



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

FACULTAD DE HISTORIA

***VIOLENCIA Y PODER: LA LEGITIMACIÓN DEL DISCURSO
POSREVOLUCIONARIO A TRAVÉS DEL MOVIMIENTO
MURALISTA MEXICANO.***

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN
HISTORIA.**

PRESENTA: KATIA MERARI MOTA ARCEO.

ASESORA: MTRA. ANDREA SILVA CADENA.

MORELIA, MICHOACÁN

ABRIL DE 2018

ÍNDICE

Resumen.....	3
Abstract.....	4
Introducción	5
Capítulo I.- La Revolución Mexicana y el Discurso Nacionalista de la Inclusión Social.	19
1.1.-La construcción del nacionalismo en la nueva nación mexicana.	20
1.2.-El régimen posrevolucionario y el proyecto cultural Vasconceliano.	26
1.3.-La nueva nación Mexicana conformadora de imaginarios para la emergencia e integración de las masas.	34
Capítulo II- Una nueva narrativa icónica: El muralismo como pintura de historia para la construcción de la nacionalidad.	48
2.1.-El muralismo: la construcción de un régimen visual posrevolucionario.	49
2.2.- La historia en la conformación de la nación: el imaginario del viejo y nuevo régimen.	67
2.3.- La modernidad y lo histórico, la contradicción en el arte mexicano.	72
2.4.-La retórica histórica en los muros.	77
2.5.- La historia y el mito en la homogeneidad de la nación: la representación de la historia de bronce.	81
Capítulo III.- La violencia simbólica en las representaciones murales.	86
3.1.-Los imaginarios sociales y sus representaciones de violencia simbólica. Cambios en el imaginario visual mexicano a través del discurso posrevolucionario.	87
3.2.- Nuevas identidades: la renovación e inclusión del indígena y el mestizo, como el mexicano moderno.	93

3.3.-Los murales revolucionarios y populares: imaginarios del campesino y el obrero en los muros.	114
3.4- La inclusión de las masas populares: nuevos escenarios para la modernidad a través de la educación.	129
Capítulo IV.- La maestra rural: la mujer y la educación en la construcción del México Moderno.	138
4.1.-Mujeres mexicanas en el siglo XX. Intelectuales y Artistas.	139
4.2.-El imaginario de lo femenino en las representaciones murales.	152
4.3.-: La maestra rural: modernidad, progreso y educación.	159
4.4.- La figura de la maestra rural en los muros, una heroína de la nación.	166
Consideraciones finales: La legitimación de un nuevo régimen, la retórica de violencia en el muralismo mexicano.	176
Referencias.	
a) Bibliográficas	184
b) Electrónicas	191
c) Hemerográficas	192
d) Archivo	193
e) Visuales	194

Resumen

Partiendo desde un enfoque crítico del movimiento muralista, así como de diversas imágenes murales que configuraron un corpus documental se desarrolló la presente investigación que entabla una relación entre la violencia simbólica, el poder y la visualidad del muralismo mexicano en el periodo posrevolucionario (1920-1940), en el cual se instauró un renovado régimen fundamentado en la Constitución de 1917. El nuevo gobierno posrevolucionario necesitó legitimarse y una forma fue a través de la inclusión de varios grupos sociales, entre ellos lo obreros, los campesinos, los indígenas y las mujeres, por ser algunos y los más representativos dentro del discurso social, así como la incorporación de sus demandas sociales al discurso y al acontecer institucional. Del proyecto cultural y educativo vasconceliano surgió el movimiento muralista al cual se le asoció con la Revolución, las diversas causas y reivindicaciones sociales, la esencia de lo popular y el *ser mexicano*. De esta manera el arte mural fue una herramienta que legitimó al régimen posrevolucionario a través de las obras artísticas monumentales, con alegorías históricas, mitos y olvidos, integrando a actores sociales anteriormente marginados al discurso visual. En los cuatro capítulos se pretende explicar cómo se conecta la imagen mural, el espacio y el discurso integrado en el con la cuestión social, imaginaria y política en la inclusión social de los actores a la retórica del Estado. La explicación surge con una división que permite conocer las diversas representaciones, la racial con el indígena y su figura que conecta al mexicano con el pasado; el de clase con el obrero y el campesino como principales agentes trabajadoras de las masas y participes de la lucha revolucionaria; y finalmente el género con la mujer, su participación social y política en ascenso, las diversas formas de imaginarla y su representación a través de la maestra rural.

Palabras clave: Muralismo, imaginario, discurso, visualidad, posrevolución.

Abstract

Starting from a critical approach to the muralist movement, as well as various murals images that shaped a documentary corpus this research was developed set a relation between the symbolic violence, power, and the visuality of Mexican Muralism in the post-revolutionary period (1920-1940), in this was set a new regime based on the Constitution of 1917. The new Government post- revolutionary needed legitimacy and the way was through the social inclusion of various groups, among them the workers, peasants, indigenous and women, as some and the most representative titling social discourse, as well the incorporation of social demands to speech and the institutional events. From the cultural and educative project of Vasconcelos, arose the Muralism which was associated with the Mexican Revolution, the various causes and social demands, the essence of the popular and being Mexican. In this way, the mural art was a tool that legitimized the post-revolutionary regime through the monumental visual works of art, with historical allegories, myths and forgetfulness, integrating social actors previously marginalized to the visual discourse. In the four chapters intends to explain how connects the mural image, space and integrated speech in the social question, imaginary and political in the social inclusion of the rhetoric of State players. The explanation emerges with a division that allows to know the different representations, the racial with the indigenous and figure that connects to the Mexican with her past; the class with the workers and peasants as main agents working masses and participants of the revolutionary struggle; and finally the genre with the woman, emerging social and political participation, different forms of imagine it and its representation through the rural teacher.

INTRODUCCIÓN

La violencia es un término utilizado día a día, que se presenta en nuestras conversaciones normales o académicas, aparece diariamente en los medios de comunicación, y claro tiene implicaciones en lo social, en lo cultural y por ende en el arte, ya sea en el cine, la escultura, la literatura y en la pintura, sin olvidar la música y la danza. La preocupación por el estudio de la violencia y la relación del poder en el arte surge de la misma actualidad, pues “gracias a los medios masivos de comunicación y a la constante información visual que nos concientiza y al mismo tiempo nos vacuna y adormece ante una realidad insoportable, nos hemos acostumbrado a ver las más terribles escenas de imposición de la fuerza de unos seres humanos a otros”¹. Y eso si se tiene en cuenta que es desde una perspectiva de una violencia explícita, visible, perceptible, pero, ¿qué pasa con aquella que resulta contraria, que ya no se ve, la violencia que se esconde o la que se ignora y no se percibe? La violencia por ende representa un elemento importante dentro de la vida humana dado que “para que el ser humano conozca su entorno tiene que estar presente en la literatura o en alguna manifestación artística, y la violencia es un horror, pero también un entorno”.² Ésta preocupación se traslada al periodo posrevolucionario ya que la coyuntura que representa la Revolución y su continuación en el régimen posrevolucionario es básica en la conformación del México actual, por ello la investigación se ubica en el periodo de 1920 a 1940, es decir, del comienzo de la instauración de un nuevo régimen que surgió de la revolución para terminar justamente en el final de la presidencia de Lázaro Cárdenas. La periodización se toma justamente porque es en este periodo donde aparecen varios imaginarios que ayudaron a la conformación del régimen posrevolucionario y porque fue la época dorada del muralismo.

Después de la lucha revolucionaria en México, se instauró un renovado régimen que sentó las nuevas bases de la nación mexicana, presentes en la Constitución de 1917. El nuevo gobierno posrevolucionario necesitó legitimarse y una forma fue a través de la inclusión de

¹ Pascal Soto, Arturo, (a cargo de la edición), *Arte y violencia*, XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, IIE, UNAM, 1995, p.11.

² Uribe Jiménez, Yohan, “Arte y Violencia”, en *El Siglo de Torreón*, sábado 17 de agosto de 2013, <http://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/903402.arte-y-violencia.html> [consultado el 9 de diciembre de 2015]

varios grupos sociales, entre ellos los obreros, los campesinos, los indígenas y las mujeres, por ser algunos y los más representativos dentro del discurso social, así como la incorporación de sus demandas sociales al discurso y al acontecer institucional fueron necesarios. El sustento del nuevo régimen posrevolucionario requirió de la parte artística y cultural para justificar al grupo en el poder. La revolución cultural y educativa iniciada por Vasconcelos fue un primer paso para ello, y es ahí donde surge el renacimiento artístico mexicano en el movimiento muralista, del cual el Estado funcionó como patrocinador y difusor cultural; en este punto entra la cuestión de la presencia y creación de una cultura visual. El movimiento muralista se asoció con la Revolución, las diversas causas y reivindicaciones sociales y la esencia de lo popular y el *ser mexicano*.

El movimiento artístico muralista es donde se encuentran presentes las representaciones de violencia simbólica, es considerado como un movimiento artístico que revolucionó el arte mexicano y representa, tal vez, uno de los momentos más álgidos del arte mexicano. Maricela González Cruz caracteriza al muralismo como “el movimiento artístico contemporáneo que logra conjuntar los elementos populares de México con los propios de la cultura y el arte europeos, dándoles una clara orientación político-social y conformando el programa estético y cultural más notable de la primera mitad del siglo en México”³ Por ende el muralismo debe de ser entendido como un movimiento artístico que fija sus bases en lo que sería un arte popular y público y al mismo tiempo un arte con ideología nacionalista y antiimperialista. El muralismo como movimiento propuso un arte mural monumental y público que reivindicaría los valores y las demandas sociales del pueblo mexicano, a su vez se dio la exaltación de lo popular, oponiéndolo al colonialismo y caracterizándolo dentro de la lucha de clases. También planteó un arte colectivo, revolucionario, opuesto al academicismo y al individualismo artístico, representado en las obras de caballete, además el muralismo tuvo como fin evitar el control ideológico y mercantil, estableciendo una comunicación con el pueblo mediante el mural⁴, para crear así una conciencia en las masas, he ahí el carácter pedagógico del movimiento muralista.

³ González Cruz Manjarrez, Maricela, *Imágenes del arte mexicano, el muralismo de Orozco, Rivera y Siqueiros*, México, IIE, UNAM, 1994, p.1.

⁴ *Ídem*.

El muralismo de igual manera se entiende como un movimiento vanguardista, ya que propugnó un relativismo de las formas de hacer arte, dejando atrás concepciones del siglo XIX, proponiendo nuevas concepciones de creación artística, siendo una ruptura que dejaba atrás el academicismo, es decir “las vanguardias partieron con ánimo revolucionario, en el que la ruptura estaba ligada a esperanzas emancipadoras que pueden sintetizarse en la aspiración a que los hombres fueran de nuevo dueños de su propia existencia”⁵ y sobre todo dueños de su arte, y como diría Peter Bürger, se da el rechazo de la "institución arte”⁶ caso que se dio en un principio en el muralismo.

Para el presente estudio también resulta importante reconocer el muralismo mexicano como un arte que conformó un ideal de nacionalismo, siendo éste una propuesta cultural que innovó el arte y la cultura mexicana, pero que al mismo tiempo fue una herramienta que legitimó el nuevo régimen posrevolucionario a través de las obras monumentales, por medio de alegorías históricas y de arte popular, e integrando a actores sociales anteriormente marginados al discurso visual, como el caso de los obreros, campesinos, artesanos, indígenas y mujeres. Para los años veinte y en la época posrevolucionaria, la construcción de la nación se divisaba por el proyecto cultural vasconceliano dando “otra definición de lo nacional e impusieron tanto una nueva forma como un nuevo contenido, dirigidos a un nuevo público cuya fuerza se había hecho presente en la lucha armada”.⁷

El muralismo dio una legitimidad cultural, política y social al nuevo régimen posrevolucionario y a la tesis de la conformación de una nueva nación, que pretendía ser hegemónica, y que integraba las voces y necesidades de los diversos sectores sociales, indígenas, campesinos, obreros, etc. Ya que al desintegrarse el viejo régimen, identificado con el porfirismo, en donde preponderaba la desigualdad, quedó al descubierto la división del país y la gran diversidad de identidades, por lo que “la propuesta cultural revolucionaria intentó recuperar la legitimidad política perdida y proyectar una imagen de totalidad cohesionada”, una nación mexicana en el que aquellos sectores se sintieran identificados.⁸

⁵ García Alonso Rafael *Las vanguardias como alternativa ante la tragedia de la cultura*, Nómadas, núm. 1, 2000, España, Universidad Complutense de Madrid.

⁶ *Ibíd.*, p.4.

⁷ Acevedo Esther(coord.), *Hacia otra historia del arte en México, La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, CONACULTA, 2001, p.11.

⁸ Reyes Palma, Francisco, “Otras modernidades, otros modernismos”, en Esther Acevedo (coord.), *ibíd.*, p. 18.

Por lo tanto también tiene que considerar que a pesar de que se supone hubo una cierta independencia en el discurso manejado a través del mural en relación al Estado, por la creación individual del artista, es importante mencionar que esta autonomía no es del todo posible, el artista es ante todo un actor social rodeado de un contexto que hasta cierto punto determina sus creaciones; pero en el caso del movimiento muralista “expone la formación de una historia política apoyada en las imágenes demuestra como el muralismo acabó devorado por el discurso público”⁹, progresivamente el muralismo cayó en crisis por esta situación, cada vez se le pedía que la retórica fuera más acorde al relato fílmico y fotográfico.

Mientras tanto en el ámbito político en el periodo presidencial de Álvaro Obregón aportó e inauguró un presidencialismo, con un poder centralizado, esto se trasladó al impulso del proyecto cultural que “propició la constitución de iconos y estratagemas simbólicos por medio de las diversas instituciones creadas”¹⁰, y por las emergentes propuestas artísticas, escritas, visuales y audiovisuales. El régimen acentuó sus mecanismos de dominio mientras maquinaba y creaba varios imaginarios como el de unidad e identidad, fue como un “antídoto a la violencia de las masas inconformes, la institucionalidad emergente halló nuevas perspectivas de centralidad, solución aparente, pues a largo plazo será fuente de nuevas malformaciones del poder y de nuevas conflictivas”.¹¹

El proyecto cultural se basó en la idea de que la cultura era una parte esencial en la conformación de una conciencia de clase y asimismo de una cultura nacionalista. Se pretendía mostrar al exterior que ser era una nación moderna, progresista y civilizada. Esta cultura la obtendría el pueblo a través de la educación y del encuentro con un arte que estuviera orientado a dar a conocer que era lo mexicano y por lo tanto que se transmitieran las bases ideológicas que fueran acordes a los intereses de la nación en construcción y por lo tanto del nuevo régimen.

El espacio en el que se encuentran los murales tiene gran relevancia, pues de ello depende el posible diálogo con el observador, así se definen dos sitios donde se encuentra el mural; en la primera etapa del muralismo es evidente que está en espacios públicos pero que

⁹ González Mello, Renato, “El régimen visual y el fin de la Revolución, en Esther Acevedo (coord.), *ibíd.*, p. 293.

¹⁰ Reyes Palma, Francisco, *op. cit.*, p. 19.

¹¹ Ídem.

terminan siendo dependencias oficiales, escuelas de nivel medio y superior, para después de los años treinta el espacio mural se trasladó a lugares como mercados y escuelas públicas, haciendo que su espacio de acción fuera popular. El discurso oficial fomentó la idea de crear las obras monumentales en los espacios públicos para dar la idea de coherencia en la sociedad mexicana. La asistencia masiva de los mexicanos a los espacios públicos y populares era para mostrar “un tópicos para hablar de la conversión del campesino, el jornalero o el obrero en un individuo moderno que tenía tratos con el gobierno”¹², por lo que se pretendió dar esa imagen y establecer una relación con el individuo formándolo y construyéndolo para que tuviera una forma de pensar e imaginar más acorde al modo que pretendía el nuevo régimen.

La presente investigación pretende argumentar cómo el arte muralista mexicano en parte legitimó el discurso de identidad nacionalista en el México posrevolucionario, a través de un poder simbólico imperceptible que legitimó dicho discurso. Por lo tanto el estudio se guiará en un estudio de la obra de arte mural como una imagen que contiene representaciones de imaginarios sociales y que por lo tanto estas imágenes se encuentran dentro de un sistema simbólico arbitrario, que legitimó el discurso, y brindó hegemonía al nuevo Estado naciente de la Revolución desde un plano visual.

La relevancia de esta investigación se encuentra en la aportación del entendimiento del México posrevolucionario, de su cultura y régimen visual, vinculado a las relaciones entre el poder, la violencia simbólica y la cultura en la formación de imaginarios, que han sido estudiados desde diversos enfoques, y que ayudaron en parte a la consolidación del régimen posrevolucionario a través de un discurso que fue representado en las obras murales.

Asimismo, la investigación tiene ciertas limitaciones, la mayoría se encuentra en las fuentes de recepción¹³, puesto que las disponibles son de la élite intelectual de los años veinte y treinta, lo que engloba a pensadores, críticos, profesionistas, artistas y demás intelectuales—mexicanos y extranjeros— por lo que no es posible saber qué es lo que sucedía en el plano imaginario con el sujeto- actor social que ahora es incluido en el nuevo discurso posrevolucionario, por lo que se hace por medio de suposiciones fundamentadas en otras

¹² *Ibíd.*, p. 289.

¹³ En lo que refiere a fuentes de recepción para la investigación se consideraron los murales, así como fotografías y reproducciones en medios hemerográficos.

investigaciones enfocadas a estos actores y la prensa. También es importante considerar que se seleccionó un corpus de 19 obras murales para analizarlas, y que resulta imposible abarcar el gran cúmulo de murales, por lo que se escogieron aquellos que fueron más representativos así como por la relación temática entre ellos y con la investigación.

Para proceder con la investigación se realizó una interpretación fundamentada en la **Historia Política de las Imágenes**, teniendo en cuenta que no se trata conocer el modo en el que la política determina las imágenes, sino, como lo determina Renato González Mello, como una historia política basada en las imágenes. Imágenes del Estado, la legitimidad de éste y por demás al poder, en donde el repertorio visual mantiene relación con el ámbito político en medida que se contribuye a la historia social y política partiendo desde las artes visuales o cualquier imagen.¹⁴ Esta historia se refiere a las diversas reflexiones en torno a la imagen y a su dimensión política, la relación intrínseca con la historia y la memoria y asimismo la imagen en la interacción social y cultural.

La imagen como objeto visual perceptible socialmente siempre ha tenido importancia, en el sentido en que tiene un momento y proceso de creación, circulación y recepción; en el proceso la imagen se vincula con signos y símbolos que son parte de un conjunto cultural, que es parte de una convención discursiva. Por ello, la relación que tiene la imagen con el ámbito político es tan importante, pues en su proceso de circulación y recepción la imagen es una herramienta perfecta de transmisión de valores, ideologías e imaginarios, es decir la forma que el hombre percibe el mundo y la relación entre los mismos.

La metodología propuesta se basa en un análisis argumentativo y comparativo, el análisis argumentativo partirá desde los imaginarios, el contexto y la investigación de fuentes visuales, documentales y hemerográficas, el análisis comparativo es a partir de la confrontación y el balance de los murales en cuanto a los diversos modos de ver de los artistas, las representaciones y los elementos visuales en ellos. Finalmente, con este estudio se pretende contribuir al conocimiento de la retórica visual del muralismo y de la política de México posrevolucionario —a través de una propuesta basada en Bourdieu sobre la violencia y el poder simbólico— por medio de los imaginarios sociales y culturales que se vieron

¹⁴ González Mello, Renato, “El Régimen Visual y el fin de la Revolución”, en Esther Acevedo (Coord.), *op. cit.*, p. 275.

reflejados en las obras murales y el discurso orientado hacia las masas recién integradas a la retórica del régimen.

La violencia es algo que nunca desaparece, al ser proteica su aparición resulta de la “constelación social” mutando así de “visible en invisible, de frontal en viral, de directa en mediada, de real a virtual, de física en psíquica, de negativa en positiva”¹⁵, siendo así que la violencia puede no percibirse tan fácil dentro del medio social, escondiéndose así en lo simbólico, como una forma de permanencia del poder, un poder que se mueve también en la esfera de lo imperceptible, puede ser a través del discurso artístico y visual. Al pensar en estas relaciones de violencia y arte, dice Rita Eder que es necesario diferenciar sus distintas posibilidades y orígenes, es importante la función que desempeñó en lo social y en lo cultural, así como su presencia, que se establecería dentro de las posibilidades de representación, de recepción y de circulación en la obra de arte, en este caso, dentro del mural donde se llegan a imponer significaciones legítimas disimulando o haciendo invisibles las relaciones de fuerza.

La presente investigación está conectada y fundamentada con diversos discursos, uno de los más importantes se encuentra con los planteamientos de Pierre Bourdieu en lo que respecta a *Poder simbólico y Violencia simbólica*¹⁶, entendiéndose el primero como “ese poder invisible que no puede ejercerse más que con la complicidad de aquellos que no quieren saber que lo sufren o que lo ejercen”¹⁷, siendo así, este poder se localiza en todas partes y en ninguna. Bourdieu a partir de esto trata de revelar las relaciones ocultas de dominación que se establecen en lo social, y estas relaciones resultan tener más eficacia de acuerdo a su conocimiento por parte de la esfera social, mientras más desconocidas o imperceptibles sean más eficacia tienen dentro del círculo de dominación. También este poder es legitimado a través del reconocimiento que existe en el desconocimiento de la imposición arbitraria, una dominación que se traduce en un deber ser, u obedecer sin saber por qué, es decir, no se piensa. La legitimidad de la dominación se encuentra, de igual manera en el intercambio que

¹⁵ Byung- Chul Han, *Topología de la violencia*, Barcelona, España, Herder, (editorial digital Titivillus), 2013, p. 5.

¹⁶ Para esta investigación se realizó una adecuación de los planteamientos de Pierre Bourdieu en los términos de *Violencia y Poder simbólicos*, ya que Bourdieu lo explica en casos europeos, así como en la pedagogía.

¹⁷ Bourdieu, Pierre, “Le Pouvoir symbolique”, *Anales*, 3, 1977, p. 405, en García Inda, Andrés, *La violencia de las formas jurídicas*, Barcelona, España, CEDECS, 1998, p. 124.

creen necesario los dominantes, justificando el ejercicio de dominación y por lo tanto reconociendo la dominación y la tenencia del poder. Asimismo, es necesario el reconocimiento de los dominados, ya que tanto los dominados como los dominantes comparten un conjunto de representaciones que asegure que cada quien ocupe su lugar social, propiamente este conjunto de representaciones configuran la dimensión simbólica del poder.

Este poder legitimado fundamentado socialmente perpetúa su dominación a través de *la violencia*, transformándola y haciendo que las relaciones sociales de fuerzas sean consensuadas. Aquel poder invisible de que hablaba Bourdieu ejerce su violencia a nivel simbólico, al nivel de las formas, es decir, “actúa sobre la realidad actuando sobre las representaciones de la realidad y que, incluso remite a realidad no sólo sensibles y tangibles, sino también a otras cuyo significado es imposible de presentar y el signo solo puede referirse a un sentido”¹⁸. Y aunque se expresa que esta violencia se ejerce mediante el lenguaje, las representaciones no solo giran en torno al lenguaje, sino que también en *lo visual* se encuentra esa violencia y por lo tanto el poder simbólico de Bourdieu también encuentra en lo visual, un poder oculto. Siendo así que el *poder simbólico* implica una *violencia simbólica* puesto que implica un monopolio legítimo “del poder imponer (ciertamente de inculcar) instrumentos de conocimiento y de expresión *arbitrarias* (pero ignoradas como tales) de la realidad social”¹⁹, es decir, que al inculcar apuntan a imponer una legitimidad de una dominación.

Entonces las relaciones de fuerza más brutales son aquellas que son al mismo tiempo relaciones simbólicas, ya sean de sumisión u obediencia, pues son actos del pensamiento que ponen en práctica estructuras cognitivas, formas y categorías de percepción, principios de visión y de división, en donde los “agentes sociales” construyen su mundo a través de dichas estructuras, siendo así todo poder de *violencia simbólica* llega a imponer significaciones y por ende legitimaciones sobre las mismas, disimulando o haciendo invisibles las relaciones de fuerza. Para Bourdieu en todo acto de comunicación hay una relación de fuerza y por lo tanto un acto de poder, que se encuentra legitimado en base a una relación de significado.

¹⁸ *Ibid.*, p. 127

¹⁹ Bourdieu, Pierre, *Sur le Pouvoir symbolique*, *Annales*, 3, mayo-junio de 1977, pp. 405-411. Versión en español, p. 69.

Siguiendo en la misma línea, el muralismo en su carácter pedagógico, explica porqué la utilización del concepto de violencia simbólica, puesto que el movimiento artístico muralista como una forma simbólica produjo significados visualmente discursivos, asimismo inculcó significados culturales arbitrarios, e impulso esa misma arbitrariedad cultural, traducida como una violencia simbólica, lo cual en términos de esta investigación, hizo posible la ocultación del poder simbólico.

Dentro de lo simbólico otra premisa teórica importante dentro del estudio es el *imaginario* que se entiende como las imágenes mentales que devienen del entendimiento e interpretación del mundo, siendo así que la producción imaginaria es una de las tantas claves para discernir como es que los actores sociales se piensan a sí mismos, cómo conciben el mundo y cómo se relacionan con éste. Gilabert expone la teoría del *imaginario social* como una forma de analizar a los actores sociales, sus motivaciones, proyectos y posibilidades. Dentro de éste la dimensión imaginaria de lo social y político, en donde hay un conjunto de imágenes con las cuales la sociedad se construye y se piensa a sí misma.²⁰ Dicho conjunto resulta de un intercambio de imágenes, símbolos, signos, en este caso referidos al orden instituido.

El mural como una *imagen* que se relaciona bidireccionalmente con el imaginario, ya que se encuentra en una *cultura visual* que transmite signos o símbolos, que se perciben y conforman la forma de imaginar, por lo que su estudio de la producción, circulación y significado de la imagen así como “el que mira” y los modos de ver son básicos para comprender el papel de la imagen en la cultura y en este caso el papel de los murales en la vida social, política y cultural posrevolucionaria. Por lo que, la investigación propone que, el mural al conformar formas de ver y de imaginar al recibirse por el espectador, tramite un discurso, que viene de un poder que puede percibirse invisible, que es en el medio de comunicación visual que deviene de la representación, es decir se mueve en el plano simbólico, logrando que las implicaciones del discurso posrevolucionario se conviertan en hegemónicas y por lo tanto se legitimen, he aquí el punto de la violencia simbólica que llega

²⁰ Gilabert, César, *El hábito de la utopía: Análisis del imaginario sociopolítico en el movimiento estudiantil de México, 1968*, México D.F., Instituto Mora, Miguel Ángel Porrúa, 1993, p. 46.

a imponer significaciones y asimismo legitimaciones sobre las mismas, disimulando o haciendo invisibles las relaciones de fuerza, entre el sujeto y el poder.

La investigación mantiene diversos antecedentes y trabajos influyentes de diversos estudiosos del arte en México, que han relacionado el arte mexicano, concretamente el movimiento artístico muralista con la parte política del Estado posrevolucionario, sin embargo nunca se ha visto la parte de la violencia simbólica en algún estudio, he ahí la innovación que se presente en este trabajo, además de reunir más elementos e investigar diversas obras e imaginarios. Sin embargo hay diversos trabajos que anteceden la presente investigación ya que en ellos se ha analizado las relaciones del arte con el poder y Estado posrevolucionarios.

Primeramente es importante mencionar el Coloquio de arte titulado *Arte y Violencia*, realizado en 1994, y la publicación del libro con el mismo nombre, lleno de ensayos de mexicanos y extranjeros, que ayudaron a la idealización de la presente investigación. Este coloquio da en esencia los avances realizados en la temática, por diversos antropólogos e historiadores del arte. Dentro de este coloquio hay varios trabajos que tratan al muralismo, relacionados con la violencia, como el de James Oles, *El discurso antifascista en los murales mexicanos de Philip Guston y Reuben Kadish(1934-1935) y de Isamu Noguchi(1935-1936²¹)*, en donde expresa que hay dos tipos de violencia que se entrelazan con el campo del arte, siendo esta la violencia iconográfica, identificándola como lo que el artista escoge como objeto y éste se relaciona con escenas de guerra, lucha de clases, destrucción y muerte, de igual manera está la violencia contextual, que no aparece en las obras, sino en la recepción de los críticos y del público.

Otro trabajo relevante es la obra de Alicia Azuela de la Cueva, con su obra *Arte y Poder*, analiza las obras de arte como un integrante del discurso nacionalista en donde examina las relaciones entre el poder, el Estado posrevolucionario y el arte de la primera mitad del siglo anterior, realiza un estudio minucioso sobre la correlación del arte con la

²¹ Oles, James, “El discurso antifascista en los murales mexicanos de Philip Guston y Reuben Kadish(1934-1935) y de Isamu Noguchi(1935-1936)”, en *Arte y Violencia, XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM, 1995, pp. 155-168.

esfera del poder, analizando las obras murales en su importancia en esta correlación retórica con el Estado y la creación del medio nacionalista al mismo poder del nuevo régimen.

De igual manera durante el IX Coloquio de Historia del arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, *El nacionalismo en el arte Mexicano*, diversos investigadores presentaron varios artículos sobre el arte y la conformación del nacionalismo mexicano. Rita Eder con *Las imágenes de lo prehispánico y su significación en el debate del nacionalismo cultural*, expone la figura del indígena como un vínculo con el pasado y al mismo tiempo como un fundamento del nacionalismo mexicano, así como la visión del indígena por diversos artistas del muralismo y desde la ciencia con Manuel Gamio.

El libro coordinado por Esther Acevedo *Hacia otra historia del arte en México* también es uno de los principales referentes, pues contiene diversos artículos de estudiosos del muralismo mexicano desde una perspectiva novedosa y crítica, en donde se propone una lectura de imágenes y textos que pone en entredicho la noción de cultura hegemónica de lo mexicano, permitiendo un debate en cuanto las relaciones de la obra y los discursos del arte mexicano, poniendo en tela de juicio las premisas de una historia unificada. Entre los artículos que interesa destacar es el escrito por Renato González Mello *El Régimen Visual y el fin de la Revolución*, el cual tiene como objetivo mostrar algunas líneas de investigación que se orientan a una historia política de las imágenes, Mello pretende contribuir “al conocimiento del repertorio visual de la retórica en la que se inscribió la pintura mural”²². A lo largo del texto mantiene varios apartados novedosos como “La Patria y la Profesora”, “Razas exterminables”, “La Historia Inexistente” y “El fin de la Revolución mexicana”. Estas líneas de investigación resultan un antecedente y una base que determinó la investigación, como nuevas propuestas incluidas en la argumentación.

Olor a Tierra en los muros de Alma Lilia Roura Fuentes, es otro estudio que resulta ser un antecedente, puesto que la autora persigue la presencia indígena y campesina en los murales de San Idelfonso, considerando que el movimiento muralista no emanó de la Revolución, “si no de la contradicción y el conflicto de sus resultados”²³. La autora persigue aquella presencia en distintas fuentes ideológicas, documentos históricos visuales y textuales,

²² Acevedo, Esther (coord.), *op. cit.*, p. 275.

²³ Roura fuentes, Alma Lilia, *Olor a tierra en los muros*, México, CONACULTA, INBA, 2012, p. 11.

para desentrañar en cada mural de la Escuela Nacional Preparatoria los significados, que refieren al nacionalismo mexicano que incorporó la presencia indígena y campesina, como una forma en la que el Estado posrevolucionario intentó construir y sustentar su hegemonía.

En otra obra de Esther Acevedo realizada con Pilar García, “Procesos de quiebre en la política visual del México posrevolucionario” que se encuentra en *México y la Invención del arte Latinoamericano 1910-1950*, realizada en el 2011, se analizan los distintos quiebres del muralismo y el nacionalismo, desde renovación e incorporación del indígena, asimismo como el entendimiento al arte prehispánico. Ya para los años treinta, Acevedo trata como el contacto visual del mural se trasladó a las escuelas, mercados y centros recreativos.

Benjamin Thomas en *La Revolución Mexicana, Memoria, Mito e Historia*, expone como la Revolución mexicana se volvió en parte vital en el discurso posrevolucionario, volviéndola un mito fundacional de la nueva nación mexicana. La Revolución fue inventada y convertida en un relato, una memoria colectiva. Lo mismo pasó con la creación de una historia oficial, que fundó a la nación mexicana en un pasado común. En la obra de Thomas hay un apartado que se dirige al movimiento muralista, hace un recuento de diversos murales que considera asentaron la idea de la revolución, la lucha y el sacrificio, a través de los tres grandes, Orozco, Rivera y Siqueiros.

Finalmente en cuanto al estado actual de la investigación es que si, existen diversos estudios que han trabajado las relaciones del movimiento artístico muralista con el poder, el discurso posrevolucionario y asimismo sus implicaciones en lo social y cultural. Es decir que en la actualidad la temática ha sido desarrollada bajo ese enfoque, bajo una perspectiva crítica y alejada de la historia oficialista del muralismo, lo que en esta investigación también se pretende. Aunado a eso, es que este estudio parte de los diversos imaginarios que vienen del discurso mexicano y la construcción de la renovada nación mexicana.

Planteándose en el contexto del muralismo, la hipótesis propuesta para la presente investigación es cómo los murales sirvieron como una herramienta para legitimar el discurso posrevolucionario a través de la inclusión de diversos actores, por ende desde el plano visual el muralismo ayudó a la configuración de nuevos imaginarios sociales que colaboraron a hacer dicho discurso hegemónico y legítimo en donde la violencia simbólica se configuró mediante diversas arbitrariedades culturales y visuales. A partir de los elementos anteriores

y para la comprobación de la hipótesis propuesta se fijaron cuatro objetivos, los mismos que son cada uno de los capítulos y que ayudarán a resolver la cuestión, por ello se propone el siguiente índice temático. Esto con el fin de argumentar cómo las diversas representaciones del movimiento artístico muralista sirvieron a partir de una violencia simbólica, siendo una parte importante para legitimar el poder del estado posrevolucionario y su nueva retórica basada en el nacionalismo.

En el primer capítulo se argumentan diversas cuestiones que abren el panorama de la investigación, se comienza apuntando el uso de la Revolución mexicana como un discurso de identidad e inclusión de nuevos actores sociales (el campesino y el obrero, el indígena y la mujer), además cómo es que las circunstancias contextuales renovaron el nacionalismo, ahora heredero de la revolución, desde una perspectiva no solo política sino sobre todo cultural, en donde José Vasconcelos, con su proyecto educativo y cultural inició una nueva imagen e imaginación de la nación mexicana.

En el segundo capítulo se señala el papel y uso de la historia así como de una retórica mítica en la conformación de una nueva nación mexicana. La historia, la memoria y el mito sirvieron como agentes unificadores y legitimadores del nuevo régimen posrevolucionario, en donde el muralismo mexicano funcionó desde lo visual creando un régimen visual basado en una “Historia de Bronce” y liberal. Los murales de Diego Rivera en la SEP, y los expuestos en la Escuela Nacional Preparatoria, mantuvieron la presencia de diversos elementos que legitimaban a la lucha revolucionaria, así como al ser contemporáneo mestizo, en una nación homogénea.

Para el capítulo tercero se tratará cómo es que a través de diversas representaciones murales están presentes varios imaginarios sociales que ayudaron a construir a la nación mexicana, siendo así que la inclusión de los sectores como el campesino, el obrero y el indígena son incorporados a través del ser mexicano, la integración es desde diversas perspectivas, como la racial, en el caso del indígena para conformar al mexicano mestizo; y de clase y fuerza social en el caso del campesino y el obrero. Así como la necesidad de incorporarlos a la nación renovada, la educación es un elemento clave en la incorporación de actores antes marginados y como un vínculo para difundir la ideología del nuevo régimen. En este capítulo se conjuntaron diversos murales que visualmente mostraban un discurso

relacionado a cada tópico, que van desde los murales de Orozco en el Colegio de San Idelfonso, como los realizados por Diego Rivera en la Secretaría y en Palacio Nacional. Así como de pintores como Jean Charlot, Fermín Revueltas, Antonio Pujol y las hermanas Greenwood, entre otros.

Para el último capítulo se explica cómo funciona la figura de las mujeres cuando se incorporan a la escena social y política en la educación en México, en un primer punto desde las mujeres y su concepción, en base a murales de Orozco, Alva de la Canal y otros que muestran cómo se percibía a las mujeres, asimismo está el camino que incursionaron las mujeres como intelectuales y artistas. También a través de la figura de la maestra rural, analizada a través de los murales de Diego Rivera, Aurora Reyes y Alva de la Canal, y con ello cómo la educación sirvió para la divulgación y legitimación del discurso posrevolucionario, en su aplicación a las masas recién incorporadas y en concreto al indígena y campesino.

CAPÍTULO I.- LA REVOLUCIÓN MEXICANA Y EL DISCURSO NACIONALISTA DE LA INCLUSIÓN SOCIAL.

*Las palabras más tramposas y traidoras en la crítica de arte son Moral, Ideología, Mensaje Social, Revolución y más Revolución... y otras del mismo jaez.*²⁴

José Clemente Orozco.

Durante los años ochenta a Octavio Paz se le preguntaba, “¿En qué sentido fue determinante la Revolución Mexicana en el movimiento muralista?”, la respuesta parece ser obvia, pues muchos intelectuales del siglo veinte han determinado que el Renacimiento artístico mexicano fue fruto de la Revolución Mexicana. Así Octavio Paz determinó que la Revolución fue un fenómeno singular, fue “una revuelta nacionalista y agraria, no fue una revolución ideológica... Algo así como un explosión de la vida subterránea de México”, pero además la Revolución significó el “descubrimiento de México por los mexicanos... La Revolución nos reveló a México. Mejor dicho nos devolvió los ojos para verlo. Y se los devolvió, sobre todo, a los pintores, poetas y novelistas.”²⁵ Estableciendo así la determinación de la Revolución, presente no sólo en la escena del muralismo, o en la escena cultural, sino en la vida de los mexicanos.

En este primer capítulo se tratarán diversas cuestiones para abrir el panorama de la investigación, se tratará de dilucidar cómo se construyó y renovó el nacionalismo en el nuevo Estado posrevolucionario, de igual manera cómo es que el proyecto educativo y cultural de José Vasconcelos ayudó a configurar ese nacionalismo renovado, posterior a la Revolución, y por lo tanto el gran papel que jugó ésta en su invención, construcción y en la conformación

²⁴ La cita en autoría de José Clemente Orozco, fue extraída de una intervención de Octavio Paz en un coloquio sobre la figura y obra de Orozco, el 12 de julio de 1983, encontrada en Paz, Octavio, *México en la obra de Octavio paz, III. Los privilegios de la vista*, Arte de México, México, FCE, 1987, p. 285.

²⁵ *Ibíd.*, p. 229.

de nuevos imaginarios colectivos que ayudaron a la inclusión social²⁶ de sectores emergentes de la Revolución y que dieron las bases del nacionalismo renovado en un discurso que pasó a ser parte de la cultura visual mexicana.

1.1.-LA CONSTRUCCIÓN DEL NACIONALISMO EN LA RENOVADA NACIÓN MEXICANA.

La (re)construcción de la nación mexicana posrevolucionaria es un punto clave debido al discurso que se pretendió integrar y sustentar por parte del Estado; en este punto la importancia del muralismo radica en que ayudó a integrar dicho discurso desde el plano visual y simbólico, dotando de diversos símbolos y de un régimen visual²⁷. Dentro del discurso posterior a la Revolución se pueden dilucidar las bases que se trataron de introducir para la construcción de un nuevo régimen, muchas de ellas fueron redactadas en la Constitución de 1917, pero el nuevo régimen al necesitar una legitimación (re)inventó una nación y una Revolución.

Qu'est-ce qu'une nation?, De acuerdo a Benedict Anderson es una comunidad imaginada, es decir, inventada, construida y finalmente imaginada, ya que “es imaginada como comunidad, porque, obviando la actual desigualdad y explotación que puede prevalecer en cada una, la nación siempre se concibe como una camaradería profunda y horizontal”²⁸, es decir que en ella es latente el sentimiento de compañerismo, fraternidad e identidad común, donde a pesar de las diferencias sociales y económicas que persisten dentro de una nación, hay un sentimiento de pertenencia e identidad. Siendo así que la nación también se define

²⁶ En cuanto a *Inclusión social*, se sabe que no es un término nuevo y que es utilizado en diversas ciencias sociales, pero para esta investigación propongo, en base al contexto del México de la primera mitad del siglo XX, partiendo de la antítesis, la exclusión, para considerar a los diversos sectores sociales marginados y excluidos de participación, política, social o económica, en si aquellos que no eran considerados para la toma de decisiones, o aplicando una participación representativa. La inclusión sería dar un papel activo a estos sectores marginaos y desprotegidos brindándoles espacios de acción, como los sindicatos y organizaciones, así como la incorporación a la nación poniéndolos “a la par” de los demás, socialmente, económicamente y culturalmente a través de elementos de la educación y participación política.

²⁷ El término de *Régimen Visual*, fue tomado de Renato González Mello en su artículo “El régimen Visual y el fin de la Revolución” y este debe de ser entendido como el conjunto de imágenes que conforman un sistema y un repertorio visual, que en este caso se inscribió en las artes visuales del siglo XX, en especial en la retórica del muralismo.

²⁸ Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 1993, p. 25.

como una misma comunidad imaginada, en donde la clave que identifica o reúne a una cierta población es la memoria, el mito y la historia en un cierto discurso “organizado y en el olvido deliberado”²⁹. Este discurso se “construye culturalmente y provee a los miembros de un grupo de una noción general de su pasado común”³⁰. Desde otra perspectiva, una nación de acuerdo a Abelardo Villegas, también puede ser considerada como una realidad histórico-social, y en donde el nacionalismo es entendido como un conjunto de ideas y sentimientos relativos a una nación, lo cierto es que se forma una suerte de conciencia de pertenencia e identidad, que mantiene una eficiencia histórica, esta conciencia muchas veces no siempre puede ser verdad, puede caer en lo mítico, lo que nos lleva a considerar que lo importante en está en la eficiencia con base al poder significativo que adquieren entre los miembros de la nación³¹.

Es importante puntualizar que el nacionalismo mexicano no nació exactamente con la Revolución, más bien se podría decir que se “regeneró”, se renovó y al que se le adhirieron nuevos elementos. El nacionalismo en México se puede localizar hasta el siglo XVIII, cuando los criollos se sienten parte de algo nuevo y ajeno a lo español. Pero el nacionalismo que se inauguró con la lucha revolucionaria es diferente— heredero de aquel nacionalismo criollo, e incluso del formado a mediados del siglo XIX—puesto que los sucesos de la lucha revolucionaria cambiaron el panorama y las formas de concebir la nación y los elementos que la integraban.

Continuando, Abelardo Villegas considera que se configura e inauguran distintos nacionalismos, entre ellos están los nacionalismos populares, los nacionalismos cultos y los reaccionarios. El nacionalismo popular se identificaría con lo indígena y lo indígena con lo popular y así con lo revolucionario. Lo indígena se relaciona asimismo a lo mestizo, por ende lo popular seguiría uniéndose a lo campesino, lo obrero y las masas. El nacionalismo culto, es el que se movió en aristas intelectuales y artísticas, que escrudiñaron el ser mexicano, el mexicanismo, esto también es parte del llamado nacionalismo filosófico. Finalmente se encuentra el nacionalismo oficial, el cual es el emanado por el Estado, en donde “el gobierno

²⁹ Benjamin, Thomas, *La Revolución Mexicana, Memoria Mito e Historia*, México, Taurus, 2003, p. 33.

³⁰ *Ídem*.

³¹ Villegas, Abelardo, “El sustento Ideológico del nacionalismo”, en *El nacionalismo en el Arte Mexicano*, IX Coloquio de Historia del arte, México, UNAM, IIE, 1983, p. 389.

es el árbitro y el regulador de la vida social”³². En éste también se trató de imponer a la patria como una religión, desde la imposición de un calendario cívico y la enseñanza una historia oficial desde la escuela elemental. Este nacionalismo buscó la unidad nacional, pero también busca legitimar el poder y a la clase en el poder. Estos cuatro tipos de nacionalismo evidentemente se relacionaron entre sí, en varios momentos, se fusionaron uno en el otro, tomaron prestadas premisas y simplemente gracias a todos, la nación se construyó y se configuró en torno a ciertas ideas, sentimientos, relaciones y símbolos. Las relaciones en ellos no siempre fue en una misma proporción, puesto que el nacionalismo oficial fue el que tomó lo popular y lo configuró con bases del nacionalismo culto y filosófico para engendrar una idea de nación homogénea.

Durante y después de la revolución se construyó a partir de sus “voceros”—ya fueran “comentaristas, periodistas, políticos, intelectuales, propagandistas y otros portadores de la insurgencia ya fueran hombres y mujeres en todo el territorio mexicano”³³ y en el caso mexicano los pintores muralistas que a través de sus obras— construyeron una imagen e idea de la Revolución que fue complementada con aquellos volantes, proclamas, historias y mitos que los voceros lanzaron hacia la población mexicana del siglo xx. El gobierno mexicano “aprendió a mostrar, difundir y representar a la Revolución”³⁴, a través de ceremonias, festivales, monumentos y a través de una historia oficial inculcar una patria y una mexicanidad heredada que llenara de orgullo. En la construcción de la idea de la Revolución es importante prestar atención en las imágenes, pues en el caso mexicano ayudaron a la conformación de este discurso dando una pauta visual determinada en cuanto a la historia y la cultura mexicana y su percepción. Este discurso los pintores fungieron como “voceros visuales”, ya que influyeron en la composición del gran relato visual que ayudó a crear lazos de fraternidad y solidaridad nacional en los primeros años posrevolucionarios.

La invención, construcción y trascendencia de la Revolución se explica “como un producto de la memoria colectiva, la creación de mitos nacionales y la escritura de la historia.”³⁵ Además de que como lo menciona Renan, este relato se conforma de una

³² Tzvi Medin, *Ideología y Praxis política de Lázaro Cárdenas*, México, siglo XXI, 1972, p. 80, en Villegas Abelardo, *op. cit.* p. 396.

³³ Benjamin, Thomas, *op. cit.*, p. 31.

³⁴ *Ibid*, p. 39.

³⁵ *Ídem*.

contraparte donde la nación misma debe de *oublié bien des choses*, manteniendo lo esencial en la memoria colectiva y donde siga persistiendo el poder imaginativo y simbólico del nacionalismo.³⁶ Siendo así que la revolución fue un producto de la memoria colectiva, que fue construida a partir de aquellos recuerdos que según Benjamin y Wieseltier “es una interpretación de un suceso”³⁷, y dicha interpretación puede ser moldeada modificada y afectada a través de los años. En ello la Revolución mexicana pudo ser recordada y moldeada por los voceros y sus herederos de una manera mítica e ideal³⁸, sin embargo los voceros no fueron los únicos que ayudaron en la creación de una imagen de la lucha revolucionaria ya que según González y González la mayoría de la población no tenía una idea realmente clara de la Revolución, si no que fue con el paso de los años que la idea concreta y completa se construyó.

La nación mexicana, como muchas otras, se alimentó de la creación de mitos y esto ha implicado la “reconstrucción del pasado a la luz del presente, especialmente a la luz de las necesidades políticas del presente”³⁹, y evidentemente la situación política de México después de la Revolución exigía la creación de estos mitos y asimismo su mantenimiento para sostener una cierta legitimidad.⁴⁰ Así el pasado y la memoria colectiva fueron disputadas en el proceso de construir una “nueva” nación, de esta manera el grupo dominante privilegió ciertos recuerdos y mitos, dejó de lado y en el olvido a aquellos que les contradecían, y de esta manera, en buena parte, se legitimó su estada como grupo en el poder.

En el caso de la Revolución en México, ésta emergió de distintas memorias oficiales y fue “nombrada, historiada y materializada muy tempranamente”⁴¹, el Estado Posrevolucionario, al mismo tiempo, intentó afianzar su poder y su autoridad. Sin embargo el proceso se demoraba precisamente por la presencia de diversas memorias y mitos

³⁶ Renan, Ernest, “Qu’est-ce qu’une nation?”, en *Œuvres complètes*, Calmann-Lévy, Paris, 1947-1961, p. 887-906, en Anderson, Benedict, *Comunidades imaginarias*, México, FCE, 1993, p. 222.

³⁷ Wieseltier, Leon, “After Memory”, en *The New Republic*, Mayo, 1993, 15-21. Benjamin, Thomas, *op. cit.*, p. 39.

³⁸ Entendiendo al mito como un retrato del mundo, evidentemente es un relato imaginado y ficticio, sin embargo su importancia aquí radica en el hecho de transmitir significaciones del mundo, así como maneras de entenderlo y aprehenderlo. Creado para dar sentido, y para explicar alguna complejidad del mundo en algo más simple, inteligible y confiable, según Ausband.*

³⁹ Benjamin, Thomas, *op. cit.*, p.39.

⁴⁰ *Ídem.*

⁴¹ *Ibíd.*, p. 41.

pertenecientes a facciones contrarias o rivales. Así mismo, durante los años veinte se fortaleció la idea de hacer de la Revolución “un suceso perdurable”, siendo así que las diversas facciones terminaron por unificarse en una sola *familia Revolucionaria*. El proceso fue complicado pero bajo la construcción de un “consenso” político fue posible reconstruir el Estado, inventándolo de nuevo, sanando las heridas de la memoria al institucionalizar la Revolución.

Al institucionalizar la Revolución fue necesaria una difusión e infusión de valores nacionales para llegar a inculcarlos, un claro ejemplo lo fue el promocionar la cohesión social, el fin de la difusión era percibir a las instituciones como legítimas al provenir de la lucha revolucionaria. Por consiguiente la nación y la Revolución eran una y la misma, la patria se convirtió en una especie de religión. La nación debía de continuar por el camino del progreso y en la unidad en una revolución que se consideraba inconclusa y que debía de continuar. Así la lucha se transformó en una tradición para el pueblo mexicano y “la intención primera y más importante de la “tradición revolucionaria” consistía en reforzar la élite y con ella la unidad política nacional, para establecer un fundamento histórico sólido sobre el cual unificar a todas las facciones revolucionarias pasadas y presentes.⁴² La lucha revolucionaria no sólo “cambio la estructura política de la nación, sino que produjo una nueva valoración de la propia cultura”⁴³, porque los diversos intelectuales que ayudaron a promover la idea de la lucha querían desarrollar una identidad nacionalista que volviera los ojos al país y a su cultura, de ello surgieron diversas realizaciones culturales, entre ellas el muralismo como una de las más representativas e importantes de la escena cultural.

En el muralismo mexicano, fue el movimiento artístico revolucionario por excelencia, pues mantenía una estética ideológica proveniente de la Revolución y asimismo del nacionalismo renovado, aunado a ello se mantenía una tendencia hacia una estética y preceptos marxistas como lo apuntan varios autores, entre ellos Héctor Jaimes. Siendo así que el dispositivo mural sirvió como un vínculo para enseñar la tradición revolucionaria presente en el régimen, lo que se suponía que era la revolución y lo que debería de ser la

⁴² Benjamin, Thomas, *op. cit.*, pp. 41-44.

⁴³ García Guajardo, Elizabeth, *Mariano Azuela y José Clemente Orozco, Imágenes de la Revolución Mexicana*, San Jose State University, 2001, p. 1

Revolución⁴⁴. Así pues, varios murales exhibieron la tradición revolucionaria, entre los más conocidos tenemos las obras de Diego Rivera en Palacio Nacional y en la Secretaría de Educación Pública, los cuales contienen una visualidad romántica y épica de la revuelta, la inclusión social en el discurso es clave al integrarse figuras como el peón, el campesino y la maestra rural, por lo que se puede considerar que se reivindicaba sobre todo al ámbito agrario y se justificaban las acciones que se daban por parte del Estado. Diego Rivera en la SEP trabajó la representación de las reivindicaciones sociales del campesino, con símbolos como el mismo Zapata, la imagen es idealista y la lucha agraria se mostró como una herencia dejada por el mismo personaje insigne.

Los muralistas se convirtieron en voceros de la revolución en un plano visual, las imágenes que plasmaron en los muros terminarían por convertirse, muchas de ellas, en símbolos de la cultura mexicana, concluyeron en la conformación de un régimen visual, así como de una historia mítica que se percibe en las obras, “El Hidalgo” de Orozco o los murales del Palacio de Chapultepec y de otros edificios gubernamentales. La revolución y la cultura mexicana fueron plasmadas en los murales desde diversas perspectivas, por un lado los murales de Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria, de una manera crítica, pesimista y violenta, si se contrasta con la de Rivera.

La élite cultural mexicana como los productores del discurso conceptual y visual, crearon un discurso que justificó su función y papel como guías y líderes populares y espirituales, se “creyó que era su deber crear el nuevo arte mestizo, fomentar las tradiciones artísticas autóctonas y su legado prehispánico, además de difundir en los muros y la gráfica el nuevo catecismo revolucionario. Convencida, pretendió reconstruir el alma nacional y “crearle la doctrina a la Revolución”⁴⁵. De esta manera, intelectuales y artistas apoyaron su discurso en parámetros raciales, históricos y culturales.

La Revolución promovió cambios, como una ruptura, pero también continuidades en especial a espacios políticos, participación y presencia de nuevos actores socio-políticos, lo que significó la modificación de varios aspectos de la vida cultural, y si bien es cierto que los proyectos cultural y educativo mantuvieron muchas contradicciones en sus procesos

⁴⁴ *Ídem.*

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 78.

incorporativistas, como en el caso del indígena, el campesino e incluso las mujeres es importante mencionar que tuvieron cierta eficacia en cambiar percepciones imaginarias sobre los actores, lo que les garantizó y legitimó su estada en el poder. El subsecuente asentamiento de varios imaginarios son perceptibles a largo plazo, pues se gestan durante los veinte, se delinearon en los treinta, con Cárdenas se asentaron y en los años cuarenta fueron prácticamente aceptados.

1.2-EL RÉGIMEN POSREVOLUCIONARIO Y EL PROYECTO CULTURAL VASCONCELIANO.

La creación de la Constitución de 1917 fue un parteaguas durante la larga contienda revolucionaria, se consideró necesaria una reestructuración tanto en el plano político como en el social y cultural, por lo que se crearon nuevas bases para configurar a una nueva nación mexicana. Había una necesidad de constituir y procurar cierto orden que permitiera establecer un nuevo ordenamiento legal, sin embargo fue hasta el año de 1920 que hubo una relativa estabilidad política, cuando se pudieron efectuar las elecciones que le dieron el triunfo a Álvaro Obregón en 1920, convirtiéndose en el presidente constitucional del nuevo régimen. Durante los años veinte fueron los sonorenses quienes dirigieron la reconstrucción de la nación mexicana, que después de diez años de “inestabilidad y violencia” encabezaron el proceso ideológico y de consolidación de un orden institucional,⁴⁶ a partir de la convocatoria de los diversos actores que participaron en la contienda revolucionaria, ya fuese rurales o urbanos, es decir el ‘pueblo mexicano’, el cual terminó siendo un emblema y su entrada al panorama político-social como una forma de sustentar las acciones posrevolucionarias.⁴⁷ En la presidencia de Obregón el país vivió momentos de renacimiento e intentos serios de reconstrucción nacional—uno de los más importantes desde la misma SEP—así como un proceso de reconstrucción de infraestructura en la creación de diversas obras públicas y de

⁴⁶ Azuela de la Cueva, Alicia, *Arte y Poder*, FCE, México, El Colegio de Michoacán, 2013, p. 46.

