

Artists dressed overalls. The beginning of the Mexican muralist movement (1922-1924)

EMILIO GARCÍA BONILLA

ORCID.ORG/0000-0002-2768-2000

CENTRO DE ESTUDIOS FILOSÓFICOS, POLÍTICOS

Y SOCIALES VICENTE LOMBARDO TOLEDANO

emilio_garciabonilla@outlook.com

Abstract: *A look at the artists who worked on the walls of the Colegio de San Ildefonso and their executed paintings allows us to follow the formative process of the artistic movement known as Mexican muralism. In less than two years, this trend gradually acquired its ideological, aesthetic and technical characteristics as a result of a process that included its distancing from the ideas of the Secretary of Public Education, José Vasconcelos. Along with the already well-known influence of the Communist Party of Mexico on plastic artists, contributions from other projects are included, such as the School of Outdoor Painting and the Solidarity Group of the Labor Movement. In addition, the indirect but valuable and rarely mentioned participation of the director of the National Preparatory School, Vicente Lombardo Toledano, is detailed.*

KEYWORDS: PAINTING; RHETORIC; MEXICAN REVOLUTION; EDUCATION; POPULAR

RECEPTION: 26/05/2020

ACCEPTANCE: 13/10/2020

Artistas vestidos de overol. El inicio del movimiento muralista mexicano (1922-1924)

EMILIO GARCÍA BONILLA

ORCID.ORG/0000-0002-2768-2000

CENTRO DE ESTUDIOS FILOSÓFICOS, POLÍTICOS
Y SOCIALES VICENTE LOMBARDO TOLEDANO
emilio_garciabonilla@outlook.com

Resumen: Un vistazo a los artistas que trabajaron en los muros del Colegio de San Ildefonso y sus obras ejecutadas permite seguir el proceso formativo del movimiento artístico conocido como *muralismo mexicano*. En menos de dos años, esta corriente adquirió paulatinamente sus características ideológicas, estéticas y técnicas, como resultado de un proceso que incluyó su distanciamiento del ideario del secretario de Educación Pública, José Vasconcelos. Junto a la ya conocida influencia del Partido Comunista de México en los artistas plásticos, en este artículo se incluyen los aportes de otros proyectos, como la Escuela de Pintura al Aire Libre y el Grupo Solidario del Movimiento Obrero. Además, se detalla la participación indirecta, pero valiosa y pocas veces mencionada, del entonces director de la Escuela Nacional Preparatoria, Vicente Lombardo Toledano.

PALABRAS CLAVE: PINTURA; RETÓRICA; REVOLUCIÓN MEXICANA; EDUCACIÓN; POPULAR

RECEPCIÓN: 26/05/2020

ACEPTACIÓN: 13/10/2020

Los pintores y escultores de ahora serían hombres de acción, fuertes, sanos e instruidos; dispuestos a trabajar, como un buen obrero, ocho o diez horas diarias. Se fueron a meter a los talleres, a las universidades, a los cuarteles, a las escuelas, ávidos de saberlo todo y de ocupar cuanto antes su puesto en la creación de un mundo nuevo. Vistieron overol y treparon a sus andamios.

JOSÉ CLEMENTE OROZCO, *AUTOBIOGRAFÍA*

INTRODUCCIÓN

El muralismo mexicano es una de las manifestaciones artísticas más reconocidas debido al uso que se le dio desde el poder público como expresión plástica de la retórica revolucionaria plasmada en las paredes de escuelas y edificios gubernamentales. Me propongo demostrar que este movimiento artístico no nació definido: adquirió sus elementos característicos en sus primeros años de vida, sobre la marcha y a medida que se fue alejando del ideario vasconcelista.

Para examinar el inicio de esa corriente artística, tomaré como referencia a los artistas que laboraron en el antiguo Colegio de San Ildefonso, entonces sede de la Escuela Nacional Preparatoria, primer lugar donde confluyeron quienes serían considerados los tres grandes: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Las obras por comentar fueron realizadas en el periodo de José Vasconcelos como titular de la Secretaría de Educación Pública, bajo cuyo proyecto se ha querido presentar al muralismo; pero, como se verá, la buena relación entre los pintores y el ministro fue efímera.

Por el contrario, destacaré la responsabilidad de Vicente Lombardo Toledano ya que, como director de la Preparatoria, alentó el trabajo artístico en sus muros. También debe tomarse en cuenta la influencia que el movimiento recibió de agrupaciones y proyectos como la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán, el Grupo Solidario del Movimiento Obrero y el Partido Comunista de México, tanto en el aspecto ideológico como en el estético. Además, haré hincapié en los jóvenes artistas que fueron conocidos peyorativamente como los “Dieguitos”, cuyas tempranas aportaciones al muralismo, aunque no han sido debidamente reconocidas, fueron fundamentales.

LA CREACIÓN. EL FALSO COMIENZO

El mural *La Creación*, realizado en el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, fue el primer trabajo de importancia de Diego Rivera luego de que permaneciera en Europa por diez años. Vasconcelos le encomendó la obra en diciembre de 1921 y fue iniciada en los primeros días de 1922.¹ Para su ejecución, Rivera empleó la técnica de la encáustica, utilizó materiales como resina de copal, cera de abeja y savia de nopal, estuvo influida en su composición por la relación de las matemáticas con la proporción estética y tuvo un estilo bizantino. Su autor pretendió reflejar el pensamiento espiritualista de Vasconcelos, y por medio de simbolismos religiosos y esotéricos representar la creación de las artes con diferentes figuras femeninas en alusión a las nueve musas, las virtudes teologales y cardinales. Entre las modelos se reconocen, entre otras, a Carmen Mondragón (Nahui Ollin), Lupe Marín, Palma Guillén, Guadalupe Rivas Cacho y María Dolores Asúnsolo (Dolores del Río).²

El mural se terminó oficialmente en marzo de 1923, el día 9 se develó en una ceremonia presidida por el Secretario de Educación Pública, con las intervenciones de Manuel Maples Arce y Antonio Caso. Días después, el 20 de marzo, el Sindicato de Pintores organizó una reunión para celebrar su culminación y “para darle gracias al Señor que nos libró de una terrible y espantosa caída de los andamios durante casi un año de penosísimos trabajos desarrollados a una altura cercana a los diez metros”. Los pintores reconocieron además a José Vasconcelos y Vicente Lombardo Toledano como los “inteligentes iniciadores y bondadosos protectores de dicha obra y de todos los nobles esfuerzos de desenvolvimiento de las artes plásticas en México”.³ En la invitación al ágape, se leía que con *La Creación*



1 Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925* (México: Domés, 1985), 165. Con unos meses de anterioridad, Roberto Montenegro, Xavier Guerrero y el Dr. Atl habían realizado los primeros ensayos de murales al temple en la iglesia de San Pedro y San Pablo. Sin embargo, Diego Rivera consideró que “decorar bateas no era hacer pintura mural”: David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban El Coronelazo: Memorias* (México: Grijalbo, 1977), 179.

2 Alberto Espinosa Orozco, “Diego Rivera: La creación”, *Terranova. Revista de Cultura. Crítica y Curiosidades*, 14 de octubre de 2013; Antiguo Colegio de San Ildefonso, “Acervo. Diego Rivera, *La Creación* (1922)”.

3 Charlot, *El renacimiento*, 176-177; Espinosa Orozco, “Diego Rivera”.

[...] resucita la pintura monumental no solamente en México, sino en el mundo entero, hincando así en nuestra patria un nuevo florecimiento que será comparable a la de la recia antigüedad, y cuyas grandes calidades de decoración mural, hábil oficio, sabiduría en el juego de las proporciones y calidades, calidad expresiva y fuerza anímica (todo dentro de un mexicanismo puramente orgánico desprovisto por completo del insano y fatal pintoresquismo), muestra una obra insuperable para que los amantes del oficio de la pintura aprovechen la ciencia y la experiencia acumuladas.⁴

Sin embargo, el mural no fue del agrado de Vasconcelos. Consideró que carecía de un carácter nacional, pues sus figuras, aunque tomadas de la realidad mexicana, bien podrían pasar por europeas o asiáticas.⁵ Su propio autor llegó a reconocer que, “a pesar del esfuerzo por expresar en los personajes la belleza genuina mexicana, se resiste aún en su ejecución y aun en su mismo sentido interno, de influencias europeas demasiado fuertes”.⁶ Aunque los materiales utilizados para la encáustica eran prehispánicos y los modelos fueran mexicanas, la obra no transmitía valores nacionales ni conectaba con el público espectador.

