



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Diego Rivera:
Compromiso, Protagonismo y Contradicción

Autor/es

Concepción Royo Gómez

Director/es

Cristina Giménez Navarro

Facultad de Filosofía y Letras
2015

INDICE

RESUMEN p. 1

INTRODUCCIÓN

Justificación del tema p.2

Estado de la cuestión p.3

Objetivos p.5

Metodología p.6

CONTEXTUALIZACIÓN Y SURGIMIENTO DEL MURALISMO p.6

Contexto Histórico p.6

Movimiento Muralista p.8

Diego Rivera muralista p.13

Mural de *La Creación* p.15

Mural de *En el arsenal* p.18

Mural de *La industria de Detroit* p.21

CONCLUSIONES p.23

BIBLIOGRAFIA p.26

ANEXOS p.28-74

RESUMEN

El trabajo que nos ocupa se divide en 6 apartados; una introducción, en la que podremos ver la justificación del tema escogido para la realización del mismo. El estado de la cuestión con lo que nos ha aportado o no la bibliografía y las páginas web consultadas. También se aportan los objetivos que queremos conseguir para poder explicar un poco el muralismo mexicano en Diego Rivera, y la metodología seguida para la realización del trabajo. Un segundo punto donde contextualizaremos el periodo en el que surge el muralismo y un tercer punto dedicado a Diego Rivera con la elección de tres de sus murales para poder ver su evolución, tanto iconográfica como ideológica. En el punto cuarto reflejaremos las conclusiones a las que hemos podido llegar. En los puntos 5 y 6 se reservan para la bibliografía y los anexos respectivamente.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación del tema.

En la elección del tema han influido varios factores que continuación reseñamos; por un lado la reivindicación de la representación del arte contemporáneo latinoamericano en alguna de las asignaturas obligatorias del Grado en Historia del Arte, ya que la influencia ejercida del arte latinoamericano al igual que el arte africano y el de extremo oriente en la concepción y creación del arte del siglo XX en Europa y Norteamérica es innegable, un ejemplo de ello es la influencia de David Alfaro Siqueiros en Jackson Pollock con el Action Painting. Por otra parte la elección del muralismo es debido a ser el primer movimiento artístico que nace con el anhelo de producir cambios sociales, traspasa los muros de los museos y se hace realmente público. Debido a este carácter social y público cruza las fronteras y es adaptado por otros artistas como Oswaldo Guayasamín en Ecuador o Cândido Portinari en Brasil. Es un arte adoptado por distintas generaciones y que traspasa los límites del tiempo, esto lo vemos en el muralismo de Nicaragua con la revolución sandinista en los años 80 del siglo XX.

Hemos creído adecuado optar por Diego Rivera por ser considerado como el primer muralista, por las influencias recibidas de la vanguardia europea y de los maestros italianos renacentistas y por la su evolución a tras conocer la tradición mexicana.

1.2. Estado de la Cuestión

Para la realización de este trabajo hemos considerado esencial acometer un recorrido por la historia de México a través de tres libros: dos de ellos nos proporcionan una visión general su historia, desde época precolombina hasta la actualidad; sí que es cierto que el libro de HERNÁNDEZ CHAVÉZ, Alicia (México, *Breve Historia Contemporánea*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000) nos proporciona un recorrido general por la historia sin profundizar demasiado en los acontecimientos acaecidos, por otro lado HAMNETT, Brian (*Historia de México*, Madrid, Cambridge University Press, 2001) aunque hace un selección similar al anterior, encontramos una mayor profundización en los acontecimientos, no obstante solo se detiene un poco más en algún hecho que considera más relevante o en cuestiones más significativas. Sin embargo, el libro que realmente nos ha ayudado a aproximarnos al contexto histórico de México durante la revolución así como acercarnos a los sucesos políticos que motivaron el muralismo es el realizado por varios autores, en el que cada uno se centra en la época de la es especialista. Hablamos de (VV.AA. *Historia de México*, Barcelona, Editorial Crítica, S.L. 2001), esta obra se ocupa desde la Independencia de México hasta el imperio del PRI, se centra en aspectos más concretos y es el que más nos ha ayudado a la hora de realizar el contexto de la etapa muralista.

Para la parte del movimiento muralista nos ha sido más complicado encontrar bibliografía por lo que hemos tenido que ayudarnos de internet, de este modo hemos podido descargarnos el libro de CHARLOT, Jean (*El Renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*, México, Editorial Dolmes, S.A. 1985). Publicado por Jean Charlot en 1967, aportándonos un visión general del muralismo y de los sucesos acaecidos durante los primeros años de su desarrollo, además de ser un autor que vivió el muralismo de primera mano al ser uno de sus protagonistas, por su condición de artista muralista no sólo incorpora una visión general del mismo sino el punto de vista como creador. El único libro que hemos podido conseguir de carácter general sobre el movimiento muralista ha sido en la Biblioteca María Moliner, (VV.AA. *Memoria. Congreso Internacional de Muralismo: San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*. México, Conaculta, 1999). Se trata de la memoria del Congreso Internacional de Muralismo desarrollado en el antiguo Colegio de San Ildefonso llevado a cabo en febrero de 1998; una serie de conferencias que profundizan en el muralismo, y en algunos de sus protagonistas, acometiendo también

una serie de ponencias en las cuales se discute sobre la conservación y restauración de los murales. Nos ha sido de gran ayuda para la realización tanto de la parte del movimiento muralista como de forma más específica para profundizar en los murales de *La Creación y La Industria de Detroit*. Otro volumen que hemos consultado pero que no nos ha sido de tanta ayuda aunque nos ha aportado el contexto general ha sido (VV.AA. *México ilustrado 1920-1950*, Barcelona, Editorial RM, S.A. 2010), que nos ha aportado una visión del contexto histórico pero no del muralismo ya que se trata de un catálogo de ilustraciones de libros, revistas y carteles. La consulta del artículo de COLLIN HARGUINDEGUY, Laura (“Mito e Historia en el Muralismo Mexicano”, *Scripta Ethnologica*, Buenos Aires, Conicet, 2003. pp. 25-47), que hemos podido descargar de internet, nos ha ayudado a ver la tradición mural que hay en México desde la época precolombina hasta la actualidad.

La recopilación bibliográfica de la parte de Diego Rivera ha sido mucho más sencilla de encontrar ya que existe documentación en la Biblioteca María Moliner y en la Biblioteca General de Aragón, aunque es una bibliografía extensa no toda nos ha sido de utilidad ya que algunos libros tratan de su faceta como ilustrador, como es el caso TIBOL, Raquel, (*Diego Rivera, gran ilustrador*. México D.F., Editorial RM S.A., 2008). Uno que nos ha sido de gran ayuda es el libro de MARNHAM, Patrick (*Soñar con los ojos abiertos, Una vida de Diego Rivera*, Madrid, Editorial Debate, 1999), en el que se realiza un recorrido biográfico de la vida de Rivera de forma novelada narrando su manera de moverse institucionalmente, y con sus compañeros muralistas así como para poner en evidencias sus ansias de protagonismo. Un libro bien interesante por la calidad de sus imágenes es el debido a los autores LOZANO, Luis- Martín y CORONEL RIVERA, Juan Rafael (*Diego Rivera, Obra mural completa*, México, Taschen, 2006) que realizan un recorrido por toda la obra mural de Rivera, con un aporte fotográfico magnífico, completado con una documentación que nos ha sido de una gran ayuda que se incorpora en los anexos adjuntos en este trabajo, al propio tiempo que ayuda a poder entender un poco mejor las influencias que Rivera tuvo del arte renacentista.

Aparte de libros también hemos consultado revistas, todas ellas descargadas desde internet dada la carencia de este tipo de fondos relacionados con el arte latinoamericano en las bibliotecas de Zaragoza; aunque, de hecho, sólo hayamos podido acceder a *Crónicas*, revista de la Universidad Nacional Autónoma de México, desde el portal del

Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía. Nos parece significativo que esta revista sobre muralismo mexicano, desde sus comienzos hasta nuestros días, apenas incluya artículos sobre Diego Rivera considerado su máximo exponente, sin embargo dedica amplio espacio, incluso un número monográfico, a David Álvaro Siqueiros; también se ocupa de analizar el grado de expansión alcanzado en otros ámbitos geográficos.

Un artículo que hemos podido descargar que nos ha sido de utilidad para la elaboración de parte del análisis movimiento muralista, así como para darnos una visión general del muralismo y de su ideología a través de distintos murales está escrito por SÁNCHEZ LÓPEZ, Indira. (“ Representaciones y expresiones de lo mexicano en los muralistas de la primera generación”, *Contribuciones desde Coatepec* , México. Número 24, 2013). Otra bibliografía consultada para poder establecer las influencias sobre el corpus muralista de Diego Rivera son: por un lado, referido a las influencias del muralismo italiano, (VV.AA. *Los grandes Genios del Arte: Giotto*. Madrid, Unidad Editorial, S.A. 2005). Y en él, (VV.AA. *Los grandes Genios del Arte: Mantegna*. Madrid, Unidad Editorial, S.A. 2005); y, por otro, magnífico estudio de RAINE, Kathleen, (*William Blake*, París, Stè Nlle des Editions du Chêne, 1975), nos ha sido muy útil para ver las influencias de William Blake, particularmente en su primer mural, *La Creación*, localizado en el Anfiteatro Bolívar.

De gran ayuda para la obtención de apoyatura documental ha sido la página Web del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts de Houston, que nos ha permitido acceder, entre otros, al Manifiesto de Sindicatos de Obreros Técnicos Pintores y Escultores como, también, a la edición facsímil de la revista *Vida-Americana*. O la página web de Historia y Biografías desde donde hemos podido acceder a un pequeño resumen del New Deal, proyecto que el Presidente Roosevelt crea para afrontar la crisis de 1929. La página web de la Secretaría de Educación Pública de México nos ha servido para acercarnos más al Ateneo de la Juventud.

1.3 Objetivos.

Con este trabajo intentaremos aportar una visión diferente sobre la lectura de los murales de Diego Rivera apoyándonos en la profundización de las influencias europeas y precolombinas, y en la lectura de las imágenes

1.3.1. Acometer la evolución y grado de implicación política de Diego Rivera a través de tres obras seleccionadas.

1.3.2. Evidenciar las influencias y su adecuación al lenguaje de la Revolución

1.3.3 Evidenciar el poder de las imágenes como instrumento para transmitir mensajes

1.3.4 Analizar la narración a través de las imágenes y de lo que ellas esconden

1.4. Metodología

Para la realización del Trabajo Fin de Grado de Historia del Arte nos hemos basado, particularmente, en la búsqueda de bibliografía diferentes bibliotecas: Biblioteca María Moliner de la Universidad de Zaragoza y las de Huesca y Teruel, también en la Biblioteca General de Aragón. Debido a la dificultad de encontrar documentación para el apartado fundamental de este trabajo hemos tenido que recurrir al prestamos interbibliotecarios con el Centro Documentación de de Arte Contemporáneo Reina Sofía. Tras la lectura de libros y artículos así como de la consulta del material audio-visual también elaboramos una recopilación de datos con los que hemos podido realizar este Trabajo Fin de Grado.

2. CONTEXTUALIZACIÓN Y SURGIMIENTO DEL MURALISMO

2.1. Contexto Histórico

Partiendo del hecho de que cualquier manifestación artística es fruto de un contexto histórico determinado, acometeremos una breve introducción histórica, política y social previa al desarrollo del movimiento muralista mexicano, tomando como punto de partida el 20 de noviembre de 1910, cuando el campesinado se rebela contra el gobierno dictatorial de Porfirio Díaz. La larga duración del denominado porfirato que claramente favoreció a las clases altas por encima de los intereses del pueblo llano mexicano, así como, el reiterado incumplimiento de la anhelada reforma agraria, propicio que las clases sociales más desfavorecidas, particularmente el campesinado, lucharan para la obtención de dichas reformas prometidas. El 6 de octubre de 1910,

Francisco Madero junto con otros partidarios firmaba el Plan de San Luis¹, donde se denunciaba la reelección de Porfirio Díaz, y se llamaba a la insurrección nacional. Así, se declaraba nula la reelección como presidente de Porfirio Díaz y se señalaba el 20 de noviembre la fecha en la que el pueblo debía levantarse en armas en contra del dictador Díaz.

Se abrió un periodo de inestabilidad política manifestada en una sucesión de gobiernos hasta que tomó posesión el gobierno interino de Venustiano Carranza², el 5 de febrero de 1917, y se redactó una nueva constitución para cumplir las promesas realizadas a los campesinos durante el conflicto armado, también para evitar que se creara una nueva inestabilidad social y política.

El periodo comprendido entre los gobiernos de Álvaro Obregón (1920-1924) y de Plutarco Elías Calles (1924-1928), conocido bajo la denominación de, la reconstrucción de los años 20, abrigó el nacimiento del movimiento muralista mexicano, nacido bajo los auspicios del gobierno de Obregón y mantenido por el de Calles. El programa muralista fue auspiciado de inmediato por Álvaro Obregón que de forma inmediata nombró a José Vasconcelos Rector de la Universidad Nacional de México y Secretario de Educación Pública, desde donde se auspició dicho programa muralistas, así como las líneas esenciales de su discurso, con fuerte contenido ideológico y como instrumento para lanzar mensajes y educar al pueblo, de amplia repercusión dentro y fuera del país. El nuevo responsable de la educación estatal poseía una amplia formación cultural y artística con un fuerte componente humanista cristiano y basado en el ideal pitagórico. Trabajó para construir el México del siglo XX, porque se dio cuenta de que el sistema educativo mexicano necesitaba ser atendido. De esta necesidad surgió el programa vasconceliano apoyado en la idea de las artes como instrumento para forjar el concepto de nación, la idea de nación identitaria, así como de alcanzar una utópica raza cósmica, cuya supuesta raza debería significar en América la unión de los distintos grupos étnicos, la utópica panamericana, en este contexto el departamento de Bellas Artes fue el encargado de estimular el entusiasmo por la pintura, la música, la canción, fue el encargado de crear una atmósfera de entusiasmo por las bellas artes, al mismo tiempo que se expandía por otros lugares de Hispanoamérica.

¹ Ver Anexo 1, p.28

² Venustiano Carranza, como jefe de los constitucionalistas es nombrado presidente interino y como tal firma la nueva constitución de 1917, bajo el amparo de la nueva constitución es electo presidente el 1 de mayo de 1917

Así surgió la escuela de muralistas mexicanos, encargados de decorar con murales los espacios de las instituciones públicas, donde se narrase la historia de México con la intención de forjar la idea de nación. Iban destinados a la educación del pueblo mexicano, debido a que este era mayoritariamente iletrado, y su educación se realizaba a través de la imagen. Para materializar el proyecto realizó encargos a varios artistas, les otorgo libertad para ejecutar el encargo, aunque debían atender a la exigencia de: “Deseo que las pinturas sean ejecutadas lo más rápidamente posible, sobre el mayor espacio posible. Dejemos que sea un arte monumental y didacta, como extremo opuesto de la pintura de estudio”³. Los artistas fueron puestos al servicio del Estado, bajo los auspicios del Ministerio de Educación que cuando llegó Carranza al poder lo eliminó.

La obligada partida de Vasconcelos a raíz de las protestas estudiantiles por el muralismo, marcaron el final de una breve pero brillante etapa, en la cual los intelectuales y los artistas compartieron el compromiso de poner el arte al servicio del Estado⁴. Con la llegada al poder del militar Plutarco Elías Calles, se abrió una brecha entre los intelectuales del país, divididos según sus puntos de vista políticos: unos a favor del nuevo régimen, y la mayoría, con los débitos del programa de Vasconcelos, fueron calificados como “intelectuales de mala fe” o “traidores a la patria”. Estos intelectuales que consideraban la llegada al poder de Plutarco Elías Calles un retroceso político, social y económico de México, lucharon contra el nacionalismo cultural y exigieron libertad absoluta de decisión y declaraban que México tenía que abrir las puertas a todas las culturas, particularmente a las europeas⁵.

