



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MÉXICO**

---



**FACULTAD DE HUMANIDADES**

**“La crítica a la obra mural de Diego Rivera 1921-1923 a  
través de la prensa”**

**TESIS**

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE:**

**LICENCIADO EN HISTORIA**

**PRESENTA:**

**VÍCTOR MANUEL REYES MARTÍNEZ**

**DIRECTOR DE TESIS:**

**DR. JENARO REYNOSO JAIME**

**TOLUCA, ESTADO DE MÉXICO, MAYO DE 2017**

<b>Índice</b>	<b>Pág.</b>
Introducción.....	3
Capítulo I: el contexto político, social y cultural de 1920 a 1923.....	13
1.1 Contexto político.....	13
1.2. Contexto económico.....	15
1.3. Contexto social.....	16
1.4. Contexto cultural.....	18
1.4.1. Muralismo.....	22
Capítulo II: Diego Rivera: vida y obra.....	25
2.1. Infancia e ingreso en la academia de San Carlos.....	25
2.2. Educación e influencias en Europa.....	29
2.3. Obra mural en 1921-1923.....	41
Capítulo III: crítica a la obra mural de Diego Rivera 1921-1923.....	45
3.1. Argumentos sobre los inicios de la pintura nacional 1921-1922.....	45
3.2. Crítica 1923 ¿Renacimiento artístico?.....	52
3.2.1. El Demócrata: deseo de controversia.....	77
3.3. La defensa del movimiento muralista por los artistas.....	87
3.3.1. Diego Rivera; respuesta a los críticos.....	97
Conclusión.....	104
Anexo.....	106
Bibliografía.....	108

## INTRODUCCIÓN

Diego Rivera nació el 8 de diciembre de 1886 en Guanajuato, permaneció en la Academia de San Carlos de 1898 hasta 1905; “Rivera siguió un riguroso programa de estudios bajo modelos tradicionales europeos, basados en el dominio de la técnica, los ideales positivistas y la investigación racional”<sup>1</sup>. Dos años después de dejar la Academia viajó a Europa para continuar sus estudios, radicó en España, Francia, Bélgica e Inglaterra, países en los que tomó los elementos de las vanguardias cubistas y futuristas. En 1910 regresó a México a una exposición organizada por Porfirio Díaz con motivo del centenario de la Independencia, en la Academia de San Carlos. Simultáneamente explotó la Revolución mexicana: “pese a los disturbios políticos, que obligaron a Díaz a dimitir en mayo de 1911, la exposición fue para Rivera un éxito, tanto artístico como económico. El dinero obtenido con las ventas de sus obras le permitió volver a París en junio de 1911”<sup>2</sup>.

En 1920, bajo el gobierno de Álvaro Obregón, José Vasconcelos fue nombrado ministro de educación en México. Una de sus primeras iniciativas fue un amplio programa de formación popular que usó a la pintura mural en edificios públicos como medio de culturización. Uno de los trabajos más ambiciosos le fue comisionado a Rivera por Vasconcelos en 1922; el mural “*La vida social de México*” se realizó en la Secretaría de Educación Pública ubicada en la actual calle de Argentina 22, en la Ciudad de México. Fue elaborado bajo la técnica de fresco tradicional y tiene una extensión de 1585 m<sup>2</sup>.

Para su elaboración Rivera decidió recorrer las diferentes regiones del país con la intención de reproducir las expresiones más auténticas. Quería que sus pinturas reflejaran la vida social de México. Comenzó los trabajos en marzo de 1923. Siendo el ancho de los corredores insuficiente para ofrecer puntos de vista para una pintura de escala medianamente monumental, tuvo que componer teniendo en cuenta el conjunto<sup>3</sup>. Los temas que integraban una cosmografía del México moderno quedaron distribuidos en tres espacios: patio del

---

<sup>1</sup> Andrea Kettenman, *Rivera*, p. 8.

<sup>2</sup>*Ibidem*, p. 14.

<sup>3</sup>Raquel Tibol, *Diego Rivera luces y sombras*, p. 173.

trabajo, patio de las fiestas y el cilindro de las escaleras en el lado sur. En la planta baja del patio del trabajo se ubicaron las actividades industriales y agrícolas. En la planta baja del patio de las fiestas los grandes festejos populares y en el primer piso aquellas fiestas en las que predominaba la actividad intelectual<sup>4</sup>.

Siendo la Secretaría de Educación Pública, más que ningún otro edificio público, el edificio del pueblo, el tema de su decoración no podía ser otra más que la vida del mismo; Rivera trató de condensar este tema y ordenarlo de acuerdo con la arquitectura que decoró. Lo dividió en: patio del trabajo, patio de las fiestas, y en la escalera expresó la evolución del paisaje desde el nivel del mar, -tropical- hasta la mesa central – nieves perpetuas- El tema central de la decoración de la escalera es el agua, el mar, la evaporación, las nubes que empujan contra las vertientes el viento cálido, la lluvia fecundante, la tempestad, la nieve, el deshielo y el agua que corre refrescando, las tierras calientes, hasta volver al mar, su origen. Paralelamente al movimiento del paisaje expresó el pintor la evolución del pueblo, comunicando así los tres planos en que el piso bajo, entresuelo y piso superior dividían la decoración de los patios. En el piso, bajo del primero de ellos, están representadas, en los ángulos, las industrias básicas mexicanas. –en el lado sur, cultivo de la caña y elaboración del azúcar, tintorería y tejidos. En el lado central minería de la plata y el oro, cultivo de trigo y el maíz, alfarería. En el norte, minería y elaboración del hierro, y pastoreo-. En los ejes del patio,- puerta de acceso al escenario, puerta de acceso a la escalera y centro de lado correspondientes a la fachada- se colocaron tres alegorías: las mujeres y los frutos, el abrazo del campesino y del obrero y la liberación del peón y la reconstrucción – la maestra rural<sup>5</sup>.

En el entresuelo, por su dimensión achaparrada y lo raquítrico de las mochetas de sus innumerables puertas, no era posible el empleo del color, que hubiera debilitado la idea de resistencia y viabilidad del edificio, así que empleó la grisalla en falso bajo-relieve, acordándose el tono gris y la posición intermedia del entresuelo, se tomó como tema las actividades intelectuales; y en el piso superior se exaltó el color en las composiciones centrales –lado del sur, imágenes de los representativos transfigurados por la muerte en la revolución, lado del norte, la trinidad revolucionaria, el mantenedor, el proclamador, y el

---

<sup>4</sup>*Ibídem*, p. 173.

<sup>5</sup> Xavier Moyssén, *Diego Rivera textos de arte*, p. 86.

distribuidor, en el centro, la unión del campesino el obrero bajo Apolo y los dones de la agricultura y la industria<sup>6</sup>.

Los años posteriores a la Revolución mexicana fueron contexto de desarrollo de los muralistas mexicanos impulsados por José Vasconcelos; “la prensa se convirtió en un factor decisivo de la vida social: reflejó tanto los intereses sobrevivientes del viejo régimen como los de las fuerzas ascendentes, las que, por su parte, buscaron esclarecer el carácter del nuevo Estado”<sup>7</sup>. Los dos grandes periódicos contemporáneos emergieron en esta realidad; *El Universal* empezó a circular el 1 de octubre de 1916 por la iniciativa del ingeniero Félix Fulgencio Palavicini, quien formó parte del Congreso Constituyente de Querétaro . El 18 de marzo de 1917 circuló el primer número de *El Excélsior* fundado por Rafael Alducin a escasos cinco meses de la aparición de *El Universal*.

Ambos diarios, *El Universal* y *Excélsior*, “mantuvieron relaciones fluctuantes y frecuentemente conflictivas con el gobierno. Su relativa independencia del poder público les permitió ejercer una amplia libertad y mantener una posición crítica respecto al gobierno, actitud que a veces rayó en la verdadera hostilidad”<sup>8</sup>. La corriente nacionalista y revolucionaria fundó su propia prensa pensada para competir con los modernos periódicos de la ciudad de México y cuyo fin principal fue defender una doctrina y principios, es así como surgieron periódicos como *El Nacional* (27 de mayo de 1929), *El Popular* (verano de 1938), *La voz de México* (marzo de 1924).

Mientras el muralismo fue un programa público, financiado y sustentado como actividad gubernamental con la intención de acercar la cultura al pueblo mexicano por medio de obras de gran formato en espacios públicos, los diarios fueron independientes del gobierno y con una posición política desigual. Fue en este ambiente de diferencias ideológicas y políticas donde la crítica a las políticas del estado mexicano se desarrollaron.

---

<sup>6</sup>*Ibíd*em, p. 87.

<sup>7</sup> Silvia González Marín, *Prensa y poder político, la elección presidencial de 1940 en la prensa mexicana*, p. 15.

<sup>8</sup> Silvia González Marín, *Prensa y poder político, la elección presidencial de 1940 en la prensa mexicana*, p. 21.

Los libros consultados para realizar esta investigación fueron: *Diego Rivera luces y sombras* de Raquel Tibol, volumen que mostró los antecedentes prehispánicos y coloniales del muralismo mexicano y cómo, a partir de una idea revolucionaria y nacionalista, se dio un impulso a la creación de una expresión artística que dejó de copiar los cánones europeos y se enfocó a la representación de la realidad mexicana, además expuso el contexto político en que se desarrolló la academia de San Carlos, lugar donde se educó a los jóvenes artistas mexicanos, entre ellos a Diego Rivera. En capítulos posteriores exhibió las corrientes que influyeron en la carrera artística del muralista, como el cubismo. De ese capítulo en adelante, Raquel Tibol dio a conocer más aspectos políticos de la vida de Diego Rivera. Si bien este libro da un panorama acerca de lo que generó y motivó la nueva escuela mexicana de muralismo y describió algunos sucesos controversiales, no les dedica un estudio amplio ni con tendencias políticas a las fuentes hemerográficas.

*Rivera*, de Andrea Kettenmann se orientó más en la carrera académica y profesional de Diego Rivera; describió, por ejemplo, los años en Europa; también tiene apartados como “Ideología comunista para clientes capitalistas”. Un libro menos argumentado en las fuentes hemerográficas y, como en el anterior, careció de un capítulo únicamente destinado a la crítica dentro de los diarios en la época.

Guadalupe Rivera Marín, hija de Diego Rivera, detalló la vida del muralista en *Encuentros con Diego Rivera*, además, contó las visiones políticas y el escándalo del centro Rockefeller, entre otros temas. Sobresale el uso reiterado de fuentes hemerográficas más que en los otros dos textos. Llamó mi atención la página 281, donde apareció una página del diario *El Universal* con el encabezado: “Diego Rivera armó una revolución”, refiriéndose al caso del centro Rockefeller, si bien utilizó las fuentes hemerográficas como apoyo para algún otro apartado, como en los anteriores, no le dedicó un capítulo a la crítica escrita en los diarios.

*La prensa, pasado y presente de México*, de María del Carmen Ruiz Castañeda, tuvo como objetivo dar a conocer los principales tesoros que conserva la Hemeroteca Nacional, el material, que consiste en la reproducción facsimilar de la portada o alguna página importante de cada obra seleccionada. Su texto está organizado por etapas históricas, dotadas cada una

de una breve introducción<sup>9</sup>. Esta obra se utilizó para reafirmar los antecedentes sobre la prensa en la época contemporánea en México.

Otro libro consultado para dar luz en cuanto a la prensa en México fue *Prensa y poder político, la elección presidencial de 1940 en la prensa mexicana*, con especial atención en el capítulo 1 titulado: “1934-1940 los saldos de la Revolución” que se divide en: I. La prensa posrevolucionaria, 2. La prensa de derecha y 3. La prensa de izquierda. Este material fue útil para saber qué fuentes hemerográficas consultar. Como el estudio de este texto se enfocó en la elección presidencial de 1940, está fuera de esta investigación criticarlo, su uso fue exclusivo para la argumentación de los antecedentes de la prensa.

*Diego Rivera textos de arte*, recopilado por Xavier Moyssén, es, sin duda, uno de los libros más enriquecidos por el hecho que recopila gran cantidad de textos escritos como conferencias, cartas, artículos por Diego Rivera y artistas de la época como el doctor Atl y Siqueiros, esta recopilación de textos permitió conocer cuál era la opinión de los artistas sobre el arte de la primera mitad de siglo XX en México. Por su carácter recopilatorio de *Diego Rivera textos de arte* se pueden ver artículos publicados en revistas, en catálogos de exposiciones, en boletines informativos, en libros, entre otros, sin embargo, hay muy pocos extraídos de fuentes hemerográficas aunque se les cita, un ejemplo de esto es en el artículo *Sobre arquitectura* publicado en *El Universal* el 28 de abril de 1924, donde Diego Rivera respondió a la acusación de haber cometido crímenes contra la Secretaría de Educación Pública, refiriéndose a supuestas alteraciones a la fachada. De igual forma, este artículo dio la pauta para pensar que el objetivo secundario “¿había respuesta por parte de Diego Rivera hacia la crítica?”, era viable.

Escrito por Samuel Ramos, *Diego Rivera*, fue un texto conmemorativo de los cien años del nacimiento del muralista, fue un libro breve donde se da una historia rápida, pero no por ello deficiente, de la carrera, obra y estilo del artista, libro que complementó los antecedentes y otros apartados de la investigación, carece de referencias hemerográficas así que dejó el campo abierto para esta tesis.

---

<sup>9</sup> María del Carmen Ruiz Castañeda, *La prensa pasado y presente de México*, p. 8.

Después de exponer los antecedentes, tanto del surgimiento de la prensa posrevolucionaria como de la política cultural cristalizada en la obra de Diego Rivera, así como las fuentes utilizadas, la pregunta central de este trabajo fue: ¿Cuáles fueron las críticas acerca de la obra mural realizada por Diego Rivera, en diferentes medios escritos nacionales y capitalinos? Con el fin de conocer más la crítica acerca de la obra realizada por Diego Rivera de 1921 a 1923; en otras palabras, la crítica periodística hacia el artista, fruto de su obra. Las preguntas secundarias fueron: ¿Quién escribió acerca de la obra elaborada por Diego Rivera en los diferentes medios escritos? Esta interrogante surgió a partir de revisar las fuentes y encontrar artículos redactados por intelectuales y artistas como David Alfaro Siqueiros, José Vasconcelos, entre otros. Lo que dio pie a otra pregunta: ¿Existía una respuesta por parte de los intelectuales y del mismo Diego Rivera a la crítica de la obra mural? La obra y vida de Diego Rivera causaron polémica en los medios nacionales e internacionales; en los textos revisados no hay un apartado que haga un estudio sobre qué se dijo de Rivera en las fuentes hemerográficas.

Es cierto que el muralismo ha sido estudiado desde diferentes perspectivas; sin embargo, el tema planteado no ha sido tratado en su totalidad. En los libros consultados como *Diego Rivera luces y sombras* de Raquel Tibol, están en uso las fuentes hemerográficas para desarrollar otros temas, no hay un sólo apartado dedicado únicamente a la opinión pública expresada en los periódicos, esta fue la aportación de mi trabajo; conocer cómo y quién escribía.

Aunque lo relevante en todo artista es la obra, recordemos también que son personas públicas que dependieron de una crítica para forjarse una fama o, en su defecto, destruirla. Con mucha mayor razón al tratarse de los murales que son obras expuestas en edificios públicos a comparación de la obra de caballete que pertenece a colecciones privadas o se encierra en museos.

En la Facultad de Humanidades de la UAEMéx. Sólo se encontró una tesis referente al muralismo de José Clemente Orozco, pero, se enfoca al estudio iconográfico, dicha tesis es de la profesora María Eugenia Rodríguez, titulada: *Orozco y el muralismo mexicano*, breve

reseña de la simbología del fuego en la obra mural del pintor, lo que me dio oportunidad para desarrollar mi trabajo.

El gusto general por lo artístico, y el particular interés hacia el muralismo mexicano, favorecieron la elección del objeto de estudio para aumentar los conocimientos con respecto a este apartado de la historia del arte mexicano y la figura icónica dentro del movimiento muralista: Diego Rivera garantizó el desarrollo constante, atractivo y con un interés primordial de la investigación y la expansión del conocimiento de la artes plásticas mexicanas y sus representantes.

Resultó imprescindible para el desarrollo de la carrera artística, el reconocimiento de las obras por parte de los críticos de arte o intelectuales y la difusión del mismo, para que una vez transmitida la crítica, mediante los medios escritos, ya que los medios visuales apenas comenzaban a desarrollarse durante la primera mitad del siglo XX, la sociedad se pudiera formar una imagen y opinión del artista. El caso de Diego Rivera, artista oficial del estado posrevolucionario mexicano, apoyado por figuras sobresalientes de la época como José Vasconcelos o Nabor Carrillo; pero, fue atacado por otros por considerar su arte representaciones nefastas de la realidad.

La hipótesis de la investigación fue que la obra mural de Diego Rivera, de 1921-1923, fue bien recibida por la mayoría de los medios capitalinos y nacionales por considerarla innovadora, nacionalista y digna del nuevo estado mexicano que puso a la disposición de los nuevos pintores, entre ellos Rivera, los materiales, recursos y en especial una cantidad significativa de los muros que sostenían las nuevas instituciones para que en ellos se expresaran las ideas de los jóvenes y se empezara con uno de los movimientos artísticos más importantes en el país y en el mundo.

Aunque las políticas culturales, específicamente las competentes a la pintura mural, aplicadas por los presidentes en turno eran repudiadas por lo que otros las elogiaban: originalidad, temática, colores, técnica etc., se contó con las aportaciones de intelectuales,

artistas y políticos como Manuel Maples Arce<sup>10</sup>, Carlos Mérida<sup>11</sup> y José Vasconcelos que apoyaron con su pluma y tinta la pintura mural de Diego Rivera, mostrando una posición a favor y ofreciendo una respuesta a la crítica que en ocasiones se confunde con una explicación del nuevo arte nacional.

Los objetivos que guiaron la investigación fueron;

Generales:

- Analizar la crítica en diferentes medios escritos nacionales y capitalinos a la obra mural que Diego Rivera entre 1921 y 1923.

Particulares:

- Comprobar qué personas escribían sobre la obra de Rivera.
- Definir si existió una respuesta por parte de Diego Rivera o de los intelectuales hacia la crítica.

El muralismo moderno fue un movimiento que se inició alrededor de 1920. En virtud de que en esa época en México había una admiración por la cultura europea, algunos artistas e intelectuales mexicanos decidieron enfocar sus búsquedas y su trabajo de creación hacia la historia de nuestro país, contribuyendo a la Escuela Mexicana de Pintura.

Se intentó exaltar las tradiciones mexicanas, rescatar algunas raíces prehispánicas y resaltar los valores nacionales por encima de los europeos. Hubo un relevante cuestionamiento acerca de las características propias de México, que intentó definir, entre otras cosas, cuáles fueron los valores fundamentales y cuáles eran los elementos esenciales de la cultura mexicana.

---

<sup>10</sup> Fue un poeta, abogado, diplomático y escritor mexicano, fundador del Estridentismo en la década de los veinte. Es el iniciador del vanguardismo latinoamericano de la década del 20.

<sup>11</sup> Pintor, escultor y artista plástico. De origen guatemalteco, su arte fue muy cambiante en todas sus etapas, iniciándose en un estilo europeo, y más tarde en un estilo precolombino. Su vida creativa, por su longevidad, es, como se dijo, ecléctica. Desarrolló su obra entre Guatemala y México. Fue padre de la destacada bailarina de ballet y coreógrafa mexicana Ana Mérida.

Este tipo de arte que enalteció las raíces y tradiciones propias por encima de lo externo, provocó diversas reacciones en el ámbito artístico internacional; prueba de ello, como se mencionó, fue la contratación de Rivera para la realización de los murales en torno al desarrollo de la industria automotriz en el vecino país del norte<sup>12</sup>.

La diferencia entre crítica y opinión es que en la crítica se expresa un juicio razonado de valor sobre cualquier producción en el terreno del arte y la cultura en general. Aunque es un texto en el que prima fundamentalmente la opinión, ha de incluir a su vez información al margen del juicio emitido por el crítico. Éste debe basarse, en la medida de lo posible, en datos y argumentos sólidos, fundamentados y probados convenientemente. Por ello decimos que además del género de opinión, la crítica tiene un gran parecido con el análisis. La crítica contiene por lo general una parte expositiva que puede ser incluso una ficha inicial con los detalles objetivos<sup>13</sup>, mientras que la opinión en el contexto periodístico es un género que se ha convertido en secciones protagonistas en los diarios, género que se caracteriza por la exposición y argumentación de un personaje o medio de comunicación reconocido acerca de un tema de distintas áreas. El origen de la opinión es la búsqueda de las causas de los hechos. Varios autores consideran que los géneros de opinión requieren ponerse en el lugar del otro para ampliar el horizonte perceptivo. En los periódicos, los géneros de opinión se utilizan para reforzar la línea editorial. Las páginas desde principio del siglo XX<sup>14</sup>.

Para realizar la investigación con fuentes hemerográficas contemporáneas a la obra, se hizo un estudio de las críticas emitidas, poniendo atención tanto en el autor del artículo como en la intención del mismo; realicé un análisis comparativo de la crítica o reseñas para llegar a la conclusión de qué postura se tomaba en cada una de ellas.

---

<sup>12</sup><http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/proyectos/acercarte/artemex6/artmex06.htm> Consulta realizada el 28 de noviembre de 2010 a las 13:00 horas.

<sup>13</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Cr%C3%ADtica\\_period%C3%ADstica](http://es.wikipedia.org/wiki/Cr%C3%ADtica_period%C3%ADstica) el 28 de septiembre de 2010 a las 19:00 horas.

<sup>14</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Opini%C3%B3n\\_\(Periodismo\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Opini%C3%B3n_(Periodismo)) el 28 de septiembre de 2010 a las 19:00 horas.

Para el desarrollo del tercer capítulo se usaron artículos periodísticos que van de 1921 a 1923, provenientes de medios como: *El Universal*, *Azulejos*, *Excélsior*, *Zig Zag*, *Revista de revista*; *el semanario nacional*, *El Universal Ilustrado*, *El Demócrata* y *la Falange*.

## CAPITULO I. CONTEXTO POLÍTICO, SOCIAL Y CULTURAL DE 1920 A 1923

### 1.1 Contexto político

En noviembre de 1919 se contaba con tres aspirantes a la presidencia; dos generales, Álvaro Obregón y Pablo González y un civil, Ignacio Bonillas, ninguno de los tres, explícita o implícitamente, representaban partidos que, a su vez, fueran organizaciones de intereses de grupos<sup>15</sup>, pues grupos no había, existían trabajadores asalariados, campesinos, intelectuales, banqueros, industriales, clero, etc. Pero, era inexistente la cohesión corporativa para permitir la expresión política.

El material propagandístico de Pablo González, integrado por manifiestos y artículos donde se señalaron lineamientos de acción gubernamental era más adecuado para el medio urbano que para provincia convirtiéndolos en una campaña decididamente minoritaria por la propaganda dirigida a un sector restringido de la sociedad. El gonzalismo fue relativamente débil, aunque contó con apoyos efectivos dentro del aparato estatal. De no ganar las elecciones, lo que fue más probable, pudo llegar a obtener buenas posiciones en el legislativo<sup>16</sup>.

Ignacio Bonillas fue el candidato apoyado por Venustiano Carranza que contó con la ventaja de ser apoyado por la maquinaria gubernamental y no ser del todo conocido. Ignacio Bonillas prestó servicios importantes a la revolución constitucionalista en su fase inicial en el aprovisionamiento de armas en la franja fronteriza, fue egresado del *Massachusetts Institute of Technology*. Pero para como estaban las cosas hacia 1920 las prendas que lo adornaron hacía elitista su civismo frente al populismo de los militares<sup>17</sup>.

Álvaro obregón inició su campaña electoral en Sonora, funcionando como elemento aglutinate de caudillos y caciques que operaban separadamente y que entre sí a veces existió

---

<sup>15</sup> Matute Álvaro, *Historia de la Revolución Mexicana 1917-1924 la carrera del caudillo*, p.63.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p.65.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p.64.

enemistad<sup>18</sup>, las alianzas tenían la finalidad de contar con el apoyo de los sectores básicos; los marginados, el gubernamental y los hostiles.

Álvaro Obregón accedió a la presidencia en 1920, algunos meses después de la rebelión de Agua Prieta, gestada en Sonora, la cual terminó con el gobierno establecido y con la vida de Carranza<sup>19</sup>; el régimen del general Álvaro Obregón (1920-1924) – inicial patrocinador de la pintura mural- se instituye en México una vez cumplido el plan de Agua Prieta lanzado por el propio Obregón en abril de 1920; derribó a Carranza por su política reaccionaria en términos de la constitución recién aprobada en 1917<sup>20</sup>.

Con la promulgación de dicho plan, Obregón logró plegar lo que quedaba de las otras dos fuerzas principales; consiguió el apoyo de los antiguos dirigentes zapatistas como Genovevo de la O y logró firmar un convenio con Villa, por medio del cual sus fuerzas entregaron las armas. En 1920, después de 10 años de lucha armada, el régimen de obregón proponía una conciliación de intereses a los diferentes sectores sociales a fin de alcanzar la ansiada paz social.

El levantamiento de Adolfo de la Huerta en 1924 contó con el apoyo de una mayoría de los generales del ejército federal así como el de diversos sectores sociales, sostenida principalmente por fuerzas anti agraristas, para los muralistas, en concreto, las consecuencias del levantamiento de De la Huerta fueron nefastas, no obstante el triunfo obregonista y el apoyo que le habían manifestado<sup>21</sup>, resultando en la suspensión de la mayoría de los trabajos murales.

Para acabar con la inestabilidad de esta década provocada por levantamientos, como el de Adolfo de la Huerta en 1924, fue necesario, entre otras cosas, institucionalizar la actividad de la nueva clase política mediante la creación del partido de Estado “El Partido Nacional

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p.65.

<sup>19</sup> Acevedo Esther, “Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias”, en *El nacionalismo y el arte mexicano*, p.175.

<sup>20</sup> Cimet Esther, *Movimiento muralista mexicano; ideología y producción*, p. 62.

<sup>21</sup> Cimet Esther, *Movimiento muralista mexicano; ideología y producción*, p.66.

Revolucionario”, PNR, limitar la autonomía de los caudillos locales y diversificar y organizar las bases de poder para neutralizar el predominio original de los jefes militares<sup>22</sup>.

## 1.2. Contexto económico

La necesidad de imponer el control sobre la economía, volver al dominio nacional de las tierras, el petróleo y la minería, pues gran parte de estos sectores estaba en manos de extranjeros, fortaleció la idea de generar el nacionalismo mexicano. Era necesaria la reconstrucción del Estado después de la lucha de facciones que se dio en la revolución. El nacionalismo sirvió de instrumento ideológico cultural a aquellos que intentaban sacar adelante al país, legitimando el proceso y otorgándole una influencia en la organización social<sup>23</sup>, el nacionalismo cumplió una labor importante en la transición revolucionaria hacia la reconstrucción.

Tanto Álvaro Obregón como Plutarco Elías Calles comprendieron que para mantener estable el nuevo régimen debería de buscar el crecimiento económico, “pero este crecimiento lo buscaban entre otras razones, porque necesitaban campo de maniobra financiera y presupuestal para sentar las bases de la estrategia de pacificación y normalización política”<sup>24</sup>.

Durante el gobierno de Obregón, la riqueza producida creció a un paso lento, pues ni el Estado ni la inversión privada tenían iniciativas, el gran esfuerzo obregonista pareció concentrarse en regularizar las relaciones exteriores, especialmente con petroleros y banqueros estadounidenses a través del pago de la deuda externa suspendida desde 1914. En mayo de 1921, el gobierno norteamericano propuso a Álvaro Obregón la firma de un tratado de amistad y comercio que en pocas palabras protegió las inversiones estadounidenses de la nacionalización y el reconocimiento de los derechos sobre el petróleo y minerales adquiridos por ciudadanos estadounidenses.

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 826.

<sup>23</sup> Acevedo Esther, “Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias”, en *El nacionalismo y el arte mexicano*, p.174.

<sup>24</sup> Medina Luis, *Hacia el nuevo Estado México 1920-1994*, p.105.

Un acuerdo de este tipo puso en entredicho la soberanía nacional y la Revolución, pero, era igual de peligroso negarle algo a Estados Unidos por lo que Obregón optó por pedir a cambio el reconocimiento de su presidencia, cosa que se le negó en una primera instancia. Fue hasta 1922 cuando mandó a su secretario de hacienda – Adolfo de la Huerta- “para que negociara con los banqueros un acuerdo sobre los términos en que México pagaría su deuda externa de 508 millones 830 mil 321 dólares”<sup>25</sup>.

Fue en 1923 cuando se acordó celebrar pláticas entre representantes personales de ambos países en México que fructificaron en las famosas conferencias de Bucareli, donde México se comprometió a pagar al contado toda expropiación agraria mayor de 1775 hectáreas que afectara a ciudadanos americanos, lo cual hacía imposible la expropiación de latifundios, a cambio, Estados Unidos aceptó el pago en bonos agrarios de toda expropiación menor de esa superficie<sup>26</sup>.