⁴⁷ Pérez Montfort, Ricardo, “El Nacionalismo Cultural y el estereotipo revolucionario”, en *Estampas del nacionalismo popular Mexicano, Diez ensayos sobre la cultura popular y el nacionalismo*, México, CIESAS, CIDHEM, 2003, pp. 149-151.

comunicaciones, así como un nuevo flujo de capitales lo que implicó un saneamiento financiero.⁴⁸

La reconstrucción político-social del periodo posrevolucionario en la escena política fue dominada por tres presidentes—como lo apunta García Guajardo—Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles y Lázaro Cárdenas, el primero de ellos logró asentar las bases del nuevo gobierno posrevolucionario en su mayoría por sus logros en materia de educación y cultura con el ministro de la SEP José Vasconcelos. Posteriormente Calles continuó con algunos programas de Obregón, sin embargo redujo el apoyo a la educación y programas culturales, se incrementaron las tensiones sociales con la Guerra Cristera, finalmente la política de Calles se hacía “cada vez más dictatorial y menos revolucionaria”⁴⁹ La situación del nacionalismo durante los años treinta se desarrollaría de otra manera. La defensa de la soberanía nacional sería una tarea primordial del periodo cardenista así como el impulso a las reformas sociales como la agraria, educativa, laboral e industrial, además mantuvo un sustento político con una participación más activa de diversos contingentes populares, como los obreros, campesinos y otros sectores sociales y laborales.

Regresando algunos años, a la entrada de Álvaro Obregón a la presidencia, una acción clave del nuevo régimen fue la política educativa y cultural que la constitución misma legitimó⁵⁰. La educación y la cultura fue uno de los medios por los que el Estado difundió la ideología oficial, por lo cual tuvo un gran presupuesto para poner en marcha las diversas acciones. El Estado, representado por Obregón estableció alianzas con la elite culta e ilustrada del país, ahora el nuevo Estado mexicano, concilió a los sectores sociales mediante políticas educativas y culturales para homogeneizar al país, en torno a una herencia revolucionaria. El liderazgo de la acción educativa estuvo a cargo de José Vasconcelos⁵¹,

⁴⁸ Matute, Álvaro, *La Revolución Mexicana: actores, escenarios y acciones*, México, Océano, INEHRM, 2002, p. 219.

⁴⁹ García Guajardo, *op. cit.*, p. 8.

⁵⁰ Azuela de la Cueva, *op. cit.*, p. 47.

⁵¹ Nació en Oaxaca el 27 de febrero de 1882. Desde niño presentó un fuerte interés hacia a lectura y la cultura. En 1909 formó parte del Ateneo de la Juventud, donde participó de manera activa, en su participación en el Ateneo comienza su lectura de Platón y Nietzsche, autores que tuvieron gran influencia en su pensar; además comienza a tener contacto con diversos intelectuales y personalidades como Jesús T. Acevedo, Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, entre otros. Al estallido de la Revolución se siente atraído por la campaña de Francisco I. Madero y se integró al partido Antirreleccionista. Después del triunfo de Madero, Vasconcelos presta varios servicios al régimen, sobre todo en el partido Constitucional progresista, a la caída de Madero y su subsecuente asesinato, Vasconcelos fue aprehendido, pero pudo escapar abandonando el país.

quien desde su nombramiento como rector de la Universidad Nacional, durante la presidencia interina de Adolfo de la Huerta, pronunciaba en su discurso:

“Yo soy en estos instantes, más que un rector que sucede a los anteriores, un delegado de la Revolución que no viene a buscar refugio para meditar en el ambiente tranquilo de las aulas, sino a invitarlos a que salgáis con él a la lucha, a que compartáis con nosotros las responsabilidades y esfuerzos [...] Organicemos entonces al ejército de los educadores que sustituya al ejército de los destructores.”⁵²

Fue desde la rectoría en la Universidad Nacional que comenzó con su proyecto educativo y cultural, estableciendo su gran responsabilidad que había con el pueblo mexicano y asimismo con la nación que ahora era heredera de la Revolución misma. Pretendía convertir a la Universidad en una institución revolucionaria, transformando prácticamente a todo aquel que sabía leer en un maestro, además de la creación de las misiones de maestros que brindaban clases nocturnas, dominicales y callejeras, haciendo de ésta una escena diaria en el campo y en la ciudad.⁵³

El proyecto ambicioso de Vasconcelos de “Revolución Espiritual”, inundó todos los ámbitos culturales, y la participación de los intelectuales de México estuvo incluida en el programa. El papel de estos mexicanos cultivados se encontraba en la lucha desde el campo de lo cultural y educativo, puesto que fueron ideólogos y propagadores de muchos lineamientos ideológicos en la conformación del proyecto nacional. El proyecto era tan ambicioso que Vasconcelos pretendía resolver los problemas nacionales a partir de la educación, la cultura y el arte. Y con un “verdadero pacto de los intelectuales de la

El constitucionalismo lo comisionó a viajar a Estados Unidos y a Europa, a su regreso se incorporó a las fuerzas de Carranza, aunque en si no empatizaba con el jefe revolucionario, sólo con algunos elementos. Al tiempo de la vitoria sobre Huerta, y de la división revolucionaria, Vasconcelos fungió como un portavoz que establecía “que debía de prevalecer la Soberana Convención Revolucionaria como asamblea que emitiera acuerdos. Posteriormente, acompañó a Eulalio Gutiérrez, quien para ese entonces le ofreció la Secretaría de Instrucción pública. Después, volvió a los Estados Unidos, para después de una serie de desventuras regresar a México. Para 1920 obtiene el cargo de Rector en la Universidad Nacional, desempeñó labores que iban más allá del ámbito académico y concernientes a la universidad, desde campañas para la alfabetización de la población, así como la repartición de desayunos escolares, para ir creado un antecedente a la ley de la creación de la Secretaría de Educación Pública, la cual ayudó a constituir.

En 1921 obtuvo el cargo de Secretario en la Secretaría de Educación Pública, en donde lograría una Revolución cultural y educativa.

⁵² Extractos del discurso pronunciado por José Vasconcelos el 9 de junio de 1920 al ser nombrado Rector de la Universidad Nacional. referencia tomada de Tibol, Raquel, *José Clemente Orozco: una vida para el arte. Breve historia documental*, México, FCE, 2009, p. 67.

⁵³ Vázquez, Josefina Zoraida, *Nacionalismo y Educación en México*, El Colegio de México, 1975, p. 157.

Revolución, al servicio de una reforma cultural”⁵⁴, pudo comenzar y llevar a cabo su programa titánico desde la SEP.

Después de la creación de la SEP en 1921, el presidente Álvaro Obregón puso nombró a Vasconcelos el 10 de octubre del mismo año como secretario, y con ello comenzó una verdadera cruzada nacional con el antiguo ateneísta quien tenía claramente presente los problemas mexicanos de aquellas décadas. En primer lugar estaba el problema de la educación del país, el padecimiento estaba principalmente en el sector indígena y campesino, la solución era su educación para poder salir de la marginación, por lo que las misiones culturales representaron una actividad exitosa para educar al indígena. Pensadas por Vasconcelos como la labor educativa eficiente realizada en el siglo XVI, la cual había logrado educar a la población indígena con la religión y la cultura occidentales y cristianase trató de transportar y adaptar esa experiencia educativa al siglo xx creando un sistema con las misiones culturales, la normal regional y la Casa del pueblo⁵⁵. Así mismo estaba presente la cuestión del campesino y la necesidad de elevar su nivel de vida así como la del campo mexicano, esto posible a través de la educación rural. También la población urbana, en especial los obreros, necesitaban una educación técnica y profesional, México necesitaba la creación de bibliotecas, libros populares y una popularización de la cultura. Vasconcelos multiplicó las escuelas elementales, brindó desayunos escolares y creó la Dirección de Enseñanza Técnica Industrial y Comercial para brindar a los obreros cierta enseñanza y preparación ⁵⁶

Vasconcelos en su puesto en la SEP, emprendió una gira, como un buen conocedor del territorio, para exponer sus ideas y convencer a gobernadores y maestros del nuevo rumbo

⁵⁴ Collin Harguindeguy, Laura, “Mito e Historia en el Muralismo Mexicano,” *Scripta Ethnologica*, Año XXV, Número 25, Buenos Aires, Argentina, CONICET , 2003, p. 27.

⁵⁵ La labor educativa a través de las misiones culturales tenía como figura principal al maestro misionero, quien después de las primeras experiencias en comunidades rurales, pasaban de un lugar a otro. Posteriormente se trató de completar el sistema con la creación de las normales y la Casa del pueblo. La misión se componía de varios maestros, con un jefe, un trabajador social y un experto en higiene, cuidados infantiles y primeros auxilios, un maestro o instructor de educación física, un maestro de música, un especialista en artes manuales y un especialista en organización de escuelas y métodos de enseñanza, cuya principal tarea era la coordinación de recursos académicos con la agricultura y las industrias manuales. Pronto se necesitó que hubiera un maestro estable en cada comunidad rural por lo que se dio paso a la creación de normales regionales. Finalmente la creación de la Casa del pueblo fue para que la escuela rebasara el papel de instructora, siendo un centro cultural para actividades sociales y culturales. En: Vázquez, Josefina Zoraida, *op. cit.*, p. 157-158.

⁵⁶ Vázquez, Josefina Zoraida, *op.cit.*, pp. 158-159.

de la educación. Recorrió México de punta a punta, para ponerse en contacto con la realidad regional, pues sentía que era necesario compenetrar esas realidades si es que se quería instaurar en el país una educación verdaderamente popular. Todos sus viajes estuvieron marcados por una voluntad de vincular los problemas de la educación nacional a las grandes cuestiones que agitaban a México; la reforma agraria, las secuelas del zapatismo, las relaciones entre el poder central y las autoridades locales, las desigualdades sociales, el papel del intelectual en la nación, la integración de los indígenas, la repartición del producto nacional, el lugar del ejército entre las instituciones del país, la política de la universidad, etc.⁵⁷

Siendo así que al llevar a la práctica el proyecto de educación del país, hacia todos los sectores incluyendo al rural, generó vínculos nacionales, bajo la utopía de educar a todo México, siendo el mejor camino para México, y su progreso. Creó campañas de alfabetización y sobre todo dio difusión y promoción a las artes y a la cultura, creando una imagen de transformación del nuevo orden posrevolucionario, que atrajo la atención de extranjeros con el proyecto más ambicioso que tuvo México en el siglo xx en la educación popular y en difusión artística.⁵⁸

Con su proyecto educativo integró a los sectores anteriormente excluidos, como a campesinos y los obreros, con la creación de escuelas nocturnas y con la apertura de más escuelas rurales y urbanas para luchar contra la ignorancia y la pobreza. Al educar al pueblo de México, Vasconcelos declaraba sus ideas y propósitos: educar es establecer vínculos nacionales, es decir, al dotarlos de una historia común, una lengua y una conciencia cultural y nacional. Es así que a través de las campañas de alfabetización, la promoción y difusión de las artes, se planeó una unidad nacional, una base común para el devenir del mexicano. Asimismo, al establecerse en la Secretaría de Educación Pública, se establecieron varios departamentos, que cumplieran con las diversas demandas reales de la sociedad. De esta manera, Vasconcelos tenía clara una organización e ideas directrices para su proyecto educativo el cual era complementado con una política cultural, que impulsó las artes, desde

⁵⁷ Fell, Claude, *José Vasconcelos, los años del Águila*, México, UNAM, 2009 p. 80.

⁵⁸ Azuela, Alicia, *op. cit.*, p. 48.

que fue jefe del Departamento de Artes Plásticas⁵⁹ siendo rector y posteriormente como secretario. Algunas manifestaciones culturales y artísticas que fueron impulsadas por la recién creada SEP fueron las escuelas al Aire Libre y la aplicación del Método de dibujo *Best Maugard*, las cuales funcionaron como una forma de educar al pueblo artísticamente de superación ética-estética, con la finalidad de que la educación artística fuera un elemento unificador. De este modo, estuvo presente el arte que trascendió lo local, es decir el muralismo.⁶⁰

El muralismo nació con este carácter de patrocinio del Estado mexicano que le asoció de igual manera con el binomio de la Revolución mexicana y el renacimiento artístico, empero hubo una cierta independencia con el discurso oficial.⁶¹ En el panorama internacional, el movimiento muralista llamó la atención, justamente porque era un arte patrocinado por el Estado mismo que había tenido una Revolución popular. Ya era 1922, al estar en marcha el programa educativo y reconstructivo, en donde “fueron llamados todos los artistas e intelectuales y los pintores se encontraron con la oportunidad que no se les había presentado en siglos”⁶². Vasconcelos al impulsar las artes, dio marcha a la creación del arte mural, que estaría en los diversos muros de los edificios públicos, con el fin de que el pueblo tuviera acceso al arte, que le enseñaba sobre la historia y la cultura mexicanas. Siendo así que el arte tendría un sentido social y didáctico que “podría servir de una forma de educación visual”.⁶³

El proyecto cultural posrevolucionario mostró una convivencia simultánea mediante una diversidad de posturas ideológicas y estrategias estéticas en donde estuvieron presentes varios proyectos culturales simultáneamente, es decir, no solo el muralismo fue el único proyecto en los años posrevolucionarios, también los artistas se mantuvieron, participaron en diversos proyectos a la vez, los cuales a veces no eran compatibles e incluso antagónicos. El tema de lo nacional estuvo presente en los diversos proyectos, por lo que se determinó la manera en que “debían de desarrollarse las artes visuales en el México nuevo y en la

⁵⁹ González Cruz Manjarrez Maricela, *Imágenes del arte mexicano, El muralismo de Orozco, Rivera y Siqueiros*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas /UNAM, 1994, p. 1

⁶⁰ Azuela, Alicia, *op.cit.*, p. 53.

⁶¹ Azuela de la Cueva, *op. cit.*, p.133.

⁶² Clemente Orozco, José, *Autobiografía*, México, ed. Planeta /CONACULTA, 2002, p.61.

⁶³ García Gruneda, *op. cit.*, p. 9.

construcción de un nuevo orden”.⁶⁴ Los diversos proyectos culturales que se realizaron a la par del muralismo fueron, por ejemplo, el método de dibujo Best Maugard, que tenía como fin el producir imágenes de carácter decorativo para un arte mexicano y nacional.⁶⁵ Asimismo, estuvieron presentes las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL), las cuales integraron a diversos sectores populares, desde el rural y el suburbano, incluyendo a mujeres y niños indígenas, a los obreros y campesinos a sus hijos, como una forma de integrar a los diversos sectores. Ramos Martínez comentaba en 1926 que las escuelas habían incluido una metodología educativa de la “escuela acción”, la cual contestaba a los intereses integracionistas del gobierno mexicano al juntar la tradición y cualidades artísticas del mexicano “para alcanzar la armonía ideológica de la nación”.⁶⁶

Para nuestro estudio también resulta importante reconocer el muralismo mexicano como un arte que conformó un ideal de nacionalismo, siendo este una propuesta cultural que innovó el arte y la cultura mexicana, pero que al mismo tiempo fue una herramienta que legitimó el nuevo régimen posrevolucionario a través de las obras monumentales, por medio de alegorías históricas y de arte popular. Aunado a eso las diversas representaciones ayudaron a la inclusión de actores sociales anteriormente marginados, en este caso a los obreros, campesinos, artesanos, indígenas y mujeres. Para los años veinte y en la época posrevolucionaria, la construcción de la nación se divisaba por el proyecto cultural vasconceliano dando “otra definición de lo nacional e impusieron tanto una nueva forma como un nuevo contenido, dirigidos a un nuevo público cuya fuerza se había hecho presente en la lucha armada”.⁶⁷

El muralismo “entretendió” un nacionalismo pictórico con el nacionalismo oficial, el de los partidos y el protonacionalismo⁶⁸ popular de las clases marginadas⁶⁹, ambos ejecutaron

⁶⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 70. Como se sabe la educación artística popular fue una manifestación cultural sumamente importante durante el periodo de Obregón y Calles, el Método Best Maugard fue un dibujo decorativo, en donde se retoman modelos populares y en esencia prehispánicos.

⁶⁶ Ramos Martínez, Alfredo, “Ideas generales sobre la evolución del arte mexicano” en *Revista de Revistas*, México, 11 de abril de 1926, p. 35. Referencia vista en Azuela de la Cueva Alicia, *op. cit.*, p. 76.

⁶⁷ Acevedo, Esther(coord.), *Hacia otra historia del arte en México, La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, CONACULTA, 2001, p.11.

⁶⁸ El protonacionalismo definido como “la conciencia de pertenecer o haber pertenecido a una entidad política duradera”, referencia vista en Roura Fuentes, *op. cit.*, p. 20

⁶⁹ *Ibid.*, p.19.

a la par un discurso desde abajo, conformando una visión de un nacionalismo relacionado con el patriotismo, refiriendo siempre al orgullo de país, a la defensa de la patria. Por lo que las grandes masas, sobre todo analfabetas, conformaron una visión particular del nacionalismo.

Los proyectos educativos y culturales tuvieron un gran auge y fomento por parte del Estado en los primeros años del periodo de Obregón, sin embargo en julio de 1924, José Vasconcelos renunció a su puesto en la SEP por diferencias con el presidente, según Raquel Tibol fue por el apoyo a la presidencia de Calles. Posteriormente lanzó su candidatura para el Estado de Oaxaca, donde perdió, salió de la escena para retornar en 1929 para lanzarse como candidato presidencial. Con la renuncia de Vasconcelos se fue el impulso al sector educativo, algo que ningún otro secretario de educación logró al nivel de Vasconcelos. Muchas de las tareas empezadas por Vasconcelos continuaron, sin embargo otras desaparecieron y dieron paso a unas nuevas. Ningún otro ministro tuvo la visión de Vasconcelos en cuanto a la educación y sus problemáticas en México.

Con Calles entra el Secretario J. Manuel Puig Cusauranc—sustituyendo a José Vasconcelos— que brindó bastante apoyo al sector obrero, puesto que éste con la CROM estaba con el gobierno de Calles, por lo que la educación técnica fue puesta con mayor relevancia. La educación rural mantuvo la misma importancia que el tiempo de Vasconcelos, se creó la Dirección de Misiones Culturales en 1926, asimismo se abrieron las puertas de la casa del Estudiante Indígena en 1925, su tarea fue preparar jóvenes indígenas para que ayudaran a sus comunidades. Fue hasta durante el periodo de Cárdenas, la educación regresó a tener un lugar clave tanto en el presupuesto como en la cuestión social. Las escuelas, bibliotecas, métodos de enseñanza, la lucha contra el analfabetismo, la educación masiva, así como la cultura y su conservación, fueron nuevamente preocupaciones básicas del Estado mexicano, podría decirse que hubo otra revolución cultural en este periodo.⁷⁰

A finales de los veinte se dio la creación del Partido de la Revolución Mexicana (PNR), por Calles, siguiendo y construyendo aún más este discurso posrevolucionario utilizado principalmente en la política mexicana. Para principios de la década de los treinta,

⁷⁰ Vázquez, Josefina Zoraida, *op. cit.*, p. 182.

los artistas dieron nueva luz a los principios rectores de la Escuela Mexicana de Pintura y se orientaron a ampliar la función social del arte. Es decir, que el arte muralista fuera en esencia para la gente común, que las masas pudieran identificarse con el mismo arte muralista, y que en este se expresaran valores socialistas, especialmente obreros y campesinos, y hacer una revaloración de los valores históricos mexicanos. El nuevo orden revolucionario se “convirtió en sinónimos con la Revolución, reconstrucción y renacimiento artístico”⁷¹, al convertirse en difusor y patrocinador de la cultura y el arte mexicano.

1.3.-LA REVOLUCIÓN MEXICANA CONFORMADORA DE NUEVOS IMAGINARIOS PARA LAS MASAS: LA EMERGENCIA E INTEGRACIÓN DE NUEVOS PROTAGONISTAS SOCIALES EN LA NUEVA NACIÓN MEXICANA.

La Revolución se convirtió en el mito fundacional del México moderno, con ella nació un nuevo orden que exigía cambios diversos que trascendieron en diversos aspectos, estos cambios ayudaron a conformar una nueva nación, renacida y reinventada en lo cultural, político y social. La élite política e intelectual que dirigió a esta nueva nación necesitó de un sustento, en parte el campo cultural y artístico le dio ese sustento que le ayudó a justificar el poder que se heredaba de la Revolución y de la Constitución de 1917, y asimismo la manera de ejercer ese poder. Siendo así, que desde su existencia simbólica,⁷² la Revolución se volvió “un hecho en el imaginario colectivo, representa una partición de aguas en la historia, un antes y un después”.⁷³

La Revolución Mexicana es un proceso clave dentro del estudio, puesto que representa una realidad violenta vivida por la sociedad mexicana, además de ser una coyuntura de distintos rubros del México contemporáneo. En el rubro artístico hace nacer al muralismo y a sus distintos ideales plasmados en los muros, pues en la Revolución se

⁷¹ Azuela de la Cueva, *op. cit.*, p. 48.

⁷² Con “existencia simbólica” de la Revolución se quiere dar a entender el periodo posterior de la misma, en donde la lucha revolucionaria se convirtió en un mito, régimen, sistema y un símbolo para la nación mexicana y su construcción.

⁷³ Collin Harguindeguy, Laura, *op. cit.*, p. 29.

invertieron gran cantidad de ideales como la reforma agraria, el anarcosindicalismo, con los Hermanos Magón, anhelos liberales y la lucha “antifeudal”, que fueron temas constantes en las representaciones murales. Para puntualizar la importancia de la lucha revolucionaria en el campo artístico, Ida Rodríguez Prampolini considera que:

“La Revolución de 1910 que terminó con la dictadura porfirista y cambió radicalmente la vida social y política de México, en el campo artístico fue la catarsis y el precipitado de todas las ideas que habían ido gestándose a lo largo del siglo XIX, con la diferencia de que el fragor de la lucha fratricida aumentó el *elan*, brindó un porqué y aportó la causa y el sentido que necesitaban para surgir con el ímpetu de un “masoquismo colectivo” auténtico.”⁷⁴

La consideración de Prampolini parece acertada para escudriñar los cambios radicales de la vida mexicana, en especial el rubro artístico, desde la Revolución Mexicana interpretada desde diversas perspectivas; dichos cambios no se suscitaron hasta finales de la lucha, hasta su misma institucionalización. En diversas ocasiones se ha conceptualizado a la lucha revolucionaria “como un movimiento democrático burgués”⁷⁵. Más allá de eso, la Revolución se consideró como “una mezcla de lo rural y urbano, lo antiguo y lo necesariamente moderno, lo nostálgico y lo profético...”⁷⁶ Por lo que la Revolución llegó a trastocar lo popular, se veía el anhelo de lo antiguo con el campesino, el de lo moderno con el obrero creando nuevas tradiciones e integrando a nuevos protagonistas sociales, se “extrae de la lucha armada una “Revolución Cultural”.”⁷⁷

El movimiento revolucionario comienza con el fin del porfiriato, surge como su “antítesis”, este periodo anterior tan conocido por la constante reelección de Díaz, considerándose una “dictadura”, con la presencia del grupo o partido de los *Científicos* y con el lema de “Orden y Progreso”, durante este periodo se mantuvo una estabilidad y un crecimiento en la economía mexicana nunca antes visto, pero este orden estaba fincado en una cierta opresión y en la miseria de muchos, pocos eran los hacendados que monopolizaban la tierra, lo que hacía que el sector burgués fuera muy reducido. El crecimiento industrial,

⁷⁴ Rodríguez Prampolini, Ida, *El arte contemporáneo; esplendor y agonía*, México UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, , 2006, p.129

⁷⁵ González Cruz Manjarrez Maricela, *Imágenes del arte mexicano, El muralismo de Orozco, Rivera y Siqueiros*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1994, p. 3.

⁷⁶ Monsiváis Carlos, *Las esencias viajeras*, México, FCE, 2006, p. 197

⁷⁷ Collin, Harguindeguy, Laura, *op. cit*, p. 25.

por otro lado, estaba en gran medida intercedido y controlado por empresas norteamericanas⁷⁸, lo cual gestó a la larga el sentimiento antiimperialista.

Se considera que la gesta revolucionaria comenzó con el plan de “San Luis” de Francisco I. Madero desconociendo las elecciones y convocaba a la insurrección el 20 de noviembre. La rebelión de 1910 fue empujada por una vasta masa popular, campesinos, obreros, y de otros sectores que lucharon en favor de mejores condiciones y que apelaban al gobierno de Díaz. Y así consecutivamente se sumaron más contingentes, y de las filas salieron los líderes más emblemáticos y que serían figuras clave de la Revolución, Emiliano Zapata, Victoriano Huerta y Pancho Villa, fue una lucha que no tuvo una cabeza sino muchas como diría Octavio Paz. La Revolución mantuvo una insurrección rural campesina, en defensa de sus tierras— ese fue su signo distintivo—además de que a esta se sumaron contingentes de otros sectores sociales que hasta entonces habían estado al margen de la participación activa, entre ellos estaban los mineros, los artesanos, los obreros, los campesinos y las mujeres.

La Revolución tiene un momento clave con la Constitución de 1917, ya que ésta contiene las reivindicaciones de la lucha revolucionaria, como la Reforma Agraria, y reivindicaciones laborales y democráticas, poniéndose así de parte de los sectores más desprotegidos socialmente. Por ende la Constitución del diecisiete sentaría las bases de un nuevo régimen el posrevolucionario. Dentro de la Constitución también se encuentra el poder del que se dotó a los nuevos dirigentes, el nuevo Estado mexicano se convirtió en “custodio del orden social, mediador de entre las distintas clases, rector de la institucionalidad y puntual del desarrollo económico”⁷⁹, esto mediante la acción de hacer al ejecutivo un poder absoluto.

Partiendo del breve recuento de la Revolución y así mismo de algunas consideraciones que ayudaron a la conformación y renovación de la nación, la Revolución mexicana funcionó como gran gestora de nuevos imaginarios, tiene tres cuestiones que influyen al muralismo mismo y lo determinan. En primer lugar está la presencia de sectores antes poco considerados o marginados como el de los campesinos, los obreros y el de las

⁷⁸ Lucena Salmoral, Manuel (coord.), *Historia de Iberoamérica, tomo III, Historia Contemporánea*, España, ed. Catedra, 2008, pp. 522-524.

⁷⁹ Azuela de la Cueva, Alicia, *op.cit.*, p. 35.

mujeres, por ejemplo. Seguido, está la versión fomentada por el Estado posrevolucionario⁸⁰, que se legitima con el movimiento armado en las siguientes décadas,—hasta la misma crisis de dicho discurso— es decir, que el régimen se presentó como una continuidad de la Revolución, los cambios siguieron presentes como si la lucha siguiera en pro de la sociedad, pero entonces los cambios se hicieron presentes en las instituciones; el tercer punto es el nacionalismo que se renueva después de la gesta revolucionaria y por lo tanto el nacimiento de los diversos motivos, significaciones y símbolos que de ahí surgen, por lo que la cultura que emanó con la Revolución inundó tanto el campo intelectual como el popular, en la transmisión de hazañas, batallas, mitos, corridos, etc., gracias a lo variado de los canales de comunicación, el periódico, el chisme, y posteriormente se dio a conocer la fotografía y las tomas de cine, fue así como se transmitió la cultura violenta de la Revolución y el nacionalismo renovado que se buscó instaurar. Por ello al terminar la revolución y al entrar México en un estado de relativa paz, “el Estado comenzó a necesitar ser la Revolución, encabezarla, realizarla, interpretarla, anatematizar a sus enemigos como contrarrevolucionarios. Fue ahí cuando se inició el proceso de la Revolución inventada”⁸¹.

El Estado representado por Álvaro Obregón llegó a legitimarse al grado que él mismo se convirtió en la Revolución, además fungió como el Jefe de Estado, ya que al ser líder de la lucha armada tenía ese derecho legítimo de ocupar la presidencia, mantener el poder y continuar las consignas revolucionarias. La situación fue distinta con Calles, puesto que necesitó legitimar su poder en algo más, ya que no se le veía como a Obregón a quien se le consideraba como “el principal héroe revolucionario, la encarnación de la Revolución”⁸². Calles a pesar de considerarse como un revolucionario nunca fue el “Caudillo de la Revolución”, por lo que se basó en la lucha revolucionaria misma, desde el plano de la memoria oficial, además estableció una revolución permanente, es decir, la Revolución no había terminado, sino que a través de las diversas reformas sociales que eran hechas desde el gobierno, que se convirtió en la Revolución y viceversa.

⁸⁰González Cruz Manjarrez, Maricela, *op. cit.*, p.2.

⁸¹ Matute, Álvaro, *op. cit.*, p. 18.

⁸² Hall, Linda B., “Álvaro Obregón: poder y revolución en México, 1911-1920”, México, FCE, 1985. Referencia tomada de Benjamin, Thomas, *op. cit.*, p. 105.

La guerra revolucionaria además de traer diversas consecuencias en los rubros sociales, económicos y culturales, dejó clara la gran diversidad nacional, Ricardo Pérez Montfort determina que “en su agitación guerrera la población generó toda clase de movimiento horizontales y verticales que permitieron la revelación de miles de recovecos en tanto desconocidos o ninguneados a lo largo y ancho del territorio”⁸³. Esta gran diversidad mostraba la enorme necesidad que el país tenía de ser articulado, pero no se homogeneizaría la población entera sino únicamente se reconocería “lo propio”, desde las culturas precolombinas así como las aportaciones culturales populares-mexicanas como los cancioneros y diversas figuras simbólicas como el *Charro* y la *China poblana*. Fue por eso que a partir de la educación, el arte y la cultura se trató de llevar un nuevo discurso oficial, el cual fue conocido como “Nacionalismo cultural”.

Un momento revolucionario crucial para la formación del arte muralista fue febrero de 1915, cuando se fundó el periódico *La Vanguardia* a cargo de Dr. Atl, pues dentro de un momento de crisis constitucionalista, los alumnos artistas apoyaron a los carrancistas por lo que tuvieron que huir a Orizaba, Veracruz, formando dicho periódico. En éste participaron artistas como José de Jesús Ibarra, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Raziél Cabildo, entre otros. En periódico se daban a conocer las noticias más importantes de los frentes constitucionalistas y noticias de política internacional, también se hacían menciones culturales, de teatro, cine y literatura, y se hacían ilustraciones para informar a los analfabetas de la situación revolucionaria, el fin era que nadie se quedara sin saber lo que ocurría, podría decirse que en gran parte el carácter pedagógico del muralismo proviene de este periódico de corta vida, también al estar en contacto con la revolución y participar en ella, les marcó para definir al muralismo desde una perspectiva de la realidad histórica que vivieron. Es decir, un arte para el pueblo bajo un afán de enseñanza.

En el terreno de la estética mexicana sucedió un proceso singular, puesto que la Revolución le dio un carácter antieuropeo. Todos aquellos artistas que crecieron en la lucha y que se afiliaron a alguna posición también mantuvieron una postura en contra de los cánones estéticos que provenían del viejo continente, la posrevolución con el discurso

⁸³ Pérez Montfort, Ricardo, “Los estereotipos nacionales y la educación posrevolucionaria en México, (1921-1930)”, en *Avatares del nacionalismo cultural, 5 ensayos*, México, CIESAS, CIDHEM, 2000, p. 36.

nacionalista ayudó a sentar esos sentimientos en la creación de un arte más orientado a lo precolombino, popular y así mismo exaltador de la Revolución. Esto como lo menciona Alejandro Ugalde, sería una construcción histórica y estética, o invención, que constituiría el llamado “Renacimiento Mexicano”.⁸⁴

La Revolución estuvo presente no sólo en el arte muralista, sino que tuvo un gran impacto en el arte mexicano en general, tanto en el cine como en la literatura, el teatro, la música y la fotografía. Es importante retomar el impacto que tuvo en otros rubros artísticos, para comprender la ola de nuevas construcciones simbólicas que devinieron de la lucha revolucionaria y que impactaron evidentemente en la cultura, y por consiguiente en el nuevo discurso del régimen. En el caso del cine, su importancia radica en la contribución de “formar una imagen de México que actuó en forma significativa sobre el imaginario popular”⁸⁵, tanto en la forma de actuar del mexicano, así como en su forma de pensar. La revolución, en un principio, fue tomada desde un punto melancólico y amargo, pues ponía en escena las distintas atrocidades de la Revolución, la película *El automóvil gris* (1919) mostraba justamente esas atrocidades que se habían cometido en la Revolución, ambientada en el año de 1915; la trama muestra a unos bandidos que atacan la ciudad de México y cometen toda clase de barbaridades, la película buscaba adular a las autoridades carrancistas, sin embargo se logró lo contrario. Otras películas con esta perspectiva son *El Prisionero 13* (1933), *El Compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935), entre otras, esta última refleja las brutalidades de Pancho Villa, asimismo ofrece una crítica a la crueldad revolucionaria. Los siguientes filmes con tema referente a la Revolución mostrarían una visión más enaltecedora de la lucha.

En el campo de la literatura se muestra un panorama bastante pesimista, con obras claves como *La Sombra del Caudillo*, *El Águila y la Serpiente* de Martín Luis Guzmán; *Los de abajo*, *Los caciques* de Mariano Azuela, entre otras, en ellas se muestra una versión

⁸⁴ Ugalde Alejandro, “Renacimiento Mexicano y Vanguardia en el New York de entreguerras”, en Sepúlveda, Luz María (Coord.), *Las artes plásticas y visuales en los siglos XIX y XX*, Tomo VI, México, CONACULTA, 2013, pp. 61-62. Durante este artículo, Ugalde utiliza el término de Invención de acuerdo al concepto de Eric Hobsbawm y Terence Ranger. Así como del artículo de Francisco Reyes Palma, “Dispositivos Míticos en las visiones del arte mexicano en el siglo XX”, entre otros.

⁸⁵ Pech Casanova, Jorge, “La confección de la imagen nacional: cine mexicano de 1933 a 1962”, en Sepúlveda, Luz María (coord.), *op. cit.*, p. 86.

distinta de la Revolución, donde la crudeza y violencia de la contienda son evidentes, así como la corrupción de líderes revolucionarios; sin embargo dentro de la literatura de la época está presente la parte de la melancolía, los mártires y la fatalidad para la transformación de la sociedad. La literatura de la Revolución “es escéptica y desesperanzada”⁸⁶, el muralismo resultó ser lo contrario.

La fotografía, por otro lado, fue la gran cómplice de la Revolución, pues gracias a ella se pudieron captar muchos escenarios cotidianos de la lucha y a los principales dirigentes revolucionarios, por lo que la fotografía fue una forma de testimonio. A la par, el fotoperiodismo fue clave en el discurso revolucionario, pues de esta manera la fotografía mostraba una representación directa de la realidad, incuestionable, que la prensa bien supo aprovechar. Para la década de los veinte, la fotografía fue una parte vital en la reestructuración de la nueva nación mexicana, no solo por ser un medio de propaganda, sino que también por las nuevas propuestas visuales que propició este arte. En el discurso político sirvió para remediar “la necesidad de matizar los altocontratos políticos y mostrar avances nacionales en el terreno social, económico y cultural”.⁸⁷ La fotografía, de igual manera, se difundió principalmente en la prensa escrita, por lo que el acceso fue mayormente del público urbano. Fue mediante estas publicaciones que la fotografía se convirtió en el medio visual más realista y asimismo aceptado, teniendo así gran cabida en el imaginario visual mexicano durante los años veinte y treinta.

A la par, la gran tarea de los revolucionarios sonorenses era la institucionalización de su sistema de dominación política y social, aunque la reestructuración del ámbito económico también fue un punto importante a resolver. La constitución también hizo del ejecutivo un poder absoluto el Estado se convirtió “en custodio del orden social mediador entre las distintas clases, rector de la vida institucional y puntual del desarrollo económico”⁸⁸ Además dentro de la Carta Magna del diecisiete se incluyeron “artículos claves para la inclusión clasista (obrera, agrarista y media urbana con su rama ilustrada) que permitió la siembra del

⁸⁶ Monsiváis, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en Daniel Cosío Villegas, *Historia General de México*, versión 2000, México, El Colegio de México, 2000, p. 989.

⁸⁷ Monroy Nasr, Rebeca, Del olor a pólvora a la luz del rascacielos: tres décadas de fotoperiodismo mexicano, en Acevedo Esther (coord.), *Hacia otra historia del Arte en México, la Fabricación del Arte Nacional a Debate (1920-1950)*, Tomo 3, México, D.F., CONACULTA, 2002, p. 173.

⁸⁸ Azuela, *op. cit.*, p. 35.

Estado posrevolucionario, la apropiación de los recursos estratégicos y la secularización de la religión y la cultura, demandas que se incluyeron en el artículo 123°, 3° y 27° constitucionales”.⁸⁹

Es importante considerar que al construirse el nuevo orden posrevolucionario fue necesaria la participación de “diversos grupos que detentaban el poder”, uno de ellos fue la élite ilustrada, artistas, escritores, e intelectuales, puesto que fue la “productora del discurso conceptual y visual que acompañó la transformación política, combatió—desde su propio campo, el de la cultura y el arte— para conservar su lugar entre las clases dominantes”⁹⁰. Así, las élites ilustradas tuvieron un papel fundamental en el escenario cultural, social y político, pues desde diversas instituciones forjaron una “cultura hegemónica”, sobre todo en la cuestión artística y educativa. Los intelectuales tuvieron que acreditar su participación en el nuevo régimen, por lo que construyeron un discurso que justificara su función y sus alianzas, esto a través de la educación al pueblo mexicano; fomentar y promocionar lo propio, a fin de cuentas, “pretendió construir el alma nacional y ‘crearle la doctrina’ a la revolución”.⁹¹

El Estado nacionalista buscaba unidad y la homogeneidad para la instauración y el fortalecimiento de grupos hegemónicos, fue básico para la conformación de la nación instaurar una idea de lo que era *ser mexicano*, y por ende que cualquiera se considerase como tal, ya fuera de las altas clases, obreros, indígenas... etc. Así se imaginaba a México, heredero de la Revolución como un todo, la nación era una comunidad de identidades basadas en diversas premisas nacionalistas como el territorio, la raza mestiza, una historia y memoria colectiva común, herencias culturales, costumbres, lengua y un porvenir en conjunto. De esta manera México se podía imaginar como un país homogéneo, con un pasado compartido y una Revolución que los identificaba y que les daba valores y percepciones de la nación tal y como una comunidad imaginada.

Para ello fue importante incorporar socialmente y políticamente a los grupos más importantes de las clases populares, los campesinos, obreros e indígenas, por mencionar a

⁸⁹ Aguilar Camín, Héctor y Lorenzo Meyer, *A la sombra de la Revolución mexicana*, México, Cal y Arena, 1989, p. 77.

⁹⁰ Azuela, Alicia, “La forja de un imaginario, el movimiento artístico educativo revolucionario”, en *Revista de la Universidad de México*, México, 2004, p. 77.

⁹¹ Parte de la consigna corresponde al discurso pronunciado por José Vasconcelos “los motivos del escudo” (sf), en *José Vasconcelos y la universidad*, p. 216. En Azuela, Alicia, *Ibíd.*, p. 78.

algunos. La incorporación de los antiguos marginados que se llevaría mediante las reformas sociales y diversas participaciones económicas, políticas y culturales. El nuevo Estado nacionalista tuvo como fin el conseguir la unidad nacional, eliminando las diferencias entre las distintas facciones a través de programas sociales, educativos y culturales. En los años siguientes a la Constitución Mexicana, se intentó construir una nación homogénea, como una realidad política y social, en donde desde la carta magna se pretendió dar cabida a actores marginados y que habían luchado y participado en la contienda revolucionaria.

La emergencia de nuevos protagonistas sociales devino desde la misma Revolución, como se ha venido manejando, puesto que desde las diversas propuestas de los diferentes bandos revolucionarios se denotaba un interés por diversos sectores que eran partícipes de la lucha en la que buscaban una cierta reivindicación en el medio social, así como la satisfacción de varias demandas, el campesino fue, quizás el más importante, y que se ha denominado como el que caracteriza a la lucha revolucionaria, como una lucha con fundamentos agrarios.

La exclusión⁹² y la marginación social de diversos actores sociales, como el indígena, el campesino, el obrero y la mujer—que son los que se proponen en esta investigación, sin ignorar la presencia de otros—se remonta a muchos años atrás, siglos quizá, en donde no había una integración al sistema político, social y económico, por lo que se les mantuvo al margen de la toma de decisiones políticas, en el caso de la mujeres por ejemplo, se les discrimina o se les considera incapaces como a los indígenas, así como a quienes estuvieran en situación de pobreza y falta de educación como los sectores obrero y el campesino. El proceso de inclusión social comenzó a cambiar con la institucionalización de la lucha revolucionaria, la Constitución de 1917 y con el proceso educativo, iniciado con la creación de la SEP con Vasconcelos. El proceso, es importante mencionarlo, continúa, no por igual en cada actor social pero en particular el caso indígena y el de las mujeres sigue en un cierto estado de marginación. La lucha revolucionaria hizo emerger a los distintos sectores sociales, a las masas, la constitución del 17´estableció e institucionalizó sus demandas y el proyecto

⁹² Se entiende el término “exclusión social”, como aquel que queda fuera de... no se beneficia de un sistema o espacio social, político, cultural, económico, al no tener acceso al objeto propio que lo constituye: relaciones, participación en las decisiones, en la creación de bienes y servicios por la cultura y la economía etc.

educativo y cultural de Vasconcelos les brindó herramientas para salir de la marginación, y así mismo poder incorporarse a la nación como ciudadanos mexicanos.

Cuando José Vasconcelos al frente de la SEP, como gran ideólogo del proyecto espiritual, a través de su labor educativa trató de incorporar por este medio la indígena, al campesino y al obrero, el sistema educativo y cultural que se expandió por gran parte del país. Al tener una idea clara para el proceso educativo que debía de llevarse en México, dicho proceso estaba dirigido a todos los sectores de la sociedad. El fin del proyecto era en parte para eliminar las diversas fronteras raciales y clasistas. En este caso estaba presente el problema del indio, quien debía de dejar su estado hermético y mezclarse, para dejar de ser indígena y así ser mexicano. Asimismo, estaba la cuestión con aquellos que eran analfabetas, los cuales eran gran parte del país, por lo que una de las principales propuestas del proyecto vasconcelista era enseñar a leer y escribir, reduciendo los niveles de analfabetismo, desde un punto de vista democrático, establecer relaciones entre el que sabe con el que no; es decir establecer relaciones entre diversos estratos de la sociedad. La concepción vasconceliana, ideales e influencias y en sí todos los elementos debían de converger en la creación de un nuevo *mexicano* surgido de la Revolución, que pudiera llevar a cabo el ideal de la democracia maderista. En el cual el fin era liberar al pueblo mexicano de un pasado que lo encadenaba, en base a la educación el pueblo podría ejercer un buen gobierno.⁹³

Para Vasconcelos la educación se integró en una problemática nacional cuyos factores “son interdependientes; su desarrollo no es posible si México no entra de plano en una fase de reconciliación nacional, tras las luchas partidista y fratricida de la Revolución”⁹⁴ pero para esa reconciliación es necesario que se eleve el nivel cultural del pueblo, y por ende es necesario un mejoramiento en el nivel de vida. En 1922 Vasconcelos dijo que:

“los pueblos que carecen de tierras conceptúan la educación de suma importancia para su porvenir, pero entienden que, mientras no se resuelva su situación económica, les será imposible vencer el problema educativo, exponiendo que tienen que trabajar todos los miembros de la familia para subsistir; en cambio, los que poseen tierras se han prestado a propósitos del ministerio, observandose en ellos verdadero entusiasmo, al grado que alguno han levantado sus edificios escolares con la

⁹³ Matute, Álvaro, *op. cit.*, p. 168-169.

⁹⁴ Fell, Claude, *op. cit.*, p. 85

cooperación material de los niños, niñas, mujeres, hombres y ancianos, esperando con ansia que se les imparta educación”.⁹⁵

Se consideró que la educación de las masas ayudaría a la evolución mexicana, siendo así que fue necesario que se eliminaran o redujeran las disparidades económicas y culturales en México entre los ciudadanos, ya que en épocas anteriores la situación que prevalecía era la segregación y exclusión de la educación, sobre todo en el régimen de Porfirio Díaz⁹⁶. El proyecto de Vasconcelos y el discurso nacionalista mantuvo una clara mirada y orientación hacia el futuro, hacia el devenir mexicano, siendo clave la cultura y la educación para una evolución nacional, pero de forma contradictoria para la renovación, era necesario mantener un anclaje con el pasado mexicano, claro ejemplo es a través de los murales que presentaron diversas figuras del patriotismo nacional que se perfilan sobre el fondo del pueblo como José Ma. Morelos, Benito Juárez, Francisco I. Madero, los cuales son considerados como los creadores y los mártires de la nacionalidad mexicana que fueron representados diversas ocasiones en los murales

La integración de los distintos sectores sociales que habían sido marginados en épocas anteriores, tuvieron con la Revolución una renovación en su actuar social, cultural y político. Desde mantener una presencia en la Constitución de 1917, en diversas reformas que manifestaban sus problemáticas e intereses, emanados de la lucha, es claro que cada uno de ellos tuvo presencia y participación diferente, sin embargo el discurso y la “realidad” que los diversos “protagonistas” vivieron fueron, en algunas veces, diametralmente diferentes. El discurso social y político que planeaba la nación en aras de ser homogénea, mantuvo contradicciones, las cuales serán tratadas en los siguientes apartados.

La discursividad de una integración nacional, entró en el medio cultural gracias al proyecto vasconceliano, sobre todo en dos rubros: el de las artes y el educativo. En el educativo en la dotación de bases, sentidos y una entera concepción de la nación; la parte artística, en este caso con el muralismo, dotó de diversas herramientas visuales, imágenes y símbolos que se incorporaron al imaginario social⁹⁷. Ejemplo de ello están las imágenes del

⁹⁵ Lauro G. Caloca, “Informe del Departamento de Educación y Cultura Indígena, Boletín de la SEP, I, 2, 1° de septiembre de 1922, p. 268.

⁹⁶ Fell, Claude, *op. cit.*, p. 104

⁹⁷ El imaginario social en este caso, se dirige a la colectividad, donde imperan los discursos (en esta ocasión visual) y se (re)construyen o instituyen identidades políticas, sociales o culturales. Para Gilabert el imaginario

indigenismo, que parten desde Rivera hasta las realizadas por Orozco y otros pintores. El ámbito artístico visual que nació con el muralismo, según Raquel Tibol, se caracterizó desde su nacimiento por tres valores fundamentales: lo nacional, lo popular y lo revolucionario, los tres proyectados en la pintura con temas revolucionarios pero que implican lo nacional con lo popular, trasladándose a la pintura con la reivindicación social del obrero y del campesino, por ello consideró que:

“Es indudable que el muralismo mexicano es fruto de las condiciones producidas por la revolución agrario-democrático-burguesa de 1910; pero el pensamiento avanzado de sus mejores artistas le permitió sobrepasar el enmarcamiento ideológico de la Revolución mexicana y llegar a obras que son ejemplos cumbres del realismo de nuestro tiempo.”⁹⁸

Por ello, el papel que ocuparon los actores que emergieron de la lucha Revolucionaria, se mantuvieron más allá de una presencia “real”, tuvieron un papel simbólico, es decir, su figura muchas veces funcionó en la configuración y entendimiento del mundo, es decir, la manera en que el mexicano imaginaban a sus compatriotas y a ellos mismos dentro de un espacio y tiempo. En aras de crear lazos con el pasado glorioso y la raza, el “mexicano mestizo”, el indígena fue clave, pero no su indígena contemporáneo sino aquel de hace quinientos años. La inclusión de cada sector debía de tener un fin, por ello este nacionalismo tenía como fin el integrar el legado hispano e indígena en un solo concepto, el mestizo, como un símbolo de identidad. El indígena funcionó como un medio, una figura para unir el pasado mexicano con el presente del posrevolucionario, fue un símbolo de legitimidad y glorificación del México de antaño, como una de las razas “madre” de los mexicanos, sin embargo fue una tarea complicada para los publicistas y políticos y demás voceros de esta idea por la situación indígena que imperaba en el país. Es así que el mensaje indigenista pretendió que el mexicano se sintiera identificado con las culturas prehispánicas, además de propios y herederos de ella.

se entiende como imágenes mentales que devienen del entendimiento e interpretación del mundo, siendo así que la producción imaginaria es una de las tantas claves para discernir como es que los actores sociales se piensan a sí mismos, como conciben el mundo y cómo se relacionan con éste. Gilabert expone la teoría del imaginario social como una forma de analizar a los actores sociales, sus motivaciones, proyectos y posibilidades. Dentro de esto, se encuentra la dimensión imaginaria de lo social y político, en donde se mantiene un conjunto de imágenes con las cuales la sociedad se construye y se piensa a sí misma. Dicho conjunto resulta de un intercambio de imágenes, símbolos, signos, en este caso referidos al orden instituido.

⁹⁸ Tibol Raquel, *José Clemente Orozco: una vida para el arte. Breve historia Documental*, FCE, México, 1996, p. 17.

El campesino, simbólicamente era heredero del agrarismo, trabajador de tierras, pero siempre con un anhelo del pasado y con un lazo con el zapatismo; el Estado al integrar las propuestas zapatistas y sus demandas reflejadas en la Constitución, cumplió con las demandas del héroe y mártir de la Revolución de manera simbólica. El obrero por otra parte mantuvo una mirada al futuro, a través de la parte de la educación y el progreso, las ideas de diversos pensadores como Ricardo Flores Magón estuvieron presentes, así como las demandas laborales y la lucha por condiciones más justas y seguras para los trabajadores, pero de esto se hablará más detalladamente en el tercer capítulo.

La participación de las mujeres es diferente, ya que influyeron cuestiones de género, la revolución las incluyó pero las mantuvo marginadas, algo similar al indígena, fue un actor social activo pero que mantuvo ciertamente un papel complicado, con una lucha aún presente. Las mujeres, eran vistas como madres, criadoras y aquellas que debían de enseñar los valores nacionales y asimismo transmitirlos. La participación del sector femenino en la esfera pública comienza desde la parte del trabajo, la laboral, puesto que ésta se comenzó a desarrollar desde finales del siglo XIX, pero fue durante la Revolución que ellas se integraron en diversos sindicatos que ayudaron a cambiar sus condiciones de trabajo, siendo así que grupo de mujeres, de diversas asociaciones y sindicatos salían a la calles para protestar. Está por demás decir que el camino en la parte laboral fue complejo y aun había condiciones de marginación hacia la mujer y tuvieron menos éxito en obtener beneficios y derechos. Las mujeres a pesar de estar en varios grupos, sindicatos y organizaciones femeniles se mantuvieron “incluidas pero marginadas”.⁹⁹Otra escena fue la entrada de la maestra, en particular la maestra rural, la que llevaría la educación a los lugares más recónditos del México posrevolucionario. Pero esto será tratado en el cuarto capítulo.

El periodo presidencial de Álvaro Obregón aportó e inauguró un presidencialismo, con un poder centralizado, esto fue posible gracias al impulso del proyecto cultural que “propició la constitución de íconos y estratagemas simbólicos por medio de las diversas instituciones creadas”¹⁰⁰, y por las emergentes propuestas artísticas, escritas y visuales. Por

⁹⁹ Título que propone Susie S. Porter para describir la situaciones de las mujeres trabajadoras de 1911 a 1930.en: Porter, Susie S. *Mujeres y trabajo en la ciudad de México, Condiciones materiales y discursos públicos (1879-1931)*, México, El Colegio de Michoacán, 2008.

¹⁰⁰ Reyes Palma, Francisco, “Otras modernidades, otros modernismos”, en Esther Acevedo (coord.), *op. cit.*, p. 19.

lo pronto, el régimen acentuó sus mecanismos de dominio mientras maquinaba y creaba varios imaginarios como el de unidad e identidad, “como antídoto a la violencia de las masas inconformes, la institucionalidad emergente halló nuevas perspectivas de centralidad, solución aparente, pues a largo plazo será fuente de nuevas malformaciones del poder y de nuevas conflictivas”¹⁰¹. De esta manera, el proyecto cultural posrevolucionario fue una manera efectiva para transmitir e inculcar los símbolos de la nueva nación mexicana.

Finalmente, en el caso de la inclusión de los diversos actores sociales de la revolución en el ámbito cultural a través el llamado nacionalismo cultural, se movió en diversas aristas para cada una de las emergencias sociales, en este punto las que proponemos son tres: la raza, la clase y el género. Pero fue en el medio visual, en donde está presente el muralismo mexicano como movimiento artístico que creó un régimen visual, es decir una base de incorporación de estos sectores sociales desde el plano visual y por ende a la formación de diversos imaginarios que sostuvieron y explicaron la realidad mexicana de la época posterior a la revolución, en el intento de homogeneizar a la nación.

¹⁰¹ *Ídem.*

CAPÍTULO II.- UNA NUEVA NARRATIVA ICÓNICA: EL MURALISMO COMO PINTURA DE HISTORIA PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA NACIONALIDAD.

*El pasado en México es persistente,
insistente en su “cuota de sangre inocente”.*
Carleton Beals

El periodo 1920-1940 significó la época dorada del muralismo y la etapa de consolidación del régimen revolucionario¹⁰², fue en esta época donde el movimiento muralista tuvo una mayor presencia en la vida cultural y social mexicana, siendo así que sus aportes a ésta fueron fundamentales en la introducción de la modernidad del país a través de un movimiento de vanguardia dentro del cual el muralismo simbolizó “una profunda transformación formal y temática en sus monumentales relatos visuales (donde) jerarquizó el lugar del campesino, del obrero, del indígena y de la historia misma de nuestro país”.¹⁰³ Además, como ya se iba prefigurando en el capítulo anterior, este movimiento tuvo un fuerte vínculo con la consolidación de la nación mexicana, por sus diversas representaciones, en este caso ofreció diversas imágenes que configuraron un régimen visual que conformó una idea de una historia mítica.

Por lo que dentro de este capítulo se hará énfasis en el nacimiento del nacionalismo a través de la historia como un fundamento que sustentó al grupo en el poder y a su discurso de una unidad nacional. La historia y el mito sirvieron para fortalecer la idea de singularidad nacional a través de lo histórico que glorificaba al *ser mexicano*. Esta fue una tarea del arte, que tuvo que dilucidar y “dar cuenta de ‘nuestro pasado glorioso’ y fue por lo tanto garante de nuestras potencialidades para construir una gran nación”¹⁰⁴ y así dar cuenta de la cualidad distintiva de la mexicanidad.

¹⁰²Sáizar, Consuelo, “La vigencia del arte muralista”, en Rodríguez Prampolini, Ida (coord.), *Muralismo Mexicano 1920-1940, Crónicas*, México, Universidad Veracruzana, FCE, UNAM, CONACULTA, INBA, 2012, p. 9.

¹⁰³*Ibíd.*, pp. 17-18. Lo puesto en paréntesis es propuesto para una mayor comprensión de la cita.

¹⁰⁴ Azuela de la Cueva, Alicia, *Arte y Poder*, México, El Colegio de Michoacán, 2013, p. 91.

Y por lo tanto se tratará cómo es que dentro de las obras murales se llevó una narrativa histórica que sirvió para la conformación de una identidad nacionalista, siendo así que la presencia de lo histórico dentro de la retórica de los murales creó vínculos reivindicatorios con el pasado indígena, y con otros hechos históricos, se utilizó una “historia de bronce” que provocó la reivindicación de valores patrios a través de una memoria colectiva que debía de ser común, donde se tenía entendido que “los muros transmitían historias y mensajes claros que la gente podía leer sin dificultad y sin necesidad de ayudarse de manuales interpretativos”¹⁰⁵, sin embargo, es importante mencionar que no toda la gente podía entenderlos en su totalidad porque era necesario un cierto bagaje para la comprensión de los murales en cuanto de las representaciones históricas y de las críticas que estaban en el mural, pero las cuestiones de recepción es algo que se tratará más adelante.