2.2. Movimiento Muralista

Nueve años de lucha armada y un millón de muertos, fue un precio muy alto que el pueblo mexicano tuvo que pagar. Los ideales revolucionarios ya no eran solo ideas, habían tomado cuerpo y el nuevo gobierno experimentaba un proceso de reacomodo político buscando la consolidación del poder. El pueblo existía dentro de un elemento de conciencia social tan real que los mantuvo unidos y los dirigió hacia ideales y

³ VV.AA. Historia de México, Barcelona, Editorial Crítica, S.L. 2001. p.p. 221-222

⁴ Op. Cit. p.p. 220-222

⁵ Op. Cit. p. 222

acciones comunes, esto motivó la necesidad de apoyar e impulsar una serie de acciones que orientaran e incentivaran esta unidad nacional.

La pintura mural existía en México desde la época precolombina, es por ésta razón que será tomada como símbolo nacional, algo que ya fue reivindicado a comienzos del siglo XX por artistas como Gerardo Murillo, más conocido como Dr. Atl, quien expuso la necesidad de crear un arte propio mexicano.

En 1910, pocos días antes de que el pueblo se levantara en armas, un grupo de jóvenes artistas entre los que se encontraban Orozco y el Dr. Atl, gestionaron con el gobierno de Díaz los espacios necesarios para poder realizar los primeros murales en recintos públicos. A través de estas gestiones se consiguió la creación de la primera Escuela de Pintura Mural al Aire Libre en Santa Anita, de esta forma los alumnos podían experimentar con libertad la enseñanza y producción del arte alejada de cánones tradicionales impuestos por la Academia (SÁNCHEZ LÓPEZ, I. 2013, p. 68). El Dr. Atl fue nombrado director de la Escuela de Bellas Artes en 1914 y escribió un manifiesto en el que anticipaba los motivos y objetivos que se llevaran a cabo en los años veinte:

“Arquitectos, pintores y escultores no deberían trabajar teniendo en vistas una exposición o un diploma, sino más bien en concebir o decorar un edificio...

La reforma debe llegar al mismo paso en el orden político, administrativo, militar y artístico. Si en este momento de renovación universal, los artistas mexicanos, alegando la serenidad de su sacerdocio, permanecen inertes, se rehúsan a jugar un papel conscientemente viril en la lucha; si dejan que otros cumplan sus tareas y fracasan en fermentar el levantamiento nacional con la pureza de su buena intención y el ímpetu de su energía, entonces la avalancha seguramente los dejará atrás, en un montón de escombros”⁶.

Otro antecedente de la pintura mural es José Guadalupe Posada, que aunque no trabajó la técnica del mural si lo podemos incorporar a los antecedentes muralistas debido a las temáticas que plasmó en sus dibujos, carteles y grabados, cargados de la política y de

⁶ CHARLOT, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*, México. Editorial Dolmes, S.A. 1985, p. 93

las situaciones de la vida cotidiana que se vivían en el régimen porfirista. Fue un autor que influiría mucho en muralistas como José Clemente Orozco y Diego Rivera⁷.

Desde la sociología se llegó a la conclusión de que sólo al arte se le podía confiar la realización de ciertas tareas sociales. El etnólogo Manuel Gamio explicó en su *Forjando patria*, publicado en 1916:

“Cuando las clases nativa y media compartan un solo criterio en lo concerniente al arte, estaremos culturalmente redimidos y el arte nacional, una de las solidas bases de la conciencia nacional, se habrá convertido en un hecho.

México todavía no produce obras de arte legítimas, porque, para ser legítimas, primero deben ser propias; un arte nacional que refleje, intensificados y embellecidos, los placeres, los sufrimientos, la vida y el alma del pueblo”⁸.

El movimiento muralista dio comienzo formalmente cuando en 1920 José Vasconcelos fue nombrado rector de la Universidad Nacional de México;

“En estos momentos yo no vengo a trabajar por la universidad, sino a pedir a la universidad que trabaje por el pueblo. (...)Organicemos entonces el ejército de los educadores que sustituya al ejército de los destructores. (...)Ojalá que esta Universidad pueda alcanzar la gloria de ser iniciadora de esta enorme obra de redención nacional.”⁹.

Poco tiempo después nombrado Secretario de Educación Pública (1921-1924), y bajo este cargo tuvo la posibilidad de impulsar y dirigir un conjunto de iniciativas en el campo del arte y de la cultura. Encabezaría la producción de un arte público y monumental donde aplicaría su propia filosofía al sistema social. El trabajo de Vasconcelos es esencial para iniciar y consolidar este proyecto que al estar enfocado, en gran parte, a una población analfabeta quería conseguir que las imágenes fuesen un medio didáctico al que todos pudiesen tener acceso. José Vasconcelos desarrolló una filosofía personal en varios textos, basado en la creencia de que la dimensión espiritual del arte, de la belleza y en su poder edificante. Los orígenes de sus conceptos se

⁷ SÁNCHEZ LÓPEZ, Indira. “Representaciones y expresiones de lo mexicano en los muralistas de la primera generación”, *Contribuciones desde Coatepec*. Número 24, 2013. p. 69

⁸ CHARLOT, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*, México. Editorial Dolmes, S.A. 1985, p. 91

⁹ SÁNCHEZ LÓPEZ, Indira. “Representaciones y expresiones de lo mexicano en los muralistas de la primera generación”, *Contribuciones desde Coatepec*. Número 24, 2013. p. 69

encuentran en el grupo de intelectuales que se formó en 1909 en la Ciudad de México¹⁰, el Ateneo de la Juventud¹¹

Los artistas eran piezas clave para la consecución de este programa, gozaban de una libertad ilimitada y estaban ansiosos por rehabilitar la pintura didáctica, Rivera describió el fenómeno:

“Nuestra esperanza se basa en el hecho de que todas las figuras, lo mismo positivas que negativas, del todavía diminuto movimiento, están accionadas por una fuerza profunda: el anhelo del pueblo que, como un sismo, acciona la superficie de país. Esperamos que algún artista o artistas, lleguen a ser de este anhelo la voz”¹²

Durante el gobierno de Obregón se fomentó la creación de sindicatos obreros y campesinos, de este modo se creó el Sindicato de Pintores y Escultores, con la creación de este sindicato los artistas dejaban claro su intención de participar en la política nacional y de vincular su arte a las transformaciones políticas y culturales del país¹³. En 1923 se redactó el Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores¹⁴, publicado en *El Machete*, revista oficial del movimiento. En este manifiesto se establecían las premisas centrales del arte mural; el muralismo debía de ser un arte monumental, público y de contenido social. Esto impuso una estética de lo nacional en la que la cultura mexicana, sus prácticas y manifestaciones ocuparon un lugar central.

Se rehabilitaron edificios en ruinas novohispanos para reutilizarlos como salas educativas, pensando en integrar la pintura a la arquitectura de modo que el espacio transmitiera la emoción de las artes plásticas¹⁵. Las paredes de los edificios reflejan una pintura directamente vinculada a una concepción de México, de su territorio, de su población y en general de su cultura.

¹⁰ COLEBY.N. “El temprano muralismo posrevolucionario: ¿ruptura o continuidad?”. *Memoria. Congreso Internacional de Muralismo: San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*. México. Conaculta, 1999. p.18

¹¹ Ver Anexo 9, p.69

¹² CHARLOT, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*, México. Editorial Dolmes, S.A. 1985, p. 90

¹³ COLEBY.N. “El temprano muralismo posrevolucionario: ¿ruptura o continuidad?”. *Memoria. Congreso Internacional de Muralismo: San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*. México. Conaculta, 1999. p.36

¹⁴ Ver Anexo 2, p.30

¹⁵ ORTIZ GAITÁN.J. “El pensamiento vasconcelista en el mural *La Creación*”. *Memoria. Congreso Internacional de Muralismo: San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*. México. Conaculta, 1999. p.95

El muralismo fue un arte hecho para el pueblo en él se podían plasmar las reivindicaciones logradas en la revolución y mostrar a los protagonistas de la misma como héroes nacionales que lucharon por la libertad y la justicia, todo esto representado a modo de recuerdo histórico enriquecido con personajes y acontecimientos que ofrecían una imagen positiva de la nación mexicana, también se representaban aspectos del folclore mexicano y de su riqueza cultural¹⁶. Es percibido como un arte vinculado al nacionalismo y a lo político, toma el lado de los oprimidos y los muestra como triunfantes después de la Revolución. En este movimiento se consolida el nacionalismo que buscaba el gobierno de Obregón y en él se localizan las raíces del pasado prehispánico mexicano¹⁷. México redimido por su propia cultura, por el reconocimiento de sí mismo, de sus orígenes, de su pasado y presente. Indígena y español, el ser nacional asumido como identidad, alcanzaría así universalidad a través de las manifestaciones del espíritu. Para ello había que divulgar el conocimiento y democratizar la cultura, objetivos que tenían muy claros los intelectuales del Ateneo cuando daban conferencias en los barrios populares y cuando fundaron la Universidad Popular¹⁸.

Los artistas de la primera generación comenzaron su producción muralista desde mitad de la década de los años veinte del siglo XX y realizaron temáticas como la educación, justicia, libertad, igualdad, trabajo, identidad nacional, costumbres y tradiciones, historia nacional y culturas ancestrales. Entre sus principales representantes se encontraban Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Xavier Guerrero, Fernando Leal, Jean Charlot, Fermín Revueltas y Carlos Mérida¹⁹.

Estos artistas fueron quienes, llamados por Vasconcelos, se les encomendó la tarea de realizar un arte monumental y plasmarlo en los muros con distintas temáticas y escenas mediante las cuales forjaron en el imaginario colectivo una serie de paisajes, personajes y símbolos que aceptaban y consolidaban ciertos hechos y valores sobre la nación

¹⁶ SÁNCHEZ LÓPEZ, Indira. “Representaciones y expresiones de lo mexicano en los muralistas de la primera generación”, *Contribuciones desde Coatepec*. Número 24, 2013. p. 69-70

¹⁷ COLEBY.N. “El temprano muralismo posrevolucionario: ¿ruptura o continuidad?”. *Memoria. Congreso Internacional de Muralismo: San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*. México. Conaculta, 1999. p.17

¹⁸ ORTIZ GAITÁN.J. “El pensamiento vasconcelista en el mural *La Creación*”. *Memoria. Congreso Internacional de Muralismo: San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*. México. Conaculta, 1999. p.93

¹⁹ SÁNCHEZ LÓPEZ, Indira. “Representaciones y expresiones de lo mexicano en los muralistas de la primera generación”, *Contribuciones desde Coatepec*. Número 24, 2013. p. 70

mexicana. También existió una fuerte politización y una marcada intención por realizar obras con contenido social en las que se perfilara una estética de lo mexicano, según lo establecía el manifiesto²⁰.

En los primeros murales son los temas alegóricos y espirituales los que predominan, junto con un decorativismo muy evidente, esto lo podemos apreciar en el primer mural que se realizó, a manos de Roberto Montenegro, *El árbol de la vida*, fue realizado en la antigua iglesia de San Pedro y San Pablo. Podemos observar como en los primeros murales más que un intento de crear un nacionalismo basado en concepciones políticas, se dio un nacionalismo de sentido espiritual y cultural cuyas raíces son anteriores a las premisas revolucionarias²¹.

En cuanto al tratamiento del espacio pictórico se incorporaron los hallazgos de las vanguardias artísticas, se utilizaron soluciones renacentistas y clasicistas, que fueron el punto de partida de los aportes específicos del movimiento muralista. Las técnicas pictóricas que se realizaron estuvieron en constante evolución, se tuvieron en cuenta los distintos materiales a los que iban dirigidas, ya fuesen los materiales del muro soporte de la pintura o el lugar en el que iban a estar colocadas, incluso se pensó en el espectador al que iban dirigidos²². Siqueiros fue el muralista que más lejos llevó la experimentación con las técnicas que posibilitaban la deconstrucción y reconstrucción óptica y pictórica de la arquitectura²³.

3. DIEGO RIVERA MURALISTA

3.1. Diego Rivera (1886 Guanajuato, México – 1957 San Ángel, México)

Con 10 años asistiera a la Academia de San Carlos y en 1907 recibirá una beca para viajar a Europa, pasara por Madrid donde será discípulo de Chicharro, pero se afincara

²⁰ SÁNCHEZ LÓPEZ, Indira. “Representaciones y expresiones de lo mexicano en los muralistas de la primera generación”, *Contribuciones desde Coatepec*. Número 24, 2013. p. 71

²¹ COLEBY.N. “El temprano muralismo posrevolucionario: ¿ruptura o continuidad?”. *Memoria. Congreso Internacional de Muralismo: San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*. México. Conaculta, 1999. p.18

²² CIMET.E. “El Mural: nudo de contradicciones, espacio de significaciones”. *Memoria. Congreso Internacional de Muralismo: San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*. México. Conaculta, 1999. p.49

²³ CIMET.E. “El Mural: nudo de contradicciones, espacio de significaciones”. *Memoria. Congreso Internacional de Muralismo: San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*. México. Conaculta, 1999. p.51

en París, donde se impregnara de la vanguardia europea. Aunque esta fuera de su país permanecerá al tanto de los acontecimientos que en este se estaban produciendo.

En 1920 José Vasconcelos, el escritor Alfonso Reyes y Alberto Pani, embajador de México en Francia, otorgaron una subvención a Riera que le permitió un tour italiano para estudiar a los maestros renacentistas del muralismo.

A su regreso a México en julio de 1921, se le encargara de inmediato la realización de su primer mural, *La Creación*, en el Anfiteatro Simón Bolívar. En 1923 iniciara una serie de murales la Secretaria de Educación Pública²⁴ que le otorgarían una gran fama y relevancia en la Historia del Arte.

Ese mismo año, junto a David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero participa en la redacción del manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores de México, donde el alejamiento eurocentrista del arte y el compromiso con la política de su país queda manifiesto. Este manifiesto se publicaría en 1924 en *El Machete*, que se habría de convertir en el órgano oficial del Partido Comunista de México.

A partir de este momento asistimos a una concatenación de encargos muralistas para cubrir las paredes de los edificios públicos siguiendo el contenido político y filosófico de José Vasconcelos y Álvaro Obregón, cada uno de estos murales desarrolla un aspecto dedicado a la educación del pueblo, un ejemplo de ello son los murales de Chapingo de 1924, que trata de la agricultura con la influencia de Miguel Ángel o los murales de la escalera del Palacio Nacional, *Epopéya del pueblo mexicano, 1929*, un carácter más político con ideas revolucionarias.

En julio de 1929 Rivera conocerá al embajador de los Estados Unidos en México, Dwight Morrow, quien le encargara la realización de unos murales para el palacio de Cortes en Cuernavaca. Este hecho supondrá un punto de inflexión en la carrera de Rivera ya que le proporcionara la posibilidad de viajar a Estados Unidos para la realización de distintos murales en tierras norteamericanas. A medida que crecerá el perfil público de Rivera en los Estado Unidos también aumentaran las controversias acerca de su postura política, es condenado activamente por distintos grupos de los Estados Unidos y de México por su colaboración con los capitalistas de Norteamérica.

²⁴ Ver Anexo 3, p. 30

No obstante su consideración como maestro es innegable por lo que se le hacen una serie de encargos.

3.1 Los murales de Diego Rivera

A continuación y a través de tres de sus murales, intentaremos vislumbrar la evolución iconográfica y técnica de su producción muralista, al igual que su compromiso con la sociedad menos favorecida.