Colaboraron en *La Creación* los jóvenes pintores Xavier Guerrero, Carlos Mérida, Amado de la Cueva, el maestro albañil Luis Escobar y los cinco bautizados por la prensa como los “Dieguitos”: Fernando Leal, Jean Charlot, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal y Emilio García Cahero. Con tal de apoyarles con un sueldo, se recurrió a la argucia de crear puestos en el organigrama. Tal fue el caso de Jean Charlot, quien desde el 11 de marzo de 1922 recibió 8 pesos diarios por el supuesto cargo de “inspector de dibujo en las escuelas públicas de la ciudad de México, transferido a la jurisdicción de la Secretaría de Educación Pública”.⁷ Diego Rivera reconoció que esos nombramientos fueron resultado de la presión



4 Espinosa Orozco, “Diego Rivera”.

5 José Vasconcelos, *De Robinsón a Odiseo. Pedagogía estructuraliva* (México: Senado de la República, 2002), 216.

6 Diego Rivera para *El Arquitecto*, núm. 5, septiembre de 1925, citado por María Elvira Mora, *La plástica de la Revolución mexicana. Los tres grandes* (México: Comisión para las Celebraciones del 175 Aniversario de la Independencia Nacional y 75 Aniversario de la Revolución Mexicana, 1985), 86-87.

7 Charlot, *El renacimiento*, 171.

ejercida por Lombardo Toledano y algunos estudiantes ante José Vasconcelos.⁸ No resulta extraño que el director de la Escuela Nacional Preparatoria supervisara y alentara a los artistas reunidos en torno al primer mural.

EL GRUPO SOLIDARIO DEL MOVIMIENTO OBRERO

Rivera y Lombardo colaboraban juntos desde que habían convocado a amigos y colegas para integrar el Grupo Solidario del Movimiento Obrero a principios de 1922. Cada uno invitó a personas de sus respectivos ámbitos: el artista llamó a sus colaboradores Xavier Guerrero y Carlos Mérida, a los también pintores José Clemente Orozco, Adolfo Best, Jorge Juan Crespo y Germán Cueto, y al escultor Ignacio Asúnsolo. Fue la primera experiencia organizativa a la que se vincularon algunos de los artistas ocupados en los muros de San Ildefonso. El grupo estuvo activo durante casi un año y medio, extendió su labor e influencia por diferentes ciudades del país y conjuntó a personalidades destacadas de la cultura que se acercaron a los trabajadores organizados.

La reunión fundacional se llevó a cabo el 26 de enero de 1922, en el estudio de Diego Rivera. La veintena de personas convocadas conocieron el proyecto de las bases generales de la organización. En ese documento, se valoraba que los intelectuales mexicanos no habían hecho ningún esfuerzo colectivo por la causa de los oprimidos:

Hasta la época actual, los artistas e intelectuales mexicanos no han sabido identificarse con lo que debían haber considerado como una acción necesaria y primordial, aunque a menudo e individualmente hayan sentido el desorden político, económico y social, y la opresión y la explotación que mantiene en estado de inferioridad a la población indígena de su país.⁹



8 Diego Rivera citado por Antonio Rodríguez, “Fue el impulsor de la pintura mural pero Vasconcelos se arrepintió”, *Siempre!*, núm. 317 (1959): 42.

9 “Bases generales y estatutos del Grupo Solidario del Movimiento Obrero”, 26 de enero de 1922, en Fondo Histórico Lombardo Toledano de la Universidad Obrera de México (FHUOM), Sección: Documentos, leg. 17.

Tres integrantes fueron elegidos para formar el comité ejecutivo de la agrupación: Vicente Lombardo Toledano, Diego Rivera y Julio Torri. También se establecieron comisiones, como la de Desarrollo estético, que quedó a cargo de Pedro Henríquez Ureña, José Clemente Orozco y Adolfo Best.¹⁰ Una reforma posterior creó el Consejo consultivo, en el cual quedó Rivera, y sustituyó las comisiones por la figura de vocales, entre quienes estuvieron Xavier Guerrero, Ignacio Asúnsolo y José Clemente Orozco, por parte de los artistas plásticos.¹¹

En la primera reunión, Lombardo Toledano presentó un escrito sobre la propiedad de la tierra, y propuso su impresión a costa del grupo, lo cual fue aprobado.¹² Se publicó con el título *El reparto de tierras a los pobres no se opone a las enseñanzas de nuestro señor Jesucristo y de la santa madre Iglesia*. La portada consistió en un dibujo elaborado por Diego Rivera, en el que representó a Jesucristo bendiciendo a un campesino que ara la tierra, una vez que dejó en el suelo su fusil. Se trató de una de las primeras obras explícitamente políticas del pintor.¹³

El 1 de marzo de 1922, Lombardo Toledano asumió la dirección de la Escuela Nacional Preparatoria, cargo en el que permaneció hasta septiembre del año siguiente. Desde esa posición alentó el trabajo artístico en los muros del antiguo Colegio de San Ildefonso. Además, invitó a miembros del Grupo Solidario del Movimiento Obrero a impartir cursos en la Escuela Nacional Preparatoria Nocturna, fundada para los alumnos que por su trabajo no podían tomar clases en las mañanas.

La actividad del Grupo Solidario, una vez consolidado, se centró en lo educativo, con la elaboración de estudios sociales y la impartición de conferencias y cursos dirigidos a trabajadores organizados, principalmente de la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM), central con la que se identificó el grupo, pero



10 Cartas de Vicente Lombardo Toledano a los responsables de las comisiones del Grupo Solidario del Movimiento Obrero, 30 de enero y 6 de febrero de 1922, FHUOM, Sección: Documentos, leg. 18.

11 “Comunicado de Vicente Lombardo Toledano a los miembros del Grupo Solidario del Movimiento Obrero”, 28 de abril de 1922, FHUOM, Sección: Documentos, leg. 22.

12 “Acta fundacional del Grupo Solidario del Movimiento Obrero”, 26 de enero de 1922, FHUOM, Sección: Documentos, leg. 19.

13 John Lear, “La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política y obreros en los inicios del periódico *El Machete*”, *Signos Históricas*, vol. IX, núm. 18 (2007): 115.

sin pertenecer formalmente a ella, aunque Lombardo Toledano ya era un activo militante adscrito a su comité de educación y muy probablemente tuvo el encargo de buscar ese acercamiento con las organizaciones sindicales. Esta labor educativa se asemeja a la de la Universidad Popular Mexicana —de la que Lombardo Toledano fue secretario entre 1917 y 1920—, institución creada por el Ateneo de México, al que pertenecieron Diego Rivera y Pedro Henríquez Ureña, ambos fundadores del Grupo Solidario.

Una tarea que involucró a los artistas del grupo fue la encomienda de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo para organizar una exposición de arte popular mexicano a presentarse en Estados Unidos en el último tercio de 1922.¹⁴ Los responsables de esa tarea fueron Vicente Lombardo Toledano, Alfonso Caso, Xavier Guerrero, Adolfo Best, Emilio Amero, José Clemente Orozco y Carlos Mérida, quienes se encargaron de buscar y adquirir en talleres artesanales y mercados los elementos que conformarían la exposición, así como de su concentración en la capital y de su resguardo, almacenaje, traslado y montaje.¹⁵

Se puede inferir que del Grupo Solidario los artistas plásticos asimilaron la vinculación con los trabajadores, en el entendido de que los intelectuales tienen la responsabilidad de ayudar a redimir a los menos favorecidos. Esta primera experiencia de organización colectiva de medio centenar de artistas, escritores y profesionistas fue el antecedente de importantes agrupaciones que acercaron la labor artística al pueblo, como la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1933) y el Taller de Gráfica Popular (1937), colectivos que tuvieron estrecha vinculación con proyectos encabezados por Lombardo Toledano, como la Universidad Obrera de México y la revista *Futuro*.