A partir de varios apartados se verá cómo se representó lo histórico, tratando los hechos principales del devenir histórico mexicano, donde se encuentran fácilmente las imágenes del pasado prehispánico, representado muchas veces como un edén; la conquista viene a ser un tópico principal para representar el choque violento, pero también una forma de representar la formación de la mexicanidad mediante el mestizaje. Finalmente, también se analizan varios factores que dieron paso a la integración de la historia en el arte mexicano en la construcción de la nación mexicana, en ello la exaltación ya anterior de lo propio, la introducción de una modernidad y así mismo la introducción de un nacionalismo y la contradicción en la nación mexicana y en el arte de una mirada hacia el pasado, a su presente y su futuro.

2.1.-EL MURALISMO: LA CONSTRUCCIÓN DE UN RÉGIMEN VISUAL POSREVOLUCIONARIO.

“El motor que impulsó al muralismo fue crear un arte mexicano”¹⁰⁶, proveniente de la Revolución, y por ende era hasta este punto que la nación ya pudo ser conformada. Hasta que hubo una relativa paz, se pudo emprender la política cultural revolucionaria emprendida por

¹⁰⁵ Del Conde, Teresa, “El Renacimiento Mexicano, en *XIII Coloquio internacional de Historia del Arte, Tiempo y Arte*, México, UNAM-IEE, 1991, p. 392.

¹⁰⁶ Roura Fuentes, Alma Lilia, *Olor a tierra en los muros*, México, CONACULTA, INBA, 2012, p. 19.

José Vasconcelos, siendo así que en el periodo presidencial de Álvaro Obregón se sentaron las bases de la conformación de la nación mexicana, teniendo un compromiso con los distintos sectores sociales, sobre todo con las clases populares, es decir, se procuró el contacto las masas con lo mestizo, lo popular y lo indígena, siendo estos “factores ineludibles del nuevo nacionalismo que, al apropiarse de estos temas, se envolvió en una manta etnicista”¹⁰⁷.

El muralismo como un movimiento artístico de gran renombre mantiene una historia oficial, la cual resulta ser mítica, lineal y romántica, y de la cual se pretende tomar una postura crítica, pues para el presente estudio resultaría contraproducente y poco útil. Por lo tanto, es importante comprender que el muralismo no fue un proceso lineal y que asimismo resulta imposible abarcar a todos los artistas, obras y a todos los momentos del movimiento artístico. A lo largo de esta investigación se mantiene una postura a *contracorriente* en la consideración del muralismo como un movimiento homogéneo y continuo, como muchos artistas y críticos de la época expusieron y construyeron, logrando una historia del muralismo oficialista la cual empezaba con la huelga estudiantil de 1911 y la petición de los muros por parte de Dr. Atl, y que continuaba en la gesta revolucionaria para desembocar en el momento de la “mesa puesta”. Por lo tanto, se tratará de exponer una alternativa a la historia oficial, en donde existen otras circunstancias que dieron paso al movimiento con los murales ya revolucionarios, así como el desarrollo y presencia dentro de la escena cultural y social del México de los años veinte y treinta¹⁰⁸.

Maricela González Cruz caracteriza al muralismo como “el movimiento artístico contemporáneo que logra conjuntar los elementos populares de México con los propios de la cultura y el arte europeos, dándoles una clara orientación político-social y conformando el programa estético y cultural más notable de la primera mitad del siglo en México”.¹⁰⁹ Por ende el muralismo puede de ser entendido como un movimiento artístico que fijó sus bases

¹⁰⁷ *Ídem.*

¹⁰⁸ Esta nueva perspectiva de la historia del muralismo comenzó ya hace varios años, sin embargo, para nuestra postura a contracorriente o contrapelo, el texto de Pilar García y Esther Acevedo en *Procesos de Quiebre en la política Visual del México posrevolucionario*, así como también los diversos escritos de la obra *de Hacia otra historia del Arte en México* coordinado por Esther Acevedo son aportes que brindan una perspectiva crítica y renovada. Es importante recalcar que al tomar esta postura a la historia “oficial” del muralismo, no deseamos otros textos de autores clásicos, entre ellos críticos y extranjeros que estudiaron el movimiento y le dieron ciertos lineamientos, homogeneidad y sobre todo una mirada romántica.

¹⁰⁹ González Cruz Manjarrez, Maricela, *Imágenes del arte mexicano, el muralismo de Orozco, Rivera y Siqueiros*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1994, p.1.

en el arte popular y público, y al mismo tiempo un arte con ideología ampliamente nacionalista. El muralismo como movimiento propuso que sea un arte monumental y público que reivindique los valores y las demandas sociales del pueblo mexicano, a su vez se dio la exaltación de lo popular, oponiéndolo al colonialismo y caracterizándolo dentro de la lucha de clases. También se propuso un arte colectivo, revolucionario, público y mural, opuesto al academicismo y al individualismo artístico, representado en las obras de caballete—aunque esto no se cumplió—asimismo, el muralismo tuvo como fin “evitar el control ideológico y mercantil”¹¹⁰, estableciendo, mediante los murales, una comunicación con el pueblo, tratando de crear así una conciencia en las masas, he ahí el carácter pedagógico del movimiento muralista.

El muralismo de igual manera, se entiende como un movimiento vanguardista ya que propugnó un relativismo en las formas de hacer arte, dejando atrás concepciones decimonónicas y proponiendo nuevas, siendo una ruptura que cortaba el academicismo, como diría Peter Bürger, se da el rechazo de la "institución arte"¹¹¹ caso que se da en un principio en el muralismo. Así también “las vanguardias partieron con ánimo revolucionario, en el que la ruptura estaba ligada a esperanzas emancipadoras que pueden sintetizarse en la aspiración a que los hombres fueran de nuevo dueños de su propia existencia”¹¹² y sobre todo dueños de su arte desde posturas radicales y revolucionarias.

El muralismo, también conocido como el “Renacimiento artístico mexicano”¹¹³, tuvo una especial relación con el Estado, desde sus comienzos, pues de manera institucional se les brindaron espacios públicos—en un comienzo a través de la SEP con Vasconcelos— para las

¹¹⁰ González Cruz Manjarrez, Maricela, *op. cit.*, p. 9. El arte colectivo se expresó en el Manifiesto del SOTPE, sin embargo, fue una cuestión que los artistas no siguieron, esto se explicará más ampliamente en el subtítulo siguiente, así como los demás lineamientos con lo que comenzó el momento muralista.

¹¹¹ García Alonso Rafael, “Las vanguardias como alternativa ante la tragedia de la cultura”, *Nómadas*, núm. 1, 2000, España, Universidad Complutense de Madrid, p. 4.

¹¹² *Ídem.*

¹¹³ El término de renacimiento mexicano fue en la fase inicial del muralismo mexicano, los primeros que comenzaron a utilizar el término fueron algunos extranjeros como Jean Charlot, Anita Brenner, el escritor Walter Paach y el historiador Laurence Schmekebier, aunque también los pintores Siqueiros y Rivera. Algunos artistas mexicanos, protagonistas de un brote inicial del movimiento de la pintura mural, conocieron los murales italianos prerrenacentistas y renacentistas y “decidieron que el mural era un medio adecuado para proponer un arte nacional capaz de educar y politiza al pueblo de México en el periodo posterior a la fase armada de la Revolución mexicana”. Referencia tomada de Teresa del Conde en “Renacimiento Mexicano” en *Tiempo y Arte, XIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM, IIE, 1991, pp. 389-395.

creaciones sobre los muros. Desde la política educativa gubernamental de Álvaro Obregón se orientó la educación popular y una difusión artística, con las cuales se pretendió solucionar los problemas nacionales a través de la educación, la cultura y las artes, la última fue la que tuvo gran impulso, siendo así que las manifestaciones culturales más representativas fueron la educación artística popular y la pintura mural, y en las cuales siempre se mantuvo una relación—operativa e ideológica— entre el arte y el Estado, este último como patrocinador y mecenas.

Ahora bien, el muralismo en su relación intrínseca con el Estado, pero también con las masas populares, en su afán de servicio al pueblo mantiene varios antecedentes, uno de ellos se puede en el periódico de *La Vanguardia*, creado en Orizaba en 1915, el cual tuvo influencia en el movimiento muralista ya que muchos artistas se empaparon de situación revolucionaria, al ser partícipes desde la prensa. Dado que cuando Carranza se instaló en Veracruz, Dr. Atl fundó y dirigió el periódico *La Vanguardia de la Revolución*, en el participaron artistas, periodistas, escritores y especialistas en prensa, en especial, llamó a los artistas que anteriormente habían intentado hacer un Centro Artístico, entre ellos estaba José Clemente Orozco, Raziél Cabildo, Miguel Ángel Fernández y Francisco Romano Guillemín, también llamó a los estudiantes de Siqueiros, entre otros. El periódico formaba parte de una serie de publicaciones constitucionalistas y sólo se editó del 21 de abril de 1915 al 11 de junio de ese mismo año.¹¹⁴ De ello surgió la idea de incidir en el pueblo mediante la escena cultural, pues a través del periódico se informaba de la situación nacional e internacional, así como del escenario cultural, las ilustraciones tuvieron especial uso al informar mediante la imagen—sobre todo a través del grabado y la caricatura—de la situación revolucionaria a los analfabetas.

Otro aspecto importante para la creación muralista y el arte nacional, fue la búsqueda de “lo mexicano”, representado desde el siglo XIX en el arte, a través de las diferentes representaciones de paisajes, temáticas locales y cuestiones históricas. En este último punto, los artistas respondieron de una manera idealizada en la construcción de la historia nacional.

¹¹⁴ Azuela de la Cueva, *op. cit.*, p. 42.

En el porfiriato ocurrió la idealización del indígena del pasado por ejemplo, de diversos hechos ilustres, así como una revaloración del territorio, costumbres y cuestiones populares.

La coyuntura de la Revolución hizo destacar al grupo de los ateneístas, no sólo por la participación de varios de ellos en la contienda revolucionaria, sino también por “la relación de los ateneístas con la revolución, en su dimensión social, partió de lo cultural, no de lo ideológico”¹¹⁵, es decir, que las transformaciones se pensaban en el aspecto cultural, aunque como sabemos algunos de ellos, como Vasconcelos, se inmiscuyeron en la escena tanto cultural como política. Ellos fueron Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso, Alfonso Reyes, Diego Rivera, Roberto Montenegro, Ángel Zárraga, Jorge Enciso, José Vasconcelos y Saturnino Herrán formaron parte del grupo de ateneístas que mantuvieron un pensamiento que “se fundaba en reflexiones sobre múltiples temas, pero principalmente sobre la cuestión de lo nacional, lo mexicano y la concepción de Hispanoamérica”¹¹⁶. Si se pone atención, varios de ellos tuvieron gran influencia en el Renacimiento cultural de la renovada nación mexicana, y la misma perspectiva en la mirada hacia el pasado con relación al ser mexicano, pero ninguno de ellos tuvo tanto accionar como el mismo Vasconcelos.

El proyecto cultural posrevolucionario iniciado por Vasconcelos se basó en la idea de que la cultura era una parte esencial en la conformación de una conciencia de clase y asimismo de una cultura nacionalista. Así como una educación como una “tarea civilizadora y pacificadora que otorgaría al régimen el reconocimiento como gobierno de reconstrucción”¹¹⁷. Se pretendió mostrar al exterior que México era una nación moderna, progresista y civilizada. Esta cultura la obtendría el pueblo a través de la educación y del encuentro con un arte que estuviera orientado para dar a conocer lo mexicano y se transmitiera una ideología acorde a los intereses de la nación en construcción y por lo tanto del nuevo régimen.

¹¹⁵ Esther Acevedo y Pilar García, “Procesos de Quiebre en la política visual del México posrevolucionario” en García, Pilar, Esther Acevedo (coords.), *México y la invención del arte latinoamericano, 1910-1950*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, 2011, p. 25.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 26.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 28.

La vida cultural de México en el siglo XX ha tenido diversos momentos de “apertura y de cerrazón”¹¹⁸, uno de esos momentos ha sido el movimiento artístico muralista. Ya era 1922, cuando se organizó la Secretaría de Educación Pública a cargo de José Vasconcelos, se puso en marcha el programa educativo y reconstructivo, en donde “fueron llamados todos los artistas e intelectuales y los pintores se encontraron con la oportunidad que no se les había presentado en siglos”¹¹⁹. Vasconcelos llamó a Rivera y a Siqueiros de Europa y volvieron, y junto con ellos vino el pintor Jean Charlot, pintor francés que traía consigo “la sensibilidad europea más moderna y libre de prejuicios.”¹²⁰

El movimiento muralista encontró *La Mesa Puesta*¹²¹ en 1922 cuando Vasconcelos comisionó la decoración de los muros de la Escuela Nacional Preparatoria, donde distintos artistas plasmaron diversos ideales y abrieron un panorama para el arte mexicano muralista. Entre los autores de esta primera fase muralista tenemos a Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Jean Charlot, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal y Fernando Leal. Este primer periodo se puede considerar como el momento más álgido del movimiento muralista, puesto que se les da gran cabida a los artistas y hay una gran producción de obras. Otro momento como este se presentó hasta la presidencia de Lázaro Cárdenas.

Como gestadores de lo que sería el esplendor del movimiento muralista encontramos dos sucesos principales, uno es el caso que en 1919, con el fortuito encuentro entre Siqueiros y Rivera en París y la posterior publicación de los “Tres llamamientos de orientación actual

¹¹⁸ Término presentado por Jorge Alberto Manrique, en el texto “El Proceso de las artes (1910-1970)” en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2000, pp. 947-956.

¹¹⁹ Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, México, ed. Planeta /CONACULTA, 2002, p. 61.

¹²⁰ *Ibíd.*, p. 62.

¹²¹ El término de “la Mesa Puesta” acuñado por José Clemente Orozco en su autobiografía se refiere a las condiciones propicias para que los artistas pudieran emprender su camino por un arte nuevo. Para esto expone una cita del propio Orozco que explica y sintetiza mejor la llegada del arte muralista: “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, se desarrollaron y definieron de 1900 a 1920. Por supuesto que tales ideas tuvieron su origen en los siglos anteriores, pero adquirieron una forma definitiva durante estas 2 décadas. Eran los días en que se llegó a creer que cualquiera podía pintar. Muchos creyeron que el arte precortesiano era la verdadera tradición que nos correspondía... Llegaba a su máximo el furor por la plástica del indígena actual... El arte popular, en todas sus variedades, aparecía ya con abundancia en la pintura... El nacionalismo agudo hacia su aparición... Se hacía más claro el obrerismo “el arte al servicio de los trabajadores”. Se pensaba que el arte debía ser esencialmente un arma de lucha en los conflictos sociales... Ya se había hecho escuela la actitud del Dr. Atl, interviniendo directa y activamente en la política militar... Los artistas se apasionan por la sociología y por la historia”.

a los pintores y escultores de la nueva generación de América”¹²² en la Revista *Vida Americana* para 1921 en donde se apuntan algunos lineamientos que definirán al movimiento en los años siguientes, como la renovación del arte, la creación de algo superior en el acercamiento al primitivismo y culturas precolombinas, las colectividades en el arte así como las academias al aire libre. De igual manera, Siqueiros propugnó el rechazo al arte nacional, buscando la universalización del arte. Estos sucesos tienen la relevancia de que en ellos se conforma una idea nueva de arte y su creación misma al ser original, nacional, revolucionario y de vanguardia y este arte tendrá de base las tradiciones históricas y culturales mezclado con lo que sería la mirada progresista, del arte mexicano y el europeo.

Anterior al episodio de la mesa puesta, en 1922 Vasconcelos comisionó la primera serie de murales en la antigua Iglesia de San Pedro y San Pablo, en donde pintaron Roberto Montenegro, Dr. Atl, Xavier Guerrero, Gabriel Fernández Ledesma y Jorge Enciso. Estos murales reflejan más los ideales vasconcelianos, pero realmente no se ven presentes los lineamientos ideales del régimen o representaciones referentes a la Revolución. Los temas estaban dirigidos a los universitarios y a sectores más cultos, aunque también se retoman los temas y motivos populares.



1.-Roberto Montenegro. *El árbol de la vida*, fresco y encáustica, 1922. Ábside del ex templo de San Pedro y San Pablo. Foto: Pedro Cuevas, Archivo fotográfico IIE-UNAM. Fotografía tomada de: “Los murales de Roberto Montenegro” de Mauricio César Ramírez Sánchez en http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/ anotaciones/ano_ramirez01.html

¹²² Siqueiros, David Alfaro, “3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana” en *Vida Americana: revista norte centro y sudamericana de vanguardia*, núm. 1, Barcelona, España, mayo de 1921, pp. 2-3. En: Archivo digital sobre documentos de arte latinoamericano del siglo XX. International Center for the Arts of the Americas. Museum of Fine Arts, Houston: <http://icaadocs.mfah.org>

Antes del renacimiento cultural, la distinción y exaltación del arte popular y prehispánico no fue tan evidente y predominaron las ideas de artistas como Adolfo Best Maugard, Jorge Enciso, Roberto Montenegro y Dr. Atl, los cuales, al trabajar con Vasconcelos, dieron prioridad al rescate y la promoción del arte popular. Por lo que “lo mexicano” se ligó a lo popular, los diversos sectores populares, sus fiestas y creaciones artísticas; después se dio la idea de un arte nacional que se vinculaba con lo prehispánico, el cual fue propugnado, principalmente, por Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, y con otros artistas.¹²³ Principalmente Vasconcelos fue ideólogo, con otros ateneístas, al tener una preocupación en esencia por lo nacional, tanto en su conceptualización como en su construcción y divulgación.

El movimiento muralista, es representado comúnmente por tres artistas Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, siendo estos tres miembros de la primera generación de muralismo y *gestadores* de gran parte de la identidad nacional y la misma hegemonía, conocidos de igual manera como *los Tres Grandes*, aunque cabe destacar que no son los únicos artistas muralistas, pues aparecen destacadas figuras como Jean Charlot, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, Carlos Mérida, Rufino Tamayo, entre muchos otros, que tuvieron gran influencia en su quehacer público. Es importante mencionar que el movimiento muralista no se llevó a cabo en una sola escuela o que se dio un estilo determinado o motivos fieles a seguir, claro ejemplo son Rivera, Orozco y Siqueiros, que mantuvieron diferentes estilos, técnicas, visiones y tópicos mexicanos representados como el indigenismo, la historia oficial, los obreros y a la misma revolución en su discurso pictórico.

Continuando, se formó el Sindicato de Obreros Técnicos, pintores y Escultores (SOTPE), formado en diciembre de 1922 y en 1923, de este se derivó un manifiesto¹²⁴, que estableció los lineamientos del Renacimiento mexicano, es importante mencionar que comenzó después de que muchos pintores empezaron a pintar en la Escuela Preparatoria. Las ideas que se manifestaban en su creación y desarrollo estuvieron presentes en el

¹²³ Acevedo, Esther y Pilar García, *op. cit.*, p. 61.

¹²⁴ El sindicato fue conformado por varios pintores de la Escuela Nacional, su secretario fue David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera su primer vocal y Xavier Guerrero el segundo; también participaron José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto, Fermín Revueltas y Carlos Mérida. El manifiesto surgió en respuesta a la ocupación delahuertista suscitada el 30 de noviembre

“Manifiesto”, redactado por Siqueiros en diciembre de 1923 y estaba dirigido a “la raza indígena humillada durante siglos; a los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos; a los intelectuales que nos estén envilecidos por la burguesía”¹²⁵, que estuviera al servicio de lo popular, de la sociedad en general. Orozco en su autobiografía resume los postulados en los siguientes puntos:

“Socializar el arte”.

“Destruir el individualismo burgués”

“Repudiar la pintura de caballete y cualquier otro arte salido de los círculos ultraintelectuales y aristocráticos.”

“Producir 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 para el pueblo en lugar de ser una expresión de placer individual.”

“Producir belleza que sugiera la lucha e impulse a ella”.¹²⁶

La postura de los artistas muralistas en favor de los diversos sectores sociales se encuentra en su ideología mayormente marxista¹²⁷, esto se ve claramente en el Manifiesto redactado por Siqueiros, del (SOTPE), donde se dirige el texto a los campesinos y obreros, y se reconoce el papel esencial que jugaron en la Revolución:

“DE UN LADO LA REVOLUCIÓN SOCIAL MÁS IDEÓLOGICAMENTE ORGANIZADA QUE NUNCA, Y DEL OTRO LADO LA BURGUESÍA ARMADA: Soldados del Pueblo, Campesinos y obreros Armados que defienden sus derechos humanos, contra los soldados del Pueblo arrastrados con engaños o forzados por sus jefes militares y políticos vendidos a la burguesía”¹²⁸

¹²⁵Híjar Serrano Alberto (compilador) *Frentes, coaliciones y talleres, Grupos visuales en México en el siglo XX*, México, FONCA, CONACULTA, INBA, CENIDIAP, 2007. Reproducción del manifiesto.

¹²⁶*Ibid.*, p. 26.

¹²⁷ Al respecto Héctor Jaimes comenta que el marxismo fue un aspecto importante del muralismo en su “esencia política”, aspecto importante, por ejemplo, en pintores como Rivera y Siqueiros. La base filosófica del movimiento de una conciencia social y política, así como diversos signos ideológicos apuntan a una posición marxista.

¹²⁸ Siqueiros, David Alfaro et al. *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores*, 1923. Sala de Arte Público Siqueiros, México.

También dentro del manifiesto del SOTPE se encuentra la postura en pro del obrero y el campesino, reconociendo su papel en la sociedad, el sindicato afirma su postura al decir que su lado y el nuestro es uno mismo:

“DE LADO NUESTRO, los que claman por la desaparición en de un orden envejecido y cruel, en el que tú obrero del campo, fecundas la tierra para que su brote se lo trague la rapacidad del encomendero y del político, mientras tu revientas de hambre; en el que tú, obrero de la ciudad, mueves las fábricas, hilas las telas y formas con tus manos todo el confort moderno para el solaz de las prostitutas y zánganos mientras a ti mismo te rajas las carnes de frío”.¹²⁹

En lo anterior es evidente la solidaridad que los artistas tienen con el obrero y el campesino, asimismo se evidencia su tendencia hacia la izquierda, pues el pensamiento marxista es evidente. La tendencia hacia un indigenismo está presente, se rescata incluso al indígena de su actualidad—únicamente en el discurso—, está en el manifiesto:

“...en el que tú, soldado indio, por propia voluntad heroica abandonas las tierras que laboras y entregas tu vida sin tasa para destruir la miseria en que por siglos por siglos han vivido las gentes de tu raza y de tu clase para que después un Sánchez o un Estrada inutilicen la dádiva grandiosa de tu sangre en beneficio de sanguijuelas burguesas que chupan la felicidad de tus hijos y te roban el trabajo y la tierra.”¹³⁰

Además del apoyo a las masas trabajadoras y a grupos sociales se mantuvo una posición política antihuertista, dando su apoyo al candidato de Obregón, Elías Calles. Varias ideas y posturas políticas se materializaron en su órgano impreso “El Machete”, en donde por primera vez se reprodujo el manifiesto. El periódico funcionó dentro de la organización artística hasta que nueve meses después, pasó a ser el órgano del Partido Comunista de México.

Asimismo el manifiesto condicionó la producción artística de las siguientes décadas, aunque como lo menciona Prampolini, la tesis de este manifiesto se vino abajo y los propósitos que mantenía no se cumplieron, ello por varias razones. Entre ellas estaba una profunda grieta entre los artistas y el público, pues “las masas no preparadas para entender el mensaje dicho en las obras, las miró no con indiferencia, sino con desagrado, a pesar del

¹²⁹ *Ídem.*

¹³⁰ *Ídem.*

intento de ligarlas con la tradición estética popular”¹³¹, prueba de ello es la experiencia narrada por Orozco:

“...se presentaron las damas de la Cruz roja o verde, no recuerdo bien, que necesitaban el patio mayor de la preparatoria para hacer una kermesse de caridad...expresaban en voz alta su disgusto y desprecio por mi trabajo. Les desagradaba especialmente la figura desnuda de una mujer con un niño, creyéndola una Virgen; pero yo no había tenido la intención de pintar una virgen, sino una madre”.¹³²

Esto dio prueba de que no se comprendía por completo en un principio el mensaje de los artistas vanguardistas mexicanos, por lo que recibieron duras críticas por parte de diversos sectores, e incluso fueron dañados los murales, por lo que el caso de Orozco no fue único. Otro punto importante es el individualismo¹³³ que el mismo manifiesto mantenía como algo contrario al pueblo y por lo tanto burgués, sin embargo, el individualismo terminó reinando dentro de los círculos muralistas, pues la pintura de caballete evidentemente no pudo desaparecer y “todo arte de círculos ultraintelectuales” fue consumido por turismo norteamericano y censurado muchas veces, además de que los mismos muralistas que firmaron el manifiesto tuvieron una carrera artística individualista, tal es el caso de los tres grandes. Los preceptos establecidos en el manifiesto como una pintura colectiva desaparecieron desde la primera etapa mural.

A razón de la primera etapa mural, están las creaciones que se dieron en el Escuela Nacional Preparatoria, o el antiguo Colegio de San Idelfonso que comenzaron en 1922. Rivera inauguró el muralismo de la prepa con su mural *La Creación*, el cual mostraba un tema universal, “la idea de unión entre la humanidad y el principio creador del universo por medio el arte y a religión”¹³⁴. Así mediante varias creaciones murales, los artistas trabajaron diversas temáticas que estuvieron ligadas al pensamiento vasconceliano, más que el revolucionario, sin embargo, desde este punto se asentó el papel de la pintura, bajo una

¹³¹Rodríguez, Prampolini, Ida, “El arte entre las dos guerras” en *El arte contemporáneo, esplendor y agonía*, México, UNAM, 2006, p. 131.

¹³² Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, México, Ed, Planeta/CONACULTA, 2002, p. 81. No sólo los murales de Orozco fueron destruidos o afectados por el público, también los de los demás pintores, incluso de Diego Rivera.

¹³³ Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, pp. 131-132.

¹³⁴ Coleby Nicola, “El temprano muralismo posrevolucionario. ¿ruptura o continuidad?”, en *Memoria. Congreso Internacional de Muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas, San Idelfonso, cuna del Muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, UNAM/CONACULTA/Departamento del Distrito Federal, México, 1999. p. 30. Referencia vista en Roura Fuentes, *op. cit.*, p. 140.

función redentora dentro del proyecto cultural revolucionario. Los primeros murales asumieron la tarea de mostrar o definir la esencia y génesis cultural mexicana, incluyendo evidentemente la cuestión racial e histórica. El lazo evidente fue con la cuestión del mestizaje expresada por Vasconcelos en *La Raza Cósmica*; *Alegoría de la virgen de Guadalupe* de Fermín Revueltas muestra el sincretismo espiritual; *El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas* de Ramón Alva de la Canal, representa el pasaje histórico clave en el sincretismo mexicano, al mostrar la llegada de los españoles al nuevo mundo.



2.- Ramón Alva de la Canal, *Desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas*, 1922-1923. Acervo del antiguo Colegio de San Idelfonso. [http://www.sanildelfonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto\[iframes\]/1/](http://www.sanildelfonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto[iframes]/1/)

Consideremos ahora que hay otros muralistas que plasmaron otras temáticas en los muros, aunque siguen apegados a concepciones vasconcelianas, uno de estos casos es David Alfaro Siqueiros que pintó la encáustica *El espíritu de occidente* o *Los elementos*, aquí Siqueiros sintetizó varias ideas compartidas con Vasconcelos, en cuanto a la necesidad de arte y cultura de México.

Igualmente están los diversos murales de José Clemente Orozco que cubren la mayoría de los muros de la preparatoria, en su creación hay, lo que podríamos llamar, dos etapas, la primera que va de 1923 a 1924 y la de 1926, en la primera realizó diversos murales, que posteriormente fueron destruidos para la elaboración de otros con un mensaje diferente, más revolucionario. De la primera etapa, en la planta baja, sólo sobrevivió *Maternidad*, que

refiere al tema de la creación y “la concepción espiritual de América con una maternidad”¹³⁵, aunque como se tratará después, este mural tuvo diversos prejuicios y críticas. En el segundo periodo se encuentra una visión más revolucionaria de Orozco, con obras como *La trinchera*, *La trinidad Revolucionaria*, *La Destrucción del Viejo Orden*, entre otros.

Finalmente están, en los costados de las escaleras del segundo piso los murales de Jean Charlot y Fernando Leal, el primero de ellos con *Masacre en el Templo Mayor* (1922-1923), retoma el hecho histórico coyuntural de la conquista; enfrente de este mural se encuentra el fresco de Leal, *La fiesta del Señor de Chalma* (1923-1924), de nuevo se muestra el sincretismo cultural, en donde convive lo profano con lo religioso.



3.-Fernando Leal, *La fiesta del Señor de Chalma*, Fresco, 1923-1924. Acervo del antiguo Colegio de San Idelfonso. [http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto\[iframes\]/4/](http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto[iframes]/4/)

Así también están las obras de Diego Rivera en la SEP y en Chapingo, en donde rompió con lo hecho en San Idelfonso, y abrió una temática nacionalista, se pintaron las imágenes de la Revolución de manera idealizada, el cambio se suscitó al pintar elementos populares y más propios. Comentó Jean Charlot en su obra *El Renacimiento del muralismo mexicano* que “los frescos de la secretaria ofrecen una tranquila descripción de los tipos y costumbres populares e incluyen una riqueza de detalles locales—desde los sombreros hasta los huaraches— dispuestos en entornos específicos”.¹³⁶

¹³⁵ Azuela de la Cueva, *op. cit.*, p. 143.

¹³⁶ Charlot, Jean, *El Renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, México, ed. Domés, 1985, p. 300.

El muralismo durante los próximos años no tuvo la misma sencillez que el periodo anterior, pues con la caída del régimen de Obregón, hubo un cierto retroceso o una pausa parcial en el muralismo, durante el periodo de Calles y el Maximato, pues el subsidio para hacer pintura mural se cortó casi por completo hasta la residencia de Abelardo Rodríguez¹³⁷. Evidentemente también con la salida de Vasconcelos dentro de la Secretaría de Educación significó una pausa para el movimiento muralista, ejemplo de ello está la mirada de Orozco en su autobiografía: “Al dejar el señor Vasconcelos su puesto de secretario ya no fue posible seguir trabajando. Siqueiros y yo fuimos arrojados a la calle por los estudiantes y nuestros murales fueron gravemente dañados a palos, pedradas y navajazos”¹³⁸. Por otra parte, después del reacomodo artístico dado con el cambio de gobierno, el terreno se facilitó para las EAL (Escuelas al Aire Libre) y a la educación artística como forma de sensibilizar al pueblo mexicano, por lo que el proyecto muralista no tuvo mucha cabida, únicamente quedó frente a los muros Diego Rivera como pintor oficial del callismo¹³⁹. También Orozco que pudo terminar sus murales en San Idelfonso gracias al rector de la universidad Alfonso Pruneda.¹⁴⁰ Entre estos murales tenemos a *La Destrucción del viejo orden*, *La Huelga* y *La Trinchera*, entre otros que evocaron el “ambiente espectral y desolado que sembró la violencia de la lucha fratricida en los pueblos de México”.¹⁴¹ Durante este periodo se dio la institucionalización del muralismo.

Es importante mencionar que el muralismo mantuvo una relación con un grupo creado en 1918, la CROM (Confederación Regional Obrera Mexicana) como principal grupo sindicalista y de ideología comunista, del cual se nutrió para la formación de sus bases ideológicas. A su vez el movimiento muralista al incluir a este sector obrero y sindical y al representarlos, creó un lazo de unidad y de identidad con ellos. Es así como se comenzó por

¹³⁷ Azuela de Cueva, *op. cit.*, p. 75.

¹³⁸ Orozco, *op.cit.*, p.81.

¹³⁹ Al quedar únicamente Diego Rivera como pintor oficial del régimen, durante este periodo estuvo pintando en Chapingo, la SEP y Palacio Nacional. Digo Rivera se creó una imagen que lo convirtió en el principal líder del muralismo mexicano, así como fundador, el principal abanderado comunista y prototipo del artista público y revolucionario aunque sus obras no eran del todo oficialistas, el Mural de Palacio Nacional satanizó al movimiento de seguir fines ideológicos del Estado. Así Diego Rivera quedó a la cabeza de momento, el cual seguía una tendencia nacionalista y propagandista, desvirtuando más al muralismo crítico o contrario a los intereses del Estado, como se vio en los murales de la Escuela Nacional Preparatoria. Así el muralismo se oficializó y ayudó aún más al régimen posrevolucionario a consolidarse.

¹⁴⁰ Azuela de la Cueva, *op. cit.*, p. 161-162.

¹⁴¹ “Vasconcelos: educación y arte. Un proyecto de cultura nacional en Antiguo Colegio de San Idelfonso”, México, *El Equilibrista*, 1997, en Azuela de la Cueva, *Arte y poder*, *op. cit.*, p. 163.

parte del muralismo a crear “(un) imaginario que se promueve (y) no deja de relacionarse con la idea de que afirmar una cierta noción de identidad nacional”¹⁴², afianzando a varios grupos sociales en diversas temáticas, orientadas a una ideología marxista, de un arte para el pueblo y por ende la creación de una conciencia en éste.

Por otro lado, varios artistas buscaron oportunidad o fueron invitados al extranjero, pues el movimiento era reconocido y admirado en gran parte del mundo y se invitaba para que se pintaran los famosos murales, como el caso de Orozco quien pintó un mural en California, Darmouth College, en 1930 y Diego Rivera quien en 1933 causó polémica al pintar a Lenin en un mural en el centro Rockefeller en Nueva York y que posteriormente fue pintado en el Palacio de Bellas Artes, después de que el otro se destruyó. De esta manera, el Renacimiento como una nueva propuesta artística provocó la atención no sólo nacional, sino también internacional. Varias miradas extranjeras se plasmaron en diversos escritos sobre el renacimiento mexicano, uno de esos casos fue Anita Brenner que llegó al país en 1923 “atraída por la efervescencia que combina expresiones distintas de la Revolución, por ejemplo, la emergencia de masas campesinas que a partir de la posesión de un fusil y la cercanía de la muerte violenta constituyen una nueva identidad”¹⁴³. México se volvió un foco de interés, como un lugar caótico, violento, pero que ahora gracias a la Revolución las consignas sociales serían posibles. En ello el libro de Anita Brenner *Idols Behind Altars*, de 1929, trató de plasmar la realidad política y social del país, le prestó especial interés a la Revolución Mexicana y a los artistas que surgieron en el movimiento muralista. Asimismo, está la aportación de Anita Brenner como una forma de construir una visión de la pintura mexicana, en base a una narrativa de carácter histórico-antropológico, que logró transmitir y definir al arte contemporáneo de su época en el país.

Otra mujer extranjera que dejó su mirada y ayudó a sintetizar varias cuestiones como “lo mexicano”, fue Frances Toor. La italiana a través de su revista *Mexican Folkways* formó un importante vínculo para la conformación de una visión del México posrevolucionario y un puente entre la cultura visual de México y Estados Unidos, a través de las diversas

¹⁴² Pini, Ivonne, *Fragmentos de Memoria, Los artistas latinoamericanos piensan el pasado*, Colombia, Universidad Nacional de Colombia, Universidad de los Andes, 2001, p. 20.

¹⁴³ Monsiváis Carlos, “Anita Brenner y el Renacimiento Mexicano, en Glusker Susanna J. *Anita Brenner*, México, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2000, p. 9.

reproducciones de fotografías, grabados, murales del arte popular y muralista, así como diversos artículos.¹⁴⁴Otro extranjero que también construyó una visión del arte muralista y del México posrevolucionario fue el pintor Jean Charlot con su obra *El Renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, en la cual plasmó una visión histórica, sustentada por la prensa y otros escritos, combinándolo con su propia perspectiva de lo ocurrido en el arte mexicano.

Por lo que se refiere al mural, este tuvo diferentes espacios de representación y de alcances, en ello está la cuestión de que el mural comenzó en edificios públicos, lugares otorgados por el gobierno, ya fuera las antiguas iglesias modernizadas o espacios educativos como la preparatoria y Chapingo, o espacios burocráticos y gubernamentales como la SEP y Palacio nacional. Posteriormente los espacios comienzan a multiplicarse—a finales de los años veinte y primeros años de la década de los treinta— en escuelas públicas, sindicatos y comenzó a difundirse en diferentes provincias del país, lo cual hizo que el muralismo tomara un aspecto regional y local. El muralismo llegó a su máximo alcance—en los años treinta— cuando realmente alcanzó al pueblo mexicano, al pintarse en el Mercado Abelardo L. Rodríguez. El mensaje llegó a las masas cuando los murales estuvieron en un espacio popular y no solamente espacios académicos o gubernamentales, a pesar de ser públicos. Se pasó de un espacio público a uno popular, en donde el mensaje pudo ser recibido por las masas. Es durante los años treinta que el mural alcanzó la cristalización y la sacralización de lo que debía ser entendido como un arte nacional.¹⁴⁵

En el periodo de Lázaro Cárdenas (1936-1940), se dio gran apoyo a intelectuales y artistas. Durante su presidencia surgió una nueva corriente de pintores, que ya no están tan influenciados por la idea de la revolución o del nacionalismo, aunque los mantienen vivos, son pintores más líricos y no tan épicos como los iniciadores del movimiento. Con esta gran apertura, se dan nuevos espacios, uno de ellos es el Mercado Abelardo L. Rodríguez¹⁴⁶ y en

¹⁴⁴ García, Pilar, “Hitos canónicos: la huelga de 1911 en la escuela nacional de bellas artes” en Acevedo, Esther (coord.), *Hacia otra historia... op. cit.*, pp. 83-84.

¹⁴⁵ Acevedo Esther y Pilar García, “México y la invención del arte...”, *op. cit.*, p. 50.

¹⁴⁶ El Mercado Abelardo L. Rodríguez que ya desde el periodo del presidente Rodríguez, fue remodelado como parte del proyecto modernizador del Estado en 1933.

donde varios artistas tuvieron la oportunidad de pintar varios muros de este antiguo colegio jesuita.

En el mercado, Rivera fungió como asesor del proyecto del mercado, pero al no tener tiempo encargó a diversos artistas que fueron sus ayudantes, al final Diego sólo aprobó diversos bocetos, fue así que hubo las condiciones para pintar los muros del mercado. Dentro de éste pintaron las Hermanas Greenwood, Pablo O'Higgins, Isamu Noguchi, Antonio Pujol, Antonio Alva Guadarrama, Miguel Tzab, Ángel Bracho y Pedro Rendón¹⁴⁷, es decir participó una segunda generación de artistas, que introdujo a más extranjeros interesados en el movimiento. En un principio, se pidió a los artistas que hicieran murales referentes a la higiene, venta, producción y consumo de alimentos y a situaciones que ayudaran al pueblo a progresar, así, los murales tenían la función de educar para el mejoramiento de la situación económica, moral y social de los comerciantes y demás personas que asistieran a dicho mercado. El fin era brindar una educación visual a la población marginada de la Ciudad de México. Sin embargo, los muralistas pintaron temas totalmente diferentes, relacionados a los problemas mineros (Antonio Pujol y Grace Greenwood)), la explotación campesina (Pablo O'Higgins), la desnutrición (Ángel Bracho), la explotación de los cañeros (Marion Greenwood). Pedro Rendón y Ramón Alva Guadarrama se orientaron más a hacia lo popular y Tzab por lo prehispánico. Finalmente, Isamu Noguchi, innovó el lenguaje visual, agregando relieves al mural, con simbolismos que evidenciaban su posición contra el fascismo.

La importancia de los murales en el mercado radica en que aquí se dieron cita los dos muralismos, los cuales se evidenciaron en torno a las diversas disputas entre Rivera y Siqueiros en cuanto al arte y su papel en la Revolución, por lo que la pintura mural se polarizó en torno a los dos artistas. Un muralismo se encontraba consolidado, patrocinado por el Estado y dedicado a institucionalizar la revolución, el otro debía buscar el patrocinio y no

¹⁴⁷ Hay dos versiones sobre el encargo de pintar el mercado, la de Miguel Tzab es la siguiente: Para los trámites de la realización de los murales del mercado los artistas Miguel Tzab, Pablo O'Higgins y Antonio Pujol afirman que el director del Centro Cívico del Departamento fue quien inició los trámites y quien se dirigió a ellos. Siendo así que la comisión recayó en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, por lo cual se incorporó a Ramón Alva Guadarrama, Ángel Bracho, Raúl Gamboa y las hermanas Greenwood para pintar 1500 m². Posteriormente se incorporaron al proyecto Pedro Rendón e Isamu Noguchi, quien realizó el mural sin paga.

concebía las líneas y temáticas que estaban dictadas por el gobierno.¹⁴⁸ Las posiciones se radicalizaron para saber el rumbo de que debía seguir el muralismo.

Para los años 40 el movimiento muralista continuó, sin embargo comenzó a cerrarse cada vez más—postura que ya se veía desde los años treinta—siendo así que para las siguientes décadas empezó un proceso de crisis, en el aspecto en que la época del “cerrazón” llegó a su auge, es decir, el ambiente cultural y sobre todo el artístico visual se encontraba en un callejón sin salida, en donde se ataban las creaciones artísticas a la escuela mexicana de pintura y a un carácter nacionalista, así como a las fuertes personalidades de los tres grandes. También, el éxito pasado del movimiento a nivel mundial terminó— el éxito que había sido gracias al aislamiento de Europa y que Estados Unidos en ese momento no tenía un movimiento artístico que ofrecer— pues después de la época de guerras surgieron nuevos movimientos artísticos, que eminentemente llegaron a México mientras el muralismo perdió su carácter de vanguardia y se estancó, la renovación fue imposible, tanto en sus lineamientos como en la misma dinámica de los artistas con el gobierno¹⁴⁹. Bajo el gran proceso de industrialización en el país durante los años 40 y 50, la producción de murales creció considerablemente, sobre todo los murales que eran encargos del gobierno, “el aumento en el patrocinio se debió al deseo de los gobiernos de envolver el viraje desarrollista en un discurso plástico que diera la apariencia de seguir manteniendo viva la Revolución y sus postulados sociales”¹⁵⁰.

Finalmente, el régimen visual que el muralismo ofreció fue cambiando con los años, en donde las circunstancias y experiencias de los propios artistas se vieron involucradas al momento de crear murales, desde diversas perspectivas que demuestran que no fueron un grupo homogéneo, y que terminó por evidenciarse en las disputas en torno al mercado, en donde las propuestas e intereses pasaron de una revolución en México a una revolución mundial. Sin embargo, el muralismo era ya un arte nacional que se había sacralizado, pasó de ser un arte no entendido e incluso rechazado—en sus inicios en el caso de la preparatoria— a un arte sagrado, aceptado y oficial.

¹⁴⁸ Acevedo, Esther y Pilar García, *op. cit.*, p. 48.

¹⁴⁹ Manrique, Jorge Alberto, “La crisis del Muralismo”, en *Historia del arte mexicano*, México, SEP, INBA, Salvat, 1986, pp. 2006-2012.

¹⁵⁰ Acevedo, Esther (coord.), *op.cit.*, p. 7.

2.2.- LA HISTORIA EN LA CONFORMACIÓN DE LA NACIÓN: EL IMAGINARIO DEL VIEJO Y EL NUEVO RÉGIMEN

El muralismo fue una pintura de historia, en el sentido que dentro de sus fundamentos estaba el carácter pedagógico de enseñar la historia nacional, claro está que la historia representada era una oficial. Como se ha mencionado antes, la historia en una comunidad imaginada significa un vínculo que era necesario mostrar, difundir y representar para una homogeneidad nacional, en torno a una identidad. Por lo tanto, la construcción de la historia nacional fue un proceso elemental para justificar un pasado y por lo tanto una posición en el poder.

Regresando un poco, el nacionalismo como recreación del Estado posrevolucionario fue la base para sustentar su hegemonía y así mismo legitimarse, considerándose como un país con un pasado glorioso heredado, que era tenía raíces prehispánicas e hispánicas, así mantenía una visión de un pasado sujeto a las distinciones sociales, a la ruptura provocada por la conquista, la consecuente evangelización y la sociedad colonial impuesta. Más aun, la especificidad histórica y racial viene de las raíces de aquel pasado glorioso, los pueblos originarios, los pueblos propios de la América y del México prehispánico, la raíz del mexicano. Este nacionalismo también sustentó su historia en hechos ilustres como la independencia, las reformas liberales, la defensa al territorio de invasiones extranjeras... etc., y en este punto intervino la creación de mitos nacionalistas que nutrieron esa visión de la patria venerable y de una nación de la que cualquier mexicano debería de sentirse orgulloso. Los artistas provenientes de capas intermedias... “asumieron y se debatieron con mayores o menores contradicciones en las tareas de construcción cultural del nuevo régimen”¹⁵¹. Se propusieron abrir nuevas brechas y crear nuevos vínculos con el pueblo mexicano en su tarea pedagógica de mostrar el pasado y otros valores nacionales.

Anteriormente, a partir de mediados del siglo XIX se empezó a exaltar a la misma patria y a los héroes, pero no fue hasta el porfiriato que se comenzó a inculcar el nacionalismo de una manera más seria, tal es el caso de las escuelas— finales del siglo XIX y principios del XX—con una formación histórica que exaltara a México y a su pasado, haciendo que los estudiantes desde niños conocieran aquella historia oficial, como lo menciona François

¹⁵¹ Roura Fuentes, *op. cit.*, p. 14.

Xavier Guerra, considerando que esta es la entrada del nacionalismo “se trata de una política que uniforma el sistema de enseñanza al convertir la educación en una tarea del Estado y dotarla de contenidos homogéneos, transmitidos por los instructores y profesores formados para este fin”.¹⁵² Además se inició con la búsqueda de cimientos para el sentimiento nacionalista con la creación de instituciones¹⁵³ que buscan aquel pasado indígena, y lo configuraron como mestizo para homogeneizarlo. Por lo tanto, el nacionalismo no surgió con la Revolución, sino que el nacionalismo se inauguró con la República desde el siglo XIX y se exaltó más durante la época porfirista. Aunque la lucha revolucionaria con la conmoción social y la unión de fuerzas dieron como resultado un nacionalismo mexicano renovado, se inauguró un nacionalismo que vino del nuevo orden revolucionario, que se presenta durante las siguientes décadas.

El nacionalismo posrevolucionario que surgió de la lucha revolucionaria se debió a que hubo un momento de relativa estabilidad social, se derivó de la permanencia de un grupo en el poder, aunque se mantuvieron con ciertas fricciones políticas entre aquellos que querían participar en la configuración del México posrevolucionario y aquellos que creían tener un derecho heredado de la revolución misma. Este grupo en el poder comenzó a tener una preocupación por la conformación ideológica que tendría el país en esta nueva etapa posrevolucionaria, fue necesario definir un carácter de identidad nacionalista, de amor a la patria y sobre todo definir una *mexicanidad*, es decir un imaginario colectivo que albergara ciertas premisas que cumplieran con las necesidades nacionales, entre ellas los “elementos naturales: la raza, el paisaje o la geografía; y culturales, referido sobre todo a las propias tradiciones que representan tanto un pasado como una historia, y un futuro nacional comunes”¹⁵⁴, por lo que se creó un lazo en común hacia el pasado pero se mantuvo en el presente y representa también un *horizonte de expectativa* común.

Entrando en el terreno cultural de la inclusión social en el discurso nacionalista, hubo dos vertientes ideológicas, una propuesta por Manuel Gamio, orientada hacia un nacionalismo indigenista, dando mayor peso al componente indigenista como parte

¹⁵² Florescano, Enrique, *Imágenes de la Patria*, México, Ed. Taurus, 2005, p. 255.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 228.

¹⁵⁴ Azuela de la Cueva, *op. cit.*, p.89. La autora se basa en las conceptualizaciones de Benedict Anderson en *Comunidades Imaginadas*, Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo y en Eric Hobsbawm y Terence Ranger en “The Invention of Tradition”.

sustancial de la identidad nacional y a la par se integró la modernidad, como forma de progreso y justicia social; y otra dirigida por José Vasconcelos, que era de un corte latinoamericanista, que pretendía crear el Estado Nación Revolucionario, siendo cabeza de las artes y de la educación, subordinando ambos campos para alcanzar su cometido de crear un México educado, con un arte que exaltara el mestizaje. El nuevo régimen se conformó con la mirada mestizófila, reconociendo la mezcla étnica del pasado prehispánico y el origen hispano, en ello se repensó al indio como un origen, un pasado glorioso, y una cultura que el mexicano heredaba.

Por ende, al buscar este origen “los pintores asumieron el reto de pintar muros, respiraron la atmosfera cargada de las experiencias de la lucha revolucionaria popular, de los logros de la Constitución de 1917 y de un indigenismo inédito”¹⁵⁵. Al encarar sus temas los pintores del movimiento incorporaron a sus obras elementos de las obras de *Los grandes problemas nacionales* y *Forjando patria*, dos textos básicos de la construcción nacional de Manuel Gamio.

Para comprender la conformación de la visión del pasado como nuevo imaginario dentro de la construcción de la nación y así mismo para comprender la transformación que hubo con la historia y su visión, es necesario remontarse al siglo xix, enfocándose en la mestizofilia e indigenismo. En ese entonces, el pensamiento comtiano imperaba dentro de la realidad social mexicana, pensándose así un progreso para las civilizaciones, donde los grupos étnicos funcionaban según la selección natural, habiendo dos clases de especies las aptas y las ineptas, en este caso las sociedades de Latinoamérica eran consideradas como ineptas al nunca poder ser como sus vecinos del norte, o de los del occidente. Algo parecido sucedía con la visión del indígena, que era visto como alguien menor que necesitaba ser civilizado, mediante la educación y la incorporación de una nación que compartía un pasado común. Sin embargo, la visión de ello fue cambiando a partir de los trabajos antropológicos y arqueológicos de Manuel Gamio, que después de la aparición de *Forjando patria* de 1916, se incitó a la idea de “construir una patria poderosa y una nacionalidad coherente”.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Roura Fuentes, *op. cit.*, p. 22.

¹⁵⁶ Hers, Marie-Areti, Manuel Gamio y los estudios sobre arte prehispánico: contradicciones nacionalistas en: Eder Rita, *El arte en México: Autores, temas, problemas*, México, CONACULTA, FCE, 2001, p. 35.

Según Gamio, los requisitos para lograr el cambio podrían darse después de la revolución y en condición de que se alcanzara “la fusión de las razas, la convergencia y fusión de manifestaciones culturales, la unificación lingüística y el equilibrio económico de los elementos sociales”¹⁵⁷. Así el indio se volvió parte fundamental del discurso para la creación de una nación hegemónica, moderna y singular, no obstante, el indio debía ser educado para que saliera del atraso en que se encontraba y debía incorporarse al México moderno, el arte lo representó, lo revalorizó, pero siempre fue de manera simbólica, ya que fue rara vez que tuvo participación real en el medio mexicano.

Anteriormente la búsqueda de una historia nacional y de los orígenes de la nación comenzó en el siglo XIX, al indagarse en diversos documentos de cronistas, conquistadores y misioneros del siglo XVI, fue así como empezó a establecerse a la conquista como un parteaguas en la historia mexicana. El dominio de la memoria histórica es una necesidad para legitimar al grupo en el poder, por ello en los años decimonónicos había dos versiones de la historia mexicana, una liberal y otra conservadora, sin embargo, la visión liberal terminó ganando, pues “declararon oficialmente su causa como la causa nacional, a sus héroes como los héroes de México, a sus enemigos como los enemigos de la patria y a su versión de la historia nacional como la de México.”¹⁵⁸

Esta visión fue reforzada en los próximos años, se glorificó la insurgencia y posteriormente la Reforma, adaptaron la historia liberal a una concepción evolucionista, casi historicista, posteriormente se glorificó la secuela de la Insurgencia y la Reforma. De esta manera, México construyó su gran relato glorificado, el cual comenzó a difundirse en los diversos niveles educativos, a través de manuales y textos escolares, siendo el fin “crear mitos sobre los que descansarían la nacionalidad y los héroes que la simbolizan; y, sobre todo, presentar un análisis acorde con la ideología política dominante”¹⁵⁹ La conciliación de la historia mediante el gran relato está presente en la obra *México a través de los Siglos* de Vicente Riva Palacio, pues logró concertar la historia nacional en cinco épocas, logrando la síntesis liberal que perduró las siguientes décadas. *México a través de los siglos*—junto con

¹⁵⁷ Gamio, Manuel, *Forjando Patria*, Porrúa, México, 1960, p. 183, referencia vista en Azuela de la Cueva, *op. cit.*, p. 98. Las comillas anteriores son del texto de Azuela de la Cueva.

¹⁵⁸ Benjamin, Thomas, *La Revolución Mexicana, Memoria, Mito e Historia*, México, Taurus, 2003, pp. 36-37.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 37.

otras obras de historia liberal— fue la parte escrita de el gran relato, pero además hubo un refuerzo visual con la creación de diversos monumentos, como una conmemoración del pasado en el presente, sobre todo de héroes y sucesos “clave” de la historia, reforzando así la continuidad de los diversos gobernantes en el poder, con el respaldo del pasado.

El triunfo del liberalismo fue el mito unificador durante las últimas décadas del decimonónico, por lo cual el porfiriato adoptó el mito de unificador con el fin de reconciliar a todas las facciones liberales y para representarse a él mismo como un digno sucesor de la gloriosa tradición liberal. Sin embargo, el relato fue interrumpido con la Revolución, en este punto de una lucha armada era necesario una explicación y así, “los observadores” interpretaron los sucesos revolucionarios con sus propios términos y en relación con el gran relato: la síntesis liberal.¹⁶⁰ La existencia de la nación fue relatada en una historia oficial, dentro del discurso nacionalista, el pasado heredado culminaba en la brecha revolucionaria.

Al terminar la lucha se inventó la Revolución, como un producto de la memoria colectiva, tuvo la presencia de mitos y de la construcción de una historia temprana. Aquí el punto está que en base a los años se legitimó el nuevo régimen proveniente de la Revolución, en donde la historia y la memoria condicionaron el modo de ver al porfiriato como “lo malo” y al nuevo régimen como “algo bueno” y revolucionario, así estos binomios estuvieron jugando en el imaginario de los mexicanos de la primera mitad del veinte y, quizá aun de la actualidad. Se consideró que la Revolución había acabado con la dictadura porfiriana, y había cambiado de manera radical la vida de los mexicanos de forma positiva a través de las diversas instituciones que atendían las demandas sociales anteriormente ignoradas. La Revolución al pasar de los años veinte se volvió un único proceso, de grandes proporciones míticas que terminaron por desacreditar al gobierno de Díaz y asimismo brindar de un aire legítimo a la Revolución y por ende al régimen posrevolucionario.

¹⁶⁰ *Ibíd.*, p. 38.

2.3.- LA MODERNIDAD Y LO HISTÓRICO, LA CONTRADICCIÓN EN EL ARTE MEXICANO.

En el México del siglo pasado la ambigüedad entre lo moderno y lo histórico estuvo presente en la conformación de la nueva nación mexicana, sobre todo en lo que respecta al campo cultural y más específicamente al artístico. La contradicción estuvo presente, y fue una cuestión característica del movimiento muralista, se mantuvo una mirada hacia el futuro, pero también hacia el pasado; el futuro y la renovación se encontró en la innovación artística que significó el movimiento como una vanguardia, pero por el otro lado los motivos, símbolos y las representaciones tuvieron un lazo con el pasado, un anclaje a la historia, a la búsqueda de lo propio y la génesis del ser mexicano.