3.1.1 MURAL DE *LA CREACIÓN* (Anfiteatro Bolívar, antiguo Colegio de San Ildefonso, 1922-1923)



Se puede considerar como la obra que marca un punto de inflexión en el arte mexicano, se la puede clasificar como una obra experimental de Rivera, ya que tiene un tema experimental en el que utiliza una técnica experimental y es ayudado por tres artistas también experimentales.

La técnica utilizada fue la encáustica con resina de nopal emulsionada con cera de abejas y pigmentos fundidos al fuego, el problema de este mural es que Rivera aún no dominaba la técnica del fresco.

La Creación, un mural claramente influenciado por el Renacimiento italiano, la composición visual del mural se ve claramente en la obra que Rafael Sanzio y Perugio²⁵ realizaron en la iglesia de San Severo en Perugia entre 1505-1506 y 1521²⁶. Ambos murales comparten estructuras idénticas, están divididos en tres zonas con un orden vertical de arriba – abajo. En la primera zona, podemos ver la representación de la energía fundamental, en Rivera es la Fuerza Cósmica y en Rafael el Espíritu Santo. En la zona central, Rivera representa al Primer Hombre y en el caso de Rafael representa a Cristo como Ecce Homo, en los dos casos estos personajes están custodiados por ángeles posados sobre nubes, que simbolizan las virtudes. En la tercera zona, el mural de Rivera tiene clara influencia de la parte del mural que corresponde a Perugio, las manos de los personajes y las posiciones de estas son de gran importancia ya que aluden a las advocaciones de cada uno de los personajes representados. Cabe destacar como la parte central inferior de los dos murales está ocupada por un hueco, en el caso del mural de Rivera allí iría un órgano musical, mientras que en el mural renacentista está ocupado por un nicho donde se colocaría la imagen religiosa²⁷.

Otra influencia la podemos ver en William Blake, del cual Rivera toma la posición de distintas figuras, así, podemos ver como el Primer Hombre de Rivera tiene una clara relación con, (*El Señor responde a Job desde el torbellino, 1799*), en la posición de los brazos y como la figura se proyecta hacia el exterior del plano pictórico, las constelaciones de la zona superior también las vemos en la obra de Blake, (*La escalera de Jacob, 1801*), del mismo modo las tres manos que salen de la zona cósmica las podemos vincular con (*El anciano de los días, 1798*), al igual que algunas de las figuras como es el caso de la danza claramente influenciada (*El infierno de Dante*). La representación del tetramorfos también la podemos ver en la obra de Blake (*The Night of Enitharmor`s loy, 1798*)

²⁵ Ver Anexo 4, p.45

²⁶ LOZANO, Luis-Martín, CORONEL RIVERA, Juan Rafael. *Diego Rivera, Obra mural completa*. México, Taschen, 2006. p.11

²⁷ LOZANO, Luis-Martín, CORONEL RIVERA, Juan Rafael. *Diego Rivera, Obra mural completa*. México, Taschen, 2006. p.12

Aparte de estas dos claras influencias no podemos olvidar la influencia bizantina en los fondos dorados, aunque también podría ser influencia de las obras de Gustav Klim, sin duda el bagaje intelectual como el de las visitas a los museos están aquí representadas, ya que aún no habían sido tamizadas por tradición mexicana. Aunque ya vemos rasgos de esto en los rostros de los personajes que crea con rasgos indigenistas, fruto de los viajes por el país y de la consideración del indio como la verdadera raza mexicana. También podemos ver la influencia de México en la flora que representa en el centro de la composición, aquí representa el nopal, el cactus típico de México.

El hilo conductor de *La Creación*, es el concepto de la creación entendida como génesis del universo. Alegoría pitagórica²⁸, donde convergen cualidades estéticas y filosóficas, pitagorismo y humanismo cristiano, que lo sitúan dentro del programa de Vasconcelos de la educación del pueblo por medio de ideas e imágenes en los muros públicos.

La Creación propuesta por Vasconcelos, hace alusión a los mitos fundadores de los pueblos y las culturas en una edad de oro en la que todo es armonía e integración con el universo²⁹. Según Vasconcelos el universo se divide en tres estructuras, lo ético, lo físico y lo estético, consideraba que todo lo que era bello era bueno por lo tanto la belleza mejoraba las sociedades.

Son muchos los autores que han descrito este mural, podemos mencionar a Luis Martín Lozano, Julieta Ortiz Gaitán, Alma Lilia Roura y Patrick Marham, entre otros pero nosotros vamos a mencionar lo recogido por Jean Charlot en su libro: *El Renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*. En este libro se recoge un resumen de lo que el propio Rivera expuso a José Vasconcelos en una carta para obtener la aprobación a este mural³⁰.

La lectura de la obra evidencia que por muy comprometido que estuviese con los ideales de Vasconcelos y de la Revolución, venía con una gran carga de imágenes e ideas de Europa, que aunque trata de esconder, por medio de los rostros indigenistas, sus influencias son evidentes en la plasmación de los nimbos, que no solo son clásicos sino

²⁸ Ver Anexo 5, p.48.

²⁹ ORTIZ GAITÁN.J. “El pensamiento vasconcelista en el mural *La Creación*”. *Memoria. Congreso Internacional de Muralismo: San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*. México. Conaculta, 1999. p.97

³⁰ Ver Anexo 6, p.52

que aluden a la religión cristiana, contraria a la revolución. Por ello podemos decir que esconde cierta contrariedad en su mensaje.

3.1.2 MURAL DE *EN EL ARSENAL* (Secretaría de Educación Pública, patio de Las Fiestas, segundo nivel, 1928)



El mural recibe el nombre de *Balada de la revolución proletaria* aunque es más conocido como el *Arsenal de Armas*, este mural forma parte del mural *El corrido de la revolución*. Utiliza la técnica del fresco totalmente desarrollada.

Aquí también podemos ver la influencia italiana, aunque más diluida, sobre todo la vemos en la representación del espacio en profundidad realizado por medio de planos. El primer plano lo reserva para la representación de personajes conocidos de la política y el arte, comprometidos con la Revolución y con el partido comunista. En la zona de la derecha sitúa a un hombre que viste ropa de obrero color azul y a la altura del pecho

lleva una estrella roja de cinco puntas, boina marrón y unas cartucheras, con ambas manos sostiene un rifle. Detrás de él, sitúa a un hombre con sombrero donde aparece la misma estrella de cinco puntas, algunos autores destacan el gran parecido que tiene con el también muralista David Alfaro Siqueiros, seguramente realizado a propósito por Rivera, dado el gran compromiso de Siqueiros con la revolución y con el partido comunista. La zona central de la composición la reserva para Frida Khalo, con quien se casaría un año más tarde, la representa vestida con camisa roja y pantalón negro, vestimenta típica del movimiento comunista, se encuentra repartiendo rifles y bayonetas a los asistentes. En zona de la izquierda podemos ver al político cubano Antonio Mella vestido de azul portando un sombrero gris con una franja negra y a la fotógrafa Tina Modotti, representada de perfil con blusa rojiza y falda negra, lleva en las manos una canana llena de balas. La representación de estos personajes al igual que la representación de Frida Khalo, personajes reales a los cuales conoce y con los que tiene relaciones personales, Rivera aquí nos los muestra como impulsores de la praxis social.

La concepción que Rivera tenía sobre la revolución, donde la clase trabajadora tanto hombres, mujeres y niños debían colaborar, con la presencia de las mujeres Rivera quería expresar: *lo expresado por Lenin en noviembre de 1918 en el primer congreso de las obreras de Rusia: no puede haber revolución socialista si una inmensa parte de las mujeres no interviene en ella*³¹.

En segundo plano, encontramos obreros armados que se disponen a unirse a un grupo de revolucionarios ataviados con las vestimentas típicas, camisa blanca, pantalón blanco y pañuelo rojo al cuello, llevan el sombrero típico mejicano y las cananas al pecho, portando una bandera roja con el lema zapatistas de Tierra y Libertad. En el centro de la composición de este plano destaca un obrero que dirige al resto de los trabajadores, señalando con el brazo izquierdo hacia el frente mientras que con el brazo derecho sostiene una bandera comunista, que representa a la Revolución Rusa y a la tradición laborista evocada por la hoz y el martillo de la bandera, representando al proletario industrial y al campesinado.

Aunque en este mural Rivera ya ha creado su propia iconografía, no ha podido desvincularse de la influencia italiana, aquí la podemos observar en la adaptación del

³¹ SÁNCHEZ LÓPEZ, Indira. “Representaciones y expresiones de lo mexicano en los muralistas de la primera generación”, *Contribuciones desde Coatepec*. Número 24, 2013. p. 73

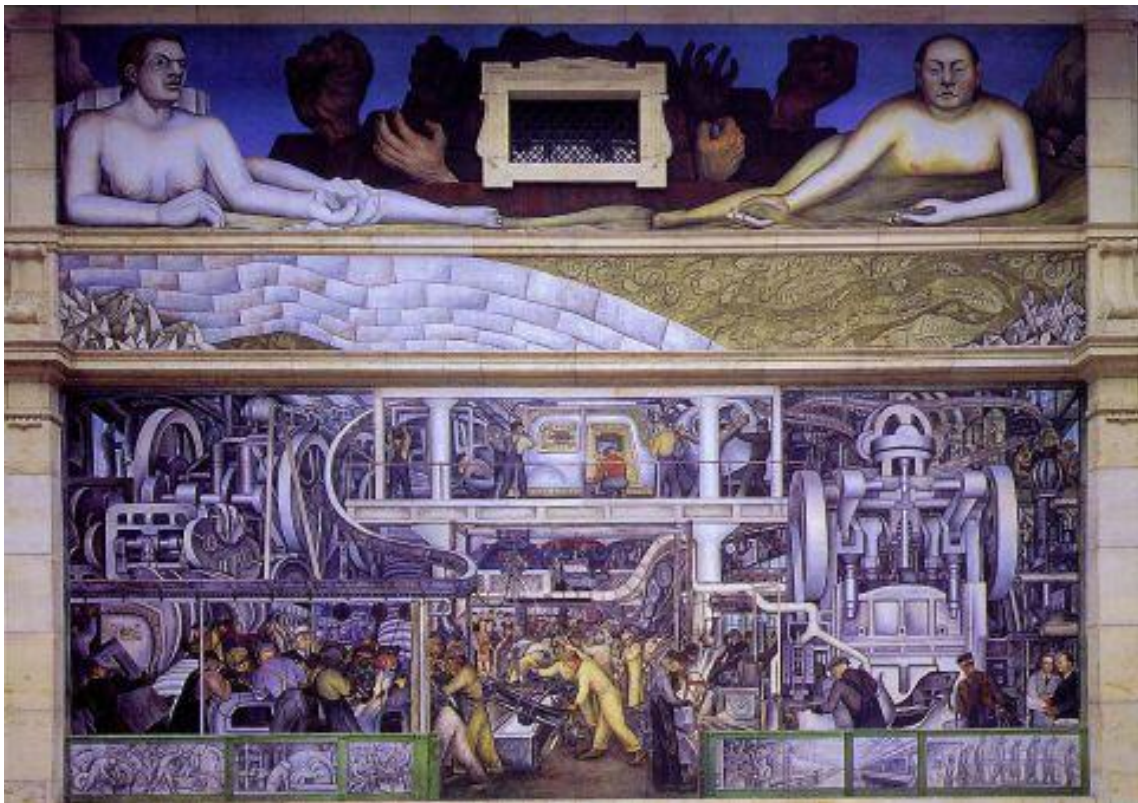
mural al marco arquitectónico, como sucede en los frescos de (*Capilla de Santiago de la Basílica de San Antonio de Padua, de Altichero de Verona, 1379*), de igual modo también observamos con no desaparecen los débitos con el arte cristiano en la utilización de la filacteria, que recorre todo el mural, en este fragmento se puede leer: *Así será la revolución proletaria son las voces del obrero rudo lo que puede darles mi laúd*³².

La obra se compone de símbolos, elementos y personajes que trabajan por un fin común, la liberación y exaltación del indígena por medio del socialismo, ilustra las necesidades y las cualidades de la lucha revolucionaria fruto de un interés común y en el deseo del cambio.

Rivera en este mural expresa un deseo social fundamentado en una ideología política en la que cada individuo tiene una función y resulta indispensable, la idea de progreso de Rivera ya está en ésta obra, lo vemos en las chimeneas industriales y conductos.

³² Ver Anexo, p. 55

3.1.3 MURAL DE LA *INDUSTRIA DE DETROIT* (Instituto de Artes de Detroit, 1932-1933)



Este mural consta de 27 paneles dedicados a las tecnologías modernas, que interpretan el nuevo mundo tecnológico dentro de un contexto antiguo, aquí utiliza la técnica del fresco italiano. Rivera hace uso de la jerarquización del espacio, aunque también podemos ver un gran dinamismo y fluidez en la composición, junto con una sensibilidad cubista. Seleccionó diseños sacados de los murales italianos al igual que también utilizó lo aprendido mientras estudiaba los códice mexicas en España³³. Las figuras de estos murales están pintadas en el estilo clásico moderno desarrollado por Rivera en París. La temática del mural se concentra en el trabajo y los obreros, es por esta razón que se le ha considera como un mural de concepción marxista. El mural fue financiado por un solo individuo, Edsel Ford, el hijo fundador de la Compañía Automotriz Ford, esto junto con el patrocinio del dealer³⁴ estadounidense William Valentine, director del Instituto de artes de Detroit, resulta contradictorio ya que Rivera se identifica como un pintor de izquierdas en defesa de las clases marginadas.

En este mural acometió un homenaje a las etnias blanca y amarilla, sujetando en las manos caliza y arena, estratos de estos materiales, símil que hace con el mural ya que lo divide en registros. Se documento de manera exhaustiva de como trabajaban los sindicatos y tuvo en cuenta el periodo de la recesión mundial y de los Estados Unidos y de las condiciones ingratas del trabajo. Rivera siempre se interesó por el progreso de la industria, técnica siempre que fuese respetuosa con la naturaleza y con el hombre, progreso si pero en beneficio del hombre, incorpora 4 etnias que se identifican con el mundo laboral real de los Estados Unidos, y que sostienen la industria haciendo una comparación con los bienes de la tierra; carbón y hierro, cal y arena con los que se fábrica el acero.

Aquí se basó en las ideas filosóficas de Vasconcelos, la visión de Vasconcelos incluía tradiciones religiosas antiguas y contemporáneas, determinismo industrial basado en una economía moral, y tradiciones artísticas, iconografía, moralismo didáctico, y técnica al fresco derivada de la sección áurea, uso del espacio y de la proporción basado en el

³³ DOWNS. L. “La Revolución cultural en los murales de Diego Rivera: Las lecciones aprendidas en la preparatoria y aplicadas en Detroit”. *Memoria. Congreso Internacional de Muralismo: San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*. México. Conaculta, 1999. p.217

³⁴ Ver Anexo 8, p. 59.

cubismo, en el que las figuras tiene un estilo clásico moderno y una representación futurista del movimiento³⁵.

Para la realización de este mural Rivera estudió las fábricas de la Rouge, la gran energía, el poder y magnitud de esta industrial hizo que Rivera la comparara con los sitios arqueológicos de México, y convirtió en análogos los ritos religiosos a los procesos industriales. Como ya era habitual en Rivera, a porta una filacteria en un bosquejo del mural en la que se puede leer: *hay dos serpientes tragafierros entre cuatro hornos*, similitud con la deidad de la serpiente, Quetzalcoatl, en otro de los bosquejos que realizó, en este caso en la línea de montaje le recordó a la plataforma sacrificial del antiguo rito de Tula.

Rivera estableció en estos murales una extensa alegoría entre el sistema de la cosmología mexicana y el sistema industrial moderno.