Por otro lado, la revaloración del arte popular indígena pasa por su reconocimiento como la genuina expresión artística del pueblo mexicano, lo que iba



14 “Carta de Miguel Alessio Robles a Vicente Lombardo Toledano”, 16 de marzo de 1922, FHUOM, Sección: Documentos, leg. 20. Como parte de las actividades conmemorativas del Centenario de la Consumación de la Independencia, en septiembre de 1921 se inauguró la primera exposición de arte popular mexicano organizada por Jorge Enciso y Roberto Montenegro, y a partir de esa muestra el interés oficial por las expresiones artísticas de “abajo” fue en aumento.

15 “Carta de Vicente Lombardo Toledano, Alfonso Caso, Xavier Guerrero, Emilio Amero, José Clemente Orozco y Carlos Mérida a Miguel Alessio Robles”, 10 de julio de 1923, FHUOM, Sección: Documentos, leg. 39.

en concordancia con el discurso de que el gobierno emanado de la Revolución permitiría la recuperación del esplendor cultural precolombino y se reavivaría el talento artístico innato del mexicano que había permanecido acallado por la dominación colonial, el caos social y la dictadura porfiriana. Con este último objetivo surgieron las escuelas de pintura al aire libre, en 1913.

LA ESCUELA DE PINTURA AL AIRE LIBRE Y LOS “DIEGUITOS”

Con la excepción de Jean Charlot, formado en París y llegado a México en enero de 1921, los “Dieguitos” provenían de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán, proyecto a cargo de Alfredo Ramos Martínez,¹⁶ con el rasgo distintivo de poner al alumno en contacto con la naturaleza y dejarlo en completa libertad para que creara sus obras, sin “contaminarlo” con técnicas academicistas y brindándole gratuitamente los materiales que necesitara. Al mismo tiempo, se buscaba la creación de un arte nacional, alejado de las influencias europeas. Así, junto a los paisajes con nopaleras, maizales y volcanes, se retrató al indígena ya no como el ser marginado, sino como el hombre nuevo de la Revolución mexicana, de acuerdo con el ideal de proyectar una identidad racial y cultural única.¹⁷

Vasconcelos, en una visita a esa escuela, invitó a Fernando Leal para participar en el decorado de la Preparatoria y le pidió que llevara a otros compañeros capaces de realizar murales. El Secretario de Educación Pública les permitió elegir los muros para que desarrollaran su creatividad, con total libertad en cuanto al tema y la técnica.¹⁸ Lo anterior muestra que no existió un plan en los trabajos ejecutados en San Ildefonso, si bien es posible observar rasgos del pensamiento de Vasconcelos en los murales más tempranos, como en *La Creación*.¹⁹



16 Ramos Martínez también era director de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Academia de San Carlos), donde se impartía una formación artística tradicional, contraria a la que se promovía en las escuelas al aire libre.

17 Laura González Matute, *Escuelas de pintura al aire libre y Centros populares de pintura* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987), 75 y 84; Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social. México, 1910-1945* (México: El Colegio de Michoacán/Fondo de Cultura Económica, 2005), 32 y 118-119.

18 “Reminiscencias de Fernando Leal”, en Charlot, *El renacimiento*, 199.

19 Azuela de la Cueva, *Arte y poder*, 61-62 y 140.

Entre junio y octubre de 1922, los “Dieguitos” comenzaron a pintar sus propias obras. Recibieron un pago de 400 pesos luego de haber firmado un contrato con Lombardo Toledano, acordando un plazo de dos años, aunque posteriormente Vasconcelos apremiaría el trabajo con la finalidad de concluirlo lo antes posible. Además de pagar los emolumentos de los artistas, la Escuela Nacional Preparatoria cubrió los costos de los materiales y los andamios.²⁰

A diferencia de Rivera, que trabajó a puerta cerrada en el anfiteatro, los jóvenes pintores ejecutaron sus creaciones a la vista del público, en los pasillos y escaleras de la escuela, y tuvieron que enfrentar el escarnio de los estudiantes, muchos de ellos de mentalidad conservadora, que atacaban a murales y muralistas con proyectiles de papel mascado, chicle o escupitajos, por lo que los artistas debían guarecerse detrás de barricadas formadas con andamios y madera. El escultor y también miembro del Grupo Solidario, Ignacio Asúnsolo, en una ocasión tuvo que ingresar al plantel educativo al frente de un grupo de canteros armados, para perseguir a tiros a los estudiantes que pretendían humillar a los muralistas cubriéndolos con brea y plumas.²¹

Al terminar el año escolar de 1922, Lombardo Toledano informó que se encontraban laborando en los muros de la escuela

[...] los siguientes artistas pintores: Diego Rivera trabaja en una gran pintura decorativa, a la encáustica, que ocupa todo el muro que sirve de fondo al anfiteatro de la Escuela; Ramón de Alva decora el muro izquierdo del cubo del zaguán principal de la Escuela; y Fermín Revueltas el derecho, con pinturas a la encáustica. Cahero decora los dos muros a la derecha y a la izquierda antes del acceso a la escalera principal. Finalmente, en el descanso de la escalera del tercer piso, la pared izquierda está siendo decorada por J. Charlot, y por Fernando Leal a la derecha. Estas decoraciones, cuya



20 “Reminiscencias de Ramón Alva de la Canal”, en Charlot, *El renacimiento*, 208; Charlot, Notas de su diario, en *El renacimiento*, 216.

21 Testimonio de Asúnsolo citado por Charlot, *El renacimiento*, 187. Incidente también referido por José Clemente Orozco, *Autobiografía* (México: Secretaría de Educación Pública, 1983), 74.

importancia artística es singular, se llevan a cabo, con excepción hecha de los trabajos del pintor Rivera, con fondos particulares de la Escuela.²²

Se ha llegado a mencionar que el propio Lombardo Toledano pagó algunos de los primeros murales en la institución a su cargo con el dinero que antes destinaba para la renta de su vivienda, pues se había mudado al inmueble de San Ildefonso donde ocupaba un departamento en la azotea;²³ o bien, que eran financiados por los propios estudiantes, “por suscripción”.²⁴ También se dijo que Vasconcelos había mantenido el trabajo artístico en los muros de San Ildefonso con lo que podía ahorrar en la Secretaría.²⁵ Lo cierto es que los primeros murales representaron un gasto mínimo: el pintor recibía un sueldo de funcionario medio y a los ayudantes se les pagaba un salario de oficinistas.²⁶ Los mismos muralistas se asumieron como “obreros del arte” que no debían ganar más que un pintor de brocha gorda.²⁷

Ramón Alva de la Canal pintó *El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas* en el muro izquierdo del pasillo principal que da a la calle San Ildefonso, y Fermín Revueltas *la Alegoría de la Virgen de Guadalupe* en el muro derecho. Emilio García Cahero hizo lo propio con temas coloniales, a los lados del acceso a la escalera principal, obras hoy desaparecidas.²⁸ En esos murales, se destacó la conquista espiritual y el mestizaje, temáticas todavía dentro del ideario de Vasconcelos. El desembarco de los españoles se presentó como una



22 Vicente Lombardo Toledano, “Informe de labores del año académico de 1922”, *Revista de la Escuela Nacional Preparatoria*, vol. I, núm. 1 (1922): 10.

23 Luis Cardoza y Aragón, *Pintura contemporánea de México* (México: Era, 1974), 108.

24 Espinosa Orozco, “Diego Rivera”.

25 Charles Michel, “Una revolución pictórica en México. El grupo de Diego Rivera”, citado por Charlot, *El renacimiento*, 145-146.