Siguiendo en el panorama artístico de la primera mitad del siglo veinte, es importante comenzar destacando a las vanguardias artísticas— antes y a la par del muralismo— como el expresionismo, el abstraccionismo, el dadaísmo, el cubismo y el futurismo, las cuales fueron de gran influencia para el renacimiento artístico y para las creaciones individuales. Se puede decir, que las vanguardias surgieron desde el ámbito social en la búsqueda de algo nuevo, que renovó al arte, y que se vinculó con ideologías, y que no se pinte sólo lo que se ve, o lo más bello, sino que se represente al hombre y a la realidad de una manera distinta, representando su pensamiento y al ser humano mismo. O como lo diría Hobsbawm, “Las diversas corrientes de la vanguardia estética que se han distinguido durante el siglo que acaba partían de una suposición fundamental: que las relaciones del arte y la sociedad habían cambiado radicalmente, que las viejas maneras de mirar el mundo eran inadecuadas y que deberían hallarse otras nuevas”.¹⁶¹

En la misma búsqueda de lo original, se perciben algunos avances científicos de la época, sobre todo en las ciencias sociales, como lo es la antropología, etnografía y arqueología, en América y en África, exaltando lo que había en estos continentes, con respecto a sus culturas antiguas y sus expresiones. En base a ello se podría determinar que una vanguardia es el arte procedente del modernismo, en donde se busca modificar la tradición, y por lo tanto se generan nuevos lenguajes estéticos. Además, “se manifiesta una

¹⁶¹ Hobsbawm, Erick, *A la Zaga- Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, España, Crítica, 2001, p. 9, versión PDF.

visión crítica de la sociedad y el valor potencial del arte como su agente transformador”¹⁶², habría que decir que también se da la singularidad del artista y de su obra, claro sin deslindarse de su contexto, y cabe señalar que se comienza a inventar, a experimentar y a transformar las formas.

Entonces la vanguardia surge como una expresión de la modernidad, tiende a ser en esencia radical, y dentro de este radicalismo se encuentra el negativismo artístico, buscando la negación universal e histórica, además de que se inclina hacia la izquierda (a excepción del futurismo italiano) y ve en el arte una función. El vanguardismo “postuló como su principal proyecto la reintegración del arte y la vida en un momento en que la sociedad tradicional... estaba sufriendo una importante transformación hacia una etapa cualitativamente nueva de modernidad”¹⁶³. Para las vanguardias el sentido del futuro, la constante renovación y la posición en contra del “arte institución” eran básicas, por ello Peter Bürger nos dice “La mayor meta de las vanguardias era socavar, atacar y transformar el *arte institucional burgués*”¹⁶⁴. Por último, la primera generación de vanguardistas se enfrentó a la industria de la cultura tradicional, por lo que se buscaba el impacto de lo nuevo que fue más complicado de mantener, además del manejo de nuevas tecnologías y técnicas como el montaje, el cine, la fotografía y en especial en la pintura nuevas técnicas y componentes, tratando de romper con la estética decimonónica, el fin era la constante renovación.

Sin embargo, en el caso del muralismo mexicano, a pesar de esta la mirada hacia lo moderno, también se encuentra una mirada hacia el pasado, justamente por este espíritu nacionalista renovado por la Revolución y por el nuevo discurso que se busca instaurar en nuevo régimen posrevolucionario, en gran parte dilucidado por el proyecto cultural de Vasconcelos, el cual fue un quiebre cultural. La indagación de “nuevos valores identitarios, que rompieran las miradas excesivamente eurocéntricas y sacralizadoras, abrieron el camino para observar el pasado desde otras perspectivas. Buscar “lo propio” se volvió una interrogante reiterada, y los artistas comenzaron a mirar a su alrededor con nuevos ojos,

¹⁶² Ferrada Alarcón, Ricardo, *Momentos de la Vanguardia Mexicana*, en *Literatura y Lingüística*, núm. 16, 2005, Chile, Universidad Católica Silva Henríquez.

¹⁶³ Huyssen, Andreas, “Vanguardia y Posmodernidad. En busca de la tradición: Vanguardia y Posmodernidad en los años 70” en Picó Josep, *Modernidad y Posmodernidad*, España, Alianza Editorial, 1988, p.145.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.148.

intentando responder preguntas, indagar en temas que antes no les inquietaban”¹⁶⁵, se buscó lo auténtico, se reactivó el valor del pasado, y las luchas de los héroes, se valorizó el indigenismo, a las culturas precolombinas, a lo tradicional, a lo cotidiano de las masas, aquellas que antes estaban fuera o al margen. Esta mirada en el pasado se trasladó en la inclusión de lo histórico en el arte mexicano.

Un antecedente, en cuanto a la aparición de lo histórico en el arte, se encuentra en el siglo XIX, durante la época porfirista la plástica se inclinó hacia lo histórico, se dio una revaloración de lo prehispánico así como de los momentos de la defensa de la patria, como la misma independencia o las intervenciones extranjeras. Asimismo, este surgimiento de motivos históricos y signos de la cultura mexicana que exaltaban “lo propio”, estuvo presente en otras artes monumentales como la escultura, en ésta se fijó la imagen de los héroes de la patria, lo cual ayudó a configurar el imaginario de héroe, como Hidalgo, Morelos o Cuauhtémoc, como un medio de la glorificación de estos “mexicanos ilustres”¹⁶⁶. De igual manera esto sucedió dentro de la creación de monumentos que expresaban lo patriótico. La pintura sigue por el mismo cause pues representa motivos históricos, batallas, héroes, y momentos clave de la defensa del territorio mexicano, aunque de igual manera el paisaje representado, es una forma de exaltar el territorio mexicano de una forma bella y admirable que creó un orgullo en el mexicano de la época.

Lo patriótico y la cultura popular fueron representados dentro de las bellas artes, sin embargo es importante recalcar el espacio público donde fueron representados o exhibidas, ya que con ello se crearon signos de identidad que se volvieron populares, llevando así, junto a otras políticas del Estado, la consolidación del Estado Moderno mexicano. A la par, se crea un contraste y antinomia de un país-nación moderna, que tenía de base raíces indígenas, y esto creaba una ambivalencia entre la modernización y su formación histórica con una base nacionalista. Al nacer la concepción de “Nación mestiza”, con gran diversidad de raíces históricas, étnicas y culturales, se creó una identidad hegemónica uniendo para todos un

¹⁶⁵ Pini, Ivonne, *Fragmentos de Memoria, los artistas latinoamericanos piensan el pasado*, Colombia, Universidad Nacional de Colombia, Universidad de los Andes, 2001. “Lo propio” es concepto es manejado a lo largo de su obra, anteriormente citada, donde el movimiento de la búsqueda de lo propio se da en las artes latinoamericanas, en el siglo XX en este proceso de identidad.

¹⁶⁶ Florescano, Enrique, *op. cit.*, p. 194.

pasado en común. Creándose así la imagen de patria mestiza, moderna y lanzada hacia el progreso¹⁶⁷, pero con raíces en el pasado indígena y colonial.

Durante las dos primeras décadas del siglo XX, la revolución y los eventos sociales de corte mundial alteraron las estructuras sociales, de pensamiento y de poder, y se dio una necesidad de reinventar el pasado para estructurar el presente, se comenzó a “inventar tradiciones” para la cohesión social y cultural, según Azuela de la Cueva, en México era necesaria una recomposición política y social, donde los grupos en el poder necesitaban un sustento en varios aparatos ideológicos, donde el artístico fue básico para ésta reestructuración. Por ello el desarrollo artístico de México “cuyo modernismo... nos enfrenta con una vanguardia naciente y un elaborado mecanismo de pintura mural proveniente de matrices de divergentes y portadores de un inusitado potencial de creación y reciclaje”¹⁶⁸, ya que el muralismo que no cortaba el vínculo con la tradición, lo pasado y lo moderno se cruzaban en muchas concepciones y preceptos básicos del movimiento.

El mundo modernista que para entonces comenzaba a desarrollarse se vio reflejado dentro de diversas publicaciones intelectuales y por lo tanto artísticas, en el caso de México estuvieron presentes dos revistas, primeramente *Revista Moderna de México* (1903-1911), dirigida por Jesús E. Valenzuela y Amado Nervo, que aparte de tener traducciones de los más grandes filósofos y literatos de la época, mantuvo críticas hacia el arte, pues estas revistas “sirvieron de medios difusores de las discusiones de lo que era el modernismo, de la crítica sobre la plástica, además de que en ella se reprodujeron obras tanto de las diferentes exposiciones, como el material ilustrativo de la revista”¹⁶⁹. También fue a partir de 1906, cuando comienzan a brotar ideales que darán más adelante vida al movimiento muralista, así también surge la revista *Savia Moderna*, en donde por primera vez se exhiben obras de Ponce de León, Francisco de la Torre y Diego Rivera.

De igual manera estuvo la producción plástica de José Guadalupe Posada y diversas caricaturas de los periódicos de oposición, que ilustran principalmente lo “popular”, las tradiciones, los usos y no solo lo hace en la ciudad de México sino en las demás provincias

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 208.

¹⁶⁸ Reyes Palma, Francisco, “Otras modernidades, otros modernismos” en Acevedo, Esther (coord.), *op cit.*, p. 17.

¹⁶⁹ Acevedo, Esther, “El modernismo: una ruptura de fin de siglo”, en Acevedo, Esther (coord.), *op. cit.*, p. 317.

otorgando desde sus obras una identidad colectiva¹⁷⁰, rescatando el elemento popular y prehispánico, desde sus famosas calaveras, en ello Posada representa un antecedente del muralismo en esta búsqueda y exaltación de la cultura mexicana. Al mismo tiempo está la emblemática figura de Dr. Atl, quien “marca algunas orientaciones del movimiento muralista, como la experimentación, la participación política del artista y la valoración del arte popular.”¹⁷¹ El regreso de Dr. Atl de Europa en 1904, dio un impulso vital al arte mural, desde los primeros años del siglo XX, el impulso que le dio los próximos años serán de igual manera sustanciales, pues como lo relata Orozco en su autobiografía:

“asistía con nosotros a los talleres de pintura y de dibujo nocturno; mientras trabajábamos, él nos contaba... sus correrías por Europa y su vida en Roma; nos hablaba con mucho fuego de la capilla Sixtina y de Leonardo. ¡Las grandes pinturas murales! ¡Los inmensos frescos renacentistas, algo increíble y tan misterioso como las pirámides faraónicas, y cuya técnica se había perdido por cuatrocientos años!”¹⁷²

La historiografía del arte en México dota de más elementos para comprender la dualidad entre el modernismo y la mirada al pasado, en *La historia del arte en México* de José Juan Tablada, de 1923, manifestaba que el arte mexicano le daba a México grandeza y originalidad, así como independencia del arte extranjero, también consideró que “México, entre todas las naciones del continente, es la única que tiene una gran tradición artística, indígena, colonial y moderna”¹⁷³. Tablada consideraba que el Renacimiento mexicano desde la década de los veinte fue un modelo atractivo por que representaba la historia de la nación, además de que se había librado de los cánones estéticos europeos al constituirse en una vanguardia por sus conceptos, pero conectada a sus propias raíces, renovando así sus vínculos con la vanguardia nacional en un nivel más digno.¹⁷⁴

La construcción de la tradición artística muralista se nutrió a sí misma, en especial de su propio pasado, se legitimó como movimiento moderno en la medida en que revolucionó

¹⁷⁰ González Esparza, Víctor M., *José Guadalupe Posada o la invención de una tradición*, en Revista Investigación y ciencia, p. 42, pdf: <http://www.uaa.mx/investigacion/revista/archivo/revista16/Articulo%206.pdf>

¹⁷¹ González Cruz Manjarrez Marcela, *Imágenes del arte mexicano, El muralismo de Orozco, Rivera y Siqueiros*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1994, p. 2.

¹⁷² Orozco, *op. cit.*, pp. 17-18.

¹⁷³ Tablada, José Juan, *Historia del arte en México*, 1927, p. 8, en Eder, Rita, *op. cit.*, pp. 342-343.

¹⁷⁴ Ugalde Alejandro, “Renacimiento Mexicano y vanguardia en Nueva York”, en Sepúlveda, Luz María (coord.), *op. cit.*, p 64.

la manera de mirarse en términos culturales¹⁷⁵ y estéticos es decir que la renovación de diversos contenidos de carácter histórico significaron una reactualización temática que iba muy de la mano con movimientos como el primitivismo. El surgimiento de posturas como el indigenismo creó “dispositivos ficcionales del retorno” los cuales fueron generadores de identidad y que a la par son parte de una reactualización vanguardista en la renovación del mito de origen al cual subsidian.¹⁷⁶

2.4.-LA RETÓRICA HISTÓRICA EN LOS MUROS.

Para los años veinte y treinta, es evidente la clara insistencia nacionalista en el arte, al tratar de encontrar una identificación y valoración de lo propio, desde características particulares ya fueran raciales o históricas en la construcción de la mexicanidad, diversos intelectuales escribieron obras para comprender desde diversos puntos el *ser mexicano*, y así como para definirlo. Muchas veces, como apunta Pérez Montfort, la definición se convirtió en estereotipos, reduciendo la complejidad histórica y cultural de los mexicanos. Sin embargo, no desaparece la importancia de la historia en la retórica que se utilizó, en este breve apartado se verá cómo funciona la retórica del mural, de lo visual en su vinculación con lo histórico.

Como lo menciona Alicia Azuela, el arte muralista mexicano desde sus orígenes se vio como el arte público patrocinado por el Estado, por lo cual se le asoció con el binomio renacimiento artístico- revolución mexicana y a su vez originó una cierta “función, repercusión, sentido e interpretación”¹⁷⁷. Asimismo, el binomio se sustentó en las distintas versiones de su devenir histórico, basado en un aparato crítico construido por sus artistas y sus estudiosos, los críticos y las personas más allegadas al movimiento que lo conocieron sin llegar a ser parte de él. Siendo así que estas versiones de su devenir conformaron dos características fundamentales del muralismo, su carácter popular y así mismo su carácter social; así como la presencia de lo histórico en un movimiento de vanguardia.

¹⁷⁵ Eder, Rita, *op. cit.*, p. 345.

¹⁷⁶ Reyes Palma Francisco, “Dispositivos míticos en las visiones del arte del siglo XX”, *Curare*, vol. 2, no. 9, 1996, p. 10.

¹⁷⁷ Azuela de la Cueva, *op. cit.*, p. 133.

La comisión de Vasconcelos trajo otras características al movimiento muralista como el carácter civilizatorio y a la vez pedagógico, definiendo así la labor del muralismo como un arte dirigido a reconstruir “el alma nacional y a crearle una doctrina a la revolución”¹⁷⁸, sería una total revolución espiritual en los campos educativo cultural y artístico. Esa doctrina revolucionaria fue en base una memoria colectiva, la importancia radicó en el lugar de la revolución en la línea histórica, como heredera de otros grandes movimientos como la Independencia y la Reforma. Uno de los fines del muralismo en el régimen visual fue hacer una revaloración de los valores históricos mexicano, una difusión de la historia y por lo tanto el mural como imagen funcionó como una forma efectiva de inculcar esos valores y concepciones de la historia, utilizando el pasado en la legitimación del presente.

Al respecto comenta Octavio Paz: “se han convertido en santones”—los muralistas—la gente mira sus obras como devotos ante imágenes sagradas... los murales se han convertido en “fetiches que debemos venerar”¹⁷⁹. Dentro de los artistas encontramos a varios que crearon obras que ayudaron la conformación de la identidad nacional a través de la creación de obras que tenían representaciones del pasado glorioso o trágico de la “historia de oro mexicana”, encontramos varios ejemplos, entre ellos tenemos a Diego Rivera, cuyos murales de convirtieron en el mayor de los fetiches del muralismo.

El mural como un mensaje estético, fue un lenguaje que generó un discurso, dependiendo de las diversas temáticas y elementos simbólicos que fueron representados al momento en que se narró la historia, un episodio o incluso un mito¹⁸⁰. Los murales contienen gran cantidad de elementos simbólicos para narrar una historia que sea entendible, el fin pedagógico fue que se pretendió establecer una cohesión nacional en torno a ciertos símbolos e ideas y a la vinculación e identificación del pueblo mexicano con ellas, además de una consciencia histórica y nacionalista en las masas populares mexicanas. Una cuestión importante en el mural como dispositivo fue el fenómeno de apropiación del espacio público, en los diversos edificios que ya estaban cargado de historias y de mitos, por lo que la

¹⁷⁸ García Guajardo, Elizabeth, *Mariano Azuela y José Clemente Orozco, Imágenes de la Revolución Mexicana*, San Jose State University, 2001, p. 78.

¹⁷⁹ Paz, Octavio, *México en la obra de Octavio Paz, III. Los privilegios de la vista, arte de México*, México, FCE, 1987, p. 246.

¹⁸⁰ Del Conde, Teresa, *op. cit.*, p. 392.

integración en el espacio de edificios simbólicos para la sociedad fue un atributo más al momento de la interpretación de los murales.

Como se ha tratado, dentro del muralismo la inclusión de la historia fue algo elemental en la conformación de la nueva nación mexicana naciente de la Revolución mexicana, en donde “los muros transmitían historias y mensajes claros que la gente podía leer sin dificultad y sin necesidad de ayudarse de manuales interpretativos”¹⁸¹, sin embargo podemos decir que la lectura de los murales no siempre era tan fácil de interpretar para las masas de la primera mitad del siglo XX, recordemos que en su gran mayoría las personas que vivían en las grandes urbes eran analfabetos y faltos de mucho conocimiento para poder leer las obras como se pretendía que se hiciera, es decir, muchas veces era difícil que se comprendiera el significado del martillo y la hoz o un gorro frigio. Por lo que las personas que interpretaron de una “mejor” manera fueron las personas letradas e intelectuales, el mensaje llegó de manera efectiva hasta que los murales llegaron al mercado y a las escuelas de educación básica.

De igual manera, en Palacio Nacional, está la obra más representativa de la pintura histórica, si se analiza de manera detallada veremos como el mural de Diego Rivera es una síntesis liberal de la historia de México, además el mural por el lugar en el que se encuentra es dotado de una legitimidad. Es mural de Rivera resulta ser “el ensayo más completo para desarrollar en pintura la concepción materialista de la historia”¹⁸² Dentro del mural la violencia explícita está presente, las luchas constantes y la crueldad, sobre todo en la conquista, aunque esto desaparece en el mundo idílico prehispánico, de esta manera el mural tiene una composición dialéctica, las oposiciones son comunes en la concepción de la historia de Rivera, pero surgen las síntesis históricas, donde Rivera no deja de hacer hincapié en la contante lucha de clases—tanto en la historia mundial como en la mexicana—los antagonismos marxistas son evidentes, de una manera simplista expone un esquema narrativo entre el bien y el mal.

¹⁸¹ Del conde Teresa, Coloquio internacional de historia del arte, tiempo y arte, *op. cit.*, p. 392

¹⁸² Rodríguez Prampolini, Ida, “La ideología de los murales de Diego Rivera. El Palacio Nacional”, en Rodríguez Prampolini, Ida (coord.) *Muralismo mexicano, 1920 – 1940, Crónicas*, México, FCE, 2012, *p. 29



4.-Diego Rivera
Epopeya del pueblo mexicano, fresco, 1929-1935.
(Detalle)
Fotografía tomada de:
<https://www.flickr.com/photos/abigmr/24444059413/in/photostream/>

Esta epopeya abarca cuatro periodos, el prehispánico, el colonial, la independentista y la revolucionaria, hasta su momento actual. Asimismo, es importante decir que representó lo prehispánico desde lo mítico, descansando así su obra y la temática en el discurso nacionalista que “partía de una visión hegemónica, homogeneizante y modernizadora dentro de la que no cabía, sino como leyenda, la otredad indígena poseedora de una cosmovisión distinta, y cuya memoria histórica ocupaba un lugar marginal dentro de la Historia política, con mayúscula”¹⁸³. Finalmente, Rivera integró a diversas figuras históricas, “héroes” y “villanos”, así como diversos símbolos nacionales, para aclarar la narrativa dialéctica del mural, haciendo que el fresco de Rivera en Palacio nacional siga siendo un “puntual del imaginario nacionalista de la posrevolución”¹⁸⁴

¹⁸³ Azuela de la Cueva, Alicia, *op. cit.*, p. 170.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 180.

2.5.- LA HISTORIA Y EL MITO EN LA HOMOGENEIDAD DE LA NACIÓN: LA REPRESENTACIÓN DE LA HISTORIA DE BRONCE.

Las imágenes y la política tienen una relación que ha sido tratada a lo largo de la historiografía, tanto en la mexicana como en otros países, sin embargo por lo regular se ha tratado de ver a la imagen como un soporte o como una fuente que refleja “la realidad”, no obstante, y como ya se ha expuesto, la imagen en nuestro caso funciona desde un punto relativamente diferente, es decir, la imagen como “una forma de construcción de la realidad, un poderoso instrumento de producción y control de imaginarios colectivos”¹⁸⁵, o sea que la imagen es constructora de la realidad, pero no un reflejo o mimesis objetiva de ella.

Teniendo entendido lo anterior, asimismo como la concepción de la nación como una comunidad imaginada, construida en base a preceptos como identidad, memoria, historia y mito, relacionadas todos entre sí, y en donde el imaginario, que hay de todos ellos, juega un papel importante en el accionar político en la medida de “la lucha por el control de la imaginación de los pueblos”¹⁸⁶ es la conquista y permanencia del poder. El imaginario al estar conformado por diversas imágenes mentales, que son creadas en base a imágenes visuales¹⁸⁷. Aquí, la conformación de la percepción de un pasado y de origen a través del mito y la historia es parte sustancial en el imaginario en el momento en que entran en juego un régimen de imágenes que muestran una visualidad provocada que forma los lazos de imaginarios de identidad.

La nación mexicana se inventó y construyó a partir de las diversas imágenes porque éstas han sido parte de nuestras percepciones sociales y de nuestros mitos colectivos e identidad, y han servido como una fuente de legitimación del poder político, así el imaginario histórico mexicano eligió representaciones que permitieron determinar “de quienes somos descendientes y de quien no”.¹⁸⁸ Así el ser mexicano, como mestizo fue un proceso en el que

¹⁸⁵ Pérez Vejo, Tomás, “Nacionalismo e imperialismo en el siglo XIX: dos ejemplos de uso de las imágenes como herramienta de análisis histórico”, en Aguayo, Fernando y Lourdes Roca (coordinadores), *Imágenes e investigación social*, Instituto Mora, México, 2005, p. 50.

¹⁸⁶ Pekonen, K. “Symbols. and politics as culture in the Modern Situation: The problem and prospects of the New” in J. R. Gibbins, *Contemporary Political Culture: Politics in a Postmodern World*, Londres, 1989 p. 132, en Pérez Vejo, *op. cit.*, p. 51.

¹⁸⁷ Baczkó, Bronislaw *Les imaginaires sociaux, Mémoires et espoirs collectifs*, Sevil, Paris, 1992, visto en Pérez Vejo, *idem.*

¹⁸⁸ Pérez Vejo, *ibíd.*, p. 56.

las elites mexicanas—sobre todo la intelectual—se apropiaron de un pasado para justificar al mexicano de la nueva nación, entendiendo que “todo proceso de escritura del pasado es un proceso de apropiación”¹⁸⁹, en el que dotar de identidad es el fin principal, en ello el muralismo, en sus obras esclareció esos motivos de identidad colectiva conectada a una nación a través del mestizo, y de un pasado que culminaba con la gesta revolucionaria, son lazos que conforman una historia mítica. Las imágenes tienen alegorías y motivos históricos determinados, pero no son un reflejo de la historia sino que fueron “materiales para construir de un imaginario nacional que ha permitido que generaciones de mexicanos se sientan herederos de un pasado nacional que les dice qué y quiénes son”.¹⁹⁰

De los muchos mitos nacionales que hubo, el mito de lo indio como un ingrediente primordial del nuevo imaginario de homogeneidad, racial e histórica, en el mestizo fue en este punto el mito “constituyó un mensaje único, síntesis inversa de la historia, pues deja de ser proceso para volverse pura finalidad”¹⁹¹. El imaginario del ser mestizo, se nutrió de la visión mítica del pasado glorioso prehispánico y de la particularidad racial heredada, sin embargo, este mito se conformó del principio de binarios opuestos, el indio resultaba cancelado como polo de otredad y que debía ser incorporado al mundo del México mestizo. Así varios pensadores como Roger Bartra, Octavio Paz y Samuel Ramos al determinar la cuestión de la identidad mexicana, en donde existe la idea de un solo sujeto en la historia nacional “el mexicano”, la cual es una poderosa alusión cohesionadora, que estuvo y está presente en el discurso histórico desde el siglo XIX y por lo tanto que se trasladó en los muros y a la retórica histórica que se presentó en ellos. Y que se piensa como una “estructura funcionalista” con “lo mexicano”, lo que engloba un estereotipo poderoso que engloba a los identificados como pertenecientes a la nación, al borrar las diferencias y establecer una red “horizontal”¹⁹². Los mitos unificadores que se han utilizado para la identidad mexicana se han enraizado en el imaginario colectivo, un ejemplo clásico es el virgen de Guadalupe. Estos mitos en la sociedad mexicana adquirieron una significación imaginaria, en la construcción

¹⁸⁹ *Ibid.*, 64.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 65.

¹⁹¹ Reyes Palma, Francisco, “Dispositivos míticos...”, *op. cit.*, p. 18.

¹⁹² Mañero Brito, Roberto, “El concepto de imaginario en la psicología social. Notas para su problematización”, en *Tramas*, no. 17, México, UAM-X, 2001, pp.103- 108.

de la identidad nacional, en donde convergen procesos de objetividad y relatividad, en la percepción de lo que somos, considerando lo diferente y lo igual.

El muralismo como un arte social difundió y reprodujo una visión de la historia mitificada, desde el mito fundamental de la nación como también un discurso de identidad que se inauguraba con la lucha revolucionaria. La Revolución, como invención, mito y hecho en el imaginario colectivo “representa una participación de aguas en la historia, un antes y un después”.¹⁹³ De esta manera los murales como un mensaje estético que está dentro un discurso y que así mismo lo genera en la representación de la historia, un episodio o un mito es comunicado a través del dispositivo mural, las imágenes del muralismo se sumaron desde sus primeros años a las imágenes del pasado remoto, el prehispánico es perfectamente representado por Rivera, Charlot y Alva de la Canal, así se le suman las figuras claves de Morelos o el Hidalgo representados perfectamente por José Clemente Orozco o Juan O’Gorman, por ejemplo. Orozco, el pintor más crítico de todos los muralistas y quizá el más complejo del movimiento, ya que ligó la tradición y la historia del pueblo mexicano, incluyó el nacionalismo, pero no uno obvio, al utilizar personajes y hechos de la historia patria los universalizó hace que la historia que presente sea más crítica y que tenga un lazo más directo al devenir del hombre.

Comenzando con la noción de pasado común, en la comunidad imaginada, puede ser real o ficticio, mítico, el fin fue realizar un gran relato, una historia oficial, que unifique las diversas memorias e historias, eliminando o integrando las contrarias y extraoficiales. El gran relato representado en los muros sirvió como un vínculo para dotar a los mexicanos de esa noción de pasado común. El mito en México “ha implicado la reconstrucción del pasado a la luz del presente”, sobre todo a las necesidades políticas, por ello desde los años veinte se incorporó el mito de la Revolución mexicana como un modo de legitimar su ascendencia y estadía en el poder. El mito revolucionario comenzó por homogeneizarse en una sola memoria colectiva y en un solo mito que brindara homogeneidad, que inculcara valores, legitimara las instituciones y promocionara la cohesión social fue así que la revolución como un mito y un hecho del imaginario colectivo “representa una participación de aguas en la

¹⁹³ Collin Harguindeguy, Laura, “Mito e Historia en el Muralismo Mexicano”, en *Scripta Ethnologica*, Año XXX, número 25, Buenos Aires, Argentina, CONICET, 2003, p. 31.

historia, un antes y un después”.¹⁹⁴ En este punto diversos intelectuales comentan la utilidad del arte e incluso los pintores, Siqueiros decía con razón, “que el destino del muralismo era el mismo que el de la Revolución. Lo importante es que éste, (el muralismo) sirvió de vínculo eficaz a los nacionalismos y populismos, idealizaciones a la revolución y culto al Estado que necesitaba la estabilización del Estado y desarrollo del capitalismo en México”¹⁹⁵.

La historia oficial de México circuló a través de diversas imágenes, tanto en la prensa, así como en diversas publicaciones periódicas, tomadas no sólo de reproducciones o fotografías, aquí la reproducción y circulación hemerográfica de diversos murales con temas históricos tuvo gran difusión, en sus diversas inauguraciones, críticas o algunas veces por polémicas. De esta manera el mural tuvo un mayor alcance con sus espectadores, nacionales e internacionales, además de cumplir con el propósito educativo del muralismo.

El fin pedagógico del muralismo fue difundir la historia oficial y crear una conciencia en el pueblo mexicano, y en un país como México donde se leía poco fue normal que la imagen conservara su función de propagar ideas a través de distintos símbolos previamente identificados, o que era necesario identificar. Además, es importante mencionar que la imagen mural estuvo acompañada de texto, que sirvió como una forma de explicar mejor el mensaje, asimismo el texto fungió como signos de significación en la tradición liberal, textos que provienen sobre todo de la lucha reivindicadora revolucionaria como “Sufragio efectivo, no reelección”, palabras clave como “Derechos Sociales”, “Reforma Agraria”, “Constitución”, etc. El texto integrado funciona como un elemento simbólico que hace a la representación de la historia más entendible.¹⁹⁶ Y al mismo tiempo identifica a la imagen con lo que se escucha, nombres y frases que resultan tener un carácter reivindicatorio o identitario. La construcción de mitos es una cuestión social, podría pensarse como un instrumento o elemento generador de sentido para establecer un cierto orden, validar creencias y procesos, pero también funciona como un vínculo entre el presente y un pasado remoto. Además, el mito como el elemento utilizado por los hombres para “forjar sus historias, forman instituciones, rigen vidas y cumplen sus propósitos”¹⁹⁷ A momento de

¹⁹⁴ *Ídem.*

¹⁹⁵ Mirko Louer, y Rita Eder, *Teoría Social del Arte*, México, UNAM, 1986, p. 69.

¹⁹⁶ Collin Harguindeguy, *op. cit.*, pp. 40-41.

¹⁹⁷ García, Pilar, “Hitos canónicos: la Huelga de 1911 en la Escuela Nacional de Bellas Artes”, en Esther Acevedo (coord.), *op. cit.*, p 106.

conjuntarse con el arte y crearse una visualidad, el mito se convirtió en un elemento que no diferenció del todo del relato histórico verosímil, por lo que se concibieron como episodios históricos reales.

El muralismo reinterpretó la historia nacional, desde diversas perspectivas, pero fue clave que “este arte público se afirma en los símbolos del proceso histórico, lo que incluye la grandeza de los seres humanos, y lleva a la vista del público o de la sociedad, entonces el pueblo, una versión de la belleza que es la historia, es disposición mítica, es ofrecimiento a fin de cuenta democrático de la estética”¹⁹⁸El fin del muralismo en la visualidad fue producir símbolos, imaginando un pasado, romántico, heroico y hacerlo “habitar, wagnerianamente, por dioses crepusculares como Cuauhtémoc”¹⁹⁹.

Hubo una incidencia del muralismo en la formación de una conciencia colectiva al difundir y reproducir una visión de la historia mitificada. Un mito de origen fundacional y un discurso de identidad La búsqueda y construcción de “lo mexicano” fue constante en la cultura visual del mexicano, lo popular estuvo presente dentro de las representaciones murales, dentro del rescate de lo propio y así mismo la exploración de los orígenes, en la historia construida en el siglo XIX con un corte liberal, con las obras de Riva Palacio y Justo Sierra. El discurso estuvo orientado a la reproducción del mito y de la historia, o más bien a una historia mitificada, para legitimar el nuevo régimen revolucionario y a la misma revolución a través de un glorioso pasado heredado. Esto fue representado en las obras murales, las diversas figuras, símbolos y episodio representados, dan muestra justamente de esa construcción de la mexicanidad, en el punto de tratar las raíces, tanto hispánicas como indígenas, estas últimas sufrieron una innovación de concepción al considerarse que el mexicano era heredero de ellas, y apropiándose de lo indígena en discurso, oral, escrito y evidentemente mural.

¹⁹⁸ Monsiváis, Carlos, *El arte y la cultura nacional entre 1910 y 1930*, op. cit., p. 199.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 302.

CAPÍTULO III.- LA VIOLENCIA SIMBÓLICA EN LAS REPRESENTACIONES MURALES.

La mirada da realidad a lo mirado.
Octavio Paz.

Los murales plasmados en el siglo XX “hacen eco en las paredes de imágenes que se dirigían expresamente a los indios del siglo XVI”²⁰⁰ es su carácter pedagógico, como transmisor e inculcadores de la “imaginaria nacionalista”, varias imágenes murales se convirtieron en las *liturgias laicas* que representaban a las masas populares que fueron reivindicadas por la Revolución en busca del nuevo imaginario renovado. Por ello dentro del presente capítulo se tratan los diversos imaginarios sociales representados en las pinturas murales²⁰¹, estos imaginarios se inauguraron con la Revolución mexicana y el proyecto educativo y cultural.

Asimismo, en este apartado es necesario considerar en primera instancia que es lo que refiere a los imaginarios sociales, tratando de dar una conceptualización más acabada para el entendimiento mismo de la exposición y explicación de los diversos imaginarios relacionados con los diversos actores sociales que fueron incorporados en el régimen posrevolucionario y que ayudaron a la idea de reivindicación. Estos imaginarios, como se ha venido diciendo, fueron representados en diversos murales, por lo que se configuraron diversas imágenes que aseguraron una difusión e inculcación. Se tratará la cultura y política mexicana mediante el proyecto cultural y educativo presentando las principales aristas que crearon imaginarios sociales en los grupos incorporados al régimen posrevolucionario, haciendo énfasis entre el antiguo régimen y el revolucionario, los siguientes dos apartados son propiamente los imaginarios sociales relacionados a sus visualidades en el muralismo, el primero de ellos refiere al indígena, visto desde su pasado y el indígena contemporáneo, así como su dualidad en la realidad mexicana al momento de confeccionar al ser mexicano

²⁰⁰ Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner”* (1492-2019), México, FCE, 2016, p. 211.

²⁰¹ Es importante mencionar que los imaginarios que se han identificado son aquellos relacionados con el eje de integración nacional a los nuevos actores sociales, esta integración a la retórica del Estado mediante cuestiones de violencia simbólica es decir donde persisten las arbitrariedades culturales que en el caso del muralismo conciernen al plano de lo visual, en donde se involucraron las elites intelectuales mexicanas en cuanto a los procesos de interpretación y creación de imágenes visuales y posteriormente de imaginarios colectivos.

mestizo; el segundo refiere a las clases trabajadoras de México el campesino y el obrero, los cuales son incorporados al discurso nacionalista después de la gesta revolucionaria, como partes elementales de la construcción del régimen posrevolucionario en su reivindicación a través de las reformas sociales, aquí convergen visiones hacia un pasado añorado y una perspectiva hacia el progreso y el futuro, y figuras claves como Emiliano Zapata. Finalmente, en el último apartado se encuentra el elemento de la educación un agente integrador de la nación, fijando especial atención a las masas indígenas y campesinas y la necesidad de integrarlas a la civilización, la reminiscencia de Quetzalcóatl estuvo como una figura educativa y progresista.

3.1.-.LOS IMAGINARIOS SOCIALES Y SUS REPRESENTACIONES DE VIOLENCIA SIMBÓLICA. CAMBIOS EN EL IMAGINARIO VISUAL MEXICANO A TRAVÉS DEL DISCURSO POSREVOLUCIONARIO.

El imaginario social mexicano se transformó sin duda después de la Revolución mexicana, el cual representó un parteaguas en diversas cuestiones sociales, de las cuales ya se ha esbozado, para una construcción intencionada del discurso de la nación. La idea de la nación que pretendió construir el Estado mexicano, evidentemente legitimado en base a diversas cuestiones, en las que entre ellas la homogeneidad e integración de las masas populares fueron de las más importantes para poder asentar un régimen duradero heredero de la Revolución. Para comenzar, es preciso mencionar algunas cuestiones importantes sobre el imaginario social en general²⁰², para posteriormente pasar a explicar el caso mexicano en el la época concerniente al periodo posrevolucionario, la cuestión de la cultura visual vinculada con la política mexicana. Haciendo énfasis en los diversos cambios y continuidades entre el “antiguo régimen” porfirista y el nuevo heredero de la Revolución.

²⁰² El imaginario, es un concepto que ha sido ampliamente pensado, abordado y por lo tanto debatido, desde diferentes disciplinas, siendo así que tomaremos las propuestas más recientes y acordes la cuestión que nos concierne sobre todo al pensar en la homogeneidad y las diversas reivindicaciones sociales posrevolucionarias de los actores sociales anteriormente marginados.

Recordando a Anderson, hay una correspondencia entre modernidad y nación. La comunidad política que construye la nación reemplaza a los sistemas culturales precedentes, a la etapa moderna, como la corporación religiosa, la educación, símbolos, figuras nacionales, etc.²⁰³, por ello al pensar la nación mexicana, como una comunidad imaginada y se refiere a que éstas son “pensadas”, “creadas” por sus mismos integrantes—no todos—, unidos por lazos de fraternidad, basados en la identificación de un territorio y memoria-pasado histórico común, y que más allá de eso se sienten identificados por cuestiones culturales, sociales y políticas, esos lazos son “temporalmente recientes, pues apenas surgen en el periodo moderno”²⁰⁴ he ahí la relación entre ambas. La nación, de esta manera, “integra a las poblaciones en una comunidad de poblaciones, en una comunidad de ciudadanos cuya existencia legitima la acción interior y exterior del Estado”²⁰⁵.

Como se vio en el capítulo anterior la memoria ocupa un lugar privilegiado en un comunidad, por ello para Pierre Nora, los lugares de la memoria son aquellos en donde la "memoria cristaliza por sí misma"²⁰⁶. Así, se empieza un proceso complejo en el que la historia construida sustituye a la memoria, esto es, que los sitios de la memoria pueden ser artificiales, deliberadamente fabricados y posteriormente implantados. Se trata de objetos que nos recuerden el pasado, de manera que le dé sentido a nuestro mundo actual. En el caso de México como se vio la construcción de una historia nacional fue necesaria para la reinención de la nación, y como una medida legitimadora de la revolución y de los grupos de poder que formaron el nuevo Estado mexicano. Y aunque todo ello tiene un propósito determinado, es indudable que estos sitios de la memoria son hitos de identidad para las acciones, las regiones o los grupos sociales y así mismo fueron edificados precisamente para

²⁰³ Ciertamente, las ideologías generadas por grupos de poder e impuestas a la sociedad a través de los llamados por Althusser “aparatos ideológicos de Estado”, fueron construyendo paradigmas que daban sustento a México-Nación, núcleo social artificialmente homogeneizado sobre las bases de compartir un territorio común, las mismas leyes, memorias, creencias, lenguaje, expresión artística, religión, instituciones y formas de vida, elementos constitutivos, en cierta forma popular y, en otra, la llamada cultura oficial” De la colina, Margarita Alegría (coord.), *Nuevas ideas; viejas creencias: la cultura mexicana hacia el siglo XXI*, México, UAM, 1995 p. 55.

²⁰⁴ Reina Leticia, *Indio, Campesino y nación en el siglo XX mexicano, Historia e Historiografía de los movimientos rurales*, siglo XXI, México, 2011, p. 26.

²⁰⁵ Referencia de Dominique Schnaper, *La comunidad de los ciudadanos. Acerca de la idea moderna de nación*, México, Alianza editorial, 2001, pp. 28-29, en Reina Leticia, *Indio, Campesino y nación en el siglo XX mexicano, Historia e Historiografía de los movimientos rurales*, siglo XXI, México, 2011, p. 24.

²⁰⁶ Nora, Pierre, *Les lieux de mémoire*, Gallimard, París, 1984, p. 7, referencia vista en: Meyer Eugenia, *El futuro era nuestro. Ocho cubanas narran sus historias de vida*, México, FCE, UNAM, 2007p. 10

que los grupos y los individuos se identifiquen en objetivos comunes, ya sea la construcción de una identidad o una forma social o política diferente. De ahí el interés en “deconstruir esas identidades sociales creadas artificialmente para propósitos políticos.”²⁰⁷

El imaginario, podría determinarse como un conjunto de referencias que están relativamente sistematizadas, en ellas están presentes los conocimientos que posee todo individuo y toda sociedad, con el cual “compara, coteja y contrapone todo nuevo discurso en el proceso de comunicación, que aparece como un acto de interpretación discursiva”²⁰⁸. Este conjunto referencial se mantiene en constante cambio, se actualiza. Además es una entidad que funciona con relativa sistematización y arbitrariedad, en este punto último es necesario hacer énfasis, puesto que en esta cuestión entra la violencia simbólica y la arbitrariedad ²⁰⁹y por lo tanto el poder simbólico que permea en el mismo imaginario.

Así el conjunto referencial se encuentra formado por unidades semánticas cuyo uso y significado está determinado social y culturalmente, bajo convenciones que estimulan la experiencia comunicativa. Aquí es donde se encuentran los discursos, los cuales trascienden el lenguaje, permeando también en lo visual, recordando que lo simbólico está presente en ambas. Los discursos que se encuentran en el imaginario implican la forma de concebir el mundo y la realidad, así el discurso como una de las formas más importantes de actividad imaginaria vuelve comunicables, intercambiables y distribuidas las cuestiones simbólicas referenciales. De esta manera la realidad social se entretreje en dos dimensiones “una realidad racional y otra imaginaria”.²¹⁰

Durante los primeros años del siglo XX, en México y en otros países de América Latina se comenzaron a construir nuevos imaginarios nacionales, otros simplemente cambiaron, que se manifestaron en diversos ámbitos, como el cultural, político, económico y social. La importancia de México radica en que con el movimiento armado revolucionario

²⁰⁷ Meyer Eugenia, *El futuro era nuestro. Ocho cubanas narran su historias de vida*, FCE, UNAM, México, 2007 p. 16.

²⁰⁸ Bech, Julio Amador, *Las raíces mitológicas del imaginario político*, Miguel Ángel Porrúa, UNAM, México, 2004, p. 223.

²⁰⁹ En nuestra adecuación de la teoría de Bourdieu, la arbitrariedad cultural, o imposición e inculcación de ciertos significados, expuestos por la clase en el poder, como un ejercicio de violencia simbólica, en la conservación de su poder. En Bourdieu, Pierre y Jean-Claude Passeron, *Fundamentos de una teoría de la violencia simbólica*, Editorial Popular, España, 2001, pp. 4-12.

²¹⁰ Alarcón Menchaca, Laura y Estrellita García Fernández, *Cambios sociales y construcción de imaginarios en México durante el siglo XX*, El Colegio de Jalisco, México, 2013, p. 10.

en el que se involucraron diversos actores sociales en el proceso de construir el nuevo orden, por lo que los grupos que detentaban el poder tuvieron que participar en el proceso. Por excelencia la elite intelectual mexicana funcionó como productora de un discurso conceptual y visual en la transformación política, la elite de esta manera “combatió—desde su propio campo, el de la cultura y el arte—para conservar su lugar entre las clases dominantes”.²¹¹

El Estado mexicano posrevolucionario con la promulgación de la Constitución de 1917 ejerció el monopolio sobre lo que consideró patrimonio de la nación, lo que era parte de ésta y lo que no, lo que ese debía dejar atrás en el viejo régimen y lo nuevo que se debía incluir o revalorar. Es nodal reconocer que el proyecto cultural y educativo de Vasconcelos ejerció en buena medida ese monopolio. El proceso conllevó la identificación de ciertos bienes y prácticas culturales a fines a las nuevas posturas e ideales posrevolucionarios, fue mediante la creación de nuevos imaginarios y nuevas prácticas culturales que intentaron inhibir la reactivación o presencia de los valores ideológicos ligados al antiguo régimen y a grupos vinculados al poder, por lo que se optó por crear una memoria diferente que incluyó los “olvidos institucionales” o *Oublier bien des choses*, aquellos que son olvidos forzados e impuestos desde la esfera del poder y sucede en el proceso de “amnistías o de las reescrituras de procesos históricos, de acuerdo con tiempos, circunstancias y hasta coyunturas de la clase en el poder, atribuirle al derecho de construir nuevas historias²¹². La construcción de nuevas memorias y percepciones desde la esfera del poder con el fin de legitimar su estadía en el poder. La construcción de un nuevo imaginario social nacional que buscó el Estado posrevolucionario fue “basado en formas, imágenes y prácticas a partir de las cuales se esperaba construir determinados “procesos cognitivos y de memoria”²¹³. Las prácticas se orientaron a lo cívico y relacionado a lo nacional, las imágenes se las dio el arte.²¹⁴

²¹² Meyer Eugenia, *El futuro era nuestro. Ocho cubanas narran su historias de vida*, México, FCE, UNAM, 2007, p. 16.

²¹³ Nogué Joan, “Intervención en Imaginarios Paisajísticos y Creación de identidades territoriales” Alicia Lindón y Daniel Hiernaux (dirs.) *Geografías de lo imaginario*, Barcelona: Anthropos UAM, 2012, p. 130 en Alarcón Menchaca, Laura y Estrellita García Fernández, *Cambios sociales y construcción de imaginarios en México durante el siglo XX*, p. 67.

²¹⁴ Las imágenes como unidades elementales—como unidad interpretativa es la imagen mental—es una unidad de interpretación de la realidad, el núcleo de todo pensamiento simbólico. Gilbert Durand define la imagen como la forma específica del pensamiento y es la base de toda simbolización.- la imagen mental se transforma en un signo, alegoría o símbolo, o viceversa.

El proyecto cultural buscó “perfilar una identidad cultural homogénea con el propósito de eliminar las contradicciones ideológicas y los conflictos internos”²¹⁵, por ello las reformas constitucionales fueron tan importantes, ya que incorporaban a las masas en un discurso que las reivindicaba y a sus derechos, asimismo incorporó diversos discursos como el zapatista o el laborista y sindicalista por lo cual eliminaba la posibilidad de levantamientos que alteran la paz.

Ciertamente, la construcción de una identidad nacional homogénea fue concebida por las elites intelectuales mexicanas, sobre todos por los intelectuales y artistas que ahora estaban en la construcción de la nueva nación mexicana, buscaron fundamentar su proyecto cultural y educativo en una concepción muy diferente a la del antiguo régimen porfirista pues trataron de sustentar el proyecto nacionalista en “una racionalidad distinta al positivismo que prevaleció en el periodo porfiriano”²¹⁶. Esta racionalidad distinta se encontraba en modificar las instituciones educativas, haciéndolas para las masas, y para estas también está la cuestión cultural, que brindaba formas diferentes de propagar mensajes, en el caso especial de las artes plásticas fue eficaz al enviar un mensaje que sustentara visualmente el proyecto nacionalista y al Estado mismo, en sus aspiraciones modernas. La propuesta cultural que pretendía la homogeneidad, aspiraba a la modernidad, así como también “ser cultural y racialmente original y, presuntamente superior”²¹⁷.

Lo imaginario se fundamenta en lo simbólico, para existir y para expresarse, puesto que lo simbólico es indispensable para pensar la realidad o para interactuar en ella, pues es así que las personas pueden llegar a concebir su existencia social en relación a prácticas culturales o sentimientos de identidad y legitimidad, todo en base a significados consensuados. Una renovación y cambio como sucedió en el caso mexicano suscitó una hibridación de lenguajes simbólicos al introducir diversas actividades y celebraciones típicas, locales o regiones con manifestaciones de carácter cívico y cultural. Es así, por ejemplo, como los diversos festejos, de acuerdo a María Dolores Bravo, son celebraciones compartidas

²¹⁵ Florescano, Enrique, “El patrimonio nacional. Valores, uso, estudio y difusión”. En Enrique Florescano (coord.) *El patrimonio nacional en México*, Tomo 1, México, FCE-CONACULTA, 1997, p.18. Referencia vista en Alarcón Menchaca, op., cit., p. 68.

²¹⁶ Alarcón Menchaca, *Laura*, op. cit., p. 68.

²¹⁷ Tenorio Trillo, Mauricio, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México, FCE, 1998, p. 23.

que permiten preservar el orden social instituido y asimismo afianzar ciertos valores colectivos al estar presentes los “detentadores” del poder y la colectividad y las masas.²¹⁸

El proyecto cultural y educativo pretendía transformar lo popular en símbolo de la mexicanidad, por lo que fue entrelazado con las representaciones de lo nacional. De la misma manera, estuvieron presentes los estereotipos nacionales del ser mexicano así como la invención de diversas tradiciones acordes a la nueva ideología impulsada por el Estado posrevolucionario a través del proyecto educativo y cultural, con ello se buscó “dotar de sentido a ciertos hechos e ideas, dándoles unidad y dirección a la pluralidad o dispersión”²¹⁹, aunque también fue una manera en la que se pudiera alcanzar el progreso nacional. El sistema educativo también desempeñó un papel sumamente importante en el proceso de difusión de ciertos valores que atendieran los diversos intereses colectivos que preservaran el nuevo orden social. Por ello la escuela se transformó en el medio institucional por el cual se difundieron diversos preceptos nacionalistas que darían nacionalidad y modernidad al país, así como la integración de los habitantes en un “marco nacional”²²⁰. Las artes funcionaron como eje perpendicular de la educación al tener una relación bidireccional, las artes, en el caso del muralismo, ilustraron la importancia de la educación y el progreso, he ahí su importancia concedida en el periodo posrevolucionario por el mismo Estado.

El proceso de sustitución de valores no logró sus efectos a corto plazo puesto que hubo diversos factores que representaron un cierto retroceso en el proyecto político y cultural, entre ellos está la “Guerra Cristera”, así como también de la pluralidad cultural que había en las diversas regiones del país, los distintos usos, tradiciones y costumbres que no fueron sustituidas o renovadas, e incluso que vieron la llegada de nuevos valores hasta años posteriores. Sin embargo, el proyecto cultural logró establecer ciertos valores cívicos, configurar un patrimonio y construir un imaginario sobre el cual se erigiría el nacionalismo mexicano en los próximos años.

Durante los años treinta la política siguió siendo un el catalizador de la vida intelectual. El contexto nacional y mundial de los años treinta lleva a los artistas a tomar posición ante

²¹⁸ Alarcón Menchaca, Laura, *op. cit.*, p 78.

²¹⁹ Matute Álvaro, La Revolución recortada, inventada, rescatada” en *Memoria del congreso Internacional sobre la Revolución mexicana*, *op. cit.* p. 79.

²²⁰ Alarcón Menchaca, Laura, *op. cit.*, p. 80.

las tensiones y luchas sociales que devinieron de la época de la posguerra, la crisis del 29 y el avance fascista en Europa, por lo que en el caso muralista se comienza a incrementar en sus puestas imágenes y símbolos que busquen una consciencia más allá de lo nacional²²¹. Por lo que las temáticas, en algunos casos, se alejan de lo nacional, y expresan una tendencia más de izquierda y crítica de parte de los pintores. Sin embargo la representación del ambiente mexicano y del ser mexicano, así como sus consignas sociales siguieron dentro del discurso visual. Diversos factores conjugaron en el proceso de intervención de los artistas en la construcción de la nacionalidad mexicana, el primero se encontró el planteamiento y adquisición de bases estilísticas y conceptuales, que validaron la necesidad de participación artístico-educativa; de igual manera están las transformaciones institucionales que permitieron la participación, finalmente están los programas desarrollados, durante los periodos de Calles y Obregón, los cuales tuvieron un gran significado en el conjunto de estructuras simbólicas en las que se cimentó la construcción nacional en base a una cultura hegemónica u oficial.²²²

3.2.- NUEVAS IDENTIDADES: LA RENOVACIÓN E INCLUSIÓN DEL INDÍGENA Y EL MESTIZO, COMO EL MEXICANO MODERNO.

Una vez terminada la Revolución, el Estado mexicano buscó diversos elementos que ayudaran a generar e integrar un sentimiento de unidad nacional, es decir, “hubo la necesidad de articular simbólicamente las esperanzas y justificaciones del poder nacionalista en ciernes”²²³. En ello, las artes fueron un gran apoyo al integrarse el discurso nacionalista en las propias obras artísticas, como en la música con Silvestre Revueltas, Julián Carrillo, Carlos Chávez, entre otros, que ayudaron a la integración de las raíces de identidad mexicana. De esta manera se difundió una retórica de integración del indígena como parte de la

²²¹ “Imágenes para la resistencia Intersecciones entre la política en la encrucijada de la internacional antifascista. Obras y textos de Antonio Berni (1930-1936)”, en *La Imagen Política*, op. cit., p. 424.

²²² Alicia, Azuela, “La forja de un imaginario. El movimiento artístico, educativo revolucionario”, *Revista de la Universidad de México*, no. 6, 2012, pp. 77-78.

²²³ Rodríguez Mortellaro, Itzel, “El renacimiento posrevolucionario de Quetzalcóatl”, *La Imagen Política*, op. cit., p. 335.

nacionalidad, a partir de diversos elementos apropiados por las élites y de lo que se consideró popular.

Los muralistas introdujeron el elemento indígena como “actor de Revoluciones, como explotado, como reivindicador, como héroe anónimo, como triunfador, de mil maneras, pero siempre en el marco verdadero: el de la lucha de pobres contra ricos, de desposeídos contra poseedores, de víctimas como verdugos”²²⁴. En la recomposición cultural de México, el pasado prehispánico fue una “mina” de donde se extrajeron argumentos y personajes que adquirieron un renovado sentido político. Es así como “del reencuentro con la antigüedad se derivaron creencias inéditas, como aquella del ahistórico “sentimiento estético de la raza”, o bien se resignificaron temas de probada “eficacia simbólica”, como la resistencia de Cuauhtémoc.²²⁵ Por lo que se renovó la visión del indígena, especialmente el indígena del pasado, el cual se glorificó, y en este punto la pregunta que surge es: ¿qué pasó con el indígena contemporáneo?, ¿cambio su situación? ¿cómo se le veía socialmente?, la transformación ocurre como una forma en asentar la imagen del mestizo.

La renovada visión del indígena de la década de 1920 estaba muy lejos de aquella que permanecía antes del 1910, ya que la Revolución le dio una nueva permanencia dentro de lo social, al ser partícipe en la lucha reivindicadora, o esto es lo que se supone. Sin embargo el cambio se gestó desde antes, pues la generación mestizófila rompió con los prejuicios étnicos y regresó al pasado prehispánico buscando los orígenes de la mexicanidad en la mezcla hispano-indígena. Por ende se tuvo una necesidad de repensar al indio. Al centrar la atención en el mestizo se privilegió a las raíces, tanto la europea como la americana; la generación mestizófila se enfrentó contra la ideología hegemónica y propuso hacer hincapié en el otro extremo, y asimismo a glorificar a la mezcla y su supremacía en la mexicanidad, siendo ésta la forma para conformar y unificar a la nación.

La incorporación del indio a la renovada nación mexicana fue una misión que los pintores asumieron desde el siglo XIX, pero la lucha revolucionaria y la Constitución de 1917 presentaron las condiciones para que los artistas lograran que la incorporación y la

²²⁴Rodríguez Prampolini, Ida, “La figura del indio en la pintura del siglo XIX, fondo ideológico”, en *La iconografía del arte contemporáneo (Coloquio Internacional de Xalapa)*, México, IIE-UNAM, 1982, p. 74, referencia vista en González Mello, *op. cit.* p. 294.

²²⁵ Rodríguez Mortellaro, Itzel, “El renacimiento posrevolucionario de Quetzalcóatl” en *La Imagen política*, *op. cit.*, p. 33. Las comillas anteriores son del mismo texto de Mortellaro.

renovación de la visión del indígena fuera algo notable en sus trabajos sobre los muros. Gran parte de éstos trabajos surgieron después de los trabajos antropológicos de Manuel Gamio, donde llegaba a explicar “historizando desde la llegada de los españoles hasta el porfiriato para explicar por qué la “pobre y doliente raza” indígena se encontraba en situación tan deplorable: el proceso histórico de subyugamiento, que había impuesto modelos, legislaciones y preceptos religiosos ajenos”²²⁶. Esto lo encontraremos, por ejemplo, en los murales de Jean Charlot, Orozco y Alva de la Canal, donde se expresa justamente la renovada visión del indio en la representación de la conquista como el hito fundacional de la mexicanidad y de la misma mezcla racial.