Los murales se dividen en registros, y para poder descifrar estos registros hay que ir desde la parte superior a la parte inferior de cada pared y para seguir la parte más compleja del sacrificio de la vida humana por el sacrificio tecnológico y cósmico hay que fijarse en la pared opuesta y volver nuevamente al anterior para poder leer la historia completa. Los diseños de las líneas verticales descendentes nos marcan la relación jerárquica entre las razas, la materia prima y la tecnología. Podemos observar como Rivera concibe los paneles para que unos sean explicados por los siguientes.

Con estos murales de la industria de Detroit, Rivera no intentaba una reacción del obrero en contra de la industria, sino que la representación equilibrada del obrero y la industria, estaba representando la futura interdependencia de ambos.

4. CONCLUSIONES

Tras la realización de este trabajo podemos concluir que el movimiento muralista surgió en un momento plagado de reivindicaciones sociales y de la necesidad de construir una nación que hundiese sus raíces en la tradición identitaria e intentando recuperar sus orígenes precolombinos. Para ello, utilizando el Programa muralista,

³⁵ DOWNS. L. "La Revolución cultural en los murales de Diego Rivera: Las lecciones aprendidas en la preparatoria y aplicadas en Detroit". *Memoria. Congreso Internacional de Muralismo: San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*. México. Conaculta, 1999. p.211

debía instrumentalizarse el mensaje a través de imágenes, de ciclos históricos, salvando el inconveniente de que la mayoría de la población era analfabeta. Una tarea difícil y a nuestro juicio imposible dada la dificultad que entrañaba la lectura de los diferentes registros iconográficos e históricos narrados. Pero, así surgió el ambicioso proyecto muralista, impulsado desde el Gobierno de Obregón como un instrumento al servicio de la Revolución y para educar al pueblo, así como para cohesionar a la población en torno a un sentimiento nacional e identitario. De este proceso formó parte Diego Rivera quien será considerado por la historiografía el primer muralista mexicano, aunque sabemos que el muralismo como técnica pictórica y didáctica se retrotrae a época Maya, y que el primer encargo de Vasconcelos lo realiza Roberto Montenegro en la Iglesia de San Pablo y San Pedro.

La elección de Diego Rivera como núcleo central de este trabajo permite a nuestro juicio deducir no sólo el grado de compromiso ideológico inicial del artista que alternaría con su carácter ambicioso y protagonista, así como con ciertas contradicciones que le vienen de sus encargos en Estados Unidos, país ejemplo de capitalismo contra el que él combatía y que sin embargo colabora. En parte puede ser interpretado como una contradicción de Rivera, pero como Rivera creía en el progreso, siempre que fuese a favor del ser humano. Previo a realizar el encargo de Detroit, convive con los obreros de la industria, se pone a favor de los obreros pero también del progreso, esto lo vemos en el tercer ejemplo del trabajo, esa contradicción se debe a su interés, su afán de protagonismo y económico, y por la gran curiosidad que siente por el progreso.

Esa contradicción ya se veía desde un principio, cuando es llamado por Vasconcelos para la realización de los primeros murales, después de pasar 14 años en Europa y de empaparse de la cultura artística de las vanguardias y del pasado renacentista, rechaza y está en contra de todo lo europeo, pero aún con este rechazo realiza el mural *La Creación*, en clave europea, con tramas cubistas e iconografía inglesa.

En el mural *En el Arsenal* podemos ver al Rivera comprometido, recuperando la identidad perdida, aquí ya ha creado su propia iconografía basada en la tradición precolombina, aunque con débitos europeos, ya que realiza un pintura de historia en la que está utilizando elementos del arte europeo, la composición esta articula en registros y uso de las filacterias para enfatizar un mensaje, sirviendo de unión entre los distintos

paneles que componen el mural *El corrido de la revolución*. El uso del color también es algo aprendido de Europa, de Gauguin que utilizaba colores vivos como el naranja en primer plano para llamar la atención en elementos importantes.

Podemos apreciar como vuelve a su compromiso con la ideología comunista cuando en la realización del mural para el Centro Rockefeller (1932-1935), su negativa a eliminar el retrato de Lenin, provoca su regreso a México.

5. BIBLIOGRAFÍA

- HERNÁNDEZ CHAVÉZ, Alicia. *México, Breve Historia Contemporánea*. México Fondo de cultura económica, 2000.
 - HAMNETT, Brian. *Historia de México*. Madrid. Cambridge University press, 2001.
 - VV.AA. *Historia de México*. Barcelona. Editorial Crítica, S.L. 2001.
 - CHARLOT, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*, México. Editorial Dolmes, S.A. 1985
 - VV.AA. *Memoria Congreso Internacional de Muralismo: San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*. México. Conaculta, 1999.
 - SÁNCHEZ LÓPEZ, Indira. “Representaciones y expresiones de lo mexicano en los muralistas de la primera generación”, *Contribuciones desde Coatepec*. México Número 24, Enero-Febrero 2013
 - COLLIN HARGUINDEGUY, Laura. “Mito e Historia en el Muralismo Mexicano”. *Scripta Etnológica*, CONICET. Centro Argentino de Etnología Americana, Argentina, Número 25, 2003
 - MARNHAM, Patrick. *Soñar con los ojos abiertos, una vida de Diego Rivera*. Madrid. Editorial Debate, 1999
 - BAYÓN, Damián. *El arte de México de la Colonia hasta nuestros días*. Madrid. Ediciones Akal, 1991
 - LOZANO, Luis-Martín, CORONEL RIVERA, Juan Rafael. *Diego Rivera, Obra mural completa*. México. Taschen,.2006
- Web- grafía
- www.consulmex.sre.gob.mx (07 de agosto 2015)
 - www.revistas.unam.mx (07 de agosto 2015)
 - w.w.w.artemex.files.wordpress.com (13 de septiembre 2015)
 - w.w.w.terranoca.blogspot.com.es (13 de septiembre 2015)
 - w.w.w.icaadocs.mfah.org (13 de septiembre 2015)

- www.elfanzine.tv (13 de septiembre 2015)
- www.museodelasconstituciones.unam (13 de septiembre 2015)
- www.biblioteca.itam.mx/ (15 de noviembre)
- www.conaculta.gob.mx (15 de noviembre)
- www.apapachogallery.com (16 de noviembre 2015)
- www.elmundo.es (16 de noviembre 2015)
- www.plataformadeartecontemporaneo.com (16 de noviembre 2015)
- www.historiaybiografias.com (16 de noviembre 2015)
- www.bibliotecas.tv (20 de noviembre 2015)
- www.biblio.juridicas.unam.mx (20 de noviembre 2015)

Videografía

- www.youtube.com: Discutamos México, XI La transición democrática 71.- El arte y la Revolución, el muralismo

ANEXO 1

ANEXO 2

EL MACHETE No. 7

SEGUNDA QUINCENA DE JUNIO DE 1924

MANIFIESTO DEL SINDICATO DE OBREROS TECNICOS PINTORES Y ESCULTORES

El manifiesto que publicamos a continuación, fue lanzado por el Sindicato de Pintores y Escultores, con fecha 9 de diciembre del año pasado (1923), a raíz del cuartelazo encabezado por don Adolfo de la Huerta, y hoy, cuando la lucha electoral presenta características indudables de un nuevo brote reaccionario, su publicación tiene por objeto ratificarlo en sus lineamientos políticos.

A LA RAZA INDIGENA 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 INTELLECTUALES QUE NO ESTEN ENVILECIDOS POR LA BURGUESIA.

C A M A R A D A S:

LA ASONADA MILITAR de Enrique Estrada y Guadalupe Sánchez (los más significativos enemigos de las aspiraciones de los campesinos y de los obreros de México) ha tenido la importancia trascendental de precipitar y aclarar de manera clara la situación social de nuestro País, que por sobre los pequeños accidentes y aspectos de orden puramente político es concretamente la siguiente:

DE UN LADO LA REVOLUCION SOCIAL MAS IDEOLOGICAMENTE ORGANIZADA QUE NUNCA, Y DEL OTRO LADO LA BURGUESIA ARMADA: Soldados del Pueblo, Campesinos y Obreros Armados que defienden sus derechos humanos, contra Soldados del Pueblo arrastrados con engaños o forzados por jefes militares y políticos vendidos a la burguesía.

DEL LADO DE ELLOS, los explotadores del Pueblo, en concubinato con los claudicadores que venden la sangre de los Soldados del Pueblo que les confiara la Revolución.

Del NUESTRO, los que claman por la desaparición de un orden envenecido 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 tú 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 solaz de las prostitutas y de los zánganos, mientras a ti mismo se te rajan las carnes de frío; en el que tú, soldado indio, por propia voluntad heroica abandonas la tierra que laboras y entregas tu vida sin tasa para destruir la miseria en que 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 las sanguijuelas burguesas que chupan la felicidad de tus hijos y te roban el trabajo y la tierra.

NO SOLAMENTE todo lo que es trabajo noble, todo lo que es virtud es don de nuestro Pueblo (de nuestros indios muy particularmente) sino la manifestación más

manifiesto =2=

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 MEXICO ES LA MANIFESTACION ESPIRITUAL MAS GRANDE Y MAS SANA DEL MUNDO y su tradición indígena es la mejor de todas. Y es grande precisamente porque siendo popular es colectiva, y es por eso, que nuestro objetivo estético fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo, por burgués. REPUDIAMOS la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultra-intelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de Arte Monumental por ser de utilidad pública. PROCLAMAMOS que toda manifestación estética, ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades. PROCLAMAMOS que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse por que su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del Pueblo, haciendo del Arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate.

a. PORQUE SABEMOS muy bien que la implantación en México de un Gobierno burgués traería consigo la natural depresión en la estética popular indígena de nuestra raza que actualmente no vive más que en nuestras clases populares, pero que ya empezaba, sin embargo, a purificar los medios intelectuales de México; LUCHAREMOS POR EVITARLO PORQUE SABEMOS muy bien que el triunfo de las clases populares traerá consigo un florecimiento, no solamente en el orden social, sino un florecimiento unánime de Arte étnica, cosmogónica e históricamente trascendental en la vida de nuestra raza, comparable al de nuestras admirables civilizaciones autóctonas; LUCHAREMOS SIN DESCANSO POR CONSEGUIRLO.

El triunfo de De la Huerta, de Estrada o de Filles estética como socialmente, sería el triunfo del gusto de las mecanógrafas: la aceptación criolla y burguesa (que todo lo corrompe) de la música, de la pintura y de la literatura popular, el reinado de lo "pintoresco", del "kewpie" norteamericano y la implantación oficial de "l'amore e come zucchero". El amor es como azúcar.

EN CONSECUENCIA, LA CONTRA-REVOLUCION EN MEXICO PROLONGARA EL DOLOR DEL PUEBLO Y DEPRIMIRA SU ESPIRITU ADMIRABLE.

CON ANTERIORIDAD los Miembros del "Sindicato de Pintores y Escultores" nos adherimos a la candidatura del general D.Plutarco Elías Calles, por considerar que su personalidad definitivamente revolucionaria, garantizaba en el Gobierno de la República,

manifiesto =3=

más que ninguna otra, el mejoramiento de las clases productoras de México, adhesión que reiteramos en estos momentos con el convencimiento que nos dan los últimos acontecimientos político-militares y nos ponemos a la disposición de su causa, que es la del Pueblo, en la forma que se nos requiera.

HACEMOS UN LLAMAMIENTO GENERAL A LOS INTELLECTUALES REVOLUCIONARIOS DE MEXICO PARA QUE OLVIDANDO SUS SENTIMENTALISMO Y ZANGANERIA PROVERBIALES POR MAS DE UN SIGLO, SE UNAN A NOSOTROS EN LA LUCHA SOCIAL Y ESTETICO-EDICATIVA QUE REALIZAMOS.

EN NOMBRE DE TODA LA SANGRE VERTIDA POR EL PUEBLO EN DIEZ AÑOS DE LUCHA Y FRENTE AL CUARTELAZO REACCIONARIO, HACEMOS UN LLAMAMIENTO URGENTE A TODOS LOS CAMPESESINOS, OBREROS Y SOLDADOS REVOLUCIONARIOS DE MEXICO, PARA QUE COMPRENDIENDO LA IMPORTANCIA VITAL DE LA LUCHA QUE SE AVECINA, Y OLVIDANDO DIFERENCIAS DE TACTICA FORMEMOS UN FRENTE UNICO PARA COMBATIR AL ENEMIGO COMUN.

ACONSEJAMOS A LOS SOLDADOS RASOS DEL PUEBLO QUE POR DESCONOCIMIENTO DE LOS ACONTECIMIENTOS Y ENGAÑADOS POR SUS JEFES TRAIADORES ESTAN A PUNTO DE DERRAMAR LA SANGRE DE SUS HERMANOS DE RAZA Y DE CLASE, MEDITEN EN QUE CON SUS PROPIAS ARMAS, QUIEREN LOS MISTIFICADORES ARREBATAR LA TIERRA Y EL BIENESTAR DE SUS HERMANOS QUE LA REVOLUCION YA HABIA GARANTIZADO CON LAS MISMAS.

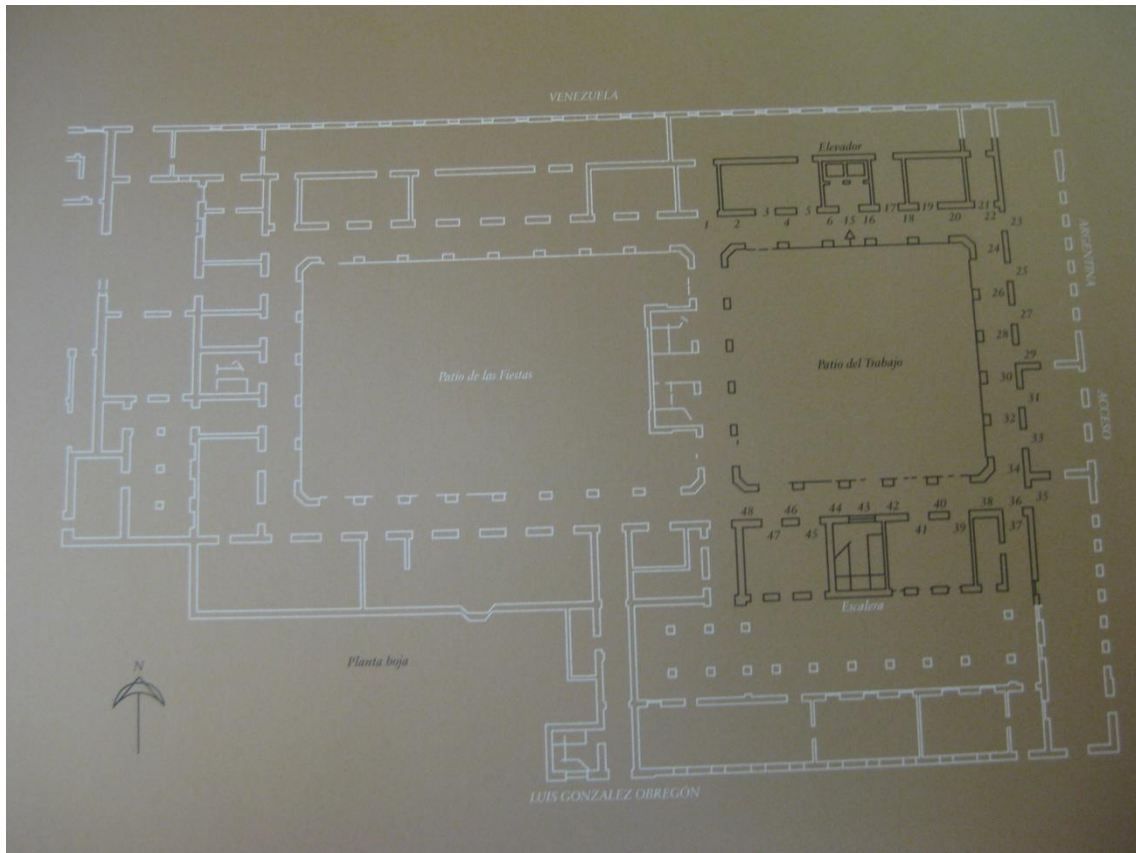
POR EL PROLETARIADO DEL MUNDO
México, D.F., a 9 de diciembre de 1923.

