparatoria, recién construido, para decorar los muros. Nos fue concedido; nos repartimos los tableros y

levantamos andamios”¹⁴¹, proyecto que quedaría suspendido por el propio estallido de la Revolución.

Tras darse por finalizada la lucha armada y tras haber realizado un viaje a los Estados Unidos en 1917 por no encontrar un buen ambiente en México para los artistas, es en 1922 que “la pintura mural se encontró la mesa puesta. La misma idea misma de pintar muros y todas las ideas que iban a constituir la nueva etapa artística, las que le iban a dar vida, ya existían en México y se desarrollaron y definieron de 1900 a 1920, o sea veinte años”¹⁴². Sin embargo sería la propia Revolución y los dirigentes del nuevo Estado posrevolucionario quienes fugarían como importantes ideólogos, principalmente intelectuales que comprometidos con la configuración de una nueva Nación echarían a andar importantes proyectos donde la ideología triunfante (nacionalismo) tendría un papel elemental, uno de estos intelectuales fue José Vasconcelos.

Fueron a través de los años veinte que aquellas ideas que inquietaron a los pintores sobre la creación de “lo propio” de lo mexicano, se llenaron de un significado nacionalista. Artistas, intelectuales y maestros, miraban en el folckore, la exaltación a los héroes patrios, el pasado, la raza indígena y el arte popular la verdadera esencia de México, imagen que el mismo Estado se propuso difundir mediante la cultura, las artes y la educación, se trataba de un conjunto de ideas que sustentarían visualmente, escrita o musicalmente a una nueva Nación y una identidad colectiva mexicana.

¹⁴¹ Orozco, *Autobiografía...*, p. 36.

¹⁴² *Ibidem*, p.56.

Orozco resume lo que se pensaba en México en 1920, en lo que se refiere al arte, de la siguiente manera:

1.- Eran los días en que se llegó a creer que cualquiera podía pintar y que el mérito de las obras sería mayor mientras mayores fueran la ignorancia y estupidez de los autores.

2- Muchos creyeron que el arte precortesiano era a verdadera tradición que nos correspondía y llegó a hablarse del “renacimiento artístico indígena”.

3.- Llegaba a su máximo el furor por la plástica del indígena actual. Fue cuando empezó a inundarse México de petates, ollas, huaraches, danzas de Chalma, zarapes, rebozos y se iniciaba exportación en gran escala de todo esto. Comenzaba el auge turístico de Cuernavaca y Taxco.

4.- El arte popular, en todas sus variedades, aparecía ya con abundancia en la pintura, el teatro, la música y la literatura.

5.- El nacionalismo agudo hacía su aparición. Ya los artistas mexicanos se consideraban iguales o superiores a los extranjeros. Los temas de las obras tenían que ser necesariamente mexicanos.

6.- Se hacía más claro el obrerismo, “el arte al servicio de los trabajadores”. Se pensaba que el arte debía de ser esencialmente un arma de lucha en los conflictos sociales.

8.- Los artistas se apasionaron por la sociología y la historia.

A pesar que Orozco miró con delicadeza todas “las modas” (según el propio Orozco) que fueron surgiendo en los años 20 y que sin duda de alguna manera confirmó

que influían no sólo en la pintura sino en las otras artes, siempre se mantuvo firme a sus ideas, mismas que fueron formándose años atrás. Es el caso de su falta de interés por la exaltación las raza indígena, pues desde haber estallado la revolución Orozco afirmó: “yo nunca me interese por la causa indígena”¹⁴³, corriente ideológica que sustentaba el propio nacionalismo oficial y que el artista criticó arduamente.

Orozco criticó la exaltación hacia el indígena, no porque fuera precisamente a ellos, pues veía continuamente en la clasificación “en indios, criollos y mestizos, atendiendo sólo a la mezcla de sangres, como si se tratara de caballos de carrera”. Sin embargo creía que “para lograr la unidad, la paz y el progreso bastaría, tal vez, con acabar para siempre con la cuestión racial. Ya no volver a hablar nunca de indios, españoles y mestizos. Relegar a los estudios puramente especulativos lo referente a la Conquista y volver a colocar ésta en el lugar que le corresponde, y que no es otro que el siglo XVI. Tratar al indio, no cómo “indio”, sino como hombre”.¹⁴⁴

A diferencia de su colega Diego Rivera, en la pintura de Orozco no se exalta a ninguna raza ni se demerita a otra, como es el caso del odio al gachupin surgido desde finales del siglo XIX y que en algunos murales de distintos artistas es fácil distinguir. En la obra de Orozco sólo encontramos simples hombres y mujeres, exaltando a la propia humanidad (como sería el caso del su famosos mural *El hombre en llamas*), pues para él “la teoría de que México es necesariamente indígena, español o mestizo es una base falsa para definir nuestra nacionalidad”¹⁴⁵

¹⁴³ *Ibidem*, p. 48.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 68.

¹⁴⁵ Orozco, José Clemente, *José Clemente Orozco. El artista en Nueva York*, México, Siglo XXI, 1993, p. 115

Para el muralista tapatío, el furor indígena, cabe aclarar, visto desde el quehacer artístico y social, consistía en “atribuirle o hacer creer que se le atribuía al indígena puro, hoy en plena degeneración y en vías de desaparecer, las precocidades de las artes menores populares que son producto natural del criollo y del mestizo del campo e imponerle al criollo y al mestizo de las ciudades una estética que no siente ni puede suplantar ni ahogando e ignorando sus propias facultades estéticas. Esta conducta es en realidad extraordinariamente humillante y tendrá por resultado un choque...esa humillación es benéfica, porque ha servido de reactivo para que las clases humilladas se den cuenta de sus facultades, sacudan su inercia y despierten”.¹⁴⁶

Cabe mencionar que el artista tapatío se mantuvo hermético frente a todas las ideas que él mismo enumeró sobre lo que se pensaba en México en 1920 referente al arte, Orozco tuvo una muy fuerte crítica hacia estas “modas” que a su parecer tenían un fuerte propósito más allá del plano artístico y nacional, el vender y lucrar con el arte mediante ese auge turístico y la exportaciones de lo que el propio Estado llamó “lo mexicano”; zarapes, ollas, cerámicas, etc. A lo que José respondió con gran molestia, pues para él simplemente se trataba de un gran negocio, así lo afirma en 1936 por medio de una carta hacia el artista Jorge Juan Crespo de la Serna, donde revela su inconformidad diciendo:

Por lo visto, están enmierdando la pintura como jamás había sido enmierdando ni en México ni en ninguna parte. Todo este negocio político-académico-turístico me produce verdaderamente asco.¹⁴⁷

¹⁴⁶ *Ibidem*, p.36.

¹⁴⁷ Cardoza y Aragón, *José Clemente Orozco...*, p. 29.

Por lo visto al pasar de los años, Orozco no cambió su visión sobre ciertos aspectos, pues mediante una carta escrita en 1936 encontramos al igual que a inicios de 1920 su molestia frente al Estado como fuerte ideólogo y negociante, pues para él la pintura era universal, sus formas superiores y su contenido realista. Es mediante un texto inédito que se cree fue escrito en 1922, donde revela:

Ni en la exposición de 1916 ni en ninguna de mis obras serias hay un solo huarache ni un solo sombrero ancho, es sólo la Humanidad el único tema y la Emoción hasta su límite la única tendencia, valiéndome de la representación REAL E INTEGRAL de los cuerpos, en sí mismos y en sus relaciones entre sí.¹⁴⁸

A partir de este escrito realizado en 1922 que le fue proporcionado a Jean Charlot por el propio Orozco se reafirman dos ideas importantes en la carrera artística y la visión crítica del artista sobre el México posrevolucionario, pues por un lado se reafirman esas primeras inquietudes estéticas donde la humanidad es el propio centro temático de los primeros murales creados el artista en la Escuela Preparatoria, oportunidad dada por el Secretario de Educación, José Vasconcelos; y por otro lado de igual forma se reafirma la independencia ideológica que mantuvo Orozco frente a todas las ideas y corrientes oficiales que el propio Estado posrevolucionario acrecentaba, manteniendo su visión crítica sobre “el furor nacionalista” y su principal patrocinador, elementos que caracterizaron a Orozco y que son reflejo de su obra mural desde 1920 hasta 1949 (año de su muerte).

Es en ese mismo texto, que Orozco muestra sus primeras visiones críticas sobre el nacionalismo, la exaltación hacia el indígena y las artes populares, contrastándolas con el quehacer pictórico de los artistas:

¹⁴⁸ Orozco, *José Clemente Orozco. El artista en Nueva York...*, p. 136.

La pintura en sus formas superiores y la pintura como un arte menor popular se diferencian esencialmente en lo siguiente: La primera tiene tradiciones universales invariables de las cuales nadie puede separarse por ningún motivo, en ningún país y en ninguna época. La segunda tiene tradiciones puramente locales que varían según la vida, las transformaciones, las agitaciones y las convulsiones de cada pueblo, de cada raza, de cada nacionalidad, de cada clase y aún de cada familia o tribu.

Confundir a una con la otra es grave error, aplicar a una de ellas las leyes que rigen a la otra es una equivocación lamentable porque la desnaturaliza, y desorienta y confunde la colectividad, causando un retraso en el desarrollo estético.

Es por esto que si lo que se entiende por “nacionalismo” es aplicado a las artes menores populares se está en lo justo. Pero querer aplicarlo a la gran pintura, a la decoración mural por ejemplo, es un desatino imperdonable. Cada raza podrá y deberá dar su contribución intelectual y sentimental a esta tradición universal, pero no podrá *jamás* imponerle las modalidades locales y pasajeras de las artes menores.

Somos nosotros los primeros responsables de haber permitido que se haya creado y robustecido la idea de que el ridículo “charro” y la insulsa “china poblana” representan el llamado “mexicanismo”, y lamento profundamente que el no menos ridículo “jarabe tapatío” se haya popularizado entre las clases que se llaman a sí mismas cultas y educadas.

El verdadero nacionalismo no debe consistir en tal o cual indumentaria teatral ni tampoco en esta o aquella canción popular de mérito más que dudoso, sino en nuestra contribución para la civilización humana, ya sea contribución científica, industrial o artística, y es más “nacionalista” el pintor que trabaja

dentro de la tradición italiana del cuatrocientos y quinientos, por ejemplo, que aquel que se emboba con los jarritos y cazuelas nacionalistas muy propios para decorar cocinas pero no el salón y menos la biblioteca.¹⁴⁹

Tras su viaje a los Estados Unidos en 1927 debido a que el apoyo del Estado se había agotado tras la salida de Vasconcelos de la Secretaría de Educación, es que Orozco decide buscar nuevas oportunidades, creando en tierras extranjeras tres murales: *Prometeo*, en el Pomona Collage de Claremont, California; *El pasado indígena y español en México*, en Hannover y algunos frescos en la Biblioteca Baker del Darmont. Es mediante su ausencia del país mexicano que se encuentra con una vida difícil, pues el acceso a los círculos artísticos eran complicados. Sin embargo, pudo notar dos cuestiones que lo molestaban sumamente, por un lado como se veía y se caracterizaba al país mexicano desde afuera y la publicidad que Rivera recibía en aquel país, y que nos lleva a reafirmar su molestia con la construcción del imaginario nacionalista del Estado.

Fue en febrero de 1928 que Orozco relató a Charlot mediante una carta su inconformidad frente a la actitud del Estado frente al arte mexicano y la imagen que se tenía sobre el mismo:

23 de Febrero de 1928. Te anticipo que el único objeto de la exhibición es vender chacharas de “arte” (?) “popular mexicano” un negocio comercial, para el cual nuestros cuadros sólo han servido de carteles de propaganda.¹⁵⁰

Queda claro desde los primeros años posrevolucionarios la visión del artista sobre las ideas que apoyaba el Estado nombrándolo como “lo verdadero mexicano” y que

¹⁴⁹ *Ibidem*, pp.137-138.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 48.

pretendían ser plasmadas en el arte pictórico mural, hecho que nunca influyó ni apoyo Orozco, pues él miraba en arte un fin universal, al que todo hombre tuviera acceso independiente de su idioma o nacionalidad, inquietud que siempre fue parte de su trabajo artístico. Fue gracias a la oportunidad que José Vasconcelos les dio al ser llamados todos los artistas y los intelectuales a colaborar.

La pintura mural se inició bajo nuevos auspicios. Hasta los errores que cometió fueron útiles. Rompió la rutina en que había caído la pintura. Acabó con muchos prejuicios y sirvió para ver los problemas sociales desde nuevos puntos de vista¹⁵¹. Ideas que posteriormente serían remarcadas en el manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores y que pasarían a ser la base teórica del movimiento mural, así la firma de Orozco en el manifiesto hizo que se comprometiera con un grupo de artistas que tenían como afinidad las mismas ideas en cuanto al arte, con más de alguna estaría de acuerdo y nos otras no, sin embargo ya empiezan a influir en su trabajo mural.

El sindicato para el propio Orozco, no tenían ninguna importancia, pues no se ser una agrupación de obreros que tuviera que defenderse de un patrón, pero el nombre sirvió de bandera a las ideas que venían gestándose, basadas en las teorías socialistas contemporáneas. Siqueiros redactó y todos nosotros firmamos... contenía en resumen, las siguientes proposiciones:

Socializar el arte; Destruir el individualismo burgués; Repudiar la pintura de caballete y cualquier otro arte salido de los círculos ultrainterculturales y aristocráticos; Reproducir solamente obras monumentales que fueran del dominio público; Siendo este momento histórico, de transición de un orden decrepito a uno nuevo, materializar un arte valioso

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 61.

para el pueblo el lugar de ser una expresión de placer individual; producir belleza que surgiera l lucha e impulse a ella.¹⁵²

Los primeros trabajos murales de Orozco se dan en la Escuela Preparatoria, estos llevan implícitas ya las inquietudes estéticas universales del artista y a la vez reafirma su pertenencia a un grupo de pintores. Fue en sus primeras obras que el contenido se concentraba más en temas abstractos, esotéricos, místicos; donde Orozco hace énfasis en la producción de sentimientos y no en la realización de un arte político o ideológico. Sencillamente busco resaltar el nivel estético del muralismo, entre estos murales se encuentran: *Cristo Destruye la Cruz*, *La lucha del hombre contra la naturaleza* y *Tzontémoc*.¹⁵³

Es a partir de la creación de sus primeras obras murales y las que crea a lo largo de su carrera, que podemos distinguir en Orozco sus principales inquietudes sociales y políticas, pues las estéticas están muy claras debido a que su único interés fue el arte y la pintura, lo que hace que se tenga un poco más de acceso a esas ideas descritas por él mismo. La forma y el contenido en las obras resultan ser únicas y es lo que hace que José Clemente sea nombrado como un *gran artista*, diferenciándose enormemente de sus colegas, así mismo lo describe el propio Charlot:

Su gran dicha fue la de no haber hecho jamás el viaje a Europa. Sus fuentes son genuinamente americanas. Los Estados Unidos le dieron los elementos dramáticos. El afán

¹⁵² *Ibidem*, p. 63.