Por un lado, la situación del indio se encontraba en una dimensión paradójica, ya que se percibía a “lo indio como extraño y distante, y como raíz de la mexicanidad. En el segundo sentido, el indio se identificó con lo “exótico”, lo ajeno pero atractivo, y su incorporación al proyecto nacional, al dar cuenta de la forma en que los valores de las culturas aborígenes contribuían a la espiritualidad del país, abrió el problema de la forma de incorporar su otredad”²²⁷, siendo esta incorporación algo que intentaron introducir los artistas en sus obras. En el sentido de lo “extraño y distante”, estaba la cuestión de la otredad. La integración del indígena al Estado como un actor anteriormente marginado, se fijó en dos vertientes, la adopción y apropiación de la figura del indígena, y la necesidad de educar e integrar al indígena como la forma de resolver un problema nacional, pues integrarlo significaba por un lado un anclaje al pasado y por otro dejaría su estado de atraso y se incorporaría a la deseada modernidad del Estado posrevolucionario.

La contradicción en el régimen posrevolucionario en la cuestión indígena resultó ser evidente, comenzando con el hecho de que los caudillos del norte consideraban un paso evolutivo el hecho de la lucha y la colonización, los hombres del norte no eran indigenistas, pero para la creación de un Estado cohesionado fue necesaria, la adhesión del indígena a la civilización occidental por medio de la educación y del mestizaje cultural-racial fue básica, como lo estableció Manuel Gamio en sus estudios. Gamio quien encabezaba la valoración del mundo precolombino, consideraba que había muchas patrias pequeñas fragmentadas constituidas por los grupos indígenas, por lo que ello afectaba a la idea de la gran nación que

²²⁶ Roura Fuentes, Alma Lilia, *Olor a tierra en los muros*, México, CONACULTA, INBA, 2012, p. 28.

²²⁷ *Ibíd.*, p. 30.

debía ser México, pues en este concepto se depositaba la esperanza de progreso y modernización de la nueva nación mexicana. Por lo tanto surgió la necesidad de creación de una cultura nacional donde el indio tenía que llegar a ser integrado.

La integración del indígena al Estado nacional, como ya se vio estuvo marcada por la dualidad del indígena glorioso del pasado y por el indígena contemporáneo de los años veinte, la cuestión del indígena y su incorporación a la nación se trató desde el siglo XIX, pues anteriormente durante la presidencia de Benito Juárez, fueron metas políticas buscar un sentido de unidad nacional para “enarbolarlo contra los invasores y sus culturas”²²⁸, así como también de establecer emblemas unificadores para todo México, pensada más como una manera de defensa contra los invasores que como una forma de sentimiento identitario. Así mismo durante el porfiriato se revaloró el pasado precolombino, centrando la atención en la civilización mexicana y se consideró a la maya como una civilización alejada y poco conocida. El arte y las culturas prehispánicas comenzaron a aceptarse y recibió un fuerte impulso durante las primeras décadas del siglo pasado. De ahí que surgiera un proceso de apropiación de culturas que fue desde las leyendas y símbolos, tanto del pasado prehispánico como del colonial, erigiéndose así signos de un nacionalismo renovado, ejemplo son las obras de varios pintores como Saturnino Herrán en *Nuestros Dioses* (1915).

Durante el porfiriato, el “problema indígena” fue uno de los más importantes, pues se consideraba que el progreso y paz de la nación se lograrían a través del orden y la modernización económica, de una formación cívica y de una unidad racial; sin embargo, la unidad racial fue obstaculizada por los indígenas, quienes salían del molde modernizador. De esta manera, a los indígenas se les consideró como un ser ignorante, bárbaro y en el atraso. Ya en el régimen posrevolucionario el indígena se siguió viendo como un problema a resolver dentro de la nación, o como una cuestión necesaria de integrar o mexicanizar, por ello el indígena fue mencionado y representado en su forma clásica²²⁹, como parte del pasado prehispánico glorioso, más no en su contemporaneidad, en ésta es donde se encuentra el problema nacional del atraso, es la figura contraria al progreso y la modernidad.

²²⁸ De la fuente, Beatriz, “Más allá del signo de la otredad. Imágenes prehispánicas como emblemas nacionales” *La Imagen política, op. cit.*, p. 166.

²²⁹ Reina, Leticia, *op. cit.*, p. 34. Este término lo utiliza Leticia Reina para designar a la concepción del indígena del pasado prehispánico.

Asimismo, dentro de las artes y las expresiones populares sobre el indio, en la relación intrínseca con el nacionalismo cultural revolucionario y la creencia de la herencia de la especificidad como mexicanos, se tuvo la necesidad de recuperar lo indígena por el bien de la nación mexicana, lo que implicó recuperar, interpretar y reconocer las contribuciones de diversos grupos indígenas precolombinos—aunque muchas veces se redujo únicamente a los mexicas—. En este punto es interesante el reconocimiento del indio a través de la “india bonita”²³⁰ figura que vino desde el siglo XIX y que se popularizó en los años veinte por la ansiada búsqueda de belleza indígena, tanto de mujeres míticas como *La Malinche* como de indígenas contemporáneas. Estas imágenes de la india bonita fueron expuestas en publicaciones periódicas, así como también estuvieron presentes en diversos murales, en donde se utilizaron mujeres indígenas como modelos. Finalmente esta imagen no demostraba realmente el padecimiento de miles de mujeres indígenas vivían en la pobreza y en estatus de “atraso”.

Dicho lo anterior, los estudios interesados en el indígena dejaron muchas veces de lado al contemporáneo, pretendiendo reivindicar el pasado prehispánico. En el caso de Vasconcelos hizo una revalorización del indio pasado, ya que pensaba que también había una gran necesidad de asimilar al indio del presente para incorporarlo a la nación, pero existió una dicotomía que se encontraba en el mito fundador de reivindicación del pasado indígena, como glorioso y sin embargo se mantuvieron políticas indígenas de negación, exclusión y asimilación de lo indio. En ello, según Teresa del Conde “tal vez se pueda afirmar que el indigenismo coadyuvó a integrar una consigna político-social que trajo consigo la revaloración del indio (que no dejó por ello de ser vista como entidad mágica, exótica, alejada del presente activo) y el simultáneo intento fallido de su integración a la cultura nacional u oficial.”²³¹ Por ello se tiene en cuenta que las pinturas murales respondieron a las diversas necesidades nacionales, en consonancia con las representaciones indígenas, que van dirigidas hacia el pasado glorioso de las civilizaciones prehispánicas que se representan con rasgos occidentalizados—dependiendo del artista y momento del movimiento artístico— cierto es

²³⁰ Pérez Montfort, Ricardo, “El estereotipo del indio en la expresión popular urbana, 1920.1940”, en *Estampas del Nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre la cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS, CIDHEM, 2003, pp. 171-178.

²³¹ Del Conde, Teresa, “El Renacimiento Mexicano”, en *XIII Coloquio internacional de Historia del Arte, Tiempo y Arte*, México, UNAM-IEE, 1991, p. 396.

que no se conocía a ciencia cierta el medio ni la forma de vida de las antiguas civilizaciones prehispánicas a pesar de los diversos estudios antropológicos y las interpretaciones que se hicieron fueron de acuerdo a conocimientos arqueológicos del momento, así como “de la pervivencia de los grupos étnicos, del folclor y de la enorme riqueza artesanal”²³².

Como se ha mencionado, en el caso del muralismo se trató de delinear sentimientos de identidad, encontrando en el pasado indígena un sello distintivo²³³. En este caso el pensamiento de Mesoamérica se volvió metafísico, siendo así que el objetivo prevaleciente fue honrar ese pasado como raíz principal de identidad, así el rescate y difusión de la historia prehispánica fue una forma de motivación ideológica, en el esfuerzo de definir constantemente la identidad. Esta motivación sirvió como una forma de fundamentar la idea de ser herederos de una de las civilizaciones más primordiales del mundo y que de hecho es una creencia que persiste en la conformación del mexicano que cree esto como un privilegio. La retórica que se manejaba en las obras murales fue muy diferente a la realidad mexicana, pues aunque el discurso del muralismo buscaba la reivindicación y muchas veces se pintó al indígena con un pasado reconstruido libre de contradicciones, como lo haría Diego Rivera en su mural del Palacio Nacional, como un Estado utópico e idealizado, la realidad es que se dejaba al indígena contemporáneo de lado, no se reconocía su voz ni sus necesidades, por lo que solo sirvió de emblema para el nuevo régimen.

²³² *Ídem.*

²³³ De la Fuente, Beatriz, “Más allá del signo de la otredad. Imágenes prehispánicas como emblemas nacionales” *La Imagen política, op. cit.*, p. 168



5.-Diego Rivera, *Tianguis de Tlatelolco*, 1945, Palacio Nacional, fotografía de: https://www.profeco.gob.mx/educ_div/mural.pdf

El Manifiesto del SOTPE resulta de vital importancia ya que no sólo se da la importancia y exaltación que debe de tener el arte que es orientado las masas, al pueblo, y justamente se vuelve retomar al considerar a “la raza indígena humillada durante siglos”; el manifiesto exalta a la raza indígena de la siguiente manera:

“No sólo todo lo que es trabajo noble, todo lo que es virtud, es don de nuestro pueblo (de nuestros indios muy particularmente), sino la manifestación más pequeña de la existencia física y espiritual de nuestra raza como fuerza étnica brota de él, y lo que es más, su facultad admirable y extraordinariamente particular de hacer belleza: el arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas”²³⁴.

El manifiesto hizo énfasis en la cultura espiritual indígena y que ésta es una fuerza espiritual, donde se enaltece a la tradición indígena y sin duda el renacimiento mexicano muralista tuvo en cuenta a las culturas indígenas prehispánicas para su producción artística, pero el movimiento muralista fue únicamente indigenista²³⁵, es decir, en la teoría “no existió ni remotamente la idea de configurar una sociedad conformada a partir de modelos

²³⁴ *Manifiesto Del Sindicato De Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*, redactado por David Alfaro Siqueiros, consultado en línea:

<https://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-4-manifiesto-del-sindicato-de-pintores-y-escultores.pdf>

²³⁵ El indigenismo puede considerarse como un conjunto de percepciones teóricas y de procesos conscienciales que han manifestado lo indígena, según Luis Villoro, asimismo Orlando Aragón define el indigenismo es la forma de ver al indio desde una mirada ajena a él, que consiste en cómo ven y consideran al indígena, los no indios”. En Aragón, Orlando, *Indigenismo, movimientos sociales y derechos indígenas en México*, México, UMSNH, 2007, p. 38.

prehispánicos”²³⁶, el indigenismo operó a modo de emblema, situándose dentro de lo histórico, respaldando el “legado” nacional.

El arte prehispánico funcionó también como un fundamento de nacionalidad, ya que se consideró al arte precolombino como un arte “exótico, primitivo y bárbaro”²³⁷ En si al momento de incorporar al indígena se comenzó a incorporar a diversas imágenes que le rodeaban y que se creían de sí, es decir algunas imágenes y símbolos “prehispánicos” que se consideró pertenecían al mismo indígena en su pasado glorioso y que claro funcionaron como un emblema nacional y como un fundamento retorico.

Entrando a un análisis más preciso de algunas obras murales y asimismo de la visualidad e imaginario del indígena. Las diversas representaciones del indio en su forma clásica, van desde el periodo prehispánico, la conquista y la colonización fueron las construcciones retóricas que varios artistas utilizaron en la representación indígena, entre ellos está Jean Charlot, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Juan O’Gorman y José Clemente Orozco, por mencionar algunos, estos artistas bajo una visión individual buscaron una forma construir la identidad nacional, a través del mundo prehispánico y representaciones retoricas que funcionaron para expresar hitos fundacionales que dieron paso a la nación mexicana mestiza. Las representaciones de los indios contemporáneos son más escasas y se suscitan más en la década de los treinta en el caso del movimiento muralista.

Un mural de historia en donde está presente el indígena es el realizado por Ramón Alva de la Canal con *El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas*²³⁸, comenzó pintar a mediados de 1922²³⁹ y junto a Revueltas escogieron los muros enfrentados de la entrada trasera de San Idelfonso. El tema de la conquista es representado en el muro,

²³⁶ Teresa del Conde, *op. cit.*, p. 395.

²³⁷ De la fuente., Beatriz, *op., cit.*, p. 166.

²³⁸ Encontrado también con el nombre de *Desembarco de la Cruz, La implantación de la cruz por los españoles o La conquista*, es un fresco directo sobre el muro realizado de 1922 a junio de 1923, fresco sobre muro directo.

²³⁹ Ayudado por Roberto Reyes Pérez y Máximo Pacheco, comenzaron el mural intentando una técnica al fresco, sin embargo la técnica al no ser tan conocida por ambos artistas, Revueltas y de la Canal, les complicó la creación de la monumental obra. Al estar desorientados en ésta y ante las presiones ejercidas por la Secretaría de Hacienda a entregar a marchas forzadas en un mes, ya para 1923, los artistas trabajaron presionados, haciendo que Alva enfermara y cometiera algunos errores en los dibujos del proyecto, siendo así que terminó su mural prácticamente en el mes acordado, el mismo pintor indica que “Con el tiempo encima, nervios, sin el suficiente sosiego, me dispuse a pintar y a componer directamente sobre el muro, sin hacer más caso al proyecto primitivo, pintando figuras que me imaginaba delante de la pared. Así fue, de esa trágica manera, como pinté mi primer muro”, Ramón Alva de la Canal, Noviembre de 1946 en Charlot. *op. cit.*, p. 211.

Roura Fuentes indica que hay versiones encontradas, por un lado está la versión de Azuela de la Cueva que indica que fue Vasconcelos quien le indicó que representará “las raíces espirituales y culturales de la América hispana”²⁴⁰; en otro caso Jean Charlot en su obra *Renacimiento del muralismo mexicano*, en las reminiscencias de Alva de la Canal, el pintor expone:



6.- Ramón Alva de la Canal, *El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas*, 1922-1923, Fresco. Colegio de San Idelfonso. Fotografía del Acervo del Antiguo colegio de San Idelfonso.
[http://www.sanildelfonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto\[iframes\]/1/](http://www.sanildelfonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto[iframes]/1/)

“Mientras tanto, luchábamos por hacer los proyectos. No se nos había dado ningún tema para que lo desarrolláramos. Esto nos hubiera facilitado el camino. Por fin, decidimos ejecutar dos temas sobre la conquista de los españoles. Escogí la implantación de la cruz sobre la primitiva religión azteca”²⁴¹.

Por lo tanto se podría decir que fue una elección del artista, sin embargo el tema de la conquista respondió al contenido que esperaba

Vasconcelos. Es importante resaltar el término utilizado por Alva de la Canal, en donde considera que la religión azteca era primitiva, por lo que se puede alegar un pensamiento hispanófilo, o el hecho de que la conquista se puede considerar como un progreso para los indígenas primitivos en el hecho de la llegada de la religión cristiana.

²⁴⁰ Aunque este argumento también es respaldado por Rita Eder en su artículo *Arte prehispánico en el arte muralista*, en donde expone claramente que “la llegada de la cruz a la nueva España refleja las ideas de Vasconcelos acerca de la historia y de la cultura nacional”, en *Arqueología Mexicana*, no. 16, nov-dic 1995, México, p. 70.

²⁴¹ Charlot, Jean, *El Renacimiento del Muralismo Mexicano, 1920-1925*, México, Editorial Domés, 1985, p. 209. El texto que aparece en la obra de Jean Charlot, el mismo autor le pide a Alva de la Canal que relate con sus propias palabras las experiencias de cuando pintó su primer mural *El desembarco de la Cruz*, por lo que el texto que se encuentra es una transcripción del manuscrito original escrito por el pintor.

Alva escogió un hito fundacional, un hecho “histórico heroico”, es el momento en que Cortés implantó la cruz del cristianismo. Ello nos remonta a una descripción y relato hecho por Bernal Díaz del Castillo, donde destaca el imperativo religioso como legitimación de la conquista. El relato se desarrolla que tras una batalla contra los mayas de Tabasco, al salir victoriosos los visitantes, se les regaló un grupo de mujeres, a quienes bautizó y entre las cuales estaba Malitzin. Cortés mandó poblar el lugar y comisionó alzar una cruz que les mando a hacer a los indígenas, tratando de establecer ante los indígenas la fe verdadera, colocar la enorme cruz de madera de manera vertical significó el establecimiento definitivo de la fe católica.

Este hito de establecimiento que escogió Alva de la Canal se refiere a la erección del primer altar en “tierra de infieles”, la fabricación de las primeras cruces con árboles originarios de las nuevas tierras y el bautizo de las mujeres, todo ello guiado por la voluntad divina, por lo que la representación aludió a la creación de la nueva raza mestiza que surgió de la mezcla hispano-indígena, de una manera metafórica²⁴². Sin embargo, ninguna de las figuras bautizadas refiere a la indianidad de los protagonistas aunque dicho discurso que quiso dar el artista así lo indique, más bien pareciera que las mujeres bautizadas tuvieran una procedencia europea. Los únicos personajes que se presentan como indios son una pareja que permanece pasiva en el extremo inferior izquierdo—y en estos se hará énfasis— un hombre con el torso desnudo y su compañera, con una larga cabellera y que dirige la mirada al espectador de manera desafiante, estos dos rechazan el mensaje civilizatorio y al estar presente la desnudez y el cabello desarreglado el mensaje es claro, pues remonta a la barbarie y herejía de los indios que se alejaban del discurso civilizatorio, el indio se convierte en *el otro* y así *lo mismo* el occidente. El mismo discurso fundamental legitimó la conquista y el nuevo poder impuesto, el indio al ser visto como el “otro”, pasó a ser como el bárbaro, a quien la civilización y la fe debían redimir. El indio pasó a ser mudo en la conquista y en gran parte de la colonia, siendo parte de un grupo racial individualizado.

²⁴² Roura Fuentes, *op., cit.*, p. 170.



7.-Ramón Alva de la Canal, *El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas*. (Detalle)

El hecho que representa Alva de la Canal es sacro y atemporal, al plasmar la religión cristiana en nuevas tierras, pero más que eso es controversial, pues no se deja de lado la Conquista, como un punto esencial para la conformación del mexicano. No lo representa con violencia o desde un punto donde los extraños vienen de manera pacífica, sin embargo sigue siendo una usurpación, menos evidente desde el plano espiritual y religioso. La escena es un homenaje que el artista rindió a las enseñanzas espirituales que trajeron los españoles, siendo que estas fueron factor fundamental para la unión de los pueblos y así la formación de la raza nueva, es decir la mestiza.²⁴³ Revaloró al indígena precolombino y contemporáneo, manteniendo un interés por el hecho crucial de la conquista, desde una visión distinta de la conquista, si lo comparamos con la visión de Charlot, que resulta ser una antítesis en cuanto a la presencia española y tipo de violencia.

Los indígenas que Alva de la Canal pretendió encarnar en el mural responden al tema con el que Alva “simbolizó la implantación de lo que Vasconcelos consideraba los fundamentos espirituales y culturales de Hispanoamérica: el cristianismo y la cultura occidental judeocristiana y grecolatina, su representación plástica regreso a la negación de la alteridad somática del indio del siglo XVI”²⁴⁴, *el otro* siempre representó un peligro a la civilización y al progreso. El desembarco también “incluyo la tesis de la eliminación de la indianidad del mundo decimonónico a través de la religión y la cultura impuesta por el español, además del mestizaje como base de la nación mexicana que hizo invisible la somática indianidad”²⁴⁵.

En el muro de enfrente se encuentra *Alegoría de la Virgen de Guadalupe* de Fermín Revueltas, quién desde tiempos tempranos demostró su necesidad de mostrar y exaltar lo mexicano, lo popular, bajo un pensamiento de izquierda, al igual que su hermano, apasionado

²⁴³ Rodríguez Prampolini, Ida, *Muralismo Mexicano 1920-1940, Crónicas*, México, CONACULTA, 2009, pp. 38-39.

²⁴⁴ Roura Fuentes, *op. cit.*, p. 177

²⁴⁵ Ídem.

y violento dentro del grupo de San Idelfonso, comenzó a pintar en 1922. Su obra monumental respondió a la negociación sobre la temática religiosa, sin embargo su contenido y tratamiento siguieron una vía distinta como lo indica Roura Fuentes. El muralista escogió la religiosidad popular del culto a la virgen y contrapuso el símbolo de la religiosidad mexicana con la cruz como icono cristiano universal, puesto que la percepción generalizada la identificaba más con referente indio y mexicano que la religiosidad impuesta como lo fuese la cruz, representada por Alva de la Canal.

En ello el papel de la virgen como un icono de la religiosidad mexicana, proveniente desde el siglo XVIII, se convirtió en el icono por excelencia de la religiosidad así como un icono de la nación mexicana. Siendo así que la imagen de la virgen y de Juan Diego, era parte de la cultura visual que se acercaba a la etnicidad indígena, pues el guadalupanismo “puso al indio en un rincón del universo visual novohispano”²⁴⁶. Por otro lado la virgen fue apropiada por el discurso del criollo, pues en la guadalupana tuvo una virgen propia *que no hizo igual otra nación*, pero de igual manera había tomado al más “pequeño de sus hijos” el indígena quien la acompañó en sus lienzos. Así que vinculó con la antigua diosa Tonantzin con la Virgen de Guadalupe, un sincretismo entre ambas religiones, sin embargo el discurso criollo nunca aceptó ni incluyó al indígena, siempre trató de desindianizar al indio, por medio de la educación e incorporándolo a la civilización, esto incluso fue evidente en las reformas educativas vasconcelianas, donde el indio siempre fue invisible y mudo.

²⁴⁶ Roura Fuentes, op., cit., p. 196.



8.- Fermín Revueltas, *Alegoría de la Virgen de Guadalupe*, 1922-1923, Encáustica. Acervo del Antiguo Colegio de San Idelfonso.
[http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto\[iframes\]/2/](http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto[iframes]/2/)

La diferencia es que la virgen nunca excluía a nadie, por ello incluye dentro de su mural a varios personajes hieráticos “del indígena vestido de blanco y las mujeres envueltas en rebosos estilizados que pronto se convirtieron en los signos aceptados por un alfabeto mural mexicano”²⁴⁷ por lo que esta imagen se relacionó en primer medida con el indígena, siendo un icono protonacionalista de la

religiosidad mexicana. El tema del mural ejecutado por Revueltas por lo tanto rebasó la cuestión religiosa y aclamó a la representación de “el patrimonio emocional de mayor significación para las grandes masas del país, la figura emblemática de la identidad india revalorada y estandarte nacional de la luchas libertarias anticoloniales”²⁴⁸. Reyes Palma dice que a partir de esta representación de la virgen, un icono tan venerado, se pasaba del ámbito eclesiástico al civil, sin embargo la crítica que se dio por parte de la población no percibió de esta manera la representación de la virgen.

La visión del indígena también proviene desde el pintor extranjero, en ello está el pintor Jean Charlot con el mural *La Masacre en el Templo Mayor*²⁴⁹ siendo relevante por su técnica empleada, el fresco, y asimismo el tema de la conquista. Charlot llegó a México a sus

²⁴⁷ Jean Charlot, *op. cit.*, p. 185 En el mural no aparece la indumentaria blanca pero si el tratamiento icónico con que después se representaría, en Roura Fuentes, *op. cit.*, p. 198

²⁴⁸ Reyes Palma Francisco, “Otras Modernidades, Otros modernismos”, en Esther Acevedo (coord.), *op. cit.*, p. 23.

²⁴⁹ Mural realizado del 2 de octubre de 1922 al 31 de enero de 1923, de acuerdo al *Catálogo razonado I de Muralismo Mexicano*, coordinado por Ida Rodríguez Prampolini. Fue el primer fresco de Jean Charlot y según un cuaderno de Jean Charlot (1928-1923) fue el primer fresco realizado desde la época colonial.

23 años, buscando un refugio tras la guerra, sin embargo siempre tuvo interés en la temática indígena por su origen²⁵⁰, Charlot “representaba la sensibilidad más moderna y libre de prejuicios... con su ecuanimidad y su cultura atempero muchas veces nuestros exabrupto juveniles y con su visión clara ilumino frecuentemente nuestros problemas”²⁵¹.

El mural de Charlot, comenzó cuando el pintor subió a los andamios en junio de 1922 y en sólo 37 días concluyó el mural en la parte del fresco, terminando posteriormente las lanzas con bermellón que trabajo a la encáustica²⁵², en cuanto a la temática del mural frente a la masacre, el autor menciona:

“Todo el principio, la geometría y su dinámica, representan un choque entre dos razas, Así pues, la imagen iba a ser una batalla. Fue muy fácil hallar un tema en la historia... Escogí la batalla del Templo Mayor, La masacre del Templo mayor. Los indígenas estaban a mitad de una celebración, bailaban, y llevaba flores en el cabello, fue entonces cuando los españoles rodearon el templo, entraron a toda velocidad y, o bien los mataron o los hicieron prisioneros. Dicho tema no salió de un libro, sino de la geometría natural de la forma que tenía que pintar”²⁵³

La obra monumental de Charlot ubicada en las escaleras del segundo piso de San Idelfonso, Charlot se orientó por su apreciación del indígena y de la realidad mexicana, así como de su bagaje histórico y cultural que mantenía de México y de su experiencia en la guerra. De igual manera basó el mensaje retórico de su mural en la lectura y proyección de códices, de Alva Ixclixochitl y de otros americanistas y autores, en este caso fue la obra de Duran, la enigmática Crónica X, la cual contiene el pasaje de lo ocurrido en el Templo Mayor. Según la crónica, la conquista se desató después de la masacre en el Templo Mayor cuando Pedro de Alvarado quedó a cargo en Tenochtitlan, mientras los indígenas tenían una celebración, Alvarado ordenó la violenta masacre, dicho pasaje también es respaldado por Sahagún, informado por los tlatelolcas.

²⁵⁰ Mantenía raíces mexicanas por parte de su abuelo, por lo que sintió gran identificación con México.

²⁵¹ Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, México, Planeta- CONACULTA, 2002, p. 62-63.

²⁵² Roura Fuentes, *op. cit.*, p. 229

²⁵³ Charlot, John, “El primer fresco de Jean Charlot: La masacre del Templo Mayor” en Memoria... p. 246-247 en Roura Fuentes *op. cit.*, p. 373*.



9.- Jean Charlot, *Masacre en el Templo Mayor o La Conquista de Tenochtitlan*, 1922-1923, Fresco y encáustica. Acervo del Antiguo Colegio de San Idelfonso. [http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto\[iframes\]/3/](http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto[iframes]/3/)

La visión de Charlot del hecho hizo que sobre el muro hiciera una transliteración del hecho, en el instante en que los indios son traicionados y son sorprendidos, por ello están ricamente ataviados y con flores en las manos, estos se encuentran en la parte izquierda compositiva del mural, mientras que la contraria contiene a los soldados españoles con su armadura de hierro y acompañados de caballos—el caballo como símbolo de guerra y de supremacía de los españoles, según Roura Fuentes— por lo que la diferenciación es evidente al momento de la lucha. Compositivamente y a primera vista encontramos los dos bandos que se encuentran en pugna, la violencia es explícita, tanto en las armas, el tema, en las expresiones y en los colores. Los signos que utilizó son tanto indígenas como occidentales, el caso de las flores se asocian al mundo prehispánico en lo masculino el poder y a las guerras Floridas; y en el caso occidente con lo femenino, lo sutil, lo frágil. Charlot recogió el hecho histórico y lo especificó con la leyenda que puso sobre el muro de la Crónica X de Duran: *Fue tanto el alboroto de la ciudad y la vocería que se levantó que a los montes hacían resonar y a las piedras hacían quebrantar de dolor y lastima.*

Los personajes indígenas que están presentes en el mural de Charlot tienen una indumentaria que Charlot copió de pinturas coloniales del XVIII, tratando de acercarse más al hecho histórico que pintó. Por otro lado la gestualidad juega un papel importante, pues

mientras en varios rostros hay sorpresa, también hay dignidad en los tres guerreros que muestran un rostro inmutable. Por ello, Jean Charlot transmitió una historia de la conquista épica, dramática, violenta y trágica, en donde “recreo el hecho de la destrucción de la civilización mexicana que simboliza la violencia del siglo XX”²⁵⁴. Por otro lado, al representar esta escena de la conquista como un hecho principal de la historia mexicana lo hizo como un choque violento entre culturas.

Continuando, las imágenes de Orozco en sus obras de la preparatoria²⁵⁵ resultan ser las más polémicas dentro de las pinturas del indígena en San Idelfonso por su dramatismo y su perspectiva particular del indio y su situación. Orozco llegó a la preparatoria, San Idelfonso en 1923 por gestiones de José Juan Tablada ante Vasconcelos, y aunque dentro de este edificio hay varios murales de Orozco nos concentraremos en específico en *Cortes y la Malinche*, *Razas Aborígenes* y *El conquistador*.

En *Razas Aborígenes*, Orozco expone un relato de violencia que no es ejercida de una raza sobre otra sino entre los mismos que la componen, así mismo en *Indios y Teocalli ensangrentado*, los indios se muestran en su ritual de sacrificio, Orozco demuestra la barbarie de su religiosidad, teniendo un punto de vista muy contrario a sus compañeros pintores del ex convento, al no ensalzar los rasgos positivos sino los más crueles del pasado indígena, en donde la derrota es evidente, el hombre que está en el suelo cubre su rostro ante una humillación. Aquí la mirada es crítica al pasado indígena, pues expone la violencia y un sacrificio, que era algo del pasado indígena y no una visión utópica como la expuesta por Rivera.

²⁵⁴ Roura Fuentes, *op. cit.*, p. 243.

²⁵⁵ Aunque se le conoce como Antiguo Colegio de San Idelfonso en la época del Renacimiento se le conocía como “preparatoria”.



10.-José Clemente Orozco, *Razas Aborígenes*, fresco, 1923-1924. Fotografía de la autora.

Orozco en su comprensión de la conquista rescató lo que él considero de valor como la evangelización y sus diversos significados culturales, en ello resalta la figura de Hernán Cortés como un personaje “que se prestaba para la representación de diversos símbolos”²⁵⁶El más

importante lo encontramos en *Cortés y la Malinche*, en donde a través de su desnudez evoca que ellos son los causantes del mestizaje, que dio origen a la nación mexicana, Cortés es un elemento creador de la nación mestiza mexicana por ello se encuentra un indígena a los pies de Cortés, que significa el fin del pasado histórico. El mural aunque tenga una reminiscencia de la raza cósmica vasconceliana al representar el origen del mestizaje, se tienen simbolismos que no ocultan la violencia y brutalidad de la conquista, en ello está presente la figura de Cortés que es visto como el conquistador y Malitzin, quien según Orozco representa la raza indígena, es percibida por el público común teniendo la carga simbólica de ser vista como la Malinche traidora.

²⁵⁶ Moyssén, Xavier, “El Mundo prehispánico y la Conquista española en los murales de Rivera y Orozco”, en *Historia, Leyenda y mitos de México: su expresión en el arte, XI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, IIE, México, 1988, p.340.



11.- José Clemente Orozco, *Cortés y la Malinche*, fresco, 1923. Fotografía de Bob Schalkwijk.

Es importante distinguir el pensamiento de Orozco sobre el indígena pues rechazaba la clasificación racial y por lo tanto mantenía una visión opuesta al indigenismo oficial, en ello Orozco consideraba:

“... tratar al indio no como “indio” sino como hombre, igual a los demás hombres, como trataríamos a los andaluces y Asuntos mestizos o criollos? El de Asuntos indígenas suena a Departamento de pobres diablos, departamento de infelices menores de edad que jamás pueden hacer nada por sí mismos y que necesitan que gente de otras razas piense por ellos”.²⁵⁷

Al pasar los años los motivos históricos siguen presentándose así como las diversas manifestaciones del

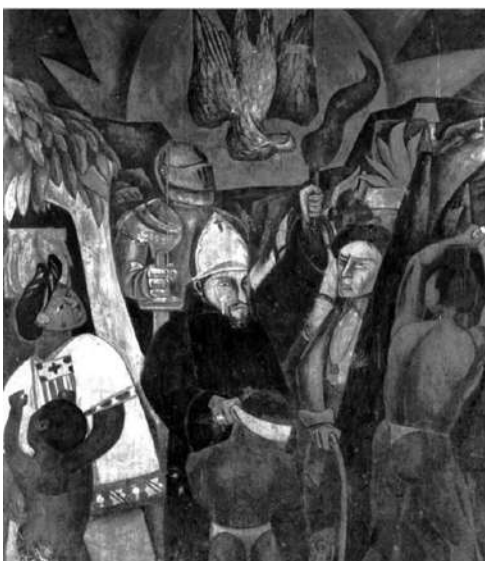
indígena y del mexicano, tal es el caso del mural de Pablo O’Higgins con *La Quema de Códices* o *La Conquista de la Verdad*²⁵⁸, donde el pintor alude al pasaje de Juan Diego de Landa donde se destruyen los valiosos códigos con testimonios de la época prehispánica, la imagen resulta comprensible en el punto del choque violento de culturas y la sobre posición o dominación que supone de la española sobre la prehispánica. La temática expuesta por O’Higgins mostró una postura más indigenista al contrario de lo que expuso por ejemplo Alva de la Canal. El mensaje se hace más claro con la imagen de un águila invertida que refiere a la destrucción y sometimiento de la cultura prehispánica por los españoles a través de la iglesia.²⁵⁹ Tres figuras protagonizan el mural un obispo ocupa la parte central mientras

²⁵⁷ Roura Fuentes, *op.cit.*, p. 353.

²⁵⁸ Fresco de 1933 localizado en la escalera, muro sur de la escuela Jesús Romero Flores, México D.F. Realizado junto a los murales *La realidad del Trabajo y sus Luchas* y *La Vida y los Problemas Sociales*.

²⁵⁹ Elizabeth Fuentes Rojas, “La quema de los códices o La conquista sobre la verdad” en Rodríguez Prampolini, Ida, *Muralismo Mexicano Catálogo razonado II*, México, FCE, 2011, p.114.

indígenas se encuentran rodeándolo, el obispo cubre los ojos de un pequeño niño indígena mientras parece dar la orden de la quema de códices.



12.- Pablo O'Higgins, *La quema de códices*.
Escuela Jesús Romero Flores, 1933. Foto:
Larissa Pavlioukova.

De igual manera nos topamos con el mural realizado por Miguel Tzab Trejo, *Historia de los mayas y de los aztecas y del México Colonial actual*, localizado en el Mercado Abelardo L. Rodríguez, realizado de 1934 a 1935. En el fresco se explica en 6 fragmentos narrativos unidos, que mantienen elementos decorativos y figuras inspiradas en la iconografía prehispánica. Los seis fragmentos comienzan con la explicación de la gloria de los antiguos guerreros por medio de los símbolos del universo precolombino, después se encuentra un soldado español solitario con una serpiente blanca a su alrededor que lo inmoviliza, el siguiente fragmento se dedica a la evangelización de los indígenas mayas con la quema de códices por Fray Diego de Landa, quien somete a una mujer indígena que se cubre el rostro; y el cuatro fragmento muestra la opresión de los nativos, con el águila y la serpiente atrapada, se exhibe a la conquista como un proceso doloroso para la conformación de la mexicanidad. Los siguientes fragmentos dan un salto a la época contemporánea donde expone el progreso tecnológico e industrial, así como la explotación y el desempleo. Tzab hace un contraste entre las conquistas pasadas con las conquistas de la modernidad²⁶⁰.

El muralismo en sus pretensiones y en su necesidad de encontrar una identidad y un origen común, volteó a ver el pasado indígena prehispánico, como un legado perteneciente a la nación mexicana. En los diversos murales de los primeros años el tema indígena estuvo presente, sobre todo en la remembranza y apropiación de un pasado precolombino. El indigenismo se situó en la cultura visual como un emblema de lo propio, sin embargo las contradicciones son evidentes cuando se glorificó al indio prehispánico y de la época de la

²⁶⁰ Pavlioukova, Larissa, “La Historia de los Mayas y los Aztecas y del México Colonial y Actual”, en Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 162.

conquista y se deja de lado al indígena contemporáneo, considerándolo un ser que necesita desindianizarse e incorporarse a la civilización.

En los murales se muestra una visión histórica de la indianidad, desde diversos matices y perspectivas, ya sea desde el choque de la conquista lo que nos supone una destrucción, como en el mural de Charlot, pero también un origen o un legado como lo sería en el mural de Alva de la Canal. Entonces se supone un origen histórico del mexicano, que explica sus raíces históricas, étnicas y raciales, aunque en ello también debemos de agregar la mirada violenta de Orozco con su mural de *Cortés y la Malinche*. La búsqueda también incluye el origen de su religiosidad con Alva de la Canal que a pesar de mostrar una alegoría a uno de los símbolos más representativos de la religiosidad mexicana, como la Virgen de Guadalupe lo propone como un símbolo del pueblo y que tiene permanencia en el discurso indigenista. Los artistas buscaron la reivindicación y renovación de la visión de la indígena como parte sustancial del discurso posrevolucionario para entender la mexicanidad, ya que ahora era posible que el indígena tuviera un merecido espacio dentro de la vida mexicana, sin embargo, el indígena solo fue un elemento retórico, la renovación, sólo quedó en el imaginario y no en la práctica de la nueva nación mexicana.

En el caso de Diego Rivera, a través de sus obras entregó una obra idealizada del mundo y de la vida indígena precolombina. En contraste la visión de Orozco es íntegramente distinta pues Orozco comprendió a los pueblos mesoamericanos “como un bloque, como una entidad cerrada; no hizo distinción alguna referente a la existencia autónoma de las diversas culturas que en el territorio florecieron; todo lo agrupó bajo un signo dramático existencial”²⁶¹, huyendo del idealismo de Rivera y exponiendo su visión violenta, trágica y dramática.

Esta visión idealizada de Rivera estuvo muy presente en los muros de Palacio Nacional, lo que corresponde al muro norte, llamado *El México Antiguo*, sobre su mural manifestó “Mi mural del Palacio Nacional es el único poema plástico que yo conozca que comprende en su composición la historia completa del pueblo”, y en el que efectivamente realizó una síntesis de la historia, la cual cronológicamente comenzaría a en el muro norte,

²⁶¹ Rodríguez Mortellaro, Itzel, “Diego Rivera, Epopeya del pueblo mexicano”, en Rodríguez Prampolini, Ida, Muralismo mexicano 1920-1940, *Catálogo Razonado I, op. cit.*, p. 261.

es decir en la historia del México antiguo, que es considerado como el punto de partida de la nación mexicana con el México prehispánico, podríamos ubicarnos al ver el mural en el Valle de México y en que “se conjugan el imaginario mítico y la historia vista desde una perspectiva social”²⁶². El personaje principal es Quetzalcóatl; el mural representa las diversas características que aluden al periodo Postclásico tardío, entre ellas están la jerarquización de trabajos y así mismo social, sin más alude a la civilización mexicana. Por lo cual realizó una investigación en diversos códices y fuentes, como el Códice Florentino, sin embargo, les imprimió un toque más romántico a su producción mural y así mismo una idealización de la civilización antigua como una civilización de paz, los hombres se consideran iguales y no hay conflicto de clases. Rivera para su composición recurrió al representar al indígena desde una tradición del indigenismo estético, en donde a consideración de R. Mortellaro son el mismo rostro a excepción de Quetzalcóatl. De igual manera Rivera pinta a los indígenas realizando diversas tareas que el indígena de sus tiempos, es decir en el sector agrícola y como artesano.

Asimismo, Rivera en el muro oriente, denominado *De la Conquista a 1930*, expone en el centro de este se encuentran españoles e indígenas, en él se reconocen figuras clave como Cuauhtémoc, Cuitláhuac y Hernán Cortes, en un caballo blanco, así a su derecha la conquista se representa como un episodio violento, con cañonazos que demuestran la superioridad española, del lado izquierdo se realiza la quema de códices y a Pedro Alvarado somete a unos indígenas. Así pues, encontramos a frailes que protegen al indígena del yugo español. El indígena, no sólo se presenta en la lucha constante, sino que también se ve azotado mientras trabaja en las minas, el trabajo arduo también se representa al centro mientras una pareja de indígenas trabajan en el medio agrario.

²⁶² *Ibid.*, p. 263.

Finalmente la composición de Diego Rivera, a pesar de la carencia de una línea



13.- Diego Rivera, *Epopeya del pueblo mexicano* (detalle), Palacio Nacional, fotografía de Nora Beatriz, en: <http://campus.almagro.ort.edu.ar/actos/12deoctubre/destacado/441669/la-epopeya-del-pueblo-mexicano-diego-rivera>

temporal, tiene el tratamiento pictórico efectivo, puesto que las escenas históricas representadas ya eran parte del imaginario colectivo, por lo que el sistema retórico que planteó Rivera es efectivo al transmitir el mensaje de la epopeya mexicana, no se necesitaba, quizá, saber mucho de historia, ayudo a que muchas

figuras se simplificaran y dieran un mensaje más claro, que cerraba las posibilidades de interpretación. Así por otro lado los murales de la preparatoria mostraron, dependiendo del artista efectividad al dirigir un mensaje, el caso de Orozco fue el más complicado puesto que sus obras requerían un proceso más profundo al momento ver las obras, por ello hubo problemas con su producción en la preparatoria en un principio.

3.3.-LOS MURALES REVOLUCIONARIOS Y POPULARES: IMAGINARIOS DEL CAMPESINO Y EL OBRERO EN LOS MUROS.

La Constitución de 1917 fue un punto de partida para reivindicar la situación obrera y campesina, en el caso de la segunda, se integraba la Ley Agraria de 1915, y se recogieron varias reivindicaciones laborales y democráticas que sustentaban la participación social y política de diversos sectores. La constitución del 17 otorgó al Estado el poder político para realizar las aspiraciones de los diversos sectores sociales, entre ellos se encontraban los más desprotegidos, las reivindicaciones sociales en cuanto a reformas serian un punto importante

para homogeneizar al a la nación y legitimarla en base a la idea de incorporar, dar voz y atender las diversas demanda de clases sociales anteriormente al margen.

Durante la década de los veinte el régimen nuevo posrevolucionario buscó legitimidad en la Revolución, en donde, todas las discordias serían olvidadas y todo sería perdonado entre las diversas facciones rivales. Esta conciliación fue algo en lo que los sonorenses pusieron mucho empeño, por lo que la inclusión de viejos protagonistas de la Revolución como Zapata, Villa y Flores Magón y por ende de nuevos actores también fue necesaria. En ello es importante considerar que en diversos discursos el presidente Obregón apareció como heredero y ejecutor de las diversas ideas y movimientos que habían surgido en la lucha armada, el primer Congreso Nacional Agrarista, el zapatista Soto y Gama elogió a Obregón por ser el “ejecutor de las ideas de Emiliano Zapata”²⁶³.

La revolución en cuanto a su existencia simbólica, como una coyuntura, es como ya se dijo, un hecho imaginado, aunque es evidente que la revolución tiene su parte de verdad, la revuelta sucedió, con todo lo que implicó. El verdadero trabajo fue transformar la revuelta en una revolución, pues fue necesaria una construcción ideológica “con su parte de verdad, sus partes oscurecidas, o silenciadas”²⁶⁴. Haciéndose así de la revolución un mito, una construcción popular, una versión de la Revolución que fue pintada en frescos, temples y encáusticas. En esta construcción popular fue necesario integrar a varios contingentes sociales que hubieran participado en la Revolución, por ello el obrero y el campesino son frecuentes en el campo visual.

La Revolución como discurso a través de la visualidad tuvo diversas representaciones en los muros, una parte esencial del discurso revolucionario fue inventar a la lucha revolucionaria a partir de la omisión de algunas cosas y la glorificación de otras, por ello la historia que se transmite de la Revolución debe de tener ese carácter, es decir, mostrar a los personajes ilustres, glorificarlos, pero ocultar algunas acciones violentas y deshonrosas que ocurrieron. Muchos son los casos de glorificación de personajes como el fresco de

²⁶³ Benjamin, Thomas, *La Revolución Mexicana, Memoria, Mito e Historia*, México, Taurus, 2003, p. 102.

²⁶⁴ Collin Harguindeguy, Laura, Laura, “Mito e Historia en el Muralismo Mexicano”, en *Scripta Ethnologica*, Año XXX, número 25, Buenos Aires, Argentina, CONICET, 2003, p.31.

*Revolución*²⁶⁵ de Eduardo Solares Gutiérrez en el Castillo de Chapultepec, donde la figura de Francisco I. Madero es la principal, se encuentra rodeada de las vastas masas que participaron en la contienda revolucionaria, se encuentran reunidas en torno a la figura del líder revolucionario. Entre aquellos que lo rodean se encuentran diversos actores anónimos que fueron los que lograron consolidar la Revolución.

Durante el porfiriato se pretendía una cohesión nacional y se reconocían ciertos actores sociales en el punto en que pudieran ejercer una acción política. La política conciliadora con la iglesia y las comunidades campesinas fue para evitar descontentos que llevaran a la acción política, sobre todo con los caciques como una gran fuerza política. Díaz los hizo fieles a él, así las fidelidades y las influencias locales y regiones se convirtieron en un factor de integración política, de esta manera Díaz aplicó una política de conciliación. Sin embargo la integración de diversos actores sociales dependía de la susceptibilidad de tener una acción política importante, así como el poder político y económico, este último tuvo gran importancia en el decenio final del régimen de Díaz. De esta manera los nuevos grupos en expansión estaban a menudo excluidos de las “redes de lazos y beneficios” entre estos grupos estaban los campesinos y grupos intermedios provenientes del campo, asimismo grupos provenientes del medio urbano como los obreros la clase media y los intelectuales.²⁶⁶

La revolución tiene como sello distintivo la participación popular de actores colectivos, en este caso los campesinos y los obreros. Estos actores colectivos se transformaron finalmente en la imagen emblemática de la lucha revolucionaria. La insurrección convocada por Madero en 1910 era orientada a aquellos grupos que hasta ese entonces habían manifestado descontento o propuestas contrarias al régimen de Don Porfirio.

²⁶⁵ Fresco localizado en la escalera principal del Castillo de Chapultepec, actual Museo de Historia Nacional, realizado en 1933. Fue comisionado por José Proto, intendente de Residencia Presidenciales. El mural fue realizado a partir de una fotografía del Archivo Casasola. El mural funcionó como un homenaje al veinte aniversario de la muerte del insigne personaje, pues se le sitúa en el momento casi de su muerte en 1913.

²⁶⁶ En el *Antiguo régimen* porfirista los obreros aún mantienen un lazo con lo rural, obreros-campesinos, que mantienen vínculos con sus comunidades, las principales concentraciones de industrias se encuentran en Puebla, Orizaba y Tlaxcala y en algunas ciudades del norte como el Coahuila, están presentes desde hace mucho las industrias textiles, están presentes las industrias metalúrgicas y las industrias que cubren los servicios públicos, los ferrocarriles, electricidad, gas, telégrafo etc., sin más las demás empresas que se denominan como industrias son pequeñas manufactureras que se dedican a la transformación de materias primas como el tabaco, azúcar, henequén, etc., o industrias alimentarias como las fábricas de harina, cervecerías, etc., en: Guerra, François-Xavier, “Las premisas de la política educativa”, en *México del antiguo régimen a la Revolución*, México, FCE, 1988, pp. 244-245.

Sin embargo, la revolución nunca tuvo un hilo conductor ideológico como otras revoluciones, sino que durante el transcurso de la lucha surgieron diversas propuestas para el mejoramiento de condiciones desde diversas propuestas, ya fueran en el ámbito agrario o laboral.

La reivindicación de varios de los sectores más desprotegidos comenzó con la Constitución de 1917, desde el artículo 27°, que además de que declaraba las tierras del territorio pertenecientes a la nación, establecía una dotación de tierras para que las trabajasen, aquellas pueblos, rancherías y comunidades que nos las tuvieran²⁶⁷. Por otro lado, el artículo 123° establecía jornadas de trabajo para niños y mujeres, mejores condiciones de seguridad y salud para los trabajadores, de esta manera la cuestión obrera “se convertía en una entidad que pasaba de lleno al campo del interés público dejando de ser una mera relación entre privados”²⁶⁸.

A partir de la elaboración del campesino como un elemento central de la construcción ideológica revolucionaria—que comenzó durante los años 20, pero fue hasta los años treinta²⁶⁹—se consolidó en un elemento estratégico del discurso posrevolucionario. Para el Estado fue importante la radicalización de la reforma agraria sobre todo en el cardenismo, por la cuestión de la representación del campesino, es decir, quien hablaría en nombre de los campesinos, hacerlo, sería hablar no solo por los campesinos sino por el pueblo entero, de esta manera era hablar con la voz de los campesinos y por lo tanto era hablar del poder que representaban, esta fue la praxis cardenista. La aplicación de varias reformas, sobre todo el reparto agrario, programas de educación rural e indígena y mejoramiento de condiciones laborales, dotó de legitimidad a la lucha campesina, “como un símbolo de regeneración del

²⁶⁷ El régimen de propiedad instaurado por el Estado posrevolucionario, pues se estableció constitucionalmente que las tierras de la mitad del territorio eran de propiedad social, en consecuencia se crearon leyes e instituciones que dieron paso a los derechos agrarios que incluían la propiedad agraria. El movimiento revolucionario engendró transformaciones importantes en materia agraria, y en sí uno esencial fue el plan de Ayala de 1911, pues fue el documento en el cual campesinos e indígenas mantenían puestos sus ideales, sobre todo en la restitución de tierras.

²⁶⁸ Florescano Enrique, *Imágenes de la patria*, México, Ed. Taurus, 2005, p. 284.

²⁶⁹ A comienzos del periodo posrevolucionario, las reivindicaciones aún no se hacían presentes, pues distintos movimientos campesinos seguía en busca del reparto agrario, ya que seguía una mala redistribución de la riqueza agraria y por demás malas condiciones de trabajo. Además al ser mayormente rural el país, este aportaba a la economía del país la mayoría del sustento a la población mexicana. Obregón en un comienzo tenía el dilema de que si realizaba el reparto agrario tendría problemas con los terratenientes, de no hacerlo perdería apoyo campesino, por ello ante esta problemática el reparto fue bastante superficial.

campo”*, vinculó a los campesinos con Cárdenas y a los gobiernos herederos de la revolución.

La inclusión del campesino al proyecto revolucionario fue un proceso largo, partió desde la participación campesina en la Revolución a través del plan de Ayala, incorporado en la constitución de 1917, por lo que fue hasta ese entonces que la nueva organización posrevolucionaria reconoció las luchas campesinas y asimismo se formó con base a ellas “su prerrogativa fue haber creado amarres de poder desde la base de la sociedad, lo cual garantizó la hegemonía a un grupo que si bien no era homogéneo tuvo la disciplina suficiente para mantenerse unido y establecer acuerdos entre sus miembros”²⁷⁰.

Durante el régimen posrevolucionario, siguieron distintas facciones levantadas en armas, combatiendo para que el reparto agrario se hiciera efectivo, algunos con ideologías radicales, y por otro lado aquello que estaban al servicio de los constitucionalistas, Obregón y Calles. El Partido Nacional Agrarista (PNA) tuvo un papel importante al surgir en forma contraria a la CROM, por no tomar cartas en el asunto agrarista, además los líderes entraron en negociaciones con Obregón para apoyarlo a cambio de un programa radical agrario. La fuerza del PNA estaba sustentada en el control de los grupos agraristas que estaban armados, por lo que su fuerza llegó hasta la Comisión Nacional Agraria, por lo que se pudieron formar distintas Ligas de Comunidades Agrarias. Es importante destacar que la situación y el control del PNA eran a fin con el grupo sonoreense que buscaba consolidar a diversos grupos campesinos armados y que representaban una amenaza para el nuevo régimen. Lamentablemente el reparto Agrario se burocratizó y se convirtió en un sistema corrupto. Este agrarismo constitucional “no es una modalidad del zapatismo, no se trata de una política que exprese el derecho a la tierra [...] reivindica el derecho de Estado a regular la tenencia de la tierra, es una acción política por la que el Estado ratifica su poder institucional”²⁷¹.

La revolución debía de comenzar por resolver las cuestiones agrarias, desde la creciente concentración de propiedad agrícola en grandes propiedades, explotación de los trabajadores agrícolas, aunado a las malas condiciones laborales. Varias de estas expuestas

²⁷⁰ Reina, *op. cit.*, p. 35.

²⁷¹ Bartra, Armando, *Los herederos de Zapata, movimientos campesinos posrevolucionarios en México, 1920-1980*, México, Era, 1986, p. 22, referencia vista en Reina, Leticia, *op. cit.*, p. 58

en la obra de Andrés Molina, *Los grandes problemas nacionales* (1909), en donde evidenciaba a la situación económica del país en base a los distintos problemas agrarios, atacando a las grandes haciendas, definiéndolas como una institución antieconómica, un patrimonio feudal, que impedía la explotación de la tierra de manera eficaz. Sin embargo como lo refiere Brading, la situación agraria durante el porfiriato produjo una mejoría en la agricultura mediante una forma intensa de capitalismo agrícola.²⁷² Aunque la explotación campesina y todos los problemas agrarios seguían presentes.

La presencia campesina durante la Revolución, estuvo motivada por una visión de un mundo pasado—y no de uno hacia el futuro como fue en el caso obrero—por ello “la presencia popular campesina intentó detener la destrucción de las estructuras tradicionales ante el avance de las nuevas relaciones económicas y sociales”²⁷³. Sus referentes no estuvieron en una inspiración teórica, sino que estuvieron en una recuperación de una edad pasada, que se mostraba mítica e insuperable, destruida por el liberalismo. El zapatismo se convirtió en su emblema de querer recuperar esa edad dorada. En *Vuelta a El Laberinto de la Soledad*, Octavio Paz escribía sobre el zapatismo:

“En los trastorno de México entre 1910 y 1929 debemos de distinguir varios fenómenos. Primero, una revolución de la burguesía y de la clase media para modernizar el país... Frente a esta revolución progresista y continua al liberalismo y al porfirismo, está su negación, la revuelta de los campesinos mexicanos del sur... Todos esos proyectos (de diversas figuras que estaban a favor de la modernidad) tienen en común el querer borrar, por así decirlo, la mancha, el pecado original de México: el haber nacido frente y contra el mundo moderno. Zapata es la negación de todo eso”.²⁷⁴

La situación campesina en los años de la revolución se definió en el Plan de Ayala del 25 de noviembre de 1911, en donde se planteaba nacionalizar los bienes y que los campesinos y los pueblos recuperaran sus tierras, de las que habían sido despojados, como su legítimo derecho que se heredaba de aquel pasado que tanto idealizaba y deseaban. La Revolución agraria se emprendió desde Morelos y se propagó por el sur, en estados como Tlaxcala, Puebla y Guerrero. En el norte también hubo agravios a regiones tradicionalmente

²⁷² Brading, David L., *Caudillos y Campesinos en la Revolución Mexicana*, México, FCE, 1985, p. 27.

²⁷³ Ribera Carbó, Anna, “Campesinos y obreros en la Revolución mexicana. Entre la tradición y los afanes modernizadores”, p. 17, en Marván Laborde, Ignacio (Coord.), *La Revolución mexicana 1908-1932*, México, FCE, 2010.

²⁷⁴ Paz, Octavio, *Obras completas*, t. 8, “El peregrino de su patria: historia y política de México”, México, FCE, 1994, p. 249-251, en Ribera Carbó, *op. cit.* p. 18.

agrícolas, también hubo agrarios en diversas poblaciones, por lo que al empezar la insurrección muchos contingentes se sumaron haciendo que la División del Norte fuera la gran fuerza revolucionaria, en la que estuvieron presentes mineros, campesinos rancheros, personas de clase media, etc., sin embargo no tenía la característica posición contraria a la modernización que tuvo el sur, según Katz, quien contribuyó más a la destrucción del *Viejo Régimen* que cualquier otro dirigente de la Revolución fue Villa.