EL SECRETARIO GENERAL, DAVID ALFARO SIQUEIROS; EL 1er VOCAL, DIEGO RIVERA;
EL 2o. VOCAL, XAVIER GUERRERO; FERMIN REVUELTAS, JOSE CLEMENTE OROZCO, RAMON
ALVA GUADARRAMA, GERMAN CUETO, CARLOS MERIDA.

ANEXO 3

MURALES DE LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

VISIONES POLÍTICAS



PATIO DEL TRABAJO

Muro Norte

1. Tehuana (sobrepuerta)
2. Los Alhajeros (Los Tejedores)
3. Tehuana (sobrepuesta)
4. Tintoreros
5. Tehuana (sobrepuerta)
6. Mujeres Tehuanas

Elevador

7. Mujer con niño (Mestiza maya)
8. Grisalla (hoz y martillo)
9. El Cenote
10. Serpiente emplumada

11. El baño en Tehuantepec
12. Mujer con niño (Tehuana)
13. Grisalla (Hoz y martillo)
14. Pesando (sobrepuerta)
15. Volcán (sobrepuerta)
16. Mujeres Tehuanas
17. Tehuana (sobrepuerta)
18. La zafra
19. Tehuana (sobrepuerta)
20. El ingenio (Trapiche)
21. Tehuana (sobrepuerta)
22. Palmera...unión pared nororiental

Muro este

23. Leyenda poema de
Netzahualcóyotl
24. Entrada a la mina
25. Leyenda poema de
Netzahualcóyotl
26. Salida de la mina
27. Cerros (sobrepuerta)
28. El Abrazo
29. Caserío (sobrepuerta)
30. Campesinos
31. Paisaje de cerros (sobrepuerta)
32. Capataz
33. Leyenda Poema hexotziquense
(sobrepuerta)
34. Alfareros
35. Leyenda Himno a la madre de
los dioses (sobrepuerta)
36. Palmeras ... unión de la pared
sureste

Muro sur

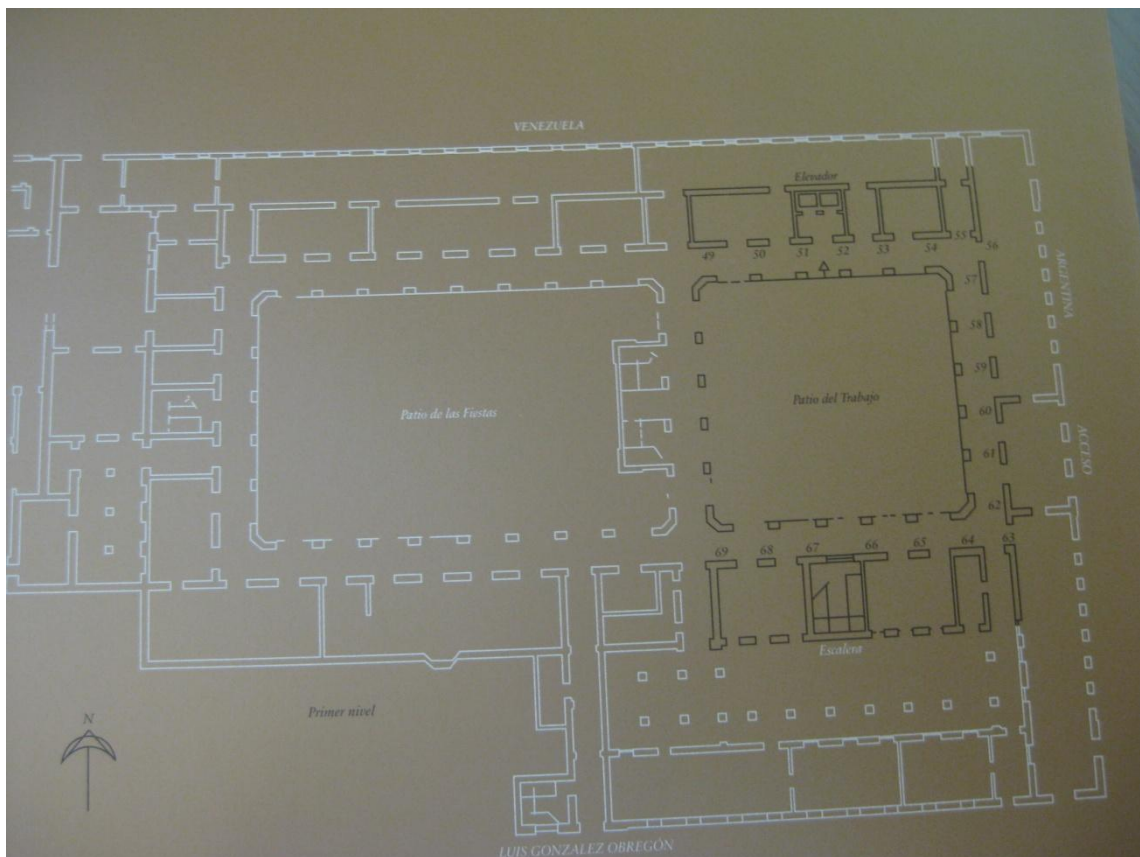
37. Obrero (sobrepuerta)
38. La fundición
39. Agricultura (sobrepuerta)
40. La minería
41. Paisaje (sobrepuerta)
42. La liberación del peón
43. Paisaje (sobrepuerta)
44. La maestra rural
45. Paisaje (sobrepuerta)
46. Campesino

47. Implementos de labranza

(sobrepuerta)

48. La Fundición

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA, PATIO del Trabajo, primer nivel



Muro norte

49. La agrimensura
50. La medicina
51. La química
52. La química
53. Maquina eléctrica
54. La medicina
55. Arco eléctrico

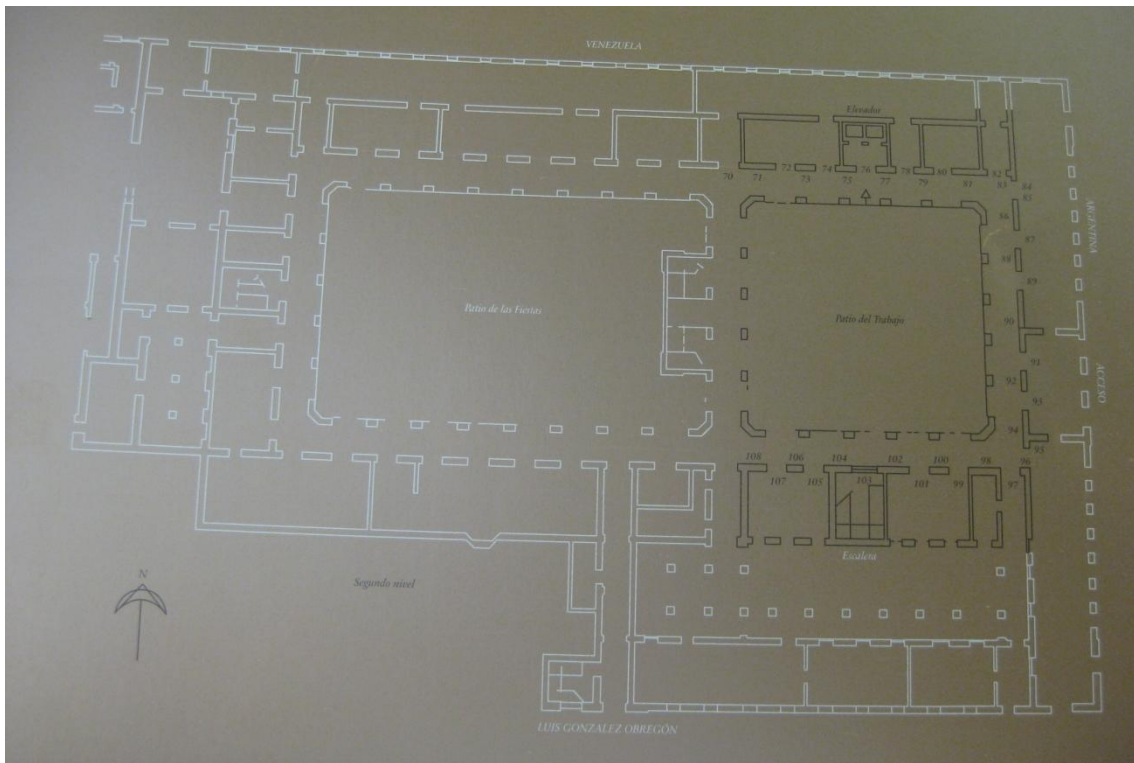
Muro este

56. Rayos X
57. La geología
58. Símbolo (producto del trabajo)
59. Símbolo (El trabajo)
60. Símbolo de agricultura (El trabajo)
61. Símbolo (producto del trabajo)
62. Operando (la operación)
63. Símbolo de infinito

Muro Sur

64. La operación (la investigación)
65. Cactácea
66. La guerra
67. La ciencia
68. Flecha
69. Investigadores

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA, PATIO del Trabajo, segundo nivel



Muro Norte

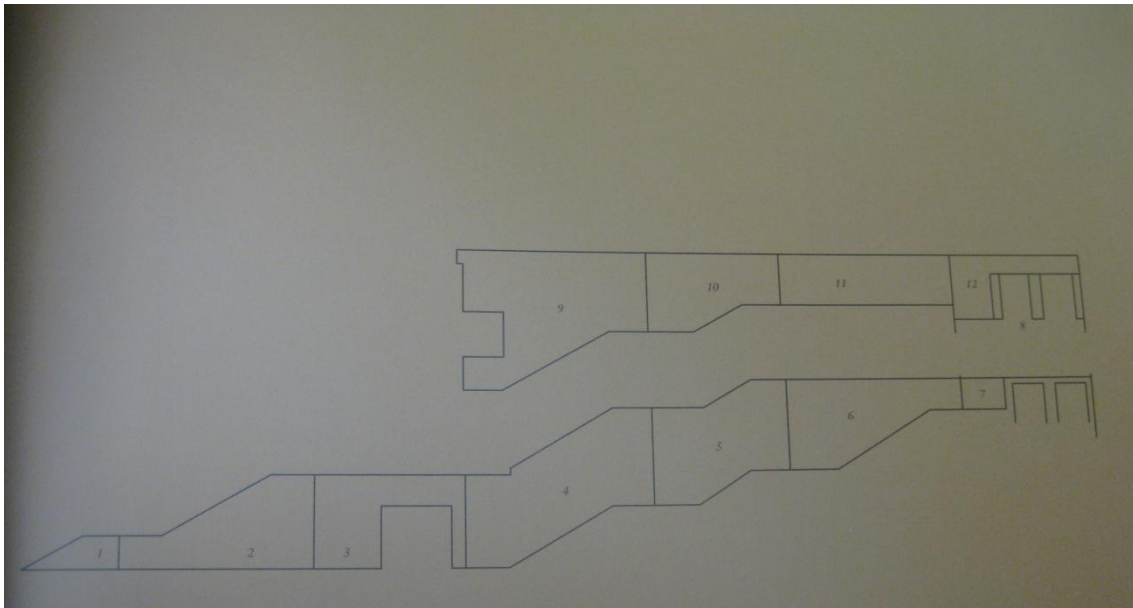
70. Dibujos (sobrepuerta)
71. La música
72. Frutas (sobrepuerta)
73. Mártir (Cuauhtémoc)
74. Ángel (sobrepuerta)
75. Carrillo Puerto (Felipe Carrillo Puerto)
76. Estrella roja (sobrepuerta)
77. Zapata (Emiliano Zapata)
78. Ángel (sobrepuerta)
79. Mártir (Otilio Montaña)
80. Haces de trigo (sobrepuerta)
81. La zandunga (La danza)
82. Dibujo (sobrepuerta)
83. Dibujo

Muro Este

84. Tamborilero
85. Motivo (sobrepuerta)
86. La danza del venado
87. Haces de trigo (sobrepuerta)
88. Mujeres
89. Ángel (sobrepuerta)
90. La fraternidad
91. Ángel (sobrepuerta)
92. Mujeres
93. Haces de Trigo (sobrepuerta)
94. La pintura
95. Motivo (sobrepuerta)
96. El escriba

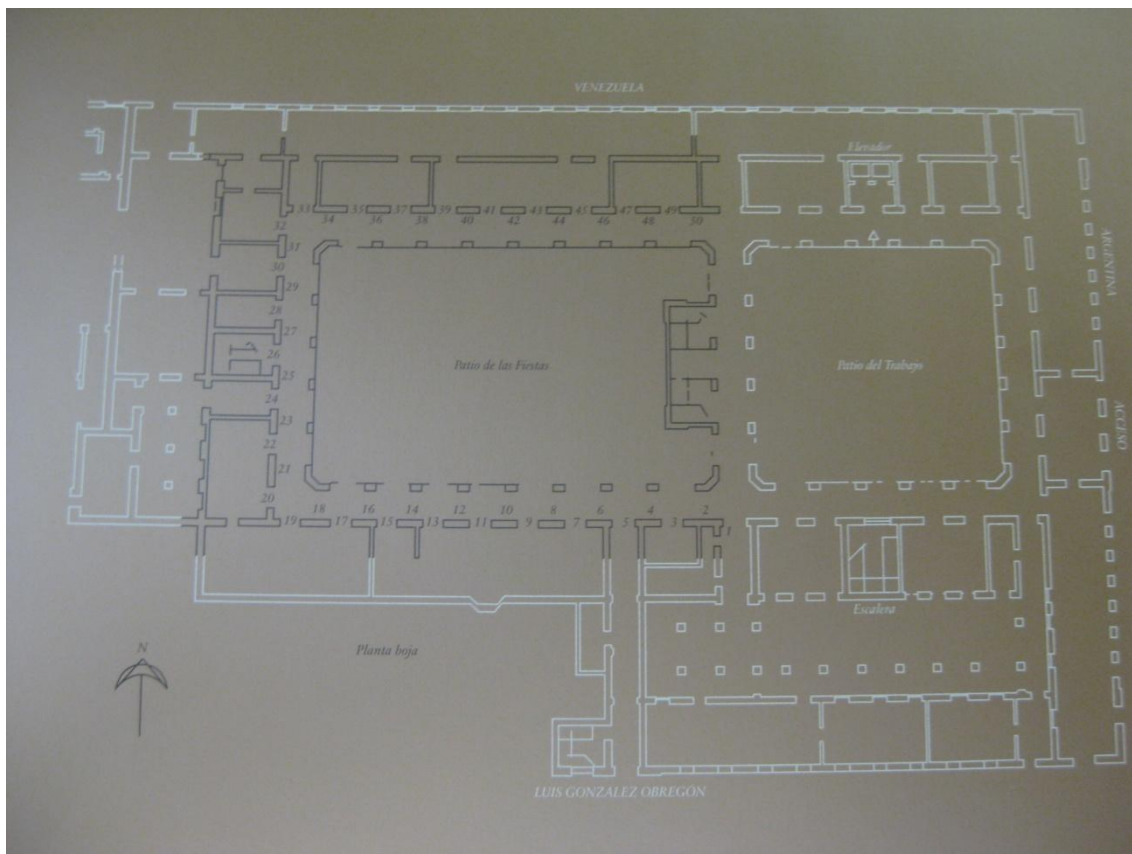
Muro Sur

97. Motivos (sobrepuerta y laterales)
98. La escultura
99. Haces de trigo (sobrepuerta) Tres gracias (el mantenedor)
100. Escudo (sobrepuerta)
101. Las Ciencias (El proclamador)
102. Estrella roja (sobrepuerta)
103. Las artes (El distribuidor)
104. Cóndor (sobrepuerta)
105. Caracoles
106. Frutas (sobrepuerta)
107. La arquitectura