¹⁵³ Jaimes, *Filosofía del muralismo...*, pp. 76-77.

de italianismo que tuvo al empezar su obra monumental, sus ensayos de cubismo, no tienen otro valor que el de revelar a qué punto le importunaba no parecerse a nadie.¹⁵⁴

Fue entre 1923 y 1927 que Orozco apoyado por el Estado bajo el auge muralista, impulsado por José Vasconcelos, creó importantes murales, entre ellos los de la Escuela Preparatoria, *La Huelga* (1924-1926), *La trinchera* (1924-26), *La destrucción del viejo orden* (1926) y *Maternidad* (1923-24); en 1925 pinta a invitación de Francisco Sergio Iturbe, en la Casa de los azulejos su mural *Omnisciencia*; en 1926 pinta el mural *Revolución Social* en la Escuela Industrial de Orizaba, Veracruz.¹⁵⁵

Esta primera etapa muralista de Orozco es muy ilustrativa en cuanto a su perspectiva sobre varias cuestiones ideológicas, pues sus construcciones simbólicas reflejan discursos políticos, ideológicos y sociales sumamente críticos, elementos que son confrontados con su visión sobre su contexto y su época, que hacen resaltar su compromiso social y artístico. Su discurso político es crítico, pues no se mostró partidario a ninguna corriente nacionalista oficial ni tampoco mostró afinidad a un partido o un personaje de los altos mandos. Se molestó en ver la idea que el propio Estado intentaba construir para definir a la mexicanidad y al mexicano, y en cuanto a las ideologías que entraban con rapidez al país mantuvo una opinión certera ante ellas, como ideas que obstaculizaban al hombre. Pensamientos que en Orozco nunca caducaron y siempre se mantuvieron vigentes a lo largo de su vida y trabajo mural.

A partir de las obras de Orozco es cómo podemos cercarnos más a la visión del artista sobre su espacio y su tiempo, sin embargo resultaría imposible el estudio de todas

¹⁵⁴ Orozco, José Clemente Orozco. *El artista en Nueva York...*, p. 174.

¹⁵⁵ Saizar, Consuelo, *José Clemente Orozco. Pintura y Verdad*, Guadalajara, Jalisco, Edug/UDG, 2010, 228p..

ellas, debido a esto es que el apoyo de los distintos investigadores interesados en el artista son de gran aporte para el acceso al muralista. Es por ejemplo Héctor Jaimes quién afirma que “la crítica a la ideología resulta un tema central en la obra de Orozco, enfrenta el reto estético más allá de la ideología... La ideología no es el camino hacia la libertad social, más bien, la ideología se representa como un obstáculo para alcanzarla y para darle al hombre la posibilidad de ser plenamente”.¹⁵⁶

Constantemente en los murales de Orozco observamos en un arduo movimiento a un gran cumulo de “banderas rojas” y tras ellas hombres en total descontrol. No resulta complicado interpretar mediante estas escenas que simbolizan anarquías, la crítica de artista sobre las crecientes ideas socialistas que ya habían alcanzado a gran parte de sus colegas. Orozco transforma sus ideas político-sociales en emoción y sentimientos; transformación estética en la que las ideologías jugaban un papel ideológico destructivo ante la sociedad.

Sin duda la visión negativa del artista sobre las ideologías resulta una afirmación en sus obras. Es entre 1922 y 1923 que Orozco afirma su renuncia a todas esas ideas hasta cierto punto oficiales, de pintar huaraches, sombreros, indios, zarapes, calzoncillos mugrosos, pues se trataba de símbolos falsos que se habían creado como identificadores de la sociedad mexicana¹⁵⁷, sin duda la crítica es a la ideología triunfante “el nacionalismo”. Es por ello que Cardoza y Aragón lo nombra como un artista creador de un arte nacional no nacionalista.

¹⁵⁶ Jaimes, *Filosofía del muralismo...*, p.81.

¹⁵⁷ Orozco, *José Clemente Orozco. El artista en Nueva York...*, p. 138.

En cuanto a la visión de Orozco sobre la Historia es de notable que estaba totalmente ligada a su perspectiva sobre las razas, veía en toda la Historia de México escrita exclusivamente desde el punto de vista racial:

La discusión se reduce, en apariencia, a proclamar e imponer la superioridad de una de las dos razas... Las consecuencias de la tesis o teoría racial, con exclusión de cualquiera otra, son muy graves. El antagonismo de razas está exacerbado. La conquista de México por Hernando Cortés y sus huestes parece que fue ayer. Tiene más actualidad, en cualquier momento, que los desaguisados de Pancho Villa. No parece que hayan sido a principios del siglo XVI, el asalto al gran Teocali y la Noche Triste y la destrucción de Tenochtitlán, sino el año pasado.¹⁵⁸

Es Rochfort quién refiere mediante la obra de Orozco *La conquista española de México (1938-1939)* que el artista “evitó una visión polarizada de la Conquista y sus consecuencias. Por ejemplo, no abrazó en forma incondicional la causa del México prehispánico, como Rivera había hecho de manera implícita. Tampoco vio la conquista española bajo una luz irremisiblemente negativa. En vez de ello, buscó sintetizar su inquietud en cuanto a la polaridad de los aspectos positivos y negativos de la historia con su idea de la historia mexicana”.¹⁵⁹

Queda claro que las inquietudes de Orozco frente a las “modas ideológicas” dentro del arte y de la vida misma posrevolucionaria, el artista las miró con ojos sumamente críticos, creando propiamente sus interpretaciones sobre la Historia, el folclorismo, el arte popular, las ideologías, las razas, el nacionalismo y el arte, así como también demeritó todo

¹⁵⁸ Orozco, *Autobiografía...*, p. 78.

¹⁵⁹ Rochfort, Desmont, *Pintura mural mexicana*, México, Limusa, 1993, p. 111.

la participación del Estado en la construcción del imaginario nacionalista, pues esta suma de elementos fueron elementales para la conformación de un concepto sobre lo mexicano y los mexicanos.

Sin duda entre los muralistas, Orozco fue el más callado, el de vida más austera y concentrada. Vivió distante de las polémicas y del sensacionalismo, primadonismo y otras zarandajas. Que sea trágico y sátiro comprueba su sensibilidad para sufrir los conflictos y sus dotes para captarlos y dominarlos con pasión, su cólera y su risa.¹⁶⁰

Orozco se formó una visión política muy clara mediante sus experiencias de vida, ideas que se fueron formulando a través de los años, y que pudieron ser apreciadas desde su trabajo pictórico. Es desde su estancia en la academia de San Carlos hasta 1949 año de su muerte que Orozco vio con ojos críticos su propia época, su inquietud política recaía en ver como los políticos tenían una sola ambición “la búsqueda personal del poder”, idea que reafirmo tras el acontecer revolucionario y tras dar su único apoyo a Venustiano Carranza.

Fue por medio de la caricatura que también mostró su inconformidad frente a la dictadura de Díaz y el viejo régimen. En el México Posrevolucionario mantuvo su crítica política firme ante el Estado y sus políticas en la cultura así como el arte, el nacionalismo y sus corrientes llenaron al arte “falsa significación” sobre la mexicanidad, ideas en las que Orozco fue un opositor muy claro, dichas ideas llevaron a Orozco reafirmar su único compromiso el social, con el pueblo.

Orozco vio en el pueblo una de sus más fuertes inspiraciones, su compromiso recaía en pintar con el más fiel realismo su época, su tiempo; veía en el pueblo un mundo trágico,

¹⁶⁰ Cardoza y Aragón, *Orozco...*, p. 183.

le fascinaba observar su comportamiento, lo que le hacía sufrir, “amaba a su pueblo, feliz o desgraciado, a su pueblo en sí, como estuviera”.¹⁶¹

En el anticlericalismo de Orozco se siente esa molestia frente a las ideologías, precisamente porque “ha burlado la fe del pueblo, porque ha engañado con ella”¹⁶². El artista no entiende la pintura como simple testimonio, como documento. Pues busca con ella revelar una realidad sin mitos, una realidad que pocos veían pero que sólo el pueblo sentía. Sin duda su apasionamiento por el pueblo y la realidad son elementos que nunca dejan de formar parte en las composiciones de Orozco, es el dramatismo, la violencia, el sufrimiento, es como el pintor describe casi poéticamente su época desde una perspectiva social.

En cuanto a las inquietudes artísticas de Orozco, no cabe duda que el punto de partida de sus composiciones pictóricas siempre fue el hombre, la humanidad. Su inspiración partía de la mujer, del pueblo, la vida misma, del hombre universal, sin razas ni idiomas mucho menos nacionalidades, es por ello que pintaba para todo espectador letrado o no, temas donde el hombre es el centro del discurso empleado en sus obras.

Es el propio Justino Fernández quién revela que “para Orozco el hombre es el punto de partida de toda creación”, elemento que evidentemente se materializa en cada una de sus obras, ya fuera tanto en su pintura de caballete, en sus sarcásticas caricaturas y en su pintura mural, pudiéndose afirmar que no existe obra de Orozco en la que el hombre no sea su concepto de inspiración. El más puro ejemplo es su obra mural *El Hombre en llamas* en el

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 48.

¹⁶² *Ibidem*, p 49.

Hospicio Cabañas de Guadalajara, donde su complejo discurso y su composición estética tiene como centro al propio hombre y la humanidad.

El artista pinta al hombre desde sus aspectos más positivos y negativos, renaciendo desde las cenizas hasta sus puntos más débiles, elementos que entorpecen a la humanidad. Toda la obra de Orozco puede decirse que no es sino un reflexionar sobre la existencia, un largo y espléndido discurso sobre el hombre, pues desde sus primeras obras el hombre ha sido su motivo, el artista se preguntaba ¿Qué es el hombre?, ¿Qué es la humanidad?, más nunca se dedicó a responder por escrito, sino a través de sus obras, ideas que plasma en cada mural o lienzo.¹⁶³

Orozco siempre se preocupó por tratar en sus obras *temas universales*, pues a su parecer eran los únicos que debían tratarse en la pintura mural, así todo el mundo podría tener acceso a las obras, desde el más refinado crítico hasta el hombre sin educación. Como todo arte verdadero debe tener una respuesta relativa a la capacidad del espectador o interrogador que se sitúa frente él y así ser una cosa viva, que vibre en el espíritu del que la contempla y sea capaz de establecer una correspondencia de emoción estética.¹⁶⁴

Sin embargo es por la propia inquietud del artista por los temas universales y por lograr que todo espectador tuviera acceso, que por ello crea sus pinturas monumentales. Murales a los que no sólo un grupo de personas tuviera acceso, que cumplieran un fin didáctico y estético, pintura que invitaba al espectador a la reflexión, pues no sólo para

¹⁶³ Fernández, Justino, *Orozco. Forma e Idea*, México, Porrúa, 1975, p. 156.

¹⁶⁴ Fernández, Justino, “De una charla con José Clemente Orozco” en *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas...*, p. 12.

Orozco sino para Rivera y Siqueiros, la pintura era PARA EL PUEBLO, ES PARA TODOS".¹⁶⁵

Es Orozco el artista que mediante sus composiciones pictóricas supo intercalar sus trágicos discursos con sus perfectos trazos y formas, es mediante el uso de los colores que los matices hicieron de la composición un acto poético y emotivo; José Clemente no le tuvo miedo a los espacios en blanco (como su colega Rivera, que le resultaba incomodo algún pequeño espacio sin pintar) por lo tanto supo aprovechar cada espacio arquitectónico dándole importancia a las entradas de luz y crear un trazo perfecto mediante sus dibujos que hace de sus formas un acto de sencillez.

La propia gama de colores utilizada por Orozco es muestra su originalidad estética. En ocasiones podemos encontrar en las obras de Orozco el contraste de blanco y negro resaltando con los colores más vivos, así como su constante uso de los colores ocres y oscuros muy por encima de los colores brillantes y llamativos, sin embargo el color se ajusta en base al tema, con el fin de expresar fuerza, nostalgia, muerte o vida.

Las composiciones no están puestas sobre el muro, colgadas o adheridas simplemente. Forman parte de la arquitectura, se incorporan a ella modificándola, haciéndola, haciendo temblar los arcos violados, los muros que se diría van a ceder. La realidad de su pintura pertenece al edificio, y las columnas llevan el impulso de las pernas, de los torsos...Las espaldas cargan las bóvedas. Sus imágenes pueblan la arquitectura, la

¹⁶⁵ Publicado en ingles en *Creative Art*, Magazine of fine and Applied Art, Nueva York, Enero de 1929, Vol.4, n. 1, Versión tomada de *Textos de Orozco*, citado en Cardoza y Aragón, Luis. *Pintura contemporánea de México*, México, Era, p. 266

continúan, se tornan inseparables de ella y aprovechan los declives de los tirantes, la curvatura de los techos, lo marcos que forman las arcadas.¹⁶⁶

Finalmente como parte de este apartado mostraré una breve cronología sobre el trabajo mural de *José Clemente Orozco* y algunas notas¹⁶⁷:

1922-1927.- Pinta al fresco los murales de la escuela Preparatoria Nacional.

- Los murales de la Escuela Nacional fueron suspendidos por “protestas de un grupo de estudiantes, la obra es suspendida e incluso maltratada... volverá a la Escuela Nacional Preparatoria en 1926 para retomar y concluir este proyecto”¹⁶⁸. A lo que Charlot indignado por los acontecimientos responde: “Los frescos de Orozco, apedreados por la élite social futura del país, no son sino unos ejemplos tomados entre mil de esta ley: Siempre luchará (sin otra razón que la de su perversión) el mediocre contra el superior, ya que éste, es su desdén o repugnancia, rehúsa defenderse, quedando así como una fácil víctima de las coces de sus enemigos”.¹⁶⁹

1925.- Pinta el mural de la casa de los Azulejos.