Estos acuerdos permitieron que varias naciones europeas iniciaran negociaciones para reabrir sus representaciones en México y le otorgaron a Obregón la calma de tener de su lado al vecino del norte, hecho bastante comfortable, pues en 1923 tuvo que enfrentarse a la rebelión de Adolfo de la Huerta. “Estados Unidos vendió al gobierno obregonista las armas requeridas para fortalecer su ejército y se negó a especular políticamente con la causa delahuertista, cuya rebelión inició el 4 de diciembre de 1923 y concluyó en marzo de 1924”<sup>27</sup>.

### **1.3. Contexto social**

En la década de 1920 se llevó a cabo en el país un proceso de institucionalización, industrialización y modernización política que tuvo la intención de debilitar a los rivales de los sonorenses Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles; “para ello era indiscutiblemente

---

<sup>25</sup> Aguilar Héctor, *A la sombra de la Revolución Mexicana*, p. 98.

<sup>26</sup> *Ibid*, p. 99.

<sup>27</sup> *Ibid*, p. 100.

necesaria una política social que integrara a las masas obreras y campesinas en los planes de los nuevos gobernantes”<sup>28</sup>.

Durante el régimen de Álvaro Obregón el movimiento obrero se movilizó en varias partes del país para hacer valer su derecho a la sindicalización y a las demás reivindicaciones que le garantizaban la constitución de 1917<sup>29</sup>, por ello la política de su gobierno fue la de contener los movimientos con la conciliación por medio de concesiones parciales, la promesa de implementar el artículo 123 constitucional\* y poner en marcha una política agraria, la restitución de tierras a los pueblos así como la fundación de la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM). Su política agraria no fue radical aunque se puede afirmar que fue el iniciador del reparto agrario, pues distribuyó 1’667,067 hectáreas contra 224,393 repartidos por Carranza y 157, 353 por De la Huerta en su interinato. Una de las políticas aplicadas para generar una base social de apoyo para el nuevo régimen fue el reparto de tierras entre los campesinos y los soldados que, como menciona Luis Medina Peña:

Si se toma en cuenta que entonces había dos fuerzas sociales importantes, capaces de desestabilizar al país, el ejército y el campesinado, se entenderá entonces las razones y propósitos del limitado reparto de tierras que se llevó a cabo en ese periodo<sup>30</sup>.

Así se creó una clientela de campesinos armados afines al gobierno a cambio del usufructo de la tierra ejidal, propiedad que el Estado conservaba y podía otorgar o derogar el derecho a trabajarla según sus intereses políticos y militares. Fue esta la razón de que el número de hectáreas repartidas entre 1920 y 1930 fluctuó y no es coincidencia que la mayor cantidad de resoluciones de dotación de tierras en el gobierno de Álvaro Obregón coincidió con el año de la rebelión delahuertista con 4 420 000 hectáreas en beneficio de 400 mil campesinos<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> Rivera José, *Historia de la cuestión agraria mexicana, modernización, lucha agraria y poder político 1920-1934*, p. 21.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 63.

\*Relaciones obrero-patronales, jornada de 8 horas, derecho a huelga, etc.

<sup>30</sup> Medina Luis, *Hacia el nuevo Estado México 1920-1994*, p. 41.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 42.

Con respecto del ejército se instauró una política de desmovilización de tropas. Para evitar revueltas originadas entre ex militares, Obregón diseñó un programa de colonias militares agrarias para ofrecerles una opción de subsistencia y evitó que se convirtieran en milicia dispuesta para el vandalismo, a la tropa desmovilizada se le otorgaron tierras en las colonias agrícolas, “en esta forma, a lo largo de tres años, Obregón Redujo el ejército en 40 mil elementos y la participación del gasto militar en el presupuesto federal descendió de 61% en 1921 a 36% en 1924”<sup>32</sup>.

El perfil de la sociedad mexicana al iniciar la década de 1920 fue fundamentalmente rural; según datos de Héctor Aguilar Camín, presentados en el libro *A la sombra de la revolución*, la fuerza de trabajo se redujo en casi 400 mil personas y pasó de 5 millones 263 mil mexicanos laborantes en 1910 a 4 millones 883 mil en 1921 y solo trabajaban 324 de cada mil mexicanos y de ellos 224 mil lo hacían en tareas agropecuarias, 40 de cada mil en la industria, 19 en el comercio y las finanzas, 10 de cada mil en servicios, 5 en transporte y comunicaciones, 4 en el gobierno y 3 en la minería (petróleo)<sup>33</sup>.

La sociedad que heredaron los sonorenses fue afectada en su producción agrícola y ganadera, demográficamente mermada, las epidemias mataron a la población por el casi inexistente sistema sanitario; severamente dañada en su infraestructura y en su sistema monetario por los excesos destructivos y financieros de los ejércitos combatientes, insegura fuera de las ciudades, que empezaron en esos años a crecer<sup>34</sup>.

#### **1.4 Contexto cultural**

Después de la Revolución, el Estado empezó a emplear la cultura para alentar un sentido de identidad nacional y asignó una responsabilidad importante a la nueva generación de intelectuales, José Vasconcelos, destacado filósofo, fundó el sistema educativo moderno del país cuando fue secretario de educación con Obregón; los escritores Martín Luis Guzmán y

---

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Aguilar Héctor, *A la sombra de la Revolución Mexicana*, p. 88.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 89.

Mariano Azuela, los compositores, Silvestre Revueltas y Carlos Chávez y los muralistas Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros empezaron a producir obras inspiradas directamente en la Revolución<sup>35</sup>.

En su escaso cuatrienio presidencial, Obregón fincó con decisión las bases de una dinámica política, social y cultural que rompe con las prácticas y modelos existentes en el pasado, y se pone en marcha el llamado gobierno de la revolución<sup>36</sup>. Otra de las medidas aplicadas por su gobierno para “fortalecer el gobierno federal y cumplir con uno de los objetivos de la revolución consistió en crear la Secretaría de Educación, para privar de esa función a los poderes locales donde seguían predominando las tendencias culturales del porfiriato”<sup>37</sup>. La lucha armada había creado una conciencia sobre la necesidad de justicia social y la educación del pueblo mexicano. “Obregón encargó esta última tarea a José Vasconcelos, un gran intelectual y educador que emprendió una campaña de alfabetización por todo el país, en las escuelas se promovió el orgullo por los valores nacionales y el conocimiento de las grandes obras de la cultura universal”<sup>38</sup>.

Obregón percibió en la educación la tarea civilizadora y pacificadora que otorgó al régimen el reconocimiento de ser un gobierno de reconstrucción. Al nombrar a José Vasconcelos primero jefe del departamento universitario y de Bellas Artes de diciembre de 1920 a octubre de 1921 y luego reconstructor de la SEP de octubre de 1921 a julio de 1924<sup>39</sup>. De las numerosas instituciones prohijadas por el Estado surgidas de la Revolución, ninguna tuvo la proyección que emanó de la Secretaría de Educación Pública. El proyecto educativo que surgió de la Revolución es el gran cohete que bañó con su luz el nacionalismo y casi todos los brotes culturales que inundan la década de 1920-1930<sup>40</sup>, el plan de Vasconcelos incluía;

- 1) La educación concebida como evangelizadora de conciencia cultural.

---

<sup>35</sup> Alan Riding, *Vecinos distantes un retrato de los mexicanos*, p. 353-354.

<sup>36</sup> Víctor Díaz, *Querrela por la cultura revolucionaria*, p. 29.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 274.

<sup>38</sup> González Luis, *Viaje por la Historia de México*, p.55.

<sup>39</sup> Acevedo Esther, “Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias”, en *El nacionalismo y el arte mexicano*, p.175.

<sup>40</sup> Florescano Enrique, “Nacionalismo cultural 1920-1934”, en *Imágenes de la patria*, p.301.

- 2) Campañas contra el analfabetismo.
- 3) Difusión y promoción de las artes.
- 4) El primer contacto cultural programado.
- 5) La incorporación de la minoría indígena a la nación a través de un sistema escolar nacional.
- 6) El redescubrimiento, la difusión y el patrocinio de las artesanías populares.

Vasconcelos presidió el primer empeño de localizar en que puede consistir el país, revelarlo por medio de la educación y pregonar épicamente los resultados de tal exploración<sup>41</sup>. Los años veinte fueron para la cultura y el arte mexicano una época de constantes ensayos por redefinir lo propio: “lo mexicano”<sup>42</sup>. El gobierno obregonista generó las condiciones requeridas para que el nacionalismo como bandera ideológica se convirtiera rápidamente en un discurso fundador, invocando constantemente al pueblo mexicano en sus afanes de legitimación, con ese nombre se refirieron tanto a sectores rurales como urbanos<sup>43</sup>.

Con el ascenso de Álvaro Obregón a la presidencia de la república, y el nombramiento de José Vasconcelos como titular de la Secretaría de Educación Pública en 1921, inició una época que marcó el futuro de la educación y la cultura. Obregón elevó el presupuesto de la SEP a una altura nunca antes vista y conformó un grupo de educadores, pedagogos, científicos, escritores, poetas, músicos, escultores, pintores, antropólogos, licenciados, arquitectos y administradores que puso al mando de las funciones de la SEP; educación, protección del patrimonio arqueológico, histórico y artístico, promoción y enseñanza de las artes, construcción de bibliotecas y fomento del libro y la lectura<sup>44</sup>.

El impacto social fue inmediato, especialmente en la formación de metas colectivas y la creación de símbolos que unificaron a la población. Bajo la dirección de Vasconcelos, la escuela, las artes y el libro se integraron en un proyecto cuya ambiciosa meta fue crear una nueva nación y formar un ciudadano por medio de la integración educativa. Entre 1920 y

---

<sup>41</sup> Monsiváis Carlos, “V. 1921, Vasconcelos y el nacionalismo cultural” en *Historia general de México*, p. 988.

<sup>42</sup> Pérez Ricardo, *Estampas de nacionalismo popular mexicano*, p. 139.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>44</sup> Lucina Jiménez, *Las instituciones culturales: logros y desafíos*, en *Cultura Mexicana Revisión y retrospectiva*, P. 84.

1924, como rector de la universidad y secretario de educación pública, Vasconcelos organizó con una dirección nueva la herencia nacionalista del siglo XIX y creó una mística cultural de la redención de la patria que habría de prevalecer, en lo esencial durante los siguientes 50 años<sup>45</sup>. Vasconcelos concibió un proyecto que abarcaba todos los sectores de la educación y le impuso la tarea de liberar la población de la ignorancia y forjar una nación unida, asentada en sus propias tradiciones históricas y valores culturales<sup>46</sup>.

El programa educativo y cultural de José Vasconcelos constaba de: a) concebir la educación como actividad evangelizadora que se efectúa a través de las misiones rurales que predicán literalmente el alfabeto y despiertan una efectiva, así sea mínima, conciencia cultural; b) realizar campañas contra el analfabetismo por medio de maestros misioneros, distribución de libros y construcción de bibliotecas en todas las zonas del país; c) establecer el departamento de bellas artes cuya función era promover y difundir las artes: pintura, escultura, música y canto; d) fomentar el contacto continental generador de un nosotros iberoamericano, donde el mestizaje cultural y racial y las tradiciones deriven en el porvenir, “la raza cósmica”; e) hacer que la población indígena se incorporara a un sistema educativo nacional ; f) rescatar, difundir y patrocinar la cultura popular y las artesanías; g) recuperar la idea criolla de la nacionalidad común en la colonia y la independencia: la que se enfrenta a los imperios español, francés y norteamericano y la idea criolla del nacionalismo de la reforma: la que pugna por una civilización moderna, civil y basada en la reglamentación legal como esencia política; h) generar un pensar nacional y autónomo liberado de los vínculos lastrados con la mitificada cultura europea y con el positivismo decimonónico: “de repente, un país atrasado se ve oficialmente colocado a la vanguardia de la cultura mundial”; i) restaurar las instituciones democráticas liberales tal como lo exige el fervor maderista y por medio de la educación convertir a los individuos en democráticos y civilizados; j) fomentar la consolidación de la clase media, pues ella es el futuro del verdadero México: “construir una amplia clase civilizada y nacionalista capaz de defenderse de caudillos, oligarcas y

---

<sup>45</sup> José Joaquín Blanco, *El proyecto educativo de José Vasconcelos como programa político*, en *Entorno a la cultura nacional*, p. 87.

<sup>46</sup> Lucina Jiménez, *Las instituciones culturales: logros y desafíos*, en *Cultura Mexicana Revisión y retrospectiva*, P. 83.

norteamericanos, y de reconciliar en si misma los antagonismos del país<sup>47</sup>. Vasconcelos estableció tres misioneros triples como los obreros de la educación nacional:

- El maestro, triple redentor: a) instructor, b) texto viviente que enseña con el ejemplo, c) artista
- El arte, triple redentor: a) instructor (el mural, la danza, la música, el poema, la canción, la arquitectura y la escultura imparten conocimiento), b) el artista enseña con el ejemplo la vida superior a que debe llegar el pueblo, es un maestro, c) el arte purifica transformado en creación la crueldad y la maldad públicas a que llevan las sociedades tiránicas
- El libro, triple redentor: a) instruye en todos los conocimientos, b) es obra de arte aún como objeto, c) es un misionero que debe de ir de mano en mano y además educa moralmente<sup>48</sup>.

La finalidad del proyecto educativo de Vasconcelos era lograr una unidad nacional que aboliera diferencias raciales y regionales y elevara a la población económica y culturalmente a una situación que permitiera la democracia.

#### **1.4.1 Muralismo**

En el periodo de 1920-1940, el arte se identificó con el nacionalismo popular, obtuvo de él su sustentación profunda su autenticidad y su legitimidad. El Estado se apropió de los signos artísticos y los transformó en símbolos de lo nacional, incorporando las expresiones artísticas al discurso de legitimidad del nuevo gobierno.

Al destruir al viejo régimen y sentar las bases de un nuevo orden democrático, la cultura debió de reconstruirse y asumió una nueva orientación acorde a los principios y los objetivos revolucionarios, ante esta necesidad la respuesta esperada fue la nacionalización de la cultura<sup>49</sup>, intentó ubicar al pueblo como protagonista de la nueva vida nacional,

---

<sup>47</sup> Víctor Díaz, *Querrela por la cultura revolucionaria*, p. 33.

<sup>48</sup> José Joaquín Blanco, *El proyecto educativo de José Vasconcelos como programa político*, en *Entorno a la cultura nacional*, p. 93.

<sup>49</sup> *La pintura mural de la Revolución*, p. 41.

resurgiendo los intereses materiales y la esperanza en su patria y en el porvenir pues la Revolución Mexicana fue impulsada por campesinos, obreros y clase media, la nueva cultura mexicana tenía que exaltar sus trabajos y su lucha.

La pintura mural mexicana de este siglo apareció en el momento en que un grupo de artistas, con una visión revolucionaria del arte y de la vida social, comenzó a pintar, bajo los auspicios del gobierno, la vida del pueblo y su historia, incluyendo en la representación de arte nacional elementos de las artes plásticas populares retomando aspectos cotidianos de la vida en el país, aunque el conocimiento y técnicas de los artistas fueron aprendidos, mayoritariamente, en el extranjero, la observación directa del pueblo influyó indiscutiblemente en su obra. Con una población en su mayoría analfabeta sería el muralismo la herramienta para construir el nacionalismo revolucionario pues un muro se convertiría en historia para ser vista. La pintura mural se gestó en la actividad artística de México desde principios de siglo; pero, fue la revolución Mexicana y los representantes del gobierno triunfal que hicieron posible el surgimiento y el esplendor de esa expresión artística.

José Vasconcelos, desde la recién inaugurada Secretaría de Educación Pública, fomentó la creación de murales. Fue en 1921 cuando asignó los primeros encargos de murales públicos a Roberto Montenegro. Siqueiros, Orozco y Rivera pintaron en 1922 los muros de la Escuela Nacional Preparatoria. A Rivera le asignó una pared de la sala de conferencia de la Escuela Nacional Preparatoria. Vasconcelos utilizó la escuela preparatoria como terreno de prueba para sus muralistas, muchos de los cuales efectuaron sus primeras contribuciones al programa del secretario en diversas partes de aquel complejo educativo<sup>50</sup>. Con lo que empezó la narración pictórica del nacionalismo revolucionario, fortaleció la imagen del nuevo gobierno como incluyente, igualitario y tolerante.

Las proporciones monumentales que el muralismo alcanzó fueron posibles gracias a la cooperación entre el Estado surgido del movimiento revolucionario y los artistas del pueblo. El Estado les dio aliento, les proporcionó los muros de los edificios públicos para

---

<sup>50</sup> Patrick Marham, *Soñar Con Los Ojos Abiertos. Una Vida De Diego Rivera*, p. 201.

que los pintaran. El muralismo mexicano apareció como un arte libre, imagen de un pueblo que luchó por la libertad. Por eso puede verse en enorme producción de los pintores muralistas de México una amplia variedad de temas, estilos y tendencias ideológicas. Fue un movimiento nacional que la Revolución produjo.

## CAPITULO II. DIEGO RIVERA: VIDA Y OBRA

### 2.1 Infancia e ingreso a la academia de San Carlos

La formación artística implica un proceso que inicia antes de pisar un taller, se ve la vocación desde que se toca un lápiz y en lugar de escribir se dibuja. Múltiples son las anécdotas que se tienen de Diego Rivera y su precoz interés en las artes, especialmente en el dibujo y la pintura.

La vocación, que desde infante Diego Rivera mostró, encausó la búsqueda de un arte que cumpliera sus expectativas, el rechazo al academicismo en San Carlos, la etapa paisajista influenciada por José María Velasco, las obras cubistas ejecutadas en Europa son la muestra del largo camino recorrido para llegar a encontrar lo propio y lograr que su obra como su vida sean consideradas polémicas, excéntricas y míticas. Ninguno de estos calificativos resta importancia al aporte dado al arte mexicano y al mundo.

José Diego Rivera y su hermano gemelo José Carlos María vinieron al mundo el día 8 de diciembre de 1886<sup>51</sup> en Guanajuato, capital del Estado con el mismo nombre. Once días más tarde fueron inscritos los gemelos en el registro civil, el menor, Carlos, murió más tarde en su segundo año de vida<sup>52</sup>. Los padres fueron Diego Rivera y María del Pilar Barrientos, ambos maestros de profesión. El padre fue de procedencia criolla; su abuelo paterno, propietario de numerosas minas de plata en Guanajuato, parece ser que había nacido en Rusia y, una vez emigrado a México, había luchado al lado de Benito Juárez. Su abuela materna tenía sangre india<sup>53</sup>. Rivera estimaba y estaba orgullo de los aspectos de su procedencia pues, según él, de su abuelo había recibido el espíritu revolucionario y de su abuela el ser mestizo auténtico.

---

<sup>51</sup> Andrea Kettenman, *Rivera*, p. 7.

<sup>52</sup> Bertram Wolf, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, p. 28.

<sup>53</sup> Andrea Kettenman, *Rivera*, p. 7.

Desde niño Diego Rivera demostró tener una creatividad digna del artista en que acabaría convirtiéndose, dibujaba soldados, trenes entre otras cosas, además de mostrarse incrédulo ante las enseñanzas religiosas impartidas por su familia, ejemplo de eso es la anécdota narrada por Bertram Wolf:

-Mira Dieguito, arrodíllate ante Nuestra Señora y ora para que traiga sano y salvo a tu papá, cuide de la salud de tu mamá y te lleve por el camino del bien.

-¿Para qué, Totota? (con ese término cariñoso solía dirigirse a su abuela) ¿No ves que esta señora es como los santos que tenemos en casa?

- Está hecha de madera, Totota. ¿Cómo puede ella o ellos escuchar lo que decimos? Ni siquiera tienen agujeros en los oídos.

-Mira –Le dijo al niño-, ésta es una imagen de la virgen que está en el cielo. Lo que pidas a su imagen, ella lo escucha y te lo concederá.

-Esas son tonterías, porque si tomo la fotografía de mi papá y le pido una locomotora de juguete ¿crees que me la dará? Él se encuentra lejos de aquí, ¿me podrá oír?<sup>54</sup>

Para el padre, esto fue claro signo de que su hijo sería consagrado a la ciencia y al racionalismo; pero, la madre católica convencida y temerosa de que la curiosidad del pequeño Diego<sup>55</sup> fuera señal de posesión demoniaca deseó mandarlo a un colegio católico. En 1894, con ocho años, Diego quería asistir a la escuela, la solicitud zanjó una controversia pero abrió otra. La madre quiso una escuela católica; el padre una laica con adiestramiento militar.

Fue a una escuela controlada por el clero, en 1894 pasó tres meses en el colegio del padre Antonio. Una hoja de calificaciones fechada en agosto de 1895, lo muestra como un brillante alumno del colegio católico Carpentier; también entró a la preparatoria militar en la ciudad de México en 1896<sup>56</sup>, pero su entusiasmo se enfrió: la persecución de la carrera militar apenas duró una semana, porque los ejercicios y la disciplina mecanizada, todos los aspectos de la vida en una escuela militar le parecieron intolerables, regresó a casa llorando<sup>57</sup>. Dos

---

<sup>54</sup> Bertram Wolf, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, p. 30.

<sup>55</sup> El mismo Bertram Wolf narra que la madre lo sorprendió abriendo el vientre a un ratoncillo vivo con el cuchillo de la cocina, según él, para saber de dónde venían los hijos de los ratones y cómo se formaban.

<sup>56</sup> La familia era amiga del ministro de guerra Pedro Hinojosa, por esa razón Diego pudo entrar a la academia a los 10 años y no a los 18 como era necesario.

<sup>57</sup> Bertram Wolf, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, p. 33.

años después de que entrara a la preparatoria militar y su posterior deserción, pasó con honor sus exámenes para complementar la escuela elemental. Estos exámenes fueron formales, con jurados compuestos de tres sacerdotes católicos; pasados con éxito, quedó facultado para ingresar a la Escuela Nacional Preparatoria.

En 1893 la familia Rivera se trasladó de Guanajuato a la Ciudad de México. La situación económica de la familia era inestable y las inversiones en minería no prosperaban<sup>58</sup>. Aunado a la situación económica estaba el liberalismo del jefe de la familia que se tornó antipático a las autoridades a medida que se fue haciendo más radical en sus implicaciones. Su semanario *El Demócrata* fundado para propagar la causa de la “redención social”, Don Diego prosiguió con su lucha hasta que su periódico, minas de plata y esperanzas políticas se desplomaron<sup>59</sup>.

La situación de los Rivera en la ciudad de México no mejoró sustancialmente. Sin embargo, el cambio constante de atmosfera resultó inmensamente rico para la creatividad del niño Diego María, quien, con la avidez de conocimiento que siempre le caracterizó, encontró en las plazas y mercados, en los barrios de la ciudad, un gran estímulo para su vocación artística<sup>60</sup>. Tocó al joven Rivera el momento culminante de la educación positivista en México, esto le permitió ejercitar sus precoces capacidades analíticas. Su facilidad natural para el dibujo le impulsó a tomar muy pronto la decisión de ingresar a la Academia de San Carlos que, coherente con la época, era el recinto por excelencia de la ortodoxia pictórica<sup>61</sup>.

En 1898 Diego Rivera se matriculó en la prestigiosa academia de San Carlos. El arte se convertiría en el hilo conductor de su vida como de su cosmovisión. <sup>62</sup> Según palabras del mismo Diego Rivera:

De los profesores de San Carlos, tres permanecerán en mi memoria. El primero fue Félix Parra, pintor convencional poseído de un apasionado amor por nuestro arte

---

<sup>58</sup> El mineral había ido siendo trabajado cada vez más a mayores profundidades y los tiros penetraban cada vez más en la tierra, con lo cual otras regiones del país estaban en condiciones para extraer el mineral a menor costo.

<sup>59</sup> Bertram Wolf, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, p. 34.

<sup>60</sup> Guadalupe rivera, *Encuentros con Diego Rivera*, p. 31.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>62</sup> Andrea Kettenman, *Rivera*, p. 9.

indígena anterior a la conquista. Comunicaba este entusiasmo con tanto éxito, que en mi ha vivido, a través de muchos cambios de gusto y de fortuna, hasta la fecha.

El segundo fue José María Velasco, a quien yo (Diego Rivera) veía como el más grande pintor de paisajes del mundo. De Velasco aprendí las leyes de la perspectiva, y fue a él, más que a Parra, a quien seguí cuando estude por mi cuenta. Viaje de un lado a otro del país, pintando indios, bosques, casas, calles e iglesias, todo más o menos a la manera de este maestro.

El tercero fue Rebull, hombre que andaba en los setenta años y había sido discípulo de Ingres. Un día, cuando un grupo de cerca de cincuenta estudiantes estaba pintando un modelo, me distinguió. Encontró que había defectos en mi dibujo, pero dijo: -De todas maneras, lo que estás haciendo me interesa, mañana en la mañana, a primera hora ven a mi estudio. Al día siguiente me dijo el viejo que lo que había descubierto en mi trabajo era interés en la vida y en movimiento. Rebull me hizo más consciente de lo que ya había llegado yo a saber de las leyes de la proporción y de la armonía<sup>63</sup>.

Una de las más grandes influencias de Diego Rivera no se encontró en la academia de San Carlos sino en sus alrededores, en el número 5 de la calle de Santa Inés, donde un grabador de ilustraciones tenía su pequeño establecimiento. José Guadalupe Posada no tenía un lugar en los círculos oficiales del arte mexicano y no se preocupaba por la inmortalidad, aunque la ha alcanzado allí donde otros artistas de sus tiempos más respetados, fracasaron y hoy han sido olvidados<sup>64</sup>. Diego escribiría al respecto:

Él (Posadas) fue quien me reveló la belleza inherente a la gente mexicana, sus luchas y aspiraciones. Y él fue quien me enseñó la suprema lección de todo arte: que nada puede expresarse si no es a través de la fuerza del sentimiento: que el alma de toda obra maestra es la emoción poderosa<sup>65</sup>.

Para la formación de un futuro artista las influencias recibidas de los mencionados maestros no fueron cualquier cosa, fueron una guía para encontrar su propio modo de expresarse y se debe tomar en cuenta que no toda la formación de Diego Rivera en la Academia de San Carlos fue así de estimulante, tuvo que copiar modelos y soportar el academicismo.

---

<sup>63</sup> Guadalupe rivera, *Encuentros con Diego Rivera*, p. 37.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>65</sup> Guadalupe rivera, *Encuentros con Diego Rivera*, p. 40.

Después de ser expulsado junto con otros compañeros por participar en una manifestación pública encaminada a protestar contra un sacerdote acusado de delitos sexuales y, al mismo tiempo, contra la complacencia de Díaz hacia la violación de las cláusulas anticlericales que Juárez había implementado en la constitución<sup>66</sup>. Después todos los expulsados fueron admitidos de nuevo, pero, Rivera harto de la Academia no retornaría sino casi treinta años después para ser director.

Durante 4 años recorrió México y pintó lo que se le ponía enfrente: calles, iglesias, indios, volcanes, todo lo que resultara pintoresco y dramático hasta que en 1906 Rivera al fin pudo emprender un viaje a Europa, gracias a una beca del gobernador de Veracruz, Teodoro A. Dehesa, y a la venta de varias obras en una exposición colectiva<sup>67</sup>.

## **2.2. Educación e influencias en Europa**

El padre de Diego tenía el cargo de inspector del departamento de Salubridad Pública, por lo que el carácter de su puesto le exigió viajar a los diferentes estados de la República. La fiebre amarilla asoló la costa veracruzana, el señor Rivera fue designado para combatir la epidemia llevó a su hijo a Jalapa, la capital de estado, donde aprovechó la visita de carácter oficial para informar al gobernador de la misión encomendada, le llevó unas muestras del trabajo de su hijo al gobernador Teodoro A. Dehesa<sup>68</sup>.

De corte liberal y positivista el gobernador Teodoro A. Dehesa era un hombre culto que invirtió catorce millones de pesos para crear nuevas escuelas, buscó hombres y mujeres con capacidades para ser mandados al extranjero, tradición entre las clases altas mexicanas mandar a sus hijos a terminar sus estudios en Europa<sup>69</sup> para crear líderes y maestros.

Dehesa reconoció el talento de Diego Rivera, cosa que el gobernador de Guanajuato no hizo al calificar a los artistas de zánganos y holgazanes, y le ofreció una beca para estudiar

---

<sup>66</sup> Bertram Wolf, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, p. 44.

<sup>67</sup> Andrea Kettenman, *Rivera*, p. 9.

<sup>68</sup> Bertram Wolf, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, p. 46.

<sup>69</sup> Oliver Debroise, *Diego de Montparnasse*, p. 16.

en España con la única condición que remitiera pruebas de su aprovechamiento. Rivera pudo emprender el viaje a Europa gracias a la beca equivalente a 300 francos franceses y a la venta de varias obras en una exposición que le permitieron pagar el transporte.

Su gran inquietud y empeño por continuar sus estudios y conocer nuevos horizontes lo llevaron a viajar a España en 1907. Su estancia en Europa fue fundamental. Aquí descubrió la importancia de la luz; sus encuentros con los grandes maestros españoles como Zurbarán, Murillo y Velázquez lo conmocionan. Con su agudeza visual recorrió ciudades cercanas a Madrid. En Toledo observó a El Greco y de ahí que la visión de su pintura se transformara. No observó una copia, sino la maestría original de los grandes pintores que lo transformó<sup>70</sup>.