1. Diosa del agua (Mujer con cántaro)
2. Marina
3. El buzo y la nube
4. Paisaje de Tehuantepec
5. Xochipilli
6. La hacienda
7. Afilando el machete
8. Motivo (sobrepuerta)
9. El entierro
10. Mecanización del campo
11. La maestra rural
12. Autorretrato

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA, PATIO de la Fiestas, planta baja



Muro Norte

1. Trigo
2. La danza del venadillo
3. Frutas (sobrepuerta)
4. La cosecha
5. Flores (sobrepuerta)
6. La fiesta del maíz
7. Frutas (sobrepuerta)
8. La dotación de ejidos
9. Paisaje (sobrepuerta)
10. La dotación de ejidos
11. Paisaje
12. La dotación de ejidos
13. Frutas (sobrepuerta)
14. Ofrenda
15. Paisaje (sobrepuerta)
16. La cena
17. Biznaga (sobrepuerta)
18. Día de muertos
19. Frutas (sobrepuerta)

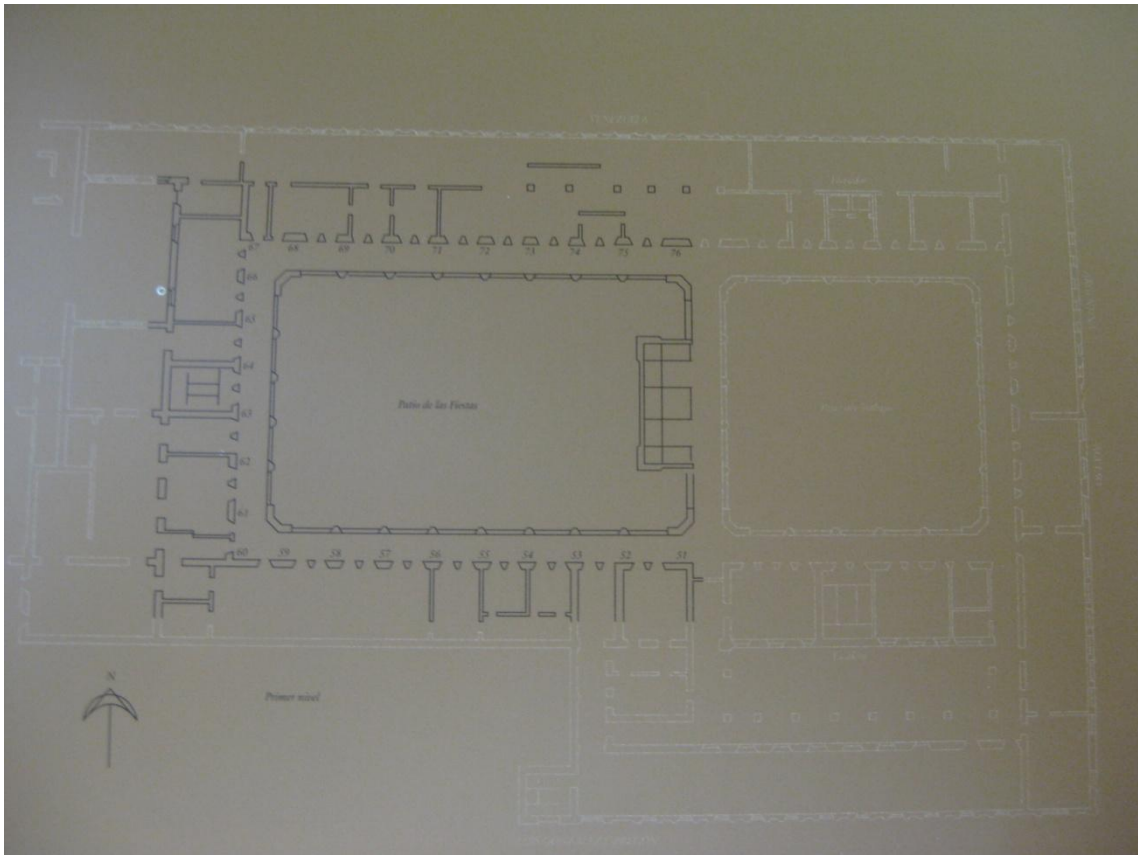
Muro Oeste

20. Paisaje (sobrepuerta)
21. La quema de los judas
22. Paisaje (sobrepuerta)
23. Asamblea
24. Asamblea
25. Asamblea
26. Asamblea
27. Asamblea
28. Asamblea
29. Asamblea
30. Paisaje (sobrepuerta)
31. Santa Anita
32. Paisaje (sobrepuerta)

Muro Norte

33. Frutas (sobrepuerta)
34. La danza de los listones
35. Frutas (sobrepuerta)
36. Lavanderas. Jean Charlot
37. Flores (sobrepuerta)
38. El torito. Amado de la Cueva
39. Frutas (sobrepuerta)
40. Tianguis
41. Tianguis
42. Tianguis
43. Tianguis
44. Tianguis
45. Frutas (sobrepuerta)
46. Los santiagos. Amado de la Cueva
47. Frutas (sobrepuerta)
48. Los cargadores. Jean Charlot
49. Frutas (sobrepuerta)
50. La zanduga

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA, PATIO de la Fiestas, primer nivel



ESCUDOS DE LOS ESTADOS Y TERRITORIOS QUE FORMAN LA REPÚBLICA MEXICANA

Muros Sur

51. Sinaloa, Sonora y Nayarit
52. Chihuahua
53. Coahuila
54. Nuevo León
55. Tamaulipas
56. Zacatecas
57. Aguascalientes
58. Guanajuato
59. Durango
60. San Luis Potosí

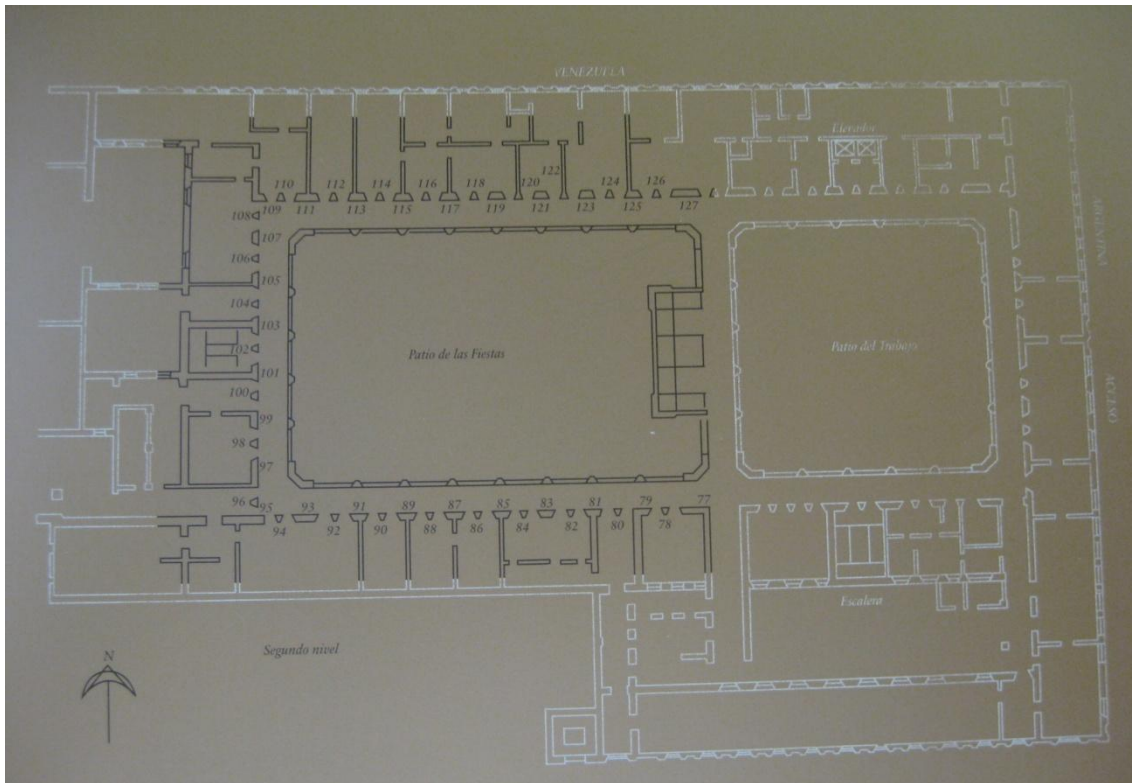
Muro Oeste

61. Querétaro y Morelos
62. Hidalgo
63. México
64. Jalisco
65. Colima
66. Michoacán y Guerrero

Muro Norte

67. Tlaxcala
68. Puebla
69. Veracruz
70. Oaxaca
71. Chiapas
72. Tabasco
73. Campeche
74. Quintana Roo
75. Yucatán
76. Baja California

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA, PATIO de la Fiestas, segundo nivel



CORRIDO DE LA REVOLUCIÓN PROLETARIA/ CORRIDO DE LA REVOLUCIÓN AGRARIA

Muro Sur

77. En el arsenal
78. Letra del corrido (sobrepuerta)
79. En la trinchera
80. Letra del corrido (sobrepuerta)
81. El herido
82. Letra del corrido (sobrepuerta)
83. El que quiera comer que trabaje
84. Letra del corrido (sobrepuerta)
85. La cooperativa
86. Letra del corrido (sobrepuerta)
87. La muerte del capitalista
88. Letra del corrido (sobrepuerta)
89. Un solo frente
90. Letra del corrido (sobrepuerta)
91. El pan nuestro
92. Letra del corrido (sobrepuerta)
93. La propuesta
94. Letra del corrido (sobrepuerta)
95. Emiliano Zapata
96. Motivo azteca / Letra del corrido (sobrepuerta)

Muro Oeste

97. Cantando el corrido
98. Motivo azteca/ letra del corrido (sobrepuerta)
99. A trabajar
100. Motivo azteca/ letra del corrido (sobrepuerta)
101. Unión
102. Motivo azteca/ letra del corrido (sobrepuerta)
103. Alfabetización
104. Motivo azteca/ letra del corrido (sobrepuerta)
105. Las eras
106. Motivo azteca/ letra del corrido (sobrepuerta)
107. La lluvia
108. Motivo azteca/ letra del corrido (sobrepuerta)

Muro Norte

109. El tractor
110. Motivo azteca/ letra del corrido (sobrepuerta)
111. La cena del capitalista
112. Motivo azteca/ letra del corrido (sobrepuerta)
113. Los sabios
114. Motivo de agricultura/ letra del corrido (sobrepuerta)

115. Banquete de Wall Street
116. Motivo masónico/ letra del corrido (sobrepuerta)
117. El sueño (la noche de los pobres)
118. Serpiente emplumada/ Letra del corrido (sobrepuerta)
119. Los frutos
120. Serpiente /Letra del corrido (sobrepuerta)
121. La orgía
122. Serpiente emplumada/ letra del corrido (sobrepuerta)
123. Queremos trabajar
124. Serpiente emplumada/ letra del corrido (sobrepuerta)
125. Garantías
126. Serpiente emplumada/ letra del corrido (sobrepuerta)
127. Fin del corrido

ANEXO 4



Rafael Sanzio y Perugino
La Trinidad y los Santos
1505-1521
Capilla San Severo, Perugia



Apunte para *La Creación*
ca. 1919-1921, tinta sobre papel, 14
x 10.5 cm
Colección Ingrid B. Aragón
Briceño, México

ANEXO 5

LOZANO, Luis-Martín, CORONEL RIVERA, Juan Rafael. *Diego Rivera, Obra mural completa*. México. Taschen, 2006, p.p 16-17

El pitagorismo establece;

El universo es un cosmos que se contrapone al caos y que constituye un todo en claro orden, y que está organizado de acuerdo con leyes que son cognoscibles por la razón humana. Dentro de ese orden, el hombre tiene un destino constituido por considerarse a sí mismo como parte de ese engranaje matemático. Su misión es descubrir cuál es el lugar que tiene asignado y en lo posible mantener en él y en su entorno la armonía que se deriva del orden natural de las cosas

La parte superior la hizo justo antes de comenzar el mural, en octubre de 1921, y aparece como portada del número 11 de la revista *El Maestro*. El título de la publicación se debe inscribir dentro de la ideología rosacruz, en donde está instituido que cada individuo es su <<maestro de vida>>, ideología que tanto Vasconcelos como Rivera practicaban. Diego ya tenía pensado concebir un todo con la imagen de la portada de la revista y el motivo central de su mural. En la cubierta de *El Maestro* realizó un círculo <<distorsionado>> que contiene los cuatro elementos: al centro, la estrella de cinco puntas, la pentalfa, que en medio ostenta el ojo divino u ojo avizor rosacruz. Representa la energía primera, lo intangible, el aire, y se halla rodeado por un semicírculo que da la sensación de un río, el cual, por ser rojo, remite a la <<sangre que corre por tus venas>>, esto es la raza cósmica; por su condición líquida, el río también significa <<el agua>>. Tal franja se encuentra coronada por cinco símbolos mexicas que aluden al rayo y al fuego; de ellos, tres están completos y dos incompletos, lo que hace que completen de manera exacta a los triángulos ubicados en el muro. Finalmente, todo se encuentra rodeado por lo que -al parecer- es un círculo imperfecto, pero lo que ahí se manifiesta es el lugar sagrado por excelencia: la montaña, y por eso Rivera empleo la distorsión. Además, en la revista, el título de *El Maestro* está enmarcado entre una hoz y un martillo, símbolos no sólo comunistas sino también rosacruces: refieren el martirologio del artesano fundidor Hiram Abiff, personaje referido en el Antiguo Testamento y en la Torah, al que se le considera descendiente del Dios de la Luz en sus expresiones como Iblis, Samael y Osiris. En cuanto al símbolo restante, la escuadra –alusiva al triangulo que enmarca al ojo avizor-, forma parte de la estrella.

Aquí hay que aclarar el hecho de que Rivera ya conocía y representaba las ideas pitagóricas por lo menos desde 1915, pues, por ejemplo, estas <<esferas>> son el centro de su obra cubista *El rastro*, y desde luego, están presentes en *El matemático*, tela que realizó hacia 1919 estando todavía en Europa y que tenía como título original *Retrato de un sabio*, en el cual se aprecia la composición de la esfera menciona tal como se encuentra en los teoremas del libro IV de los *Elementos*, en donde se indica cómo inscribir, en un círculo, otras figuras geométricas: un cuadrado, un hexágono, un triángulo equilátero, un pentágono y un pentadecágono (de ahí el nombre de la esfera de los doce pentágonos). Volviendo a la media esfera que se encuentra en el mural, ésta se halla dividida en cuatro segmentos compuestos por cuatro triángulos equiláteros, dentro de los cuales hay una serie de numerales realizados basándose en estrellas; en el primero son tres; en el segundo, cuatro; en el tercero, diez y en el cuarto, dos. El tercero contiene diez elementos, y en él está la clave de todo el mural. Dentro del juramento secreto de la comunidad pitagórica, la *tetraktús* era el símbolo primero, lo sagrado de lo sagrado y se representaba con un triángulo decadeico, tal como el tercero que se encuentra en la pintura.