1926.- Pinta el mural “Revolución Social” en la Escuela Industrial de Orizaba, Ver.

1927.- 1934 Viaja a los Estados Unidos

- Resolvió ir a Nueva York, contando con la ayuda de don Genaro Estrada secretario de Relaciones exteriores, quien le facilito recursos suficientes para el paisaje y tres medes de subsistencia.

1930.- Pinta el mural “Prometeo”, en el Pomona College de Claremont, California.

1932.- Realiza su único y breve viaje a Europa, en el verano: Inglaterra, Francia, Italia, España.

¹⁶⁶ *Ibidem*, pp. 279 280.

¹⁶⁷ Estos datos autobiográficos fueron construidos en base a la autobiografía de Orozco; la obra de Lila Porras, Gonzalo, *El artista plástico y su obra en la cultura de México y de la obra de Clemente Orozco*, Valladares, *Pintura y Verdad*.

¹⁶⁸ Orozco. V. Clemente. *Pintura y Verdad...*, p. 75.

¹⁶⁹ Orozco, *José Clemente Orozco. El artista en Nueva York...*, p. 149.

- Su intención no era conocerla, pues el viejo mundo no puede ser conocido en noventa días. Quería solamente ver parte de la gran pintura en museos y templos.

1932-1934.- Realiza fresco en la Biblioteca Baker del Darmont College, en Hannover, N. H., “El pasado indígena y español de México”.

1934.- Vuelve a México. Mural en el Palacio de Bellas Artes.

1935-1939.- Crea los murales en Guadalajara (Universidad, Palacio de Gobierno, Hospicio Cabañas).

- Los frescos en el Auditorio de la Universidad, denunciando a los líderes corrompidos. En el Palacio de Gobierno, en la gran escalera, la imagen del libertador “Miguel Hidalgo”. Fresco del “Hombre en llamas”, temas de la conquista en el Hospicio Cabañas.
- Es a partir de 1936 que se estableció en Guadalajara, en donde había de permanecer cuatro años, entregado a una labor intensa y fructífera.

1940 Pinta los murales en la Biblioteca Gabino Ortiz de Jiquilpan Michoacán. En Nueva York crea el mural transportable *Dive bomber*, en el Museo de Arte Moderno.

- Para decorar la Biblioteca ubicada en el corazón de Jiquilpan, el aún presidente Lázaro Cárdenas manda llamar a Clemente Orozco, dándole libertad en cuanto a la composición temática.

1940-1941.- Crea los murales en la Suprema Corte de Justicia, México.

1942-1944.- Pinta los murales en la Iglesia del Hospital de Jesús, México.

- Tratan el tema del apocalíptico de la Segunda Guerra Mundial.

1945.- Pinta los murales desmontables del Turf Club en la capital.

1946.-Pinta el mural “La primavera” en la casa del doctor José Moreno, en San Jerónimo.

1947.- Exposición Nacional en el palacio de Bellas Artes. En El Colegio Nacional exhibe la serie *Los teules*. Empieza, a fines de año, el mural en el teatro al aire libre de la Escuela Nacional de Maestros y la decoración en el vestíbulo del edificio.

1948.- Pinta el fresco transportable “Juárez” en el Museo Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec). Comienza la decoración de la Cámara de Diputados de Jalisco, que termina en el año de su muerte.

1949.- Muere poco antes de cumplir 66 años, el 7 de Septiembre.

- Por mandato presidencial, se aprobó que se enterrara en la Rotonda de los Hombres Ilustres, en el Panteón de Dolores.

Capítulo IV

La creación mural de José Clemente Orozco “Alegoría de la Mexicanidad”

José Clemente Orozco, respondiendo al llamado del general Lázaro Cárdenas para la decoración de los muros de la nueva Biblioteca Pública ubicada en el corazón del pueblo de Jiquilpan, ve la oportunidad de plasmar su visión sobre la mexicanidad manteniendo total hermetismo sobre las ya trabajadas “auténticas expresiones de pueblo mexicano”, tanto por el Estado como por los intelectuales de la época, generando así su propia *alegoría de la Mexicanidad*. A pesar que la obra se pinta a principios de los años cuarenta cuando ya toda esa euforia de los años veinte sobre la invención del mexicano se había debilitado debido a varios factores, Orozco recrea un discurso pictórico cargado de patriotismo, de elementos ajenos a la oficialidad y de fuertes críticas, así mediante sus trazos firmes, los matices de los colores y la técnica, hace que su composición tenga como resultado un gran nivel de significación tanto en su forma como en su contenido.

Sin duda la obra mural de Orozco reafirma que su originalidad recae en su propia construcción simbólica e ideológica sobre la mexicanidad. Su concepto estaba compuesto de elementos que describieron desde su perspectiva la identidad de los hombres de la nueva nación. La violenta lucha revolucionaria, las masas enardecidas, muertes, confusión, la burla y la hipocresía, contrastadas con elementos simbólicos como un feroz jaguar, enredaderas de nopales, una mujer y una enorme bandera en movimiento dan muestra que para el muralista su fuente de inspiración emana de su propia realidad, evitando en todo momento la mitificación y la mentira, con el propósito de mostrar al espectador un discurso crítico, que hará en el mismo tener una visión realista y crítica de “lo mexicano”.

4.1 La decoración de los muros de la Biblioteca Pública Gabino Ortiz en Jiquilpan “De la descripción a la interpretación”.

La originalidad pictórica de Orozco no sólo se reflejó en su capacidad crítica y su bien logrado discurso político-social, sino va más allá con su excelente técnica y su visión sobre el arte como un lenguaje único al que todo hombre tiene acceso, sin importar idiomas, clases sociales o si eres letrado; por ello el matiz de los colores y los trazos forman una parte importante en esta composición dedicada a “la mexicanidad”.

El espacio arquitectónico que le fue designado al artista tapatío, es elegido por el propio Lázaro Cárdenas en su natal Jiquilpan (municipio ubicado en el estado de Michoacán). Le es comunicado a Orozco sobre la inquietud que el aún presidente de la República tenía sobre sus servicios pictóricos para la decoración de los antiguos muros de la ex iglesia guadalupana que se encontraba en el corazón del pueblo. En un principio se creía que adornaría las paredes de lo que sería un museo y que posteriormente finalizaría siendo el albergue de cientos de libros que invitarían al pueblo a unirse al conocimiento, la Biblioteca Pública “Gabino Ortiz”.

Tras haber finalizado una de sus obras más importantes de su legado artístico “el hombre en llamas”, mural ubicado en el Hospicio Cabañas de Guadalajara a mediados del año de 1938, José Clemente es llamado por Alberto Le Duc secretario particular del General Cárdenas para manifestarle su interés sobre un nuevo mural en Jiquilpan. Inmediatamente se trataron temas relacionados con la creación física e ideológica del

mural, dejando en claro que el muralista se encontraba en absoluta libertad en cuanto a la elección de temas y el desarrollo de los mismos.¹⁷⁰

El proyecto artístico y educativo que tenía Lázaro Cárdenas para su terruño pasa a ser parte de toda ésta recién formada tradición de ocupar, reconstruir y decorar los antiguos espacios coloniales (principalmente se trata de espacios eclesiásticos), pues el gobierno vuelve a impulsarlos para darles un nuevo sentido a estas viejas construcciones que por múltiples razones permanecieron cerradas o en el abandono; entre algunos factores pudieron estar las recientes luchas sociales como la revolución mexicana ó la lucha armada que se produce bajo la presidencia de Calles en contra de la Iglesia Católica así como la misma reforma relacionada con la desamortización de los bienes eclesiásticos impulsada por el propio Benito Juárez desde el siglo XIX.

Dentro de estos nuevos sentidos que se le darían a estas viejas construcciones coloniales se encuentran darle una nueva utilidad como bibliotecas y espacios públicos, a pesar que como lo mencionaba anteriormente la idea inicial del presidente Cárdenas nació siendo la creación de un museo, finalmente Jiquilpan también apoyo la idea de la creación de su propia Biblioteca Pública pues tanto en la capital del estado como en Pátzcuaro ya se había logrado establecer estos nuevos centros que resguardarían el conocimiento y albergarían importantes obras artísticas. A pesar que esto no les causo molestia a los artistas el investigador Francisco Miranda menciona que “Jiquilpan rindió tributo a la costumbre

¹⁷⁰ LE DUC, Alberto, carta a Orozco, 8 de Diciembre de 1938, Citado por Clemente Orozco V., *Verdad Cronológica*, Edug/ Universidad de Guadalajara, Guadalajara Jalisco, pág. 226.

de ocupar edificios inadecuados para hospedar bibliotecas, como fue el caso de la Capilla de Guadalupe, probablemente la capilla del antiguo hospital franciscano”.¹⁷¹

Efectivamente el espacio en el que se pretendía la creación pictórica se trataba de un austero, sencillo y viejo complejo arquitectónico. Desde su primitiva construcción contó con una planta sencilla, carente de toda ornamentación y fue elaborada de abobe, pues es “hacia principios del siglo XVII, probablemente en 1660, que comenzó a ser reedificada la iglesia de San Francisco, en piedra y mampostería, con cuatro bóvedas semicirculares. Esta iglesia era de una sola nave, sin cúpula ni cruceros, y su piso y su altar eran de madera, tallada y dorada en partes”¹⁷². y sin embargo a pesar que esta descripción data del siglo XVII pareciera que no fueron muchos los cambios arquitectónicos a los que fue sometida con el tiempo.

Es hasta principios del siglo XX que tras algunos acuerdos y debido a la devoción hacia la Virgen de Guadalupe por parte de los pobladores de Jiquilpan, que se decide crear un santuario en su nombre en el espacio que pasaría a ser la ex capilla franciscana, siendo hasta “el 12 de Diciembre de 1920, que pudo inaugurarse este santuario”¹⁷³. Se trataba de un espacio sumamente simple tanto en su interior así como en su exterior, pues si bien existieron pequeñas modificaciones a la edificación no existe registro alguno en el que se mencionaran cambios por completo a la original arquitectura.

¹⁷¹MIRANDA GODINEZ, Francisco, *Historia de las Bibliotecas Públicas en Michoacán*, México, CONACULTA, 1991, pág. 95.

¹⁷² *Ibidem*, p 311.

¹⁷³ *Ibidem*, p 344.

En cuanto al exterior al parecer desde los primeros registros fotográficos que existen y que pudieran fecharse más o menos en los años 30 (aunque la fecha no es exacta),¹⁷⁴ nos damos cuenta que se trataba de la misma edificación sumamente austera, pues al parecer el material con la que estaba compuesta era de piedra, solamente constaba de una ventana central que cierra su arco de manera ojival y bajo dicha ventana se encontraba la puerta de madera de no muy grandes dimensiones. El edificio consta de una sola nave, se trata de una planta sencilla elemento arquitectónico que es muy característico en las iglesias michoacanas que fueron construidas tras la conquista de México y el estado. Al parecer el estilo gótico fue la inspiración para la re decoración de la capilla Guadalupana, pues la nave esta hecha de bóvedas ojivales, las nueve ventanas que dan luz al espacio siguen el mismo estilo ojival al igual que el ábside, finalmente cabe mencionar que la construcción arquitectónica no fue alterada al hacer la remodelación.

En cuanto al interior (existe un registro fotográfico aunque carente al igual de todo registro de temporalidad¹⁷⁵) es mediante una imagen que se nos revela una capilla con una hermosa decoración en el ábside, se trata de un mural dedicado a la Virgen de Guadalupe, con esto queda en el olvido la austeridad ornamental del pasado. Así pues ya se contaba con una decoración pictórica previa a la realizada por Orozco, pues debemos recordar que la pintura mural en los siglos anteriores al esplendor del muralismo mexicano del siglo XX fue muy utilizada principalmente en espacios eclesiásticos como parte tanto del aspecto

¹⁷⁴ Las imágenes son parte del acervo fotográfico que tiene el archivo histórico del Centro de estudios de la Revolución en Jiquilpan, si bien las fotografías que muestran a la ex capilla franciscana en remodelación carecen de temporalidad como parte de esa exposición de fotos se muestra en una la plaza de Jiquilpan fechándose en 1937, fecha en la que podría haber sido también fotografiada la actual biblioteca. Véase figura 1 del Anexo Fotográfico 1.

¹⁷⁵ Dicha fotografía fue un reciente obsequio para la Biblioteca Pública de Jiquilpan, su temporalidad igual no es clara, el fotógrafo fue un habitante de la población del cual no es claro su nombre. Véase figura 2 del Anexo fotográfico 1.

decorativo como con un fin didáctico para la enseñanza de la doctrina cristiana. Más sin embargo esto fue muy común en el siglo XVI y XVII, en todo caso considero que la pintura mural que conservaba el santuario guadalupano era parte de un fin decorativo y representativo como parte de la devoción a dicha santidad. Debido a la distancia que está tomada la foto es difícil hacer una descripción de dicho mural, más sin embargo la Virgen es la imagen central y por lo tanto más sobresaliente de la obra, pues se denotan vagamente unos pequeños ángeles semidesnudos del lado derecho de la guadalupana, así como algunos personajes religiosos (Véase figura 3 del anexo fotográfico 1).

A pesar que se trataba de un santuario muy venerado por los jiquilpanences, las circunstancias sociales no permitieron que se siguiera llevando a cabo las misas y todas sus funciones eclesiásticas, pues a pesar que la inauguración del santuario se llevo a cabo a finales de 1920, su destino fue poco afortunado pues es cerrado debido a las pugnas entre la Iglesia y el gobierno callista en el momento conocido como: la lucha cristera. Así pues debió ser clausurada entre 1926 y 1927, hasta que las miradas vuelven a esta vieja construcción con la finalidad de darle un uso didáctico enfocado en dar servicio y aportar conocimiento.