En los primeros días de abril de 1907, Diego Rivera embarcó en Veracruz con rumbo a Santander y de allí a Madrid, llevaba una carta de presentación para el maestro Eduardo Chicharro que le había dado su amigo y compañero de taller, Gerardo Murillo. El barco tocó la Coruña y después Santander. Diego desembarcó para dirigirse en ferrocarril a Madrid con destino final al hotel de Rusia de la calle de Carreteras<sup>71</sup>. Dirección que se le dio en México y que compartiría con otro becado mexicano.

Diego trabajó con dedicación para su nuevo maestro. Las cartas que mandó a su familia describían las pinturas hechas y las acompañó con recortes periodísticos que alababan su trabajo. En cuanto al gobernador Dehesa y a su secretario, Espinoza, les remitió cuadros de cuando en cuando, para demostrar lo que hacía y justificar la beca. La reputación del muchacho de Guanajuato empezó a extenderse por Veracruz y la ciudad de México<sup>72</sup>.

Además de trabajar en el estudio de Chicharro, Rivera visitó el círculo de bellas artes, donde asistió a la clase de dibujo al natural y, por supuesto visitó el Prado, donde pasaba semanas copiando, actividad que pareció contradecir el deseo del joven artista de romper con

---

<sup>70</sup> Magdalena Zavala, *Diego Rivera Testigo y protagonista de su tiempo*, p. 10.

<sup>71</sup> Guadalupe Rivera, *Encuentros con Diego Rivera*, p. 53.

<sup>72</sup> Bertram Wolf, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, p. 51.

el academismo, a los maestros; El Greco, Velázquez, Zurbarán, Murillo y Goya. El contraste entre las pobres imitaciones disponibles en la academia de San Carlos debió ser cegador<sup>73</sup>.

Seguramente fue en el prado donde Rivera conoció a una mujer que influyó considerablemente en su vida, una joven pintora llamada María Gutiérrez Cueto, más adelante conocida como María Blanchard; juntos Rivera y Blanchard producían un memorable contraste físico<sup>74</sup>. Ella permaneció cerca de él durante catorce años, se enamoró del pintor y desempeñó un destacado papel en varios de los episodios más turbulentos de su vida<sup>75</sup>.

El maestro Chicharro llevó a sus alumnos a viajar para que aprendieran a pintar paisajes. En sus viajes Rivera visitó las ciudades de Valencia, Salamanca, Ávila y Toledo. En mayo de 1907 Chicharro se llevó a los alumnos a una exposición a Barcelona pero la obra de Rivera fue rechazada. A pesar del rechazo, sirvió como primer acercamiento a la obra de Manet, Renoir y Pissarro.

Meses después, en noviembre, el maestro Chicharro celebró una exposición y por primera vez desde su llegada, once meses atrás el público español tuvo ocasión de ver los cuadros de Diego. Los críticos madrileños acudieron a la cita, uno de ellos destacó a Rivera entre los otros alumnos y auguró que se convertiría en un gran artista. Al mismo tiempo, un periodista mexicano comentó que Rivera estaba empezando a obtener reconocimiento público<sup>76</sup>.

Aparte de la instrucción que recibía de Chicharro, Rivera recibió influencia por los círculos bohemios e intelectuales de Madrid. Allí debió ser donde Diego conoció a los hermanos Baroja, Ramón Gómez de la Serna y Ramón del Valle-Inclán, todos ellos parte de la llamada generación del 98<sup>77</sup>, grupo que representó un pseudomodernismo académico.

---

<sup>73</sup> Patrick Marham, *Soñar Con Los Ojos Abiertos. Una Vida De Diego Rivera*, p. 73.

<sup>74</sup> María Blanchard solo media metro y veinte, un accidente sufrido en la infancia le había dejado una joroba mientras que Rivera media metro ochenta y pesaba 130 kilos.

<sup>75</sup> Patrick Marham, *Soñar Con Los Ojos Abiertos. Una Vida De Diego Rivera*, p. 77.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>77</sup> La generación del 98 tomo su nombre de la humillante derrota de España en la guerra contra Estados Unidos, en la que el país perdió su última colonia; Cuba. Los hombres del 98 consideraban que para avanzar antes había que retroceder, que todas las grandes obras pictóricas estaban en el pasado, y que el renacer dependería de la inspiración ofrecida por la metáfora y el simbolismo.

Influenciado por nuevas amistades, por la desilusión de no encontrar un estilo definitivo y por los elogios recibidos al hacerlo pasar ya por maestro y no por alumno, Rivera emprendió un viaje por Europa que lo llevó a París, Bruselas, Múnich y Venecia, donde había importantes exposiciones de arte.

España no era el mejor lugar para un joven artista, pues la academia mexicana era un reflejo de la española y esta, a su vez, era un débil reflejo de la francesa. Durante siglos España había ido en decadencia tanto en lo económico, social, cultura y en las artes. El siglo XIX nació en medio de un súbito resplandor, el grandioso esfuerzo popular por sacudirse el vasallaje napoleónico y que encontró su expresión artística en la colosal figura de Goya<sup>78</sup>. No resultó extraño entonces que Rivera decidiera emprender un viaje a París por considerarlo la cuna de las vanguardias.

Rivera salió de España en la primavera de 1909, tomó el tren para San Sebastián y de ahí viajó a París, pasando por Burdeos, Tour y Orleans. El clímax de las excursiones de Diego fue su estancia en la capital Francesa. Siempre había sentido atracción por esa ciudad, por los atisbos de las pinturas en las páginas de las revistas de arte.

No tardó mucho para encontrar lo que venía buscando, en la galería Vollard se hallaba en exhibición una pintura de Cezanne; era un paisaje con un anciano fumando una pipa. Toda la mañana Diego permaneció en el mismo sitio, caminando de un lado a otro, miró, excitado como nunca lo había estado antes. Se pasó toda esa tarde observando las pinturas, con el mismo interés en todos, que el dueño de la galería cambiaba, al final de aquel largo y emocionante día, según le dijo Diego a Bertram Wolf, le sobrevino una elevada fiebre que un médico diagnosticó como originada por un fuerte sacudimiento nervioso<sup>79</sup>.

Diego sintió nostalgia después de 3 años de haber dejado México por el largo periodo de educación académica; pero aún no encontraba su estilo, no sabía que pintar, no por incompetencia sino por haber demostrado su capacidad para imitar a los maestros europeos ¿qué más podía copiar? Así pues, el permiso que recibió del gobernador Dehesa para regresar

---

<sup>78</sup> Bertram Wolf, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, p. 51.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 59.

a México y exponer sus obras dentro de las celebraciones del centenario de la independencia supuso un respiro a la creciente angustia del pintor. En agosto Rivera juntó sus obras y partió a México. Tras desembarcar en Veracruz, Rivera viajó en tren hasta la capital Jalapa para presentar sus respetos al gobernador Dehesa y recogió los lienzos que necesitaba para la exposición<sup>80</sup>.

Rivera volvió a México por obligación de rendir cuentas por la pensión que continuaba recibiendo; debía presentar en la Escuela de Bellas Artes una exhibición del trabajo realizado desde 1907, la cual se inauguró el domingo 20 de noviembre de 1910<sup>81</sup>. La vuelta del artista levantó interés en la prensa mexicana, en la edición de *El Imparcial* del 8 de octubre aparece su foto con el titular: *Llegó a México el pintor Sr. Diego Rivera, expondrá sus obras premiadas en Europa*. Interés que continuó hasta la inauguración.

Ese año fue crucial para el país. México se vistió de gala para celebrar 30 años de gobierno de Díaz y el centenario de la independencia. La exhibición fue un éxito en lo social como en lo económico<sup>82</sup>. Se vendieron trece de los treinta y cinco cuadros expuestos, gracias a la exposición, el artista recaudo cuatro mil pesos. Era la primera vez que recibió una suma importante por sus obras<sup>83</sup>.

Simultáneamente a la exposición de Diego, Francisco I. Madero, candidato de la oposición a la presidencia, proclamó la revolución mexicana con su Plan de San Luis en el que pidió al pueblo se levantara en armas<sup>84</sup>. La victoria llegó con demasiada facilidad; primero una incontenible avalancha, luego un precipitado moverse de los políticos profesionales, para terminar todo con una paz que no cambiaría nada, todo en 5 meses, el movimiento quedó confinado a un cambio de administración<sup>85</sup>.

Rivera se marchó del país por donde había llegado, por Jalapa, despidiéndose del gobernador Dehesa y confiado en que seguirían pagándole la beca; así pues no pasaría sus

---

<sup>80</sup> Patrick Marham, *Soñar, Op. Cit*, p. 95.

<sup>81</sup> Raquel Tibol, *Diego Rivera luces y sombras*, p. 35.

<sup>82</sup> Bertram Wolf, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, p. 61.

<sup>83</sup> Patrick Marham, *Soñar Con Los Ojos Abiertos. Una Vida De Diego Rivera*, p. 99.

<sup>84</sup> Andrea Kettenman, *Rivera*, p. 14.

<sup>85</sup> Bertram Wolf, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, p. 63.

últimos días en México intentando derrocar al régimen, sino garantizando que siguiera recibiendo el pago. Después de su breve viaje a México, Diego regresó a Europa con su beca prolongada y con la intención de radicar en la capital mundial del arte. Llegó a París en 1911<sup>86</sup>. Se instaló en el barrio de los artistas, en Montparnasse. Ahí Diego Rivera entró en contacto con los artistas de vanguardia. Conoció a Picasso, Matisse, Braque, Brancusi y Cocteau, entre otros. Hizo amigos entrañables como Amadeo Modigliani, con quien compartió su estudio; con los artistas japoneses Foujita y Kawashima y convivió con la comunidad rusa<sup>87</sup>.

En septiembre de 1911 Diego Rivera y su pareja Angelina Beloff residieron en París, ciudad predilecta a lo largo del siglo XIX por los jóvenes artistas del mundo, atraídos por el mercado artístico en crecimiento; la belleza de la ciudad, la tolerancia de los franceses a los extranjeros, lo barato que resultaba montar un taller y por supuesto por la influencia de “las academias estatales francesas cuya tarea consistía en establecer las normas correctas de la pintura y la escultura”<sup>88</sup>. Pero con cada vez más alumnos arribando a la ciudad y abarrotando los espacios parisienses, como el tradicional barrio de Montmartre, la ciudad tuvo que crecer hacia las granjas prontamente convertidas en talleres, se crearon restaurantes y cafés con aires bohemios<sup>89</sup>, se construyeron teatros, es así como surgió el famoso barrio de Montparnasse, que a comienzos del siglo XX era ya el corazón de la vida artística e intelectual de París.

En su estancia en París, Diego siempre vivió en Montparnasse, formando parte “de la fraternidad durante un decenio, y donde participaría en sus extravagantes manifestaciones y experimentos”<sup>90</sup>, pero, nunca fue del todo aceptado y ni él acababa de aceptarla; Diego frecuentemente cuestionaba la función del artista y sentía nostalgia “común por aquel pasado en que el patrono había sido la propia comunidad orgullosa y estrechamente vinculada con

---

<sup>86</sup> Oliver Debroise, *Diego de Montparnasse*, p. 16.

<sup>87</sup> Magdalena Zavala, *Diego Rivera Testigo y protagonista de su tiempo*, p.11.

<sup>88</sup> Patrick Marham, *Soñar Con Los Ojos Abiertos. Una Vida De Diego Rivera*, p. 107.

<sup>89</sup> En la esquina del boulevard du Montparnasse y el boulevard Raspail, el centro del barrio, había dos cafés rivales: El Dôme, lugar predilecto de los europeos del norte y el centro, los alemanes y americanos, y en frente, la Rotonde, más pequeño, con una tranquilidad trastienda y una terraza encarada al sur. Fue el más popular entre latinoamericanos y españoles.

<sup>90</sup> Bertram Wolf, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, p. 68.

el artista”<sup>91</sup>, en la búsqueda por su estilo la idea de un arte público influenciaría decisivamente su estilo, pasando más de la mitad de su vida tratando de llevarlo a los muros.

Rivera estaría diez años en París, “discutiendo, estudiando, pintando, peleando, banqueteando, pasando hambres, aprendiendo mucho, haciendo mucho y marchándose, al final, tan poco afrancesado como si nunca hubiera vivido allí”<sup>92</sup>. Cuando Rivera llegó a Montparnasse con Angelina aún conservaba rasgos de inseguridad hacia el arte y su persona “durante los dos primeros años después de su regreso de México, siguió siendo, básicamente un pintor tradicional”<sup>93</sup>, seguía imitando lo aprendido como el paisajismo y trabajando por encargo, retratando a quien pagara por ello. Sin olvidar que continuaba pintando para sus maestros y mecenas.

Aun cuando Diego residía en París, eran frecuentes los viajes a España, cada año, en verano, regresaba posiblemente para refrescar sus ideas y encontrar paisajes dignos de pintar “sus visitas a París llevaban de preferencia el propósito de exhibir su obra y ver que acogida tenían en aquel mar de pinturas que era el salón de otoño\*”.<sup>94</sup> Los primeros cuadros cubistas “los pintó Rivera en la ciudad de Toledo, España, que le atraía sobremanera y que gustaba regresar cuando ya estaba instalado en el número 26 de la Rué de Départ, en Montparnasse”.<sup>95</sup>

Después de pasar “dos años experimentando con varios estilos, y haber frecuentado a los maestros flamencos, a Turner, al impresionismo, el simbolismo y el postimpresionismo”<sup>96</sup>, Rivera dio las primeras señales claras de haber encontrado un estilo en los cuadros *Los viejos* y *El Cántaro pintados* en 1912 y 1913 en los cuales se notó la técnica del Greco con los cuerpos alargados y la temática inspirada en el pueblo usada por Goya; el resultado fue aparentemente original pues aun indicaba una dependencia a los estilos ajenos, el artista apresurado por hallar el futuro en París seguía aferrado al pasado. “Aun así debió de suponer un inmenso alivio para Rivera comprobar que por fin empezó a adquirir

---

<sup>91</sup> Bertram Wolf, *op. cit.* p. 70.

<sup>92</sup> Bertram Wolf, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, p. 65.

<sup>93</sup> Patrick Marham, *Soñar Con Los Ojos Abiertos. Una Vida De Diego Rivera*, p. 107.

\* exposición de arte que se celebra anualmente en París desde 1903.

<sup>94</sup> Bertram Wolf, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, p. 74.

<sup>95</sup> Raquel Tibol, *Diego Rivera luces y sombras*, p. 34.

<sup>96</sup> Patrick Marham, *op. cit.*, p. 113

una personalidad propia. A los veinticinco años de edad había llegado al final de una cuerda que, ocho años más tarde, lo sacaría del laberinto”<sup>97</sup>.

Para 1913 Diego Rivera coquetearía con el cubismo<sup>98</sup>, vanguardia surgida desde 1907, “fecha en la que Picasso concluye *Las Señoritas de Avignon*, que será el punto de partida”<sup>99</sup>; la transformación definitiva de Diego al cubismo, relata Patrick Marham, fue

En el invierno de 1912 y 1913, Rivera trabajaba en un gran lienzo que llamo *La Adoración de la virgen y el Niño*: Fue la única ocasión en que eligió un tema religioso tradicional para hacer un cuadro a escala natural [...].El cuadro era poco corriente por diversas razones, y una de ellas es que la técnica empleada fue la encáustica [...]. En su *Adoración de la virgen* los ángulos utilizados en los adoradores del primer plano y en las colinas y los campos del fondo nos hacen pensar que quizás empezó siendo un cuadro convencional en Toledo –una ciudad llena de obras de arte religiosas-, acabo convirtiéndose en una obra más experimental y vanguardista en Montparnasse<sup>100</sup>.

Durante 4 años Rivera fue un pintor exclusivamente cubista, debutó en el salón de otoño de 1913, “expuso entonces *La niña de los abanicos, Muchacha con alcachofas* y una composición con el asunto de la adoración de la virgen y el niño”<sup>101</sup>, explicando que le “fascinaba todo lo que tuviera relación con el movimiento. Era un movimiento revolucionario, que ponía en tela de juicio todo lo que se había dicho y hecho anteriormente en el arte”<sup>102</sup>, pero, ¿sería el toque revolucionario lo que motivaría a Diego a probar suerte con el cubismo? De haber sido así ¿por qué esperó tanto en dar el salto definitivo pues conocía al cubismo desde años atrás? la respuesta es simple, con la caída del régimen de Madero en febrero de 1913<sup>103</sup>, la beca otorgada por el estado se suspendió y Rivera necesitó con urgencia una fuente de ingresos; la pintura hasta entonces elaborada por él resultaba familiar y poco competitiva ante el cubismo. “El cubismo, estilo que el pintor abrazó por

---

<sup>97</sup> Patrick Marham, *op. cit.*, p. 113.

<sup>98</sup> Se caracteriza por el empleo y el dominio sobre otros conceptos de figuras geométricas como pueden ser los rectángulos, los triángulos y los Cubos de donde toma su nombre el movimiento Cubista.

<sup>99</sup> <http://www.arteespana.com/cubismo.htm> consultada realizada el 31/ Octubre/ 2011.

<sup>100</sup> Patrick Marham, *op. cit.*, p. 119.

<sup>101</sup> Raquel Tibol, *Diego Rivera luces y sombras*, p. 37.

<sup>102</sup> Patrick Marham, *Soñar Con Los Ojos Abiertos. Una Vida De Diego Rivera.*, p. 120.

<sup>103</sup> [http://www.antorcha.net/biblioteca\\_virtual/historia/gildardo/2\\_14.html](http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/historia/gildardo/2_14.html) consulta realizada el 31/octubre/ 2011.

razones comerciales, cambió la mentalidad conservadora de Rivera y lo encamino hacia la revolución”<sup>104</sup>, y no al revés como Diego mencionó.

Aunque el “surgimiento de vanguardias como el cubismo, futurismo, suprematismo, y todas las demás escuelas abstraccionistas y de experimento formal en el arte moderno”<sup>105</sup>, culminaron el proceso de separación entre el arte y la sociedad, entonces los pintores hacían arte para ellos y para un público cada vez más reducido, en todo caso el mercado se redujo a unos cuantos mecenas interesados en adquirir lo más nuevo en el arte. Si las reflexiones de Rivera eran por la vía del arte público debía haber sido un dilema pintar por encargo y enmarcarse a la moda artística.

Los frutos de la decisión por probar el cubismo llegaron de inmediato, en ese mismo año Rivera expuso tres obras en el salón de otoño, entre ellas *La Adoración de la virgen*, recibió elogios por parte del ministro de cultura, de esta manera Diego había ingresado al selecto círculo de artistas reconocidos, una cosa llevó a otra y recibió una invitación de Picasso para que lo visitara en su estudio. “Era la investidura, la confirmación de que Rivera ya era lo bastante famoso como para despertar la curiosidad del hombre al que todos consideraban líder del movimiento artístico”<sup>106</sup>. La amistad surgió por las similitudes entre ellos, “ambos procedían de familias católicas, habían tenido un nacimiento difícil y habían crecido al amparo de mujeres protectoras”<sup>107</sup>. El éxito de Rivera parecía consumado, al menos en esta vanguardia, pues si de obtener dinero se trataba el 2 de marzo 1914, “en una subasta de obras cubista, se alcanzaron precios más elevados que los que los coleccionistas estaban pagando por obras de Gauguin o Van Gogh”<sup>108</sup>.

El 6 de agosto de 1914 Austria le había declarado la guerra a Rusia, para ese tiempo Diego Rivera llevaba más de dieciocho meses viviendo de sus pinturas; pero, la situación bélica complicó las cosas pues las exposiciones en las que participaba fueron canceladas, la situación fue salvada por Angelina que recibió un encargo por parte del gobierno ruso para pintar las armas del zar en el muro del consulado, “el arte, en una forma o en otra, se alistó o

---

<sup>104</sup> Patrick Marham, *op. cit.*, p. 120.

<sup>105</sup> Bertram Wolf, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, p. 78.

<sup>106</sup> Patrick Marham, *op. cit.*, p. 123.

<sup>107</sup> Patrick Marham, *op. cit.*, p. 125.

<sup>108</sup> Patrick Marham, *Soñar Con Los Ojos Abiertos. Una Vida De Diego Rivera*, p. 127

fue llamado a filas durante toda la guerra y reintegrado a una sociedad en desintegración”<sup>109</sup> o, desde otro enfoque, en recreación.

A pesar de que muchos artistas habían huido a España, entre ellos Diego que no tardó en convertirse en el centro del círculo de exiliados y hacer una exposición para presentar el cubismo en Madrid, aún quedaba en París una respetable cantidad de artistas que fueron rechazados por el ejército. Montparnasse se encontraba desierto, “los establecimientos de arte en colapso, la ciudad nocturna obscurecida en previsión de incursiones aéreas, los cafés sujetos a racionamiento, en una palabra, París sentía en propia carne el pinchazo de la escasez de tiempo de guerra y la elevación de los precios”<sup>110</sup>.

En este contexto Diego Rivera pinta uno de sus cuadros más famosos en 1915, “sus partes componentes eran elementos de la revolución agraria, con los colores cálidos y brillantes de México y el fondo montañoso de este país la llamó *Paisaje zapatista*”<sup>111</sup>, sobresale por el tema mexicano, motivado seguramente por la muerte de Porfirio Díaz ese año en París. El cuadro fue del gusto de Picasso lo que hizo que fuera prácticamente aceptado por todos, “otra importancia para Rivera: le condujo a su primer contacto con un marchante de arte, Léonce Rosenberg”<sup>112</sup>, hasta entonces era el más impórtate comprador de arte cubista, el acuerdo le garantizó a Rivera pagos mensuales a cambio de pinturas. Rosenberg declararía después que Rivera había “sido seguramente el más prolífico de todos sus pintores y le entregaba unos cuatro o cinco cuadros al mes, con lo que el pintor habría obtenido unos ingresos mensuales de más de mil doscientos francos”<sup>113</sup>. Cantidad suficiente para sobrevivir en difíciles momentos.

Para la segunda mitad de 1916, Rivera era cada vez más famoso, siendo considerado unos de los más importantes teóricos del cubismo en París, pero, artistas como a Matisse<sup>114</sup> nunca lo convencieron los argumentos del cubismo, fue en una controversia sobre la

---

<sup>109</sup> Bertram Wolf, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, p. 89.

<sup>110</sup> Bertram Wolf, *op. cit.*, p. 89.

<sup>111</sup> Bertram Wolf, *op. cit.*, p. 91.

<sup>112</sup> Patrick Marham, *Soñar Con Los Ojos Abiertos. Una Vida De Diego Rivera*, p. 145.

<sup>113</sup> Patrick Marham, *op. cit.*, p. 155.

<sup>114</sup> Henri Émile Benoît Matisse (31 de diciembre de 1869 - 3 de noviembre de 1954) fue un pintor francés conocido por su uso del color y por su uso original y fluido del dibujo. Como dibujante, grabador, escultor, pero principalmente como pintor, Matisse es reconocido ampliamente como uno de los grandes artistas del siglo XX. Al inicio de su carrera se le identificó con el fauvismo.

naturaleza de la vanguardia que contribuiría al fin de la carrera pictórica en París. El alcance de la oposición a las teorías y la pintura de Rivera se hicieron patentes en marzo de 1917, con la erupción de un escándalo. “Este escándalo que se inició con una pelea banal durante una cena, acabó provocando que Rivera decidiera abandonar el cubismo”<sup>115</sup>, y es narrado por Patrick Marham de la siguiente forma:

En marzo de 1917 Léonce Rosenberg organizó un banquete para veintidós invitados [...]. En la reunión participaron todos los cubistas patrocinados, pero también Max Jacob y un joven crítico, Pierre Reverdy, que tenía opiniones muy sólidas sobre el cubismo correcto y el incorrecto. Reverdy había publicado recientemente un artículo en que condenaba implícitamente las teorías y la obra de Rivera [...]. Rivera estaba considerado por sus seguidores uno de los más notables exponentes del retrato cubista. Reverdy argumentaba que esa clase de retratos era imposible, pues un retrato consistía en una representación de una semejanza, mientras que el cubismo era un intento de reformar o reorganizar la representación convencional de una semejanza<sup>116</sup>.

La discusión subió de tono cuando Reverdy acusó de plagio a Rivera, la reacción de Diego no se hizo esperar soltándole una cachetada, pleito que no paró ahí y continuó por más tiempo en la prensa, donde Reverdy acusaba a Diego de ser “un indio salvaje, un caníbal, humano sólo en apariencia, un simio y un cobarde”<sup>117</sup>.

Fue en 1917 cuando Diego dio muestras de alejamiento del cubismo, después de pintar un enorme y provocativo retrato cubista, algún otro retrato y una serie de 9 bodegones cubistas, “pintó un pequeño cuadro titulado sencillamente *Frutas*”<sup>118</sup>. Se dice que Rivera salió de la galería de Léonce Rosenberg y vio una carretilla llena de duraznos, Rivera se quedó atónito ante la belleza de ese espectáculo y murmuró “Mira esas maravillas, y nosotros haciendo trivialidades y bobadas”<sup>119</sup>. El desencanto de Rivera hacia el cubismo y su incursión en el realismo era señal clara que para él la búsqueda de su arte continuaba, al decir que el cubismo le resultó “demasiado técnico, rígido y restringido para expresar lo que él quería decir”<sup>120</sup>. Nada raro si recordamos que abrazó al cubismo por necesidad y no por convicción.

---

<sup>115</sup> Patrick Marham, *Soñar Con Los Ojos Abiertos. Una Vida De Diego Rivera*, p.159.

<sup>116</sup> Patrick Marham, *op. cit.*, p.160.

<sup>117</sup> *Ibíd.*, p.161.

<sup>118</sup> *Ibíd.*, p. 162.

<sup>119</sup> *Ibíd.*, p. 163.

<sup>120</sup> Patrick Marham, *Soñar Con Los Ojos Abiertos. Una Vida De Diego Rivera*, p. 163.

En 1918 Rivera se encontró en una situación familiar, poseía el conocimiento y las “técnicas necesarias para pintar en varios estilos con una seguridad cada vez mayor, pero no se sentía cómodo con ninguno de ellos”<sup>121</sup>, en dos años sólo terminó veintiún cuadros a causa de múltiples problemas personales y un bloqueo creativo. En 1919 Rivera conoció a un joven pintor mexicano con el que pasó muchas horas hablando, David Alfaro Siqueiros, que había participado en la Revolución Mexicana y fue alumno del doctor Atl, que “por aquel entonces dirigía la academia y continuaba con sus planes de crear un arte público influido por los frescos del renacimiento italiano”<sup>122</sup>.

Fue Elie Faure, uno de los críticos más importantes de la época, quien despertó el entusiasmo de Diego por el fresco en 1920, fomentando la idea de que es inexistente una arquitectura monumental sin cohesión social. Colectivizar el arte, hacerla funcional y lograr el equilibrio entre arquitectura, pintura y escultura, al recordar las catedrales de la edad media como ejemplo. “De los labios de este hombre, Rivera escuchó una versión poética de la teoría de que el artista es el producto y la expresión de su tiempo, de su pueblo, de la geología que lo circunda”<sup>123</sup>.

Fue también Faure “quien suscitó el interés por el renacimiento italiano. Discutiendo con él sobre la necesidad de un arte con valores sociales y sobre la pintura mural como forma de representación”<sup>124</sup>. El futuro artístico de Diego era prometedor, tuvo ideas novedosas y con los conocimientos adquiridos, en su mayoría de manera autodidacta, creó un arte original, aunado a la relativa calma en México y su deseo de volver para usar los muros de instituciones públicas como vías para dar un mensaje al pueblo, aunque el aporte sería ubicar al pueblo como protagonista.

“Esto, pensaba Diego, era lo que había venido buscando, lo que había visto en los frescos italianos y en el arte mexicano de la pre conquista”<sup>125</sup>, pasó diecisiete meses madurando los ejes que habían surgido en su pensamiento; el arte dirigida al pueblo, arte pública, vagabundeando por Italia, nutriéndose de los tesoros artísticos de aquel país, pasó

---

<sup>121</sup> *Ibíd*em, p. 173.

<sup>122</sup> *Ibíd*em, p. 179.

<sup>123</sup> Bertram Wolf, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, p. 99

<sup>124</sup> Andrea Kettenman, *Rivera*, p. 19

<sup>125</sup> Bertram Wolf, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, p. 101

por Roma, Milán, Verona, Ravena, Nápoles, Pompeya; visitando los museos y archivos con ruinas etruscas. “Lo que vio y dibujó imprimiría sus huellas en la futura obra del pintor. El dinero para el viaje le fue proporcionado por Alberto Pani, embajador de México en Francia; fue Pani también, quien lo persuadió, después del viaje a Italia, para que retornara a México y se quedara allí”<sup>126</sup>.

### 2.3. Obra mural en 1921-1923

En julio de 1921 Diego Rivera regresó a México después de marcharse a Europa en 1907 a la edad de 20 años, volvió por corto tiempo en 1910 para irse de nueva cuenta en noviembre de 1911, su partida coincidió con el declive del porfiriato. Diego Rivera no vivió la parte más activa del movimiento revolucionario por su residencia de 10 años en París. En 1921, cuando Rivera llegó a México, Vasconcelos asignó los primeros murales públicos a Roberto Montenegro, a quien encargó también el ábside de la iglesia secularizada de San Pedro y San Pablo, ahora, bajo el régimen revolucionario, sala de discurso libre<sup>127</sup>. A Rivera le asignó una pared en la Escuela Nacional Preparatoria\*, donde el artista pintó su primer mural.