Asimismo, la participación total campesina en la revolución también es cuestionable, pues sólo fueron algunos lados la insurrección, Friedrich Katz mostró que hay muy poca relación entre el grado de explotación y niveles de explotación posteriores, además no todos los campesinos estuvieron de acuerdo con la Revolución, puesto que había muchos peones que eran leales a sus “amos” o que simplemente eran conservadores, por lo que la Revolución resultó ser un golpe para ellos.²⁷⁵ De las distintas insurrecciones, el movimiento básico en cuestión agraria es el zapatismo y el villismo, como lo caracteriza John Womack “se describe como una bellaquería mercenaria y sin metas”²⁷⁶. En ello es evidente como años después, en la construcción de la nación se toma a la Revolución como un mito, la cuestión agraria fue convertida en un mito así como sus diversos actores, los líderes y campesinos anónimos, la construcción deviene más en lo simbólico. La revolución, cayó más sobre los hombros de los habitantes rurales, muchos de los campesinos rurales de clase media, como lo especifica Brading tenían un motivo claro al participar en la lucha revolucionaria, que era recuperar las tierras que había pasado de manos campesinas a manos de terratenientes poderosos.

La revolución agraria zapatista se institucionalizó, cuando la fuerza zapatista disminuyó, perdiendo el dominio de su lucha y reivindicaciones, la contienda quedó liderada por los constitucionalistas que anexaron las demandas de las fuerzas del sur, de una manera muy moderada, y que terminó por exponerse en el artículo 27° de la constitución, el zapatismo y las fuerzas agraristas dieron el marco referencial de las reformas agrarias y derechos campesinos. La cuestión agraria en el periodo posrevolucionario, en un principio fue un relativo fracaso, hasta la presidencia cardenista es que tiene un mediano éxito, cuando se pasó de un 13.4% de reparto agrario a un 47%. En 1920, como lo apunta Enrique Semo, varios ejércitos campesinos habían sido vencidos, las ligas agrarias aun no existían y el reparto

²⁷⁵ *Ibid.* p. 30.

²⁷⁶ Womack, John, “The Spoils of the Mexican Revolution, Foreign Affairs” 48, 1970, p. 678. Cita tomada de Brading, *op. cit.*, p. 35.

agrario era mínimo, fue hasta el periodo cardenista que se inauguran varias reformas que dan paso a aquel mediano éxito del reparto agrario.

El otro actor social es el obrero que enmarcó gran presencia, esto deviene de diversas situaciones, las más nombradas, anteriores a la Revolución son los movimientos de los obreros de Puebla y Veracruz, Río Blanco en 1907, las tácticas radicales eran utilizadas, aun en el porfiriato, para defenderse de los patrones, tal es el caso de las huelgas y el sindicalismo²⁷⁷. Lo mismo era en el caso de los centros mineros y centros semiindustrializados (Cananea), sin embargo los centros mineros optaban más por una postura maderista o en pro del Estado, antes de tener una postura magonista o anarcosindicalista, que era la de gran parte de los obreros.

Los obreros buscaban eliminar las injusticias del capitalismo industrial en base a la ciencia y el progreso para la liberación de los hombres, sus consignas estuvieron basadas en ideas de pensadores anarquistas, como Mijaíl Bakunin, Piotr Kropotkin, Anselmo Lorenzo, Francisco Ferrer Guardia y Ricardo Flores Magón. En base a las ideas de los pensadores mencionados, el ejemplo de la Comuna de París y el sindicalismo como forma de defensa contra la explotación laboral, nació en 1912 la Casa del obrero Mundial, bajo una ideología anarcosindicalista, alentando a la creación de sindicatos.

El anarquismo ofrecía educación y organización “para llegar en un futuro impreciso a una indefinida emancipación universal”*, ofrecía un futuro con mejores condiciones. Por ello los obreros mantienen una visión hacia el futuro donde concilian sus condiciones mejoradas. Sin embargo en 1915 al estar latente el movimiento obrero en varias parte del país, Carranza no podía permitir un movimiento laboral independiente por lo que prohibió las actividades de la Casa del obrero, aunado a eso la situación económica y el pago con papel-moneda devaluado, trajo una huelga, que pasó todas las actividades y servicios de la capital. Finalmente La Casa del Obrero se declaró fuera de ley y dejó de existir. Lo que

²⁷⁷ La primera gran organización obrera fue el Gran Circulo de Obreros Libres fundada en México en 1872, que mantiene influencia de francés y españoles exiliados y son ellos quienes empiezan a divulgar ideas a Fourier, Proudhon y Marx, la organización termina por adherirse a Porfirio Díaz en 1880 y desaparece en 1890. Pasarían diez años para que volviera a aparecer otra organización corporativa entre los ferrocarrileros. Sin embargo continúan las formas mutualistas, cofradías y sindicatos católicos. Esto quiere decir que las sociedades parecen ser más modernas y aun no hay una clara diferenciación entre la sociedad urbana y rural.

demonstró que los obreros podían ser aliados de la Revolución pero no promotores de una revolución dentro de la Revolución.²⁷⁸

Con la constitución de 1917 a través del artículo 123°, los obreros y trabajadores obtuvieron los derechos laborales, al establecerse una jornada máxima de ocho horas, salarios mínimos, prestaciones y derechos como las indemnizaciones, así como el derecho a huelga y a organizarse en sindicatos. Además con el artículo 33°, se estableció un control sobre las empresas nacionales y extranjeras para contratar únicamente a la mano de obra existente en el país. Lo que trajo que “el gobierno de la nación virtualmente garantizaba a la clase trabajadora un nuevo sistema de relaciones con el capital”.²⁷⁹

Durante el proceso Revolucionario la fuerza obrera del país permaneció activa políticamente junto con los líderes revolucionarios. Con Madero mantuvieron una relación tranquila gracias a una relación diplomática con la recién creada Casa del Obrero Mundial, pero ya para 1915 muchos sindicatos se enfrentaron a sus empresas exigiendo varios derechos, desafiando así a Carranza y al gobierno. Para 1918 el principal órgano de representación obrera y trabajadora, la CROM, se volvió el estandarte de los miles de trabajadores mexicanos, a la par de la Confederación General de trabajadores (CGT). Sin embargo no se mantuvieron muchas ideas anarcosindicalistas de la Casa del Obrero, abandonó los preceptos revolucionarios. A continuación, se formaron otras alianzas de trabajadores como el Partido Laborista Mexicano en 1919, apoyando a Álvaro Obregón en su candidatura. Muchos trabajadores con ideas aun libertarias se afiliaron al Partido comunista Mexicano y a la Confederación General de Trabajadores (CGT).

A pesar de lo establecido en la constitución, las reformas no pudieron transformar enteramente el ámbito laboral y obrero, fueron consignas huecas, los obreros aún tenían severos problemas laborales y a pesar del derrumbe del antiguo régimen, la retórica nacionalista lo incluyó desde las relaciones que se mantuvieron con la CROM. La integración de los derechos laborales a la constitución de 1917 otorgó poderes al Estado para intervenir en los conflictos laborales, el Estado quedó como árbitro de huelgas, al autorizar o legalizar las huelgas y sindicatos. Los trabajadores obtuvieron muchos avances en cuanto a sus

²⁷⁸ Ribera Carbó, *op. cit.*, pp. 53-58.

²⁷⁹ Ruiz, Ramón Eduardo, *La Revolución Mexicana y el movimiento obrero*, 1911- 1923, México, editorial Era, 1978, p. 138.

derechos laborales pero perdieron el dominio del mundo de la producción y sobre el movimiento obrero industrial.²⁸⁰

El obrero y el campesino dentro del muralismo mexicano tuvieron una representación constante, como un actor que deviene de la misma Revolución mexicana, y que ahora ha sido reivindicado por medio del discurso posrevolucionario. Son relacionados con sus principales problemas de clase y su constante lucha, mediante los diversos murales se muestra la constante injusticia y violencia a la que los obreros y campesinos mexicanos fueron obligados. El campesino en la primera fase del muralismo se pinta con una unión al campo de la revolución, para la fase cardenista la representación cambia al igual que las temáticas, el campesino, el minero y el obrero se pintan con un toque de ideología de izquierda, en su constante lucha en contra del capitalismo y de las mismas injusticias que este le trae, aunado a que los temas se universalizan, en comparación a la primera fase, en donde el personaje representado tiene más características mexicanas o indígenas.

Las imágenes del campesino y el obrero más conocidas, quizá, son las de Diego Rivera, tanto en la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo, así como los pintados en la Secretaría de Educación Pública. El tema más recurrente es la lucha por la tierra y las malas condiciones del obrero, lo que demostraba la posición de Rivera a favor del zapatismo. La capilla de Chapingo contiene un mural que muestra la lucha de la tierra por los campesinos y sus líderes, el mural *La Sangre de los Mártires*²⁸¹, muestra los cadáveres del maestro rural Otilio Montaña y de Emiliano Zapata, envueltos en sudarios rojos, son mártires de la lucha pero su sacrificio se interpreta como una ofrenda pues su sangre nutre la tierra²⁸², y por lo mismo el sacrificio que dio origen a las diversas reformas, “sobre ellos crecen las milpas que simbolizan que su muerte no ha sido en vano”²⁸³. Por otro lado se ve una flor que rodea una ventana circular, Rivera quiso representar el sol, “con lo cual se glorifica a los que, caídos en pro de un ideal, renacen, transfigurados, en la fecunda milpa de la tierra mexicana”²⁸⁴.

²⁸⁰ Ribera Carbó, *op. cit.*, p. 59.

²⁸¹ Fresco pintado en 1926 en la Antigua Escuela Nacional de Agricultura, hoy Universidad Autónoma de Chapingo.

²⁸² Florescano, *op. cit.*, p. 331

²⁸³ Rivera, María, “Los murales de Chapingo semejan una gran sinfonía”, en *La Jornada*, México D.F. Domingo 7 de julio de 2002, consulta en línea, <http://www.jornada.unam.mx/2002/07/07/06an1cul.php?printver=1>

²⁸⁴ La sangre de los mártires agrarios: Otilio Montaña y Emiliano Zapata, en <https://www.chapingo.mx/capilla/?mod=3>



14.- Diego Rivera, *La Sangre de los Mártires*, 1926, fresco, Escuela nacional Chapingo. En *La sangre de los mártires agrarios: Otilio Montaña y Emiliano Zapata*, en <https://www.chapingo.mx/capilla/?mod=3>

En diversos murales es fácil encontrar imágenes alusivas al campesino y al obrero, estas como contingentes de la lucha revolucionaria pero también como luchadores sociales. El capataz golpeando al peón es una escena que puede verse, como en el mural *Vida campesina y la vida del Trabajador*²⁸⁵ en donde Ramón Alva Guadarrama denuncia la situación campesina al mostrar una imagen que podría considerarse explícitamente violenta, pues en el muro llamado *La Cosecha*, un capataz golpea a un peón mientras el dueño de la hacienda mira de manera despectiva a un niño campesino; el hijo del peón presencia la escena violenta, incapaz de hacer algo que lo impida, el llanto está presente en el infante. Guadarrama evidencia la situación campesina, que en base a la producción feudal la injusticia está presente.

²⁸⁵ Este mural se encuentra en el Mercado Abelardo L. Rodríguez, en la entrada lateral de la esquina sureste del ex convento de San Gregorio. Fue pintado en 1924-1935. Comisionado por el Departamento del Distrito Federal a petición de Antonio Bolio y con autorización de Diego Rivera.



15.- Ramón Alva Guadarrama, *Vida campesina* (detalle), Mercado Abelardo L. Rodríguez. Fotografía de la autora.

El sector campesino se encuentra relacionado con la imagen simbólica que resulta ser un líder del campesino, Emiliano Zapata. La representación de Zapata es persistente en varias

composiciones que contienen una temática campesina, puesto que es la figura más representativa de la Revolución Agrarista, se le describe, dentro del imaginario popular como “un ser humano sencillo, vigoroso que conocía muy poco del mundo sofisticado y lejano que se encontraba al otro lado de las montañas, pero que sabía que a su pueblo le habían robado sus tierras, y que su petición era que se la regresaran”²⁸⁶. Zapata, al igual que Villa, se convirtió en un signo de identidad nacional y el estereotipo de revolucionario popular, como una síntesis visual y literaria, simbólica. Los dos revolucionarios configuraron una dimensión mítica popular, a través de su identificación individual y directa con las cusas revolucionarias y populares, además de los mitos y leyendas que se formaron alrededor de su nombre e imagen, finalmente fueron un signo de identificación popular con las grandes masas, siendo esto posible por la trasmisión en la prensa, la caricatura, el grabado y sobre todo el movimiento artístico muralista.²⁸⁷ Hay diversas representaciones muralistas de Zapata, está el caso de la Secretaria de Educación Pública donde la visión de Diego Rivera de héroe agrario es como un héroe individual. En cambio para Orozco, Zapata “era más que un

²⁸⁶ Tannenbaum, Frank, “Peace by Revolution: Mexico after 1910”, Nueva York, 1968, p. 176, citado de Brading, David A., *Caudillos y campesinos en la Revolución Mexicana*, México, FCE, 1985, p. 23

²⁸⁷ Pérez Montfort, Ricardo, “El nacionalismo cultural y el estereotipo revolucionario”, *op. cit.*, pp. 157-160.

hombre, humanamente imperfecto, una fuerza social incontrastable y redentora; La tierra es de quienes la trabajan”.²⁸⁸

Una figura común que es ligada con los obreros es insigne Ricardo Flores Magón pero también lo es el obrero mismo reconocido por su casco y vestimenta, enmarcado con una torre petrolera, una maquina o un engranaje como símbolos del progreso. De igual manera aparecen constantemente escenas de opresión, injusticia o lucha sindical. La figura común que es ligada con los obreros es insigne Ricardo Flores Magón pero también lo es el obrero mismo reconocido por su casco y vestimenta, enmarcado con una torre petrolera, una maquina o un engranaje como símbolos del progreso. De igual manera aparecen constantemente escenas de opresión, injusticia o lucha sindical.

Para los años treinta, el Mercado L. Rodríguez, se transformó en un nuevo edificio que decorar, en el las consignas dirigidas al problema minero, campesino y obrero eran frecuentes, además al ser en un lugar donde congeniaban todo tipo de personas. Uno de los murales de la representación del obrero es *La Industrialización del Campo*²⁸⁹ de Marion Greenwood, donde se plasma el cultivo de maíz y de caña de azúcar, pero en la plantación el pueblo trabaja arduamente, es explotado, haciendo una fuerte crítica al control de distribución de o alimentos, además de los intermediarios que comercian con dichos productos, y no olvida la crítica hacia el gobierno, que son los cómplices que encubren el abuso contra el campesino. En el mural se enfatiza la lucha constante del pueblo a través del trabajo, se ve la difícil tarea que tiene que cumplir el trabajador de campo y la ciudad en su labor, bajo condiciones paupérrimas. La lucha de clases que representa Greenwood es a través de la yuxtaposición de figuras, por un lado está el poder capitalista, por otro está el campesinado, e el mural “evidencia la jerarquiza de clases y los problemas sociales que se esconden en una escena del mercado”²⁹⁰. Marion alude al problema de inflación de 1935, donde los salarios fueron menguados y por lo mismo surgieron varias huelgas.

²⁸⁸ Renato González Mello, “El régimen Visual y el fin de la Revolución”, en *Hacia otra historia del arte en México, La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, CONACULTA, 2002, p. 305.

²⁸⁹ El mural también se conoce como La explotación del campesino, aunque Marion Greenwood nunca dio un nombre para este mural. Se encuentra en el muro sureste y cubo de la escalera de la entrada al mercado, fue realizado de 1935 a 1936. Este fresco fue comisionado por Aarón Sáenz, Jefe del departamento del Distrito Federal.

²⁹⁰ Oles, James, *Las Hermanas Greenwood en México*, México, CONACULTA, 2000., p. 26.



16.- Marion Greenwood, La industrialización del campo, 1935, fresco, Mercado L. Abelardo Rodríguez, Fotografía de Leticia López Orozco.

Unos de los murales más representativos de la problemática obrera es el mural de Antonio Pujol, *Los Alimentos y los problemas del Obrero*, en donde en un mural de tres secciones integra los problemas del campesino y del obrero, en la primera sección se encuentra una familia campesina seguida de un grupo de obreros envueltos en la dinámica social, con banderas rojas, que entregan títulos de propiedades a los campesinos, en el tercer espacio se encuentra dos personas que aparentan negociar con un mapa en las manos, es un mensaje en contra de los intereses yanquis, el sentimiento antiimperialista está presente. El mensaje que quiso dar Pujol es “la liberación del obrero-campesino”, el mensaje se interpreta



17.- Antonio Pujol, *Los Alimentos y los problemas del Obrero*, 1934, Mercado L. Rodríguez. (Detalle. Fotografía de la autora.)



18.- Antonio Pujol, *Los Alimentos y los problemas del Obrero*, 1934, Mercado L. Rodríguez. (Detalle. Fotografía de la autora.)

bajo la leyenda “La clase obra en alianza con los campesinos luchan en contra de los explotadores”²⁹¹.

Finalmente el mural como discurso funcionó como un texto, que puede ser leído y decodificado por la presencia de diversos símbolos presentes y que compone la imagen. La posibilidad de que el público mexicano pueda

hacerles lectura presupone que los “significados son creados y negociados dentro de la comunidad”²⁹² y por ende se comparte un sistema de símbolos compartido entre ese público que recibe la obra. Las imágenes del obrero y campesino son bien conocidas por el pueblo mexicano, pues la transmisión visual de estas enigmáticas figuras visuales fue a través de otros medios, como la prensa. El contexto, igualmente, que se comparte entre creador (artista) y espectadores, al ser similar, hace que la obra sea entendible, aunque no completamente, por parte de los receptores del mural y por ende que haya una cierta influencia en ellos, el discurso llega a la visualidad, y al imaginario popular. El mensaje de los diversos artistas sobre la condición contemporánea del obrero fue entendible, la injusticia, las situaciones paupérrimas y la tardía e incompleta reivindicación fue evidente en los murales. Sin embargo la utilización de la imagen del campesino sirvió al régimen para incorporarlo visualmente y culturalmente, y ligarlo en un punto de empatía a su constante lucha.

²⁹¹ Porchini, Dafne C., “Los alimentos y los problemas obreros”, en Rodríguez Prampolini, Ida (coord.), *Muralismo Mexicano 1920-1940, Crónicas*, Universidad Veracruzana, México, FCE, UNAM, CONACULTA, INBA, 2012, p. 156.

²⁹² Brunner, J. “Acts of meaning”, Cambridge: Harvard University Press, 1990, citado en Collin Harguindeguy, Laura, *op. cit.*, p. 40.

3.4- LA INCLUSIÓN DE LAS MASAS POPULARES: NUEVOS ESCENARIOS PARA LA MODERNIDAD A TRAVÉS DE LA EDUCACIÓN.

Dentro del México posrevolucionario existió la necesidad de crear un *proselitismo laico*, afianzador de la identidad mexicana y esta idea ya era muy evidente incluso antes de que hicieran los primeros murales. Por lo que se creyó que el mural era un medio adecuado para proponer un arte nacional con alcances pedagógicos, que fuera capaz de educar al pueblo mexicano después de la revolución mexicana. Siendo así, que la en esta etapa la revolución “pudo ser aprehendida conscientemente, introyectada, recreada y capitalizada a través de la palabra y la imagen.”²⁹³

La revolución dio una educación con un carácter popular y progresista, al perseguir el mejoramiento social, es decir para las masas del pueblo, con el fin de integrarlas a la modernidad, de igual manera fue necesaria la formación y capacitación de maestros para llevar a cabo el proyecto político y cultural que ayudaría a difundir e inculcar la ideología “emanada de la Revolución”, por ello fue necesario impulsar un sistema educativo nacional que transformara a las comunidades rurales, para que se incluyeran en el progreso nacional. Por lo que esencial el cambio del artículo 3º al volver la educación gratuita, laica y obligatoria. El gran éxito de la propuesta se sintió en todos aquellos intelectuales que se unieron a las filas de educar al pueblo de México, en ello destaca Daniel Cosío Villegas:

Entonces sí hubo ambiente evangélico para enseñar a leer y escribir al prójimo; entonces se sentía, en el pecho y en el corazón de cada Mexicano, que la acción educadora era tan apremiante como saciar la sed o matar el hambre. Entonces comenzaron las grandes pinturas murales, monumentos que aspiraban a afijar por siglos las angustias del país, sus problemas y sus esperanzas [...] Fundar una biblioteca en un pueblo pequeño y aparatado parecía tener tanta significación como levantar una iglesia y poner en su cúpula brillantes mosaicos...²⁹⁴

Como se trató en el capítulo 1, la gestión de José Vasconcelos abarcó muchos ámbitos con su proyecto cultural y educativo, la cual tuvo gran éxito gracias a la relativa pasificación

²⁹³ Del Conde, Teresa, *op. cit.*, p. 395.

²⁹⁴ Cosío Villegas, Daniel, “La Crisis de México”, citado por Enrique Krauze, *Caudillos Culturales de la Revolución Mexicana*, p. 108 /Daniel Cosío Villegas. *Biografía intelectual*, Krauze, Enrique, México, FCE, 1991, pp. 27-28.

del país, el auge económico en cuanto al porcentaje del presupuesto²⁹⁵ y evidentemente a la dirección clara que mantuvo Vasconcelos en su puesto. Así mismo influyó la construcción de obras públicas y el proceso de recuperación del país. Vasconcelos trató que el proyecto educativo fuera acorde a la Revolución, la educación sería de “raíces cívicas y populares”²⁹⁶.

La unificación del país solo era posible por medio de la educación, una educación hasta cierto punto masiva, que lograría encontrar “la verdadera esencia de sus identidad en la raza, el idioma y la tradición”²⁹⁷, por ello fue importante llevar al campesino y al indígena a la homogeneización nacional, es decir, que se sintieran mexicanos, mestizos, hablaran el español como lengua principal y finalmente que más allá de sus tradiciones locales se llevaran a acabo tradiciones cívicas y relacionadas al nacionalismo. Esas cuestiones fueron transmitidas a través de la escuela, se les enseñaría civismo, historia, y otras enseñanzas a fines para lograr el cometido de inculcar nuevos valores nacionales

Con la creación de la SEP en septiembre de 1921, se contempla la aplicación de enseñanza para indios mediante escuelas especiales que les enseñe el castellano, así como higiene y economía, lecciones de cultivo y la utilización de máquinas de agricultura²⁹⁸, se pretendió de igual manera llegar a todos los lugares del país, formar maestros adecuados para el perfeccionamiento de primarias y secundarias²⁹⁹. Se consideró que la escuela rural era la mejor alidada del campesino y el indígena al responder a sus necesidades sociales y económicas, asimismo se consideró que era la mejor forma de construir una identidad nacional. Al homogeneizar las concepciones educativas, el Estado buscó tener el monopolio de la educación.

La castellanización fue un punto importante en la educación indígena de los años veinte, puesto que se pensaba que dejar la diversidad lingüística en el país significaba dejar a los indígenas en el aislamiento económico y cívico. El castellano se pensaba debería “ser conservado como vehículo lingüístico unitario, pero la cultura nacional deberá en lo futuro articularse alrededor de las leyenda y de la literatura (antigua y moderna) que la civilización

²⁹⁵ La Secretaria de Educación Pública en 1923-1924 mantenía el 9.3% del presupuesto de la nación.

²⁹⁶ Ramírez Castañeda, Elisa, *La educación indígena en México*, México, UNAM, 2014, p. 114.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 116.

²⁹⁸ Vasconcelos, José, Proyecto de Ley para la creación de una SEP Federal, p. 13.*

²⁹⁹ Castañeda, Elisa, *op. cit.*, p. 113.

española se esforzó en borrar, pero que continúan vivas”³⁰⁰. Un departamento temporal en fue el de Educación y Cultura indígena, dirigido por Enrique Corona, el cual tenía como objetivo preparar al indio para el ingreso a las escuelas comunes, por lo que se les darían clases de español. Se pensaba que para incorporar al indio era necesario sacarlos de “su anacronismo histórico y organizativo, liberarlos de la tiranía, crearles nuevas necesidades, hacerlos partícipes del nuevo pacto nacional para solucionar sus problemas”³⁰¹

El renacimiento cultural y educativo propuesto por José Vasconcelos, convirtió a todos en revolucionarios, la palabra *Revolución* dejó de estar ligada a la violencia y a los horrores de la lucha armada”, los símbolos creados derivados por el proyecto cultural, facilitaron la construcción del imaginario de identidad y homogeneidad. La cultura visual se vinculó con el proyecto educativo de la SEP, por lo que las producciones murales, aunque en si no muchas, mostraron la labor de maestros revolucionarios, que enseñaban en medios rurales al indio y al campesino. Una de las obras más importantes recae en el fresco de Diego Rivera en la SEP, donde “mientras el revolucionario armado detiene su cabalgadura para descansar, la maestra rural aparece rodeada de niños y adultos, pobremente vestidos como ella, pero animados con la visión del futuro.”³⁰²

Los campesinos e indígenas que se consideraba estaban en malas condiciones, debían tener una educación integral y única, por lo que las misiones culturales, la creación de escuela rurales y las Casas del pueblo fueron la opción del Departamento de Educación y Cultura Indígena, para promover la fe en la Revolución y un arraigo a la tierra, así como también se buscaba el mejoramiento integral de las comunidades. Las misiones culturales tuvieron el objetivo de:

“Despertar la conciencia de aquellos campesinos para crearles una cultura cívica mediante el conocimiento de las instituciones que nos rigen, y por su participación activa en su educación autónoma combatir el fanatismo por la difusión de la cultura, desarrollar el estado económico, superar

³⁰⁰ Castellanos Abraham, *Discursos a la nación mexicana sobre la educación nacional*, México, 1913, pp. 158-160. En Fell, Claude, *José Vasconcelos, los años del Águila*, México, UNAM, 2009 p. 205.

³⁰¹ Castañeda, *op. cit.*, p. 120

³⁰² Henríquez Ureña, Pedro, “La Revolución y la vida intelectual en México”, en *Obra crítica*, México, FCE, 1960, p. 617, referencia tomada de Krauze, Enrique, Daniel Cosío Villegas, *op., cit.*, p. 27.

el sistema de vida doméstica, implantar hábitos de higiene y deportes y fomentar recreaciones sanas”³⁰³.

Hubo diversas representaciones del indígena, que marcaron diversas formas de imaginarlo, en este caso está el indígena del pasado, idealizado y mítico, el cual fue reducido a una figura clave del discurso racial para la homogeneidad nacional, es decir el mestizaje por otro lado está el indígena contemporáneo, el que es campesino y vive en situaciones precarias. Un hilo mítico recae justamente en Quetzalcóatl que liga la adoración entre antiguos y nuevos americanos, entre criollos indígenas y mestizos, lo que es una analogización del mito creador de México o sobre el progreso y la educación.

Durante las décadas de 1920-1940 hubo un especial análisis a este pasado prehispánico que desembocaron en el desarrollo de la etnografía y arqueología. Se pensó la incorporación del indígena al Estado moderno, incluso antes de la revolución³⁰⁴, pero fue hasta la recomposición cultural, que el pasado prehispánico fue una “mina” de donde se extrajeron argumentos y personajes que adquirieron un renovado sentido político. “del reencuentro con la antigüedad se derivaron creencias inéditas, como aquella del ahistórico “sentimiento estético de la raza”³⁰⁵, o bien se resignificaron temas de probada eficacia simbólica, como la resistencia de Cuauhtémoc.

Quetzalcóatl como figura funciona como emblema de poder, el mural de Diego Rivera de Palacio Nacional—como un recinto de poder político y espacio original de la identidad civil³⁰⁶— situado en el muro sur denominado *El México antiguo*. El mural de Quetzalcóatl, hace a alusión a que Quetzalcóatl como “el nudo que enlaza los tiempos y espacios mítico e histórico del pasado antiguo”. En este caso, Rivera lo representa como el mero protagonista, convirtiéndolo en una imagen política en relación a la comunidad nacional, y asimismo

³⁰³. Rodríguez Mortellaro, Itzel, “El renacimiento posrevolucionario de Quetzalcóatl” en *La Imagen Política*, *op. cit.*, p.335.

³⁰⁴ “La idea de la transformación de la sociedad a través de la educación es una convicción proveniente de la ilustración y que los gobiernos liberales mexicanos tuvieron, en el periodo porfirista la idea de la educaciones que esta debería de ser liberal y moderna, la preocupación principal de los gobiernos era formar ciudadanos, hombre nuevos, más que transmitir conocimientos útiles, por ello en el gobierno de Díaz fue importante la unificación de la educación y asimismo de la apropiación de esta por parte del Estado, el control del contenido y de la tarea educativa en la sociedad”. François-Xavier Guerra, “Las premisas de la política educativa”, en *México del antiguo régimen a la Revolución*, FCE, México, 1988, p. 394.

³⁰⁵ Rodríguez Mortellaro, Itzel “El renacimiento posrevolucionario de Quetzalcóatl”, en *La Imagen Política*, *op., cit.*, p. 335.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 341.

funciona como un recurso de identidad dentro del espacio mismo del poder, en relación al pasado indígena. Aparece también en su dogma fundador, como héroe y divinidad cosmogónica prehispánica. El Quetzalcóatl primigenio siembra civilización, bienestar y sabiduría, es visto como un maestro “poseedor de una filosofía secreta que el permitió intuir y potenciar las fuerzas internas que animaban a la raza indígena.”³⁰⁷.

Lo indígena representaba “otredad más radical para el estado liberal mexicano e invariablemente se diagnosticó a este grupo de población como un problema, como un obstáculo para el progreso y la unidad de los mexicanos, aunque simultáneamente se declaró la necesidad de integrar a los pueblos indígena a la nación y, en el discurso, se hundieran las raíces de todos los mexicanos en el pasado antiguo”³⁰⁸. En el Estado posrevolucionario, una verdadera nación se forjaría en una educación que inculcó los sistemas culturales y materiales occidentales, por ello la imagen de Quetzalcóatl resulta idónea pues es la representación del indígena occidentalizado.

La idea de que como Quetzalcóatl enseñó y fundó la civilización en el pasado prehispánico, asimismo los intelectuales y artistas, con el apoyo estatal, enseñaban y sostenían la civilización en el mundo moderno, fue una manera de identificar el régimen posrevolucionario con la figura que Quetzalcóatl y su misión hacia el progreso y la educación. El mito del de Quetzalcóatl—muchas veces relacionado con Vasconcelos—revela los afanes de legitimidad del grupo gobernante, la clase en el poder “se apropia del mito y lo asocia al poder y su papel como reconstructora de la nación”³⁰⁹. La reaparición de Quetzalcóatl en el escenario cultural nacional sirvió para exponer los valores consagrados a la modernidad, así mismo emitieron un mensaje homogéneo: “el del liderazgo espiritual y civilizador”. Quetzalcóatl se integró al repertorio de símbolos de la identidad nacional, el México indígena del pasado y el presente, en pocas palabras se estableció “como el antecedente original de la simiente civilizada e ilustrada que formaba parte de la identidad”³¹⁰.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 342.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 345.

³⁰⁹ *Ídem.*

³¹⁰ *Ibid.*, p. 338.

La resignificación que se hizo hacia Quetzalcóatl fue relacionada al pensamiento liberal, donde se le identificó con la educación y el progreso social y desarrollo económico. Este resurgimiento se enmarcó con la necesidad del Estado por modernizar a un país que es esencialmente rural y el cual es necesario unificar. La relación de Quetzalcóatl con su acción mítica de enseñar las artes y las industrias que llevó al pueblo a un periodo de paz y de prosperidad establece la medida de una elite cultural y política que se asume respecto a la comparación con la acción de Quetzalcóatl como una misión histórica redentora de oficio. “En el imaginario nacionalista, el héroe mítico inaugura el primer tramo de la obra constructora (civilizadora) que forjan artistas, pensadores y científicos a lo largo de la historia de México”³¹¹ El Quetzalcóatl se relaciona a los maestros en torno a un ideal de redentor deriva de una relación de poder que se construye en torno al mito y el poder político.*

El evangelio democrático y educativo es encarnado por Quetzalcóatl y Madero en el que se encuentra la relación de Quetzalcóatl con el maestro:

“[..]Hoy la consciencia colectiva sabrá inspirarse en Quetzalcóatl, cuya alma se multiplica en cada uno de los maestros. ¡Quetzalcóatl, el principio de la civilización, el dios constructor, triunfará sobre Huitzilopochtli; el demonio de la violencia y el mal, que tantos siglos lleva insolente y destructor poderío! Triunfará hoy o mañana, pero es el maestro quien tiene en sus manos la bandera inmortal”³¹²

³¹¹ *Ibid.*, p. 340.

³¹² Vasconcelos, José, “Discursos del Día del Maestro para celebrar otro año de trabajo en la SEP”, 1923, en Textos, una antología general, 1982, p. 148, en Castañeda, *op. cit.*, p. 117.

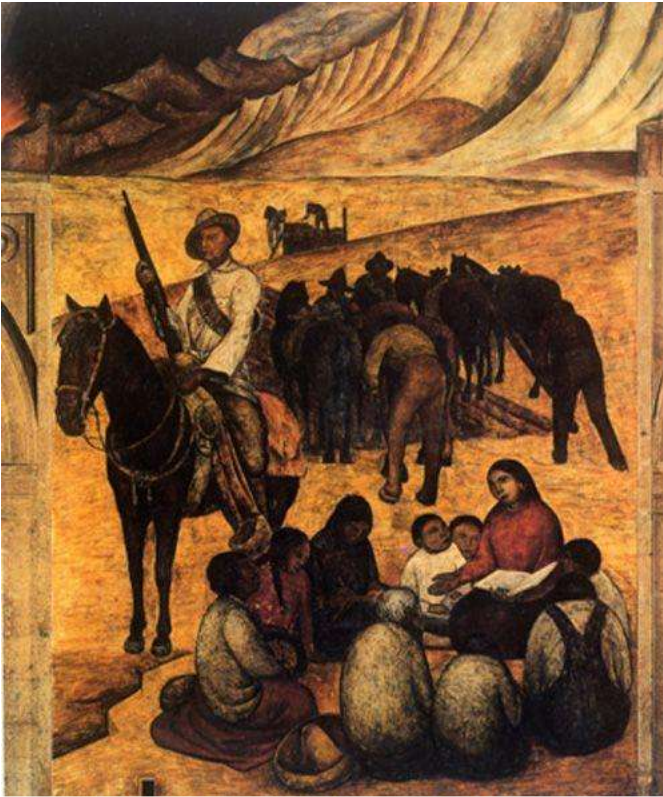


19.- Diego Rivera, *El México Antiguo*, 1929, Palacio Nacional. Fotografía de Karen Santamaría.

El mural de *la maestra rural* de Diego Rivera, realizado justamente en la Secretaría de Educación Pública, en 1923 es muy significativo al momento de relacionarlo con la enseñanza campesina e indígena, la sencillez de la imagen transmite la necesidad de educar al indio, el escenario revolucionario, podría tener dos acepciones, por un lado como una forma de herencia revolucionaria o una tipo custodia que brindó el nuevo Estado. El edificio es más que significativo, como el edificio que es un símbolo de la educación nacional. Sobre su trabajo en la Secretaría Diego Rivera expresó:

Inmediatamente después de que termine la decoración de la escuela Nacional Preparatoria se me encargó que pintara las logias de los dos grandes patios y de la escalinata de la Secretaría de Educación.

Durante algunos meses antes de empezar mi trabajo en este edificio del gobierno recorrí el país en busca de material. Mi deseo era reproducir las imágenes puras, básicas de mi tierra. Quería que mis



20.- Diego Rivera, *La maestra rural*, 1923, fresco, Secretaria de Educación Pública. Fotografía de la obra: Diego Rivera. Los frescos de la SEP.

pinturas reflejaran la vida social de México tal como yo la veía, y mediante mi visión de la verdad mostrar a las masas el esquema del futuro”³¹³

Concretamente, sobre el fresco de la maestra rural: [...] En un fresco pinté a una profesora en su noble misión, mientras campesinos armados hacían guardia”³¹⁴, lo importante es notar el grupo de individuos que rodean a la maestra rural, son niños y adultos, mujeres y hombres, rodeando a la maestra “ansiosos de aprender”.

Finalmente, Los indígenas y otros grupos marginales, como los campesinos, no entraban el perfil oficial de la mexicanidad³¹⁵, en aras

de modernidad y con una mirada hacia el progreso nacional, en este caso y en muchos otros, la cultura oficial va agregando o eliminando elementos se acuerdo con el interés de la clase en el poder, ya sea para mantener cierta legitimidad. La occidentalización del indio, fue algo que se pretendió en el proyecto cultural y educativo posrevolucionario, las visiones duales entre lo que se debería ser el mexicano y lo que se consideraba indígena o campesino, es importante recalcar que la mayoría de los indígenas eran campesinos, pero no todos los campesinos eran indígenas. La ambición del estado por crear construir una homogeneidad racial, heredada de las raíces, indígena e hispánica para sociedad mexicana, que se identificara entre sí, sin diversidades y en pro del progreso; la homogeneidad y la identificación racial finalmente es como se imagina una comunidad. La comunidad en la

³¹³ Diego Rivera, marzo de 1963, p. 105 en Rivera Marín, Guadalupe, Coronel Rivera, Juan (Coord.), *Encuentros con Diego Rivera*, México, Siglo XXI editores, 1993, p. 176.

³¹⁴ Rivera, Diego, marzo de 1963, 105-106, *ibíd.*, p. 183.

³¹⁵ De la Colina, Margarita Alegría (coord.), *Nuevas ideas; viejas creencias: la cultura mexicana hacia el siglo XXI*, México, UAM, 1995, p. 56. *

imaginación tiene presentes las herencias, la memoria y la historia al momento de determinarse, al hacerlo también tienen un horizonte de expectativa en común, la modernidad y el progreso son los objetivos en las naciones modernas.

Acerca de los estudios sobre la mexicanidad Roger Bartra escribe en los años 50, llevaron a “una construcción imaginaria (...) con la ayuda decisiva de la literatura, el arte y la música” y son una emancipación ideológica y cultural del mismo fenómeno que pretenden estudiar”. Los define como una expresión de la “cultura política dominante” que a partir de la elección de lugares comunes del carácter del mexicano, construye estereotipos cuyas huellas se reproducen en la sociedad para provocar “el espejismo de una cultura hegemónica, dice el autor, se construyó el metadiscurso explicativo de la identidad nacional”³¹⁶.

³¹⁶Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía, Identidad y metamorfosis del mexicano*, Grijalbo, México, 1987, p. 16.

CAPÍTULO IV.- LA MAESTRA RURAL: LA MUJER Y LA EDUCACIÓN EN LA CONSTRUCCIÓN DEL MÉXICO MODERNO.

La mujer contemporánea vive alienada entre su realidad y sus imágenes míticas.

No solo es cuestión de violencia hacia a la mujer, sino de la violencia reprimida en ella.

La mujer vista a través de objetos: utensilios, herramientas, instrumentos, vehículos.

Estrategias de deseo; estrategias de supervivencia.

La mujer siempre se decora para desarrollar no importa cual papel.

El objeto de tu deseo; el objeto de tu despecho.

La contradicción de ser consumida y consumidora de una imagen estática, angustiada...³¹⁷

“La violencia existe en cuanto la practicamos los hombres de múltiples, variadas y sutiles formas”³¹⁸, la violencia, como se ha visto en los anteriores capítulos se mueve en diversas aristas y el género no es la excepción, en ello, el difícil panorama que tuvo que enfrentar la mujer en el siglo veinte. Por ello se hará hincapié en la representación de las mujeres, en sus diversas concepciones y formas de imaginarlas, sin embargo a través de la maestra rural se hace un especial énfasis, teniendo ésta un papel importante en la construcción del nuevo régimen a través de la educación, una manera en la que se propagaron las ideas posrevolucionarias. Diversos intelectuales y pintores se dieron cuenta de la misión tan importante que cumplían estas mujeres por lo que estuvieron presentes en diversos muros.

La importancia de estudiar a la maestra rural por medio del muralismo se remite a analizar las diversas representaciones sociales que justifican y legitiman un discurso social y político, que hace posible la dinámica de las relaciones sociales y prácticas culturales. Sin olvidar la dinámica de la de las relaciones de poder y asimismo de las relaciones de violencia simbólica y los cambios en el imaginario social. Primeramente se tratarán el rol de las mujeres en la primera mitad del siglo xx en México y la visión que se tenía de la mujer en diversas maneras de imaginarla y asimismo de representarla, por lo que se hace especial mención de las mujeres artistas e intelectuales, quienes rompieron con los estándares y

³¹⁷ Pat Badani, en Tibol, Raquel, *Ser y ver, Mujeres en las Artes Visuales*, México, Plaza Janés, 2002, pp. 11-12.

³¹⁸ Barreiro, Julio, *Violencia y política en América Latina*, México, Siglo XXI editores, 1978, p. 20.

esquemas de la época. La representación de las mujeres mexicanas gira también en diversos vértices como la maternidad, la raza y las concepciones de buenas y malas mujeres. En esencia la maestra rural se presenta como un elemento importante del nuevo Estado mexicano posrevolucionario en el proceso de educación y modernización, su presencia se introduce en el ámbito de la educación del campesino y del indígena, y por lo tanto llevarlos a la modernización y a la integración. Este aparatado intenta dar una visión la mujer, desde su representación hasta su participación dentro del movimiento muralista. Finalmente para acabar en las diversas representaciones de la maestra rural, como una forma de poder a través de las representaciones, que rigieron sus formas de vida, su identidad y enteramente su papel en la sociedad y en el discurso posrevolucionario.

4.1.-LA MUJER MEXICANA EN EL SIGLO XX. LA INTELLECTUAL Y ARTISTA.

La mujer de hace un siglo tuvo diversas complicaciones en su actuar en la sociedad, se enfrentaron a un “deber ser”³¹⁹ femenino y a toda una concepción de la mujer con una herencia proveniente del siglo XIX, y de la época colonial, que definitivamente marcó la identidad imaginaria de la mujer³²⁰, esto implica sus valores morales, educación, comportamiento y función social, es decir, un estereotipo o un modelo que se debió seguir. La idea de la mujer, por ende se polarizó en dos vertientes, María y Eva, “la buena mujer” y “la mala mujer”³²¹, “la Virgen de Guadalupe” y “la Malinche”, respectivamente.

La buena mujer, como “el ángel del hogar”³²², la virtuosa, honorable, de intachable moral, así como una mujer al cuidado de su familia, es decir una buena madre, recatada sumisa y asexual. El rol de la mujer en las primeras décadas del siglo veinte se percibe en

³¹⁹ Término tomado de la tesis de licenciatura: Ponce Gómez, Lizeth, *La construcción del “deber ser” femenino a través de las imágenes de consumo impresas en Morelia Michoacán (1940-1964)*, UMSNH, octubre 2012.

³²⁰ Referencia tomada de: Rivera Reynaldos Lisette Griselda, “Representaciones e identidades imaginarias de la buena y la mujer en la prensa moreliana del cambio de siglo (XIX-XX)”, en Rodríguez Díaz, Ma. Del Rosario, Lisette Rivera Reynaldos, Martín Pérez Acevedo (Coord.), *Imágenes y representaciones de México y los Mexicanos*, México, Porrúa/UMSNH, 2008.

³²¹ Rivera Reynaldos, *ibíd.*, p. 3.

³²² El término es propuesto por Lisette Griselda Rivera Reynaldos, en “Representaciones e identidades imaginaria de la buena y mala mujer en la prensa moreliana del cambio de siglo (XIX-XX)”, *ídem*.

diversas publicaciones de la época, por ejemplo en la *Mujer intelectual*, en donde se orienta el papel de la mujer ejemplar, aunque ya contiene algunos artículos más modernos, se sigue con la idea de que la mujer es la compañera del hombre y debe de seguir en el ámbito privado, además de servir a la sociedad y a la patria desde la familia, a continuación dos ejemplos que se encuentran en esta publicación:

-¡Desempeña tan importantísimo papel la mujer en el mundo! Pues a ayudarla para que lo realice satisfactoriamente, y así se lograra el engrandecimiento de la raza por el engrandecimiento de la dulce compañera del hombre!³²³

-Que se instruya, si y bien, para que pueda llegar a ser una buena madre de familia y en aptitud de ayudar a su compañero en la grata tarea de dar a la patria hermosa, robustos y sabios ciudadanos.
324

En el otro extremo está a la mala mujer, *Eva*, o la *Malinche*³²⁵ aquella que se define como la impura, deshonrada, con vicios y que se encuentra fuera del hogar, es decir en el ámbito público o rodeada de hombres. Además se agregan aquellas que sean prostitutas, de alguna casta, que sean alcohólicas o delincuentes e incluso asesinas, en esto último lo peor que se podía hacer era cometer infanticidio o aborto, pues iba en contra de la maternidad— este valor femenino se consideraba como uno de los pilares del imaginario de la mujer en cuanto a su deber ser—. También era común concebir a una mala mujer como aquellas que deshonraban a su familia, desde el punto sexual, pues la única forma de perder la virginidad era mediante la unión conyugal después del matrimonio, perderla antes, la llevaba a considerarla como una mujer impura. Además se agregaban algunas desvirtudes y vicios que la mujer debía evitar como la inmoralidad, la pereza, la perversión o la superstición.

Anteriormente, el Estado mexicano decimonónico llevó a cabo una instrucción femenina, de acuerdo a la determinación de espacios de actuación, se trató de orientar a la mujer como transmisora natural de los valores que querían imponerse, a través de la prensa

³²³ Rodríguez, Lucila, “Eduquemos a la mujer para que sea útil para el progreso humano”, En *La Mujer Intelectual Mexicana*, 1 de marzo de 1907, no. 8, p.84.

³²⁴ Rodríguez, Lucila, “El Hogar, siempre el hogar para la mujer y no saldrá del sitio en donde es reina y señora”, En *La mujer Intelectual Mexicana*, 1 de marzo 1907, no. 8, p. 103.

³²⁵ En esta parte se explica como *la Malinche* en la cultura mexicana es una representación negativa de lo mexicano, pues se considera una mala mujer por haber “vendido” la patria. Esta mujer que ha permeado el imaginario femenino es a *Malinche*, *Marina* o *Mallinatzin*, pues deviene en el símbolo de la derrota y la humillación, puesto que ella transgredió las normas con que se contralaba el sector femenino en aquel entonces.

principalmente, se trató de enfocar a las mujeres una identidad imaginaria que cumpliera con los requerimientos de una buena mujer, es decir que “la mujer difundiría una ética de trabajo, la economía doméstica, el respeto a la institución familiar, al Estado y las condiciones imperantes”³²⁶ A principios del siglo pasado la situación se seguiría manteniendo y se vería a la mujer como ese vínculo hacia las familias mexicanas.

Durante las primeras décadas del siglo veinte la participación de las mujeres se incrementó considerablemente, no sólo por la apertura de las condiciones laborales que se vinieron dando desde el siglo XIX sino también por su participación en la Revolución mexicana y en la lucha cristera, siendo estos movimientos los que introdujeron a la mujer a la esfera pública. Sin embargo, el discurso social y moral mantenía un pensamiento bastante rígido sobre la moral femenina y su honorabilidad, en cuanto al trabajo y la aparición pública de la mujer, el pensamiento de finales del decimonónico y principios del veinte sobre la mujer cambiarían de una manera lenta y gradual.

La Revolución mexicana, como se mencionó, introdujo a la mujer en el ámbito público, sin embargo, la presencia en “la fuerza de trabajo” y como activistas laborales y sociales trajo a la mujer un marco diferente en el discurso público pues su presencia “influyó sobre el relativo poder del lenguaje de la moralidad femenina. La discusión se enfocó menos en la moral y más en los derechos laborales en general, asentados en la Constitución de 1917, y en la maternidad”³²⁷. No obstante, la cuestión de la honorabilidad y moral femenina estuvo presente durante gran parte del siglo veinte en el discurso social, pese a que éste iría perdiendo fuerza con los años, en medida en que las mujeres rechazaron el discurso de la moral sexual, la honorabilidad y naturaleza femenina en su interacción con el medio laboral y social. Es necesario mencionar que no ha desaparecido en la actualidad.

También, en cuanto a la Revolución Mexicana, esta permitió la participación popular de distintos ámbitos anteriormente marginados, en ello, la mujer tuvo una presencia activa en el conflicto revolucionario. Fue así que alrededor de la activa presencia femenina se originaron mitos e historias alrededor, tal es el caso de las *Soldaderas* o de las *Adelitas*, que lejos de ser únicamente un mito, demostraron el papel de las mujeres el cual fue amplio y

³²⁶ *Ídem.*

³²⁷ Porter, Susie S., *Mujeres y Trabajo en la Ciudad de México*, México, Colegio de Michoacán, p.23.

numeroso, y lo hicieron desde distintas funciones, desde luchar, portar armas, simplemente conseguir y hacer la comida o cuidar de los enfermos y heridos; no sólo por seguir a su enamorado o a su esposo. En la Revolución entonces, la mujer se “incorpora al mundo de lo público brutalmente, en la experiencia límite de una guerra civil”³²⁸. Así la revolución fue una coyuntura para lograr grandes transformaciones en su rol social y una mayor participación en los ámbitos políticos, laborales y culturales de México que ver poco a poco en las siguientes décadas.

Para los años de la institucionalización, los grupos feministas mantenían un lugar importante dentro de la situación política del país, pues demandaban el sufragio femenino, desde 1911. Se tenía el temor de que “con tanta libertad, la mujer pudiera perder su feminidad, entendida como docilidad y sumisión, como base del hogar y así mismo de la institución básica de la familia.”³²⁹ La lucha por el sufragio continuó durante los siguientes años, pues la constitución de 1917 no terminaría de cumplir las demandas de las mujeres con conciencia que exigían igualdad y equidad jurídica, en general las luchadoras eran maestras de educación básica, algunas intelectuales y artistas. Durante los años veinte fueron dos organizaciones femeniles que estuvieron presentes en el ámbito político, El consejo Feminista Mexicano, con las maestras comunistas Elena Torres y Refugio García; la otra la Unión de Mujeres Americanas (UMA), dirigida por Margarita Robles. Éstas trabajaron por obtener mejores condiciones de trabajo para las mujeres, derechos políticos y finalmente obtener el voto.

La situación de las mujeres en el transcurso de los años treinta no cambio mucho con respecto a los veinte pues el discurso social que imperaba tenía una marcada tendencia a ser conservador. La modernidad, muchas veces, se veía como un peligro hacia las instituciones sociales como la familia— situación contraria en la educación—en ello la notable participación y presencia de mujeres en distintos ámbitos laborales y sociales. En cuanto a la vida cotidiana, la mujer común seguía estando ligada al matrimonio como única realización de la mujer y posteriormente ser madre. Sin bien, por otro lado estaban las mujeres de la vida intelectual, generalmente de izquierda, que participaba, en la *inquieta* vida del arte y de la

³²⁸ Tuñón Pablos, Julia, *Mujeres en México, una Historia Olvidada*, México, Planeta, 1987, p.136.

³²⁹ *Ídem*.

política, algunas intelectuales, artistas, escritoras, críticas que cuestionaban la cultura y los convencionalismos, “en este grupo, mujeres como Antonieta Rivas Mercado, Frida Kahlo, Guadalupe Marín, significan toda una renovación y una expectativa de vida que, no obstante, era ajena a la mayoría de la población.”³³⁰

Para los próximos años, durante la presidencia de Lázaro Cárdenas, se dio gran apertura a las organizaciones sindicales, entre las cuales surge el FUPDM (Frente Único Pro Derechos de la Mujer), que agrupó a mujeres que eran obreras, intelectuales, analfabetas, católicas y comunistas alcanzando un número de cincuenta mil mujeres organizadas en 25 secciones.³³¹ Entre sus miembros más destacadas están Refugio García, como su primera Secretaria General, Esther Chapa, Frida Kahlo, Soledad Orozco, Adelina Zendejas y Concha Michel. Esta organización de las mujeres en pro de su género buscó tener una igualdad jurídica y social mediante el sufragio. Lamentablemente esta meta no se lograría hasta 1953.

En cuanto a la conquista del espacio público por parte de las mujeres existe un cambio radical en el rol femenino, esta conquista supone una aceptación colectiva de nuevos roles en la sociedad, y por lo tanto nuevas estructuras simbólicas y significados. En el caso de México, se aceptó un cambio lento pero progresivo en la inclusión de nuevos papeles para la mujer, como en el campo deportivo, en el boxeo y en la lucha; la inclusión en roles políticos, empresariales y educativos, aunque este cambio es más perceptible hacia la segunda mitad del veinte. Sin duda las mujeres han estado presentes en el arte de las últimas décadas, y se debió a la admirable trayectoria de y presencia de intelectuales y artistas anteriores, que abrieron el camino a las mujeres en diversos ámbitos en su actuar social.

En general, se considera que a principios del siglo xx, “las mujeres artistas empezaban a cosechar los beneficios por los que otras mujeres habían luchado durante el siglo XIX”³³², y esto haría pensar que la había una equidad entre artistas, sin embargo, dice Uta Grosenick que las mujeres tenían escasa participación y presencia en el arte a diferencia de los hombres, pero a partir de las nuevas vanguardias nacientes en las primeras décadas del siglo pasado las mujeres comenzaron a tener más presencia, accediendo a instituciones, teniendo menos

³³⁰ Tuñón, *op. cit.*, p. 155.

³³¹ Tuñón, *Ibíd.*, 156.

³³² Grosenick Uta, *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Italia, Taschen, 2002, p. 14.

limitaciones, empero, “a menudo se veían obligadas a recurrir a sus contactos individuales con hombres ya consolidados en el mundo del arte para poder avanzar en sus carreras”³³³. Cuando Georgia O’Keeffe describió sus experiencias en el mundo del arte, “señalo que, los hombres no querían que entrara en él: les resultaba imposible tomarse en serio a una mujer artista”³³⁴. Esto en el viejo continente, pero en México la situación no dejaba de ser peor, pues las artistas se encontraron con más limitantes para poder expresarse en los caballetes y en los muros.

Anteriormente en el siglo XIX ya estaban algunas mujeres presentes dentro de la pintura, y aunque se creía que estas tenían a la pintura como una forma de pasatiempo, por la forma y técnica de las pinturas se ve reflejado que muchas de ellas se dedicaron de una manera más profesional, contribuyendo en ámbitos como el retrato, el paisaje, entre otros, aunque la producción por lo regular era informal y destinada a la decoración, por ello muchas de las obras pintadas por mujeres aparecen sin firma y “la diferencia entre patrocinador, productor y público es casi inexistente”³³⁵, es decir, no hay un reconocimiento hacia la autora, en este caso. Entre algunas pintoras del siglo esta Josefa Sanromán, Guadalupe Carpio, Ángela Leaza, Natalia León Garduño, Eulalia Lucio, entre otras.

Para las pintoras muralistas del siglo siguiente, “el deber ser femenino” también fue un obstáculo para que pudieran aplicar a la plástica mexicana pues enfrentaron situaciones de violencia, discriminación, amenazas durante el tiempo en el que se subieron a los andamios a pintar. Podría decirse que las pintoras tuvieron una participación sumamente complicada dentro del muralismo, pues se creía que era un trabajo que sólo debería incluir a los hombres al ser muy demandante para el género femenino. También, México al ser un país generalmente conservador, era muy difícil para la población ver a una mujer en overol trepada en los andamios y verla, sobre todo, en el medio público, rodeada de hombres.

Y es que “pocos investigadores se han preguntado por qué las mujeres tuvieron tan escasa presencia como creadoras del arte público México”³³⁶ y es que el mismo contexto

³³³ *Ídem.*

³³⁴ *Ídem.*

³³⁵ De Reyes Rentana Graciela, en Cortina, Leonor, *Pintoras Mexicanas del siglo XIX*, INBA, SEP, 1985, p. 21.