Al ser cerrado este santuario muchas pudieron ser sus funciones, es el propio Orozco que hace una leve referencia sobre la existencia de un teatro tras acordar algunos preparativos para empezar la labor pictórica:

El señor presidente me mostró el templo que ha de ser decorado. Las obras previas que deben hacerse, según mi parecer (...) son las siguientes: eliminar el escenario, cambiar el color de todo el interior, sea dejando los materiales en sus colores naturales o pitándolos con un pigmento gris, claro mate, tal vez al temple o al cal. Eso tendría por objeto hacer

valer el colorido de los futuros frescos. Los lugares para estos últimos serían los tableros lisos de los lados y del fondo”.¹⁷⁶

Como lo mencionaba anteriormente es tras finalizar su obra del Hospicio Cabañas que Orozco se dispone a la creación de un nuevo mural en Jiquilpan, más a pesar que el contacto entre el artista y Le Duc se da desde el 8 de Diciembre de 1938 los murales se empiezan a ejecutar a mediados del año de 1940. Las ocupaciones del artista impidieron que se llevara a cabo la obra en el año que fue contactado más sin embargo en ese transcurso de 1938 a 1940 fue muy activa la comunicación entre ambos personajes, en sus cartas no sólo había significativas conversaciones sino bocetos, costos, pagos y peticiones para que se pudiera llevar a cabo de la mejor manera la creación de los murales con la técnica al fresco.

La carta que nos acerca más al cómo iban a estar conformados los murales, aun bajo la idea de decoración el museo de Jiquilpan es la que Orozco manda el 9 de Marzo de 1939 al secretario personal de Cárdenas informándole como estaría conformado su trabajo :

Según los planos que usted se sirvió a dejarme, los tableros que hay que pinta en el museo de Jiquilpan dan un total de 238 metros cuadrados, distribuidos así:

4 tableros de 36m”.....	144 metros cuadrados.
2 tableros de 30m”.....	60 metros cuadrados.
2 tableros de 18 m”.....	36 metros cuadrados.
1 tablero de 42 m”.....	42 metros cuadrados.
9.....	282 metros cuadrados.

¹⁷⁶ José Clemente, carta al arquitecto Alberto Le Duc, 14 de Diciembre de 1938, citado por Clemente Orozco V., *Verdad Cronológica*, Edug/ Universidad de Guadalajara, Guadalajara Jalisco, pág. 228.

El trabajo de pintura al fresco de los mencionados tableros lo estimo en um de \$28, 000, incluyendo materiales de pintura y salarios de ayudantes.¹⁷⁷

La idea de cómo se iría conformando el mural y su cercanía a cuál sería el resultado quedarían esclareciéndose poco a poco con los bocetos que Orozco le mandaba al general Cárdenas como parte de su labor decorativa. Es entre los meses de abril y octubre de 1940 que Orozco ya se encontraba en el pueblo de Jiquilpan realizando su encargo, mientras estaba ahí relata a su mujer “es muy difícil aguantarse aquí, siendo lo más pesado por la noches, pues no hay absolutamente nada qué hacer ni en que divertirse”¹⁷⁸, sin embargo su trabajo fue concluido rápidamente.

A finales de Octubre, Orozco termina la tan anhelada decoración mural, siendo hasta el viernes 18 de Marzo de 1941 el día que queda inaugurada la Biblioteca Pública que llevaría el nombre de “Gabino Ortiz”, en honor a un importante intelectual de Jiquilpan. Los periódicos de la época retrataron en sus columnas dicho acontecimiento que no sólo implicaba la abertura de la biblioteca sino el desfile que se llevó a cabo en esa fecha tras la conmemoración de la expropiación petrolera.

Enrique Calderón, cronista del periódico *El nacional* expresa en su columna la emoción y el fervor con el que se vivió dicho día en Jiquilpan, acompañado del general más unas cuantas personalidades como el gobernador de Michoacán el general Feliz Ireta. Este periodista narra lo siguiente:

¹⁷⁷ José Clemente, carta al arquitecto Alberto Le Duc, 9 de Marzo de 1939, citado por Clemente Orozco V., *Verdad Cronológica*, Edug/ Universidad de Guadalajara, Guadalajara Jalisco, pág. 229.

¹⁷⁸ OROZCO, José Clemente, *Cartas a Margarita*, México, Era, 1987, p. 299.

Pareció, por un instante, que otra vez vivíamos aquellos días agitados y que Lázaro Cárdenas iba a anunciar la expropiación libertadora, retando nuevamente al poderío insolente del imperialismo económico para reivindicar la dignidad y la soberanía de la patria... Como parte de los festejos, no podía faltar la inauguración de obras, ya que el general Cárdenas prosigue, allá, incansablemente sus características actividades constructivas... las inauguraciones fueron de una magnífica biblioteca pública, elaborada por el gran muralista Orozco, etc....¹⁷⁹ .

Tanto gustó la obra de Orozco al presidente Cárdenas que mientras pintaba en Jiquilpan “ordenó a la Dirección General de Bienes Nacionales que firmara un contrato para que pintara al fresco 462 metros cuadrados en el nuevo edificio de la Suprema Corte de Justicia, por lo que recibiría 55, 440 pesos, debiendo, según el contrato, iniciar trabajo el 1 de Enero 1941”.¹⁸⁰

4.2 La mexicanidad ante los ojos del Orozco. El discurso Estético-político y su significado ideológico para el México pos revolucionario.

*“El artista que no siente las agitaciones,
Las inquietudes, las ansias de su pueblo y de su época,
Es un artista de sensibilidad mediocre y comprensión anémica”.*

Carlos Mariategui

La búsqueda de la definición de mexicanidad, fue una labor intelectual muy característica de los años posrevolucionarios. Estuvo totalmente ligada a la tarea de la reconstrucción de

¹⁷⁹ CALDERON, Enrique, “18 de Marzo de 1941. ¡Con Cárdenas en Jiquilpan!” en *El nacional*. Órgano Oficial del Gobierno de México, Vienes 21 de Marzo de 1941, México, p. 1-8.

¹⁸⁰ MELLO GONZALEZ, Renato, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje, emblemas, trofeos y cadáveres*, México, UNAM, 2008, p. 295.

una imaginario nacional o de un “el estereotipo nacional” que identificara a todos los mexicanos como mismos. Una gran suma de corrientes ideológicas surgieron en torno a la mexicanidad, algunas teniendo como sustento el propio nacionalismo, siendo apoyadas e impulsadas por el Estado, siendo el arte el mayor difusor de dichos estereotipos.

Las corrientes ideológicas que sustentarían dicho “estereotipo”, fueron las relacionadas con la etnología, la historia, las costumbres y tradiciones (bailes, canticos, etc.) el folckore, el pasado, la exaltación a los héroes nacionales, al campesino y al obrero. Ideas que influyeron en importantes artistas de la época, es en su obra donde se puede constatar sus posturas frente a estos elementos. Sin embargo fueron los filósofos, literatos y algunos pintores, como es el caso de Orozco que se ocuparon de crear composiciones simbólicas sobre la mexicanidad que sobrepasaron estas ideas, ajenas al nacionalismo oficial.

Para Octavio Paz, “el mexicano” fue un tema de estudio que trajo consigo máxima obra, *El laberinto de la soledad*, en la cual creó toda tesis sobre el comportamiento del mexicano y su identidad. Para él es por la misma Revolución que:

El pueblo se adentra en sí mismo, en su pasado y en su sustancia, para extraer de su entraña, su filiación. De ahí su fertilidad, que contrasta con la pobreza de nuestro siglo XIX. Pues la fertilidad cultural y artística de la Revolución depende de la profundidad con que sus héroes, sus mitos y sus bandidos marcaron para siempre la sensibilidad y la imaginación de todos los mexicanos”.¹⁸¹

¹⁸¹ Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad* citado por Mijangos, Eduardo en “Inventando al Mexicano. Identidad, sociedad y cultura en el México posrevolucionario”, México, IIH, 2008, p.109.

Paz refiere indudablemente que en el hombre posrevolucionario, influyeron todas las ideas que mitificación al Estado y sus ciudadanos mediante “el imaginario nacionalista” y la mexicanidad, ideas transmitidas en periódicos, en la radio, en el teatro, en la pintura y en la música. Fue muy común que los artistas crearan sus propios conceptos sobre la mexicanidad, más sin embargo cada criterio, posturas ideológicas y visiones, hacen de los complejos discursos de obra artística un sistema simbólico único, ya algunos artistas recurrieron elementos que conformaron el discurso oficial, contraponiéndolos o simplemente sin recurrir a ellos.

Orozco, el artista que “ha pintado la vida del pueblo mexicano en los aspectos más trágicos, más íntimos y más altos”¹⁸², en su creación mural sobre la mexicanidad, creó su discurso mediante un complejo simbólico, donde sus escenas se llenan de significación ideológica, siendo la crítica su mejor arma discursiva. Pintó con gran técnica y apasionamiento cada rincón de la Biblioteca Gabino Ortiz recreando un discurso único, ajeno a todas las ideas trabajadas en los años veinte y treinta sobre la invención del mexicano y el concepto de mexicanidad. Sin duda alguna podría afirmarse que la inspiración del muralista para la creación de su obra en Jiquilpan fue partir de su propio presente, dando a conocer 10 escenas que mediante el uso de la temática de la Revolución mexicana y una alegoría a la “verdadera mexicanidad”. Así mediante estas escenas simbólicas Orozco recrea todo un discurso patriótico, violento y sumamente crítico, para que el espectador tuviera así una visión fría, crítica y realista del mexicano.

Luis Cardoza y Aragón estudioso tanto de la obra como del propio pintor, revela que “Orozco no entiende la pintura como simple testimonio, como documento. Sino como

¹⁸² Cardoza y Aragón, *Orozco...*, p. 86.

revelación de la realidad. Mira a México con fidelidad y denuncia lo que lo hace sangrar y sufrir”¹⁸³. Son palabras alegóricas del estudioso del arte mexicano que refieren al trabajo del muralista, pero es su obra la que por sí sola nos muestra como la originalidad de la composición tanto de su forma (colores y espacio) como su contenido.

Orozco pintó para el pueblo (espectador) sin recurrir a los corrientes que trataron de definir la mexicanidad, sin ver en los hombres razas, no mostró tintes hispanofobicos, no recurrió al ya tan característico folklore, evitó exaltaciones a personajes, ignoró ideologías como el propio comunismo, no miró el pasado prehispánico más sin embargo si miro su pasado inmediato que era para él aún parte de su presente; es por ello que su concepto no estaba desligado de una visión trágica, violenta, llena de emociones, sarcasmo y sentimientos. Orozco no estuvo comprometido con ninguna corriente e ideología, sino como bien refiere Mariategui en sus palabras con las que inicie este capítulo, José Clemente fue un artista que sintió su época y sus agitaciones.

El mural en conjunto fue realizado con la técnica del fresco utilizada por la mayoría de los muralistas como parte de una técnica que se fue construyendo con la experiencia de los artistas interesados en el movimiento y la que el propio Orozco se aut nombra como su perfeccionador. La obra mural en conjunto consta de diez tableros, cada uno con su respectivo titulo, siendo el ábside la culminación visual y discursiva. De los diez tableros, ocho se ubican en las partes laterales de la nave de la ex capilla y se encuentran divididas por pilastras simples. Los otros dos tableros la conforman el ábside y pared de entrada a la biblioteca, sin embargo la unión de dichos muros forman una sola temática “la concepción de la mexicanidad para José Clemente Orozco”.

¹⁸³ Cardoza y Aragón, *Pintura contemporánea...*, p. 256.

Sin embargo el mural no sólo queda dividido por el espacio arquitectónico, pues el artista juega con los matices de los colores recreando por un lado en las paredes laterales que forman la nave, la temática de la lucha armada mexicana de 1910, mediante enormes dibujos en negro que contrastan con las blancas paredes y unas ligeras pinceladas de rojo. El ábside y la entrada al recinto se mantiene fiel a la composición discursiva sobre “la mexicanidad”, teniendo como característica el uso de colores vivos y la ausencia de blancos.

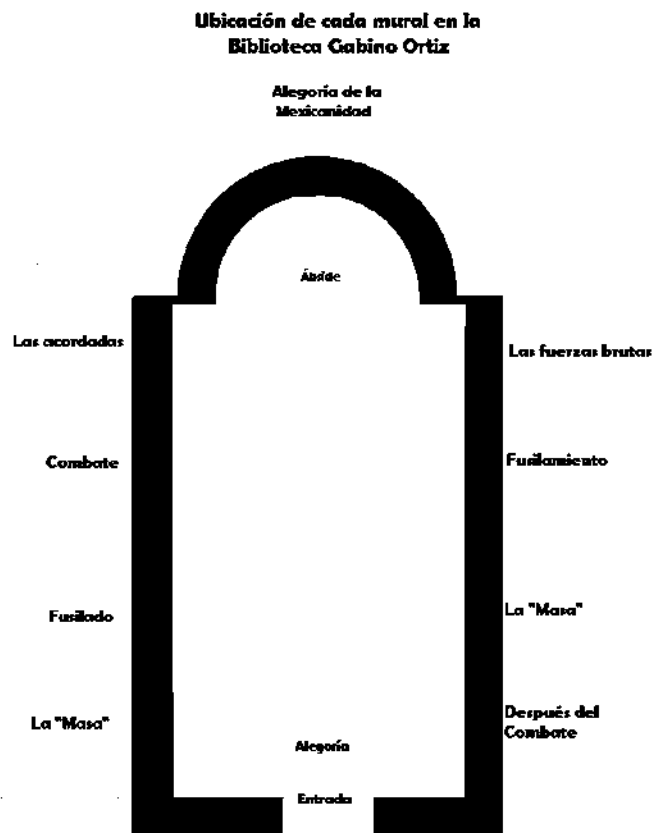


Imagen tomada del libro de Justino Fernández, Orozco. Forma e Idea.

En cuanto a los ocho murales que decoran las naves, su valor estético es inigualable pues el uso de solo trazos negros en un fondo totalmente blanco fue un elemento característico de la obra mural de Orozco, siendo Jiquilpan un espacio que albergaría una gran composición. La temática a la recurre Orozco sin duda es al suceso histórico conocido como “La Revolución Mexicana”, en la que vio lucha, muertes, sufrimiento, injusticias, revuelta, dolor, desacierto, gritos, desorden social, desesperación, siendo la mayor motivación del artista “el pueblo”.