Diego Rivera representó *La Creación* en el muro del anfiteatro, su primera obra fue experimental, la técnica usada fue la encáustica\*; el tema fue un intento de tema universal, los primeros murales comenzaron con asuntos derivados de la iconografía tradicional cristiana. Se encuentran en los primeros murales la figura barbada imberbe del Pantocrato, vírgenes, ángeles, santo- entierro, mártires y hasta la virgen de Guadalupe<sup>128</sup>. *La Creación* no fue del agrado total de Vasconcelos pues seguramente esperaba un mural con más contenido social, político y educativo. Esta experiencia ayudó para que Diego Rivera encausara la temática para colocar al pueblo como protagonista del mural y encontrar la técnica correcta para la elaboración de los murales. En esta obra comprendió su oficio.

---

<sup>126</sup>Ibídem, p.103

<sup>127</sup> Patrick Marham, *Soñar Con Los Ojos Abiertos. Una Vida De Diego Rivera*, p. 201.

\*Vasconcelos utilizó la Escuela Preparatoria como terreno de pruebas para sus muralistas.

\*La encáustica es una técnica muy difícil de aplicar. El pigmento se mezcla con cera de abeja y resina, después de aplicar se fija mediante calor.

<sup>128</sup>Luis Cardoza, *México pintura de hoy*, p. 34.

El uso de iconografía cristiana por Rivera fue consecuencia de la incomprensión de la cultura que tuvo que plasmar, fue hasta que Vasconcelos inicio un viaje oficial por la península de Yucatán y se llevó con él a tres de sus protegidos: los pintores Adolfo Best Maugard, Roberto Montenegro y Diego Rivera. Para este último, que había pasado tantos años en el extranjero, aquel viaje supuso una revelación<sup>129</sup>. Vasconcelos mandó a un segundo viaje, esta vez fue a Tehuantepec, estado de Oaxaca.

La revelación de México, a través de los viajes, después de 10 años de ausencia marcó el rumbo del muralismo producido por Diego Rivera, pues se saturó de luz nueva, de las luchas revolucionarias, de los rasgos de las mujeres y los hombres, de usos y costumbres, de vestimentas, de climas, de fiestas, duelos y victorias, de arqueología, de trabajos y oficios, de manjares indígenas, de la suntuosidad del trópico, vueltos temas contenidos y formas que ilustraron los muros de la Secretaría de Educación Pública<sup>130</sup>.

En 1923 Rivera inició una serie de 124 frescos en los muros de la SEP, pertenecientes a un espacioso patio, tres pisos de alto, de dos cuadras de largo y una de ancho. Rivera decoró los cuatro lados y los tres pisos, salvo tres paneles en el piso bajo y una porción en el entresuelo, en los cuales fueron pintados por otros artistas los diferentes escudos de los estados de la república. Además, pinto también los oscuros alrededores de un ascensor y las paredes que flanqueaban una escalera<sup>131</sup>.

La obra se dividió en:

*Patio del trabajo:* en el piso bajo aparecen los trabajos agrícolas e industriales del pueblo mexicano, en el segundo y tercero las artes: pintura, escultura, danza, música, poesía y drama.

---

<sup>129</sup> Patrick Marham, *Soñar Con Los Ojos Abiertos. Una Vida De Diego Rivera*, p. 199.

<sup>130</sup> Luis Cardoza, *Diego Rivera Los murales en la Secretaría de Educación Pública*, p. 13.

<sup>131</sup> Bertram Wolf, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, p. 144.

*Patio de las fiestas:* En el piso bajo los festivales populares, en el segundo los festivales en los que predomina la actividad cultural; en el piso superior, una ilustración de los cantos populares de las revoluciones burguesas y proletaria.

La zona cercana al elevador y los muros de la escalinata proporcionan una síntesis del panorama ascendente mexicano, en el cual aparecen figuras que representan su evolución social. Principia a nivel de la calle con aguas subterráneas y las que lamen las costas de México y las islas del Golfo; luego vienen las tierras tropicales que surgen del mar, las fértiles laderas de las montañas, las elevadas mesetas, culminando con las cumbres cubiertas de nieve de las montañas. En cada nivel, unas figuras alegóricas representan los fines y la evolución social de México, desde una sociedad primitiva, pasando por la agricultura e industria, hasta llegar a la revolución proletaria y la edificación de un nuevo orden social<sup>132</sup>.

La obra en la SEP fue la expresión genuina y esencial del país; fue un retrato de la vida del pueblo mexicano vista desde sus fiestas, sufrimientos, luchas y aspiraciones que encontró Rivera al redescubrir a México; por eso los tableros de la Secretaría de Educación Pública enmarcan la obra del primer pintor que en la historia del arte convierte al pueblo trabajador – a los obreros, a los campesinos y a los soldados- en protagonistas sistemáticos de su obra<sup>133</sup>. Provoca también una ruptura con los cánones clásicos de belleza para usar como modelo al pueblo, particularmente la figura indígena.

El reto de decorar estos muros residió en la dimensión de 1480 m<sup>2</sup>, en la aventura de abordar un tema nuevo y por el uso de la técnica del fresco, novedosa entre los muralistas mexicanos. La técnica consiste en pintar, con colores diluidos en agua, sobre un aplanado de cal húmeda -de ahí el nombre de fresco- antes de que la mezcla de cal, arena muy fina o polvo de mármol, fragüe e impida el proceso de calcificación, que hace posible la adherencia e integración estable del pigmento al aplanado del muro<sup>134</sup>, esta técnica exige velocidad al trabajar pues una vez colocado el tinte solo se puede borrar quitando todo el yeso.

---

<sup>132</sup> *Ibíd.*, p. 147.

<sup>133</sup> Luis Cardoza, *Diego Rivera Los murales en la Secretaría de Educación Pública*, p. 27.

<sup>134</sup> *Ibíd.*, p.28.

En la Secretaría de Educación Pública Rivera mostró todo el conocimiento reunido después de la primicia en la Escuela Nacional Preparatoria y por la diversidad en su composición, dibujo y color, logró realizar la primera obra monumental dirigida para el pueblo y potenciar el muralismo al extranjero. Diego Rivera creó un arte propio que contribuyó al reforzamiento de la conciencia nacional del pueblo mexicano.

## CAPÍTULO III. CRÍTICA A LA OBRA MURAL DE DIEGO RIVERA 1921-1923

### 3.1 Argumentos sobre los inicios de la pintura nacional 1921-1922

Cuando Diego Rivera llegó a México en 1921 cargaba en sus maletas admiración, fama y reconocimiento, lo que permitió que la prensa cubriera con especial atención su arribo; además fue incorporado inmediatamente en los planes de José Vasconcelos para decorar los muros de las instituciones recién creadas.

Una tendencia en los críticos de 1921 fue la de achacar a la nueva generación de pintores, entre ellos Diego, la tarea de crear un arte propio, un arte nacional, Manuel Maples Arce, poeta, abogado, diplomático y escritor mexicano, pieza fundamental del estridentismo, explicó en su artículo titulado “los pintores jóvenes de México”:

La actual generación de pintores jóvenes representa indudablemente el esfuerzo más serio y más consciente que se ha hecho en la historia de la pintura nacional. Este grupo sólido, homogéneo en principios estéticos y vinculados por enormes afinidades espirituales<sup>135</sup>.

Dejando de manifiesto el sentido de renovación, búsqueda y verdad que poseían. Manuel Maples Arce explicó sobre el nuevo arte nacional

Las modernas tendencias europeas, que ligeramente modificadas por el medio y el carácter y armonizadas a nuestras necesidades espirituales, ha producido un arte más sincero, más dentro de la corriente innovadora de la época nacional. Y también más nuestro, mas nacional y que no consiste ni en pintar nopales, como han pretendido algunos, ni en darle un fundamento arqueológico, como han intentado otros<sup>136</sup>.

Hasta aquí dejó claro las características que para él deberían cumplir las pinturas no nacionalistas; pero, deja un gran signo de interrogación cuando el lector se pregunta entonces ¿qué es el nuevo arte nacional? Duda que permeó a toda una nación al encontrarse frente a un nuevo siglo, un nuevo sistema y una nación en construcción. La preocupación por un arte mexicano ya existía; a lo que no se llegaba era a un consenso acerca de cómo debía ser tanto

---

<sup>135</sup> Maples Manuel, “Los pintores jóvenes de México”, *Zig-Zag*, abril 1921.

<sup>136</sup> *Ibid.*

en forma como en su contenido<sup>137</sup>. Así que florecieron las opiniones sobre lo nacional y Diego Rivera tenía la propia, un poco más amorosa, acerca del arte mexicano, expresándola en un artículo publicado en la revista *Azulejos* en octubre de 1921

Necesitamos amor, amor a la escultura, tanto a la antigua como la colonial, que también es admirable que los mexicanos- artistas y público profano- miren menos las revistas de ultramar y muchísimo más el admirable museo nacional y todas las manifestaciones de nuestro arte popular, que es moderno, porque vive con la raza a pesar de tantas cosas, y que un día, será revelación pasmosa para la gente sensible a la belleza que aún hay en el mundo<sup>138</sup>.

Entonces, lo nacional para Rivera fue una constante búsqueda, mirando en las escenas de la vida diaria una fuente de inspiración y en la representación de la masa un medio para la creación artística

Que nuestros artistas sepan, crean y sientan que en tanto no nos volvamos obreros y no nos identifiquemos con las aspiraciones de las masas que trabajan, para darles, en un plano superior a la anécdota, su expresión por la plástica pura, manteniendo constantemente lo más profundo de nuestra alma en comunicación íntima con la del pueblo, no produciremos más que abortos, cosas inútiles, por inanimadas<sup>139</sup>.

Tal vez este tipo de declaraciones fueron las que pusieron a Diego Rivera como estandarte de su generación, al ser considerado por Siqueiros de manera indudable el más fuerte pintor de América; junto con Matisse, Picasso y Gauguin significara una fuerza de primer orden en la historia de la pintura contemporánea<sup>140</sup>; es destacable la comparación en importancia que hizo Siqueiros con artistas del viejo continente y no con artistas mexicanos. David Alfaro Siqueiros le confirió en el mismo artículo la importancia de una aclaración fundamental en nuestro opaco medio artístico<sup>141</sup>.

Los medios demandaban palabras del artista que prometía tanto para México, que era ya depositario de las esperanzas del renacimiento artístico, en una nota del *Excélsior* dice:

---

<sup>137</sup> Acevedo Esther, "Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias", en *El nacionalismo y el arte mexicano*, p. 179.

<sup>138</sup> Rivera Diego, "La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes", *Azulejos*, octubre 1921.

<sup>139</sup> *Ibid.*

<sup>140</sup> Alfaro David, "Diego M. Rivera pintor de América", *El Universal Ilustrado*, julio 1921.

<sup>141</sup> *Ibid.*

Había un marcado interés por escuchar la conferencia del ilustre pintor mexicano, pues se trata de uno de los espíritus que se hallan más al tanto del movimiento moderno, que ha vivido durante largos años en París, centro principal de las grandes innovaciones artísticas, y que, por lo tanto, se halla capacitado como pocos para dar las más amplias ideas acerca de las nuevas orientaciones artísticas europeas<sup>142</sup>.

De nuevo se encuentra la contradicción de buscar lo nacional, partiendo de escuelas y artistas europeos como pauta a seguir, aunque Diego Rivera comentó que era un error querer introducir el arte moderno en la aplicación de motivos decorativos en el arte nacional, especialmente el arte indígena de la alfarería pues de esta manera el arte genuinamente nacional indígena pierde sus características y su interés primordial, acabando por desaparecer definitivamente<sup>143</sup>.

Al decir que el arte genuinamente nacional era el arte indígena, puso de manifiesto una de las directrices del movimiento artístico mexicano: el indigenismo. Hasta ahora se puede rescatar de las opiniones vertidas por Rivera dos cosas, la primera es que el nuevo artista debería estar comprometido con las masas y la segunda es encontrar la inspiración en el arte producido por los pueblos indígenas.

En 1922 continuaron los intentos por definir las pautas del nuevo arte nacional, Carlos Mérida, pintor guatemalteco que apoyó el desarrollo del muralismo mexicano y que ayudó en *La creación*, escribió en febrero de 1922: “son muchas las cosas bellas e interesantes que diariamente vemos sin mirarlas y que pasan ante nuestra indiferencia como paginas hojeadas y no leídas”<sup>144</sup>. Se hace patente la necesidad de colocar las artes populares, como las decoraciones florales, en el centro de atención y no solo verlas sino mirarlas, como “nuestro único arte posible”<sup>145</sup>.

---

<sup>142</sup> “La conferencia del pintor Diego Rivera”, *Excelsior*, 21 de octubre de 1921.

<sup>143</sup> *Ibíd.*

<sup>144</sup> Mérida Carlos, “Notas artísticas: las decoraciones florales de las canos de Xochimilco”, *El Universal Ilustrado*, febrero 1922.

<sup>145</sup> *Ibíd.*

Con características únicas como la armonía del color, las líneas generales que animan la composición, sencillas hasta dentro de sus complicaciones con resultados siempre claros y dedicados<sup>146</sup>, éstas, según Mérida, son las características del “genuino arte popular mexicano”.

Carlos Mérida criticó el arte del viejo continente, juzgándola como “una invasión artística Europea [...] con manifestaciones estéticas sin intereses”<sup>147</sup>, aquí la opinión de Mérida acerca del arte europeo y su propuesta al arte nacional. ¿Qué escribe de Diego y su obra? Tomando en cuenta que Rivera era un venido de ultramar, cargado de influencias vanguardistas se tomaría como una consecuencia que las opiniones serían generalizadas pero es sorprendente ver cómo lo exalta y defiende:

Justo es que ahora que tengo ocasión mencione unos pocos nombres que merecen y deben merecer toda nuestra fervorosa admiración: Diego M. Rivera, el pintor máximo que es uno de los más mexicanos pintores y a quien esta condición muchos se la ponen en tela de juicio solo porque no pinta tehuanas de opereta o chinas poblanas de castañuelas<sup>148</sup>.

Justificando que Rivera es de los pocos que “hasta ahora se han interesado por llevar hasta la mayoría estos mensajes de belleza, hacerlos amar, sentir y comprender”<sup>149</sup>. El interés por el artista siguió vivo y aumentando, se esperó con expectativa su primera obra y la imagen del artista genio, salvador, ingenioso se apuntalaba en todos los medios.

Diego Rivera pasó un año preparando el fresco de la escuela nacional preparatoria, obra que marcaría el comienzo y la piedra de toque del llamado renacimiento de la pintura mural mexicana<sup>150</sup>. En enero de 1922, teniendo 6 meses en México, comenzó su primera decoración.

En abril de 1922 Juan del Sena, redactor de *El Universal Ilustrado*, visitó a Rivera en la Escuela Nacional Preparatoria, comenzó su artículo describiendo físicamente a Rivera

---

<sup>146</sup> *Ibid.*

<sup>147</sup> *Ibid.*

<sup>148</sup> Mérida Carlos, “Notas artísticas: las decoraciones florales de las canas de Xochimilco”, *El Universal Ilustrado*, febrero 1922.

<sup>149</sup> *Ibid.*

<sup>150</sup> Kettenmann Andrea, *Rivera*, p.24.

como “alto, de poderosas apariencias, de una infinita dulzura infantil en la mirada, que se escapa hacia fecundos éxtasis de hermosura”<sup>151</sup>, otorgándole también el adjetivo de genial, continua escribiendo “me hallé delante del compatriota, que es uno de los hombres más laboriosos y de los más llenos de aquel don de crear”<sup>152</sup>. Tras la cantidad de halagos y reverencias con que el autor presentó a Rivera surge la necesidad de reflexionar sobre la presión que ejercerían esa clase de comentarios sobre el muralista, tuvo que causar cierto nivel de ansiedad el cargar a hombros tantas esperanzas y ser el guía de caminos desconocidos para todos.

De la Sena abordó la temática artística al preguntar “quiero que me diga usted lo que simboliza esa especie de fresco con el que usted va a decorar el anfiteatro”<sup>153</sup> Diego explica:

Esto se llamará [...] Creación. Ahí lo ve usted el principio creador, la trinidad que en ese círculo que es el centro de la parte superior simbolizo, el hijo que saldrá en forma de Dionisos – o de Cristo como usted quiera- del árbol de la vida que está detrás del órgano, en el nicho. A la izquierda se halla la mujer, abajo y en la parte opuesta el hombre. Después de la mujer, hacia arriba, la música, la comedia, etc. y las virtudes, después del hombre la tragedia, las otras artes y las otras virtudes, que no se hallan en el plano de en frente, es decir los medios del conocimiento y del sentimiento que nos hacen llegar al “ritmo puro”, al último escalón<sup>154</sup>.

¿Simboliza pues la unión, o más bien el proceso para unirse, del creador a la creatura? Cuestionó de nueva cuenta Juan de la Sena, “Algo semejante a eso... es mejor no explicar demasiado”<sup>155</sup>, remata Rivera para intentar virar de tema hacia la técnica y el tiempo que le llevó planearlo.

La temática cristiana imperante en esta obra decepciona viniendo de Rivera, la misma persona que años después se atrevió a escribir “dios no existe”<sup>156</sup> en uno de sus murales. Y

---

<sup>151</sup> Del Sena Juan, “Notas artísticas, Diego Rivera en el anfiteatro de la preparatoria”, *El Universal Ilustrado*, abril 1922.

<sup>152</sup> *Ibid.*

<sup>153</sup> *Ibid.*

<sup>154</sup> *Ibid.*

<sup>155</sup> Del Sena Juan, “Notas artísticas, Diego Rivera en el anfiteatro de la preparatoria”, *El Universal Ilustrado*, abril 1922.

<sup>156</sup> Sueño de una tarde dominical en la Alameda: En la primera sección que compone este mural aparece retratado Ignacio Ramírez, el Nigromante. Ignacio Ramírez nació en San Miguel el Grande, Guanajuato en 1818 y a la edad de 18 años ingresó a la Academia de Letrán, donde pronunció un discurso que iniciaba con la

es aún más impresionante ver el olvido de la temática que profesaba con fervoroso interés: el indigenismo, lo propio, lo auténticamente mexicano fue cambiado por Dionisio, por las virtudes, por el ritmo puro y por el último escalón, siendo designado por Rivera como un retablo grande. Contradicción inimaginable leer a Rivera el proponer una pintura religiosa aunque justificable por la falta de directrices en el movimiento de pintura mural recién inaugurado.

Regresemos a lo que escribió Juan de la Sena quien, curiosamente, rescata más la tendencia indigenista de Rivera, “miro los cartones donde poderosísimas y expresivas cabezas de indios, donde manos de fuerza estupenda y de intención vigorosa como nadie podría soñar nos da la impresión de nuestra raza”<sup>157</sup>; la temática fue europea pero al menos los modelos fueron autóctonos de los que al rescatar características teotihuacanas “adquieren un carácter monumental, como hechas en piedra dura de obsidiana”<sup>158</sup>.

Para los últimos meses de 1922 la imagen de Rivera no había sido afectada en los medios escritos, porque *La creación* no fue oficialmente inaugurada hasta marzo de 1923<sup>159</sup>. En septiembre de 1922, Febronio Ortega, periodista perteneciente al movimiento estridentista, realizó una serie de entrevistas preguntando ¿cuál es el pintor más grande de México? José D. Frías, poeta, responde “debes decir que el mejor pintor nuestro es Diego, y no admito discusiones sobre el punto”<sup>160</sup>, Diego Rivera coloca a José María Velasco aunque “a los dos minutos se arrepiente [...] –No vaya a decir eso, mejor que hay expresiones

---

polémica frase “Dios no existe”. Cuando en 1947 Rivera pintó el mural, representó al intelectual con un pergamino en que la frase podía leerse. <http://www.museomuraldiegorivera.bellasartes.gob.mx/historia/un-mural-pol%C3%A9mico.html> consulta realizada el 19 de diciembre de 2015.

El escándalo no se hizo esperar: en junio de 1948, poco antes de la inauguración del Hotel del Prado, el arzobispo Luis María Martínez se negó a bendecir el espacio. Un grupo de estudiantes conservadores atentaron contra el mural y rasparon tanto la frase como el rostro de Diego Rivera. La obra tuvo que ser cubierta con biombos que se retiraban en pocas ocasiones.

En abril de 1956 Diego Rivera cambió la frase por “Conferencia en la Academia de Letrán, el año de 1836”, que sigue siendo una alusión discreta a las palabras iniciales del discurso de el Nigromante.

<sup>157</sup> *Ibíd.*

<sup>158</sup> *Ibíd.*

<sup>159</sup> Coronel Rafael, “Una Historia esencial del hombre”, en *Diego Rivera la obra mural completa*, p. 11.

<sup>160</sup> Ortega Febronio, “¿Cuál es el pintor más grande de México?”, *El Universal Ilustrado*, 21 de septiembre de 1922.

interesantes y otras que no lo son, es lo único que se puede decir”<sup>161</sup>. Fermín Revueltas, pintor, destacó que nadie, colocando los pintores de jícaras en Michoacán y a los pintores de ollitas del altiplano central como los más destacados. Haciendo un despliegue de humildad remata su participación aclarando “y como punto final YO”<sup>162</sup>.

La participación de Fermín Revueltas tuvo varias cosas destacables entre ellas comentó que no se ha tenido un pintor mexicano, criticó la influencia de la pintura colonial hasta la moderna, al señalar “a pesar de lo que digan mis enemigos: yo inicié la verdadera pintura nacional que será enemiga de la academia y de lo viejo”<sup>163</sup>.

La última pregunta se le hizo al señor oidor Manuel Horta, la respuesta fue “A Diego Rivera que acaba de regresar de la corte de Madrid, que es devoto y un gran artista”, en noviembre de 1922 el gran ganador de esta mini encuesta fue Rivera con dos de cuatro votos. En los últimos meses de 1922 la crítica seguía favoreciendo a Rivera y su obra, considerándolo prácticamente inigualable, para darle sustento a esta aseveración basta leer lo siguiente:

Diego Rivera y José Clemente Orozco, a no dudarlo, son los más altos y complejos valores pictóricos de la exposición. Son los de las realizaciones cabales, perfectas. Diego presentó poco más de diez cuadros que dan una idea bastante acertada de su evolución artística: son varios cuadros cubistas [...]. Es imposible encontrar quien iguale a Diego, por la técnica de sus cuadros y el cuidado perfecto de su elaboración<sup>164</sup>.

Mientras que otros autores más recatados con el arsenal de halagos solo catalogaron a la obra como los “ingeniosos dibujos del gran Diego Rivera”<sup>165</sup>, opinión reservada, simple, conservadora pero no por eso menospreciada.

Es menester ofrecer al lector una aclaración con respecto de la temática abordada hasta estas líneas, que versa, en su mayoría sobre la discusión acerca de lo nacional y el interés por el artista *per se*, pues bien, la explicación es que la obra prima del muralismo riveriano se

---

<sup>161</sup> *Ibid.*

<sup>162</sup> *Ibid.*

<sup>163</sup> *Ibid.*

<sup>164</sup> Ortega Febronio, “Notas artísticas: el fracaso de la exposición de independientes”, *El Universal Ilustrado*, Noviembre 1922.

<sup>165</sup> Garrido Luis, “La escultura cubista en México”, *Revistas de Revistas: El semanario nacional*, 17 de septiembre de 1922.

inauguró en 1923, año cuando las opiniones se tornan heterogéneas, tomando como referencias las de 1921 y 1922 se intentará contrastar la evolución de la crítica en los años siguientes, la discusión acerca del arte nacional se extendió por toda la década.

### 3.2 Crítica 1923.- ¿Renacimiento artístico?

En marzo de 1923 se inauguró *La creación* en el anfiteatro de la preparatoria con una ceremonia precedida por José Vasconcelos y algunos funcionarios de la SEP: ocupó la tribuna Manuel Maples Arce para hacer un cálido elogio a la obra del pintor Rivera y de su estilo francamente estridentista<sup>166</sup>; también expresó en su discurso, de una hora y media, que Rivera, después de algunos años de viajar por el viejo continente y de vivir en un ambiente impresionista, venía a México a hacer una obra intensamente nacionalista<sup>167</sup>, esta opinión sigue la tendencia de los artículos públicos en diferentes medios en los dos años anteriores.

En el artículo “Un decorado cubista se inauguró en la preparatoria” se reprodujo la invitación que hizo el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores a la fiesta en honor a Diego Rivera y al término de la obra decorativa del anfiteatro de la escuela nacional preparatoria. Encontrando una de las primeras opiniones sobre la pintura.

Después de dos años de expectativas, las primeras críticas beneficiaron enormemente a *La Creación*, al tomarla como la “obra que resucitó la pintura monumental no solamente en México, sino en el mundo entero”<sup>168</sup>, una obra que marcó el inicio de “un nuevo florecimiento que será comparable a los de la recia antigüedad, y cuya grandes cualidad de decoración mural, hábil oficio, sabiduría en el juego de las proporciones y calidades, claridad

---

<sup>166</sup> Charlot Jean, “Un decorado cubista se inauguró en la preparatoria”, en *Renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, p.176-177.

<sup>167</sup> *Ibíd.*

<sup>168</sup> *Ibíd.*

expresiva y fuerza anímica”<sup>169</sup>, y por supuesto enmarcada en “un mexicanismo puramente orgánico desprovisto por completo de insano y fatal pintoresquismo”<sup>170</sup>.

Las opiniones al artista continuaron creciendo por el camino de la armonía, se le calificó como “el poseedor de los conocimientos técnicos acumulados en la larga experiencia pictórica europea”<sup>171</sup>, se exaltó su regreso a “América después de haber logrado el reconocimiento unánime y mundial de sus poderosas capacidades de pintor, y allegándose a nosotros [...] colocó una piedra angular en el monumento de arte americano del futuro, por medio de su gran decoración mural del anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria”<sup>172</sup>.

La esperanza mesiánica depositada en Diego fue bien correspondida, al menos en los primeros meses la prensa exaltó la autenticidad, “su sentimiento colectivo, popular y accesible, que no es por ello menos expresivo, pero buscando esencialmente contacto con la muchedumbre”<sup>173</sup>. Recordemos lo declarado por Rivera en 1921<sup>174</sup>. Hasta ahora, según Renato Molina, ese objetivo ya estaba conseguido, ya se había logrado el contacto con la masa, según el sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores la obra ya era mexicana y representó el renacimiento del muralismo mexicano a manos del gran, ilustre, creativo, único, educado e insuperable Diego Rivera.

Sin duda, la creciente importancia y la confianza otorgada influyó para que la crítica considerara su primer trabajo como “la obra insuperable para que los amantes del oficio de la pintura aprovechen la ciencia y experiencia en ella contenida”<sup>175</sup>, y como un “milagro de creación tan potente que en medio de su sencillez, habla una lengua muy grandiosa, a

---

<sup>169</sup> *Ibid.*

<sup>170</sup> Charlot Jean, “Un decorado cubista se inauguró en la preparatoria”, en *Renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, p.176-177.

<sup>171</sup> Molina Renato, “La decoración de Diego Rivera en la preparatoria”, *El Universal Ilustrado*, Marzo 1923.

<sup>172</sup> *Ibid.*

<sup>173</sup> *Ibid.*

<sup>174</sup> Ver cita 148.

<sup>175</sup> Charlot Jean, “Un decorado cubista se inauguró en la preparatoria”, en *Renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, p.176-177.

propósito para conmover, elevar y entusiasmar a las multitudes que en este recinto se congreguen”<sup>176</sup>.

La crítica resaltó lo novedoso de la técnica encáustica usada por Diego Rivera; calificó a la obra como única en el continente por su “hondo sentido filosófico [...] tan sabiamente distribuida, la augusta serenidad de sus figuras, la armonía y sobriedad de los colores, la belleza de los contrastes y la seguridad del dibujo, justo en su estilizada sencillez”<sup>177</sup> que es un reflejo de lo aprendido durante su estancia en Europa y que nadie, hablaría en favor o en contra, podrían ignorar su importancia. En este artículo Renato Molina defiende a Rivera de “algunos pintores miopes que han reprochado a Rivera las reminiscencias que tiene su obra de algunos primitivos”, refiriéndose a los pintores italianos del *quattrocento*, crítica que se desarrollaría durante 1923, por esperar de Diego una obra original y mexicana.

Además de exaltar las “múltiples dificultades que tuvo que vencer, al ir estudiando uno por uno los delicados tonos y matices que empleó, imposibles de modificar una vez aplicados”<sup>178</sup>, problemas que, argumenta, Renato Molina, “afrontó Rivera victoriosamente, gracias a su profundísimo conocimiento en el oficio de pintor [...] a la innegable utilidad que le prestaron los estudios y las observaciones que hizo en Europa, sobre los primitivos italianos del Cuatrocento”<sup>179</sup>.

Renato Molina cierra su artículo “La decoración de Diego Rivera en la preparatoria” expresando:

Este es el arte que Vasconcelos, con su clara mirada de vidente, Auguró para América, defendiéndolo como el verdadero criollismo artístico: un arte saturado de vigor primitivo, de asunto nuevo, combinando lo sutil con lo intenso, sacrificando la exquisitez a la grandeza, la perfección a la invención libre para elegir los mejores elementos de todas las culturas: sintético y

---

<sup>176</sup> Molina Renato, “La decoración de Diego Rivera en la preparatoria”, *El Universal Ilustrado*, Marzo 1923.