26 Vasconcelos, *De Robinsón*, 217.

27 Paco Ignacio Taibo II, “El muro y el machete. Notas sobre la breve experiencia del Sindicato de Pintores Mexicano (1922-1925)”, en *Arcángeles. Doce historias de revolucionarios herejes del siglo xx* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2011), 86.

28 Fueron destruidos con su autorización por Orozco en 1926, para pintar en su lugar *Los Ingenieros*, a la derecha del acceso a la escalera, y *Hombres que beben agua*, a la izquierda. Charlot, *El renacimiento*, 189.

escena pacífica, en la que los dones de la cultura occidental fueron personificados, una vez más, por mujeres a la manera de musas grecolatinas.²⁹

Asimismo, en el cubo de la escalera del segundo piso, la pared izquierda fue decorada por Jean Charlot con *La Masacre en el Templo Mayor*, y Fernando Leal plasmó *La fiesta del Señor de Chalma* en el muro derecho de la misma escalera. En Charlot destaca la visión crítica de la conquista de México: basado en la obra *La batalla de San Romano*, de Paolo Uccello, representó las lanzas españolas para dar la impresión de la agresividad de los españoles que atacan a los indígenas inermes. Esta interpretación se opone a la escena hispanófila de la conquista espiritual pacífica pintada por Alva de la Canal.³⁰

En medio de los murales de Leal y Charlot, en los laterales del vitral *La Bienvenida*, se pintaron cuatro obras menores: *Coprero* y *San Cristóbal negro*, trabajos atribuidos a García Cahero, *Águila y serpiente* y el *Escudo de la Universidad Nacional*, ambos de Jean Charlot.

Ninguno de los mencionados pintores había sido discípulo de Rivera, como lo hacía suponer el mote recibido. No obstante, el guanajuatense alentó esa idea para presentarse como el líder del grupo. En este punto, cabe mencionar que los trabajos de los jóvenes pintores, entonces prácticamente desconocidos y sin el prestigio del maestro, llegaron a influir en él, pues expresaron de mejor manera el enfoque nacionalista al pintar temas realmente mexicanos.³¹

Fermín Revueltas por vez primera representó al indígena vestido de blanco y a la indígena envuelta en rebozos estilizados, elementos que se convertirían en parte del canon del movimiento artístico. Charlot, por su parte, fue el pionero en plasmar en un muro a los personajes de un drama histórico,³² y Diego Rivera usaría su estilo inspirado en Paolo Uccello para su representación de la conquista de Tenochtitlan en el mural central de la escalinata del Palacio Nacional años después.³³ Por último, la obra de Fernando Leal sorprende por su colorido y la



29 Azuela de la Cueva, *Arte y poder*, 146.

30 Azuela de la Cueva, *Arte y poder*, 148-149.

31 Espinosa Orozco, "Diego Rivera"; Azuela de la Cueva, *Arte y poder*, 62.

32 Charlot, *El renacimiento*, 185-186.

33 Azuela de la Cueva, *Arte y poder*, 171-172.

variedad de personajes con diferentes actitudes y posturas, estilo que también retomaría Rivera para sus posteriores murales.

En el aspecto técnico, los trabajos de los “Dieguitos” también aportaron al movimiento muralista con el redescubrimiento de la pintura al fresco. Mientras Cahero, Leal y Revueltas pintaron a la encáustica, siguiendo la técnica empleada por Rivera en *La Creación*, Jean Charlot y Ramón Alva experimentaron con el fresco. Charlot dio por terminado su mural el 31 de enero de 1923 y dejó constancia, con una inscripción en el ángulo inferior izquierdo, de que se trataba del primer fresco realizado en México “desde la época colonial”.

Siqueiros recordó que, en una de sus reuniones, Rivera y Charlot hablaban de las técnicas europeas renacentistas de pintura al fresco, cuando fueron interrumpidos por Xavier Guerrero,³⁴ quien les aseguró que ese procedimiento era bien conocido por los pintores y albañiles del interior del país y que todas las iglesias de Cholula estaban pintadas al fresco. Sorprendidos por tal revelación, al día siguiente los muralistas se trasladaron a Puebla para recorrer los templos coloniales y constatar la antigua técnica empleada en su decoración.³⁵ El fresco se convertiría en una de las características recurrentes del muralismo mexicano.

Cabe mencionar que los murales ejecutados por Fermín Revueltas y Ramón Alva fueron firmados con las iniciales de sus autores junto a la hoz y el martillo, símbolo del Partido Comunista. Revueltas incluso añadió: “miembro del Sindicato de Pintores y Escultores”. Con esta identificación, daba inicio la definición ideológica del movimiento.

DAVID ALFARO SIQUEIROS

En septiembre de 1922 se incorporaron al grupo de pintores dos artistas que recién habían regresado de Europa: David Alfaro Siqueiros y Amado de la Cueva. Este último se unió al equipo de Diego Rivera, incluso posó desnudo como modelo para el Hombre en *La Creación*.³⁶



34 De ascendencia indígena y proveniente de una familia de albañiles y pintores de casas y rótulos.

35 Siqueiros, *Me llamaban*, 189.

36 Taibo II, “El muro”, 78; Charlot, *El renacimiento*, 172.

José Vasconcelos comisionó a Siqueiros, entonces de 25 años, para que trabajara en San Ildefonso bajo la consigna de pintar mucho en poco tiempo: “Hágalo tanto o más feo de lo que lo han empezado a hacer, pero háganlo pronto y en el mayor número de metros cuadrados que sea posible”.³⁷ En diciembre de 1922, valiéndose de la encáustica, inició en las escaleras del Colegio Chico su primer mural: *El espíritu de Occidente*, en el cual representó a una mujer alada como alegoría de la cultura europea descendiendo sobre México, con lo que pretendió simbolizar una cultura nacional fundamentada en los valores universales.³⁸ Contrariando la celeridad anhelada por Vasconcelos, su ejecución se prolongaría hasta julio del año siguiente: “Siqueiros rehízo una y otra vez el mismo pedazo de muro, y un detalle terminado una noche bien podía ser borrado a la mañana siguiente”.³⁹

Los muralistas solían visitar la sala arqueológica del Museo Nacional para estudiar las grandes esculturas mexicas, y conversaban durante horas “acerca de aquel tremendo arte que llega hasta nosotros y nos sobrepasa, proyectándose más allá del presente”.⁴⁰ Ya en 1921, Siqueiros recomendaba a los artistas mexicanos acercarse “a las obras de los antiguos habitantes de nuestros valles, los pintores y escultores indios”. Esta idea fue reforzada por Diego Rivera unos meses después, al considerar el progreso que tendría el artista “si observa, analiza, estudia el arte maya, azteca, tolteca, ninguno de los cuales se queda corto frente a ningún otro arte”.⁴¹

Cuando Siqueiros pintó su *Entierro del obrero sacrificado*, se inspiró tanto en las figuras de barro prehispánicas como en las de los indígenas vivos para introducir la expresión etnográfica, todavía ausente en las obras de los otros muralistas. En la misma obra, también apareció por vez primera otro elemento característico: la hoz y el martillo. Dedicó esa obra a Felipe Carrillo Puerto, el gobernador socialista



37 Siqueiros, *Me llamaban*, 183.

38 Azuela de la Cueva, *Arte y poder*, 140-143.

39 Charlot, *El renacimiento*, 238 y 240-241. El Colegio Chico de San Ildefonso hoy es el Museo de la Luz, donde pueden apreciarse los primeros murales de David Alfaro Siqueiros.