En el primer tablero nombrado *La masa*, encontramos como tema central a las propias masas, en el cuál se puede observar un grupo de hombres amorfos que en medio de alboroto y caos. Van gritando con enormes bocas que dejan entrever sus dientes puntiagudos y filosos en vez de cabezas, mientras que en sus manos llevan palos y piedras que van recogiendo en el camino. De manera sobresaliente se observan cuatro banderas de color rojo que contrastan con el fondo blanco y los trazos en negros de los cuerpos deformes y enredados por el mismo caminar. Evocando a una manifestación violenta, desordenada y sin rumbo, la escena simboliza a las masas como un concepto que deteriora a la sociedad y a los mismos hombres, pues en un cuerpo donde no hay cabeza, no hay pensamiento, no hay orden se actúa sin recurrir a la razón existiendo un anarquismo total. Resaltando el oleaje de las banderas rojas, el furor, la exigencia y el coraje de las masas enardecidas, Orozco muestra su escepticismo hacia las ideologías y el efecto engeguecedor en la sociedad así como su molestia frente al desorden social (fig. 4, anexo 1).

El segundo tablero llamado *fusilado*, es una escena cruel que simboliza el abuso de la autoridad sobre un hombre (pueblo), el artista recrea bajo una temática de abuso militarista el momento justo en el que un hombre de edad madura, de complexión mediana

y vestido con simples ropas se desploma lentamente después de haber sido impactado por un arma de fuego, pues su pierna derecha refleja el momento en el que el cuerpo sin fuerzas se va cayendo lentamente hacia un gran hueco oscuro tal vez recién escavado, pues al fondo de esta escena se observa un montoncillo de tierra y piedras encontrándose clavadas en el dos palas. La expresión del hombre no es de dolor, su cara ya muestra cierta rigidez y su cuerpo inclinado muestra su muerte. En la parte superior derecha se observa la mitad de un cuerpo, de acuerdo a sus vestimentas parece ser un oficial y en su brazo lleva una larga espada que apunta hacia el oscuro pozo, pues el brazo reposa apuntando hacia la tierra y la muerte (fig. 5, anexo 1).

El combate, es cómo se nombra el tercer tablero, donde el dolor es la expresión más real. Se trata de uno de los muros que más trazos al negro contiene, tantos que el fondo blanco parece inexistente. El artista crea un tablero dinámico, donde la temática resulta ser un muy revuelto y hasta confuso combate. Se muestra a hombres en plena lucha cuerpo a cuerpo envueltos en la violencia, yacen tirados caballos y hombres mientras otros hombres luchan encima de ellos, los caballos se ven relinchar confusos tratando de escapar siéndoles imposible, por lo tanto chocan entre ellos y entre los hombres que con cuchillo en mano luchan tratando de matar a otros, a lo lejos se observan a dos hombres que pelean con sus machetes aun montados sus caballos. Esta escena simboliza el dolor de la lucha armada revolucionaria, donde el hombre refleja la lucha violenta y la figura del caballo (animal de batalla) la confusión (fig. 6, anexo 1).



Boceto para el tablero nombrado “El combate”, en la Biblioteca Pública de Jiquilpan. Imagen tomada del libro *Orozco*, de Alma Reed, p. 314.

El cuarto tablero *Las acordadas*, muestra una escena donde un grupo de personas se resisten ante la figura imponente de un hombre que viste con sombrero y un paliacate al cuello. Agarrado de su silla de montar mediante un enorme lazo trae consigo arrastrando un cuerpo, la cara del susodicho no se observa se mira ya sin fuerza y tras él un sequito de hombres con sombreros humildes y todos con la cabeza mirando hacia el piso en señal de represión, el hombre que va montando el caballo lleva una mirada fija hacia delante sin voltear a ver a los hombres que trae consigo, y eso es debido a que tras los hombres de cabeza baja viene un segundo hombre de igual manera montado a caballo con un peculiar sombrero, y su mirada refleja enojo e imposición, entre sus manos lleva un enorme rifle, señal de opresión hacia los de abajo. La suma de estos elementos da a la composición gran emotividad, pues la escena simboliza el maltrato hacia el campesino, por parte del patrón o capataz. Orozco sin duda deja ver que trabaja con los sentimientos y su compromiso con el sufrir del pueblo, resulta evidente. (fig. 7, anexo 1).

En cuanto al quinto tablero, este es uno de los murales en los que el uso de los trazos negros y su gama de grises muestra la confusión que se llevó a cabo en los combates, pues muestra fuertes y musculosos caballos galopando sin un sentido, entre escombros y rocas sobresale la escena donde uno de estos caballos es derribado por otro, elemento que genera más confusión entre cuerpos humanos enredados entre los escombros y el movimiento de los caballos. A algunos cuerpos sólo es posible observarles las piernas a otros sus cabezas que yacen entre las enormes tablas de madera y entre sus fieles armas. Dichos elementos simbolizan una escena donde la igual que otras el dolor y la confusión, son para Orozco su propio sentir sobre la Revolución mexicana, donde la muerte fue un elemento característico que acabó con gran parte del pueblo, es por ello que lleva por título *Las fuerzas brutas*. (fig. 8, anexo 1).

El sexto tablero, es nombrado *El fusilamiento*. Recurriendo a una temática fuerte y violenta, como lo es momento en que se da muerte a un hombre. Orozco crea un escena muy simbólica, la emotividad es intensa en sus trazos volviendo a ser el dolor el centro motivacional del artista. Se trata de una escena un tanto cruel y sangrienta, pues a pesar que Orozco no utilizó el rojo para este mural las huellas de sangre y sufrimiento no precisamente tienen que ser en color. Como bien lo refleja su nombre se puede observar a cinco hombres que acaban de ser fusilados, teniendo una simple pared de fondo, donde se deslizan sus cuerpos ya carentes de calor humano; el humo que se proyecta junto con las balas del rifle recién usado y la pared son telón de un cuerpo a punto de desvanecerse por completo. Las caras de los hombres reflejan dolor y algunas ya están carentes de toda expresión, también yace un hombre tirado ya lejos de la pared de fusilamiento, su cuerpo se encuentra sin fuerza alguna, doblado y endurecido cubierto por un gabán y su sombrero

cubriendo su cabeza, su expresión es ya de indiferencia al dolor y su boca entre abierta. Sin duda su perfecto trazo su logro expresivo, logra traspasar el discurso violento de la revolución para llevar a que el espectador sienta ese sentimiento de dolor que compone a los fusilados, exaltando así el compromiso estético y social de Orozco (fig. 9 y 10, anexo 1).

En el séptimo mural, Orozco hace por segunda ocasión una creación sobre su perspectiva de *Las Masas*. El artista recrea un cumulo de personas que se expresa de manera violenta. Muestra hombres amorfos con piernas, brazos y un cuerpo como cualquier humano pero carentes de cabeza, esto representa falta de cordura, inteligencia y todo pensamiento; solamente una enorme boca tienen en vez de cabeza con dientes puntiagudos pero con la característica que ninguno mantiene la boca cerrada, en los brazos llevan palos así como siete banderas rojas que se oleán al fervor y excitación de las masas, algunas hasta parecen rotas ante la agitación de dicho tablero (fig. 11, anexo 1).

Finalmente Orozco le da un fin a toda la tragedia que trajo consigo *Los combates, las fuerzas brutas, fusilamientos, el maltrato al campesino* y el alboroto de *las masas*, con su tablero final nombrado *Después del combate*. En cuanto a su composición los trazos perfectos en la gama de negros muestran un total desacierto y confusión, pues la escena refleja claramente los estragos de una batalla donde dos mujeres de extrema delgadez vestidas con túnicas largas que les cubren desde el cabello hasta los pies se muestran pacientes y decaídas ante la búsqueda de algún ser viviente entre los escombros. Las mujeres encorvadas y carentes de toda expresión facial miran y buscan entre cuerpos ya rígidos, sobresaliendo entre ellos dos caballos donde su posición boca arriba simulan su clara muerte, sus patas son tiasas y sus cabezas son cráneos que contrastan al ser solamente

el hueso con su oscuro cuerpo. Uno de los caballos aún tiene un machete incrustado en su cuello, estos cuerpos de animales yacen entre los de las personas así como entre armas. Esta composición muestra sólo los estragos que trajo consigo la lucha armada para Orozco, estragos que sólo trastocaron al propio pueblo, a la sociedad; la muerte y la desolación fue lo que vino después (fig. 12 y 13, anexo 1).

Sin duda el realismo con el que Orozco trabajó el tema de la Revolución mexicana hizo de la composición una obra sumamente emotiva, libre y estéticamente hermosa. Más que mostrar un discurso político, el artista dio un ejemplo más de su compromiso y sentir sobre el pueblo, el campesino, verdadero luchador revolucionario. Hizo que en el espectador despertaran esos sentimientos de dolor, desesperanza, violencia, confusión, y agitación, elementos simbólicos que utilizó para crear ocho escenas de la lucha armada donde el sufrir del pueblo fue el centro de inspiración del artista. Orozco no exaltó el acontecer revolucionario, ni a sus dirigentes que al transcurrir de los años se convirtieron en héroes nacionales que tras su imagen se intentaba lograr la unidad nacional, resaltando su inexistente compromiso con algún mandatario político o el propio Estado (a pesar que fue el aún presidente Cárdenas su patrocinador), lo que da por resultado una obra totalmente expresiva y llena de libertad temática e ideología.

Orozco vio en la Revolución un hecho histórico oscuro, es por ello que sus trazos resultan carentes de colores vivos, su composición estética llenó de gran significación los ocho tableros, tanto por el discurso de carácter social como por el uso del color. El realismo que Orozco quiso implantar en los muros, resulta hasta cierto punto anecdótico pues si bien el artista no fue un participante directo en la lucha, fue un observador fiel de lo que suscitaba y afligía a su pueblo, pues fue el único muralista que no salió de su país tras dicho

acontecimiento. El artista vio en la mujer el sufrimiento así como la desesperación y en el hombre el dolor de la muerte al ser participe activo en la guerra, siendo el pueblo el verdadero actor que hizo la Revolución, viendo en los dirigentes un interés único, la lucha por el poder.

Contrastando los ocho tableros en blanco y los firmes trazos en negro que tienen por unión la temática de la Revolución mexicana, al tener acceso a la biblioteca el ábside concentra la atención del visitante, pues se trata de la parte más decorada del espacio arquitectónico ya que no cuenta con ningún espacio en blanco, sus trazos son monumentales, sus colores vivos y sus imponentes figuras reflejan: fuerza y agresividad. Aunque es necesario aclarar que ese era el objetivo de toda construcción eclesiástica, que todo aquel que acezara al templo centrara su atención en la parte del fondo, aquella donde se encontraba al santo al que se le veneraba y por lo tanto se le dedicaba la creación del templo, así pues tanto por una razón arquitectónica como una estética y temática es que ábside parece ser el centro o la parte que contiene la mayor carga ideológica de la obra como conjunto.

Arquitectónicamente se trata de un medio arco que se cierra en la parte superior de manera punteada o de al estilo ojival, debido a que se trata de una capilla muy simple dicha parte no es de grandes demersiones como en algunas otras iglesias. Cabe mencionar que ninguna luz natural proveniente de las nueve ventanas llega hacia ábside, elemento que lo hace ser la única parte más oscura y un tanto mística del espacio pero que sin embargo el propio brillo de los colores, ilumina y contrasta con la luz natural que es reflejada en los murales laterales pintado al más puro trazo en negro. (fig. 14, anexo 1).



Boceto creado por Orozco, para la decoración mural del ábside de Jiquilpan. Imagen tomada del libro de Alma Reed, *Orozco*, p. 315.

En cuanto al ábside como un conjunto simbólico, observamos cuatro elementos que conforman su concepto sobre “lo mexicano”, una idea nacional más no nacionalista. En un primer plano se encuentra una enorme bandera de colores verde, blanco y rojo que sin duda simboliza a la bandera mexicana; a su costado en la parte baja central se encuentra una impresionante águila de enormes dimensiones de la cual sus ojos no se encuentran bien definidos, lo contrario a su pico, sus alas y sus bien delineadas plumas. Esta escena se fortalece debido a la aparición de una enorme serpiente que por sus colores ocre, como el café y sus ligeras pinceladas en rojo llegan a confundirse con el propio cuerpo de la águila, pues esta se encuentra enrollando el cuerpo del ave evitando el vuelo de la misma; siendo la garra la única defensa del ave que mantiene firmemente apretada a la serpiente, pues esta al refleja presión y hasta cierto punto la lucha por su libertad (fig. 15, anexo 1).

Arriba de este acto de lucha se encuentra un felino a punto de atacar, su cuerpo y sus patas reflejan la agilidad del jaguar, sus bien delineadas garras muestran rudeza y la agresividad con la que atacará y de su cara resaltan sus vivos ojos, unas orejas puntiagudas

que están alerta y su enorme boca donde sobresalen sus filosos colmillos. A un costado del atacante jaguar se encuentra un personaje amorfo e indiferente, pues se trata de un hombrecillo de baja complejión física que lleva una falda de plumas en color verde, su pecho descubierto pero sin una clara forma de cuerpo humano. En su espalda una sola ala, su único brazo se observa rígido al igual que sus piernas delgadas, su cara es muy grande a comparación de su cuerpo y de ella sobresalen sus escurridizos ojos y su nariz así como su boca abultada, su mirada se encuentra mirando hacia un costado con total indiferencia a lo que suceda (fig. 16, anexo 1).