<sup>177</sup> *Ibid.*

<sup>178</sup> Molina Renato, “La decoración de Diego Rivera en la preparatoria”, *El Universal Ilustrado*, Marzo 1923

<sup>179</sup> *Ibid.*

vigoroso en la obra. Capaz de expresar el instante, pero rico asimismo en presagios del porvenir de la raza y del espíritu individual<sup>180</sup>.

El hecho que fuera la obra inaugural del muralismo mexicano en el siglo XX explica porqué las primeras críticas son favorables a la obra y al artista, En el artículo publicado por *El Universal Ilustrado* escrito por Febronio Ortega, titulado “Notas artísticas: La obra admirable de Diego Rivera” comentó que “el arte mexicano atraviesa por un periodo de profundo descontento. La pintura y literatura más que ninguna otra”<sup>181</sup>.

Febronio Ortega desarrolla su argumento al criticar a personalidades como Adolfo Best Maugard, artista plástico, guionista y director de cine mexicano, y su método, consistente en la utilización de una red de siete líneas, círculos y espirales para reproducir toda forma en la naturaleza. Calificándolo como carente de “espíritu, médula. Es un arte para mediocres que son incapaces de crear”<sup>182</sup> y que únicamente “responde a la necesidad de los sin inspiración”<sup>183</sup>, acerca de Roberto Montenegro, pintor y muralista, opina que “da una pintura de fuego fatuos, de apariencias, sin sentido, sin hondura. Lo que hace no significa nada, no conmueve”<sup>184</sup>.

Tras criticar los infértiles trabajos artísticos, según la opinión de Febronio Ortega, apuntaló la imagen de Diego Rivera, José Clemente Orozco y Alfredo Ramos Martínez, “fundamentalmente distintos son, sin embargo, verdaderamente creadores”<sup>185</sup>, después de esa declaración centró toda su atención sobre Diego Rivera al decir “la inquietud de Diego Rivera es única en la historia del arte mexicano, después de la férula académica principió su lucha contra las academias que empolvan el espíritu, que lo llenan de sombras, que lo hacen perderse sin que nunca acierte a salir del misterio, a interpretarlo”<sup>186</sup>.

---

<sup>180</sup> *Ibid*

<sup>181</sup> Ortega, Febronio. "Notas artísticas: La obra admirable de Diego Rivera." *El Universal Ilustrado: Semanario artístico popular*, Marzo 1923.

<sup>182</sup> *Ibid*.

<sup>183</sup> *Ibid*.

<sup>184</sup> *Ibid*.

<sup>185</sup> Ortega, Febronio. "Notas artísticas: La obra admirable de Diego Rivera." *El Universal Ilustrado: Semanario artístico popular*, Marzo 1923.

<sup>186</sup> *Ibid*.

Ya en esta primera etapa se identificó a Rivera como antiacadémico, creativo, creador, imagen que se formó desde 1922, con la esperanza de generar un arte nacional, pero desde su estancia en Europa se identificó a Rivera como el artista que “todo lo ha probado, todo lo ha hecho, llegando cuando aún quedaba admiración por los impresionistas y post-impresionistas, sus primeros cuadros, antes que nada, son de luminosidad estupenda que agrada siempre y deja una impresión de ensueño”<sup>187</sup>, aclarando que “en Europa fue de los primeros en combatir por el cubismo en sus formas más audaces, más atrevidas, más locas, alcanzó un éxito resonante y no opacado aún [...] alcanzando elogios unánimes, admiraciones fervorosas”<sup>188</sup>, hasta aquí lo que Febronio Ortega pensaba de Diego Rivera y su fama alcanzada en Europa, un discurso que sigue la tendencia principal desde 1922 de halagar al nuevo talento llegado a México.

Ahora, sobre *La creación* comentó que “un sentir profundo, un hondo desinterés ha inspirado su obra, que es tranquila y serena, fuerte y alta”<sup>189</sup>, con un “colorido que está muy lejano de los cuadros anteriores [...] y va en un gradación admirable de emociones. Desde los oscuros del friso, sombríos, hasta los leves e ideales de la parte alta y cada uno de ellos responde armoniosamente y admirablemente a lo que se quiere representar”<sup>190</sup>. Recalcó en la cantidad de estudios que se tuvieron que hacer para conseguir el trabajo final.

Ofreció un contraste con una obra que “deja conturbados, atemorizados, porque es de una violencia inusitada”<sup>191</sup>. La obra a la que hizo referencia fue hecha por Jean Charlot en la escalera de la escuela nacional preparatoria, lleva por título *Masacre en el templo mayor*, una obra que está más apegada a la estética que tomaría el muralismo mexicano en las décadas posteriores. La incipiente fama de Charlot no permitió el reconocimiento de su obra en un primer momento a pesar que fue uno de los iniciadores del muralismo mexicano y ofreció en sus obras una temática más nacionalista en comparación al gigante mediático Diego Rivera.

---

<sup>187</sup> *Ibid.*

<sup>188</sup> Ortega, Febronio. "Notas artísticas: La obra admirable de Diego Rivera." *El Universal Ilustrado: Semanario artístico popular*, Marzo 1923.

<sup>189</sup> *Ibid.*

<sup>190</sup> *Ibid.*

<sup>191</sup> Ortega, Febronio. "Notas artísticas: La obra admirable de Diego Rivera." *El Universal Ilustrado: Semanario artístico popular*, Marzo 1923.

A la par surgieron las dudas de explicar qué es lo que se veía; Renato Molina lo clasificó como neo-simbolismo, apuntando que “durante su estancia en Europa, Diego Rivera [...] asistió como actor principal a ese lujurioso desbordamiento de las personalidades que caracterizó al movimiento de los fauves, donde sin ninguna limitación, cada artista pugnó por crear medios de expresión exclusivamente personales, con complicadas abstracciones solamente accesibles a un restringido grupo de iniciados”<sup>192</sup> y calificó a *La Creación* como un “retorno de estos tanteos pictóricos [...] orienta sus pasos hacia un neo simbolismo” con las características ya explicadas; sentimiento colectivo, popular y accesible a la muchedumbre.

En el artículo publicado en *El Universal Ilustrado* y escrito por Febronio Ortega, titulado “Notas artísticas: La obra admirable de Diego Rivera” comentó que “tras haber empleado todas las formas de cubismo seccional, etc. Ha llegado a ésta de su decoración mural en el anfiteatro de la escuela nacional preparatoria siendo de un cubismo constructivo”<sup>193</sup>, dos diferentes definiciones en el mismo mes, por un lado se consideró neo simbolismo y por otro cubismo constructivista, pues aún no se usaba el término muralismo.

Sobre el contenido de la obra dijo poco el artículo de Renato Molina pues se concentró a explicar el proceso de la encáustica usado por Rivera, en comparación de Febronio Ortega que le dio más peso a la interpretación de la obra, al brindar un significado religioso, apuntando la aparición del símbolo de los evangelistas, águila, león toro y ángel o de las tres virtudes cristianas “inolvidables, en la interpretación que les ha dado Diego Rivera. La caridad, la esperanza y la fe, la segunda es angélica y contrasta con la fe de ojos cerrados y manos entrelazadas, que confía ciegamente, siempre, eternamente”<sup>194</sup>. Es curioso que este autor elogiara tanto el contenido cristiano de la obra y exclamara a su vez “los motivos arqueológicos puros, deformados, no pueden constituir el arte nacional”<sup>195</sup>.

---

<sup>192</sup> Molina Renato, “La decoración de Diego Rivera en la preparatoria”, *El Universal Ilustrado*, Marzo 1923

<sup>193</sup> Ortega, Febronio, “Ortega, Febronio. "Notas artísticas: La obra admirable de Diego Rivera." *El Universal Ilustrado: Semanario artístico popular*, Marzo 1923.

<sup>194</sup> *Ibíd.*

<sup>195</sup> *Ibíd.*

Surgieron interpretaciones erradas tanto del tema que Diego quiso plasmar en el muro de la preparatoria como del arte nacional, hasta que el propio Diego explicó claramente por medio de un boletín de prensa de la SEP en 1923 el significado de su obra.

Después de terminar las decoraciones murales en el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, los artistas más renombrados fueron llamados por José Vasconcelos para decorar la recién inaugurada Secretaría de Educación Pública, entre ellos figuraban Jean Charlot, Amado Cueva, ambos contratados para decorar los muros del corredor exterior y Carlos Mérida encargado de la biblioteca para niños. Diego tuvo la fortuna de ser el artista protagónico en el proyecto de decoración mural del nuevo edificio. Se le otorgaron 1600 metros, más que a ningún otro artista, para que diera rienda suelta a las nuevas ideas e imágenes construidas tras un redescubrimiento de México después del viaje que realizó Diego a Yucatán y Oaxaca y luego a Monterrey y Saltillo.

El 13 de julio de 1923 el Dr. Atl publicó un artículo en *El Universal* titulado “Colaboración artística u ¿Renacimiento artístico?”, donde Gerardo Murillo esbozó un resumen de la situación de la pintura, empezó por las influencias europeas tan estudiadas en los últimos artículos, “analizando a fondo el movimiento artístico que se inicia ahora aquí, es necesario retroceder hasta 1908, época en la cual llegaron a México las primeras influencias europeas renovadoras y eficaces”<sup>196</sup>.

Pero el autor no las consideró ni buenas ni malas, solo comentó que la fuerza de las vanguardias no fue la necesaria para impulsar en México un desarrollo artístico debido a “la apatía del general Díaz y la de la pseudo-aristocracia de aquella época anquilosaron aquella iniciación”<sup>197</sup>, fue destacable como el autor no manejó un discurso agresivo, no tomó a las vanguardias como algo desprovisto de personalidad o una mala influencia únicamente lo considera una etapa de poca duración en el contexto mexicano.

---

<sup>196</sup> Dr. Atl, “Colaboración artística ¿renacimiento artístico?”, “, *El Universal*, 13 de julio de 1923.

<sup>197</sup> *Ibíd.*

El artículo informó sobre la revolución, algo, para el autor, más importante e influyente que las vanguardias, pues “la revolución paralizó durante diez años las actividades artísticas de México, pero renovó, en cambio el espíritu de la juventud, arrasó muchos prejuicios, desprestigió oficialmente a la escuela de bellas artes”<sup>198</sup>, inició formalmente el camino para el renacimiento artístico mexicano, pues la beta que dotaría de artista comprometidos con las causas sociales estaba dotando de talentos innovadores.

Sirvió, según el autor, para dejar “fuera de la actividad real de la vida a la mayor parte de los pintores y escultores que no fueron suficientemente enérgicos para lanzarse a una lucha que no tenía nada que ver con el arte, pero fue una piedra de toque para los hombres de voluntad, de entusiasmo y de ideales”<sup>199</sup>, se apreció en el artículo la necesidad de colocar a la revolución y a sus protagonistas como causas del nuevo empuje que las artes plásticas tenían.

Achacó el renacimiento artístico a que “las grandes conmociones sociales originaron en los pueblos de carácter pasional grandes transformaciones mentales y una gran intensificación de los sentimientos artísticos”<sup>200</sup> aunque en el caso del muralismo mexicano el movimiento revolucionario coartó las intenciones de iniciarlo en los últimos años del porfiriato, en todo caso no motivó la aparición de un nuevo movimiento artístico sino modificó la temática que se plasmaría en los muros, aunque recordemos que los inicios del muralismo de Diego Rivera fueron influenciados por temas religiosos más que por temas políticos o sociales.

Al retomar el artículo del Dr. Atl y su optimismo hacia el arte surgido de la revolución escribió

Todos los productos del arte humano están hechos en medio de revoluciones, de violencias, de zozobra. Este pueblo de México, tiene bajo el punto de vista del sentimiento y dolo pasión muchas analogías con aquellas gentes paradójicas y sentimentales, sanguinarias e idealistas, que llevaron a

---

<sup>198</sup> *Ibíd.*

<sup>199</sup> *Ibíd.*

<sup>200</sup> Dr. Atl, “Colaboración artística ¿renacimiento artístico?”, “, *El Universal*, 13 de julio de 1923.

través de la vida, juntamente la pasión y el crimen, un poderoso sentimiento artístico<sup>201</sup>.

La función de la revolución mexicana en el aspecto artístico, según el autor del artículo, fue despertar en los artistas de la nueva generación las pasiones necesarias para crear un arte digno del pueblo mexicano, ya que “después de la época virreinal, en la que México produjo magníficos monumentos arquitecturales y una enorme cantidad de pinturas religiosas mediocres en su mayoría influenciadas por grabados italianos, flamencos y españoles no se había manifestado el sentimiento del pueblo en las artes”<sup>202</sup>; en un principio podría interpretarse este comentario acerca de las pinturas religiosas mediocres como una referencia al primer mural de Diego Rivera; pero, en líneas posteriores defendió este trabajo.

En el siguiente párrafo Gerardo Murillo hizo una referencia al mural “la creación”, donde exaltó la idea del renacimiento artístico a pesar de la temática religiosa

Hoy parece que la antigua fuerza de las razas precortesianas, empieza a surgir de nuevo, especialmente en la pintura. Por qué el renacimiento (a pesar de la cruces, de los santos y de los ángeles que los pintores colocan en los muros) no es una emanación brotante de las formulas virreinales o coloniales, es un renacimiento de las antiguas virtudes de las razas autóctonas que parecen haber atravesado las oscuras capas de la dominación española y la burocracia republicana<sup>203</sup>.

Se reafirmó la idea ya expuesta, en la que Gerardo Murillo veía con mucho optimismo las pinturas murales y apoyó el movimiento lanzado por el Estado por considerarlo único, por ver en el muralismo y los artistas la fuerza necesaria para eclosionar en México algo que sería único en el mundo y a pesar que los inicios de Diego Rivera fueron influenciados por el arte italiano no fue mal visto por uno de los críticos más respetados de sus tiempos<sup>204</sup>, se interpretó como un pequeño desliz, un producto sincrético entre las influencias europeas y el empuje de las razas autóctonas que después compartirían protagonismo con la clase trabajadora digna de ser representada en los muros.

---

<sup>201</sup> *Ibíd.*

<sup>202</sup> *Ibíd.*

<sup>203</sup> *Ibíd.*

<sup>204</sup> Leer nota 238.

Gerardo Murillo expresó en los primeros años post revolucionarios, el choque generacional entre los valores de antaño y el nuevo empuje que logró “manifestarse vigorosamente al aplacarse las luchas sociales que destruyeron, indudablemente, grandes intereses creados y principios tendidos como inviolables<sup>205</sup> pero, según el autor, “afirmaron en cambio, la conciencia del propio valer nacional y que hicieron saltar el sentimiento de los hombres de energía y de fe la luz que a través de la historia humana ha levantado el espíritu, el arte”<sup>206</sup>.

Para dejar atrás este artículo es necesario resaltar la idea de optimismo con que el autor veía el movimiento artístico surgido en 1921 y la importancia del Estado para desarrollar las actividades artísticas; en el último párrafo de su artículo “Colaboración artística ¿renacimiento artístico?” expresó “en mi concepto, El gobierno de la República, debe prestar toda su atención al renacimiento intelectual que se inicia, porque sus obligaciones de organizador de todas las energías sociales a ello lo obligan, y deben hacerlo también por un especial egoísmo: porque en lo futuro las manifestaciones de ese gran esfuerzo intelectual sería un testimonio de grandeza y de elevación espiritual”<sup>207</sup>.

El 1 de agosto de 1923 David Alfaro Siqueiros y Jean Charlot escribieron bajo su pseudónimo de Juan Hernández Araujo un artículo más que fue publicado en *El Demócrata* titulado “El movimiento actual de la pintura en México: la influencia benéfica de la revolución –El nacionalismo como orientación pictórica intelectual-”.

En este artículo los autores describieron el derrumbamiento de la academia y explicaron cómo fue que la revolución trajo nuevos bríos a la producción plástica, “la revolución, al destruir el academismo opresor, estableciendo escuelas más liberales, precipitó al principio y fin de una etapa de extrema decadencia que era, sin embargo, paso inevitable hacia el florecimiento que ya se insinuaba”<sup>208</sup>, aunque no se dice directamente, se entiende

---

<sup>205</sup> Dr. Atl, “Colaboración artística ¿renacimiento artístico?”, " , *El Universal*, 13 de julio de 1923.

<sup>206</sup> *Ibíd.*

<sup>207</sup> *Ibíd.*

<sup>208</sup> Siqueiros Alfaro y Charlot Jean, " El movimiento actual de la pintura en México: la influencia benéfica de la revolución –El nacionalismo como orientación pictórica intelectual-", *El Demócrata*, 1 de agosto de 1923.

que las nuevas expresiones artísticas fueron interpretadas como un nuevo momento en la historia artística de México, un renacimiento, ahora se necesitaba edificar la guía intelectual de este movimiento.

La necesidad de establecer pautas llevaron a los autores a proponer el nacionalismo como eje central de las nuevas obras de arte, pues “otro reflejo trascendental de la influencia vivificante de la revolución sobre las artes plásticas fue liberarla del fetichismo extranjero por largo tiempo predominante”,<sup>209</sup> idea que Diego Rivera implantó unos años atrás con su intención de crear un arte nacional, una expresión que fuera netamente mexicana.

Su primer momento fue errático y tanto Siqueiros como Charlot lo hicieron notar indirectamente “orientándolas hacia intenciones nobles de producción racial, que en su primer momento han sido desgraciadamente equivocadas”<sup>210</sup>; a diferencia de otros artículos ya analizados, en éste se ofrece una opción de cómo debería de pintarse, no se critica la obra de Diego Rivera, se critica la temática y la forma de desarrollar el arte mural sin centrarse en el autor.

La crítica comenzó con la aclaración: “cuando hablo de nacionalismo no me refiero al sistema educacional de Adolfo Best de uso en las escuelas oficiales [...] me refiero al mexicanismo como orientación intelectual entre los pintores de oficio”<sup>211</sup>. Pero esta propuesta no fue del todo nueva, el propio Rivera había propuesto intentar crear arte alejada de Europa y cercana a las tradiciones mexicanas. La parte central de proponer de nueva cuenta el mexicanismo como guía intelectual radicó en criticar los desaciertos de lo producido hasta entonces, juzgado la mentalidad de turistas que tenían algunos artistas y lo equivocado de su concepto de lo nacional al plasmar la parte extravagante de la cultura mexicana.

Los autores realizaron y contestaron una serie de preguntas que resultan enriquecedoras para entender los desatinos del mexicanismo o nacionalismo hasta 1923; la

---

<sup>209</sup> *Ibíd.*

<sup>210</sup> *Ibíd.*

<sup>211</sup> *Ibíd.*

primera pregunta dice “¿Es buena la idea del nacionalismo? La idea misma del nacionalismo es buena en si porque atrae la atención sobre la belleza y tradiciones locales”<sup>212</sup>, líneas abajo se desarrolla este punto explicando qué se entiende por belleza y como ha sido mal usada por los mexicanistas.

Explicaron los autores: “llamo belleza local a los aspectos naturales nativos como espectáculo visible. Los mexicanistas han preferido especialmente lo llamado pintoresco o sea lo que más nos particulariza en el extranjero, escogiendo los espectáculos más excéntricos como más genuinos: lo que muestra su mentalidad de turistas”<sup>213</sup>. Aún no hay una referencia directa a Diego Rivera; pero, me arriesgaré a decir que muchas de estas críticas iban dirigidas a él, pues como se ha ido desarrollando esta investigación, podemos corroborar que Diego era el representante más popular de este nuevo movimiento.

Las otras dos preguntas versaron sobre los resultados del nacionalismo como guía: “¿cuáles han sido hasta hoy los resultados estéticos de las tendencias nacionalistas? – su resultados no han respondido a la trascendencia de su idea fundamental. ¿Por qué los resultados no han respondido a la idea fundamental? Porque se perdieron en los caminos accesorios de nuestra tradición y se equivocó la clasificación de nuestra belleza”<sup>214</sup>. A continuación se desarrolló la parte más útil para esta investigación, pues los autores hicieron referencia a la decoración mural y a los pintores de muros, explicando las respuestas a las preguntas anteriores, especialmente a lo que refirió a la equivocación de la técnica o como ellos la llaman, tradición.

Escribieron que “para decorar muros o pintar cuadros han partido primordialmente del estudio de las decoraciones de alfarería popular, olvidando así la regla inmutable que establece que para aprender y hacer bien una cosa, hay que dirigirse a obras que se hayan

---

<sup>212</sup> Siqueiros Alfaro y Charlot Jean, " El movimiento actual de la pintura en México: la influencia benéfica de la revolución –El nacionalismo como orientación pictórica intelectual-", *El Demócrata*, 1 de agosto de 1923.

<sup>213</sup> *Ibíd.*

<sup>214</sup> *Ibíd.*

desarrollado en medios materiales semejantes a los que se ocupan<sup>215</sup>; es decir, si la intención era pintar muros se tuvo que estudiar la pintura mural y no la decoración de artesanías.

¿Cuál fue la razón para criticar este aspecto en el desarrollo de la pintura mural?

Los autores respondieron que “el error de ilustrarse en las tradiciones de las artes menores para producir artes mayores ataca directamente la calidad misma del oficio; el pintor de muros o de cuadros que así obra, adquiere el hábito de improvisación y de la rapidez descuidada con que se pinta un jarro, que es de poco costo y de uso diario<sup>216</sup>, no se puede experimentar con algo que representa un costo para el presupuesto oficial, o al menos esa era la crítica vertida en estas líneas, pero en la realidad, los primeros años del muralismo mexicano fueron experimentales.

La forma que los autores propusieron para desarrollar el nuevo arte radica en que “las verdaderas pinturas mexicanas deben manifestarse primordialmente por su naturaleza orgánica; es decir, por un sentimiento racial muy particular de composición, de construcción, de proporción y de tonalidades, y de ninguna manera por aspectos exteriores<sup>217</sup>:

La fuente de las particularidades raciales estaría primariamente, en nuestros espectáculos naturales o geográficos, considerándolos desde el punto de vista de belleza interna y no del pintoresco superficial, después en nuestra buena tradición en general cuyas obras posen de manera más o menos escondidas esas cualidades, y no viendo en nuestra tradición de arte popular más que un documento de busca estética, de comprobación racial y muchas veces de ciencia constructiva, y haciendo después de un estudio particular en relación con las técnicas a emplear: técnica mural, de caballete o de artes menores<sup>218</sup>.

Plasmar en los muros o lienzos la belleza, cultura o tradición que México pudiera ofrecer y eliminar el espectáculo colorido de la obra de arte como souvenir para extranjeros. Reencontrar en la tradición artística mexicana la inspiración para mejorar las técnicas en cada expresión, estas eran las pautas que hasta el momento propusieron David Alfaro Siqueiros y

---

<sup>215</sup> *Ibid.*

<sup>216</sup> Siqueiros Alfaro y Charlot Jean, " El movimiento actual de la pintura en México: la influencia benéfica de la revolución –El nacionalismo como orientación pictórica intelectual-", *El Demócrata*, 1 de agosto de 1923.

<sup>217</sup> *Ibid.*

<sup>218</sup> *Ibid.*

Jean Charlot para el nuevo auge del arte mexicano. Rematan su artículo con una recomendación enfocada al pintor de muros:

Nuestra tradición pictórica mural es en su mayor parte colonial, todos los edificios decorables de México son de estilo arquitectónico occidental: el pintor de muros deberá, por lo mismo, sujetarse a la gran tradición italiana como lo hicieran sabiamente sus predecesores coloniales; las particularidades raciales aparecerán en sus obras paulatinamente. El pintor de muros que pretendiendo inventar un arte aisladamente autóctono se separara naturalmente de la importancia matriz (europea), que es el medio material sobre el cual trabaja, hará obra imperfecta<sup>219</sup>.

La intención de los autores fue ofrecer una guía de como tendría que ser el ideal del nuevo arte mexicano; pero, sugirieron de manera conservadora apegarse a las técnicas europeas, pues las características que brindarían de autenticidad este resurgimiento artístico irían surgiendo con el tiempo, se criticó entonces la temática diseñada para extranjeros y a los artistas que hacen obras con mentalidad de turistas; pero, se aconseja seguir las técnicas comprobadas por los antecesores inmediatos o al menos los más productivos; es decir, los artistas de la colonia.

Hasta ahora en esta investigación se ha descrito un discurso paralelo por una vertiente, se criticó a algunos artistas entre ellos Diego Rivera quien destacó como protagónico de la primera etapa del muralismo y ganó rápidamente el interés para la prensa, por lo tanto tendió a recibir más ataques que sus colegas acostumbrados a un perfil más bajo y se dio otra tendencia a criticar el movimiento artístico en general, sus aspectos técnicos, temáticos, los espacios donde eran elaboradas, la cantidad de dinero dedicado, los colores, en fin, y en ese vaivén de opiniones el tema de la crítica se volvió general, no se criticó un artista, no se criticó una obra, se criticó el concepto, se atacó la intención, se acometió en contra del uso de los espacio públicos.

Esta disposición continuó en el artículo publicado el 17 de agosto de 1923 por Gerardo Murillo “Dr. Atl”. En su artículo titulado “El renacimiento artístico en México” resaltó la labor del ministro de Educación José Vasconcelos y manifestó el corte oficial de

---

<sup>219</sup> *Ibíd.*

todas las expresiones artísticas, enfocándose en las artes plásticas “es en las artes del dibujo donde la importancia de este movimiento es mayor, su formas más marcadas y más rápida su evolución. Su carácter es exclusivamente oficial. Es el producto de la benevolencia gubernativa organizada por el ministro de educación pública”<sup>220</sup>.

Pero no tomó el papel que asumió el Estado de protector oficial de los artistas como algo negativo para el recién inaugurado movimiento artístico y planteó de manera clara y directa su origen “el movimiento artístico en México es una resultante política de la revolución y tiene como única base la protección oficial”<sup>221</sup>. El surgimiento de teorías acerca del origen del muralismo fue una constante desde 1920, algunos escritores retomaron a los prehispánicos como los iniciadores de esta arte, algunos otros tomaron a los artistas de la colonia como los representantes de la decoración mural pero es cierto que sin el apoyo del Estado y el estallido de la revolución mexicana el movimiento muralista mexicano jamás hubiera alcanzado el auge que alcanzó en los próximos años.

Gerardo Murillo continuó escribiendo sobre el papel del estado y del ministro de educación “parece que las grandes conmociones que han sacudido al país desde 1910 produjeron una intensidad intelectual que el gobierno de la república ha sabido comprender y que el Lic. Vasconcelos alimenta, organiza y desarrolla”<sup>222</sup>. Se apreció un abierto reconocimiento a la labor de José Vasconcelos tanto así que se criticó la función de la prensa, tema central de esta investigación, “la prensa ha dado mayor importancia a los lamentables chismes entre pintores y pseudo-críticos, que a la ardua labor desplegada por el licenciado Vasconcelos”<sup>223</sup>, remató este párrafo escribiendo “se ha edificado más por un secretario de educación de 1920 a 1923 que en todos los periodos de Carranza, Madero y Díaz”<sup>224</sup>.

No se defendió al movimiento muralista, ni se victimizó a algún artista de ser el blanco de las ataques, únicamente intentó exhortar a la prensa a olvidarse de cubrir notas con

---

<sup>220</sup> Dr. Atl, “El renacimiento artístico en México”, *El Universal*, 17 de agosto de 1923.

<sup>221</sup> *Ibíd.*

<sup>222</sup> *Ibíd.*

<sup>223</sup> *Ibíd.*

<sup>224</sup> Dr. Atl, “El renacimiento artístico en México”, *El Universal*, 17 de agosto de 1923.

tono amarillista y a resaltar los logros culturales de la época. Aunque líneas después describió el interés de la prensa por las nuevas manifestaciones: “el público y la prensa se ha interesado en estos últimos meses por las decoraciones que se están llevando a cabo en diversos edificios públicos”<sup>225</sup>. Se denota el interés que se tenía sobre las obras murales, las expectativas y la polémica levantada le dieron una buena razón para mantenerse pendiente de los tanteos del muralismo.

Ya se ha escrito que cada autor tenía una forma propia de explicar los antecedentes del movimiento y también se tenía una opinión diferente con respecto a las influencias y el posible rumbo que el incipiente movimiento debería tomar; con respecto a esto el Dr. Atl opinó que “durante largos años, casi durante medio siglo, esas virtudes plásticas estuvieron sepultadas bajo la barbarie oficial y la cursilería pseudo-aristocrática que desprecio sistemáticamente a todos nuestros artistas para proteger a mediocres extranjeros”<sup>226</sup>. Una explicación tentativa de porqué en la época porfirista no se había desarrollado con la potencia de la época posrevolucionaria el arte mexicano, aunque se tiene registrado que el movimiento muralista se proyectó para arrancar durante el porfiriato.

¿Qué pensaba Gerardo Murillo de los primeros momentos del muralismo? En este tópico la mayoría de los artículos recabados coinciden en la influencia abrumadora de tendencias ajenas a México

En la mayoría de las obras se advierte excesivas influencias de escuelas pasadas de moda, vacilaciones de carácter técnico y estético y a pesar de los defectos inherentes a toda labor que empieza, el conjunto de las manifestaciones pictóricas nacional-decoraciones murales, cuadros, dibujos escolares, etc.- alcanzan sus expresiones en estas horas de iniciación. Una importancia igual al desenvolvimiento artístico de cualquiera de los otros países modernos ultra civilizados<sup>227</sup>.