El triángulo primero y el cuarto –la pareja primigenia- forman una unidad; se encuentran en los extremos ya que están en contacto con el universo y vertiendo su sabiduría sobre el hombre, el cual se sustenta en la naturaleza. Al sumarlos, resulta el número cinco, que equivale a la pentalfa (cinco alfas), símbolo de la escuela pitagórica e imagen con la que sus miembros se identificaban entre sí. El tablero número dos, que cuenta con cuatro elementos, alude a las cuatro *mathémata*, que simbolizan la aritmética, la geometría, la música continua y la astronomía; etimológicamente, *mathémata* (las ciencias matemáticas) se vincula con *máthesis*, que significa <<lo que se aprende>>, así como <<deseo de instruirse>>. Esta idea de la pentalfa se repite en el conjunto de las manos centrales: tres que bordean el círculo, más las dos del personaje que representa a la humanidad y se encuentra entre el universo y la naturaleza; la posición de las manos del círculo corresponde al saludo de reconocimiento entre los miembros de la sociedad pitagórica. El hombre emerge de la naturaleza, donde se encuentran los cuatro elementos primigenios: agua, fuego, viento y tierra. Las figuras de uno y otro lado ejemplifican las virtudes y los conocimientos a través de los cuales se accede al cosmos. Sin duda, el conjunto se refiere a la mística pitagórica.

Hasta ahora no se ha encontrado ninguna firma sobre el mural. La única inscripción que se ha localizado en esa obra se encuentra en el cuerpo de la serpiente ubicada a los pies de *El hombre*. En todos los textos críticos se ha interpretado la presencia del reptil con su inmediata referencia bíblica y sus connotaciones de pecado y conocimiento, pero ahora nos queda claro que hay que referirla a su entorno pitagórico clásico, no al simbolismo cristiano. Así, nos encontramos con que la serpiente representa la fuerza pura y la energía, y por su cualidad de mudar de piel, es el enunciado mismo de la resurrección. En el cuerpo del ofidio se lee la siguiente leyenda <<-CENTURIÓN->>. Según la Real Academia, la voz Centurión significa <<jefe de una centuria en la milicia romana>>, mas tal definición sólo emboza el significado verdadero del rótulo, al que se debe analizar desde la perspectiva masónica, tradición en la cual se realiza una ceremonia muy significativa a los miembros que cumplen cien años, o sea, una centuria, y son, por tanto, <<centuriones>>, Rivera, en este caso, efectuaba una petición mística: ser longevo. Quizás tenía la conciencia de que *La Creación* marcaba el inicio del arte moderno en el siglo XX y celebraba así tal acontecimiento. Al apreciar la obra en los planos políticos, místicos y emocional podemos comprender de manera más clara en qué momento de su desarrollo creativo se encontraba Diego Rivera y como estas características –totalmente definidas en él- que a momentos podrían parecer contradictorias, no lo son, ya que conforman un todo que finalmente refiere la vivencia integral del ser humano en el siglo XX.

ANEXO 6

CHARLOT, Jean, *El Renacimiento del muralismo, 1920-1925*. México, Editorial Dolmes, S.A. 1985. pp. 166-167

“Bajo la clave del techo arqueado, en un semicírculo azul profundo, está la Luz Primera o Energía Primaria, de la cual emergen tres rayos de luz, materializados por tres manos. La mano vertical apunta al Hombre que surge del Árbol de la Vida, mientras las laterales señalan sus dos principios, Hombre y Mujer, dos desnudos sedentes a ras de tierra, participando en forma y estructura de la esencia y composición de la misma.

El hombre está en coloquio con algunas figuras femeninas, emanadas del su espíritu: el Conocimiento, enunciándose a sí mismo para beneficio del hombre: la Fábula, con sutiles rasgos, morenos y macerados, que añaden su brillo necesario a la explicación de la primera; arriba esta la Poesía Erótica, con ojos verde agua, piel rojiza, cabellos dorados; a su izquierda se encuentra sentada la Tradición, con falda carmesí, rebozo de tierra roja, las manos descansando sobre su regazo.

Más arriba están cuatro figuras: la Prudencia platica con la Justicia; la Fortaleza, los ojos claros mirando a lo lejos, las manos cogiendo el borde de un escudo, detienen un puñal; la Continencia oculta su rostro y sus manos bajo un suave velo violeta.

Más arriba aún, la cabeza y la mirada inclinadas hacia las figuras etéreas, la Ciencia, con un gesto persuasivo y posesivo, une a las tres jerarquías, a la derecha del símbolo central.

A la izquierda, la Mujer se acucilla a ras de tierra, desnuda, su rostro elevado hacia el luminoso símbolo de arriba. A su derecha, la Danza eleva sus brazos en un lento movimiento circular imitado por la ondulación de su cabellera dorada.

Con negros cabellos rizados como zarcillos de viña y con un rostro como de fauno, la Música toca una doble flauta de oro. Sentada cerca, el Canto tiene en sus manos y sobre el regazo, las tres manzanas de las Hespérides.

Coronando al grupo, la Comedia sonrío.

Todavía más arriba, de izquierda a derecha, las tres Virtudes Teológicas: la Caridad, vestida sólo con sus propios cabellos rojizos, como si fuera un traje de penitencia. Su mano izquierda ofrece el pecho para amamantar. La Esperanza eleva el rostro hacia la

unidad central. A su lado está la Fe, con las manos juntas en actitud de oración, los ojos cerrados.

La Sabiduría une el grupo al punto central, con sus manos en un gesto que significa "Macrocosmos, Infinitud"

ANEXO 7

LOZANO, Luis-Martín, CORONEL RIVERA, Juan Rafael. Diego Rivera, Obra mural completa. México. Taschen, 2006, p.p

Así será la revolución proletaria

Son las voces del obrero rudo lo que puede darles mi laúd;

es el canto sordo pero duro que se escapa de la multitud

ya la masa obrera y campesina sacudiose el yugo que sufría

ya quemó la cizaña maligna del burgués opresor que tenía

por cumplir del obrero los planes, no se vale que nadie <<se raje>>

se les dice a ricos y holgazanes: <<el que quiera comer que trabaje>>.

Las industrias y grandes empresas dirigidas son ya por obreros

manejadas en cooperativas sin patronos sobre sus cabezas

y la tierra ya está destinada para aquel que la quiera explotar

¡se acabó la miseria pasada! ¡Cualquier hombre puede cultivar!

La igualdad y justicia que hoy tiene se debió a un solo frente que hicieron,

en ciudades pobladas y ranchos, campesinos, soldados y obreros;

ahora tiene el pan para todos los desnudos, los hombres de abajo

la igualdad, la justicia, el trabajo, y han cambiado costumbres y modos

cuando el pueblo derrocó a los reyes y al gobierno burgués mercenarios,

instaló sus <<consejos>> y leyes y fundó su poder proletario.

En Cuautla, Morelos, hubo un hombre muy singular ...

Justo es ya se los diga hablándoles pues en plata

era Emiliano Zapata muy querido por allá...

todo es un mismo partido ya no hay con quien pelear,

compañeros, ya no hay guerra, vámonos a trabajar.

Ya se dieron garantías a todo el género humano

lo mismo que al proletario como para el artesano.

¡Unión!, que es la fuerza santa de todito el mundo entero,

¡paz, justicia y libertad y gobierno del obrero!

Así como los soldados han servido para la guerra,

que den fruto a la nación y que trabajen la tierra.

¿Quién no se siente dichoso cuando comienza a llover?

Es señal muy evidente que tendremos qué comer.

Si los campos reverdecen con la ayuda del tractor,

es el premio del trabajo que nos da nuestro sudor.

El oro no vale nada si no hay alimentación,

es la cuerda del reloj de nuestra generación.

Quisiera ser hombre sabio de muchas sabidurías,

más mejor quiero tener qué comer todos los días.

dan la una, dan las dos, y el rico siempre pensando cómo le hará a su dinero para que vaya doblando.

Dan las siete de la noche y el pobre está recostado,

duerme un sueño muy tranquilo porque se encuentra cansado.

Dichoso el árbol que da frutos pero muy maduros:

señores, vale más que todos los pesos duros.

Es el mejor bienestar que el mexicano desea:

que lo dejen trabajar para que feliz se vea:

no quiere ya relumbrones ni palabras sin sentido,
quiere sólo garantías para su hogar tan querido.

ANEXO 8

Resumen de la Crisis del 1929 ó del 29 New Deal Caída de la Bolsa

GRAN DEPRESIÓN DE 1929

El 24 de octubre de 1929 al mediodía, el crecimiento financiero de los años veinte yacía hecho pedazos en el suelo de la Bolsa de Nueva York. Miles de norteamericanos, desde viudas pobres hasta magnates, habían perdido sus salvavidas. Al final del día se habían suicidado once financistas.

Mirando hacia atrás, los signos que desembocarían en el «jueves negro» estaban escritos en las paredes. Los precios de las acciones habían subido más del doble desde 1925 y en setiembre el índice Dow Jones (una estimación del valor de las acciones principales) había alcanzado la marca récord de 381 en un mercado frenético.

Los indicios de una recesión económica mundial y las advertencias de los expertos de que las acciones estaban sobrevaluadas habían provocado que algunos inversores importantes empezaran a retirarse del mercado, pero el 19 de octubre el impulso de vender alcanzó proporciones alarmantes y los precios empezaron a caer.

Caída de la Bolsa de Wall Street

Si bien la Primera Guerra Mundial se desarrolló solamente en algunas regiones europeas, la crisis económica que se desencadenó luego de su finalización afectó a todo el planeta. Esta crisis, que cuestionó entre las dos guerras mundiales, la supervivencia del sistema capitalista tal como se venía planteando hasta ese momento, tuvo su centro en los Estados Unidos y de allí se extendió al mundo.

Los desequilibrios económicos: Luego de la Primera Guerra, los gobiernos de los diferentes países del mundo, tenían esperanzas en recuperar la prosperidad económica que habían disfrutado hasta 1914. Durante los años 1918-1919, parecía que estas expectativas se estaban cumpliendo, pero en 1920 comienza una crisis que hizo caer precios y expectativas.

Tanto los países anglosajones, como los que habían permanecido neutrales en la guerra, como Japón, ensayaron propuestas para volver a tener una economía sólida basada en una moneda estable, pero lo consiguieron solo parcialmente.

Sin embargo, en la caótica Alemania cayó totalmente el sistema monetario, con lo cual la moneda perdió su valor y terminó con el ahorro privado. Las empresas, entonces, debieron recurrir a los préstamos extranjeros para poder sobrevivir, circunstancia que colocó a Alemania, en los años siguientes, en una gran dependencia de los créditos externos. La situación no era muy diferente en la Unión Soviética y en los países del este europeo, pero en Polonia, Hungría y Austria, la moneda no perdió totalmente su valor.

A partir de 1924, la crisis se fue superando, y comenzó una nueva etapa de prosperidad que reanuda el crecimiento económico, a pesar que algunos precios de materias primas y alimentos básicos volvieron nuevamente a bajar, y que el desempleo se mantuvo alto. Estos desequilibrios llevarían a una nueva crisis, pero esta vez, más profunda.

Estados Unidos y el modelo de vida americano: La Primera Guerra Mundial había favorecido a los Estados Unidos de una manera espectacular, convirtiéndolo en el principal proveedor de materias primas y productos alimenticios e industriales. También era el principal acreedor del mundo, y su influencia en Europa era fundamental.

La guerra había traído también un importante crecimiento industrial que se calcula en un 15%, siendo los sectores más favorecidos aquellos relacionados con la industria bélica. La agricultura también se había beneficiado y las necesidades europeas de comerciar, convirtieron a la flota americana en la segunda marina mercante del mundo.

La prosperidad y el crecimiento que se inició en los primeros años de la década de 1920, fueron mucho más profundos y estables en los Estados Unidos. En esta época se consolidaron sectores industriales nuevos como la industria eléctrica, la química y la petroquímica, la aeronáutica, la automotriz, el cine y la radiofonía.

Como consecuencia de este desarrollo industrial sin precedentes, el sistema energético se renovó, sobre todo a partir del incremento del consumo de petróleo y electricidad. La industria se hizo más eficiente al incorporarse el Taylorismo y el Fordismo como nuevas modalidades de producir y organizar el trabajo y la producción en serie se

impuso. También se desarrollaron nuevas actividades relacionadas indirectamente con las nuevas industrias, como la construcción de carreteras, de aeropuertos, de viviendas de fin de semana, etc.

Como la competencia industrial era muy fuerte, aumentó la concentración empresarial, dando lugar a la formación de *trusts*.

La agricultura, por el contrario, no vivió un crecimiento similar, pues los precios agrícolas se mantuvieron por debajo de los precios industriales, generando un desequilibrio desfavorable al sector primario. Ante esto, muchos campesinos vendieron sus tierras por debajo del valor real y se fueron a las ciudades.

Sin embargo, la prosperidad indefinida y el optimismo se extendían por todas partes. Eran los años dorados del consumismo y de la exaltación nacionalista. Se creía alcanzada la meta de ser una sociedad opulenta. El clima de confianza se tradujo en la compra de acciones de las empresas industriales por parte de un gran número de la población, siendo la Bolsa de Nueva York el centro de la economía mundial, a dónde llegaban capitales de todos los puntos del planeta.

A pesar de esto, como la economía mundial estaba en desequilibrio con respecto a los Estados Unidos, no se pudo generar una demanda suficiente que pudiese sustentar la expansión industrial. Esto dio lugar a que ya en 1925, se comenzase a acumular stock de diversos productos, dando lugar a la caída de los precios, al desempleo y a la pérdida de la capacidad adquisitiva de la población.

Hacia fines de la década, la compra de acciones de manera desenfrenada creció en un 90%. La especulación financiera hacía ganar dinero rápidamente, siendo el valor de las acciones ficticios, ya que estaban por encima de su valor real. (La gente sacaba créditos en los bancos y ponía ese mismo dinero en la bolsa, a un interés mas alto de lo que pagaba)

La caída de la Bolsa de Nueva York:

EL PORQUE DE LA CRISIS: A medida que la prosperidad aumentaba, los empresarios buscaron nuevas negocios para invertir sus ganancias. Prestaban dinero a Alemania y a otros países e instalaban sus industrias en el extranjero (la Argentina y

Brasil, entre otros). También invertían en maquinarias que permitían aumentar la producción. Desde que advirtieron que tendrían dificultades para vender tanta mercadería, comenzaron a invertir en bienes de lujo, como joyas o yates, y en negocios especulativos. La compra de acciones en la bolsa se fue transformando en uno de los más rentables. Muchas veces, para comprar acciones, los empresarios pedían créditos a los bancos. Debido a que la ganancia de las acciones podía llegar a un 50% anual y el interés que debían pagar por los créditos bancarios era del 12%, los beneficios que obtenían eran enormes. A fines de la década, la prosperidad, que antes estaba basada en el desarrollo industrial, pasó a depender de la especulación.

En 1928, algunos síntomas hacían prever que la economía estaba en peligro. Los ingresos de la población no habían subido tanto como para que el consumo siguiera creciendo. Los almacenes estaban llenos de mercaderías que no podían ser vendidas y muchas fábricas comenzaron a despedir a sus trabajadores. Sin embargo, en la bolsa seguía la fiesta especulativa. Los precios a que se vendían las acciones no reflejaban la situación económica real de las empresas. Aunque el crecimiento de muchas de ellas se había detenido, sus acciones seguían subiendo porque había una gran demanda de los especuladores. Nadie pudo o quiso darse cuenta de la gravedad de la situación. Cuando en octubre de 1929 la Bolsa de Nueva York quebró, la crisis fue inevitable y se extendió al sistema bancario, a la industria, el comercio y al agro estadounidenses. Sus consecuencias se sintieron también en todo el mundo y perduraron hasta la Segunda Guerra Mundial.