Debajo de estos dos elementos ya descritos, se encuentra una imagen que prácticamente ocupa toda la parte baja del mural encontrado en el ábside, se trata de una enramada de nopales que cubre desde el lado izquierdo hasta el lado derecho de la pared. En dicho cumulo de verdes y espinosos frutos se encuentra caminando un felino, su alargado cuerpo y sus cautelosas pisadas abarcan de igual manera todo el ancho de la pared del ábside. Por sus manchas negras muy juntas y su color naranja mezclado con pinceladas de café y negro es evidente que se trata de un jaguar, sus garras al igual que las del águila se muestran filosas y con gran fuerza al caminar, su cara es la parte más expresiva de todo su cuerpo, se muestra molesto, irritado en sí su característica ferocidad; sus enormes colmillos sobresalen de su pequeña cara, así como sus dientes filosos que se encuentran trazados al negro sin tener bien definido su hocico. Arriba del felino se encuentra sentada una mujer su único intermedio entre ella y la fiera es una manta de color roja, la mujer lleva puesta una túnica color naranja que le cubre todo el cuerpo y su cabellera, solo mostrando los pies descalzos y su pálida y fina cara. Tras la túnica que lleva puesta se pueden observar sus brazos, uno rodea su estomago y la otra se encuentra frente a su pecho. Su cara pálida,

sus bien delineadas cejas y sus carentes cachetes muestran una cara pequeña, aunque solo se le puede observar de perfil, sus ojos se encuentran a medio abrir y su mirada se dirige si bien no a tres mujeres burlonas, podría ser al horizonte, prestando atención al camino que le abre paso el jaguar (fig. 17, anexo 1)

A el costado derecho de la mujer en la parte media se encuentran tres personajes, la rigidez de sus cuerpos así como sus vestiduras de colores verdes y sus firmes escopetas rompen con la ondulas de la bandera. La primera mujer lleva su escopeta en la mano izquierda, su cuerpo femenino y su cabeza giran hacia un costado izquierdo, sus ojos son pequeños y muy negros, su ceño refleja molestia o indiferencia, sus labios son abultados y su nariz muy pequeña y en su cabeza lleva una corona simple con un ligero pico al frente. Las otras dos personajes son masculinos, ambos llevan sus escopetas en el brazo derecho, sus miradas son perdidas, sus facciones un tanto rudas y grotescas, el hombre de en medio tiene ojos rojos y una mirada penetrante, tras su cabeza le sobresale una figura que parece una estrella con seis picos, a diferencia del tercero que su corona es más elaborada y de sus cabella sale una estrella de cuatro picos, sus brazo derecho es una grueso y hasta pareciera deforme al igual sus facciones son de un hombre tosco y su mirada perpleja (fig. 18, anexo 1).

Así estos cuatro elementos forman la colorida y critica ábside, recargada de elementos patrióticos que representan de alguna manera un discurso social complejo, que habla de rudeza, indiferencia, lucha, de la patria, del sometimiento, del dolor, del ataque, de una monarquía y de la libertad.

Esta parte del ábside a mi parecer se complementa tanto estéticamente como temática con la pared que da hacia lo que puede ser la salida o la entrada, y es que a contraste de los ocho muros laterales dicha pared se encuentra decorada con el uso de colores, y símbolos emblemáticos, tanto patrióticos como burlescos, caricaturescos y críticos, elementos constantes en las obras de José Clemente Orozco.

La emblemática puerta de bronce que resguardaría los libros que llenarían al pueblo del saber científico y humanístico es la división entre dos elementos pictóricos que me hacen creer que existe una unión temática con el ábside, pues Orozco recrea una vez más al jaguar trepando unas nopaleras tanto en el lado izquierdo como derecho. En este caso los jaguares sólo son trazados en color negro y mantiene escaso color tanto de su piel como sus manchas, los nopales si muestran un color verde y café con sus puntiagudas y filosas espinas; los felinos ya no muestran su fiereza en las garras, pero la cara de ambos muestra un asechamiento y misticismo en sus ojos.

En la parte del dosel se muestra a dos hombrecillos de igual manera solo trazados en negro, carentes de todo color estos son un tanto amorfos pues su cuerpo es regordete y sus piernas cortas al igual que sus brazos, sus caras tienen un semblante burlesco y sus facciones son burdas. Ambos agarran con sus manos una franja rojo que estiran cada uno por su respectiva punta, la tira que sobra de esta franja simula un serpiente roja, pues sus colmillos son muy claros. Así es como se termina este conjunto de dos murales, que a mi parecer muestran una composición dentro del conjunto mural *Alegoría a la Mexicanidad* (fig. 19 y 20, anexo 1).

La mexicanidad para Orozco se sustenta bajo su realidad, acontecida tras el drama y el dolor de la Revolución mexicana. Su discurso político-social es el reflejo de sus posturas políticas, ideológicas, culturas y sociales, correspondientes a su tiempo. El muralista vio en el acontecer histórico revolucionario una lucha violenta, sanguinaria, dolorosa y descontrolada, donde la muerte resulta ser el último acto del hombre; representó al campesino como el único participante en la lucha; en el protestar de las masas un acto sin razón y de las ideologías un obstáculo para la sociedad, ideas que al transmitir al espectador podrían generar una visión crítica y realista de la lucha armada, así como desmitificar la visión que el Estado habría difundido con el fin de justificar su gobierno a partir de dicho acontecer, exaltando sus propias figuras como los hombres que dieron fin a la dictadura porfiriana, sin embargo la participación de obreros y campesinos fue elemental, idea que rescata Orozco.

Sin duda alguna, Orozco no recurrió como elementos discursivos en su concepto de “lo mexicano”, a una definición de razas, no exaltó al indígena, al criollo o al mestizo, su composición sobrepasó las ideas oficiales nacionalistas. La cuestión étnica no representó para el artista un tema al que habría que recurrir ni mucho menos se encuentran ideas anti hispanistas, vio en el hombre al pueblo, al campesino y en la mujer representó “la patria”.

No creyó necesario recurrir al glorioso pasado indígena, ni utilizó huaraches, sombreros, huipiles, penachos, zarapes como símbolos de identidad, para construir su concepto. El artista no tuvo la intención de crear un discurso nacionalista, sino solamente nacional y es que el periodo en que fue realizado el mural cerca de 1940, las ideas nacionalistas seguían en boga impulsadas por el mismo Estado, ideología que alcanzaba a la cultura y las artes. Sin embargo a Orozco nunca le interesó mirar hacia lo oficial a

menos que fuera de una forma crítica, siendo su discurso una verdadera creación original, reflejo de sus inquietudes sociales, políticas e ideológicas, anteponiendo su compromiso estético y social con la finalidad de: expresar la verdad.

CONCLUSIONES

El muralismo mexicano fue sin duda uno de los movimientos artísticos más importantes en el México posrevolucionario, tanto que el país llegó a ser conocido a nivel mundial por sus pintores e imponentes creaciones monumentales. Entre los artistas destacan David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco, “los tres grandes”, pues su compromiso con el arte y su época, hizo de sus obras importantes creaciones que en sus composiciones – forma y contenido- llevaban implícitos verdaderos y complejos discursos ideológicos sobre su país y su tiempo.

A pesar que las inquietudes de los artistas se empezaron a formar desde inicios del siglo XIX, inquietudes que trastocaban lo político, lo social, lo ideológico y por supuesto la cuestión del arte, fue tras la Revolución Mexicana de 1910 que dichas ideas se fueron materializando poco a poco mediante el apoyo del Estado, quedando esclarecidas en 1923 las bases teóricas e ideológicas del movimiento, haciendo de él algo sólido y único. Así el muralismo al fundamentarse bajo sus propias bases, puede considerarse un movimiento que mantuvo cierta independencia ideológica de su patrocinador, el Estado.

No se puede negar que la relación que mantuvo el Estado con el arte fue inminente. La necesidad de conformar un nueva Nación y con ella una identidad colectiva mexicana llevó al Estado a crear un discurso oficial que apoyado por varias corrientes ideológicas, buscó formar, legitimar y dar a conocer una imagen que identificara al hombre mexicano. Los artistas e intelectuales serían los encargados de difundir dicha imagen mediante su trabajo, convirtiéndose en importantes ideólogos. Sin embargo, los artistas murales buscaron en todo momento defender su autonomía frente al discurso oficial, teniendo una

visión crítica y realista sobre su acontecer histórico, ideas que fueron reflejadas en cada obra mural y que sustentadas por un gran trabajo estético. Hicieron del arte mural un movimiento que no sólo se quedó como un medio de propaganda política.

Para los muralistas mexicanos, prácticamente su compromiso recaía en crear discursos pictóricos que tuviera un mensaje accesible para el pueblo, aquel sector social que carente de educación necesitaba comprender a su nueva Nación e identificarse con la misma. Es por ello que algunos artistas se mantuvieron firmes ante la idea de crear discursos reales y críticos, que mostraban a través de símbolos nacionales la verdadera mexicanidad. Fue mediante su visión crítica que trataron de dar a conocer un México fuera de mitificaciones y de invenciones, en especial el artista Clemente Orozco.

Los artistas también tuvieron un compromiso estético, tanto con la técnica como con crear un lenguaje artístico universal, fue por ello que el muralismo cobró gran importancia a nivel mundial y como movimiento independiente. Fue debido a la ardua labor de los muralistas sobre encontrar la mejor técnica para llevar a cabo la decoración de los enormes muros, que mediante sus experiencias y su búsqueda se tiene como resultado inminente el redescubrimiento de la técnica “al fresco”. Así el movimiento logró atraer la atención de artistas extranjeros que interesados en aprender la técnica arribaron al país.

La idea de crear monumentales pinturas en espacios públicos, para que toda persona tuviera acceso a ella, independientemente de la clase, idioma o educación, y que cumplía claramente con un fin didáctico, llegó al estado de Michoacán con gran fuerza. Esto se debió a varios factores que apoyaron el impulso del movimiento muralista tanto en la capital del estado, Morelia, como sus alrededores. Fue tras el fin del apoyo del Estado mexicano hacia los muralistas con la salida de Vasconcelos de la Secretaría de Educación y

la llegada de Calles a la Presidencia de la República, que la concentración que había mantenido el movimiento en la capital del país se fue dispersando, pues los pintores buscaron nuevas oportunidades tanto al interior del país como en el extranjero, siendo ésta una de las causas más importantes para que se impulsara la llegada de ya afamados artistas a trabajar al estado.

Otro de los factores que hizo de Michoacán un basto albergador de murales, fue la oportunidad que se le brindó a la nueva generación de pintores interesados en el movimiento, y que tuvieron como maestros a los que se podrían catalogar como los fundadores del muralismo, entre ellos Orozco, Diego Rivera y Siqueiros. Precisamente la oportunidad fue brindada inicialmente por el rector de la Universidad Michoacana, Gustavo Corona hacia la pintora estadounidense Marion Greenwood en 1933 para que decorara un muro del antiguo Colegio de San Nicolás, pues el compromiso de la institución con la cultura y las artes era inminente, quedando inaugurado el movimiento en ese año, sin embargo fueron los años cincuenta los más fructíferos en el estado.

Los impulsores del movimiento en Michoacán fueron sin duda alguna el propio Lázaro Cárdenas, el rector Gustavo Corona y Alfredo Zalce. Estos abrieron las puertas a importantes pintores, así como a estudiantes, tanto nacionales como extranjeros que interesados por aprender las nuevas técnicas y en el contexto ideológico del país arribaron al estado. Sin embargo, el muralismo en el estado no tomó características distintivas hacia el movimiento surgido en la capital, pues a pesar que un gran número de pintores extranjeros decoraron los muros de importantes espacios arquitectónicos, se mantuvieron fieles ante los objetivos del muralismo creando un arte público y didáctico. También lograron identificarse con las ideas predominantes de la época, entre ellas crear un arte

totalmente mexicano. Su compromiso social y político estuvo presente, se involucraron con la historia, las tradiciones y la cultura, inquietudes que son reflejadas en cada obra mural.

La vasta creación mural hizo de cada una de las composiciones obras únicas. Algunos artistas construyeron su discurso ideológico a partir de temas históricos, escenas que simbolizan el glorioso pasado indígena michoacano, la atormentada colonia y la exaltación hacia la lucha revolucionaria y por supuesto a los héroes nacionales y locales. Buscaron crear discursos únicos que a partir de construcciones simbólicas buscaban definir una “cultura nacional”.

Michoacán le rindió tributo a la ya característica idea que tomó el movimiento muralista al decorar antiguas edificaciones coloniales que se encontraban en desuso, dándoles un nuevo sentido tanto funcional como ideológico, pues al ser retomados por el Estado pasaron a ser instituciones de la Nación que fueron convertidos en espacios públicos y que en algunos casos resguardaron la sabiduría científica y de las humanidades, siendo escuelas, bibliotecas, museos, resaltando el compromiso del Estado con la educación, la salud y el “buen gobierno”.

José Clemente Orozco fue precisamente uno de los muralistas que arribó a Michoacán por medio del llamado del presidente Lázaro Cárdenas, para que decorara la Biblioteca Pública de Jiquilpan, creando en 10 tableros un discurso complejo y totalmente crítico. El artista se caracterizó por su compromiso social y artístico, sus posturas políticas e ideológicas siempre fueron muy claras, ideas que son parte de su obra y que hacen de su composición un gran trabajo simbólico.

El artista nunca se puede escapar de su época, sus inquietudes son reflejo de su tiempo, ideas que sin duda son reflejadas en cada una de sus composiciones. Orozco efectivamente fue un artista que no le interesó la vida pública como tal, siempre se mantuvo ajeno a cualquier declaración sobre su pintura y su acontecer. Sin embargo, fue mediante sus murales, dibujos, óleos o acuarelas que sus posturas políticas, sociales, ideológicas y culturales, pudieron ser conocidas y estudiadas. Así pues para realizar una análisis integral de la obra fue elemental acercarnos a la visión que tenía Orozco sobre el México posrevolucionario, periodo en que desarrolló sus más importantes obras y que influyó en la construcción de su discurso ideológico en su mural *Alegoría de la Mexicanidad* en 1940, que fue nuestro objeto de estudio.

Orozco fue nombrado “el artista del pueblo” por aquellos investigadores que se interesaron por él y su trabajo. Sin duda el pintor supo sentir e identificarse principalmente con las inquietudes sociales de las clases bajas, definiendo a través de sus experiencias sus posturas frente a su acontecer histórico. Su periodo de formación ideológica al igual que el de sus colegas es el que corresponde a la inminente caída del régimen porfirista, en el cual vio un sistema viejo y caduco, lleno de ideas colonialistas que indudablemente trastocaban el quehacer artístico. Fue por ello que sus primeras inquietudes engloban ideas socio-políticas y artísticas, y que difícilmente cambió con el paso de los años.