³³⁶ Oles, James, *Las Hermanas Greenwood en México*, México, CONACULTA, 2000, p.8.

cultural de las artistas responde, pues se consideraba “que el muralismo representó el “poder masculino”, aquellos que únicamente tendrían la fuerza y destreza necesaria para producir obras monumentales eran los hombres, y que “los artistas se resistían a ceder a las mujeres los pinceles gruesos y los vastos espacios murales porque esto hubiera significado para ellos perder parte de la potencia real o simbólica que habían adquirido”³³⁷, sin embargo, está el caso de María Izquierdo, Grace y Marion Greenwood, Aurora Reyes, Ryah Ludins, entre otras, que lograron concretar obras en los muros de edificios públicos.

Las diferentes pintoras muralistas mexicanas y extranjeras tuvieron que enfrentar una realidad social y cultural que poco las toleraba, aceptaba y que hasta un punto las violentaba. Prueba de ello María Izquierdo escribió en 1942:

El primer obstáculo que tiene que vencer la mujer pintora es la vieja creencia de que la mujer sirve solo para el hogar y sus obligaciones derivadas; cuando logra convencer a la sociedad que ella también puede crear, se encuentra con una gran muralla de incompreensión formada por la envidia o el complejo de superioridad de sus colegas; después vienen los eternos improvisados críticos de arte que al juzgar la obra de una pintora casi siempre exclaman: ¡Para ser pintura femenina... no está mal!, como si el color, la línea, los volúmenes, el paisaje o la geografía tuvieran sexo. Casi nunca los pintores ven en la mujer que pinta una colega más, que se dedica con la misma seriedad que ellos al mismo trabajo creador; no, por el contrario ven en ella a una competidora estorbosa e inferior que atacan venenosamente. También la mujer que pinta encuentra increíble incompreensión en la mujer que no es artista, ésta es una enemiga poderosa como el colega masculino, porque se imagina (enfermiza imaginación) que la mujer pintora necesita crearse una aureola de descuidada bohemia (para la mujer que no es artista, bohemia significa: pereza, desorden, anarquismo, libertinaje).³³⁸

El mismo caso de María Izquierdo, en el cual su proyecto mural de 1945 en el Distrito Federal se vio trucidado y frustrado, por órdenes Javier Rojo Gómez, jefe del Departamento Central del Distrito Federal. María Izquierdo preparó bocetos para decorar los muros del Palacio de Gobierno situado en el Zócalo de la ciudad de México, ante esta situación y al enterarse, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros lo boicotean. María Izquierdo cubriría una superficie de 225 metros en total, contrató al químico Andrés Sánchez Flores y al experto en aplanados David Barajas, ambos ya habían trabajado con Rivera. El tema planeado la

³³⁷ Sullivan, Edward, *La mujer en México*, Nueva York, 1990, p. LII, en James Oles, *op. cit.*, p. 8.

³³⁸ Izquierdo, María, “La mujer que pinta”, *Hoy*, octubre 24 de 1942; cita tomada de Tibol, Raquel, *Ser y Ver, Mujeres en las artes visuales*, México, Plaza y Janes, 2002, pp. 89-90.

Historia y el desarrollo de la Ciudad de México, cubriendo los muros verticales y en los plafones habría alegorías a la danza, el teatro, el cine, la música etc. Al ser consultados los grandes Rivera y Siqueiros consideraron que el encargo era excesivo para Izquierdo, pues tenía nula experiencia en la creación de murales, Siqueiros aclara su posición ante la situación:

“Yo propuse que en el caso del mural de María Izquierdo, como en el de otro mural, fueran los pintores que tuvieran más experiencia en la pintura correspondiente (pintura mural) quienes ayudaran a María Izquierdo como a cualquier otro pintor, a realizar su obra definitiva... Expuse por escrito que lo que acontecía era la consecuencia de la falta de consejo de artes plásticas, que permitía a los funcionarios gubernamentales dar y quitar contratos a libre albedrío”.³³⁹

Ante esto se le ofrece pintar en otro edificio pero de menor importancia, pero María Izquierdo lo rechazó. Posteriormente, realizó declaraciones en la prensa en contra del monopolio de los grandes y de la comisión muralista que conformaban, donde enmarca las injusticias en contra de los pintores menores y nuevos pintores, así como de limitar y llevar a la crisis a la pintura mexicana, por lo que hace severas críticas al poder impuesto por el monopolio de los tres grandes para trabajar en los muros:

“los Tres grandes y sus agregados, en beneficio e impulso de la plástica mexicana. Monopolizan, corrompen, estorban, dan consignas, sobre todo, hacen comercio, que es lo más importante... provocan controversias, tienden cortinas de humo, excitan los rencores y la envidia profesional y se esconden detrás de todo ese rango para proseguir su tarea mortal y remuneradora”³⁴⁰.

Entonces Reyes realiza en tablero transportable *La tragedia y La música*, como muestra de su potencial.: “Hice estos muros para demostrar que soy capaz de pintar al fresco y con proporciones monumentales y que se me trató injustamente al rescindir mi contrato”³⁴¹. Sin embargo en consideración de Raquel Tibol, al analizar los bocetos presentados por Izquierdo, dan cuenta de que la pintora hizo de lado su propio estilo para “encorsetarse en la dirección más superficialmente didáctica y discursiva del muralismo mexicano”³⁴².

³³⁹“Alfaro Siqueiros declara el incidente con María Izquierdo”, *Excélsior*, México, julio 25, 1946, en García Noriega Nieto, Lucila, *María Izquierdo*, México, Centro Cultural de Arte Contemporáneo, 1989, p. 93.

³⁴⁰ “Izquierdo María, María Izquierdo VS Los Tres Grandes”, *El Nacional: Órgano oficial del Gobierno de México*, año XVIII. Ciudad de México, octubre 2 de 1947.

³⁴¹ “Gestiones en pro de María Izquierdo ante el Gobernador del Distrito Federal”, *Esto*, México, 9 de enero de 1946.

³⁴² Tibol Raquel, *op. cit.*, p.104.

A la par, la participación de las hermanas Greenwood en el muralismo mexicano es un tema que últimamente ha tenido varias aportaciones importantes, pues, fueron las primeras extranjeras en realizar una pintura al fresco en México. Y aunque las dos hermanas realizaron frescos en el país, Marion Greenwood tuvo experiencias complicadas, especialmente al pintar en Morelia, donde tuvo que enfrentar varios desafíos.

La neoyorkina Marion Greenwood llegó a México en 1932, atraída por la cultura mexicana, en una conferencia a principio de los años 40, en donde comentó: “Como muchas artistas jóvenes de México me atraía porque parecía ofrecer una inspiración y una oportunidad que era vital y era americana. Americana en el sentido de Nuevo Mundo, en contra de la influencia europea que saturaba a la pintura entonces”³⁴³. Ya en México pintó varios murales, el primero de ellos en Taxco, fueron varios frescos titulados *Mercado en Taxco*, en el Hotel Taxqueño. Para este mural tuvo la ayuda de Pablo O’Higgins y de Ramón Alva Guadarrama, el primero de ellos le enseñó a Marion la técnica del fresco, así como hablar español y los elementos compositivos del muralismo mexicano.³⁴⁴ Lo que ayudó a que se introdujera en “el arte mexicano, a los pintores y al ambiente natural de nuestro país”³⁴⁵.

Así, Marion se convertiría en la primera mujer estadounidense en pintar un mural en el “marco de una corriente artística considerada masculina, en el sentido que eran los hombres los que tenían mayor intervención y que no era apropiada para las mujeres, puesto que requería de fuerza física para subir y bajar andamios, y romper con las normas de vestimenta de la época”³⁴⁶. Por ello las pintoras que participaron en el movimiento muralista, ya fueran extranjeras o mexicanas, crearon un escándalo, ya fuera por la vestimenta, por estar sobre los andamios o simplemente porque no era común ver a las mujeres trabajando en murales. Ione Robinson comenta las burlas que soportó en su colaboración en Palacio Nacional: “Mis overoles ocasionaron un buen de escándalo, ya que este edificio aloja al presidente y a su

³⁴³ Greenwood Marion, *My murals in Mexico and The Unites Estates*, ms. (ca. 1941), p.4. (MGA)

³⁴⁴ Oles, James, *Las Hermanas Greenwood en México*, México, CONACULTA, 2000, pp. 13-14.

³⁴⁵ López Orozco, Leticia, “Los Murales de las hermanas Grace y Marion Greenwood”, en *Crónicas*, México, IIE/UNAM, no. 13, 2008, p.46.

³⁴⁶ Pérez Aguirre, Dulce María, “Los murales de Marion y Grace Greenwood en Taxco y Morelia (1933-1934)”, en *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, no. 63, enero junio 2016, p.186.

gabinete, así como al Senado. La Revolución todavía no ha logrado liberar a las mujeres, a juzgar por los *oh-la-lás* de estos funcionarios cuando caminaban hacia sus oficinas”³⁴⁷.

Posteriormente Marion conoce al rector de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Gustavo Corona, quien le propone pintar el mural de *Paisaje y economía de Michoacán*, en el patio principal del Colegio de San Nicolás de Hidalgo, en la capital de Michoacán Morelia, éste sería su segundo proyecto muralista el cual comenzó en los meses de agosto y septiembre de 1933. Ya en Morelia comenzó con el mural, con muchas preocupaciones, una de ellas eran los estudiantes, pues tenía temor de que los estudiantes tomaran represalias en contra de su obra si esta resultaba controversial o de una temática que ellos no aceptaran, por ello es que comentaba: “Tengo mucho miedo de los estudiantes, son un grupo difícil y si no les gusta mi fresco van a destruirlo”³⁴⁸. Por otro lado había bastantes pugnas en contra del mismo Gustavo Corona, pues los estudiantes se encontraban a favor de Cárdenas y Corona al no estar en el bando cardenista, tenía a los alumnos en su contra, Marion lo retrata de la siguiente manera:

Ellos estaban muy desconcertados de ver a una mujer sola, pintando ese gran mural y había cierta hostilidad de los estudiantes, era la época de la campaña [presidencial] de Cárdenas y los estudiantes eran cardenistas, pero el rector Corona no era cardenista, por lo que se pusieron en mi contra también...”³⁴⁹

Marion había pedido que se contratara a Pablo O’Higgins para que le asistiera en el mural, esto para que instruyera a los albañiles, también porque tenía gran experiencia en la realización del fresco y necesitaba dinero. Mientras las hostilidades hacia Marion continuaban, y no sólo de parte de los estudiantes sino de la población conservadora de Morelia, en ello ella cuenta en tu entrevista con Dorothy Seckler:

³⁴⁷ Robinson, Ione, *A Wall to Paint On*, Nueva York, 1946, p. 90.

³⁴⁸ Oles, James, *Walls to Paint on, American muralists in Mexico, 1933-1936*, Tesis de Doctorado en Historia Inédita, New Haven, Yale University, 1995, p.143. Referencia tomada del artículo: Pérez Aguirre, Los murales de Marion y Graace Greenwood en Taxco y en Morelia, p. 189/ De igual manera es importante mencionar que había antecedentes para las preocupaciones de Marion, como lo demuestra Pérez Aguirre, pues, anteriormente, alumnos de Jurisprudencia y Medicina a final de 1933 habían borrado pinturas murales del mismo colegio de San Nicolás, empero no se cuenta con más información sobre el mural.

³⁴⁹ Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Conducted by Dorothy Seckler, At Woodstock, New York, <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-marion-greenwood-11871> [consultado el 23 de febrero de 2017]

“La única falta de libertad, por supuesto, de forma privada, tuve que quedarme en mi habitación de hotel como prisionera por las noches en mi hotel, ya que debía estar consciente de cómo pensaban de mí en todo el pueblo, o más bien se trata de una ciudad pequeña. Había cierta infelicidad conectada con ese ambiente y los michoacanos, incluso llegué a recibir cartas y llamadas anónimas para que dejara la ciudad. Había hostilidad por parte de los estudiantes que no querían que pintara... tenían la idea de que yo no era el tipo de régimen político que ellos querían...finalmente aborde el muro y ese fue un gran día. Pablo vino con toda la madera para los andamios, y una multitud de ayudantes, y yo subí en pantalones azules y comencé a pintar. Ellos me llamaban gringuita,...quien trabajaba incluso en la hora de la siesta. Ellos no sabían que debía seguir trabajando porque el yeso ya estaba seco. Algunas veces trabajé por ocho, nueve o diez horas por día en los andamios. A veces más, si era una sección grande.”³⁵⁰

Marion Greenwood terminó su mural en 9 meses³⁵¹, teniendo así muchas complicaciones en la realización de su mural, pues no era común que una mujer estuviera pintando y más en un espacio tan representativo como lo era el Colegio de San Nicolás, por otra parte, dentro del contexto, ella al hacer su composición en un lugar público, transgredía los límites del espacio público y privado correspondientes para las mujeres de aquella época, además como lo menciona Pérez Aguirre, la capital michoacana era conservadora y católica en su mayoría, por lo que al ver a una mujer con pantalones, sobre los andamios y rodeada de sus ayudantes varones era algo mal visto, además de que transgredía al realizar una actividad varonil como lo era dedicarse a una dedicarse a la pintura mural. Violentaba incluso las normas del vestir y el discurso moral, al usar aquellos pantalones azules. Incluso la hostilidad de la población la hizo escribir lo siguiente en carta a su madre: “las mujeres mexicanas no tienen más libertad que en un harén– por supuesto, siendo una muchacha estadounidense, aquí me tengo que aguantar y dejar que hablen de mí”³⁵². A pesar de las dificultades, el tema que expuso en *Paisaje y economía de Michoacán*, fue de manera libre sin la intervención de ninguna autoridad universitaria o estatal, además de que las hostilidades de los estudiantes terminaron cuando el mismo Cárdenas la vio pintando y el

³⁵⁰ Oral History interview with Marion Greenwood, *idem*.

³⁵¹ Para el 4 de febrero de 1934 se menciona la terminación del mural de Marion Greenwood. En: El corresponsal, “Marion Greenwood terminó su obra mural en Morelia: La mencionada artista norteamericana ejecutó admirables frescos en el antiguo Colegio de San Nicolás de Morelia”, *El Nacional: Diario popular*, México, 7 de febrero de 1934.

³⁵² Oles, James, *op. cit.*, p. 9. En: Carta a su madre, 16 de agosto de 1933, Archivo Marion Greenwood, Estados Unidos (MGA).

motivo representado de los indios tarascos lo puso feliz por lo que la felicitó por dar parte de su vida a México, por lo que Marion, pudo finalmente terminar su mural tranquilamente.³⁵³

Sin embargo, ni Marion Greenwood ni Aurora Reyes fueron las primeras mujeres en pintar un mural, puesto que Isabel Villaseñor pintó en 1930, junto a Alfredo Zalce, un mural en el exterior de una escuela rural, en la localidad de Ayotla, en Tlaxcala³⁵⁴, y en 1929 Ione Robinson asistió a Diego Rivera en Palacio Nacional. Sin embargo en ambos casos, según James Oles, fueron los hombres quienes dirigieron el proyecto muralista. Además otras mujeres participaron en la creación de murales en tierras mexicanas, tal es el caso de Ryah Ludins, quien pintó *La industria moderna* en el Museo Regional Michoacano en 1934, ella enfrentó situaciones similares a las de Marion Greenwood pues comentó en 1935: “[existe] una gran hostilidad hacia la idea de una artista estadounidense; una mujer artista, que lleva consigo pantalones, subiendo y bajando de un andamio en un difícil gobierno”³⁵⁵.

Una pintora con causa³⁵⁶ que llama nuestra atención resulta ser Aurora Reyes, pues fue una de las pintoras más destacadas del siglo pasado, no solo muralista sino de caballete, así como una importante poetiza y activista social. Como muralista pintó varios murales, con cada uno de los cuales tuvo varias complicaciones, puede pensarse que se debieron a la época y al contexto que le rodeaba, estas complicaciones derivaron a que cada mural tuviera época de difusión y por lo tanto poco conocimiento de Aurora Reyes, y que su producción muralista estuviera muy distanciada una de la otra. Su obra mural son siete murales: *Atentado a las Maestras Rurales* de 1936 en el Centro Escolar Revolución; *Trayectoria de la cultura en México*; *Presencia del maestro en los movimientos históricos de la patria*; *Espacio, Objetivo futuro* y *Constructores de la Cultura Nacional* de 1962 en el Auditorio 15 de mayo del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE); *Primer Encuentro* de 1978 en la Delegación y de Coyoacán. También pintó un mural en 1945 sobre la mujer campesina, el tema remontaba a el uso del rebozo que una campesina utilizaba para cargar a su hijo en

³⁵³ Oral History interview whit Marion Greenwood, *idem*.

³⁵⁴ Monreal Vázquez, Ivonne, “La obra mural del artista Alfredo Zalce”, *Cambio de Michoacán*, sábado 11 de enero de 2014. Consultado el 5 de marzo de 2016
<http://www.cambiodemichoacan.com.mx/nota-215187>

³⁵⁵ Pinturas en el museo michoacano, en *Revista de Revistas*, no. 1335, México, 25 de septiembre de 1935. En Pérez Aguirre, *op. cit.*, p. 200.

³⁵⁶ De esta manera titula el capítulo propuesto por Margarita Aguilar Urbán en *Aurora Reyes, Alma de Montaña*, refiriéndose a la labor que Aurora Reyes desempeño como pintora- muralista y activista social.

espalda y para llevar leña en el frente pero, por desgracia, el mural desapareció después de su exposición en el stand de una feria organizada por la Secretaria de Acción Social Femenil de la Confederación Nacional Campesina.³⁵⁷

Además la pintora hizo bocetos para otros proyectos muralistas, pero estos nunca lograron concretarse, esto por las escasas oportunidades que obtuvo para pintar muros, aunque Reyes nunca dejó de insistir para obtener nuevos proyectos muralistas. Uno de ellos plasmaba la historia del Instituto Politécnico Nacional en los muros de la Escuela Prevocacional no. 4³⁵⁸, sin embargo su propuesta no fue aceptada. Situación similar ocurrió cuando quiso cubrir los muros que habían quedado libre en el auditorio 15 de mayo, pues Aurora Reyes pretendía decorar el fondo del salón y del escenario, además de otras dos paredes laterales. Presentó el proyecto al Secretario General del Comité Ejecutivo Nacional del Sindicato, e igual que la anterior situación el proyecto no fue aceptado. Reyes se quejó de que el Secretario hizo todo lo posible por dificultar la terminación del mural, cuando Reyes no quiso pintar a los dirigentes del sindicato en lugar de retratos que ella había contemplado en *Constructores de la cultura nacional*. El Secretario en su tarea de obstaculizar la realización del proyecto cortó los suministros de agua y de luz, e incluso hizo creer a los pintores que había fantasmas en el Auditorio de la SNTE.³⁵⁹ Posteriormente en el edificio de la Delegación de Coyoacán donde plasmó el mural *El primer encuentro*, planeaba realizar otros dos más, uno de tema virreinal y otro de la guerra de los coyoacas, pero tampoco llegaron a concretarse.

Finalmente, la incursión de la mujer en las artes de México fue un complicado recorrido, el cual ya se ha explicado con el afán de poner sobre la mesa los problemas que tuvieron por ser mujeres y así mismo exclusiones del mismo campo artístico muralistas, del cual se podrían decir que era uno de los círculos de pensamiento más abierto de la época.

³⁵⁷ Aguilar Urbán, Margarita, *Aurora Reyes, Alma de Montaña*, México, Gobierno de Chihuahua, Instituto Chihuahuense de Cultura, 2010, p.131.

³⁵⁸ Según consta en el oficio del 17 de diciembre de 1945 dirigido por Aurora Reyes al Subsecretario de Educación Pública. Reyes insistió a la Institución la realización del mural, presentando el proyecto junto a otros cuadros para obtener la beca con un año de sueldo, también se ofreció a solventar los costos del material para la realización, y trabajar con un sueldo de una maestra de dibujo.

³⁵⁹ Aguilar Urbán, Alma de Montaña, *op. cit.*, p.132

Otras artistas importantes en el ámbito artístico fueron la fotógrafa Lola Álvarez Bravo, y las pintoras y muralistas Rina Lazo y Fanny Rabel que pintaron murales en los años cuarenta.

4.2.-EL IMAGINARIO DE LA MUJER EN LAS REPRESENTACIONES MURALES.

Las imágenes visuales juegan un papel sumamente importante, en el momento en que se consideran “instrumentos para el adiestramiento de la memoria y como medios de representar las cosas”³⁶⁰ de una manera en la que se pretende generalizar arbitrariamente y asimismo unificar en una sola representación alguna idea, sentimiento e ideología, acontecimientos, personajes, etc. Por ello dentro de la cultura la imagen visual que implican un proceso de recepción representan una forma de conocimiento y pensamiento, por eso las imágenes son tan efectivas para comunicar mensajes e ideas concretas por medio de signos, es importante recordar que las imágenes visuales conforman imágenes mentales.

Las diversas representaciones de mujeres en México, en buena medida han generado una forma de concebirlas e imaginarlas, ya sea por medio de estereotipos o ideas sobre su existencia y desarrollo en la sociedad y en la *jaula* de la cultura en la que se encuentra el ser humano, así como lo escribe Carlo Ginzburg “ofrece al individuo un horizonte de posibilidades latentes, una jaula flexible e invisible para ejercer dentro de ella la propia libertad condicionada”³⁶¹. La mujer como símbolo fue constante en las representaciones artísticas, pues desde la antigüedad se le ha representado de diversas maneras, aunque por lo regular se les identifica mucho con su función reproductiva y la maternidad. En las diversas representaciones artísticas de México se han tenido diversas representaciones de la mujer, en el muralismo en concreto se han identificado dos grupos principales de concepciones de la mujer, por un lado se encuentra la “Mujer buena”, en donde se encuentran referentes de la maternidad y a la mujer revolucionaria. En la contraparte está la “Mujer Mala”, la cual es relacionada en un primer punto a la Malinche, otras concepciones van derivada a los defectos

³⁶⁰ Tuñón, *op. cit.* p. 12

³⁶¹ Ginzburg Carlos, *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, Muchnik Editores, 1981, p. 22.

y vicios propios de la mujer. Un tercer grupo que puede identificarse menos, es el de la mujer indígena, como componente de la mexicanidad y de la misma revaloración indígena.

La mujer es constante en las representaciones idílicas referida a *la Patria*, como símbolo conjunta ideales liberales como la paz, la justicia y la ley, las imagen más conocidas son la Patria que lleva la Constitución de 1857; y *la Patria* que se conoce más por su distribución en los libros de texto gratuitos otorgados por la SEP, es la imagen creada por Jorge González Camarena, la cual es una mujer mestiza, asociada a la cultura y abundancia, “ella mira fuera de campo, al futuro y muestra en todo la dignidad que siempre debe tener la Patria”³⁶² así estas imágenes-ícono de la mujer son representaciones de ideas “encarnadas en cuerpos femeninos, candados para el desarrollo particular de los sujetos femeninos”³⁶³, que son referidas a los cívico-oficialistas son imágenes positivas e identitarias³⁶⁴.

Asimismo, el discurso oficial define el concepto de la nacionalidad mestiza “a partir de figuras maternas (y a su relación con el hombre en pareja)”³⁶⁵ En este caso se refiere a los dos estereotipos que se encuentran en extremos, el positivo con la *Virgen de Guadalupe* y el negativo, muchas veces ligado con la *Malinche*, considerando se así estereotipos anversos en el imaginario colectivo mexicano. Así mismo en la conciencia popular *la Malinche* también se interpreta relacionada con “la llorona” o “la chingada” como concepciones negativas de la mujer. En el caso primero, en la relación de la virgen de Guadalupe con la madre, entendida como la “madre de los mexicanos”, es un mito fundacional del “alma mexicana”, en ello radica su aparición en 1531 cuando apareció ante San Diego, de esta manera en la cultura popular se dice que la Virgen escogió a México para su patria, así los mexicanos son un pueblo santo y escogido por la “diosa madre”, lo cual expresa otra particularidad que identifica a los mexicanos. Ya que funcionó como un vínculo entre el mundo indígena y el europeo en el proceso de sincretismo cultural. De esta manera la figura de la Virgen de Guadalupe se ha representado en diversos momentos históricos, lo que le ha dotado y

³⁶² Tuñón, *op. cit.*, * p. 46.

³⁶³ *Ídem.*

³⁶⁴ Sin embargo los ideales femeninos no siempre reflejan representaciones idílicas de la mujer mexicana sino que también transmiten diversas formas de cómo son imaginadas, por ejemplo hay representaciones visuales que muestran a la mujer en gran poderío, encarnando el temor que hay por parte de los hombres hacia las mujeres. Asimismo hay ideales como el de la elegancia y la mesura.

³⁶⁵ De la colina, Margarita Alegría (coord.), *Nuevas ideas; viejas creencias: la cultura mexicana hacia el siglo XXI*, México, UAM, 1995, p. 187.

relacionado con un simbolismo patriótico, ejemplo de ello es el momento en que Hidalgo la utiliza como estandarte, o el uso que se le dio en el ejército zapatista.

En la primera etapa del arte mexicano hay diversas representaciones de la virgen, aunque una de las principales es la pintada por Fermín Revueltas en *Alegoría a la Virgen*, mural pintado en la preparatoria, en el cual como se trató anteriormente no sólo se expresan los valores indígenas, y el proceso de diversidad y sincretismo con los personajes representados dentro del mural. La virgen que se encuentra en el eje central de la composición mural es por mucho una clara muestra de la significación y papel fundamental que juega Guadalupe dentro de la sociedad mexicana y dentro de su pensar, realmente es entendida como la madre de todos los mexicanos. Al ser la figura central y más grande es evidente que el ojo espectador mirara directamente a ella, es la virgen morena que sintetiza una serie de atributos que sirvieron para entender las cualidades positivas del “deber ser” femenino.



21.-Fermín Revueltas,
*Alegoría de la Virgen de
Guadalupe*, 1922-1923,
Encáustica. Acervo del
Antiguo Colegio de San
Idelfonso.
[http://www.sanidelfonso.org.
mx/acervo.php#prettyPhoto\[if
rames\]/2/](http://www.sanidelfonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto[iframes]/2/)

Este mural afirma la pervivencia de las fiestas indígenas al representar una de las fiestas más populares del pueblo dedicada al culto de la virgen. La virgen se muestra en protección a mujeres, niños, hombres mestizos y la veneran ofreciéndoles los frutos de la tierra. En ello el mural “es una mezcla de religión y voluptuosidad, mística exaltación de la

mujer, glorificación de su femineidad”³⁶⁶ Las mujeres presentadas en el mural, al relacionarse con la virgen dan cuenta de la alegoría a la maternidad. La maternidad, es importante mencionarlo, es en la mujer es “valor estacional-esencial”, como madre de familia e inculcadora de valores, es decir ella es la que cría buenos ciudadanos y personas de bien.

El atardecer de Ramón Alva Guadarrama es un mural alegórico a la maternidad, éste plafón triangular contiene la representación de una mujer, con rasgos mexicanos, la cual amamanta a su hijo, “expresa seguridad y dulzura”. Es la figura central del mural al encontrarse en proporciones mayores y en primer plano, sin embargo es importante resaltar el hombre que se encuentra en el fondo que se encuentra trabajando la tierra, un elemento relacionado a la fecundidad natural. Otro elemento importante de resaltar son las flores que se encuentran a la izquierda, estas al estar cerradas refieren al “crecimiento, el desarrollo y el futuro”, es una metáfora que alude la institución familia y a la nueva nación.³⁶⁷



22.-Ramón Alva Guadarrama, *El Atardecer*, 1934, Mercado Abelardo L. Rodríguez, Fotografía de la autora.

³⁶⁶ Rodríguez, Antonio, *An historia of mexican art*, p. 52, en Rodríguez Prampolini, Ida, *Crónicas*, *op. cit.*, p.5.

³⁶⁷ Soto Villafaña, Adrián, “Ramón Alva Guadarrama. Vida campesina y la vida del trabajador, Las labores del campo o La cosecha y la tierra” en Prampolini, *op. cit.*, pp. 131-132. Ambas frases entre paréntesis son palabras de Villafaña.



23.- José Clemente Orozco, *La Maternidad*, fresco 1922, Colegio de San Idelfonso. Fotografía de la autora.

Finalmente, otra de las principales representaciones murales de la maternidad pertenece a la creación de Orozco, “La maternidad”. Este mural de influencia renacentista, que alude a las figuras desnudas de la madre y el hijo, como una alegoría “a lo orígenes y a la concepción espiritual de América con una maternidad”³⁶⁸. Según Azuela, la madre representada no es primeriza por la forma de sus vientre, además las cuatro deidades que protegen a la madre. Por otro lado es importante destacar que la

madre no tiene rasgos “mexicanos” y que en realidad ninguna figura los tiene, propone una universalidad a la que Orozco aspiró desde sus primeros murales, la maternidad alude a la América y a una concepción idílica de la misma.

La mujer indígena, surgió en diversas representaciones mexicanas desde el siglo XIX, en la necesidad de expresar cuestiones propias del mexicano propusieron expresiones étnicas relacionadas a lo indígena. En el muralismo mexicano se pintaron mujeres con rasgos indígenas por dos razones, por un lado para las representaciones del pasado prehispánico, como es el caso de Jean Charlot y Rivera, así como también otros lo hicieron. Se utilizaban mujeres modelos con ciertos rasgos para representar a estas mujeres ancestrales, con ello viene la segunda razón, las diversas representaciones murales mantuvieron rasgos indígenas en sus obras para identificar a la mujer mexicana, en lo identificada con “la india bonita”³⁶⁹. La contrariedad se encuentra al enfatizar ante la mujer indígena prehispánica y la contemporánea, e incluso con la imagen de una mujer indígena exaltada por los medios en

³⁶⁸ Azuela de la Cueva, Alicia, *Arte y Poder*, México, FCE, Colegio de Michoacán, 2013, p. 143.

³⁶⁹ Pérez Montfort, Ricardo, “El Estereotipo del indio en la expresión popular urbana, 1920-1940”, en *Estampas del nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre la cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS, CIDHM, 2003, pp.171-177.

1920-1930, en donde se percibe el uso de una figura que hace alusión a la raíz del mexicano, una forma de exaltar, pero la mujer indígena de los veintes-treintas estaba muy lejos de ser exaltada.



24.- Jean Charlot, *La Masacre del Templo Mayor* (Detalle), 1923, fresco, Antiguo Colegio de San Idelfonso
Fotografía de la autora.

Finalmente, la otra visión se encuentra en las diversas representaciones de la llamada mujer “mala” o que se consideran con una connotación negativa, en esta última concepción están presentes Orozco y Rivera, quien a través de sus obras representa a las mujeres en sus diversas imaginaciones. La figura de la Malinche fue considerada como negativa, como se explicó anteriormente, por la supuesta traición a la que es relacionada, sin embargo Malitzin fue vista como una figura representativa del mestizaje, tal y como lo hizo Orozco, sin embargo la mirada sumisa hacia el conquistador hace evidente sus relación de dominio ante la raza indígena. Orozco en el mural resaltó la complejidad de la conquista y del sincretismo, la figura de Cortes alude a la faceta “autoritaria e iconoclasta” de la conquista material y espiritual³⁷⁰. En el caso de Rivera la mirada es contraria al mostrar una mirada menos crítica de Malitzin al mostrarla mostrando las piernas al subir su vestido, lo que demuestra una situación impúdica. Fue una versión caricaturesca de la Malinche exponiendo su descaro y su actuar de manera negativa como una mujer que ha permeado el imaginario colectivo de manera negativa, pues deviene en el símbolo de la derrota y la humillación, puesto que ella transgredió las normas con que se contralaba el sector femenino en aquel entonces. Desde las primeras representaciones aparece del mismo tamaño que el conquistador y siendo traductora

³⁷⁰ Azuela, *op. cit.*, pp. 155-158.

e intermediaria de ambas culturas, la malinche se convirtió en “el otro” para los indígenas. Se le representa como “traidora de los suyos”, aunque también es ajena a los españoles.³⁷¹



25.- José Clemente Orozco, *Cortés y La Malinche* (Detalle), 1926, Fresco. Acervo del Antiguo Colegio de San Idelfonso. [http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto\[iframes\]/27/](http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto[iframes]/27/)



26.- Diego Rivera, *El mundo prehispánico* (detalle), 1929, Palacio Nacional. Fotografía en: <http://www.donquijote.org/culture/mexico/history/la-malinche>

En los murales de Orozco se muestran dos miradas de la mujer, la buena y la mala. La mujer buena representada, pasa por ser una mujer honorable, virtuosa, siempre ligada a la maternidad, la fertilidad y la familia, los valores que una buena mujer debía de tener en la época, siempre en posiciones dignas, que demuestran su fuerza, en el caso del mural *La Familia* o *Las mujeres*, pero por otro lado demuestra su fragilidad y su femineidad intacta, además de expresiones de acato y de serenidad. Por el otro lado la mala mujer, es representada

³⁷¹ Tuñón, Julia, *Historia ilustrada de México, Mujeres*. Coordinada por Enrique Florescano, México, CONACULTA, 2015, p. 36.

en el plano contrario, transmitiendo una imagen de inmoralidad, con poco pudor y con expresiones que evidencia vicios como la mujer en *El Banquete de los Ricos*, estas mujeres se muestran como perdidas, sin honor e impúdicas.



27.- José Clemente Orozco, *Mujeres*, 1926, Fresco, Acervo del Antiguo Colegio de San Idelfonso. [http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto\[iframes\]/24/](http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto[iframes]/24/)

28.- José Clemente Orozco, *El banquete de los ricos*, 1923-1924, Fresco. Acervo del Antiguo Colegio de San Idelfonso. [http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto\[iframes\]/10/](http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto[iframes]/10/)



4.3.- LA MAESTRA RURAL: MODERNIDAD Y EDUCACIÓN.

El papel de la mujer en la maestra rural, como un actor emergente de la Revolución Mexicana la cual trajo cambios y en el “ambiente cultural estaba contagiado de un espíritu de cambio y propuestas visuales que se impregnaban de novedades y modernidades”³⁷². En la constante búsqueda de la modernidad en el país la educación resultó ser un factor importante en el desarrollo de la sociedad, y evidentemente en la inclusión de los sectores anteriormente marginados como los campesinos, los indígenas y los obreros. Por ello la misión de las maestras rurales resultó esencial para llevar el discurso del régimen hasta las lejanas

³⁷² Monroy Nasr, Rebeca, “Fotografías de la educación cotidiana en la posrevolución” en De los Reyes, Aurelio (coord.), *Historia de la Vida cotidiana en México, tomo V, “La Imagen ¿espejo de la vida? Vol. II*, México, FCE, 2003, p. 186.

poblaciones rurales ya que las maestras siempre tuvieron liderazgo y protagonismo en los cambios sociales y políticos para las mujeres, el gremio de maestras de educación básica era particularmente activo en las protestas sociales en pro de los derechos de las mujeres, evidenciando que ellas habían adquirido un nivel de conciencia elevado en la condición de la mujer y su búsqueda de una equidad política y social.

La educación en México fue uno de los grandes avatares del siglo XX, e incluso aún lo es, sin embargo es durante el periodo posrevolucionario, como se trató anteriormente, que la cuestión educativa adquiere mayor relevancia gracias a las políticas educativas que surgieron con la constitución de 1917 y con la creación de la Secretaría de Educación Pública (SEP) en 1921, comenzando con los esfuerzos de Vasconcelos en la creación de una política a educativa que llegara a todo México y lo sacará del rezago en el que estaba, en ello, las misiones rurales fueron un punto de partida en la difusión de la cultura nacional planteada por Vasconcelos en la creación de una nación homogénea.

Los maestros en el régimen posrevolucionario sirvieron como difusores de la ideología nacional, prueba de ello fue la adopción de la pedagogía en acción, adoptada por la SEP como política oficial en 1923, la cual servía como un proyecto integrador y productivista. En los años de 1928 y 1938 inspectores de la SEP sondearon a los maestros a los cuales se les hicieron preguntas referentes a la situación educativa y culturas de los niños y alumnos, en ello algunas de las preguntas fueron si los niños sabían escribir, leer y hablar español, se preguntaba ¿qué sabían acerca de México, de sus héroes y de su presidente?; ¿Tenía la escuela un bandera?; ¿Contaba la escuela con una biblioteca y un teatro para promover la cultura nacional?³⁷³, y así mucha otras sobre la labor de los maestros rurales en las comunidades que atendían, puesto que su actividad de docente se había extendido hasta cubrir varios ámbitos como el agrícola, ganadero, de infraestructura y actividades de higiene y lúdicas para los habitantes.

El maestro rural en general se enfrentaba a educar a campesino y a los indígenas, los primeros considerados como irracionales, a los que se les debía de enseñar a, en palabras de

³⁷³ AHSEP-DGEP, “Datos que deben rendir los directores de las Escuelas Rurales”, 1938. Referencia tomada de Vaughan, Mary Kay, *La Política Cultural en la Revolución. Maestros Campesinos y escuelas en México en 1930-1940*, México, FCE, 2001, p. 53.

Vasconcelos, “centuplicar el modo de producción mediante el empleo de mejores útiles y de mejores métodos”*, al final “el mexicano rural era un peón esclavizado al que la escuela convertiría en granjero”³⁷⁴. La situación con el indígena no era mejor, se pensaba que educar al indígena era un desafío prácticamente imposible, pues según Sáenz el indio era mudo, es decir al no hablar el español, era una criatura incapaz o renuente a entender la civilización del “blanco” o mestizo, fueron reconocidos como inferiores y primitivos. El fin de esta política educativa a las comunidades rurales era integrarlas a la economía del mercado y a la comunidad homogénea de la nación.

En cuanto a la difusión de la cultura nacional en las escuelas rurales, a principios de los años veinte, a pesar de que la SEP, como lo explica Mary Kay Vaughan, elogiaba y promoviera a la cultura indígena a través de sus diversos proyectos culturales, lo cierto es que poco de esta representación exaltada de lo indígena se vio diseminada en las escuelas rurales. Esto cambió, limitadamente, en los últimos años de la década de los veinte, cuando la SEP intervino en la distribución de recursos e intentó articular una política cultural y popular nacional, en la conformación del nuevo Estado mexicano. Donde el maestro rural se convirtió en un ideólogo cultural que promovía la unidad y legitimidad mediante las artes, la oratoria y la historia, esta última en la introducción de nuevos héroes de la revolución y así mismo sus principios políticos reivindicadores. De igual manera, el maestro rural se convirtió en organizador político de campesinos e indígenas y organizador de las comunidades.³⁷⁵

De esta manera, la educación en lo rural significó una pretensión a la modernidad, el maestro rural fungió como el organizador político y social de la comunidad, así mismo incursionó necesariamente en el ámbito económico, en la producción de las comunidades al enseñar la mejor forma de realizar la actividad agraria. Por ende, el desarrollo de la comunidad dependía de los maestros rurales, desde la erradicar problemas cotidianos como el alcoholismo o la suciedad, así como el establecimiento de comercios y haciendas, y de igual manera incursionó en la creación y difusión de una cultura cívica nacional. Así los

³⁷⁴ Vaughan, *op. cit.*, Según Moisés Sáenz, subsecretario de la SEP de 1925 a 1928 y exdiscípulo de John Dewey, se consideraba esto sobre los campesinos e indígenas de México.

³⁷⁵ *Ibid.*, pp. 56-57.

maestros se convirtieron en los agentes de vanguardia del Estado en la implantación de la ideología nacional.

La educación en México “fue concebida como uno de los principales agentes de la revolución social, aunque el concepto y los objetivos de esta ‘revolución social’ hayan sido interpretados con muy diversos sentidos a lo largo de los veinte y treinta: del redencionismo espiritualista de Vasconcelos... conforme a los principios pedagógicos de John Dewey en los tiempos de Calles, o bien a la instauración de la enseñanza socialista en los años cardenistas y el énfasis en la educación técnica”³⁷⁶ La educación se pensó como una actividad “evangelizadora” que se efectuó a través de las misiones culturales, con la ayuda de los maestros rurales, que se enfrentaban a un panorama del 72.9% de analfabetismo, según Monsiváis, en las poblaciones rurales. Por lo que la educación mediante las misiones culturales en los años veinte fue de suma importancia, pues “se crearon mil escuelas rurales y se incorporó a más de cien maestros...donde las imágenes se impregnaron del esfuerzo realizado en la búsqueda de la integración nacional de los diferente grupos y sectores sociales de los diversos poblados del país”³⁷⁷.

La maestra rural fungió de igual manera en el régimen posrevolucionario de los años treinta, sin embargo enfrentó diversas dificultades en la creación de una nueva identidad femenina, que surgió con más fuerza después de la Revolución. Entendiendo que la Revolución promovió cambios reales y que fue una ruptura que abrió espacios políticos para nuevos actores políticos, en este caso las mujeres. Asimismo la Revolución trajo consigo una revolución cultural, como lo explica Monsiváis y Knight, en donde los intelectuales y el Estado mitifican y articulan una idea de nación, donde los maestros y las maestras rurales fueron piezas clave en las transformaciones políticas, educativas y culturales del país³⁷⁸.

Las maestras rurales y la maestra en general como una nueva identidad femenina tuvieron un camino complicado, pues ello supone una conquista del espacio del sistema educativo, pues no es hasta la década de 1920 que se incorporaron. Puesto que en el siglo

³⁷⁶ Ramírez, Fausto, “Los saldos de la modernidad y de la Revolución”, en *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1959*, México, CONACULTA, fomento Cultural Banamex, 1997, p. 343.

³⁷⁷ Monroy, *op. cit.*, p. 195.

³⁷⁸ En ello especifica Oresta López que debe de considerarse que el 35% de la población era indígena, el 75% rural y solo el 25% era del sector urbano.

XIX las mujeres no tenían un espacio en el gremio de maestros ni eran consideradas parte del sistema educativo, puesto que se creía que eran espacios meramente masculinos. Sin embargo con el tiempo el oficio de maestro dejó de ser recurrente en el ámbito masculino por la falta de interés. Por lo que creció la incorporación de mujeres en este ámbito, a pesar de que eran vistas como “intrusas y recibían un salario significativamente inferior”³⁷⁹.

La mujer como maestra comenzó con la educación de sus propios hijos y después con los ajenos, Oresta López explica que de esta manera podría considerarse que fue un periodo de transición de lo doméstico a lo público, enseñar a domicilio, y posteriormente de lo público- institucional, es decir en una escuela oficial. La mujer al comenzar a participar en el ámbito laboral se creyó evidente para la época la incursión en el profesorado, puesto que se vinculaba esta actividad a su razón natural de madres. Sin embargo, eran común las “trabas” para incorporarse al magisterio, además de los salarios inferiores a los hombres, manteniendo la creencia de que era natural para ellas cuidar de niños, por lo que no necesitaban un pago especial por ello. Al final, su condición de mujeres les creó ámbitos desiguales, de subordinadas a pesar de realizar las mismas tareas, que sus colegas masculinos. Ello comprueba una vez más que a pesar de que la mujer se incorporara al mundo laboral no cambiaba la visión y condición social de género.³⁸⁰

Con la Revolución, como se mencionó, se inició una revolución cultural, el protagonista y líder de ella, en los primeros años de la década de los veinte, fue José Vasconcelos, quien llamó voluntarios a colaborar con la erradicación de la alfabetización, muchas mujeres atendieron a éste llamado, en gran parte escaseó la presencia masculina como un efecto de la contienda revolucionaria. Las mujeres comenzaron a enseñar en espacios públicos e incluso en sus propias casas a obreros y obrera, niños y niñas, adultos, etc., esta obra fue considerada como “una gran obra de verdadero nacionalismo”³⁸¹.

En el caso de la educación rural, existió un proyecto de la escuela rural por la SEP para la educación de mujeres y niñas, se esclarecía que se debía de fomentar la educación que diferenciara las actividades entre mujeres y hombres, la mujer como centro

³⁷⁹ López, Oresta, *Alfabeto y enseñanzas domésticas, el arte de ser maestra rural en el Valle del Mezquital*, Cultura Hidalgo, México, CIESAS, 2001, pp. 54-55.

³⁸⁰ *Ibid.*, pp. 64-66.

³⁸¹ Ver nota Excelsior 15 de febrero de 1921, referencia vista en López, Oresta, *op-. cit.*, p. 66.

gravitacional de la familia, responsable de la formación y prestigio del esposo y los hijos, manteniendo en cuenta la importancia de las tareas domésticas y modernizarlas. De igual manera, se cuestionaban las actitudes de fanatismo religioso, pero el punto nodal resulta ser que la mujer debía de tener una mayor participación cívica, al ser una buena madre era una buena patriota. El nuevo Estado revolucionario alentó a la educación de mujeres y niñas, facilitó la coeducación y asimismo favoreció la entrada de las profesoras³⁸² al magisterio y a la escena social.

En el caso de la escuela rural, la incorporación de las mujeres al magisterio suponía una modernización educativa y una optimización económica para el Estado mexicano, puesto que las maestras con formación en su mayoría normalista, se establecían con una escuela en lugares de difícil acceso— se incorporaba la escuela mixta para reducir gastos y necesidad de maestros— dando como resultado el poder llevar la educación no sólo al medio urbano sino también al rural. La escuela rural mexicana sirvió como un elemento clave en la difusión e imposición de los nuevos valores del régimen posrevolucionario que se buscaba inculcar como la familia, nacionalismo, etc., creando un sistema simbólico destinado a consolidar dichos valores de una ideología predominante en el nuevo Estado mexicano³⁸³. En esta tarea era necesario la participación de actores que tuvieran cierta legitimidad en la percepción del campesino y del indígena para que la retórica simbólica del nuevo régimen penetrara justamente hasta estas comunidades. Por ello, fue importante la creación de vínculos entre los maestros y los habitantes de las comunidades, donde la inserción de categorías de corte nacionalista era sustancial para legitimar el régimen, bajo una pretensión de incorporación-integración a la nación como parte de la Revolución social y cultural.

Es importante mencionar que el número de mujeres que se integraron al magisterio superaba ya al número de integrantes masculinos, para finales de los años veinte, lo que significaba que las maestras habían logrado conquistar—en gran parte—el espacio educativo en México, enseñando no sólo a leer, escribir, o el español, sino también como ya se mencionó, a mejorar la agricultura, las industrias, se consideró entonces que:

³⁸² *Ídem.*

³⁸³ Palacios, Guillermo. *La pluma y el arado. Los intelectuales pedagogos y la construcción sociocultural del "problema campesino" en México 1932-1934*, México, Colegio de México, ICIDE, 1999, p. 226.

“la mujer dio entonces, su aportación a la Revolución. Estas maestras, sufridas y heroicas, que en el guerra cristera fueron muchas veces hasta el sacrificio de la vida, se hacían querer en las comunidades rurales... las maestras son presentadas bien como protagonistas excepcionales del cambio social—unas verdaderas heroínas – o bien solo son incluidas como seres pasivos, en donde lo dinámico y efectivo es el discurso político; ellas solo eran aplacadoras de “buenos” programas y atinadas políticas educativas.”³⁸⁴

Sin embargo, a pesar de que se les consideraba a las maestras como heroínas, las críticas hacia las maestras rurales no cesaban, pues se les denigraba y discriminaba por su condición de mujer, se les consideraba aun de incapaces e inferiores al varón, incluso poco inteligentes y solo útiles en la vida doméstica. El papel de las mujeres en la educación de México fue complicado, en el estudio de David Raby se expone testimonios y documentos que citan a las maestras rurales, donde se muestra que éstas tenían diversas actividades en sus comunidades; “establecían cooperativas, organizan sindicatos y comités agrarios, fundaban escuelas, a pesar de la oposición de los curas y caciques, en algunos casos fueron sacrificadas, agredidas o expulsadas” por sus propias comunidades. Incluso Raby señala casos de secuestros, violaciones, mutilaciones y asesinatos de las maestras, siendo así que esta era “violencia casual y picaresca” del ambiente rural.³⁸⁵

La maestra se convirtieron en una especie de musas de inspiración y un ejemplo para las demás mujeres, era un modelo de ciudadana útil para la sociedad, es por ello que estas mujeres que se dedicaba a la educación y que estaban al servicio de la reconstrucción del país eran consideradas “Mujeres Nuevas”. Las cuales aparecieron constantemente en las portadas de El Maestro Rural y en los murales de Diego Rivera o de otros muralistas de gran talla.

Las maestras rurales en su identidad imaginaria se les atribuyen diversas tareas de reconstrucción material y social, “se les pide además que asuman que su principal patriotismo radica en la maternidad, pero en los hechos como trabajadoras del Estado se marca la imposibilidad de conciliar su empleo y su función de madre”³⁸⁶, es decir, que las mujeres son indispensables para la reconstrucción del país pero no deben de descuidar su principal función de madres. La aceptación de la mujer en la participación social y política no era del

³⁸⁴ López, *op. cit.*, p. 84-85.

³⁸⁵ *Ibíd.*, p. 45. La autora hace referencia a la obra “Educación y revolución social en México” de David Raby, SEP- setentas, 1974.

³⁸⁶ *Ibíd.*, p. 119.

todo aceptada, como se vio con las mujeres intelectuales y artistas, por ello la difusión de la mujer nueva a través de las diversas representaciones de la maestra rural—en los murales, en el cine, la prensa y la fotografía—ayudaron a concebir la imagen de una mujer distinta en su identidad de manera positiva.

La creación paulatina de un estereotipo de maestra rural moldeó a las mujeres del magisterio, al hacerlas “mujeres nuevas” desde las normales, el éxito de los estereotipos se remite a la experiencia del sujeto al internalizarla o rechazarla, así como la homogeneidad de los mismos al momento de concebirse y al realizar el proceso educativo. En la reconstrucción del país la necesidad de estas mujeres nuevas, que dejan sus comodidades de la “modernidad” citadina, que ayuden a la transformación social y educativa. Las maestras funcionaron como un elemento educacional, sin embargo el Estado las trató de manera ambigua, pues sus tareas aun eran consideradas de hombres, pero “sus salarios y estatus laborales es de mujeres subordinadas”³⁸⁷. Las maestras rurales, y en general las mujeres, debieron de buscar por diversos medios mantener sus trabajos y cambiar las percepción de la sociedad en su actuar educativo en las comunidades.

4.4 LA FIGURA DE LA MAESTRA RURAL. UNA HEROÍNA PARA LA NACIÓN.

Para adentrarse más en el tema de la representación de la maestra rural en los parámetros visuales de la primera mitad del siglo XX, el arte muralista mexicano deseo “capitalizar el heroísmo de los maestros”³⁸⁸ en el contexto en que el Estado- nación busca fortalecerse y legitimarse, por ello la creación de obras murales engrandeciendo la labor del magisterios y en especial la de los maestros rurales, en este último apartado se tratara como es que se construyó la figura de la maestra rural desde el plano visual, partiendo de tres murales de Diego Rivera, Ramón Alva Guadarrama y Aurora Reyes, que mostraron diversas facetas del labor de la maestra rural.

³⁸⁷ López, *ibíd.*, p. 122

³⁸⁸ Monsiváis, Carlos, “La modernidad y sus enemigos”, *Imagen de México, La aportación de México al arte del siglo xx*, Suiza, Erika Billeter, Benteli Edición catálogos, 1988, p. 58.

En la pintura, la fotografía, el cine y la literatura se conforma una imagen de la maestra rural. En el cine el claro ejemplo fue la película de 1947 *Río Escondido* dirigida por Emilio el Indio Fernández, en donde se exalta la tarea de maestra rural como una labor de suma importancia para la nación, el maestro y la maestra rural se distinguen por su “servicio a la patria”, no solo por enseñar y erradicar el analfabetismo sino que ayudar a la labor agrícola en el campo. En ello comenta Oresta López, todas ellas (las maestras representadas) se enfrentan a espacios en los que aún no eran aceptadas, es decir en un principio en la comunidades rurales, donde llegaban a implantar escuelas y terminan ganando el respeto y agradecimiento de la comunidad rural. En el caso de ésta película es importante mencionar que la maestra se veía como una mujer frágil, bella y joven que a pesar de los primeros desfortunios su gran voluntad le lleva a triunfar al ayudar a los campesinos en su liberación y avance sustancial en la educación.

La imagen que persistía en el periodo posrevolucionario sobre la maestra rural se basaba en la “mujer nueva”, una nueva identidad femenina proyectada en parte en su labor pedagógica y patriótica. Estas nuevas maestras eran educadas en las Escuelas Normales, lo cual tenía cierto prestigio pues se les enseñaban métodos nuevos de enseñanza y se formaban mujeres que comprendían la política educativa oficial y que por lo tanto estaban preparadas para la labor educativa y social en las comunidades.³⁸⁹ La maestra rural entonces fue representada en diversos ámbitos, entre ellos las novelas *Mary Chuy* de 1934 y *Carmen. Maestra rural* de 1963, donde son presentadas como heroínas, egresadas de normales, sin embargo a pesar de representar su gran labor educativa y social, no se alejan de las convicciones tradicionales de ser mujer. Las mujeres seguían siendo entendidas desde una perspectiva masculina, donde su utilidad era el ser madres, siendo así que sólo fue una “nueva versión del viejo orden dominante”³⁹⁰.

En la cultura visual determinada por los diversos murales, se encuentra presente a la Maestra rural, en diversas interpretaciones que los artistas tuvieron de ella y de su actuar en la sociedad mexicana, por un lado se presentó a la maestra como un ser templado, enseñando a los niños y adultos de las comunidades. La imagen más inmediata es la creada por Diego

³⁸⁹ López, Oresta, *op. cit.*, p. 92-94.

³⁹⁰ Chávez Medina, Grecia, *Las mujeres trabajadoras y la construcción de sus derechos laborales*, UMSNH, tesis de licenciatura, Morelia Michoacán, 2015, p. 66.

Rivera en la SEP, en donde se muestra la maestra instruyendo a grandes y pequeños “para que los tiempos sean mejores”³⁹¹, por lo que la maestra es una figura revolucionaria que “enseña a los jóvenes y viejos mientras el suelo se trabaja en común, [con] el revolucionario joven que monta guardia”³⁹², así expresa la tarea de protección del jinete armado.

En un texto redactado por Diego Rivera expresa que en el piso bajo, la planta baja, expuso varias alegorías, una de ellas fue referente a la reconstrucción a través de la maestra rural³⁹³, es decir que después del episodio revolucionario la reconstrucción de la nación estaba en relación a la educación del pueblo de México, lo cual se remite a los ideales de José Vasconcelos—fue quien hizo el encargo—. La acción revolucionaria y la labor educativa parecen complementarias en la mente de Rivera.



29.- Diego Rivera, La maestra rural (Detalle), 1923, SEP. Fotografía tomada de la obra: Diego Rivera, Los frescos de la Secretaría de Educación Pública de Luis Cardoza y Aragón.

De igual manera está el caso está en mural de Ramón Alva Guadarrama, quien expone, en su primer trabajo individual en el plantel de la escuela primaria Juana Palacios de la Colonia Pro-Hogar, actualmente la mayoría de los murales están destruidos— en su obra Escena escolar al aire libre³⁹⁴, en donde se percibe una clase tomada debajo de un frondoso árbol, la maestra, el punto principal del mural se encuentra rodeada de alumnos, a su lado se

³⁹¹ Tuñón, Julia, *op. cit.*, p. 174

³⁹² Ramírez Rojas, Fausto, "Diego Rivera, Planta baja del Patio de Trabajo de la SEP", en Rodríguez Prampolini, Ida, *op.cit.*, p. 147.

³⁹³ Rivera, Diego, El arquitecto, núm. 5, septiembre de 1925, Documento encontrado en la obra de Cardoza y Aragón, Luis, *Diego Rivera, Los frescos de la Secretaría de Educación Pública*, México, SEP., 1980, pp. 173-174.

³⁹⁴ Este mural es el único que pervive en la actualidad, el resto de los murales que se encontraban en el plantel fueron cubiertos por numerosas capas de pintura vinílica, por lo que están ocultos y algunos murales podrían haberse destruido ya que se dividió la escuela en los años sesenta.

encuentra un caballete que es utilizado por uno de sus alumnos al realizar un ejercicio. Así mismo en primer plano se localiza una pareja de niños que se toma de la mano. Así mismo Guadarrama dio cuenta de la presencia campesina dentro de la clase, siendo la familia que contempla la clase.