Una opinión que fue frecuentemente expresada en el desarrollo de 1923, acerca del primer momento equivocado para muchos del muralismo, pero, siempre se amortiguó la

---

<sup>225</sup> *Ibíd.*

<sup>226</sup> *Ibíd.*

<sup>227</sup> *Ibíd.*

crítica con el optimismo de la mejoría en técnica y temática en los tiempos futuros, de este optimismo se desprendió la otra vertiente que se identificó, la de proponer los paradigmas del nuevo arte nacional y la crítica al muralismo como constructor de un discurso estatal más que de los artistas. Si bien es prematuro tomar estas declaraciones como conclusiones para 1923 se toman como generalidad.

Gerardo Murillo también expresó una opinión acerca de los artistas pero lo hizo de manera muy general, sin especificaciones y sin detenerse en miramientos y, por supuesto, mencionó a Diego Rivera “todos, fuertes personalidades: tentativas tradicionalistas de Diego Rivera, de Charlotte y Montenegro, esfuerzos muy pronunciados de individualismo de Alva, de Revueltas y de Alfaro”<sup>228</sup>, la misma opinión que en esta investigación se ha rescatado acerca de la primera obra de Diego Rivera, que de una manera abreviada Murillo expresó como tradicionalista. Continuó su artículo en el que recalcó una vez más la protección oficial que estos artistas recibieron “de estos últimos, los cinco primeros tuvieron la ventaja, sobre otros muchos pintores de la decidida protección oficial”<sup>229</sup>.

Al final de su artículo Gerardo Murillo realizó una descripción que considero muy acertada pues resumió de manera clara las tendencias ya expuestas párrafos antes del movimiento del muralismo y sus actores en 1923 y su deseo de ayudar a que se mejore, además de renunciar a realizar una crítica, pues había poco que criticar, existió polémica, existió interés, existió expectativa pero había pocas obras murales que criticar y se carecía de las herramientas para hacerlo, esa fue la intención de muchos de los intelectuales, críticos y artistas que opinaron en 1923.

Aquí las líneas finales de Gerardo Murillo, se puntualizó el deseo de mejorar en las próximas obras murales. Critica el primer esbozo de la pintura mural y sus tendencias europeas, tradicionalistas o coloniales y reconoce al Estado por ser el promotor de este resurgimiento artístico:

---

<sup>228</sup> Dr. Atl, “El renacimiento artístico en México”, *El Universal*, 17 de agosto de 1923.

<sup>229</sup> *Ibíd.*

No es mi papel hacer una crítica técnica, o filosófica, o plástica sobre la actual producción. Yo quiero simplemente coadyuvar con mi entusiasmo a la intensificación y al perfeccionamiento de las futuras obras. Para ello sería necesario infundir un espíritu más viviente a las obras que se emprenden. Hay en las actuales un exceso de tradicionalismo, de resabios de cenáculos parisienses, de reminiscencias de retablos y de enseñanzas de la escuela de bellas artes. Comprendo que no es posible, en el primer esfuerzo, realizar íntegramente la conciencia del sentimiento personal, pero es indispensable marcar, para el futuro, más amplios lineamientos, y reconcentrar en las producciones mayor fuerza de pensamiento y una más profunda comprensión de la naturaleza. De cualquier manera, y en todo caso, el público y la prensa del país deben admitir el milagro oficial –milagro de comprensión- para llevar a cabo en el transcurso de los venideros años, la grande obra de resurrección que hoy se inicia<sup>230</sup>.

Entre todas las opiniones se encontró una sobresaliente por ser del secretario de educación pública José Vasconcelos, promotor del resurgimiento artístico. En una entrevista que realizó Febronio Ortega, para un artículo publicado en noviembre de 1923 por *El Universal Ilustrado*, expresó que “como ministro de educación pública no tengo derecho de tener preferencia entre los pintores y los escultores. Me limito a procurar ofrecer todos a todos elementos para que trabajen, sin preocuparme mucho del trabajo mismo”<sup>231</sup>.

Parece un punto de vista neutral que dotó de libertad creadora a los artistas y asume su función como proveedor de recursos para los artistas, y no la de un juez o un crítico; pero, entonces ¿cuál sería la intención del muralismo si no era la de transmitir un mensaje del estado? Rescatar la opinión de Vasconcelos es de utilidad para esta investigación pues denota el interés que tenía el estado en una expresión artística, en específico de la pintura mural y de Diego Rivera y devela las posturas tomadas alrededor de este polémico tema.

¿Qué pensaba José Vasconcelos sobre la pintura mural? “en lo individual me confieso responsable de juzgar a la pintura como un arte servil, cuando no caricaturesco. En muy pocos clásicos hallo mensaje, me seduce momentáneamente el color, pero no tengo ojos para ver el detalle, sin embargo siento la impresión general y que un edificio se ennoblece con el

---

<sup>230</sup> *Ibíd.*

<sup>231</sup> Ortega, Febronio. "Zig-zag en el mundo de las letras", *El Universal Ilustrado: Semanario artístico popular*, Noviembre 1923.

ensueño de los pinceles”<sup>232</sup>. La explicación que brindó en torno al impulso de la pintura resultó débil, prácticamente dejó en el olvido total la temática y centra el interés del estado por abarcar la mayor cantidad posible de espacio en el menor tiempo “se ha pintado mucho en los últimos tres años. A todos los que estaban en Europa conseguí atraerlos y creo que se han desfrancesado y ahora pintan como se pintaba en la colonia, bien o mal pero en grande”<sup>233</sup>.

Se encontró una referencia a los artistas venidos de Europa que, como se mostró en el apartado anterior, se apreciaban como los guías intelectuales del nuevo movimiento, portadores de un conocimiento único y herederos de las buenas tradiciones europeas, que contradictoriamente tenían la obligación de fundar un nuevo tipo de arte, las discusiones acerca de este tema iniciaron en 1921 y hasta 1923 aún no se lograba tener los esquemas para realizarlo.

Para Vasconcelos ya se había dado un paso importante, se habían desfrancesado para volver a pintar como en la colonia. Algo que para muchos no hubiera sido digno de exaltación; pero José Vasconcelos resaltó que no importaba que se dibujara, importaba la cantidad de metros cuadrados que se pudieran abarcar, en un intento por eliminar las expresiones artísticas pertenecientes a las clases burguesas.

El uso del muralismo, dice Vasconcelos, se entendió como un contrapeso para el arte de salón, para el arte hecho para decorar la habitación del rico, para el arte considerado burgués “una de las primeras observaciones que les hice fue la de que debíamos liquidar la época del cuadro de salón; para restablecer la pintura mural y el lienzo en grande. El cuadro de salón, les dije, constituye un arte burgués, un arte servil que el estado no debe patrocinar, porque está destinado al adorno de la casa rica y no al deleite público”<sup>234</sup>. Entonces el arte mural se impulsó por ser considerada una herramienta del nuevo estado que José Vasconcelos llamó socialista para contrarrestar el arte burgués y dotar, por medio de las murales, a los

---

<sup>232</sup> *Ibíd.*

<sup>233</sup> *Ibíd.*

<sup>234</sup> *Ibíd.*

edificios públicos de la fuerza liberal y el carácter social que el nuevo gobierno intentaba legitimar.

Un verdadero artista no debe sacrificar su talento a la vanidad de un necio o a la pedantería de un *connoisseur*. El verdadero artista debe trabajar para el arte y para la religión, y la religión moderna, el moderno fetiche, es el Estado socialista, organizado para el bien común: por eso nosotros no hemos hecho exposiciones para vender cuadritos, sino obras decorativas en escuelas y edificios del Estado<sup>235</sup>.

Obras decorativas que siguieron careciendo de temática y de técnica, cada artista pintaba en los muros como podía, planteando temáticas distantes del tema social, pero esto no era problema para la finalidad de José Vasconcelos: “después les he dicho, que toda mi estética pictórica se reduce a dos términos: velocidad y superficie: es decir, que pinten pronto y llenen muchos muros, como sé que tienen talento con eso basta”<sup>236</sup>.

Las declaraciones de José Vasconcelos parecen ser distantes e indiferentes con respecto a la importancia de la temática plasmada en los muros, puede interpretarse como un exceso de confianza a los pintores, y retomando lo que dijo en las primeras líneas del artículo analizado, él solo se limitaba a poner las paredes y los materiales, no le importaba que se pintara, sino que los edificios públicos quedaran decorados, resumiendo el trabajo de los muralistas como una “producción autóctona y abundante”<sup>237</sup>.

Otra posible explicación de porqué brindaba más interés a la extensión de las decoraciones que a la temática se entiende por el aspecto económico, José Vasconcelos explicó: “en el edificio del ministerio y en el estadio se están haciendo obras escultóricas de importancia para nuestro medio, desgraciadamente la escultura cuesta más que la pintura”<sup>238</sup>, y con un presupuesto limitado se debió preferir la amplitud y de todas las expresiones artísticas fue la pintura mural la que cumplió ese requisito, era relativamente barata, abarcaba

---

<sup>235</sup> Ortega, Febronio. "Zig-zag en el mundo de las letras", *El Universal Ilustrado: Semanario artístico popular*, Noviembre 1923.

<sup>236</sup> *Ibíd.*

<sup>237</sup> *Ibíd.*

<sup>238</sup> *Ibíd.*

mucho espacio y se contaba con un séquito de artistas patrocinados por el estado para realizarla velozmente.

Ya se describió la opinión de José Vasconcelos acerca del muralismo, acerca de su preferencia por las pinturas en vez de la escultura o alguna otra expresión, pero que opinaba acerca de la propuesta y del futuro tentativo que tendría el arte mexicano, ¿su opinión coincidía con las que ya se han expuesto en esta investigación o tiene otro enfoque?

El camino del arte mexicano, como el de todo arte auténtico, es el de su propia fuerza y sinceridad. El arte es revelación de lo divino: pero no basta poseer la inspiración, es indispensable también la técnica, es decir, una preparación larga, tenaz y un conocimiento claro de todo lo que se ha hecho antes de nosotros, el arte es improvisación; pero se necesita mucha ciencia para improvisar bien; para no caer en la extravagancia o en la puerilidad de los ignorantes<sup>239</sup>.

La importancia que le brinda Vasconcelos a la técnica coincidió con el debate y con la cantidad de opiniones vertidas desde 1921, pero no profundiza, dejó ese tema a los artistas. En diciembre de 1923 Carlos Pellicer Camera, poeta, periodista y crítico literario, además de ser impulsor de las artes plásticas en la primera mitad del siglo XX, escribió un artículo titulado “El pintor Diego Rivera” en el que describió las dos primeras obras de Diego Rivera; “la decoración mural del anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria y los frescos del patio de ceremonias del Palacio de Educación Pública”<sup>240</sup>.

Acerca del primer mural, el del Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, Carlos Pellicer resaltó la técnica “en la obra primera, ejecutada a la encáustica. Alzó, durante un año de intenso labor, las más extraordinarias figuras que se han levantado en América Latina”<sup>241</sup> pero no comentó más acerca de la temática; sin embargo, utilizó la primera creación de Diego para enaltecer sus conocimientos y su preparación

---

<sup>239</sup> Ortega, Febronio. "Zig-zag en el mundo de las letras", *El Universal Ilustrado: Semanario artístico popular*, Noviembre 1923.

<sup>240</sup> Pellicer Carlos. “El pintor Diego Rivera”, *Azulejos*, Diciembre 1923.

<sup>241</sup> *Ibíd.*

La representación intelectual y espiritual de la obra alió sus inmensas ventajas de colorista, es decir, de verdadero pintor. Su modelo de belleza,- que está muy lejos de ser el de la clase media y rica influida una por los cromos austriacos y la otra por las torpezas que guarda el museo de Luxemburgo-,le ha servido para manifestarse, en el muro del anfiteatro, como dibujante de conocimientos prodigiosos y de formidables aptitudes<sup>242</sup>.

Carlos Pellicer, así como muchos de los críticos expuestos, desplegó los intentos de nacionalizar las obras pictóricas al utilizar modelos con características latinoamericanas, “es un estado universal de conciencia aligerado por una sonrisa – la de la Comedia-, que nacionaliza un poco el ambiente por el traje pintoresco y la mirada criolla. Frente a esta obra se tiene la impresión de la sabiduría sin complicaciones y de un arte tan libre y tan fuerte que expresa con sencillez todo lo que siente y todo lo que se quiere”<sup>243</sup>.

El poeta siguió con la crítica de la segunda obra de Diego Rivera, la elaborada en los patios de la Secretaría de Educación Pública, aclamó de nueva cuenta a Rivera antes que a su obra “el creador profundo de la obra del anfiteatro es también el obrero genial, el pintor popular, el dinámico expositor de la vida mexicana en su angustia más brutal o en su más pura belleza. Para referirse a ella utilizó los muros del patio menor del Palacio de Educación, allí ha pintado Rivera las obras de labor esencial de la república”<sup>244</sup>.

Después de la alabanza, Carlos Pellicer centró su atención en la temática de los murales y lo novedoso de la misma “desde el telar y las cañas del sur, y el melancólico reposo de indios del centro, hasta la lucha del hombre contra los minerales del norte y del noreste. Ayudado por el procedimiento y por una admirable economía de dibujo, ha pintado más de 150 metros cuadrados de pared con rapidez inusitada”<sup>245</sup>, hasta esta parte del artículo la reverencia pareció enfocarse más a la cantidad de metros cuadrados y la técnica usada por el artista que por la temática, pero, algunas líneas adelante esto cambió al calificar como una obra novedosa los murales de la Secretaría de Educación Pública.

---

<sup>242</sup> *Ibíd.*

<sup>243</sup> *Ibíd.*

<sup>244</sup> Pellicer Carlos. “El pintor Diego Rivera”, *Azulejos*, Diciembre 1923.

<sup>245</sup> *Ibíd.*

Sobre la temática y la importancia de esta obra Carlos Pellicer escribió; “a la sorprendente novedad de los asuntos, que ningún pintor antes de él había visto y sabido ver ha unido, como grande artista que es, las más vivas sensaciones populares. Así; esta obra de Rivera tiene la importancia de las pinturas egipcias encontradas en las tumbas”<sup>246</sup>.

Aunque lo novedoso en la segunda obra mural de Diego Rivera siguió siendo un simulacro, pues aun no existían lineamientos estéticos sobre el nuevo arte mexicano, pero se empezó a reconocer que esta obra marcaría un hito en la historia del muralismo. La temática plasmada no se había usado con anterioridad, plasmar la vida social y cultural de un país en un edificio se reconoció como un logro artístico de Diego Rivera.

En este artículo la crítica a la obra fue paralela con la crítica a la persona al enaltecer ambas posiciones al colocar a Diego Rivera en un estandarte difícil de igualar por cualquier otro pintor y posicionando a su obra como creación magnífica. Con respecto a la crítica a la figura de Rivera se continuó escribiendo lo siguiente “porque el pintor Diego Rivera no es solamente un hombre disciplinado en estética, es más; una grande alma un espíritu altísimo, un libérrimo y activo cristiano que ha consagrado buena parte de su tiempo al socialismo universal y al gran dolor popular”<sup>247</sup>.

La imagen que arrastraba Diego desde su llegada, la del salvador y guía del embrionario movimiento artístico mexicano empezó a cristalizarse con defensas y críticas positivas a su obra y a su persona. Con respecto a la obra de la Secretaría de Educación Pública Carlos Pellicer otorga una crítica, que hasta este momento de la investigación, es la que más exaltó las habilidades de Diego sobre los muros

Si una catástrofe sepultara la ciudad de México y la república misma desapareciera y hábiles arqueólogos descubrieran los muros pintados por Rivera, se tendría el índice suficiente para restaurar la vida de la nación en sus más importantes motivos. En esta obra del Palacio de Educación la mano magistral traiciona una que otra vez al pintor que hoy se adapta a los modos populares. Como el pueblo, pinta sin disciplinas anteriores son bocetos o previos discursos estéticos. Se echa directamente sobre el muro, agrediéndolo

---

<sup>246</sup> *Ibíd.*

<sup>247</sup> Pellicer Carlos. “El pintor Diego Rivera”, *Azulejos*, diciembre 1923.

casi e improvisa grandes composiciones cuyas dificultades aparecen después de dominadas y resueltas por el pintor<sup>248</sup>.

De esta manera, según este crítico, la obra de Diego ya era un legado cultural y arqueológico del pueblo mexicano aunque este movimiento apenas estuviera dando sus primeros pasos. Este artículo también aportó ideas para resolver otra pregunta de esta investigación, ¿Existió una respuesta por parte de los intelectuales y del mismo Diego Rivera a la crítica de la obra mural? En el artículo Carlos Pellicer atacó a los que se mofan de las obras de Rivera catalogándolos de burguesía

Solo el pueblo legítimo o los refinados superiores gustan de estas gigantescas decoraciones. La burguesía media y rica ladra frente a la obra de Rivera u observa un silencio de cajas de zapatos de caja de zapatos. Los pobres diablos que siguen creyendo que la mediocre cosa europea que trajeron los destructores de la civilización mexicana debe continuar rigiéndonos artísticamente, azotarían de placer si un Murillo o un Cabanel mexicano estuvieran encaramados en los andamios de Diego Rivera<sup>249</sup>.

La constante lucha ideológica posrevolucionaria, donde todo aquello que escapaba del amparo oficial o estuviera fuera de los paradigmas socialistas que se esperaba implementar no fue ajeno al arte, se trasladó a los muros y a las letras; fueron los diarios y las revistas las trincheras de ambos sentimientos: por un lado, el ferviente deseo de romper con la tradición europea a toda costa y formar un país con ideas y tradiciones propias y, por el otro, los partidarios de mantener las costumbres Europeas, tachando los intentos del nuevo arte como pinturas feas.

Sobre este tema Carlos Pellicer también expresó su opinión, integrándose así al común denominador del debate en 1923 acerca de la necesidad de crear una expresión artística mexicana y no copias europeas

México ha empezado su mexicanización. La patria no se hace copiando sino creando y aquilatando las verdaderas tradiciones del arte mexicano, que ha sido siempre un gran arte. Lo que nos trajeron los destructores encabezados por el bestial Hernán Cortes distaba mucho de ser superior a lo que aquí había. Perdimos casi completamente nuestra profunda y espléndida originalidad para

---

<sup>248</sup> *Ibíd.*

<sup>249</sup> *Ibíd.*

recibir a golpes la mediocridad greco-romana del renacimiento tamizada a través de España<sup>250</sup>.

Quedó por demás clara la postura antieuropea del autor del artículo al exaltar las bondades que la revolución mexicana trajo al campo artístico mexicano y al depositar en los nuevos artistas, especialmente sobre Diego Rivera el anclaje y el resurgimiento del arte mexicano

Después de la Revolución la nación ha empezado a consagrarse a sí misma, sin gran esfuerzo. El pueblo, entristecido por el colonizaje y saqueado por nuestras oligarquías, inmune a la corrupción del deplorable gusto europeo, salva en las artes menores la herencia fastuosísima de lo que fue y prepara, con la espontaneidad de los grandes árboles la resurrección de sus mejores posibilidades<sup>251</sup>.

A pesar de lo apremiante que resultó el artículo para la obra de la Secretaría de Educación Pública y para Diego Rivera aún se esperó una mejora y se siguieron tomando las obras murales como antesala para cuando el telón se abrió y dejó ver por fin el resurgimiento de un arte auténticamente mexicano, pero, dejó una sentencia final que atestiguó su certeza sobre el buen camino que le espera a Rivera “ frente a la obra genial de Diego Rivera se detendrá la república a contemplarse a sí misma, reconociendo, como en un espejo, la angustia de su frente, el poderío de sus manos, la admirable aptitud de sus fuerzas originales”<sup>252</sup>.

---

<sup>250</sup> *Ibíd.*

<sup>251</sup> Pellicer Carlos. “El pintor Diego Rivera”, *Azulejos*, diciembre 1923.

<sup>252</sup> *Ibíd.*

### 3.2.1 *El Demócrata*: deseo de controversia

Así, en 1923 se inició una de las obras icónicas del muralismo mexicano y que representaría el segundo trabajo de Diego Rivera, “donde dejó registradas una a una las experiencias del viaje”<sup>253</sup> en nuestro país, ¿cómo sería recibida al ser una obra tan diferente en temática y en técnica a la creación? Las reacciones no tardaron en hacerse presentes y la polémica se hizo amiga de Diego Rivera.

En julio de 1923, *El Demócrata* publicó una serie de artículos donde atacaban directamente las obras murales, el primero de ellos, publicado el 2 de julio, con el título “Pintura oficial” describió las obras como los “atentados pictóricos que se están cometiendo en la Escuela Nacional Preparatoria por un grupo de artistas que están revolucionando las normas estéticas”<sup>254</sup>; generalizó alrededor a todas las obras y no centró su atención en un solo artista o bien en un sola obra, pero le dio a la palabra revolucionando un toque despectivo.

Conforme se avanzó en la lectura del artículo se confirmó la intención de *El Demócrata* por polemizar acerca de las pinturas, “a nuestro juicio, las pinturas de la Escuela Preparatoria y la Secretaría de Educación merecen una controversia verdaderamente amplia y parcial”<sup>255</sup>, ¿por qué razón se pediría una controversia verdadera? La respuesta hipotética sería que la cantidad de opiniones hasta 1923 hacían comunión en el halago de la obra y en la superioridad de Diego.

No sabemos si *El Demócrata* empezó con la crítica pero si es uno de los primeros diarios en expresar abiertamente su opinión, por medio de su editorial, al transcribir opiniones de terceros: “hemos oído numerosas opiniones, de personas de buen juicio y de sano criterio”<sup>256</sup> dando a entender que las demás opiniones provenían de personas con mal juicio y un criterio viciado, continua su crítica diciendo “debemos confesar honradamente que la

---

<sup>253</sup> Guadalupe rivera, *Encuentros con Diego Rivera*, p. 180

<sup>254</sup> “Pintura oficial”, *El Demócrata*, 2 de julio de 1923.

<sup>255</sup> *Ibíd.*

<sup>256</sup> *Ibíd.*

mayoría considera tales pinturas como bromas de mal gusto o manifestaciones de extravío artístico”<sup>257</sup>.

Esta fue la crítica más fuerte que se le hizo a las decoraciones murales, pero aumentó la agresividad de la nota cuando escribieron, de nueva cuenta en tercera persona, que “algunos llegan a sostener que la broma es de tan mal gusto, que obligará a las generaciones futuras en gastar en operarios raspadores algo más de lo que cuesta a la nación el trabajo actual de cubrir los muros de la preparatoria”<sup>258</sup>. La postura de *El Demócrata* es clara y extremista, esas pinturas “a la encáustica o a la teotihuacana”<sup>259</sup> deberían ser removidas.

Además de criticar las obras en su aspecto estético, criticaron el carácter oficialista de las pinturas “si no se plantea el problema técnico con absoluta libertad de criterio y con decoro e imparcialidad, se creería que existe una escuela de pintura oficial, algo así como una capilla intocable, sostenida por el prestigio de funcionarios e intelectuales que forman una especie de núcleo de resistencia”<sup>260</sup>.

Insinuando que “las opiniones francamente contrarias a la novísima escuela se resistían a la publicidad, porque la mayoría de los intelectuales y artistas tienen conexiones con el presupuesto de educación pública”<sup>261</sup>, no podían morder la mano de quien los alimentaba, “es verdad que hay mucho y muy bueno de nuestros intelectuales y artistas en la Secretaría de Educación, y que muchos de ellos no hablarán por estomago agradecido”<sup>262</sup>.

Exhortaba a los intelectuales a dar su opinión y quitarse el miedo, pues “los jefes de educación pública no son inquisidores ni niegan a nadie el derecho de tener opiniones propias. Ni mucho menos en cuestiones de arte, donde sería horrible torcer el gusto y violar la más cara de las libertades por indebidas complacencias”<sup>263</sup>.

---

<sup>257</sup> *Ibid.*

<sup>258</sup> “Pintura oficial”, *El Demócrata*, 2 de julio de 1923.

<sup>259</sup> *Ibid.*

<sup>260</sup> *Ibid.*

<sup>261</sup> *Ibid.*

<sup>262</sup> “Pintura oficial”, *El Demócrata*, 2 de julio de 1923.

<sup>263</sup> *Ibid.*

El artículo se había desarrollado con una autocensura al no mencionar nombres ni tomar una postura propia referente al tema, incluso hacen hincapié en que no era un tema de importancia nacional “no es en verdad un asunto de importancia vital el que se discute, y para algunos de nosotros, preocupados con problemas sociales o económicos de magno interés, no tiene la vibración intensa de un caso nacional”<sup>264</sup>, pero, decían “no desconocemos los derechos supremos del arte, ni podemos negar que hay espíritus sensibles que se consideran ofendidos en su calidad de contribuyentes o de aficionados o de dilettanti”<sup>265</sup> y por fin hicieron referencia a dos artistas “cuando contemplan las fantasías decorativas de Charlot y Rivera”<sup>266</sup>.

Atentados pictóricos, bromas de mal gusto, colores a la encáustica o a la teotihuacana, fantasías decorativas, intelectuales y artistas que no hablan por ser empleados de gobierno, fueron algunas de las opiniones que vierte *El Demócrata* en su editorial, rematando contundentemente “así, pues, que quien lo sienta lo diga, como lo hemos oído con aterradora frecuencia: eso no me gusta... porque es feo”<sup>267</sup>, ahora llevamos tres posibles respuestas a la pregunta ¿Qué vemos? Neo simbolismo, cubismo constructivo y una libre de eufemismos: “cosas feas”.

El segundo artículo fue publicado el 5 de julio de 1923 con el título “Pinturas y opiniones”, en este artículo la editorial de *El Demócrata* defiende su intención “de hacer una invitación a los que se interesen por tales temas para que se desarrollara una tranquila y fecunda controversia”<sup>268</sup> ante las críticas recibidas de *El Mundo* por dar solo opiniones ajenas y querer reservar la propia y de *El Universal Gráfico* que acusa a la editorial de “defender a los pintores de escuela modernista, futurista o como se llame, admitiendo que los ataques enderezadas en su contra obedecen a politiquería”<sup>269</sup>.

---

<sup>264</sup> *Ibid.*

<sup>265</sup> *Ibid.*

<sup>266</sup> *Ibid.*

<sup>267</sup> “Pintura oficial”, *El Demócrata*, 2 de julio de 1923.

<sup>268</sup> “Pintura y opiniones”, *El Demócrata*, 5 de julio de 1923.

<sup>269</sup> *Ibid.*

La editorial de *El Demócrata* señaló que “estas opiniones extraviadas nos obligan a la explicación [...] no podemos negar nuestra simpatía por los asuntos artísticos, y por otra parte creemos que la decoración de edificios públicos, motivos de protestas, manifiestos, campañas y vociferaciones, bien pueden considerarse como una cuestión de interés colectivo”<sup>270</sup>.

Aunque por la información recabada, se asumió que las pinturas murales fueron de interés público desde que iniciaron, basta recordar la bienvenida y la cobertura que se le dio al arribo de Diego Rivera al país<sup>271</sup>, prácticamente todos los medios escritos estaban interesados en informar sobre el nuevo artista y el proyecto de decoración mural. Era cierto que hasta 1923 no se había dado una crítica directamente contraria a las obra de Diego, y al momento fue el primer artículo localizado que causó una controversia entre tres diarios donde se pueden definir posturas al respecto.

*El Demócrata* escribió; en respuesta a *El Mundo*, “así pues, ya que “El Mundo” desea conocer nuestra opinión, podemos decir abiertamente que por algo recogimos de preferencia las opiniones adversas, y glosamos con aprobación las palabras de los que consideran las pinturas de marras como una broma pesada contra la estética”<sup>272</sup>. Hasta este párrafo no hubo una opinión propia del diario, solo afirmó que coincidía con aquellos que encontraron en las decoraciones murales una broma, un atentado, algo feo, la editorial continuó respondiendo las críticas lanzadas, pero, parecía poner especial énfasis a la crítica lanzada por *El Universal Gráfico* de considerar sus opiniones como producto de politiquería.

Pero deseamos a toda costa rectificar lo que se refiere a la política. En este periódico siempre hemos tenido afecto y entusiasmo por todo lo que se refiere a la educación pública, y desde que se proyectó la nueva secretaría, no hemos dejado de comentar con atención cuanto a ella se refiere. Probablemente estimamos con mayor calor la laboriosidad, inteligencia y buena fe de los altos funcionarios encargados de esta secretaría, que muchos de los que están dentro de ella, no hay por ninguna parte ni sombra de sospecha a este respecto<sup>273</sup>.

---

<sup>270</sup> *Ibid.*

<sup>271</sup> Ver nota 151.

<sup>272</sup> “Pintura y opiniones”, *El Demócrata*, 5 de julio de 1923.

<sup>273</sup> *Ibid.*

*El Demócrata* continuó la crítica a las obras murales en sus editoriales, ahora sí a título personal, intentando que se comprendiera mejor su actitud redactó “debemos declarar que lamentamos la mala acogida que el público ha otorgado a las referidas novedades pictóricas; pero lamentamos más aún que esa mala acogida tenga tan sólidos fundamentos”<sup>274</sup>. Sin embargo los fundamentos en ningún artículo recabado aparecieron; surgieron opiniones heterogéneas, algunas a favor otras en contra, pero eso respondió únicamente al gusto de quien escribió, por lo tanto los sólidos fundamentos para criticar a las decoraciones murales se volvieron endeble en contra del argumento nacionalista, y a favor del renacimiento artístico mexicano predominante hasta 1923, en los artículos pertenecientes a esta investigación.