El artista creyó necesario desde un principio la creación de un arte mexicano que estuviera fuera de toda influencia extranjera, a la cuál tuviera acceso toda persona a diferencia de los cerrados círculos de arte colonial, ideas que en 1923 lo hacen identificarse con un grupo de pintores y que mediante la creación del *Manifiesto* quedan claramente establecidas las bases teóricas del muralismo, lo que hace que se conforme un movimiento

definido y único. Sin embargo su postura política e ideológica es lo que diferenció a Orozco frente a sus colegas, lo que hizo que sus discursos fueran sumamente críticos y pudieran diferenciarse totalmente de Rivera y Siqueiros.

Orozco miró en el quehacer de los políticos un acto de individualidad anteponiendo su búsqueda personal del poder sobre los intereses de la sociedad, es por ello que nunca mantuvo una afinidad a alguna figura política, ni se definió como un activista político, siendo la crítica su mejor arma. Es por ello que miró en la Revolución “un carnaval” donde los dirigentes revolucionarios tenían un simple objetivo, el poder. En la lucha armada vio actos violentos, donde la muerte, la desesperación y el sufrimiento eran los sentires del pueblo. Vio en los campesinos, los únicos hombres que llevaron a cabo la Revolución, no encontró héroes, ni en el pueblo algún beneficio, ideas que son reflejo en sus obras.

De igual manera no fue partidario de ninguna ideología política, tal como el creciente socialismo, (ideología predominante de su época), consideradas las causantes de males sociales o ideas entorpecedoras para la sociedad. Es por ello que Orozco no trató de ideologizar su obra, sus mayores inquietudes recaían en crear un arte universal, así como un arte totalmente realista, didáctico y totalmente expresivo.

Es por ello que Orozco afronta con escepticismo la labor ideológica que tras el fin de la Revolución el Estado mexicano asume, así como las ideas que pronto empezaron a inundar el arte, entre ellas “el furor por lo indígena”, “la exaltación al arte popular”, “el apasionamiento por la historia” y “agudo nacionalismo”. Dichos elementos fueron tomados por Orozco como “modas” que solamente hacían crear una mitificación, falsedad sobre la realidad y la verdadera mexicanidad.

La definición de lo mexicano fue una labor que el Estado tomó como propia, siendo el arte su medio de difusión, justificándose a partir de una definición de raza, de un mismo pasado histórico, de las tradiciones y costumbres, creando así una imagen colectiva que encasillaba a un mexicano ficticio, pues se trataba de una simple invención de un imaginario nacionalista.

Orozco en su mural *Alegoría de la Mexicanidad* pintó un discurso crítico, lleno de sentimentalismo, patriótico y realista. Creó una composición ajena a toda influencia oficial, no creyó necesaria una definición etnológica ni exalto al indígena, ni al criollo, ni al mestizo, sólo pintó a la mujer como un símbolo materno que guía a la patria. No necesitó de trajes de charros, huaraches ó zarapes para identificar la vestimenta del mexicano, ni retomó el pasado indígena, ni creó un discurso anti hispanista como símbolos de identidad. Sin duda su discurso iba dirigido a que el espectador generara una interpretación crítica y realista “sobre la verdadera mexicanidad”.

Construyó su concepto a partir de su presente, su tema fue la propia Revolución mexicana. Pintó ocho escenas que simbolizan la realidad de la lucha armada, donde el pueblo muere y sufre los estragos de los combates. Orozco sin duda trató de crear un discurso social y político que desmitificara a la propia idea que se tiene sobre la Revolución y que el espectador formará una visión realista sobre la misma. Vio en el acontecer revolucionario una lucha del pueblo, del campesino, no de héroes, no de Zapata, Carranza o Villa, ni mucho menos exaltó a los dirigentes del nuevo Estado, como Obregón, Vasconcelos o al propio Cárdenas que trataban de justificar en la Revolución su estancia en el poder.

Así finalmente en su *Alegoría de la Mexicanidad*, Orozco creó una composición que en base a varios elementos simbólicos formaron su concepto sobre “lo mexicano”. La indiferencia del angelillo amorfo, las tres mujeres coronadas (envidia, hipocresía y la violencia), la majestuosa águila detenida al vuelo por la serpiente (el sometimiento, la falta de libertad, dolor), la hermosa mujer montada en el feroz tigre que avanza entre enramadas de nopales (fuerza y fiereza) son símbolos que bajo el lábaro patrio reflejan un discurso patriótico, de lucha y de avance.

En su mural alegórico ubicado en el ábside, su composición simbólica nos muestra un discurso totalmente patriótico, pues bajo la enorme bandera tricolor que sin duda representa a la Nación, se desarrollan dos escenas que simbolizan el pasado y el presente de la misma. Orozco construyó su concepto de lo mexicano mediante un discurso crítico sobre el pasado, simbolizó a el viejo sistema colonial en tres mujeres coronadas que llevan en sus hombros dos armas, a la religiosidad en un angelillo amorfo y contrapuso los mayores símbolos de identidad nacional que tiene sus tradiciones en el pasado indígena mexicana, el águila y la serpiente. En esta escena el artista dejó en claro su visión frente a la hipocresía, la indiferencia y la opresión, que había representado la colonia, como de igual forma la amorfa religiosidad llena de falsedad sólo ha burlado la fe del pueblo, manteniendo a la patria dominada y enceguecida, sin aires de libertad y justicia.

Contraponiendo estos tres elementos simbólicos que inminentemente representan la dominación colonial e ideológica (religión) que mantuvieron atada a la patria, Orozco crea una escena muy simbólica, pues el artista vio en la imagen de la mujer, a la patria, misma que es guiada por un feroz jaguar entre enramadas de filosos nopales, resultando evidente

que Orozco vio un su presente a una patria que seguía adelante, caminando y posiblemente redefiniéndose.

Cerrando su composición en el mural hacia la salida del recinto, el artista pintó dos panteras trepadas en dos nopales y a dos hombrecillos fanfarrones que jalan el cuerpo rojo de una serpiente. Esta escena sin duda refleja la falsedad, la maldad y la burla, a la que la humanidad puede ser sometida por los mismos hombres.

La originalidad del discurso político social de José Clemente Orozco recayó en su construcción simbólica, cada trazo no sólo nos habló de la gran capacidad técnica del artista sino del mensaje ideológico que tiene implícita cada imagen, teniendo como resultado una composición pictórico-discursiva sobre lo que consideró el artista “la verdadera mexicanidad”. Orozco creó en los muros de la biblioteca una alegoría a la Nación. Sin embargo no se trató de una exaltación hacia la misma, no recurrió a las ya características ideas nacionalistas que ya invadían a importantes muralistas y que se hacían presentes en las obras artísticas más relevantes de la época, generando en el espectador “una falsa identidad mexicana”.

José Clemente no relacionó su idea de la “mexicanidad” con héroes, etnias, personajes políticos ni tampoco exaltó el pasado indígena; lo que hizo de su discurso una construcción única, fuera de toda influencia ideológica oficial, a pesar de haber sido patrocinada por el ya afamado personaje político Lázaro Cárdenas. A lo largo de la carrera de Orozco estudiosos del artista descubrieron que el motivo de sus mayores inspiraciones siempre fue “el pueblo”, inspiración que una vez más deja ver el artista en Jiquilpan siendo el mismo pueblo el receptor de sus mensajes y al que fue dirigido.

El artista le propuso al espectador mirar a México desde su presente y su pasado mediante una visión crítica así como “realista”, recreando un discurso melancólico, fatídico y hasta pesimista. Recreó en tonos negros la Revolución Mexicana, donde el pueblo fue el único actor y quién sufrió los estragos de la misma. Vio en la lucha muerte, descontrol, confusión y desilusión. Aunado al presente se encuentra un pasado dominado por la violencia y la hipocresía de la corona española y la religión, elementos que mantenía atada a toda una patria. Sin embargo esa patria poco a poco avanza aunque lentamente por caminos turbios abriéndose nuevos senderos.

José Clemente Orozco no vio en su contexto un país que avanzaría a pasos agigantados como sus mandatarios estaban empeñados en difundir, ni miró en la Revolución un hecho social que trajera cambios importantes en el pueblo manteniendo firme su idea sobre “el poder y las minorías”. No identificó al mexicano con el folclore, el pasado y su presente se tornaron trágicos, trató de mostrar la realidad para que el espectador se formará a sí mismo una visión crítica sobre su contexto político y social así como su identidad. El artista muestra que la Revolución la hizo el pueblo, no los héroes; no existe un pasado glorioso ni presente, el mexicano no es aquel que se viste de charro y usa huaraches. Su mexicanidad la construyó desde su realidad y su experiencia.

El mural de Orozco, representó nuestro documento pictórico acercándonos a la visión de un artista sobre el periodo posrevolucionario. Sus inquietudes ideológicas son las de una época, las que surgieron tras la Revolución mexicana y con el surgimiento de una necesidad por configurar una nueva Nación. El discurso orozquiano dejó en claro que la Revolución no fue hecha por los dirigentes, sino por el mismo pueblo, mostrando al campesino como el único luchador que tomó las armas y que sintió sus estragos. Vio en las

masas enardecidas la carencia total de pensamiento y en las ideologías políticas que reinaban en el México posrevolucionario (socialismo) un factor que hacía mal a la sociedad, pues no les permitía actuar libremente. Orozco creó para el espectador un arte público y monumental. En su discurso no hay reclamos, ni resentimientos, sólo trató de crear un discurso mediante los símbolos exactos que formaran un concepto de la mexicanidad, una visión a lo que él llamó “verdadera”.

Anexos fotográficos

Anexo 1: Mural “Alegoría de la mexicanidad” de José Clemente Orozco en Jiquilpan, Mich.



Figura 1. Vista de la Antigua Capilla Guadalupeana de Jiquilpan (sin temporalidad). Foto del Archivo Histórico de la Unidad Académica de Estudios Regionales de la UNAM.



Figura 2. Vista de fachada en remodelación de la ex capilla Guadalupeana, foto tomada desde la calle que da a la plaza principal del pueblo de Jiquilpan (sin fecha). Foto del Archivo Histórico de la Unidad Académica de Estudios Regionales de la UNAM.



Figura 3. Foto del interior de la aún capilla Guadalupeana mientras se oficia misa, tomada por un habitante de Jiquilpan. Forma parte de un valioso obsequio para la actual Biblioteca Pública “Gabino Ortiz” (sin fecha).

INTERIOR DE LA BIBLIOTECA PÚBLICA “GABINO ORTIZ”

Parte izquierda:



Figura 4. Imagen del primer tablero ubicado en la pared izquierda de la nave, nombrado “la masa” (Foto propia).



Figura 5. Imagen del segundo tablero ubicado en la pared izquierda de la nave, nombrado “Fusilado” (Foto propia).



Figura 6. Imagen del tablero número tercero ubicado en la pared izquierda de la nave, llamado “Las acordadas” (Foto propia).



Figura 7. Imagen del tablero cuatro ubicado en la pared izquierda de la nave, nombrado “Combate” (Foto propia).

Parte derecha:



Figura 8. Imagen del quinto tablero ubicado en la pared derecha de la nave, nombrado “Las fuerzas brutas” (Foto propia).



Figura 9. Imagen del sexto tablero ubicado en la pared derecha de la nave, nombrado “Fusilamiento” (Foto propia).



Figura 10. Imagen a detalle del sexto tablero (Foto propia).



Figura 11. Imagen del séptimo tablero ubicado en la pared derecha de la nave, nombrado "La masa" (Foto propia).



Figura 12. Imagen del octavo tablero ubicado en la pared derecha de la nave nombrado “Después de la Batalla” (Foto propia).



Figura 13. Imagen a detalle de “el hombre muerto entre escombros de batalla” del octavo tablero (Foto propia).

Fotos del mural ubicado en el ábside.



Figura 14. Imagen panorámica desde la entrada al recinto bibliotecario que alberga los murales del artista José Clemente Orozco (Foto propia).



Figura 15. Imagen del mural “alegoría de la mexicanidad” (Foto propia).



Figura 16. Imagen a detalle del lado izquierdo del mural (Foto propia).



Figura17. Detalle del mural del ábside sobre se representa la ferocidad del leopardo, animal enigmático para Orozco (Foto propia).

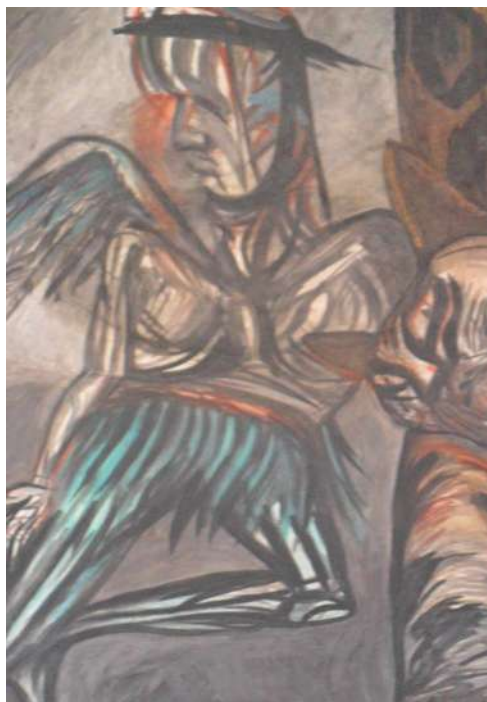


Figura 18. Detalle del mural donde se observa a la figura de un hombre con alas, un ser antropomorfo (Foto propia).

Fotos del mural ubicado en la puerta



Figura 19. Imagen panorámica, vista desde el ábside hacia el mural de la salida nombrado “Alegoría” (Foto propia).



Figura 20. Imagen del mural que encuentra ubicado en la pared que da hacia la salida de la Biblioteca Pública “Gabino Ortiz” (Foto propia).

Anexo 2: Murales en el estado de Michoacán



Figura 1. Detalle del mural *Paisaje y economía en Michoacán*, de Marion Greenwood, ubicado en el Colegio de San Nicolás de Hidalgo en Morelia, Michoacán, 1934 (Foto propia).