40 Orozco, *Autobiografía*, 60.

41 Citados por Martín Tavira Urióstegui, “El muralismo mexicano, eclosión revolucionaria y nacionalista”, ponencia presentada en el *Encuentro Nacional de Muralistas* (México: El Combatiente, 1993), 5-6.

de Yucatán asesinado en enero de 1924: guardó un papel con su nombre escrito en una botella y la emparedó detrás del ataúd pintado.⁴²

Los primeros murales de Siqueiros quedaron inconclusos, por lo que es difícil su apreciación. En la obra *Monarquía y democracia* sólo se visualizan un par de figuras borrosas de los cadáveres de un rey y un sacerdote, y en la parte alta otros dos personajes que simbolizan el triunfo de la democracia, en medio de ambos grupos resalta el símbolo comunista.⁴³

EL SINDICATO DE PINTORES Y EL PARTIDO COMUNISTA

A finales de 1922, los pintores, ayudantes y albañiles que trabajaban en los murales de la Preparatoria decidieron formar el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, vinculado al Partido Comunista de México (PCM), y eligieron a Siqueiros como secretario general.⁴⁴ La experiencia del trabajo en San Ildefonso había cambiado la concepción de la labor artística: quedaron atrás los bohemios que vivían en su “torre de marfil”, fingiendo un “idealismo absurdo”, para asumirse entonces como hombres de acción, no ajenos a los problemas sociales, dispuestos a trabajar como buenos obreros, de ocho a diez horas diarias.⁴⁵

En la reunión constitutiva, Diego Rivera afirmó que no podían considerarse intelectuales, sino que eran obreros técnicos: trabajaban por jornada, cobraban poco por metro cuadrado y sus compañeros eran los albañiles que preparaban los muros; si bien su trabajo estaba en la tradición del arte, su vida cotidiana se



42 Siqueiros, *Me llamaban*, 199; Charlot, *El renacimiento*, 241.

43 Azuela de la Cueva, *Arte y poder*, 158.

44 Taibo II, “El muro”, 82. Como antecedente, en octubre de 1917, Orozco, Siqueiros y De la Cueva formaron parte del comité organizador de la Asociación de Pintores y Escultores Independientes. Morelos Torres Aguilar, *La Universidad Popular Mexicana: cultura y revolución en la Ciudad de México (1912-1920)*, tesis de doctorado en Historia (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 336.

45 Orozco, *Autobiografía*, 61.

acercaba más a la del artesanado proletarizado. De esta manera, sus condiciones laborales los hacían asumir la defensa de sus intereses como gremio.⁴⁶

Los documentos programáticos del naciente sindicato declaraban que su contribución al movimiento proletario sería “pintar obras de arte revolucionarias”, hacer un trabajo que fuera “útil a la lucha de las clases populares mexicanas con la producción de un arte estética y técnicamente grande”. Además, se criticó al imperialismo que “oprima a nuestro pueblo, a nuestras razas nativas y campesinas”, por lo que la obra artística debía “tomar en cuenta las tradiciones amerindias”, de las que formaba parte nuestro país. El sindicato se pronunció en favor del trabajo colectivo: combatiría “todo egocentrismo, reemplazándolo por el trabajo de grupo disciplinado”.⁴⁷

El ideario del sindicato no era resultado de la evolución política del grupo, sino la expresión de las posturas de sus miembros más politizados: Diego Rivera, que ya se había acercado al PCM; Siqueiros, quien había estado en contacto con los grupos anarquistas y comunistas de España y Francia, y, con ellos, el radicalismo de Fermín Revueltas y Amado de la Cueva.⁴⁸ Los murales que se realizaron a partir de 1923 buscarían reflejar estas ideas, dándole un nuevo sentido al movimiento artístico.

La organización sirvió para clarificar los anhelos del movimiento muralista y las características que lo definieron como corriente artística, tal como quedó expresado en su manifiesto publicado el 26 de junio de 1924, en el que definieron al arte monumental como una expresión pública “de belleza para todos”: la producción artística debía tener un valor ideológico para el pueblo, como instrumento de educación y de lucha.⁴⁹



46 Paco Ignacio Taibo II, *Bolcheviques. Historia narrativa de los orígenes del comunismo en México* (México: Planeta, 2019), 255. Al dejar de asumirse como intelectuales, también estaban marcando su distancia con el Grupo Solidario del Movimiento Obrero.

47 Siqueiros citado por Charlot, *El renacimiento*, 281-282.

48 Taibo II, “El muro”, 81.

49 “Manifiesto de los pintores mexicanos”, *El Mundo*, 26 de junio de 1924, citado por Azuela de la Cueva, *Arte y poder*, 160.

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

El último en incorporarse al grupo fue el jalisciense José Clemente Orozco. Su ingreso no ocurrió sin sobresaltos, pues, a la solicitud que sus compañeros del Sindicato de Pintores dirigieron a Vasconcelos para que se le asignara un muro, éste respondió con una rotunda negativa, por no ser de su agrado las ilustraciones y caricaturas que Orozco publicaba en periódicos de oposición y semanarios humorísticos.⁵⁰ Para ese momento, sin embargo, Lombardo ya había entrado en disputa con el Secretario de Educación Pública, por su injerencia en los asuntos internos de la institución que dirigía. Como parte de esas desavenencias, aceptó firmar un contrato con Orozco para que pintara los muros que daban al patio principal de la escuela. Tiempo después, llegó a declarar: “lo invité a pintar los muros de la Escuela Nacional Preparatoria en 1923, siendo yo director”.⁵¹ A la postre, sería el artista con más murales en San Ildefonso.

Así, en junio de 1923, el director de la Escuela Nacional Preparatoria, al mismo tiempo que declaraba que los primeros murales ya estaban concluidos, daba a conocer que la institución a su cargo había celebrado contratos “con el pintor Clemente Orozco, para que haga la decoración del patio principal, así como con el pintor David Alfaro Siqueiros para la decoración de las escaleras del patio chico”.⁵² Dos meses después, cuando Lombardo se separó de la dirección del plantel educativo, ya se habían concluido los murales de la primera etapa, ejecutados por Rivera y los “Dieguitos”, en tanto que las obras de Siqueiros se hallaban adelantadas y Orozco iniciaba sus trabajos.

El 7 de julio de 1923, el jalisciense comenzó a pintar sobre los muros en el Patio Grande del antiguo colegio jesuita. Sus primeros intentos estuvieron embebidos de clasicismo, como *La Maternidad*, único de su primera serie que puede apreciarse en nuestros días, el cual recuerda a Botticelli, pero simboliza el nacimiento



50 Taibo II, “El muro”, 82.

51 Versión periodística de sus palabras pronunciadas en la inauguración de la sala “José Clemente Orozco” de la Universidad Obrera de México, *El Popular*, 25 de julio de 1953, en Vicente Lombardo Toledano, *Obra histórico-cronológica* (México: Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano, 2004-2012), tomo 5, vol. xvi, 23.

52 Vicente Lombardo Toledano, Informe “Escuela Nacional Preparatoria”, [junio] 1923, FHUOM, Sección: Documentos, leg. 43.

espiritual de América con la asistencia de cuatro deidades angelicales. Su plan original, que no llegó a realizar, consistía en representar, como lo había hecho Rivera en *La Creación*, valiéndose de símbolos y alegorías, “los dones que recibe el hombre de la naturaleza”: la virginidad, la adolescencia, la juventud, la gracia, la belleza, la inteligencia, el genio y la fuerza.⁵³

Pronto desechó su afán clasicista y desarrolló su talento como caricaturista, al mismo tiempo que lograba dominar la técnica del fresco, tal como quedó de manifiesto en los murales de la serie *Desigualdades sociales*, ejecutada sobre todo en el primer piso del lado norte del Patio Grande, donde de manera grotesca presentó a personajes de la alta sociedad, para hacer una “crítica mordaz a los hábitos de la clase capitalista, a la justicia burguesa, al clero reaccionario, etc.”⁵⁴ A esta etapa pertenecen los murales: *Los aristócratas*, *La Alcancía*, *Basura social*, *La libertad*, *La ley y la justicia*, *El Acecho* y *El juicio final*.⁵⁵ Completa la serie el mural *El banquete de los ricos*, ejecutado en el extremo izquierdo de la planta baja, donde el pintor jalisciense plasmó la diferenciación de las clases sociales mediante la representación satírica de unos “trabajadores enanos deformes que se ahogan en el polvo, mientras que los eternos burgueses beben champaña en orgías privadas, acompañados por mujeres nada deseables”.⁵⁶ El entonces joven periodista Salvador Novo, escandalizado por la osadía de José Clemente Orozco, afirmó que sus murales eran “pinturas repulsivas destinadas a despertar en el espectador, en lugar de emociones estéticas, una furia anarquista si se es pobre o, si se es rico, a hacer que sus rodillas tiemblen de miedo”.⁵⁷ El propio Vasconcelos refirió que Orozco había llenado los muros “con su arte fuerte y sincero, pero enfermo de agrura y sarcasmo”.⁵⁸



53 Azuela de la Cueva, *Arte y poder*, 143; Charlot, *El renacimiento*, 272 y 265-266.

54 Antonio Rodríguez, *La pintura mural en la obra de Orozco* (México: Cultura SEP, 1983), 31-32; Siqueiros, *Me llamaban*, 215.