El jueves 24 de octubre de 1929, se produjo el crash de la bolsa de Wall Street. Más de 13.000.000 de títulos que cotizaban en baja no encontraron compradores y ocasionaron la ruina de miles de inversores, muchos de los cuales, habían comprado las acciones con créditos que ya no podrían pagar. (Foto: Una multitud aguarda para retirar sus depósitos)

Esto llevó a que la gente entrara en pánico, y quienes poseían dinero en cuentas bancarias corrieron a retirarlo. Los bancos no eran capaces de hacer frente a tal magnitud de reintegros, y además, como en los Estados Unidos se había tratado de hacer frente al descenso de la demanda con una expansión del crédito a los ciudadanos comunes, se vieron desbordados por deudas incobrables. Ante esto, se negaron a dar nuevos créditos y a refinanciar las deudas existentes, pero sin embargo, aproximadamente 600 bancos americanos quebraron.

A partir de ese momento se inició un período de contracción económica mundial, conocido como la “GRAN DEPRESIÓN”.

En los Estados Unidos, el descenso del consumo hizo que los stocks acumulados crecieran, las inversiones se paralizaran y muchas empresas tuviesen que cerrar sus puertas.

La caída de la actividad industrial supuso una desocupación generalizada, de tal manera que se calcula que hacia 1932, existían en los Estados Unidos cerca de 13.000.000 de desocupados.

La depresión trajo también penuria en el campo, pues muchos agricultores se arruinaron como consecuencia de la caída de los precios y de los mercados agrícolas. Como solución desesperada para poder pagar sus deudas, gran cantidad de trabajadores agrícolas vendieron sus tierras a precios irrisorios y se fueron a trabajar al oeste.

La pobreza no alcanzó solo a campesinos y obreros, sino que se extendió a empleados, profesionales y capitalistas arruinados.

Extensión de la crisis

Las conexiones existentes en la economía internacional, pero sobre todo la dependencia que de los Estados Unidos tenía la economía europea, hicieron que la Gran Depresión, se extendiera por todo el mundo.

La caída de los precios en América afectó a las industrias de otras partes del mundo que tenían precios superiores a los estadounidenses y que al no poder competir, vieron drásticamente reducidas sus exportaciones. Al mismo tiempo, la disminución de la demanda norteamericana, (y por ende, de sus importaciones), frenó las exportaciones de muchos países, con lo que disminuyó el comercio mundial.

Los Estados Unidos también trataron de repatriar capitales que habían invertido en diferentes países. Esto tuvo una especial repercusión en Alemania, que tenía cuantiosos créditos tomados a Norteamérica, pues ese país había sido prácticamente obligado a endeudarse para hacer frente a las reparaciones de guerra estipuladas en el Tratado de Versalles, las que debían ser pagadas en efectivo. La crisis afectó también a Austria,

Gran Bretaña, Francia, América Latina, el Sudeste Asiático, Australia, y muchos más, ya que salvo en la Unión Soviética, sus consecuencias repercutieron de una u otra manera en todo el planeta.

El 11 de diciembre de 1930, en la ciudad de Nueva York, el poderoso Banco de Estados Unidos se derrumbó, y destruyó los depósitos de medio millón de cuentahabientes. Sólo en 1931 se desplomaron unos 2,300 bancos. Innumerables fabricantes con exceso de existencias cerraron sus fábricas para reducir pérdidas. Entre 1930 y 1933 un promedio de 64,000 trabajadores por semana pasaron a engrosar la multitud de desempleados. En 1933, unos 13 millones de estadounidenses estaban sin empleo, y quienes lo conservaron vieron reducidos sus salarios. La producción industrial descendió hasta los niveles de 1916.

El New Deal: La crisis había llevado a replantear el rol del Estado en la economía de una nación. En marzo de 1933 asumió como presidente de los Estados Unidos, Franklin Roosevelt, quien se fijó como principal objetivo reconstruir la economía de su país.

Para esto desarrolló un plan conocido como “New Deal”, que consistía en la regulación de la economía favoreciendo las inversiones, el crédito y el consumo, lo que permitiría reducir el desempleo. El gasto público debía orientarse a la seguridad social y a la educación.

El modelo estaba inspirado en las ideas del economista John Keynes que expuso sus principios en el libro “La teoría general del empleo, el interés y el dinero”. Keynes sostenía los principios del liberalismo clásico, pero proponía la intervención del Estado en aquellos casos en que se viera perjudicado. Creía que una redistribución de los ingresos y el aumento de la tasa de empleo, reactivaría la economía. Nació así la teoría keynesiana.

Las medidas adoptadas por Roosevelt fueron: ayudar a los bancos, subvencionar a los agricultores, aumento de los salarios y reducción de las horas de trabajo, creación de nuevos puestos de trabajo en la administración pública y en obras públicas, lo que daría un fuerte impulso a la construcción y a sus industrias derivadas. También se establecieron planes de asistencia sanitaria y se organizó un nuevo sistema de jubilaciones y pensiones”

Los resultados del New Deal fueron desiguales, lográndose estabilización en lugar de crecimiento. No se logró el pleno empleo y la permanencia de un número alto de desocupados, hicieron de la década del 30. Un período de tensiones y enfrentamientos sociales.

LOS GOBIERNOS enmarcados en el New Deal (Nuevo Trato) del presidente Franklin Delano Roosevelt, desde 1933 hasta 1940, no lograron elevar el empleo ni la producción industrial norteamericana a los niveles que tenían en 1929. Sin embargo, gracias a la inversión pública y a la reestructuración casi total de la economía, pero sobre todo al liderazgo económico de Washington, el país quedó preparado para asumir el predominante papel internacional que le correspondió desempeñar en la Segunda Guerra Mundial y que trajo consigo la recuperación económica además de una gran victoria.

La necesidad de aumentar la producción debido a la guerra finalmente solucionó el problema de la cesantía. El esfuerzo económico que se requería para satisfacer las demandas de las fuerzas armadas y los aliados era gigantesco. La forma en que reaccionó la industria norteamericana abrió un espectro tan grande de posibilidades económicas que, al realizarse, crearía para los Estados Unidos una era de prosperidad y poder, sin precedentes.

Primer discurso de inauguración de F.D. Roosevelt el 4 de marzo de 1933
[...] Nuestra tarea prioritaria es hacer que la gente vuelva a trabajar. Esto se puede conseguir mediante un reclutamiento directo por parte del gobierno. [...] Nosotros podemos facilitar la realización de este objetivo aumentando el precio de los productos agrícolas, y con éstos la capacidad adquisitiva de los agricultores.

Podemos facilitarlos insistiendo para que el gobierno federal, el de los Estados y los gobiernos locales se pongan a trabajar inmediatamente para reducir de una forma draconiana sus costes de funcionamiento. Podemos facilitarlos unificando las ayudas a las víctimas de la crisis. [...] Podemos facilitarlos planificando y supervisando a nivel nacional todas las formas de transporte, de comunicaciones y de servicios que tienen claramente un carácter de interés público [...].

Finalmente, en nuestro camino hacia la plena ocupación, necesitaremos llevar a cabo tres medidas destinadas a prevenir un retorno a los malos tiempos pasados: tendrá que haber una estricta vigilancia de todas las actividades bancarias, financieras y de inversiones; habrá que limitar las actividades de los que especulan con el dinero de los demás; habrá que asegurarse de que nuestra divisa sea a un tiempo adecuada y saneada. [...]

Nuestras relaciones comerciales internacionales, aunque tienen mucha importancia, son, hoy, secundarias respecto a la necesidad de establecer una política nacional saneada [...].

DEPRESIÓN

MUNDIAL

La oleada de la depresión económica norteamericana sacudió a todo el mundo. Japón perdió el lucrativo mercado estadounidense para sus exportaciones de seda (que habían supuesto vitales ingresos para los agricultores y trabajadores de su industria textil). Debido a la retirada de los préstamos norteamericanos, muchos gobiernos de Iberoamérica tuvieron que abandonar numerosos proyectos. En Europa, la quiebra del *Creditanstalt*, el mayor de los bancos austríacos, en mayo de 1931, repercutió en muchos otros, que se vieron obligados a cerrar, incapaces de satisfacer sus obligaciones. Los esfuerzos internacionales por ayudar al *Creditanstalt* sólo lograron agotar las necesarias reservas de otros bancos.

En Alemania estaban sin trabajo la mitad de los hombres en edades comprendidas entre 16 y 30 años. En Australia, el desempleo ascendió de menos del 10 por ciento en 1929 a más del 30 por ciento en 1932. En el mundo, el número de los desocupados se elevaba a 30 millones. En las ciudades, el aguijón del hambre impulsaba a infinidad de hombres y mujeres a buscar alimento en los cubos de basura. Mientras tanto, miles de hectáreas de grano se pudrían en los campos porque su recolección y transporte no resultaban económicos. En Brasil se quemaron, por la misma causa, miles de toneladas de café.

En septiembre de 1931, Gran Bretaña abolió la convertibilidad de la libra en oro; es decir, el patrón oro había sucumbido. Al protegerse las naciones con fuertes barreras arancelarias, cuotas de importación, devaluaciones de moneda y numerosos medios para amparar sus industrias, el comercio internacional se derrumbó. Las dificultades económicas acentuaron la insolidaridad de las naciones, cuando sólo la cooperación hubiera podido subsanar los males. Paradójicamente, el auténtico estímulo para la

recuperación económica provino del rearme alemán, cuyas larvadas raíces se hundían siniestramente en la sima de la Depresión. En términos de vidas y padecimientos, fue un estímulo cuyos abrumadores costes superarían cuanto la experiencia o la imaginación humanas pudieran concebir.

ANEXO 9

El Ateneo de la Juventud marcó un antes y un después en la historia cultural de México

El 28 de octubre de 1909 –hace ya un siglo– nació el Ateneo de la Juventud, empresa cultural a la que se le atribuyen grandes hazañas: derrumbar al positivismo, renovar la identidad mexicana, dar un sentido filosófico a la Revolución de 1910 y haber intentado nuevas prácticas en la producción y divulgación del conocimiento. La conjunción de este grupo de jóvenes pensadores que apenas alcanzaban los 25 años en promedio, marcó un antes y un después en la vida cultural de México.

Susana Quintanilla, investigadora que ha dedicado más de 25 años al tema y autora del libro *Nosotros. La Juventud del Ateneo* (Tusquets Editores, 2008), el antecedente más remoto de El Ateneo se ubica en la revista *Savia Moderna*, iniciativa periodístico-literaria impulsada por Alfonso Cravioto en 1906 e ilustrada por Diego Rivera; continuó entre 1907 y 1908 como Sociedad de Conferencias, y cristalizó un año después, tres meses antes del inicio de las Fiestas del Centenario de la Independencia.

Era un grupo heterogéneo en cuanto a edad, orígenes geográficos y sociales, la profesión y los gustos literarios de sus miembros. La mayor parte había nacido en la década de los ochenta del siglo XIX, pero había algunos del decenio anterior. Todos poseían un título o estaban por obtenerlo. La mayoría optó por estudiar leyes en la Escuela Nacional de Jurisprudencia.

La creación del Ateneo de la Juventud, marcó la ruptura entre la nueva generación y la tradición literaria decimonónica; iba en contra de una educación oficial científica y positiva nacida de la Reforma y establecida en el Porfiriato, y que alejó de las aulas el cultivo de las humanidades.

Según el testimonio de José Vasconcelos, en los planes de estudio de la Escuela Nacional Preparatoria, fundada por Gabino Barreda, se suprimió el latín y el griego, las letras y la historia pasaron a segundo término; sin embargo, dichas asignaturas fueron abordadas de manera informal en los pasillos de la propia escuela, en donde a espaldas de los profesores (aunque con la simpatía de algunos) se discutía a Schopenhauer y Kant, Nietzsche y Bergson, Taine y Ruskin, Wilde y Croce, entre otros.

Por su parte, Pedro Henríquez Ureña escribió: “a la par de Porfirio Díaz envejecían los ‘Científicos’, sus justificadores intelectuales, y por ello tampoco fue muy arduo hacerlos a un lado. Éramos muy jóvenes cuando comenzamos a sentir la necesidad del cambio... Sentíamos la opresión intelectual, junto con la opresión política y económica de que ya se daba cuenta gran parte del país”.

El Ateneo introdujo en México nuevas prácticas para la producción y la difusión de las humanidades, principalmente de la literatura, la filosofía y la filología.

Derivado de sus participaciones en la Sociedad de Conferencias, Antonio Caso adquirió el liderazgo para promover el nacimiento de una asociación no escolar e independiente del gobierno, un ateneo para la juventud. Compartió la idea con Rafael López, Jesús T. Acevedo, Alfonso Reyes y Henríquez Ureña, quienes se encargaron de invitar a los posibles miembros de la futura sociedad. La cita era a las 7 de la noche del 28 de octubre de 1909 en el Salón de Actos de la Escuela Nacional de Jurisprudencia, en la esquina de San Ildefonso y el Relox.

En *Nosotros. La juventud del Ateneo*, Susana Quintanilla establece que la composición exacta del grupo fundador del Ateneo es un tema que aún genera polémica. Ella toma de lo escrito por Pedro Henríquez Ureña en su diario al día siguiente del acto fundacional, la siguiente lista de 31 miembros: Ignacio Bravo Betancourt, Carlos González Peña, Luis Castillo Ledón, Isidro Fabela, Manuel de la Parra, Juan Palacios, José Vasconcelos, Genaro Fernández Macgregor, Eduardo Pallares, Emilio Valenzuela, Alfonso Cravioto y Guillermo Novoa, además de los cinco convocantes.

A la sesión faltaron José María Lozano, Nemesio García Naranjo, Ricardo Gómez Robelo, Marcelino Dávalos, Rubén Valenti, Francisco J. César, Enrique Escobar, Carlos Barajas, Evaristo Araiza, Abel C. Salazar, Roberto Argüelles Bringas, Eduardo Colín y Eduardo Xicoy.

De acuerdo con la investigadora, Alejandro Quijano, último secretario de la asociación, tuvo entre sus manos la lista original de los fundadores, en la que aparecen 26 nombres, cinco menos que en la mencionada. Entre una y otra hay ausencias. Se sabe –afirma– que Valenti y Xicoy no aceptaron ser miembros, mientras que Escobar fue borrado de la lista por no asistir. En cuanto a Rafael López y Gómez Robelo, su

ausencia pudo haber sido un error pues no hay duda sobre su pertenencia al núcleo inicial.

Posteriormente, otros connotados personajes habrían de sumarse. De entre todos sus integrantes, quienes mayor resonancia han alcanzado hasta nuestros días son Alfonso Reyes, Julio Torri, Martín Luis Guzmán, Luis Castillo Ledón, Enrique González Martínez, José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso, Isidro Fabela, Julián Carrillo, Manuel M. Ponce y Diego Rivera.

El Ateneo de la Juventud tuvo por presidentes a Antonio Caso, Alfonso Cravioto, José Vasconcelos, Enrique González Martínez y, nuevamente, Antonio Caso.

Quintanilla resalta en su texto que el Ateneo fue mucho más que una cepa literaria; en su faceta de semillero político, proporcionó a algunos de los más excelsos oradores, polemistas y reformadores de la primera centuria del siglo XX mexicano.

Y concluye que “a lo largo de cinco años y ocho meses, del 31 de marzo de 1906 al 30 de noviembre de 1911, la época tardía de la era porfiriana, todas estas personas vivieron, y contribuyeron a forjar múltiples cambios, de la juventud a la madurez, de la comedia a la tragedia, de la ligereza a la densidad, de lo apolíneo a lo dionisiaco, del clasicismo a un nuevo romanticismo, del positivismo al vitalismo, de la ciencia a la metafísica, de la paz a la guerra, de la dominancia paterna a la orfandad, de la dictadura al primer intento de una democracia moderna”.

Cabe resaltar el señalamiento de Fernando Curiel, también especialista en el tema del Ateneo de la Juventud, quien asegura que “formalmente sigue vigente ya que no se cumplió en el pasado el artículo segundo de sus estatutos, a saber: *La asociación durará tiempo indefinido, no pudiendo disolverse sino por acuerdo de la mayoría de todos sus miembros*”.