El siguiente párrafo de esta editorial retomó algunas ideas expresadas el 2 de julio de 1923 en el artículo “Pintura oficial” y pareciera, que los ofreció como sólidos fundamentos:

Nos pesa, lo decimos sinceramente, no por la mezquina idea, expresada en tono humorístico, de que se pague poco o mucho a los pintores, ni que más tarde sea preciso gastar en albañiles para repintar los muros; ni en el mal ejemplo para los pintores principiantes; ni el desagrado de los espectadores, de quienes aseguran no pueden atender en el anfiteatro de las preparatoria a las conferencias o discursos, porque están casi siempre intrigados o muertos de risa con las bromas estridentista<sup>275</sup>.

La anterior es una opinión muy clara, pues para *El Demócrata* las obras murales fueron un desperdicio de presupuesto, no importó si se destinó mucho o poco ya que el gasto que se tendría que cubrir después el pagó de albañiles para que las borrarán sería superior; les restó todo valor artístico y las consideró mal ejemplo, feas y ridículas; esta opinión debió ser un golpe para todos los inmiscuidos en los proyectos de pinturas murales en edificios públicos, las opiniones a partir de este momento se tornaron más agresivas, pero las intención primigenia de *El Demócrata* de causar controversia alrededor de los temas artísticos se convirtió en realidad.

---

<sup>274</sup> *Ibid.*

<sup>275</sup> *Ibid.*

Aunque en esa opinión solo se mencionó la obra del anfiteatro de la preparatoria, ignorando la de la SEP, porque aún no era inaugurada, si se habló de Diego Rivera; pero, la crítica tuvo más un sabor de halago que de ataque: “Nos pesa una y mil veces, por las buenas cualidades, la inteligencia y el esfuerzo que ahí se han desperdiciado. Diego Rivera, principal autor de las obras criticadas, y el más distinguido de los guidores de la nueva escuela, es, a nuestro juicio, uno de los mejores, si no es que el mejor y más poderoso de los pintores mexicanos”<sup>276</sup>.

En armonía con lo que se escribió y opinó en otros diarios, la editorial de *El Demócrata* le otorgaba a Rivera el papel protagónico en el resurgimiento de la pintura mural y en general del arte mexicano, señalándolo como guía y representante de una generación, pero resaltan su labor artística antecedente del muralismo, “más bien dicho era. Porque antes de entregarse a sus nuevas orientaciones, pintaba de verdad, y en la academia de bellas artes, la odiosa y clásica academia, la retrograda pinacoteca de San Carlos, hay una muestra bien notoria de sus capacidades artísticas”<sup>277</sup>.

La postura conservadora de *El Demócrata* se develó en este párrafo, ahora es más fácil entender porque tanto recelo ante las nuevas expresiones y porqué la temática, la técnica, los colores y hasta el tamaño le causaban tanto malestar empeñándose en que las nuevas obras deberían ser tapadas sin consideración alguna de su valor artístico.

Continuó justificando que “merece la crítica, vale la pena criticarlo, porque en él hay sustancia de artista. Si no recibe más que aprobaciones bobas o negligentes o extraviadas, tal vez llegue a pintar peores cosas”<sup>278</sup>; la crítica se centró en la obra mural y en las opiniones a favor de ellas, considerándolas faltas de criterio y malas para el desarrollo de Diego Rivera.

Pareció que la intención era desmoralizar a Diego para que volviera a los temas clásicos tan comunes en la academia, al decir “a un artista de verdad y de corazón, las críticas sinceras, aunque sean duras y amargadas deben servirle de orientación ¿Por qué habríamos

---

<sup>276</sup> “Pintura y opiniones”, *El Demócrata*, 5 de julio de 1923.

<sup>277</sup> *Ibid.*

<sup>278</sup> *Ibid.*

de protestar, cuando nada en el mundo nos es más agradable que el triunfo legítimo de un mexicano?”<sup>279</sup>. Sin duda que las críticas a su obra le sirvieron de orientación para poder fraguar las ideas y tener una producción tan fecunda. El artículo termina con un exhorto

Nosotros esperamos y deseamos que su actual manera de ser sea algo así como una empresa de exploración, de transición, de evolución, de transformación. Lo que no parece justo es que los ensayos y las exploraciones de este género se hagan en condiciones irreparables. Más que nunca podemos aplicar las palabras de Eugenio D’Ors la historia de las artes conoce una gran invención laica... la pintura de caballete. Ahí hay derecho de pintar hasta la locura<sup>280</sup>.

Este tipo de comentario se repitió frecuentemente al considerar la obra del anfiteatro como un ensayo para el futuro muralismo mexicano, parece que así fue, pues la temática religiosa, llena de alegorías no se repitió en la obra de Diego Rivera. Este tipo de críticas entre otras ya expuestas y por exponer le dieron pauta para fraguar en temática, técnica y color el muralismo mexicano que estaba dando sus primeros pasos y solo regresar a la pintura de caballete por necesidad o por pasatiempo.

La siguiente editorial de *El Demócrata* titulada “Arte y nacionalismo” se olvidó de toda la controversia levantada con las dos anteriores, en este artículo solo es rescatable, para esta investigación el señalamiento de que no había muchos artistas mexicanos, pues “tratándose de educación artística parece que hasta la materia prima es muy escasa. Es una obra meritoria, comparable a los descubridores y talladores de diamantes, la de sacar de la obscuridad y facilitar el pulimiento de las posibles joyas de nuestro embrionario medio artístico. Por eso nos parece cada indicación de Triunfo, el deslumbramiento de una faceta que se irisa bajo el sol”<sup>281</sup>. La postura conservadora de *El Demócrata* en temas artísticos, puede considerarse en demérito del género de los artistas porque prácticamente toda la nueva generación escapa a su gusto, pero, como se vio en el artículo pasado, en Diego Rivera deposita la esperanza de una pronta recapacitación y su regreso a la pintura aceptable.

---

<sup>279</sup> “Pintura y opiniones”, *El Demócrata*, 5 de julio de 1923.

<sup>280</sup> *Ibid.*

<sup>281</sup> “Arte y nacionalismo”, *El Demócrata*, 7 de julio de 1923.

El siguiente artículo se tituló “Pintura de caballete y pintura de pulquería” y fue publicado el 20 de julio de 1923 en *El Demócrata*, el único diario que había mostrado desaprobación hacia la obra de Diego Rivera, pero en este artículo renovó su intención de crear polémica y de incitar al artista a crear arte apegada a las vanguardias europeas. El artículo abordó directamente a Diego Rivera y sus opiniones acerca de su obra, doctrinas y de lo publicado en el diario: “Diego Rivera ha emprendido la tarea de explicar y justificar sus doctrinas y sus obras. Y como nos hace el honor de considerar las impugnaciones públicas en este periódico como las únicas que no son insultantes y si son serias, recogemos con satisfacción su propósito de entablar una polémica decorosa”<sup>282</sup>. Excluyendo de la polémica a algunos periodistas “no es posible traer al campo de la discusión a Henríquez Ureña, Gómez Róbelo, Torri o cualquier otro de los más leídos y cultos defensores de Rivera”<sup>283</sup>.

En este primer párrafo se dedujo que había una respuesta de Diego Rivera a los ataques que recibieron sus obras, aunque en las fuentes con las que dispongo indicaron que el primer artículo publicado por Rivera fue el 1 de agosto de 1923. Al dejar de lado a algunos periodistas mostró que el interés por la obra de Diego Rivera dividió a la opinión y, con las fuentes recaudadas, demostró que la opinión era favorable aunque en algunas posturas como la de *El Demócrata* fueron para desacreditar.

Uno de los intentos por desacreditar la figura de Diego Rivera fue llamarlo pintor de pulquería, aunque en este artículo se aclaró lo siguiente “es inútil afirmar que no hemos sido nosotros quienes hemos calificado a Rivera como pintor de pulquería, en primer lugar, porque deseamos continuar estas divagaciones cambiando ideas y no malas palabras y en segundo lugar porque eso sería una falsedad”<sup>284</sup>; si se acepta que fueron los periodistas quienes les pusieron ese apelativo, no por mero gusto, en la justificación de por qué llamarlo así está la parte central de este artículo.

La editorial de *El Demócrata* explicó “nosotros no criticamos nunca a un pintor de pulquería, por qué pinta como sabe y como puede y donde debe. Lo criticamos si pretendiera

---

<sup>282</sup> “Pintura de caballete y pintura de pulquería”, *El Demócrata*, 20 de julio de 1923.

<sup>283</sup> *Ibíd.*

<sup>284</sup> *Ibíd.*

figurar cromos místicos o retablos milagrosos en las paredes de un figón, pero si trabaja como le han enseñado, espontáneamente y con naturalidad, solo tendremos para el felicitaciones y buenos deseos”<sup>285</sup>. Es decir si se sabe hacer algo tiene que explotarse el conocimiento y elaborar arte según la educación y la preparación de cada artista.

La crítica a Diego Rivera, por sentirse orgulloso de ser considerado pintor de pulquería cuando tuvo las herramientas necesarias para producir otro tipo de arte, hizo decir “nos parece un alarde excesivo que un pintor amaestrado en México y en Europa, conocedor de los secretos y de las recetas fundamentales del arte, se sienta halagado cuando se le llama pintor de pulquería”<sup>286</sup>. Esa posición de Diego respondió a la necesidad de sentirse vinculado con el pueblo y de mostrar orgullo por una de las expresiones artísticas de la clase trabajadora.

Pero si Diego sabía pintar ¿por qué no lo hizo? Esa es la pregunta que *El Demócrata* lanza a Rivera, “nosotros no criticaríamos a Rivera por ser un pintor de pulquería, porque no, no lo es, sino por querer pintar un modesto artesano en paredes abyectas, en vez de pintar como artista educado en muros de consagración, que son templos serenos de sabiduría”<sup>287</sup>. La temática, el estilo, la monumentalidad con la que se realizó la pintura mural parece ofender a la editorial de *El Demócrata*, pero, la editorial guardó un dejo de esperanza hacia el artista al permitir que hubiera una discusión acerca de temas que podrían no ser tan importantes por el contexto político y social en el que están incrustados, la crítica hasta este momento se enfoca únicamente a la obra de Diego Rivera no para su persona.

La editorial cerró el artículo con un exhorto a la tolerancia y resaltó que una de sus posturas inamovibles era el uso de la pintura de caballete como laboratorio en vez de usar espacios públicos y pinturas monumentales destinadas, según opiniones pasadas de *El Demócrata*, a ser arrancadas por las futuras generaciones

Lo que nos repugna más en la agitación artística actual es la tendencia dogmática, la afirmación sectaria de que solo un grupo tiene razón. Se puede pintar bellamente con cualquiera escuela o cualquiera capilla. Lo que importa

---

<sup>285</sup> *Ibíd.*

<sup>286</sup> “Pintura de caballete y pintura de pulquería”, *El Demócrata*, 20 de julio de 1923.

<sup>287</sup> *Ibíd.*

en arte es la personalidad y no el rebaño. Es absurdo generalizar en contra de los retratos o de la pintura de caballete, o de los pintores clásicos. La belleza es de muy más altas categorías que las discusiones de colegio<sup>288</sup>.

La postura de *El Demócrata* fue conservadora al pedir que se respetaran todas las manifestaciones del arte, especialmente las manifestaciones clásicas; puso una etiqueta de sectarios y dogmáticos a aquellas grupos que solo aceptaron una expresión como la correcta, aunque fue eso lo que *El Demócrata* hizo: catalogar la pintura mural como bromas de mal gusto y aconsejar “que la pintura de caballete debe servir antes que nada para aprendizaje, allí puedes ensayarse todas las novedades ultra-cubistas y contra-cubistas”<sup>289</sup>. Antes de malgastar recursos en las obras murales y los recursos de las futuras generaciones en quitarlas.

Una de las críticas que se le hicieron a las editoriales de *El Demócrata* fue no fijar su postura ante los temas artísticos, daban opiniones en nombre de terceros y carecían de un sustento o a al menos no se dejaban leer en sus líneas, es decir, se criticaba a la crítica. Con relación al tema de la crítica a la crítica se encuentra el siguiente texto.

---

<sup>288</sup> *Ibíd.*

<sup>289</sup> “Pintura de caballete y pintura de pulquería”, *El Demócrata*, 20 de julio de 1923.

### 3.3 La Defensa del movimiento muralista por los artistas.

La razón de profundizar en los siguientes artículos fue dar respuesta a la pregunta ¿Existió una respuesta por parte de los intelectuales y del mismo Diego Rivera a la crítica de la obra mural? Este artículo es el primero escrito por los artistas juzgando a la crítica, donde establecieron parámetros para ser criticados he incluso clasificaron a los pintores y a los críticos, fue una primera línea de defensa de los artistas dedicados a la pintura mural.

En *El Demócrata* aparecieron cinco artículos escritos conjuntamente por David Alfaro Siqueiros y Jean Charlot, bajo el seudónimo de Ing. Juan Hernández Araujo, el primero de la serie fue publicado el 11 de julio de 1923 con el título “El movimiento actual de la pintura en México” donde se explicó la intención de los autores de realizar una investigación acerca de la pintura en México y se continuó con la crítica a la crítica y su posterior clasificación.

Debido a la carencia total de la buena crítica, han creado en nuestro medio una muy grave confusión: se elogia o se desprecia furtivamente sin ninguna base de conocimiento, ocultando las razones estéticas con la camaradería o las enemistades personales, los pseudo críticos no tienen idea del objeto de su profesión improvisada ni de sus responsabilidades para el público y los pintores<sup>290</sup>.

La expresión maniquea de apoyo o rechazo orillaron a David Alfaro Siqueiros y Jean Charlot a reclamar a los críticos, o pseudo críticos, un punto de neutralidad y de objetividad, además de intentar profesionalizar la crítica, al señalar que esta debería dejar de basar su halago o su desprecio en una relación afectiva o de interés. Los autores desarrollan el artículo con las siguientes ideas:

Divagan literariamente alrededor de una pintor tomando como pretexto para ejerceré sus facultades literarias las obras que su erudición retrasada, por más de diez años, supone de actualidad: los más zorros velan su falta de

---

<sup>290</sup> Siqueiros Alfaro y Charlot Jean, "El movimiento actual de la pintura en México", *El Demócrata*, 11 de julio de 1923.

conocimiento con una apariencia artificial del oficio de la pintura y de su historia y ayudándose del diccionario nos hablan de los griegos, de los egipcios y de sus procedimientos con una imperdonable confusión histórica, equivocándose hasta en su ortografía de los nombres y en las cifras de los siglos, de esa manera sus opiniones necias edifican a sus favoritos de un momento, indiferentemente geniales o mediocres, popularidades de carrizo que hacen sectas de aduladores inocentes, amigos de las publicidades estrepitosas y atribuyendo a un individuo la labor de toda una colectividad, menospreciando esfuerzos meritorios y arrancan invariablemente a la juventud, el elogio al que tiene derecho y ponen al público y a los aprendices en criminal desorientación<sup>291</sup>.

La respuesta de los artistas acusa a los críticos de anticuados, faltos de criterio e ignorantes; los autores atacan a los críticos de manera contundente al acusarlos de causar confusión entre el público con sus juicios anacrónicos y de dejar desprovista a la nueva generación del reconocimiento tan necesario para un artista, solo por no tener la capacidad, el conocimiento y la voluntad necesaria para criticar y aprender de las nuevas obras.

En los escritos destacó también la idea de colectividad, que fue uno de los principios de la pintura mural: intentar llegar a las masas y convertir al obrero y campesino en modelo de las nuevas obras; pero eso no lo lograría un individuo, no se debe santificar a un artista y era mejor respetar el esfuerzo y los méritos de la colectividad por encima de amistades o intereses, y porque, dentro de la colectividad estaba el fervor creativo de los jóvenes artistas mexicanos.

Por si no quedara clara la opinión de los autores con respecto a los críticos, rematan escribiendo “sobre el movimiento actual de pintura que considero fundamental, los críticos de oficio han guardado hasta ahora un silencio absoluto”<sup>292</sup>, un comentario que puntualiza todo lo escrito hasta ahora, todas las críticas vertidas hasta el 11 de julio de 1923 carecen, según David Alfaro Siqueiros y Jean Charlot, de los fundamentos necesarios para tomarse en cuenta.

---

<sup>291</sup> *Ibíd.*

<sup>292</sup> *Ibíd.*

Hasta aquí llegó la respuesta y crítica directa de David Alfaro Siqueiros y Jean Charlot, aunque continuaron su artículo clasificando a los tipos de críticos o como dijo el autor: “una disección por grupos de las personas que en México escriben sobre pintura”<sup>293</sup>. Se cita el cuadro íntegro por su utilidad en el desarrollo de esta investigación:

Críticos que no podremos llamar profesionales: inteligentes, de buena fe pero que a causa de inercia han perdido el hilo del movimiento pictórico moderno y que por lo mismo no han vuelto a escribir

- Alfonso Cravioto
- Alfonso Torres Chávez
- Cesa Margain
- Raziel Cabildo
- Manuel Toussaint

Escritores ilustres de muy buena orientación lírica, que contribuyen a que se le admiren las obras realmente buenas pero no hacen crítica útil

- José Juan Tablada
- Alfonso Reyes
- Antonio Caso
- Jesús B. Gonzales
- Pedro Enríquez Ureña
- Los jóvenes que escriben sobre pintura

Críticos pseudo científicos:

- Renato Molina Enríquez ( sería un buen crítico con más erudición y serenidad)

Críticos inocentes:

- Efraín Pérez Mendoza
- Vera de Córdoba y Ortega

Críticos exclamativos:

Los que admiran o desprecian por modalidad y que por su prestigio literario contribuyen a equivocar el gusto público (muchos de los reporteros, y la gran mayoría de los jóvenes literarios, especialmente los llamados de vanguardia)<sup>294</sup>.

---

<sup>293</sup>Siqueiros Alfaro y Charlot Jean, "El movimiento actual de la pintura en México", *El Demócrata*, 11 de julio de 1923.

<sup>294</sup> *Ibíd.*

La importancia de citar el cuadro es para tener los nombres presentes y la categoría en la que los ubicaban, al ir profundizando en el artículo de David Alfaro Siqueiros y Jean Charlot se dejó entrever la competencia entre generaciones, la tendencia de los nuevos creadores fue contraria a la vieja escuela.

Pero se protegió a un crítico en especial, según estas palabras “no incluí en el cuadro anterior al Dr. Atl. Su obra sobre las artes populares es el único libro importante de crítica sobre la materia que se ha escrito en México en los últimos tiempos”<sup>295</sup>. Tal vez en forma de agradecimiento por los años cuando Gerardo Murillo fue maestro de David Alfaro Siqueiros o bien por apoyo recibido del Dr. Atl a las nuevas manifestaciones artísticas y sus creadores.

Si seguimos el argumento de que las nuevas generaciones se posicionaron, por el apoyo gubernamental y lo novedoso de sus técnicas y temáticas, en la escena artística nacional e internacional se deberían tener pautas y normas acerca de la crítica, el artículo "El movimiento actual de la pintura en México", además de clasificar la crítica, propone como debe ser la crítica ideal.

Con la pregunta ¿cómo debió ser la buena crítica de la pintura en México? Los autores describieron en tres puntos las características necesarias para generar una buena crítica, el primer punto desarrollado fue el histórico, señalaba que “siendo, hasta hoy como demostrare más adelante las manifestaciones pictóricas de México, el reflejo natural de las de Europa, hay que conocer las relaciones exactas que existan entre una y otra pintura, no solamente sus aspectos históricos, si no muy especialmente en los actuales”<sup>296</sup> el conocimiento de las relaciones entre las pinturas de ambos continentes desembocará en una crítica más veraz.

En su escrito los artistas continúan con el desprecio a las opiniones conservadoras, “asunto imposible para los que quieren ilustrarse en las revistas conservadoras, únicas que llegan a México y que a su vez no aceptan en sus columnas las manifestaciones

---

<sup>295</sup> *Ibíd.*

<sup>296</sup> Siqueiros Alfaro y Charlot Jean, "El movimiento actual de la pintura en México", *El Demócrata*, 11 de julio de 1923.

revolucionarias sino quince o veinte años después”<sup>297</sup>, era necesario para quien se diga crítico de arte, documentarse acerca de las nuevas expresiones artísticas, desde el punto novedoso y la conservadora, no asumir como únicas las expresiones que algunos medios consideren aceptadas. Aspecto que se pensó difícil en 1923, cuando los medios que llegaban a México eran pocos y atrasados, si las opiniones en campos como la política, sociedad, o el trabajo eran tan opuestas, que se podía esperar del ambiente artístico en donde los nuevos artistas como Diego Rivera eran considerados renacimientos artísticos o bien bromas a la estética.

La importancia del conocimiento perfecto de dichas influencias, dicen los autores del artículo, “tiene por objeto evitar que un reflejo lógico, una influencia evidente sea tomada ingenuamente como realización o inventiva local, cosa que es muy frecuente entre nosotros”<sup>298</sup>, aceptar que la pintura mexicana fue producto de mezclas, mentes educadas en Europa y que vieron en México una inspiración para plasmar en muros o lienzos lo visto, a la gente, las tradiciones, los colores etc. fue un proceso donde el primer trabajo, hablando de Diego Rivera, sería radicalmente distinto a los que haría el resto de sus carreras y para los críticos entender el sincretismo entre ambas pinturas evitaría la rivalidad entre lo “europeo” y lo “nacional”

El segundo punto que afrontaron fue el científico y manual, al respecto escribieron:

Hay que tener en cuenta esencialmente las relaciones de cada obra con su utilidad final, por ejemplo la pintura llamada de caballete debe tener medios, intenciones y aspectos opuestos a los de una pared. La pintura de un cuadro es absoluta es decir no tiene relación alguna con la arquitectura o medio material determinado, la pintura mural es subordinada, es decir, tiene que ser complementaria de la arquitectura siguiendo las proporciones modulares de la misma<sup>299</sup>.

En este punto se fue bastante claro, “no se puede juzgar a la pera por no dar manzanas”, cada crítica debía ser coherente y tener armonía según la finalidad de la obra a criticar, no se podía exigir a una obra mural las características de una obra de caballete ni viceversa. Lo que escriben a continuación hace más eco de esta idea:

---

<sup>297</sup> *Ibíd.*

<sup>298</sup> *Ibíd.*

<sup>299</sup> *Ibíd.*

Para escribir sobre ingeniería o medicina, hay que ser del oficio. Para ser crítico de pintura hay que ser pintor: conocer manualmente el oficio, poder especificar las posibilidades y límites de cada teoría y saber a fondo la ciencia de la pintura, los medios conocidos para proporcionar y organizar un cuadro. Las relaciones lógicas de líneas y tonalidades, las reglas de perspectiva y modelado y en general todo lo que en ella está sujeta a leyes inviolables<sup>300</sup>.

Al desacreditar a la mayoría de críticos por no ser pintores, por no conocer desde las entrañas el proceso de creación artística, dotaron a los artistas del derecho de opinar con toda autoridad acerca de otras obras y otros artistas, así desdeñaron la opinión de aquellos que juzgaban desde un academismo lejano a la pintura.

En relación con la utilidad se desarrolló el tercer y último punto de la buena crítica, según David Alfaro Siqueiros y Jean Charlot desde el punto de vista ideológico, “si la finalidad de la obra es ideológica, psicológica o adoctrinaria, el crítico debe indicar hasta qué grado el pintor ha llenado su objeto”<sup>301</sup>, convertir al crítico más en un evaluador en referencia a la finalidad de la obra que un juez de la temática, técnica o estilo. Remataron la primera parte del artículo con la pregunta “¿debe hacerse la crítica por las obras o por los hombres? Debe hacerse por las obras, porque un mismo hombre puede crear obras desiguales y hasta incompatibles”<sup>302</sup>, fue curiosa esta respuesta pues se ajusta muy bien a la personalidad del protagonista de esta investigación, a Diego Rivera, su primera obra fue una práctica, un ensayo para que sus obras posteriores fueran distintas y porque su personalidad nunca restó mérito a sus obras pero si lo puso más de una vez en el foco de la crítica.

La segunda parte de este artículo se desarrolló con tres preguntas apegadas al título del artículo que exaltan la importancia de la influencia europea en el movimiento de pintura en 1923 y la colectivización; la primera de las preguntas fue “¿cuál es la importancia palpable del movimiento actual de la pintura en México? Su importancia capital reside en la suplantación de las malas influencias por las buenas y en la transformación del sistema

---

<sup>300</sup> Siqueiros Alfaro y Charlot Jean, "El movimiento actual de la pintura en México", *El Demócrata*, 11 de julio de 1923.

<sup>301</sup> *Ibíd.*

<sup>302</sup> *Ibíd.*

individual por la acción colectiva”<sup>303</sup>; lo que permite pensar que al escribir acerca de la acción colectiva, al sustituir a la acción individual, se hacía referencia a la pintura mural, despegando con todo brío, en contra de la pintura de caballete condenada a un museo, a ser disfrutada por un perfil específico de espectador, clase alta o snob clase mediero y no por las masas, no por lo obreros o campesinos.

Todo esto había sido gestado por los artistas europeizados que regresaban con hambre de plasmar lo aprendido y vivido en muros o espacios de moda, “el último movimiento pictórico de Europa regresaba a su gran tradición clásica reflejado en nuestro ambiente de una manera lógica y saludable, mostrándonos la fuente inmejorable de nuestra tradición nacional”<sup>304</sup>; una opinión neutral, centrada en reconocer la fuerte influencia de las corrientes europeas en el despertar de la pintura mexicana.

¿Pudo llamarse revolución al último movimiento pictórico de México? Continuaron las respuestas que correspondían con la opinión de entender las influencias llegadas, aceptadas y adaptadas del viejo continente; esta vez la respuesta resultó ser sarcástica, “no sé cómo deba llamarse a la importación y aceptación bruscas de las más sanas y fuertes teorías pictóricas europeas dominantes”<sup>305</sup>.

Pero la importación y aceptación de las teorías no implicó que se copiara íntegramente, no se crean reproducciones, en cada etapa hubo exponentes y etapas con características particulares, las dos últimas preguntas explican esto

¿Se ha producido en México de la conquista a nuestros días alguna transformación pictórica que no haya tenido por base el reflejo de algún movimiento europeo? toda transformación pictórica de México, dentro de la etapa anteriormente señalada, ha tenido base inevitablemente europea y en cada momento ha producido excelentes escuelas: en el siglo XIX ,por ejemplo, los admirables pintores Rebull, Velasco y Clausell, siguieron el movimiento europeo de Ingres, los paisajistas y los impresionistas, respectivamente<sup>306</sup>.

---

<sup>303</sup> *Ibid.*

<sup>304</sup> Siqueiros Alfaro y Charlot Jean, "El movimiento actual de la pintura en México", *El Demócrata*, 11 de julio de 1923.

<sup>305</sup> *Ibid.*

<sup>306</sup> *Ibid.*

La última pregunta tuvo un tinte profético al explicar qué pasaba cuando las características locales eran mezcladas con las influencias europeas

¿Es posible evitar que dichas influencias extrañas transformen por lapsos nuestras escuelas es sus aspectos locales establecidos? Es imposible evitarlo: las influencias de las civilizaciones preponderantes tienen fuerza de expansión universal inevitable cuando los pueblos influenciados, con sus aportaciones locales mezcladas a las extrañas producen momentos pictóricos superiores, tiene a su vez fuerza expansiva universal, estos cambios de jerarquía de un continente o de un país a otro han tenido siempre lugar de una manera cosmogónica, superior a la voluntad de los hombres que la cultivan y jamás de una manera preconcebida y artificial<sup>307</sup>.

Tal vez el muralismo mexicano si fue preconcebido, pero comparto la opinión que la mezcla de las características locales, el protagonismo de la colectividad, la temática y la técnica usada sumada a las influencia europea detonó uno de los movimientos artísticos más importantes en el siglo XX, el muralismo mexicano.

David Alfaro Siqueiros y Jean Charlot cerraron este interesante artículo con la clasificación, de igual manera que hicieron con los críticos, de los artistas, apuntaban que “la pintura moderna mexicana comienza a germinar en aportaciones fundamentales, su primer paso hacia el colectivismo en las producciones plásticas se manifiesta primordialmente por tres tendencias grupales: los tradicionalistas, los nacionalistas y los retardarios pseudo modernos”<sup>308</sup>.

La clasificación se dividió en: “pintores con malas y envejecidas influencias extranjeras, sin contribución estética local y que marcaron el último movimiento de la pintura en México antes del actual”<sup>309</sup> en donde coloca a artistas como Ramos Martínez y sus discípulos, Téllez Toledo, Saturnino Herrán, Roberto Montenegro, “pintores con grandes contribuciones estéticas locales, precursores del movimiento actual” entre ellos Joaquín

---

<sup>307</sup> *Ibíd.*

<sup>308</sup> Siqueiros Alfaro y Charlot Jean, "El movimiento actual de la pintura en México", *El Demócrata*, 11 de julio de 1923.