55 Antiguo Colegio de San Ildefonso, “Acervo”.

56 Salvador Novo, “Diego Rivera”, *El Universal Ilustrado*, 3 de julio de 1924, citado por Charlot, *El renacimiento*, 272.

57 Charlot, *El renacimiento*, 274.

58 Vasconcelos, *De Robinsón*, 217.

Cada vez más, los muralistas se fueron alejando del espiritualismo del Secretario de Educación, para acercarse a la concepción de un arte público comprometido con la realidad política y social del México revolucionario:⁵⁹ comprendieron que sus obras debían contribuir a la desaparición del pasado. Diego Rivera refirió que, cuando Vasconcelos pasaba frente a los murales, musitaba entre dientes: “pura indiada”. El autor del *Ulises criollo* pronto se arrepintió de haber propiciado el inicio del movimiento muralista.⁶⁰

La sátira de Orozco también incluyó a los líderes corrompidos que se aprovechaban de las organizaciones sindicales. En *El Acecho*, se aprecia a un famélico trabajador que sostiene una bandera rojinegra mientras sonríe, embobado, a su obeso dirigente. Aquí hay una alusión a Luis N. Morones, señalado por enriquecerse a costa del movimiento obrero que encabezaba. Esta interpretación de Orozco se enmarca en el distanciamiento del grupo de artistas de San Ildefonso con respecto al Grupo Solidario del Movimiento Obrero —el cual, como ya se mencionó, estuvo vinculado a la CROM—, y en su radicalización que los llevó a la formación del sindicato de pintores más identificado con el Partido Comunista, si bien el artista jalisciense se mostró reacio a la militancia política.

EL MACHETE

El sindicato quiso dar muestra de su combatividad cuando al estallar la rebelión delahuertista, en diciembre de 1923, publicó un manifiesto contra el levantamiento y sus miembros más decididos inclusive se unieron a las fuerzas federales, aunque no llegaron a participar en los enfrentamientos. La batalla la darían poco después, cuando nació *El Machete*, órgano periodístico del sindicato y cuyo primer número salió a mediados de febrero de 1924 bajo la dirección de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero.⁶¹

Guerrero firmó el primer editorial, donde, al mismo tiempo que se atacaba a los intelectuales europeizantes, se hablaba de la función social del arte y se ponía



59 Itzel Rodríguez Mortellaro, “El muralismo mexicano”, *Museo virtual Claudio Jiménez Vizcarra*.

60 Rodríguez, “Fue el impulsor”, 42.

61 Siqueiros y Orozco tenían experiencia en el periodismo de combate luego de haber participado en *La Vanguardia*, bajo la dirección del Dr. Atl en 1915. Azuela de la Cueva, *Arte y poder*, 41-42.

al periódico al servicio del movimiento popular. *El Machete* también surgió como una forma de hacer frente a los ataques que se publicaban en la prensa contra el trabajo de los muralistas, quienes dispondrían así de un medio de expresión de mayor alcance para llegar tanto a las masas como a las élites políticas.⁶²

Los primeros números no destacaron precisamente por su trabajo gráfico, más bien contenían artículos teóricos y documentos políticos debido a que el periódico devino en órgano no oficial del PCM. Sin embargo, poco a poco en sus páginas aparecieron los grabados de Siqueiros, Guerrero y Amado de la Cueva, así como las caricaturas de Orozco. Sus primeras ilustraciones, toscas, indican que “los muralistas se convirtieron en grabadores únicamente por la necesidad de transmitir su mensaje”, pues el único que tenía experiencia en grabado era el francés Jean Charlot.⁶³

Esas ilustraciones mostraban la explotación de los trabajadores de diversas áreas: mineros, petroleros, campesinos, etcétera, así como su necesidad de unirse en la lucha. Por otro lado, señalaban a los enemigos del proletariado, como en el grabado *La Trinidad de los sinvergüenzas*, de Siqueiros, donde aparecen representados un capitalista europeo con la leyenda “Saqueo al mundo”, un político mexicano que recibe dinero del extranjero y le da un poco al tercer personaje: un obrero traidor a su clase que dice “Soy el Iscariote”.⁶⁴ En una relación dialéctica, el trabajo gráfico en *El Machete* estuvo influido por el muralismo, al mismo tiempo que éste se enriqueció con el discurso visual impreso en el periódico.⁶⁵

La militancia en el sindicato y la participación en su periódico repercutió en las creaciones artísticas de sus miembros: rechazaron los estilos académicos y abandonaron los elementos metafísicos, abstractos, sentimentales y hasta reaccionarios, para darle a sus obras una intención social revolucionaria.⁶⁶



62 Taibo II, “El muro”, 90; Charlot, *El renacimiento*, 282-283; Taibo II, *Bolcheviques*, 297; Lear, “La revolución”, 121.

63 Charlot, *El renacimiento*, 287; Lear, “La revolución”, 125.

64 Lear, “La revolución”, 129-130.

65 Lear, “La revolución”, 146.

66 Siqueiros, *Me llamaban*, 215.

LA CRISIS

La separación de Lombardo Toledano de la dirección de la Escuela Nacional Preparatoria, en agosto de 1923, había implicado el rompimiento definitivo con Vasconcelos, quien lo señaló por valerse de su cargo para ampliar su influencia en la CROM por medio del acercamiento de las agrupaciones estudiantiles con la central obrera. Lombardo respondió que el hermanamiento entre estudiantes y trabajadores había sido preconizado por el propio ministro de Educación en sus viajes por Sudamérica. Además, se dijo orgulloso de haber contribuido a la socialización de la cultura, de haberse pronunciado a favor de que la universidad sirviera al pueblo y de que los intelectuales se acercaran a los trabajadores.⁶⁷ Sin embargo, su salida exacerbó los ánimos y los grupos opositores a esas ideas tomaron los murales como el elemento visible sobre el cual expresar su rechazo.

Vasconcelos renunció a la Secretaría de Educación Pública en julio de 1924. Aun cuando tenía diferendos con los muralistas, mostraba tolerancia, pues él los había convocado; sin embargo, una vez fuera de la Secretaría, casi de inmediato fueron despedidos, en medio de las amenazas de profesores y estudiantes que pedían cubrir con cal todos los murales, “para librar a la ciudadanía de sus poco artísticas obras”.⁶⁸ Por un decreto presidencial, fechado en agosto de ese año, se suspendieron los trabajos murales en San Ildefonso y quedaron inconclusas algunas obras de Siqueiros y Orozco, a quienes además se les pidió devolver el dinero recibido como anticipo.⁶⁹

Con tal de conservar su trabajo, Rivera se separó del sindicato, lo que aceleró la dispersión de éste, pues la salida del artista detonó las divisiones internas y algunos de sus integrantes tuvieron que buscar trabajo fuera de la Ciudad de México;⁷⁰ los menos se refugiaron en las páginas de *El Machete*: “cambiaremos los muros de los edificios públicos por las columnas de este periódico revolucionario”, escribió



67 Vicente Lombardo Toledano, “Mi actuación política en la Escuela Nacional Preparatoria”, 5 de septiembre de 1923, FHUOM, Sección: Documentos, leg. 40. “Lo que se trató ayer en la Convención de Guadalajara”, *El Universal*, 23 de septiembre de 1923.

68 *El Demócrata*, 20 de julio de 1924, nota citada por Azuela de la Cueva, *Arte y poder*, 68-69.