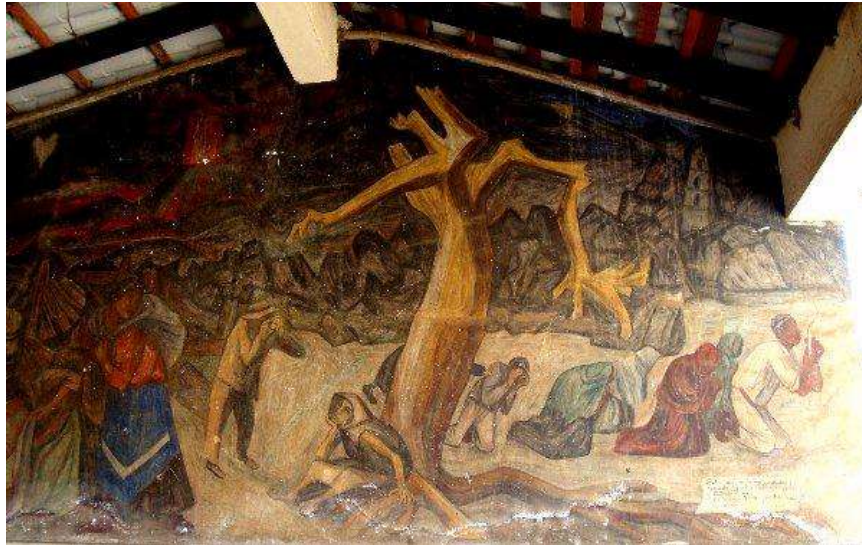
Figura 2. Mural de Grace Greenwood en el Museo Regional Michoacano, nombrado *Hombres y Maquinas* en Morelia, Michoacán, 1935, (Foto propia).



Figura 3. Detalle de la obra mural *Lucha contra la Guerra y el terror (La Inquisición)*, pintada por, Philip Goldstein y Reuben Kadish, así como la participación del poeta Jules Langsner en el Museo Regional Michoacano en Morelia Michoacán, 1935 (Foto propia).



4. Detalle de la obra mural de Juan O’Gorman en Pátzcuaro Michoacán, llamado en *Historia de Michoacán* en la Biblioteca Pública Gertrudis Bocanegra, 1941 (Foto propia).



5. Detalle de la obra *Éxodo de la población de la región del paricutin*, de Alfredo Zalce en compañía de Pablo O'Higgins e Ignacio Aguirre, en la Escuela Caltonzin (1950). Foto de Martha Delfin Guilaumin.



6. Detalle de la obra mural *Defensores de la patria*, de Alfredo Zalce., ubicado en el cubo de la Escalera del Museo Regional Michoacano (Foto propia).



Figura 7. Mural *Fray Alonso de la Veracruz*, pintado por Alfredo Zalce en 1952 en el Museo Regional Michoacano en Morelia Michoacán (Foto propia).



Figura 8. Mural *Génesis* del pintor estadounidense S.C. Schoneberg, decora la pared derecha de la Biblioteca Pública perteneciente a la UMSNH (1952) (Foto propia).



Figura 9. *El alba*, mural ejecutado por S:C: Schoneberg en la Biblioteca Pública de la Universidad michoacana en 1952 (Foto propia).



Figura 10. Mural realizado en la Biblioteca Pública de la Universidad Michoacana, nombrado *El conquistador*, pintado por Hollis Hollbrook en 1952 (Foto propia).



Figura 11. Segundo mural pintado por Hollis Hollbrook en la Biblioteca Pública, nombrado *La Conquista*, creado en 1952 (Foto propia).



Figura 12. *La ciencia*, mural creado por Robert Hansen en 1952, decora el muro izquierdo de la nave de la Biblioteca Publica Universitaria (Foto propia).



Figura 13. *Mural de la Patria*, pintado por el Mtro. Antonio Silva Díaz en la Biblioteca Pública Universitaria (Foto propia).



Figura 14. Detalle de la obra mural *El apocalipsis*, de Federico Cantú, realizado en el Museo Regional Michoacano en Morelia Michoacán en 1954 (Foto propia).



Figura 15. Detalle del mural pintado por Alfredo Zalce en el Palacio de Gobierno en 1955, nombrado *Importancia de Hidalgo en la Independencia*, ubicado en Morelia Michoacán (Foto propia).



Figura 16. Detalle de la obra *Historia del Morelia*, pintado por Alfredo Zalce en el Palacio de Gobierno de Morelia Michoacán (1961) (Foto propia).



Figura 17. Detalle del mural *Gente y paisaje de Michoacán* realizado en 1962, por Alfredo Zalce en el Palacio de Gobierno de Morelia Michoacán (Foto propia).

ARCHIVO CONSULTADO

- Archivo Histórico del Centro de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana “Lázaro Cárdenas” en Jiquilpan Michoacán.

FUENTES

ACEVEDO, Esther, *Guía de los murales del centro histórico de la ciudad de México*, México, CONSEJO NACIONAL DE FOMENTO EDUCATIVO, 1986.

ACEVEDO, Esther, *Hacia la Historia del Arte en México*, México, CONACULTA, 2001.

AZUELA DE LA CUEVA, Alicia, *Arte y Poder. Renacimiento artístico y Revolución social*, México, Colegio de Michoacán/FCE, 2005.

_____, “Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros de Olvera Street a Río de la plata” en *Estudios de Historia moderna y contemporánea de México*, UNAM, no. 35, 2008.

ALFARO LÓPEZ, Héctor Guillermo, *Introducción a la lectura de la Imagen*, México, UNAM, 2009.

ALFARO SIQUEIROS, David, *Cómo se pinta un mural*, México, Editorial Mexicanas, 1971.

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

ARCE GURZA, Francisco, “En busca de una educación revolucionaria: 1924-1934” en *Ensayos sobre historia de la educación en México*, México, El colegio de México, 2006.

BASALENQUE, Diego, *Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino Michoacán*, Morelia, Balsal, 1989.

BURKE, Peter, *Lo visto y lo no visto*, España, Critica, 2005.

CABALLERO, José Manuel, *Conventos del siglo XVI*, México, Gobierno del Estado de México, 1975.

CALDERON, Enrique, “18 de Marzo de 1941. ¡Con Cárdenas en Jiquilpan!” en *El nacional*. Órgano Oficial del Gobierno de México, Vienes 21 de Marzo de 1941, México.

CAZENAVE-TAPIC, Cristiane, *La pintura mural del siglo XVI*, México, Circulo de Arte, 1996.

CERVANTES A. Enrique, *Pintura de Juan O’Gorman en la Biblioteca Pública Gertrudis Bocanegra de Pátzcuaro, Mich.*”, México, Gobierno del Estado, 1945.

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

CHARLOT, John, “El primer fresco de Jean Charlot: La masacre en el templo mayor”, en *Memoria, Congreso Internacional de Muralismo. San Idelfonso cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso/UNAM/CONACULTA, 1999.

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *José Clemente Orozco: dos apuntes para un retrato*, UNAM, 1981.

_____, *La nube y el reloj*, México, UNAM, 1940.

_____. *Orozco*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

_____. *Pintura contemporánea de México*, México, Era, 1974.

_____. *Pintura mexicana contemporánea*, México, Universitaria, 1953.

CARRILLO, Rafael, *Pintura Mural de México: a época prehispánica, el Virreinato y los grandes artistas de nuestro siglo*, México, Panorama, 1981.

CORNEJO CRUZ, Rigoberto, coord., *Entre historia, arquitectura y libro*, Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2005.

CORTES ZAVALA, Ma. Teresa, “Lázaro Cárdenas y su proyecto cultural en Michoacán”, México, UMSNH, 1995.

ECO, Umberto, *La estructura ausente: introducción a la semiótica*, México, De bolsillo, 2005.

ESPINOSA ALTAMIRANO, Horacio, *El inconmensurable, inaudito, inverosímil e inusitado Diego Rivera*, México, EDAMEX, 1984.

FERNANDEZ, Justino, *Orozco. Forma e Idea*, México, Porrúa, 1975.

_____ “De una charla con José Clemente Orozco” en *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, México, Vol. II, número 5, año 1940.

FLORES, Alondra (2013), *Se cumple de centenario de Philip Guston, un pintor “Profético” (en línea)*. México: La jornada. Disponible en: www.jornada.unam.mx

FLORESCANO, Enrique, *Imágenes de la Patria*, México, Taurus, 2005.

GONZALEZ MELLO, Renato, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje, emblemas, trofeos y cadáveres*, México, UNAM, 2008.

_____. *Orozco ¿Pintor revolucionario?*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.

GRANADOS, Aimer, “De los unos y los otros en la conformación de la nación étnica y del nacionalismo mexicano a fines del siglo XIX” en *Imágenes e imaginarios sobre España en México siglo XIX y XX*, Morelia Mich., Porrúa, 2007.

GUTIERREZ Ángel, “Cuba en el pensamiento de Lázaro Cárdenas”, Morelia, UMSNH, 2005.

GUTIERREZ, Miguel (2007), “La obra mural de Alfredo Zalce en el Museo Regional Michoacano” en *Tzintzun, Revista de estudios históricos*. No. 46.

_____. (2007). “Los defensores de la integridad nacional, un mural de Alfredo Zalce” en *La voz de Michoacán*. Año 1. N° 10. 22 de Agosto de 2007, Morelia Michoacán.

JAIMES, Héctor, *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*. México, Plaza y Valdés, 2012.

KNIGHT, Alan, “Revolución y cultura popular en os años treinta” en *Perspectivas sobre el cardenismo. Ensayos sobre economía, trabajo, política y cultura en los años treinta*, México, UNAM, 1996.

LILA PORRAS, Gonzalo. *El artista plástico y su obra en la cultura de México*, México, Era, 1997.

MARIATEGUI, José Carlos. *El artista y su época*, Perú, AMAUTA, 1988.

MARQUEZ RODILES, Ignacio, *El muralismo en la ciudad de México*, México, Colección Popular de México, 1993.

MIJANGOS, Eduardo/ MARTINEZ, Juana, “Inventando al mexicano. Identidad, sociedad y cultura en el México Posrevolucionario” en *Imágenes y Representaciones de México y los Mexicanos*. Morelia, Porrúa, 2001.

MIRANDA GODINEZ, Francisco, *Historia de las Bibliotecas Públicas en Michoacán*, México, CONACULTA, 1991.

MORENO VILLA, José, “Lo mexicano en las artes plásticas”, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

Museo de Historia Mexicana de Monterrey, *Juan O’Gorman, 100 años: Temples, Dibujos y Estudios preparatorios*, México, CONACULTA, 1999.

NUNCIO, Abraham (2013), *Federico Cantú y fray Servando (en línea)*, México: La Jornada. Disponible en: www.jornada.unam.mx/2013/11/13.

O'GORMAN/RIVERA, *Sobre la encáustica y el fresco*, México, El Colegio Nacional, 1993.

OLES, James, *Las hermanas Greenwood en México*, México, CONACULTA, 2000.

OROZCO, José Clemente, *Autobiografía*, México, Era, 1970, p. 124.

_____, *Cartas a Margarita*, México, Era, 1987, p. 299.

_____, *José Clemente Orozco, El artista en Nueva York*, México, Siglo XXI, 1993.

OROZCO LOPEZ, Leticia, *Lo murales de las hermanas Marion y Grace Greenwood (en línea)*, México: UNAM, Portal de Revistas científicas y arbitradas, disponible en: <http://www.revistas.unam.mx/>

PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, España, Alianza Universal, 2010.

PEREZ MONTFORT, Ricardo, “Aproximaciones a la revolución de 1910 y su cultura” en *Proceso. El arte de la Revolución*, México, No. 10, 2010.

_____ “Las peripecias diplomáticas de un mural o Diego Rivera y la hispanofobia” en *Imágenes e imaginarios sobre España en México siglo XIX y XX*. Morelia Mich., Porrúa, 2007.

PINEDA SOTO, Adriana y MIJANGOS, Eduardo (2000), “San Nicolás: de colegio civil a Universidad Michoacana” en *La Universidad Michoacana a fin de siglo*, Morelia, Michoacán, UMSNH, 2000.

Reed, Alma, *Orozco*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, 272.

ROCHFORD, Desmond, *Pintura mural mexicana*, México, Limusa, 1993.

RODRIGUEZ, Ana Mónica (2007), *Homenaje por centenario del pintor Federico Cantú (en línea)*, México: La Jornada, Disponible en: www.jornada.unam.mx/2007/05/28

ROSKAMP, Hans, *Los códices de Cutzio y Huetamo. Encomienda y Tributo en la tierra caliente de Michoacán, Siglo XVI*, Zamora Michoacán, El colegio de Michoacán, 2003.

SAIZAR, Consuelo, *José Clemente Orozco. Pintura y Verdad*, Guadalajara, Jalisco, Edug/UDG, 2010.

SCHMITT, Jean- Claude, El historiador y las imágenes en *Relaciones*, Zamora, El Colegio de Michoacán, Vol. XX, núm. 95, 2003.

TOUSSAINT, Manuel, *Saturnino Herrán y su obra*, México, UNAM INBA/INSTITUTO CULTURAL DE AGUAS CALIENTES, 1990.

TIBOL, Raquel, “El Nacionalismo en la plástica durante el cardenismo” en *El nacionalismo y el arte mexicano*, México, UNAM, 1986.

_____. *Textos de David Alfaro Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

VAUGHAN, Mary Kay, *La política cultural en la Revolución*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

VELARDE CRUZ, Sofía, *Entre Historias y murales. Las obras ejecutadas en Morelia, Michoacán*, Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo, 2001.

VILLEGAS, Abelardo, “El sustento ideológico del nacionalismo mexicano” en *El nacionalismo y el arte mexicano*, México, UNAM, 1986.

WOLFE, Bertram David, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México, Diana, 1986.

FUENTES ELECTRONICAS Y REVISTAS

- *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, México, UNAM.
- *Estudios de Historia moderna y contemporánea de México*, UNAM
- *La Jornada*, Disponible en: www.jornada.unam.mx/2007/05/28
- *Proceso, el arte de la Revolución*, (edición especial).
- *Tzintzun, revista de estudios históricos*, de la UMSNH.
- *Relaciones*, revista del Colegio de Michoacán en Zamora Mich.
- UNAM, Portal de Revistas científicas y arbitradas. Disponible en: <http://www.revistas.unam.mx/>

HEMEROGRAFIA

- *El nacional*. Órgano Oficial del Gobierno de México, Vienes 21 de Marzo de 1941, México.
- *Heraldo Michoacano*, 30 de Marzo de 1940.
- *La voz de Michoacán*. Año 1. N° 10. 22 de Agosto de 2007.
- Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México. “Manifiesto” en *El machete*, México, Junio de 1924.