<sup>309</sup> *Ibíd.*

Clausel, José Clemente Orozco, Cano, Martínez Pintao, arte popular en general (posadas, pandaro etc.); “pintores con influencia extranjera que buscan las características mexicanas en el lado pintoresco del arte popular y de las particularidades regionales”<sup>310</sup>, Adolfo Best Maugard, Manuel Rodríguez Lozano, Abraham Ángel, Nahuali Olin, Dr. Atl, Carlos Mérida, Montenegro, Tamayo Ledesma.

La clasificación continuó con “pintores de la última generación, que han recibido la nueva y mejor tradición occidental, de contribución estética local muy visible”<sup>311</sup>; en este grupo clasificó a Fermín Revueltas, Ramón Alva, Javier Guerrero y Armando de la cueva, entre otros.

En la siguiente clasificación mencionó a Rivera y puso frente a su nombre una nota que expresaba respeto y admiración hacia la obra del anfiteatro; en la misma clasificación que le otorgan a Diego Rivera se auto incluyen David Alfaro Siqueiros y Jean Charlot: “pintores importadores de los últimos movimientos europeos y por ende de la buena tradición: Diego M. Rivera (pintor ya formado, cuya larga obra ha sido siempre muy importante, culminando en la decoración del anfiteatro de la preparatorio, de una manera trascendental)”<sup>312</sup>; un artículo más, que apoya y respalda la trayectoria de Rivera y que lo ensalza como uno de los pintores herederos de una buena tradición, aunque el decir que culmina de manera trascendental en el anfiteatro de la preparatoria es una opinión arriesgada, pero debe tenerse en cuenta que aún no existía otro referente de la obra de Rivera.

De ellos mismos escriben: “David Alfaro Siqueiros (pintor joven que realiza inteligentemente la decoración del colegio de la preparatoria). Jean Charlot (pintor joven, mexicano de origen, cuya obra de la preparatoria ocupa un lugar importante en la pintura actual)<sup>313</sup>, con lo que se colocan como la triada más prometedora del movimiento actual.

---

<sup>310</sup> *Ibíd.*

<sup>311</sup> Siqueiros Alfaro y Charlot Jean, "El movimiento actual de la pintura en México", *El Demócrata*, 11 de julio de 1923.

<sup>312</sup> *Ibíd.*

<sup>313</sup> *Ibíd.*

Cuando un nuevo invento, teoría, idea o movimiento artístico aparece en el horizonte habrá personas disfrazadas de melancolía que ataquen injustificadamente las nuevas creaciones, las personas enamoradas del statu quo impiden que el desarrollo se dé al ritmo necesario, las peleas cíclicas son el bien contra el mal, lo nuevo contra lo viejo, en el caso del muralismo mexicano, lo nuevo se mantuvo firme el tiempo necesario para poder germinar para las futuras décadas y generaciones.

### 3.3.1 Diego Rivera; Respuesta a los críticos.

Algunos días después del último artículo publicado por *El Demócrata*, el 1 de agosto de 1923, Diego Rivera publicó un artículo titulado “De pintura y otras cosas que no lo son” en la revista *La Falange*. Este artículo fue el primero donde Diego Rivera expresó su opinión acerca de las ataques de la prensa y presentó el panorama del movimiento artístico en México. El artículo comenzó con una retrospectiva de 1921, cuando Diego Rivera llegó a México “hace dos años, cuando llegué yo aquí, encontré perfectamente tranquilo el ambiente pictórico y del bloc posimpresionista de Coyoacán, solo surgió diferente por hacer algo más constructivo aunque no fuera más que por lo que concierne al modo de hacer, Fermín Revueltas”<sup>314</sup>.

En párrafos anteriores se mencionó el liderazgo que se le depositó a Diego Rivera por representar la educación vanguardista europea cuando llegó a México; Rivera expresó el interés de los jóvenes de la siguiente forma “los jóvenes de más empuje me interpelaron en grupo, con simpática actitud de rebeldía sobre qué cosas eran esas tendencias, de las que según ellos, yo traía la representación”<sup>315</sup>, continuó describiendo el contexto artístico a su arribo a México. Según Rivera en 1921 “solo había tendencias decorativas nacionalistas, es decir, se empezaban a enjarrar los muros de San Pedro y San Pablo y Best Maugard trabajaba solo en su casa y era casi todo”<sup>316</sup>, abordó la importancia del anfiteatro de la preparatoria por brindar una oportunidad a los pintores al señalar que “después se principió la pintura del anfiteatro de la preparatoria y más tarde vinieron a trabajar sobre muros de la misma escuela, Alva, Charlot, Caero, leal, y Revueltas”<sup>317</sup>.

Continuó su pequeña retrospectiva al escribir “tiempo después, llegaron Siqueiros y de la Cueva llenos de ardor, fresco en sus ánimos el entusiasmo por la pintura sin tiempo,

---

<sup>314</sup> Rivera Diego, “De pintura y otras cosas que no lo son”, *La falange*, 1 de agosto de 1923.

<sup>315</sup> *Ibíd.*

<sup>316</sup> *Ibíd.*

<sup>317</sup> *Ibíd.*

época ni moda, de los grandes italianos y el esfuerzo moderno de París”<sup>318</sup>; acabó la parte introductoria de su artículo recalcando el resurgimiento del arte en México “hoy todos están trabajando, Clausel ha resurgido y también Atl. Se cubre muro tras muro, todos trabajan”<sup>319</sup> y comenta “surgen nuevos cultos, capillas y devociones, los niños trabajan con las directivas del decorativo nacionalista y han nacido nuevas personalidades de pintores jóvenes”<sup>320</sup>.

Hasta estas líneas Rivera solo rememoró los inicios del movimiento pictórico en México y resaltó la importancia de la obra en el anfiteatro de la preparatoria además de mencionar los nombres de algunos artistas en repunte. Luego Diego Rivera hizo una crítica al recibimiento de las obras, Según Rivera “desde hace dos años se perdió en México el contacto entre el público y los pintores, solo de tiempo a tiempo alguna exhibición (que nadie iba a ver) en la academia y alguna exposición comercial, de la categoría más inferior y degradada”<sup>321</sup>, también realizó una separación de los tipos de públicos y la forma en como tomaron las obras “al museo nacional solo van con el alma llena de devoción, y viva sensibilidad, las gentes de calzón blanco. Los concedores entran allí para estudiar y solazarse, las clases medias y acomodadas para reírse de los ídolos”<sup>322</sup>.

Da la impresión que incluso en este artículo el discurso de Diego tuvo la intención de ensalzar a la clase campesina y trabajadora, al criticar a las clases más letradas y su reacción “así es que cuando el público de estudiantes, empleados, profesores y personas más o menos letradas han visto los muros decorados... se han muerto de risa o han visto sus digestiones un poco turbadas por el asco y la indignación”<sup>323</sup>. Cabe la posibilidad de que este público más letrado tuviera más acceso a la lectura de periódicos y por esa razón su opinión estuviera influenciada para rechazar el incipiente muralismo, aunque Diego Rivera escribe y argumenta que este fenómeno se dio a la inversa.

---

<sup>318</sup> Rivera Diego, “De pintura y otras cosas que no lo son”, La falange, 1 de agosto de 1923.

<sup>319</sup> *Ibíd.*

<sup>320</sup> *Ibíd.*

<sup>321</sup> *Ibíd.*

<sup>322</sup> Rivera Diego, “De pintura y otras cosas que no lo son”, La falange, 1 de agosto de 1923.

<sup>323</sup> *Ibíd.*

Acerca de este tema escribió: “la Prensa, dentro de su natural papel se dio cuenta y vio en todo esto un motivo de interés periodístico. Empezaron las críticas por escrito, lo más violentas posibles”<sup>324</sup>. Aunque el cubrimiento que hizo la prensa empezó desde la estancia de Diego en Europa es cierto que los primeros artículos con opiniones belicosas se desarrollaron en 1923; a partir de este año la opinión acerca de la obras de Diego Rivera y del muralismo mexicano se dividieron en defensores y atacantes.

En el análisis del artículo publicado por Diego Rivera destacó la intención de los periodistas: “se trataba de molestar al que dio posibilidad de ejecutar todos estos trabajos, al ministro José Vasconcelos, y se procedió como primera providencia a cubrir de insultos a Diego Rivera, que les pareció el más visible de los pintores del movimiento”<sup>325</sup>. Los comentarios vertidos por Diego Rivera coinciden con lo que se había logrado percibir en esta investigación, los ataques a la obra de Diego dieron inicio en 1923 con adjetivos agresivos y la prensa vio a Rivera como el principal representante de este movimiento surgido en 1921, por lo tanto, la atención, los ataques y las defensas giraron muchos años en torno a él.

No se ha encontrado una respuesta directa de Diego hacia los ataques recibidos en la prensa, en este artículo solo escribió lacónicamente “Y prudentemente se inició la defensa”<sup>326</sup>, pero no señaló directamente a un diario o a un periodista, ni siquiera ofrece un argumento a favor del muralismo. Pero, recalcó las consecuencias que las opiniones de la prensa tuvieron en el movimiento artístico “los ataques de la prensa ya han dado resultados. La atención de las gentes se ha fijado y todo el día pueden verse en los corredores de la secretaria de educación pública gentes que hacen ademanes violentos, el pueblo y algunos espíritus preparados gustan de las pinturas y los pintores siguen trabajando”<sup>327</sup>.

De nuevo exaltó a la gente que aprecia la pintura mural, el pueblo y algunos espíritus preparados, pero, la intención de este artículo no fue defender al muralismo ni exaltar a la gente que apoyaba al movimiento, los intereses de Diego Rivera saltaron a la vista en la

---

<sup>324</sup> *Ibíd.*

<sup>325</sup> *Ibíd.*

<sup>326</sup> Rivera Diego, “De pintura y otras cosas que no lo son”, *La falange*, 1 de agosto de 1923.

<sup>327</sup> *Ibíd.*

última parte de su escrito. La intención que tenía Diego era la de mostrar la desunión de los diferentes grupo de pintores “siguen trabajando los pintores, pero no sin agitarse, discutir, agruparse unos contra otros, e iniciar divisiones lanzándose reproches entre grupos, se alborotó la jicotería” y mostró interés por que esas diferencias no mengüen el movimiento pictórico.

Llamó a la esperanza de unión “ya que no tenemos todavía la unanimidad que construyó Teotihuacán, Cheops y Asís, podemos quedarnos en una diminuta querrela entre clásicos y románticos, no importan que sean nuevos los vocablos políticos sociales, “comunista”, “nacionalista”, “fascista”<sup>328</sup>. Diego Rivera cerró el texto con un párrafo que describió el corte social que este movimiento esperaba tener, un movimiento lejos de las vanguardias y cerca del pueblo, “fundemos en esto toda esperanza, que todas las figuras lo mismo positivas que negativas, del todavía diminuto movimiento, estén accionadas por una fuerza profunda: el anhelo del pueblo, que como un sismo acciona la superficie del país. Esperemos que algún artista, o los artistas lleguen a ser de este anhelo la voz”<sup>329</sup>.

Es hasta 1923 cuando se vislumbraron algunas directrices que intentaron guiar el incipiente movimiento, poner como principal interés ser voz y representantes del pueblo en el aspecto artístico, la importancia de este artículo se centra en que fue el primero publicado por Diego Rivera pero no le da un peso protagónico a los ataques de la prensa y si a las divisiones entre los diferentes grupos e intenta colocar al pueblo como elemento cohesivo entre los diferentes grupos.

El último artículo localizado de 1923 fue escrito en diciembre por Diego Rivera, la importancia del análisis de este artículo radica en que Rivera es la figura central de esta investigación por lo que es vital saber qué pensaba por medio de sus escritos además apuntala la respuesta al demostrar que existía una respuesta de los intelectuales y del artista a la crítica y una apertura de los medios para ofrecer sus hojas a los diversos escritores, artistas, y críticos quien tuviera algo que aportar al debate artístico sobre Diego Rivera.

---

<sup>328</sup> *Ibíd.*

<sup>329</sup> *Ibíd.*

¿Qué opinión tuvo Diego a finales de 1923? “De todos lados se exageró; los hombres de buena voluntad creyeron en el milagro; los de mala voluntad gritaron al desastre”<sup>330</sup>; el artista coincidió con una de las conclusiones de 1923, las opiniones se tornaban extremas y polarizadas, quien no consideraba los murales como una obra de renacimiento los consideraba una aberración que su único fin sería la destrucción. Pocos críticos vieron en las decoraciones murales un punto de partida perfectible y en casi en su totalidad lo vieron como el digno renacimiento del arte mexicano.

Sobre el tema del llamado renacimiento Diego escribió “cierto que, por lo que el arte concierne, lo más interesante en México en este momento la pintura, pero sería peligroso exagerar, alguien ha hablado de renacimiento”<sup>331</sup>. El muralista y protagonista de esta investigación recomendaba una postura mesurada, “no señores; nosotros nada sabemos de si esto, será renacimiento o no, o si dios permite que sea lo mejor, es decir, que sea nacimiento: por favor no teorizamos, no pedanticemos, ni seamos impacientes”<sup>332</sup>.

Leer a Diego Rivera en estos párrafos ofrece una afirmación de lo que se dejaba entrever desde 1921, que nadie sabía a ciencia cierta qué se estaba haciendo, ningún artista había ofrecido las directrices teóricas del nuevo movimiento y que esta tendencia se mantenía a finales de 1923. Sobre sus colegas artistas Diego Rivera opinaba lo siguiente:

Hay pintor que teniendo el encargo de cubrir una superficie de cientos de metros cuadrados y llevando solo hecho, un pequeñito plafón, se impacienta y malhumora porque todos los megáfonos gigantes de la radiotelefonía de la fama, no proclaman ya su gran valor, hay quien ataca a los decoradores a nombre del impresionismo creyéndose más grande impresionista que Pissarro y Claude Monet, aunque solo tenga tras de sí una corta docena de telas ramo-coyoacaneras, tal otro quiere, con la autoridad seis meses de cal y arena, que todo lo que no sea clásico sea echado al fuego; y quien con un año de pintura nacionalista, desde su nacimiento acá se siente definitivo: alguno se creyó el Greco de México<sup>333</sup>.

---

<sup>330</sup> Rivera Diego, “Dos años”, *Azulejos*, Diciembre 1923.

<sup>331</sup> *Ibíd.*

<sup>332</sup> *Ibíd.*

<sup>333</sup> *Ibíd.*

La competencia entre los artistas no era un secreto, todos competían por la gracia del Estado, gran benefactor de este movimiento y, como lo demuestra esta investigación, no fueron pocas las ocasiones en que los artistas dirigían el asedio mediático contra sus colegas de oficios, solo por defender un punto teórico, o por considerarse superiores en técnica, proponiendo su arte como la única digna de seguirse.

Al menos Diego reservó los nombres e intentó ubicar el momento en que se estaba desarrollando el muralismo, que según Rivera no fue un momento de gloria, no se disponía de una teoría artística fundamentada y no lograron germinar aun nada tangible, por lo tanto estaban muy lejos para hablar de un renacimiento artístico.

Aunque el eclecticismo oficial y las necesidades estéticas de velocidad y superficie, inundan los muros con gasolina anilizada en formas y trazados dictados por el más puro gusto yankee de quincuagésima categoría, aunque la perplejidad que amalgama Marinetti con John Ruskin bajo la Aureola de Budda haga posible toda clase de regocijadas pinturas, nada importa! Porque a pesar de tantas impaciencias, es preciso que nosotros tengamos paciencia porque en todos estos “elementos” hay ciertamente talento y buena voluntad, esperemos que cuando estas gentes hayan trabajado, hecho obra de pintor y cumplido sus espléndidas promesas, el arte indo-americano contemporáneo habrá nacido<sup>334</sup>.

Pero si habló con mucha esperanza de la posibilidad del nacimiento del arte Americano y propuso como lograrlo, no fue una propuesta teórica o técnica, fue más una motivación y un exhorto a sus colegas

Pero para que este arte de América india no nazca cucho, ético o con un solo brazo y seis dedos en la mano no hagamos tanta tontería, no nos declaremos “tradicionalistas”, echemos los cimientos, hagamos que nuestro trabajo forme una tradición, teniendo presente que una labor de pintores, escultores y arquitectos es tradicional cuando está hecho de acuerdo con el ritmo universal, gracias al empleo en el trabajo de aquellas de sus leyes plásticas que no sean conocidas (si descubrimos algunas de estas leyes seremos algo)<sup>335</sup>.

Concluyó su texto con la esperanza depositada en todos los artistas

---

<sup>334</sup> Rivera Diego, “Dos años”, *Azulejos*, diciembre 1923.

<sup>335</sup> *Ibíd.*

En México, como en todas las partes del mundo destinadas a ver nacer la nueva civilización basada en la cohesión y armonía entre los productores existe una agitación de las masas profunda, lenta y formidable como sismo o mar de fondo; las figuras de las superficies vacilan y se tambalean y por esto se creen automotrices, cuando se rompa la cascara y los cráteres se abran, arte y todo lo demás, se producirá. ¿Entre los presentes habrá algunos que sean de los de entonces? Solo Dios lo sabe, deseémoslo nosotros y trabajemos activamente con el alma llena de ardor y libre de toda clase de PEQUEÑISMOS<sup>336</sup>.

Diego Rivera colocó a su generación como la encargada de mantener el fervor necesario para generar algo digno de llamarse arte americano o como otros críticos lo llamaron arte mexicano; pero, no consideró las expresiones plásticas un renacimiento; las supuso como un punto de partida que con mucho trabajo podría ser el arte representativo de América y mantuvo una postura inclinada al perfeccionamiento de su propia arte.

---

<sup>336</sup> *Ibíd.*

## CONCLUSIONES

Intentar develar una postura generalizada en los diarios y revistas solo nos ofrecería una visión maniquea, cortada y manipulada de las opiniones vertidas en los artículos que ha recabado en esta investigación. El espacio y el debate estaba abierto desde una primera fase del movimiento muralista cuando ni siquiera se usaba el término muralista hasta la elaboración de los frescos de la SEP. Las opiniones siguieron tendencias, en una primera fase, la crítica a los Frescos de la Creación por considerarla de influencia europea con angelitos morenos pero vista con optimismo, pasando por críticas despectivas y burlonas hacia las pinturas de pulquería vertidas abiertamente por diarios como *El Demócrata* y finalizando en halagos increíbles hacia Diego y su obra.

Aunque la necesidad de ofrecer una conclusión implica considerar que los artículos publicados desde 1921 hasta 1923 tenía en común ofrecer un discurso paralelo a la crítica de la obra mural de Diego Rivera, se discute acerca de las directrices del nuevo movimiento artístico y se coloca a Diego Rivera como el más fértil, preparado y ágil artista aunado a ser el artista más cubierto por los medios desde su arribo a México. Por un lado, se ponía en debate ¿qué debía de hacerse? y ¿cómo debería de ejecutarse? Y, por el otro, se juzgaban las primeras obras de Diego Rivera con benevolencia, considerándolas obras magnificas y dignas de preservarse.

Esta opinión mutó de 1921 a 1923, en el primer año Diego Rivera se veía como el salvador, guía y todopoderoso que daría a la nueva sociedad un producto artístico necesario y digno; pero, para 1922 y 1923 la reacción generalizada fue la esperanza que las obras murales de Diego mejorarían y ofrecieran algo novedoso, una técnica envidiable o una temática que unificara al pueblo, sus instituciones y sus artistas, una obra que develara la formación artística y el deseo imperante de un arte genuino mexicano fruto de la revolución. Fue a finales de 1923 cuando las opiniones pro riverianas a partir de los trabajos en la Secretaría de Educación Pública empezaron a unificarse y a tomarse como una bandera para el arte mexicano en el Siglo XX.

En los diarios consultados solo uno atacó directamente la obra de Diego, fue *El Demócrata* en 1923 y lo hizo por medio de su editorial, sus opiniones no se encontraron apoyadas por ningún artista o intelectual; es interesante ver que a pesar de tener una postura en contra de las obras murales de Diego dejaba disponible sus páginas para artículos pro muralistas.

Artículos que en su totalidad fueron redactados por artistas, críticos, o gente que pertenecía al ambiente cultural, resaltan nombres como Gerardo Murillo, David Alfaro Siqueiros, José Vasconcelos, Febronio Ortega, Carlos Mérida, Jean Charlot y el mismo Diego Rivera, por lo tanto queda demostrado que los artistas tenían el medio para expresar sus opiniones acerca del trabajo de Diego Rivera, en particular, y del arte en general, pareciera incluso que los artistas e intelectuales formaron un círculo de protección alrededor suyo, podrían criticarse entre ellos; pero, respetando el valor artístico de sus obras y demeritando las opiniones de terceros teniendo la suficiente capacidad de respuesta y el derecho de réplica.

También se afirmó que Diego Rivera tenía participación activa en los medios impresos y en los debates artísticos, por lo tanto existía un respuesta sobre sus críticos, si bien no respondía específicamente a cada una de las críticas vertidas por sus colegas, o por la editorial de *El Demócrata*, respondía con puntos generales.

Por lo tanto, la hipótesis de esta investigación quedó confirmada, pues la obra mural de Diego Rivera fue bien recibida por medios capitalinos y nacionales por considerarla innovadora, nacionalista y representante de los nuevos valores del Estado mexicano triunfante de la Revolución, que, además, patrocinó el movimiento artístico y fue apoyado por una cantidad considerable de artistas e intelectuales por medio de los medios escritos.

El valor artístico, cultural, social e histórico que tienen los murales de Diego Rivera es ineludible, nadie podría hoy juzgar la importancia de estos murales y resulta insultante pensar que algún día se llegó a pensar en tallarlos de las paredes.

## Anexo



La creación, 1923.

Trabajo de pintura mural en Secretaria de Educación Pública:





## Bibliografía:

- Aguilar Camín Héctor / Meyer Lorenzo, *A la sombra de la revolución*, México, Cal y Arena, 2004, 318 pp.
- Aguilar Héctor, *En torno a la cultura nacional*, México, CNCA, 1989, 210 pp
- Brom Juan, *Esbozo de historia de México*, México, Grijalbo, 2003,374pp.
- Cardoza Luis, *México pintura de hoy, Checoslovaquia, fondo de cultura económica*, 1964,215 pp.
- Cardoza Luis, *Diego Rivera Los murales en la Secretaría de Educación Pública*, México, SEP, 1991, 200 pp.
- Cimet Esther, *Movimiento muralista mexicano, ideología y producción*, México, UAM, 1992,180 pp.
- Colegio de México, *Historia general de México*, México, el colegio de México, 2009,1103pp.
- Charlot Jean, *Renacimiento del muralismo mexicano*, Texas, Domés, 1985, 375 pp.
- Díaz Víctor, *Querrela por la cultura revolucionaria*, México, FCE, 1989, 206 pp.
- Florescano Enrique, *Cultura mexicana revisión y retrospectiva*, México, Taurus, 2008,448 pp.
- Florescano Enrique, *Imágenes de la patria: a través de los siglos*, México, Ediciones Taurus, 2006, 487 pp.
- González y González Luis, *Viaje por la Historia de México*, Editorial Clío, 2009, 65 pp.
- Gonzales Marín, Silvia, *Prensa y poder político, la elección presidencial de 1940 en la prensa mexicana*, México, Siglo XXI UNAM, 2006, 392 pp.
- Instituto de investigaciones estéticas, *El nacionalismo y el arte mexicano*, México, UNAM, 1986, 411 pp.
- Kettenmann Andrea, *Diego Rivera 1886-1957*, México, TASCHEN, 2006, 96 pp.
- *La pintura mural de la Revolución*, Checoslovaquia, FCE, 1967, 310 pp.
- Martin Lozano, Luis, *Diego Rivera la obra mural completa*, Alemania, TASCHEN, 2008, 672 pp.

- Matute Álvaro, *Historia de la Revolución Mexicana 1917-1924*, El Colegio de México, 1980, 201 pp.
- Montfort Pérez Ricardo, *Estampas de nacionalismo popular mexicano*, México, Ediciones de la Casa Chata, 1994, 217 pp.
- Moyssén Xavier, *Diego Rivera textos de arte*, México, UNAM, 1986, 430 pp.
- Patrick Marham, *Soñar Con Los Ojos Abiertos. Una Vida De Diego Rivera*, España, Plaza & Janes editores, 1999, 427 pp.
- Peña Medina Luis, *Hacia el nuevo Estado México, 1920-1924*, México, Fondo de cultura económica, 1995, 362 pp.
- Ramos Samuel, *Diego Rivera*, México, UNAM, 1986, 175 pp.
- Riding Alan, *Vecinos distantes un retrato de los mexicanos, planeta*, México, 1985, 451 pp.
- Rivera José, *Historia de la cuestión agraria mexicana, modernización, lucha agraria y poder político 1920-1934*, México, siglo veintiuno editores, 1988, 253 pp.
- Rivera Martín, Guadalupe, *Encuentros con Diego Rivera*, México, siglo XXI editores, 2003, 399 pp.
- Romero Jesús, *Anales históricos de la Revolución Mexicana*, México, El nacional, 1939, 312 pp.
- Rosales Héctor, *Sentipensar la cultura*, UNAM, México, 1998, 243 pp.
- Ruiz Castañeda, María del Carmen, *La prensa pasado y presente de México*, México UNAM, 1990, 245 pp.
- Schettino Macario, *Cien años de confusión; México en el Siglo XX*, México, Taurus, 2011, 526 pp.
- Tibol Raquel, *Diego Rivera luces y sombras*, México, Lumen, 2007, 304 pp.
- Wolf Bertram, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México, Editorial Diana, 1991, 366 pp.

### Fuentes electrónicas:

- <http://www.arteespana.com/cubismo.htm> consultada realizada el 31/ Octubre/ 2011
- [http://www.antorcha.net/biblioteca\\_virtual/historia/gildardo/2\\_14.html](http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/historia/gildardo/2_14.html) consulta realizada el 31/octubre/ 2011

### Fuentes hemerográficas:

- Alfaro Siqueiros David, “Diego Rivera pintor de América por el acuarelista...”, *El Universal Ilustrado*, 7 de julio, 1921.
- Barrios Roberto, “Diego Rivera pintor”, *El Universal Ilustrado*, 19 de julio, 1921.
- Córdova de Vera Rafael, “Artistas que surgen. Ramón Cano”, *El Universal*, 1 de noviembre, 1922.
- Cosío Villegas Daniel, “La pintura en México”, *El Universal*, 19 de julio, 1923.
- Del Sena Juan, “Notas artísticas, Diego Rivera en el Anfiteatro de la Preparatoria”, *El Universal Ilustrado*, 6 de abril, 1922.
- Dr. Atl, “Colaboración artística ¿renacimiento artístico?”, *El Universal*, 13 de julio de 1923.
- Dr. Atl, “El renacimiento artístico en México”, *El Universal*, 17 de agosto de 1923.
- Garrido Luis, “La escultura cubista en México”, *Revistas de Revistas: El semanario nacional*, 17 de septiembre de 1922.
- Jiménez, Francisco Javier, “Habla Diego Rivera de su arte y de su regreso al comunismo”, *El Universal*, mayo 31, 1946.
- Lara pardo, Luis, “Mi opinión sobre Diego Rivera”, *Excélsior*, diciembre 9, 1956.
- Maples Manuel, “Los pintores jóvenes de México”, *Zig-Zag*, abril, 1921.

- Mérida Carlos, “Notas artísticas: las decoraciones florales de las canos de Xochimilco”, *El Universal Ilustrado*, febrero 1922.
- Molina Renato, “La decoración de Diego Rivera en la preparatoria”, *El Universal Ilustrado*, Marzo 1923.
- Siqueiros Alfaro y Charlot Jean, " El movimiento actual de la pintura en México: la influencia benéfica de la revolución –El nacionalismo como orientación pictórica intelectual-", *El Demócrata*, 1 de agosto de 1923.
- Siqueiros Alfaro y Charlot Jean, "El movimiento actual de la pintura en México", *El Demócrata*, 11 de julio de 1923.
- Ortega Febronio, “¿Cuál es el pintor más grande de México?”, *El Universal Ilustrado*, 21 de septiembre, 1922.
- Ortega Febronio, “Notas artísticas: el fracaso de la exposición de independientes”, *El Universal Ilustrado*, Noviembre 1922.
- Ortega Febronio, "Notas artísticas: La obra admirable de Diego Rivera." *El Universal Ilustrado: Semanario artístico popular*, Marzo 1923.
- Ortega Febronio, “La Pintura y la Escultura en 1922”, *El Universal Ilustrado*, 28 de diciembre. 1922.
- Ortega, Febronio. "Zig-zag en el mundo de las letras", *El Universal Ilustrado: Semanario artístico popular*, Noviembre 1923.
- Pellicer Carlos. “El pintor Diego Rivera”, *Azulejos*, Diciembre 1923.
- Rivera Diego, “La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, *Azulejos*, octubre 1921.
- Rivera Diego, “Dos años”, *Azulejos*, Diciembre 1923.
- Rivera Diego, “De pintura y otras cosas que no lo son”, *La falange*, 1 de agosto de 1923.

- “Arte y nacionalismo”, *El Demócrata*, 7 de julio de 1923.
- “Entrevista con el pintor Diego Rivera”, *El Universal*, 21 de julio, 1921.
- “Fue inaugurada ayer, el edificio de la Secretaria de Educación Pública”, *El Universal*, 10 de julio, 1922.
- “La conferencia del pintor Diego Rivera”, *Excélsior*, 21 de octubre, 1921.
- “Pintura de caballete y pintura de pulquería”, *El Demócrata*, 20 de julio de 1923.