69 Charlot, *El renacimiento*, 325-331.

70 En las actas del III Congreso del PCM, celebrado en 1925, dejaron constancia de la disolución del Sindicato de Pintores y Escultores. Taibo II, “El muro”, 97.

Siqueiros. Con dificultades, *El Machete* se siguió publicando por algunos meses, hasta que el PCM hizo de él su órgano oficial de prensa, con lo que se prolongó la vida del periódico hasta 1938.⁷¹

Buena parte de las obras de Orozco fueron mutiladas por estudiantes inconformes, como refirió Rivera: “La primera flor de su genio de muralista fue semidestruida a pedradas por muchachos más inconscientes que bandoleros y estúpidos, azuzados desde la sombra por enemigos del país, solapados bajo el amplio manto de Vasconcelos y escondidos tras la Iglesia, a la que ofendían con sus bajos manejos”.⁷²

En la segunda quincena de julio de 1924, Xavier Guerrero publicó en *El Machete* un grabado en el que aludía a la lapidación de los murales. En la parte central representó a un artista pintando una hoz y un martillo dentro de una estrella, y a los lados un obrero y un campesino armados lo resguardaban, mientras desde arriba eran acechados por un gran murciélago identificado con la leyenda “Reaccionarismo”. Al pie de la ilustración se leía: “Los murciélagos y las momias pretenden impedir el desarrollo de las pinturas revolucionarias”.⁷³

El vandalismo contra sus primeros murales sirvió, no obstante, para que el propio Orozco, en 1926, reemplazara los que no le satisfacían con las obras que hoy se pueden apreciar y que destacan porque muestran el dramatismo de la lucha revolucionaria: *La trinchera*, *La huelga*, *Revolucionarios*, *Trabajadores*, entre otros, y que ya nada tienen que ver con su pretendido clasicismo inicial, ni con su etapa de muralismo caricaturesco.⁷⁴

EPÍLOGO

A finales de 1930, con motivo del centenario luctuoso de Simón Bolívar, se acordó designar al anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria con el nombre del “Libertador” y se encargó a Fernando Leal la decoración del vestíbulo, por lo que



71 Taibo II, *Bolcheviques*, 318-319; Charlot, *El renacimiento*, 290; Lear, “La revolución”, 145-146.

72 Declaraciones de Diego Rivera a la muerte de Orozco, *Excélsior*, 8 de septiembre de 1949, citado por Mora, *La plástica*, 100.

73 Lear, “La revolución”, 132.

74 Charlot, *El renacimiento*, 266; Azuela de la Cueva, *Arte y poder*, 161-163.

realizó una serie de nueve murales bajo el título de *La Epopeya Bolivariana*.⁷⁵ Para entonces, Pedro de Alba dirigía el plantel educativo y Lombardo Toledano se encontraba al frente de la Escuela Central de Artes Plásticas, pero en 1933 volvió a ser designado director de la Preparatoria, de manera que también llegó a supervisar este último proyecto muralista en San Ildefonso, que se concluyó hasta 1942.

En diferentes momentos, Lombardo expresó públicamente su admiración por las artes plásticas mexicanas como expresión estética de los anhelos revolucionarios, por eso opinaba que “sólo el arte que llega al pueblo realiza su alta misión humana y perdura”, por lo que hacía responsable al Estado para “impulsar y difundir las obras de nuestros artistas de la plástica”.⁷⁶ La pintura mural era para él la primera y más valiosa manifestación del movimiento revolucionario en el arte: “protesta y mensaje, estímulo y exaltación de las masas”, expresión que superó el modernismo y el romanticismo del siglo XIX y en la que el tema principal es el torrente humano en marcha “que combate por sus derechos de clase y por la emancipación de México”.⁷⁷

Recordó, cuarenta años después de iniciado el movimiento muralista:

Yo era director de la Escuela Nacional Preparatoria e invité a esos pintores a que tomaran los muros del grandioso edificio de San Ildefonso [...]. Jamás los tomé como autoridades en el campo de las ideas puras, de la filosofía revolucionaria, pero los estimulé cuanto pude, pasando por alto las explosiones de su temperamento. José Clemente era la cólera del pueblo oprimido; Diego, el pintor de las alegorías en las que el pensamiento llega a la cumbre de la serenidad y de la luz perpetua, y también el pintor del proceso histórico del pueblo mexicano; David, el combatiente contra la



75 Gustavo Vargas Martínez, “Presencia de Bolívar en la cultura mexicana. Iconografía mexicana sobre Bolívar”, *Pacarina del Sur. Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano*, 1 de octubre de 2011.

76 Vicente Lombardo Toledano, “Erasto Cortés, pintor de los grandes mexicanos [1956]”, en *Obra histórico-cronológica*, tomo 5, vol. xxv, 173.

77 Vicente Lombardo Toledano, “Arte y sociedad”, *Siempre!*, núm. 585, 9 de septiembre de 1964, en *Obra histórico-cronológica*, tomo 6, vol. xv, 174.

injusticia del régimen capitalista y el mensajero del porvenir, para quien ningún muro resultaba suficiente por el vigor y la extensión de su alegato plástico.⁷⁸

Los tres muralistas, a decir de Lombardo, fueron producto de la Revolución mexicana, todavía en proceso de definición en muchos campos en la década de 1920. Como los máximos exponentes del muralismo mexicano, revolucionaron las artes plásticas y fueron también “combatientes de las ideas, de las ideas artísticas, luchadores por la interpretación real de la pintura, por la expresión real de la cultura general”.⁷⁹ El exdirector de la Escuela Nacional Preparatoria nunca se manifestó arrepentido de su apoyo al arte en los muros de la institución que tuvo a su cargo; José Vasconcelos, por el contrario, como señaló Siqueiros, aunque fue el “autor burocrático” que propició el florecimiento de la pintura mural, “durante toda su vida [...] sintió desprecio por ella, y este desprecio adquirió la escala de lo inaudito en los últimos días de su existencia”.⁸⁰

Cuando Vicente Lombardo Toledano murió, en noviembre de 1968, se realizó un homenaje de cuerpo presente en el Anfiteatro “Simón Bolívar” de la Escuela Nacional Preparatoria, su féretro fue colocado frente a *La Creación* de Diego Rivera, aquella obra que dio inicio al movimiento muralista mexicano.⁸¹ Al día siguiente, en su discurso fúnebre en el Panteón Jardín de la Ciudad de México, David Alfaro Siqueiros reconoció que Lombardo

[...] fue el apoyo más decidido y más infalible ideológicamente de nuestro movimiento; indudablemente que a él se le debe más que a nadie, más que inclusive a las personalidades más prominentes en ese momento en la vida burocrática gubernamental del país, nuestro muralismo mexicano. Ese movimiento extraordinario que nos permitió unirnos al pueblo, no solamente de nuestro país, sino del mundo entero.⁸²



78 Vicente Lombardo Toledano, “Del político al artista: ¡Libertad para Siqueiros!” , *Siempre!*, núm. 457, 28 de marzo de 1962, en *Obra histórico-cronológica*, tomo 6, vol. vii, 136-137.

79 Vicente Lombardo Toledano, “La inteligencia mexicana y el pueblo laboran unidos por la construcción de la nación”, discurso al recibir la Condecoración del Combatiente, *Futuro*, núm. 109 (1946): 36.