La maestra rural que es el punto principal del muro se observa sentada, con un libro en sus manos, “La palma de su mano izquierda está abierta y dirigida hacia el espectador. La mano abierta no retiene ningún secreto mientras que la mano cerrada alberga misterios que no deben de ser revelados sino permanecer guardados”³⁹⁵. La mano más allá se asocia como el pilar y soporte inamovible. El libro y el globo terráqueo tienen gran peso simbólico; el libro sugiere la sacralización de la enseñanza, el libro abierto se refiere al dominio del conocimiento, el cerrado oculta el conocimiento que “oculta el mundo” y que se está en la expectativa de conocer. El Globo por otro lado tiene evocaciones de poder, se puede observar que en el globo está de frente el continente americano que simboliza no sólo lo terrenal, sino también lo espiritual, la idea de centro y de mundo³⁹⁶. Finalmente el árbol, como símbolo universal es relacionado con el conocimiento, vida, asimismo como un elemento ancestral de sabiduría, etc., que se encuentra adosado a la maestra, como si brotara de ella, el conocimiento bien de la maestra.

³⁹⁵Soto Villafaña, *Adrián*, “Lo visible y lo oculto. El mural de Ramón Alva Guadarrama en la escuela primaria María Juana Palacios”, *Crónicas*, no. 2, 1999, p. 46.

³⁹⁶ *Ibíd.*, p. 47.



30.- Ramón Alva Guadarrama, *Escena escolar al aire libre*, 1932. Fotografía de http://fotos.eluniversal.com.mx/coleccion/muestra_fotogaleria.html?idgal=14601

Lo expresado por Guadarrama en este mural son acordes al proyecto educativo que persiste en los años treinta en el México posrevolucionario, en donde el simbolismo es rico en relación a las ideas estructurales del mural, es decir, el conocimiento, la enseñanza y el progreso. Por otro lado, el mural de Guadarrama tiene serias influencias del mural de Diego Rivera, en diversos aspectos, la presencia de la maestra rural en centro, la presencia campesina en el medio rural y la enseñanza general.

También, en el Centro Escolar Revolución está el mural de Aurora Reyes³⁹⁷, *Atentado a las Maestras Rurales*. El Mural así como la llegada de Aurora Reyes al movimiento muralista se encuentra marcada por la llegada de Lázaro Cárdenas al poder en 1934, pues con él llega una gran apertura para los artistas³⁹⁸; y la participación de Aurora Reyes en el LEAR (Liga de Escritores y Artistas de la Revolución), pues le permitió pintar el mural, pues

³⁹⁷ La importancia de Reyes dentro de la investigación es que tanto fue una pintora muralista agredida pero que también representó la violencia de manera crítica sobre todo en su mural *Atentado a las maestras rurales*, aunque también en otras obras de caballete. Bajo un enfoque femenino plasma a la mujer desde una perspectiva de una fémina activista y de libre pensamiento, bastante comprometida con las causas femeninas de la época.

³⁹⁸ Durante el gobierno de Cárdenas, se dio a apertura a los artistas, que se podría decir que pertenecieron a la segunda generación muralista, para que llenaran las escuelas, mercados, fábricas y en edificios públicos del país con murales de diversos temas, estos reavivaron el movimiento muralista, recordando la anterior apertura que logro Vasconcelos en los veintes.

Reyes ganó un concurso convocado por la liga y el premio era el muro del Centro Escolar Revolución.

El mural fue realizado en 1936. Es un fresco de pequeñas proporciones, 2 x 4 m., que en primer plano muestra a un hombre que arrastra a una maestra tirándole del cabello con la mano derecha, mientras con la izquierda sostiene billetes, alzando el brazo. Por lo mientras la maestra se encuentra en el suelo y con el brazo derecho trata de cubrirse el rostro, mientras un hombre con sombrero de campesino agrede a la maestra con el mango de un fusil, la expresión de la maestra expresa dolor, este sentimiento se agudiza con la posición de las manos. En el segunda plano se pueden observar a tres niños que se esconden de la situación de violencia, mirando con curiosidad pero también presenciando la escena con temor.

Además con una preocupación por plasmar la figura humana, “mostrando la potencia de las expresiones, de los rasgos físicos que transparentan los matices del carácter o el significado oculto de una historia de vida”.³⁹⁹ El mural de *Atentado a maestras rurales* se representa una escena de agresión explícita, donde se ve una violencia escena que implica un medio social y así mismo una problemática que se vio y se vivía dentro de los años treinta en el país, es otra perspectiva de la educación y sus problemas, uno de los temas más delicados para el régimen posrevolucionario.

La composición del mural mantiene contrastes que lo equilibran en ello lo horizontal y lo vertical, la maestra rural como personaje clave y los dos agresores crean gran tensión al estar en posiciones opuestas, podría decirse que en las posiciones se ven varios aspectos como la dominación, la represión y la violencia que recae de manera vertical. Sin embargo la agresión es de manera cobarde, por ello los agresores no muestran su rostro, así es como “la pintora denuncia lo vergonzoso de la acción”. La composición además de lo anterior tiene elementos en su retórica, pues Reyes hace el uso de la figura de la borradura, que se basa en la supresión intencional de una parte o de la totalidad de un elemento iconográfico⁴⁰⁰, en esto la mayoría de los personajes de la composición ocultan parte de su cuerpo.

³⁹⁹ Aguilar Urbán, Margarita, *op. cit.*, p. 117.

⁴⁰⁰ *Ibíd.*, p. 138.



31.- Aurora Reyes, *Atentado a las maestras rurales*, fresco, 1936, Centro Escolar Revolución. (Foto: David Herrera Piña). Reproducción de la obra de Aguilar Urbán.

Dentro del mural, Aurora Reyes denuncia el hecho y envía un mensaje reprobando los abusos contra los maestros, que acataron el laicismo proveniente del plan sexenal y aprobado constitucionalmente. Aclama la labor de los maestros, pero sobre todo realza la figura de la maestra, demostrando su sacrificio y la expone como figura maternal valiente, también “subraya el hecho de que gran parte de los educadores anónimos que participaron en la lucha fueron mujeres esforzadas”⁴⁰¹.

El tema del mural evoca el conflicto de finales del 1934, generado entre bandos contrarios de la reforma del artículo 3° de la constitución, cuando por parte del PNR se intenta reformar dicho artículo, durante el Cardenismo se logró⁴⁰², en dicha reforma se establece que la educación impartida por el estado debía ser socialista, excluir toda doctrina religiosa y combatir el fanatismo mediante la inculcación de un concepto racional y exacto del universo

⁴⁰¹ *Ibíd.*, p. 139.

⁴⁰² Por un lado estaban aquellos que luchaban por esa educación socialista, entre ellos se encuentra a organizaciones feministas, ligas antirreligiosas, sindicatos de maestros, comités pro- educación socialista, organizaciones estudiantiles y partidos políticos de izquierda; y en el otro extremo ten aquellos que consideran a la educación socialista como dañina, que atenta en contra de sus intereses religiosos y morales, en ello se encuentran las asociaciones de padres de familia, Ligas y asociaciones que defendían las libertades religiosas, sectores conservadores y gremios de artesanos, rancheros y hacendados, además de viejos participantes de la Guerra Cristera. Estos eran los bandos que enfrentó la presidencia de Abelardo Rodríguez y consecuentemente Lázaro Cárdenas, después de la reforma al artículo tercero. Los primeros conflictos en contra de la reforma se dieron en la presidencia de Abelardo L. Rodríguez, cuando los sectores religiosos y conservadores consideraron que la educación socialista no era la más apropiada. No fue hasta que a mediados de la presidencia de Cárdenas que el conflicto se vio resuelto, gracias a la política conciliadora del presidente con la iglesia y la parte anticlerical del gobierno, centralizando la educación teniendo un control estatal e incrementando el presupuesto destinado a la educación y reformas dentro de la SEP.

y de la vida social. Asimismo, ampliaba las facultades del gobierno federal tanto para controlar los distintos niveles del sistema educativo como para vigilar el funcionamiento de las escuelas particulares.⁴⁰³

La representación de Aurora Reyes, en cuanto al conflicto generado a finales del 34' por el cambio radical a la educación socialista y la generación del conflicto contra los maestros por cumplir con el mandato constitucional, tuvo una buena aceptación dentro de los círculos artísticos y gubernamentales, por una lado el gobierno aceptaba la producción de murales que hablaran de la educación socialista. Y en cuanto al ámbito artístico la temática y el simbolismo fueron bien aceptados dentro de la escuela mexicana de pintura porque la imagen reflejaba emotivamente a la maestra mártir, a la profesora rural violentada y que por estar en el Centro Escolar Revolución⁴⁰⁴, el mural se reflejaba como un símbolo del proyecto educativo proveniente de izquierda y la lucha por la modernización en la educación. “La maestra rural se unía en un solo icono un nuevo culto: el de la escuela, el del campesinado y el de a figura maternal de la patria”⁴⁰⁵.

En *Atentado a Maestras Rurales*, la violencia explícita que coloca a la mujer agredida como heroína propia del mural, también como mártir y como autora de un gran sacrificio, por ello la violencia directa fue necesaria en el mensaje que quiso dar Aurora Reyes en la composición, para hacer una demostración de lo ocurrido con los maestros que acataron el mandado constitucional del artículo 3º y que sectores conservadores violentaron. Sin embargo la violencia explícita se convierte en analítica, demuestra que la violencia fue crítica

⁴⁰³ PNR, La educación socialista. México, Secretaría de Prensa y Propaganda del PNR, 1935. En Quintanilla, Susana, La educación en México durante el periodo de Lázaro Cárdenas, 1934-1940. http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec_31.htm

⁴⁰⁴ El Centro Escolar Revolución se construyó de 1933 a 1934, anteriormente el espacio había albergado distintos usos; a finales del siglo XVII se edificó el Recogimiento de San Miguel de Belem para Mujeres Pobres de Cualquier Calidad, teniendo una función educativa para las mujeres, en el siglo XVIII pasó a ser solamente el Colegio de Belem. Posteriormente fue expropiado, después de las leyes de Reforma, dejando de funcionar como institución educativa, el inmueble en 1862 al ser cedido al Ayuntamiento de la Ciudad de México se convirtió en la Cárcel de Belem. Ya para el periodo posrevolucionario en 1933, se demolió la cárcel para erigir de nuevo un centro educativo, evidentemente dentro del fervor de reforma educativa del artículo 3º, el edificio se inauguró el 20 de noviembre de 1934, convirtiéndose como foco principal de la educación básica, así como escuela piloto del país, proveniente de la izquierda mexicana. Para 1936 a través del pintor Roberto Reyes Pérez la S.E.P. invito a los artistas del LEAR para decorar los muros.

⁴⁰⁵ Aguilar Urbán, Margarita, *op. cit.*, p. 136.

en su momento y que fue expresada para legitimar la situación de los maestros y de la educación socialista, dejando al grupo conservador como cobarde.

Dentro de la prensa, la maestra también se ve a través de una imagen de sacrificio, pues generalmente se exponen como víctimas de la violencia política y social, se ven envueltas en agresiones, como lo muestra el mural, por parte de grupos opositores a las políticas del Estado mexicano, como los cristeros, antiagraristas y anticomunistas⁴⁰⁶. Muchos son los casos de violencia hacia las maestras rurales, que denotan una brutalidad simbólica en contra de las maestras al servicio del gobierno por parte de varones cristeros o de grupos opositores. Aunque por otro lado está la Revista *El Maestro Rural* que ayudo a crear una idea mítica del maestro rural, creando estereotipos sobre las maestras y maestros como verdaderos misioneros de la educación.

El papel de la maestra en el medio social de los años treinta es bastante importante, aunque la importancia de la maestra rural se remonta varias décadas atrás, desde finales del mil novecientos y principios del siglo pasado la maestra o las profesoras normalistas, son aquellas que tienen la labor de alfabetizar. De 1920 a 1940 no sólo se dedican a la labor alfabetizadora sino que incursionan en el medio político, son promotoras, activistas de partidos y grupos políticos, y especialmente en los años 30 son “mártires de la “piedad” homicida de las turbas de cristeros y sinarquistas”⁴⁰⁷, además son participes del intento radical de la imposición de la educación socialista, a la cual el clero y la derecha se oponen fanáticamente. Las profesoras apoyando el laicismo, como puerta de entrada a la modernidad, y al tener un papel tan importante dentro de las escuelas rurales y misiones culturales, la iglesia católica y el sector conservador les hizo pagar tal entusiasmo en la modernidad con golpizas, violaciones y asesinatos.

También hay otros artistas que pintan a maestras rurales o referentes a la educación como un medio mediante el cual el Estado luchaba en contra de las demás instituciones como la iglesia por un poder esencialmente simbólico, por ende los profesores y misioneros culturales resultaron ser los guerreros en contra de aquellas instituciones consideradas

⁴⁰⁶ López., Oresta, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁰⁷ Monsiváis, Carlos, “De cuando los Símbolos no dejaban ver el Género (las mujeres y la Revolución Mexicana)”, en Cano Gabriela, Mary Kay Vaughan, Jocelyn Olcott (coomp.), *Genero, Poder y Política en el México Posrevolucionario*, México, FCE, 2009, p. 31.

retrogradadas, por ello las maestras sobre todo aquellas que eran rurales terminaron siendo “un emblema de la sociedad en construcción”⁴⁰⁸, siendo así que los muralistas contribuyeron a crear la figura retórica como bien lo apunta Renato González Mello. Empero la figura de la maestra rural no deja de tener una retórica ligada a la maternidad y así mismo a la patria.

La Maestra rural en el marco del régimen posrevolucionario sirvió como un vínculo para hacer llegar los valores posrevolucionarios al medio rural, por medio de un sistema simbólico que ella enseñaba en las poblaciones, pues con el uso de los libros de texto y una doctrina en las escuelas normales, proyectaba a través de la enseñanza intereses del régimen en la integración y cohesión social por medio de la educación, de igual manera se buscaba eliminar el rezago de las comunidades rurales y llevarlas a la modernidad, tanto social como económica. Las políticas educativas de 1920 a 1940 buscaron mediante la educación en general consolidar un poder que implicó diversos sistemas simbólicos de legitimidad, prueba de ello es la enseñanza de valores cívicos y de una historia oficial-nacional. La imagen por tanto de la maestra rural, como mártir, sacrificada y como heroína dio bases para que el sistema tuviera un punto fuerte en la difusión de una ideología oficial, mediante los vínculos creados entre las maestras rurales y los habitantes rurales. Es así que mediante los murales y otros soportes visuales se pueden apreciar esta configuración simbólica de la maestra rural, como una “mujer nueva”, en comparación a la mujer “vieja” que es comúnmente representada por Orozco. La nueva mujer es vista como la maestra rural, la mujer que es patriótica y por lo tanto que colabora con la nación.

⁴⁰⁸ González Mello, Renato, “El régimen visual y el fin de la Revolución”, en Acevedo Esther, *Hacia otra historia del arte en México, 1920-1950*, México, CONACULTA, 2001, p. 290.

CONSIDERACIONES FINALES: La legitimación de un nuevo régimen, la retórica de violencia en el muralismo mexicano

La Constitución de 1917 responsabilizó y legitimó tiempo al gobierno posrevolucionario de velar por el derecho público a la educación y cultura. Por ello se abrió el espacio para que intelectuales y artistas participaran y se ocuparan de la parte educativa y cultural del pueblo mexicano, se encargaron de la creación, educación y difusión de diversos elementos constitutivos de la nación mexicana. Siendo así que diversas personalidades se volvieron líderes populares, tal es el caso de Rivera. Sin embargo, esta elite ilustrada definió su labor civilizatoria y encaminada a definir y reconstruir el “Alma Nacional”, y en este punto el muralismo mexicano a través de su propuesta estética comprometida con los diversos sectores sociales y con sus derechos reivindicados por la Revolución ayudó a la construcción de un régimen visual.

Las relaciones entre el arte muralista y el Estado fueron una parte constitutiva de la estructura institucional de la nación mexicana y asimismo de la cosmovisión de los grupos políticos y letrados. Así en los años posrevolucionarios se requirió legitimar al poder político, así como sus propuestas “revolucionarias” y principios cívicos en que se pretendía sustentar su autoridad de clase en el poder y por lo tanto dar validez a la obra de los artistas como parte de esos grupos en el poder. De esta manera, las elites letradas tuvieron un papel fundamental en el escenario cultural, social y político, pues desde diversas instituciones fueron forjando una “cultura hegemónica”, sobre todo en la cuestión artística y educativa. Los intelectuales tuvieron que acreditar su participación en el nuevo régimen, por lo que construyeron un discurso que justificaba su función y sus alianzas, esto a través de la educación al pueblo mexicano, fomentar y promocionar lo propio, a fin de cuentas, “pretendió construir el alma nacional y ‘crearle la doctrina’ a la revolución”.⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ Parte de la consigna corresponde a al discurso pronunciado por José Vasconcelos “los motivos del escudo” (sf.), en José Vasconcelos y la universidad, p. 216. En Azuela, *op. cit.*, p. 78.

El Renacimiento Mexicano buscó dar forma a los elementos que conformaron la cosmovisión del mexicano, así como de los elementos constitutivos de una identidad nacional revolucionaria, con un espacio geográfico en común y de una característica racial mestiza compartida que homogeneizó al ser mexicano. En este caso el discurso visual brindado por el muralismo, brindó un lenguaje plástico que ayudó a un imaginario de homogeneidad nacional a través de la incorporación de diversos actores sociales, que no tenían participación en las decisiones políticas en el anterior régimen porfirista y que la Revolución les abrió el espacio en su accionar político y social. En la construcción de un aparato ideológico las imágenes y los discursos en ellas ayudaron a aglutinar la creencia de una nación homogénea. Es por ello que la imagen mural como representación cultural en el régimen posrevolucionario tuvo relevancia y presencia, como se argumentó, por lo que tuvo diversas incursiones en la construcción de la renovada nación mexicana.

El muralismo como movimiento pictórico constituye un arte público con alcances reflexivos sobre las representaciones del acontecer histórico y en ello la búsqueda del origen de un nuevo y auténtico carácter nacional que los mexicanos debían tener en su universo simbólico. En el nuevo régimen posrevolucionario el arte se consideraba como un medio pedagógico y el fin era “elevar al pueblo”, llevar a la población por el camino de la modernidad y progreso con base a la educación y a las artes, así la acción pedagógica del muralismo también se fijó en mostrar lo histórico que fungió como una herramienta para formar una conciencia, por lo que los artistas muralistas crearon narrativas históricas que acreditaban a México como nación y trataron, a través de los muros, de establecer un diálogo con las masas, donde fue primordial “ofrecer una lección histórica, social, filosófica, pero no se confundieron con el pueblo sino que intentaron elevar a éste hacia el nivel suyo, en una positiva conquista, en una real enseñanza para identificarlo con la conciencia de los artistas”⁴¹⁰.

La construcción e invención de una historia común que ayudara a legitimar al régimen posrevolucionario desde el pasado fue necesaria, considerando a la gesta revolucionaria como la siguiente lucha después de la Independencia y de las reformas liberales, aquí la historia liberal que había triunfado en el siglo XIX tuvo un gran papel en determinar la

⁴¹⁰ Rodríguez Prampolini, Ida, *Una década de Crítica de Arte*, México, D. F., Sep/Setentas, 1974, p. 27.

concepción de la historia nacional—tanto para la población como para los artistas, en el momento de la realización artística así como de la circulación y recepción del mural— al mismo tiempo las temáticas y las alegorías históricas funcionaron para mostrar la idea de un pasado glorioso, el pasado precolombino, que mostraba la grandeza y particularidad del pueblo mexicano.

Al principio de esta investigación se plantaron diversos objetivos, que fueron analizados y en la medida de lo posible resueltos en cada uno de los capítulos, en el primero de ellos fue para abrir el panorama de la investigación y marcar los diversos puntos clave por los que sigue la investigación. Primeramente, está la razón de establecer que la nación mexicana se renovó después de la lucha revolucionaria. La nación mexicana como una “comunidad imaginada” renovó aspectos importantes del nacionalismo, como la memoria y las concepciones de identidad y homogeneidad. Por ello al instaurarse el régimen posrevolucionario, una de las principales vías para innovar a la nación se establecieron en el proyecto vasconceliano. Este proyecto, en gran parte, fue el que pretendió homogeneizar al país, desde la educación y las artes, de acuerdo a un discurso incluyente en el cual se integraban actores sociales, anteriormente marginados. El discurso político que se enraíza con el cultural y el visual, indica que esta inclusión de actores sociales fue para sanar heridas dejadas por la Revolución y evitar acciones políticas de los grupos como los campesinos y obreros, así como la ya mencionada modernización que se pretendía en el país.

En esto el último, el imaginario de pertenencia e identidad del mexicano en su particularidad, fue dado por el discurso de integración de las masas, que eran las herederas de los beneficios que había traído la Revolución. La lucha revolucionaria como se explicó, se construyó e inventó en un proceso único y perdurable que funcionaba en base a las diversas memorias y donde se dejaron de lado las memorias reaccionarias o contrarias. Esta unificación y construcción de la Revolución fue en parte gracias a la escena cultural. Aquí, la cultura visual que el muralismo produjo ayudó a afianzar la idea de una Revolución, que fue formada por mitos, por una memoria seleccionada y por lo mismo un olvido impuesto, lo que dio lugar a una memoria oficial y una historia nacional construida. Esta memoria y manera de imaginar la historia y cultura mexicana fue transmitida a través de imágenes que la legitimaban visualmente y mostraban a la Revolución en base a una rememoración oficial.

Tal es el caso del mural de Diego Rivera en Palacio Nacional o los de la SEP y las diversas imágenes murales que contenían alegorías históricas y revolucionarias, héroes y actores sociales como el campesino. Así los murales que estuvieron y que aún están, en su mayoría, mostraron imágenes de una historia construida, pre digerida que los mexicanos con el paso de los años tuvieron que asimilar.

Por ello en el segundo apartado se argumentó como es que la historia, la memoria, el mito y el olvido están presentes en la visualidad mural, y que por lo tanto ayudaron en la construcción de la renovada nación mexicana. Así el estudio desde una perspectiva a contracorriente del muralismo, ayudó a explicar de una manera más crítica como el muralismo estaba inserto en las esferas del Estado y del poder, obviamente en el discurso nacionalista, donde se mostró como un arte con un anclaje al pasado pero perseguía un carácter modernizador en el progreso en su carácter pedagógico a través del arte y la imagen mural.

Para el tercer capítulo que se ocupaba de la violencia simbólica en las representaciones murales, se argumentó como es que los imaginarios sociales de México se renovaron en parte con la Revolución y como es que tenían una herencia que provenía del siglo XIX. Esta renovación en gran parte se dio en el ambiente cultural y educativo a través de los símbolos y referencias que produjo el muralismo, en el caso de esta investigación, orientados en la homogeneidad e integración de las masas al discurso oficial. En la homogeneidad e integración encontramos dos retóricas que estuvieron presentes, la racial y la de clase.

La primera de ellas fue con la inclusión del indígena como mexicano, en donde la imagen mural colaboró a crear vínculos reivindicatorios con el pasado indígena, éste para establecer la particularidad racial del mexicano-mestizo, los murales que contienen la figura indígena como se analizó, son diversos, sin embargo se encuentra más la figura del indígena clásico o del pasado. Aquí el tópico más claro fue el del hito histórico de la conquista, la cual fue representada de diversas maneras; en el mural de Jean Charlot *La Masacre del Templo Mayor* muestra el violento choque entre culturas, al igual que el mural de Rivera en Palacio Nacional, así la conquista como hecho histórico clave se relaciona con el nacimiento del mexicano a través del mestizaje, aunque no siempre se mostró como un choque violento,

pues Alva de la Canal en *El desembarco de los españoles y la cruz implantada en nuevas tierras* muestra la implantación del cristianismo y un fundamento espiritual de México e Hispanoamérica, asimismo el referente indio y religioso se encontró en el mural de Fermín Revueltas en *Alegoría de la Virgen de Guadalupe*, en donde el símbolo está relacionado más a la religiosidad mexicana, a pesar de la ideología del pintor. Así el mestizaje fue justificado en la incorporación del elemento indígena, al glorificarlo y mostrando la particularidad de ancestral procedencia del ser mexicano, como los murales de Palacio Nacional. Aunado a eso y desde una visión más crítica están los murales de Orozco, en donde representó al mestizaje desde la controversial pareja de Cortés y Malitzin, en la obra la dominación está desde Cortés hacia los demás elementos de la composición, la Malinche y el indígena, de igual manera como el Mural de *Razas Aborígenes*, el cual resulta contrario a la visión idílica de Diego Rivera.

La segunda retórica visual fue en la reivindicación de clase en base a reformas y a la situación social, es el caso del obrero y el campesino, por lo que fue esencial la incorporación de los discursos asentados en la constitución de 1917 y por lo mismo la reivindicación dentro del discurso visual. Sin embargo, ambos actores sociales eran muy diversos, en cuanto a los imaginarios que se tenían se localizó uno que identificó una dicotomía entre campesinos y obreros; los primeros de ellos se encontraban con una añoranza al pasado y por lo mismo se pedía la restitución de sus tierras, la figura clave en ello fue Emiliano Zapata, la cual fue incorporada al discurso del Estado como una forma de conciliar a los campesinos e incorporarlos, los murales que lo representan son constantes, sin embargo Diego Rivera lo llevó a la SEP, Chapingo y Palacio Nacional, siempre exponiéndolo como un héroe.

Así mismo está la otra percepción del mundo que es la de los obreros que miran justamente al futuro de emancipación anarcosindicalista, sin embargo los pintores muralistas los mostraron en sus problemáticas como luchadores sociales en contra de las injusticias del sistema capitalista, aquí se ven los problemas que enfrenta el trabajador, por lo que Antonio Pujol y Grace Greenwood exponen las condiciones paupérrimas a las que se enfrentan los obreros. Asimismo en se exponen los problemas de los trabajadores del campo en los murales de Ramón Alva Guadarrama y Marion Greenwood. Ambas retóricas se fusionaron en una pretensión modernizadora que se basó en la educación masiva, que contribuyó a inculcar los

nuevos valores de la renovada nación. En el caso del campesino, era necesario sacarlo del atraso en el que estaba y llevarlo al camino de la modernidad, el obrero más allá de sus pretensiones y al estar en el medio urbano también necesitó del dogma nacionalista para su integración como la clase trabajadora de las principales urbes mexicanas.

En este tercer apartado se analizó y se comprendió como cada uno de los artistas contó la historia y percibió la cultura mexicana a su manera, desde su particular punto de vista, y que sin irnos muy lejos lo observamos fácilmente entre las creaciones de Orozco y Rivera, donde enseñaron al pueblo sus tesis privadas y sus interpretaciones subjetivas de la historia de México, externamente eran objetivas, pero internamente ofrecían su visión individualista con una aspiración de que la obra se convirtiera en una expresión colectiva. Esta expresión colectiva fue, efectivamente la que ayudó a crear un régimen visual, en cuanto las concepciones populares y memoriales de la nación, y en base a lo anteriormente mencionado, se crearon diversos imaginarios colectivos relacionados al innovado nacionalismo expresado a través de los murales.

Para el último objetivo está la incorporación de las mujeres en la escena social que tuvo diversas aristas, como se expuso, las mujeres se percibieron de diversas maneras, y a través de las imágenes murales se representaron como madres, mártires, malas mujeres, etc. La bifurcación de la moral femenina en un lado positivo y otro negativo, marcó el trascender y el imaginario de la mujer durante el siglo xix y xx, la buena mujer y la mala mujer estuvo en el entendimiento de la población al momento de concebirlas. La concepción de la buena mujer estaba vinculada con el ser buena madre y ciudadana, y por lo tanto buena transmisora de valores nacionales y patrios; lo cual se vio reflejado en los diversos murales de Orozco, Fermín Revueltas y Ramón Alva Guadarrama, que exponen a una mujer que está relacionada a los buenos valores y a la maternidad; así por el lado contrario estuvo la mala mujer, la cual se encuentra principalmente con la figura femenina más polémica del pensar mexicano, *La Malinche*, como una traidora a la patria, como un símbolo de derrota y humillación en el caso de la Representación de Rivera, sumisión en el caso de Orozco.

Así, la presencia de mujeres intelectuales y artistas en el panorama político y cultural mostró una reivindicación social de las mujeres a medias, pues su presencia y acción política no se dio hasta 1953. El muralismo la incorporó como una figura positiva para la educación,

desde la representación de Diego Rivera en la SEP, así como la representación de Ramón Alva Guadarrama que muestran la función educativa y modernizadora de la maestra en las comunidades, la imagen de mártir y autora de gran sacrificio la dio Aurora Reyes en *Atentado a las maestras Rurales*, ante la situación que vivieron las y los miembros del magisterio en los años treinta. Finalmente la figura de la maestra rural funcionó como mártir y heroína de la educación, pues ella llevaba la educación a diversas comunidades indígenas y campesinas alejadas, fue la perfecta trasmisora de los ideales del Estado a través de la enseñanza del español, valores cívicos y una forma de vida “moderna”. Es decir fue un elemento importante para la incorporación de las masas indígenas y campesinas al Estado en la transmisión y divulgación de los elementos nacionalistas.

Hasta aquí, se analizaron los murales y se argumentó cómo construyeron una cultura y un régimen visual, que colaboró al discurso del Estado mexicano, a pesar de la individualidad del pintor, en la idea de una nación homogénea y reivindicativa con los derechos de los actores sociales que fueron incorporados con la revolución, no sólo a través de la carta magna sino también en las representaciones culturales que surgieron después de la construcción de la Revolución. La elite que llegó al poder después de la gesta revolucionaria necesitó legitimar su posición, ya fueran políticos o intelectuales, no sólo como el gobierno que surgió de la Revolución sino aquel que seguiría la Revolución a través de las consignas sociales. Por ello la producción cultural comenzó desde arriba, pero tomó elementos populares que identificaran a las masas de manera horizontal con el Estado. Esta producción, que en el caso de esta investigación, fueron los murales y el movimiento muralista en general, ya que se produjeron imágenes que se convirtieron en símbolos de la nación y del mexicano, la arbitrariedad se encuentra en este punto, es decir la violencia simbólica, en el momento que colaboraron, desde el plano visual, al crear la idea de una nación homogénea, con un pasado gloriosos y por lo tanto una legitimación de la cultura hegemónica y de una elite en el poder.

Después de la investigación, se puede considerar que se cumplieron con los objetivos propuestos, sin embargo hay varias observaciones que están presentes en la investigación, y que resultaron obstáculos decisivos. Primeramente está el problema de la recepción de las obras, ya que como se supondrá no hay textos que hablen de como el pueblo mexicano y

todos los actores integrados consideraron y percibieron las obras murales, la interpretación se queda en la elite mexicana, tanto política e intelectual, esta última es la que tiene más escritos, sobre todo investigaciones y críticas de las obras y de los artistas, por lo que resaltan otros pintores, críticos de arte, periodistas, investigadores y extranjeros. Aunado a eso, bastantes testimonios sobre la época son basados en las experiencias estéticas. Por lo que podría abrirse la interrogante: ¿Cómo se percibieron los murales, más allá del difícil comienzo del movimiento, en la cotidianidad de los habitantes de México?, esto último, para un estudio más completo de los imaginarios y la percepción del mexicano, la identidad y evidentemente la influencia y el peso de los imágenes en la hora de la configuración y percepción de la realidad.

El discurso muralista tuvo gran vigencia durante gran parte del siglo XX, ya fuese por la permanencia que le quiso dar el Estado al seguir con una producción que llegó al siglo XXI o por la constante reproducciones de los murales en medios hemerográficos o en los libros de texto de primaria, aunado a la fama de los artistas como Diego Rivera y la permanencia de los murales en espacios públicos y populares. Podría decirse que el discurso posrevolucionario caducó en la segunda mitad del siglo pasado, y que las percepciones que ahora hace el observador del mural son distintas, sin embargo algunas cuestiones parecen aún persistir en el imaginario mexicano, como la percepción de la historia, una oficialista y una nación “homogénea” que aún no reconoce del todo ser pluricultural.

Finalmente, se considera que cada apartado podría llevar a más investigaciones del tema relacionadas a la visualidad posrevolucionaria, así como a los diversos imaginarios colectivos, así como de nuevas perspectivas críticas sobre el movimiento muralista; también se podría proponer un seguimiento en los años subsecuentes, es decir, un seguimiento temporal de cómo es que las políticas siguieron en la inclusión social y cómo la visualidad creada por el muralismo realmente influyó en el imaginario colectivo en los años cuarenta y cincuenta. De la misma manera la visualidad se podría estudiar a través de la fotografía, el cine e incluso el grabado o cualquier arte plástico o elemento de la visualidad.

REFERENCIAS

a) Bibliografía

AAVV., *Arte y Violencia, XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, UNAM, México, 1995.

AAVV., *El nacionalismo en el Arte Mexicano*, IX Coloquio de Historia del arte, UNAM, IIE, México, 1983.

AAVV., en *Historia del arte mexicano*, SEP, INBA, Salvat, México, 1986.

AAVV., *Historia General de México*, Colegio de México, México, 2000.

AAVV., *Historia, Leyenda y mitos de México: su expresión en el arte*, XI Coloquio Internacional de Historia del Arte, IIE-UNAM, México, 1988.

AAVV., *La iconografía del arte contemporáneo (Coloquio Internacional de Xalapa)*, IIE-UNAM, México, 1982.

AAVV., *XIII Coloquio internacional de Historia del Arte, Tiempo y Arte*, UNAM-IIE, México, 1991.

Acevedo Esther (coord.), *Hacia otra historia del Arte en México, la Fabricación del Arte Nacional a Debate (1920-1950)*, Tomo 3, CONACULTA, México D.F., 2002.

Acevedo, Esther, *Guía de murales del centro Histórico de la Ciudad de México*, Universidad Iberoamericana, FCE, México, 1984.

Aguilar Camín, Héctor y Lorenzo Meyer, *A la sombra de la Revolución mexicana*, Cal y Arena, México, 1989,

Aguilar Urbán, Margarita, *Aurora Reyes, Alma de Montaña*, Gobierno de Chihuahua, Instituto Chihuahuense de Cultura, México, 2010.

Alarcón Menchaca, Laura y Estrellita García Fernández, *Cambios sociales y construcción de imaginarios en México durante el siglo XX*, Colegio de Jalisco, México, 2013.

Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, FCE.

Aragón, Orlando, *Indigenismo, movimientos sociales y derechos indígenas en México*, UMSNH, México, 2007.

Azuela de la Cueva, Alicia, *Arte y Poder, Renacimiento artístico y revolución social México, 1910-1945*, Colegio de Michoacán, FCE, México, 2013.

Barreiro, Julio, *Violencia y política en América Latina*, Siglo XXI editores, México, 1978.

Bartra, Armando, *Los herederos de Zapata, movimientos campesinos posrevolucionarios en México, 1920-1980*, Era, México, 1986.

Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía, Identidad y metamorfosis del mexicano*, Grijalbo, México, 1987.

Bayón, Damián, *América Latina en sus Artes*, s. XXI editores, México, 2000.

Bech, Julio Amador, *Las raíces mitológicas del imaginario político*, Miguel Ángel Porrúa, UNAM, México, 2004.

Benjamin, Thomas, *La Revolución Mexicana, Memoria Mito e Historia*, Taurus, México, 2003.

Benjamin, Walter, *Para un Critica de la Violencia*, editorial Leviatán, Argentina, 1995.

Benteli, Erika Billeter, *Imagen de México, La aportación de México al arte del siglo xx*, Edición catálogos, Suiza, 1988.

Bourdieu Pierre, Jean-Claude Passeron, *La Reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Editorial Popular, España, 2000.

Brading, David A., *Caudillos y campesinos en la Revolución Mexicana*, FCE, México, 1985

Byung- Chul Han, *Topología de la violencia*, Titivillus, 2013.

Cano Gabriela, Mary Kay Vaughan, Jocelyn Olcott (coomp.), *Genero, Poder y Política en el México Posrevolucionario*, FCE, México, 2009.

Cano Gabriela, Mary Kay Voughan, *Genero, poder y política en el México posrevolucionario*, UNAM, FCE, México, 2009.

Cardoza y Aragón, Luis, *Diego Rivera, Los frescos de la Secretaría de Educación Pública*, SEP., México, 1980.

_____, Luis, *Orozco*, FCE, México, 2005.

Castro Domingo, Pablo, Tejera Gaona, Héctor (Coord.), *Teoría y Metodología para el estudio de la Cultura, la política y el poder*, UAM, Miguel Ángel Porrúa, México, 2009.

Charlot Jean, *El Renacimiento del Muralismo Mexicano, 1920-1925*, Editorial Domés, México, 1985.

Collin Harguindeguy, Laura, “Mito e Historia en el Muralismo Mexicano”, *Scripta Ethnologica*, Año XXV, Numero 25, CONICET, Buenos Aires Argentina, 2003.

Cosío Villegas, Daniel, (Coord.) *Historia General de México*, Colegio de México, México, D.F., 2000.

De la colina, Margarita Alegría (coord.), *Nuevas ideas; viejas creencias: la cultura mexicana hacia el siglo XXI*, UAM, 3México, 1995.

De los Reyes Aurelio (coord.), *Historia de la Vida cotidiana en México, tomo V, “La Imagen ¿espejo de la vida? Vol. II*, FCE, México, 2003.

De Reyes Rentana, Graciela, en Cortina, Leonor, *Pintoras Mexicanas del siglo XIX*, INBA, SEP, México, 1985.

Del Conde, Teresa, *José Clemente Orozco. Antología crítica*, IIE, UNAM, México, 1982

García Inda, Andrés, *La violencia de las formas jurídicas*, CEDECS, Barcelona, España, 1998.

García, Pilar, Esther Acevedo (coord.), *México y la invención del arte latinoamericano, 1910-1950*, Secretaría de relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo histórico Diplomático, México, 2011.

Fell, Claude, *José Vasconcelos, los años del Águila*, UNAM, México, 2009

Florescano Enrique, *Imágenes de la patria*, Ed. Taurus, México, 2005

Foucault, Michel, *Vigilar y Castigar, El nacimiento de la prisión*, siglo XXI editores, México 2005.

García Alonso Rafael *Las vanguardias como alternativa ante la tragedia de la cultura*, Nómadas, núm. 1, 2000, Universidad Complutense de Madrid, España.

García Guajardo, Elizabeth, *Mariano Azuela y José Clemente Orozco, Imágenes de la Revolución Mexicana*, San Jose State University, 2001.

García Noriega Nieto, Lucila, *María Izquierdo*, Centro Cultural de Arte Contemporáneo, México 1989.

Garrido, Esperanza, “Evolución y manejo de la imagen de Miguel Hidalgo y Costilla en la pintura mexicana (1828.1960)”, en *Arte y Coerción, 1er Coloquio del comité Mexicano de Historia del Arte*, IIE- UNAM, México, 1992.

Gilabert, Cesar, *El hábito de la utopía: Análisis del imaginario sociopolítico en el movimiento estudiantil de México*, 1968, Instituto Mora, Miguel Ángel Porrúa, 1993.

Glusker Susanna J., *Anita Brenner*, Instituto cultural de Aguascalientes, México, 2000.

González Cruz Manjarrez Marcela, *Imágenes del arte mexicano, El muralismo de Orozco, Rivera y Siqueiros*, Instituto de Investigaciones Estéticas /UNAM, México, 1994.

González Mello, Renato, *Orozco ¿pintor revolucionario?*, IIE/UNAM, México, 1995.

Greenwood Marion, *My murals in Mexico and The Unites Estates*, ms. (ca. 1941), MGA

Grosenick Uta, *Mujeres artistas de los siglo XX y XXI*, Taschen, Italia, 2002.

Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colon a “Blade Runner”* (1492-2019), FCE, México, 2016.

Guerra, François-Xavier, *Las premisas de la política educativa*”, en *México del antiguo régimen a la Revolución*, FCE, México, 1988

Hacia otra historia del arte en México, La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950), CONACULTA, México, 2002.

Hall, Linda B., *Álvaro Obregón: poder y revolución en México, 1911-1920*, FCE, México, 1985.

Eder Rita, *El arte en México: Autores, temas, problemas*, CONACULTA, FCE, México, 2001.

Hijar Serrano Alberto (compilador) *Frentes, coaliciones y talleres, Grupos visuales en México en el siglo XX*, FONCA, CONACULTA, INBA, CENIDIAP, 2007.

Hobsbawm, Erick, *A la Zaga- Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, España, ed. Crítica, 2001.

Huysen, Andreas, "Vanguardia y Posmodernidad. En busca de la tradición: Vanguardia y Posmodernidad en los años 70" en Picó Josep, *Modernidad y Posmodernidad*, Alianza Editorial, España, 1988.

Jaimes, Héctor, *Filosofía del muralismo, Orozco, Rivera y Siqueiros*, Plaza y Valdés ed. México, 2012.

López Oresta, *Alfabeto y enseñanzas domésticas, el arte de ser maestra rural en el Valle del Mezquital*, Cultura Hidalgo, CIESAS, México, 2001.

Lucena Salmoral, Manuel (coord.), *Historia de Iberoamérica, tomo III, Historia Contemporánea*, ed. Catedra, España, 2008.

Marván Laborde, Ignacio (coord.) *La Revolución Mexicana 1908-1932*, FCE, México, 2010.

Matute, Álvaro, *La Revolución Mexicana: actores, escenarios y acciones*, Océano, INEHRM, México.

Meyer Eugenia, *El futuro era nuestro. Ocho cubanas narran su historias de vida*, FCE, UNAM, México, 2007.

Mirko Louer, y Rita Eder, *Teoría Social del Arte*, UNAM, México, 1986.

Monsiváis Carlos, *El arte y la cultura nacional entre 1910 y 1930*, FCE, México, 2012.

_____, *Las esencias viajeras*, FCE, México, 2006.

Nogué Joan, “Intervención en Imaginarios Paisajísticos y Creación de identidades territoriales” Alicia Lindón y Daniel Hiernaux (dirs.) *Geografías de lo imaginario*, Barcelona: Anthropos UAM, 2012.

Oles, James, *Las Hermanas Greenwood en México*, CONACULTA, México, 2000.

_____, Walls to Paint on, American muralists in Mexico, 1933-1936, Tesis de doctorado en Historia inédita, New Haven, Yale University, 1995

Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, Planeta- CONACULTA, México, 2002.

Cardoza y Aragón, Luis, *Pintura Contemporánea en México*, Editorial Era, México, 2001.

Palacios, Guillermo, *La pluma y el arado, Los intelectuales pedagogos y la construcción socio-cultural del “problema campesino” en México 1932-1934*, Colegio de México, CIDE, México, 1999.

Paz, Octavio, *México en la obra de Octavio paz, III. Los privilegios de la vista, Arte de México*, FCE, México, 1987

Pérez Montfort, Ricardo, *Avatares del nacionalismo cultural, 5 ensayos*, CIESAS, CIDHEM, México, 2000.

_____, *Estampas del nacionalismo popular Mexicano, Diez ensayos sobre la cultura popular y el nacionalismo*, CIESAS, CIDHEM, México, 2003.

Aguayo, Fernando y Lourdes Roca (coordinadores.), *Imágenes e investigación social*, Instituto Mora, México, 2005.

Pini, Ivonne, *Fragments de Memoria, Los artistas latinoamericanos piensan el pasado*, Universidad Nacional de Colombia, Universidad de los Andes, Colombia, 2001.

Ponce Gómez, Lizeth, *La construcción del “deber ser” femenino a través de las imágenes de consumo impresas en Morelia Michoacán (1940-1964)*, UMSNH, octubre 2012.

Porter, Susie S. *Mujeres y trabajo n la ciudad de México, Condiciones materiales y discursos públicos (1879-1931)*, Colegio de Michoacán, México 2008.

Reina Leticia, Ricardo Pérez Montfort (coord.), *Siglos ¿fin de ciclos?1810, 1910, 2010*, INAH, CIDHEM, CIESAS, México, 2013.

Reina, Leticia, *Indio, Campesino y nación en el siglo XX mexicano, Historia e Historiografía de los movimientos rurales, siglo XXI*, México, 2011.

Rivera Marín, Guadalupe, Coronel Rivera, Juan (Coord.), *Encuentros con Diego Rivera, Siglo XXI editores*, México, 1993.

Rodríguez Díaz, Ma. Del Rosario, Lisette Rivera Reynaldos, Martín Pérez Acevedo (Coord.), *Imágenes y representaciones de México y los Mexicanos*, Porrúa /UMSNH, México, 2008.

Robinson, Ione, *A Wall to Paint On*, Nueva York, 1946.

Rodríguez Prampolini, Ida (coord.) *Muralismo mexicano, 1920 – 1940, Catálogo razonado I*, FCE, México, 2012

_____, *Muralismo Mexicano 1920-1940, Catálogo Razonado II*, Universidad Veracruzana, FCE, UNAM, CONACULTA, INBA, México 2012.

_____, *Muralismo Mexicano 1920-1940, Crónicas*, CONACULTA, México, 2011.

_____, *El arte contemporáneo; esplendor y agonía*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2006.

_____, *Una década de Crítica de Arte*, Sep/Setentas, México, 1974.

Roura Fuentes, Alma Lilia, *Olor a tierra en los muros*, CONACULTA, INBA, México, 2012

Rowe, William, Vivian Schelling, *Memoria y modernidad, Cultura popular en América Latina*, CONACULTA, Grijalbo, México, 1993.

Ruiz, Ramón Eduardo, *La Revolución Mexicana y el movimiento obrero, 1911- 1923*, editorial Era, México, 1978.

Sepúlveda, Luz María (coord.), *Las artes plásticas y visuales en los siglos XIX y XX*, Tomo VI, COACULTA, México 2013.

Tenorio Trillo, Mauricio, *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, FCE, México, 1998.

Thomas Benjamin, *La Revolución Mexicana, Memoria Mito e Historia*, Taurus, México, 2003.

Tibol Raquel, *José Clemente Orozco: una vida para el arte. Breve historia Documental*, FCE, México, 2009.

_____, *Ser y Ver, Mujeres en las artes visuales*, Plaza y Janes, México, 2002.

Tuñón Pablos, Julia, *Mujeres en México, una Historia Olvidada*, Planeta, México, 1987.

Tuñón, Julia, *Historia ilustrada de México, Mujeres*. Coordinada por Enrique Florescano, CONACULTA, México, 2015,

Tzvi Medin, *Ideología y Praxis política de Lázaro Cárdenas*, siglo XXI, México, 1972.

Ugalde Alejandro, “Renacimiento Mexicano y vanguardia en Nueva York”, en Sepúlveda, Luz María (coord.), *Las artes plásticas y visuales en los siglos XIX y XX*, tomo VI, CONACULTA, México, 2013.

Vázquez, Josefina Zoraida, *Nacionalismo y Educación en México*, Colegio de México, 1975.

Voughan Mary Kay, *La política cultural en la Revolución. Maestros, campesino y escuelas en México 1930-1940*, FCE, México, 2001.

b) Electrónicas

“PNR, La educación socialista. México, Secretaría de Prensa y Propaganda del PNR, 1935”.
En Quintanilla, Susana, *La educación en México durante el periodo de Lázaro Cárdenas, 1934-1940*. http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec_31.htm

Acervo del Antiguo Colegio de San Idelfonso, consultado en línea:
[http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto\[iframes\]/10/](http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto[iframes]/10/)

González Esparza, Víctor M., *José Guadalupe Posada o la invención de una tradición*, en
Revista Investigación y ciencia, pdf:
<http://www.uaa.mx/investigacion/revista/archivo/revista16/Articulo%206.pdf>

Oral history interview with Marion Greenwood, 1964 Jan. 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Conducted by Dorothy Seckel, At Woodstock, New York,

<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-marion-greenwood-11871>

Uribe Jiménez, Yohan, “Arte y Violencia”, en *El Siglo de Torreón*, sábado 17 de agosto de 2013, <http://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/903402.arte-y-violencia.html>
[consultado el 9 de diciembre de 2015]

c) Hemerográficas

“Gestiones en pro de María Izquierdo ante el Gobernador del Distrito Federal”, *Esto*, México, 9 de enero de 1946.

“Izquierdo María, María Izquierdo VS Los Tres Grandes”, *El Nacional: Órgano oficial del Gobierno de México*, año XVIII. Ciudad de México, octubre 2 de 1947.

“La embriaguez en la mujer”, *El Pueblo*, tomo II, no. 18, Morelia, 24 de diciembre de 1908.

Azuela, Alicia, “La forja de un imaginario. El movimiento artístico educativo revolucionario”, en *Revista de la Universidad de México*, no. 6, 2004, p. 77

Castro Leal, Antonio, “Orozco y los símbolos de nuestro tiempo.” en *Revista mexicana de cultura*, Suplemento dominical *El Nacional*, 25 de septiembre de 1949, México. Registro ICAA: 735357.

El corresponsal, “Marion Greenwood terminó su obra mural en Morelia: La mencionada artista norteamericana ejecutó admirables frescos en el antiguo Colegio de San Nicolás de Morelia”, *El Nacional: Diario popular*, México, 7 de febrero de 1934.

Ferrada Alarcón, Ricardo, *Momentos de la Vanguardia Mexicana*, en *Literatura y Lingüística*, núm. 16, Universidad Católica Silva Henríquez, Chile, 2005.

<http://www.cambiodemichoacan.com.mx/nota-215187>

López Orozco, Leticia, “Los Murales de las hermanas Grace y Marion Greenwood”, en *Crónicas*, IIE/UNAM, México, no. 13, 2008.

Monreal Vázquez, Ivonne, “La obra mural del artista Alfredo Zalce”, *Cambio de Michoacán*, sábado 11 de enero de 2014. Consultado el 5 de marzo de 2016

Pérez Aguirre, Dulce María, “Los murales de Marion y Grace Greenwood en Taxco y Morelia (1933-1934)”, en *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, no. 63, enero junio 2016.

Quezada, Claudia Julieta, *La Mujer Cristera en Michoacán 1926- 1929*, UMSNH, en dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3981505.pdf

Reyes Palma Francisco, “Dispositivos míticos en las visiones del arte del siglo XX”, *Curare*, vol. 2, no. 9, 1996.

Rodríguez, Lucila, “Eduquemos a la mujer para que sea útil para el progreso humano”, En *La Mujer Intelectual Mexicana*, 1 de marzo de 1907, no. 8.

Rodríguez, Lucila, “El Hogar, siempre el hogar para la mujer y no saldrá del sitio en donde es reina y señora”, En *La mujer Intelectual Mexicana*, 1 de marzo 1907, no. 8.

Salmerón-Sánchez, Francisco, “Simbolismo y violencia en el arte”, Universidad Autónoma Indígena de México, *Ra Ximhai*, vol. 9, núm. 3, septiembre-2013.

Soto Villafaña, *Adrián*, “Lo visible y lo oculto. El mural de Ramón Alva Guadarrama en la escuela primaria María Juana Palacios”, *Crónicas*, no. 2, 1999.

d) Archivos consultados

Archivo General de la Nación

Archivo digital: ICCA, International Center for the arts of Americas at the Museum of fine Arts, Houston.

Hemeroteca de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Fondos documentales del CENIDIAP, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información De Las Artes Plásticas

- Fondo Carlos Mérida

- Fondo Fernando Leal
- Fondo Antonio Rodríguez
- Archivo histórico
- Fondo Isabel Villaseñor
- Fondo Diego Rivera.

Publicaciones Periódicas, Biblioteca Central, UNAM.

e) Visuales

1.- Antonio Pujol, *Los Alimentos y los problemas del Obrero*, 1934, Mercado L. Rodríguez. (Detalle. Fotografía de la autora.)

2.- Aurora Reyes, *Atentado a Maestras rurales*, fresco, 1936, Centro Escolar Revolución. (Foto: David Herrera Piña). Reproducción de la obra de Aguilar Urbán.

3.- Diego Rivera, *El mundo prehispánico* (detalle), 1929, Palacio Nacional. Fotografía en: <http://www.donquijote.org/culture/mexico/history/la-malinche>

4.- Diego Rivera, *Epopeya del pueblo mexicano*, fresco, 1929-1935. Fotografía tomada de: <https://www.flickr.com/photos/abigmr/24444059413/in/photostream/>

Diego Rivera, *Epopeya del pueblo mexicano* (detalle), Palacio nacional, fotografía de Nora Beatriz, en: <http://campus.almagro.ort.edu.ar/actos/12deoctubre/destacado/441669/la-epopeya-del-pueblo-mexicano-diego-rivera>

5.- Diego Rivera, *La maestra rural*, 1923, fresco, Secretaria de Educación Pública. Fotografía de la obra: Diego Rivera. Los frescos de la SEP.

Diego Rivera, *La maestra rural* (Detalle), 1923, SEP. Fotografía tomada de la obra: Diego Rivera, Los frescos de la Secretaria de Educación Pública de Luis Cardoza y Aragón.

6.- Diego Rivera, *La Sangre de los Mártires*, 1926, fresco, Escuela nacional Chapingo. En La sangre de los mártires agrarios: Otilio Montaña y Emiliano Zapata, en <https://www.chapingo.mx/capilla/?mod=3>

7.- Diego Rivera, *El México Antiguo*, 1929, Palacio Nacional. Fotografía de Karen Santamaría.

8.- Fermín Revueltas, *Alegoría de la Virgen de Guadalupe*, 1922-1923, Encáustica. Acervo del Antiguo Colegio de San Idelfonso. [http://www.sanildelfonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto\[iframes\]/2/](http://www.sanildelfonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto[iframes]/2/)

9.- Jean Charlot, *Masacre en el Templo Mayor o La Conquista de Tenochtitlan*, 1922-1923, Fresco y encáustica. Acervo del Antiguo Colegio de San Idelfonso. [http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto\[iframes\]/3/](http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto[iframes]/3/)

10.- José Clemente Orozco, *Cortés y la Malinche*, fresco, 1923. Fotografía de Bob Schalkwijk

José Clemente Orozco, *Cortés y La Malinche* (Detalle), 1926, Fresco. Acervo del Antiguo Colegio de San Idelfonso. [http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto\[iframes\]/27/](http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto[iframes]/27/)

José Clemente Orozco, *Razas Aborígenes*, fresco, 1923-1924. Fotografía de la autora

11.- José Clemente Orozco, *El banquete de los ricos*, 1923-1924, Fresco. Acervo del Antiguo Colegio de San Idelfonso. [http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto\[iframes\]/10/](http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto[iframes]/10/)

12.- José Clemente Orozco, *La Maternidad*, fresco 1922, Colegio de San Idelfonso. Fotografía de la autora.

13.- José Clemente Orozco, *Mujeres*, 1926, Fresco, Acervo del Antiguo Colegio de San Idelfonso. [http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto\[iframes\]/24/](http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto[iframes]/24/)

14.- Marion Greenwood, *La industrialización del campo*, 1935, fresco, Mercado L. Abelardo Rodríguez, Fotografía de Leticia López Orozco.

15.- Pablo O'Higgins, *La quema de códices*. Escuela Jesús Romero Flores, 1933. Foto: Larissa Pavlioukova.

16.- Ramón Alva de la Canal, *El Desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas*, 1922-1923. Acervo del antiguo Colegio de San Idelfonso. [http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto\[iframes\]/1/](http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php#prettyPhoto[iframes]/1/)

17.- Ramón Alva Guadarrama, *El Atardecer*, 1934, Mercado Abelardo L. Rodríguez, Fotografía de la autora.

18.- Alva Guadarrama, *Escena escolar al aire libre*, 1932. Fotografía de http://fotos.eluniversal.com.mx/coleccion/muestra_fotogaleria.html?idgal=14601

19.- Ramón Alva Guadarrama, *Vida campesina* (detalle), Mercado Abelardo L. Rodríguez. Fotografía de la autora.