80 Siqueiros, *Me llamaban*, 183-184.

81 Daniela Spenser, *En combate, la vida de Lombardo Toledano* (México: Debate, 2018), 429.

82 David Alfaro Siqueiros, “Un maestro por su sabiduría y cultura”, *Nueva Democracia*, año 2, núm. 6 (1969): 184.

CONSIDERACIONES FINALES

Aunque su etapa inicial terminó abruptamente, este movimiento artístico salió enriquecido en el aspecto técnico, estético e ideológico. Dentro del primer rubro, el redescubrimiento del fresco dejó atrás a la encáustica, de la misma forma en que el aprovechamiento íntegro de la superficie superó las pinturas en cuadrángulos planos. En el segundo aspecto, el muralismo se vinculó con la tradición prehispánica, y la figura del indígena se incorporó despojado de su carga folclórica. Por último, las paredes comenzaron a usarse para expresar los anhelos de la Revolución mexicana, aún en ciernes. Todos esos elementos se experimentaron en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, por eso recibió el distintivo de “laboratorio de la pintura mural en México”.⁸³

Como se pudo observar, los primeros murales de Rivera, Orozco y Siqueiros fueron obras que pretendieron representar dones y virtudes personificadas por figuras seráficas, de acuerdo con el ideario de Vasconcelos, pero que en realidad constituyeron falsos comienzos en la trayectoria de estos muralistas mexicanos. En esos momentos, el arte que necesitaba la Revolución mexicana era uno que expresara el drama social y la esperanza en un futuro mejor, de manera que sus obras debieron transitar de un pretendido mensaje filosófico a otro abiertamente político. Las obras de Orozco en San Ildefonso son el mejor ejemplo de la evolución del arte mural: en la planta baja sobrevivió *La Maternidad*, el único de su serie clasicista; en el primer piso pintó sus murales-caricaturas, y en el segundo pueden apreciarse los murales revolucionarios.

Las características representativas del muralismo mexicano fueron incorporándose como resultado del desarrollo del movimiento artístico, enriquecido por la influencia de las experiencias organizativas mencionadas: la vinculación de los artistas con los trabajadores organizados, a través del Grupo Solidario del Movimiento Obrero, conllevó su pronta identificación con el ideario comunista y la fundación del Sindicato de Pintores y Escultores. Además, la actitud hostil de los sectores conservadores, tanto de la prensa como de la Escuela Nacional Preparatoria, lejos de moderar el discurso visual de los muralistas, alentó su radicalismo como una expresión de la lucha ideológica y de las contradicciones internas del gobierno surgido de la Revolución.



83 Rodríguez, *La pintura mural*, 19.

El impulso dado a los mejores pintores de ese tiempo hizo posible la expresión plástica del pensamiento y las inquietudes de la Revolución mexicana. Inició así la corriente muralista mexicana en las paredes de la Escuela Nacional Preparatoria, donde se combinaron la exaltación del mestizaje y de la historia de los primeros murales y la crítica social y el pensamiento obrerista y comunista de las obras de Orozco y Siqueiros, dando paso a un movimiento que socializaba el arte por medio de obras monumentales de dominio público y que vinculaban el trabajo de los obreros del arte con las clases desposeídas.

ARCHIVO

Fondo Histórico Lombardo Toledano de la Universidad Obrera de México (FHUOM)

BIBLIOGRAFÍA

- Azuela de la Cueva, Alicia. *Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social. México, 1910-1945*. México: El Colegio de Michoacán/Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Cardoza y Aragón, Luis. *Pintura contemporánea de México*. México: Era, 1974.
- Charlot, Jean. *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*. México: Domés, 1985.
- Espinosa Orozco, Alberto. “Diego Rivera: La creación”. *Terranova. Revista de Cultura, Crítica y Curiosidades*, 14 de octubre de 2013, disponible en [<http://terranoa.blogspot.com/2013/10/diego-rivera-la-creacion-por-alberto.html>].
- García Bonilla, Emilio. “El Grupo Solidario del Movimiento Obrero”. En *Lombardo: facetas de una vida*, 15-34. México: edición del autor, 2020.
- González Matute, Laura. *Escuelas de pintura al aire libre y Centros populares de pintura*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987.
- Lear, John. “La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política y obreros en los inicios del periódico *El Machete*”. *Signos Históricos*, vol. IX, núm. 18 (2007): 108-147, disponible en [<https://signoshistoricos.izt.uam.mx/index.php/historicos/article/view/255/238>].
- Lombardo Toledano, Vicente. *Obra histórico-cronológica*, tomos 5 y 6. México: Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano, 2004-2012.
- Lombardo Toledano, Vicente. “La inteligencia mexicana y el pueblo laboran unidos por la construcción de la nación”. *Futuro*, núm. 109 (1946): 34-37.
- Lombardo Toledano, Vicente. “Informe de labores del año académico de 1922”. *Revista de la Escuela Nacional Preparatoria*, vol. I, núm. 1 (1922): 10.

- Mora, María Elvira. *La plástica de la Revolución mexicana. Los tres grandes*. México: Comisión para las Celebraciones del 175 Aniversario de la Independencia Nacional y 75 Aniversario de la Revolución Mexicana, 1985.
- Orozco, José Clemente. *Autobiografía*. México: Secretaría de Educación Pública, 1983.
- Rodríguez, Antonio. *La pintura mural en la obra de Orozco*. México: Cultura SEP, 1983.
- Rodríguez, Antonio. “Fue el impulsor de la pintura mural pero Vasconcelos se arrepintió”. *Siempre!*, núm. 317 (1959): 42-43.
- Rodríguez Mortellaro, Itzel. “El muralismo mexicano”. *Museo virtual Claudio Jiménez Vizcarra*, disponible en [<https://www.museocjv.com/jorgeencismuralismo.htm>].
- Siqueiros, David Alfaro. *Me llamaban El Coronelazo: Memorias*. México: Grijalbo, 1977.
- Siqueiros, David Alfaro. “Un maestro por su sabiduría y cultura”. *Nueva Democracia*, año 2, núm. 6 (1969): 184.
- Spenser, Daniela. *En combate, la vida de Lombardo Toledano*. México: Debate, 2018.
- Taíbo II, Paco Ignacio. *Bolcheviques. Historia narrativa de los orígenes del comunismo en México*. México: Planeta, 2019.
- Taibo II, Paco Ignacio. “El muro y el machete. Notas sobre la breve experiencia del Sindicato de Pintores Mexicano (1922-1925)”. En *Arcángeles. Doce historias de revolucionarios herejes del siglo XX*, 73-97. Madrid: Traficantes de Sueños, 2011.
- Tavira Urióstegui, Martín. “El muralismo mexicano, eclosión revolucionaria y nacionalista”, ponencia presentada en el *Encuentro Nacional de Muralistas*. México: El Combatiente, 1993.
- Torres Aguilar, Morelos. *La Universidad Popular Mexicana: cultura y revolución en la Ciudad de México (1912-1920)*, tesis de doctorado en Historia. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- Vargas Martínez, Gustavo. “Presencia de Bolívar en la cultura mexicana. Iconografía mexicana sobre Bolívar”. *Pacarina del Sur. Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano*, 1 de octubre de 2011, disponible en [<http://www.pacarinadelsur.com/info/29-misc/home/pielago-de-imagenes/350-presencia-de-bolivar-en-la-cultura-mexicana-iconografia-mexicana-sobre-bolivar>].
- Vasconcelos, José. *De Robinsón a Odiseo. Pedagogía estructuralista*. México: Senado de la República, 2002 [1935].

FUENTES ELECTRÓNICAS

Antiguo Colegio de San Ildefonso, “Acervo”, disponible en [<http://www.sanildefonso.org.mx/acervo.php>].

Antiguo Colegio de San Ildefonso, “Acervo. Diego Rivera, *La Creación* (1922)”, disponible en [http://www.sanildefonso.org.mx/mural_anfiteatro.php].

EMILIO GARCÍA BONILLA: maestro en Humanidades con línea en Historia por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Investigador del Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano. Su área de interés es la historia política mexicana y las instituciones vinculadas con Lombardo Toledano. Sus publicaciones más recientes son los textos introductorios de *Un hombre de su tiempo: escritos sobre Lombardo en la revista Futuro*, libro editado por Eduardo Vizcaya Xilotl y Emilio García Bonilla (México, CEFPSVLT, 2019); *Lombardo: Facetas de una vida. Escritos biográficos* (México, Códice, 2020); así como su investigación “Noventa y cuatro días al frente. El gobierno de Vicente Lombardo Toledano en Puebla, 1923-1924”, tesis de maestría en Humanidades (México, UAM-I, 2021).

D.R. © Emilio García Bonilla, Ciudad de México, julio-diciembre, 2021.