



Sophia, Colección de Filosofía de la
Educación

ISSN: 1390-3861

faguilar@ups.edu.ec

Universidad Politécnica Salesiana
Ecuador

Garrido, Esperanza
LA PINTURA MURAL MEXICANA, SU FILOSOFÍA E INTENCIÓN DIDÁCTICA
Sophia, Colección de Filosofía de la Educación, núm. 6, 2009, pp. 53-72
Universidad Politécnica Salesiana
Cuenca, Ecuador

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=441846107004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LA PINTURA MURAL MEXICANA, SU FILOSOFÍA E INTENCIÓN DIDÁCTICA

Esperanza Garrido

Maestra de Historia del Arte de la UNAM

Agregada Cultural y de Educación de México en Ecuador

53



En este artículo me propongo analizar la filosofía e intención didáctica del movimiento muralista mexicano de la primera mitad del siglo XX, así como el papel de dicha filosofía en la trascendencia del mismo, tanto en el ámbito artístico y culto de México como en el popular.

Entendiendo como *filosofía del muralismo mexicano* la motivación más profunda que lo anima, los problemas que se plantea y las soluciones que propone, así como sus ideas conductoras.

La intención didáctica deriva, de hecho forma parte, de la filosofía del movimiento, como se verá más adelante.

La pintura mural existe en México desde tiempos inmemoriales, desde la Prehistoria, pintura rupestre sobre la roca viva, hasta nuestros días. Sin embargo, su intención y realización han variado a lo largo de la historia, alcanzando un punto especialmente brillante y trascendente en la primera mitad del siglo XX. De tal suerte



que al referirme a la *pintura mural mexicana* o *Muralismo Mexicano* en este trabajo, desde su título, me refiero justamente a la pintura mural producida en dicho periodo, más exactamente entre 1921 y 1970.

A pesar del tiempo transcurrido, el Muralismo Mexicano sigue presente en el ámbito artístico tanto nacional como internacional, un número importante de pintores, dentro y fuera de México, siguen los pasos, la ruta trazada por los muralistas de aquel tiempo. Las exposiciones de arte mexicano más solicitadas y exitosas siguen siendo aquellas en las que se muestra obra de caballete precisamente de las figuras más importantes del Muralismo Mexicano. Baste recordar la que se exhibió el año pasado aquí en Quito, en el Museo de la Ciudad, titulada *Zonas silenciosas*. En ella se presentó la obra de 20 pintores y grabadores y un escultor mexicanos, nueve de éstos incursionaron en el terreno de la pintura mural y tres de ellos son los máximos exponentes de dicha escuela: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, sus nombres son los que aparecen en el material de promoción de la mencionada exposición. Ellos son conocidos por el público ecuatoriano y a quienes quería ver, aunque tal vez al recorrer la exposición hayan descubierto a otro pintor que les interesó tanto o más, pero el motor, la atracción siguen siendo los muralistas.

Los referentes iconográficos que identifican en todo el mundo a *lo mexicano* y que se han propagado por muchísimos medios: cine, televisión, carteles, cerámica, escultura, grabado, fotografía, desde luego pintura, etcétera; aunque se fueron acuñando poco a poco a lo largo del siglo XIX, especialmente en su segunda mitad, como se verá más adelante, fraguaron definitivamente y se consolidaron en los murales de la primera mitad del siglo pasado y están vigentes aún ahora.

Actualmente, México se prepara para celebrar el Bicentenario de su Independencia y el Centenario de la Revolución Mexicana, celebraciones que iniciarán en septiembre de este año y culminarán, para el Bicentenario, en septiembre de 2010 y para el Centenario en noviembre del mismo año. Estos dos acontecimientos marcaron en México toda expresión humana, afectaron profundamente a nuestro ser nacional e individual. Ahora, al reflexionar sobre estos acontecimientos y sus efectos en el país, las miradas y el pensamiento vuelven una vez más a encontrar en la pintura mural mexicana una fuente de inspiración, un libro abierto, una reflexión y una reacción, una propuesta en torno a los dos acontecimientos históricos que han hecho vibrar más profundamente el alma nacional.

Hace ya algunos años que he estudiado al Muralismo Mexicano, lo he enseñado y algo he publicado al respecto, siempre desde el punto de vista de la Historia del Arte. Ahora pretendo enfocar el tema desde una perspectiva filosófica, sin dejar la Historia ni el Arte de lado, motivada por el *Café Filosófico* que tuvo lugar en el Centro Cultural Mexicano en noviembre de 2008, teniendo como tema “arte y pensamiento”, en torno a la exposición *Zonas Silenciosas*, mismo que fue organizado por los estudiantes de Filosofía de la Universidad Politécnica Salesiana.

He dividido este artículo en tres partes: la primera es un breve enmarcamiento histórico-social del Movimiento Muralista Mexicano para situar al lector. La segunda se refiere al inicio de dicho movimiento, a José Vasconcelos, filósofo y educador mexicano quien, desde la Secretaría de Educación Pública, impulsó a los artistas y les proporcionó los muros para lanzarse a la aventura de lo que es, hasta ahora, la mayor aportación del arte mexi-





cano al arte de la era moderna en el mundo, y quien lo concibió como parte de su programa educativo, en realidad toda una Filosofía de la Educación, sin que él no lo llamara así. En la tercera parte me referiré a la obra y pensamiento de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros como máximos exponentes de la pintura mural mexicana.

I. Marco histórico

En 1948 el filósofo mexicano Leopoldo Zea publica un ensayo titulado *Esquema para una Historia del Pensamiento en México*, en el que reflexiona sobre la Independencia de México, no únicamente como la guerra contra España (1810-1821), sino más bien como un proceso que inicia poco antes de 1810 y terminará en algo más de cien años, ya que, según Zea, la independencia que se logró con la guerra de 1810 a 1821 fue únicamente la política y ella no basta para liberar a una nación.

La independencia intelectual no llegará a México sino hasta 1857-1867, con el triunfo de los liberales que, con la proclamación de la Constitución de 1857, permitirá la libertad de pensamiento en el país; pero en el terreno social la independencia y liberación no se harán realidad sino hasta los años que siguieron a la Revolución Mexicana (1910-1921).

A lo largo del ensayo, Zea va demostrando que en los tres momentos históricos a los que he aludido, la revolución de las ideas antecede a la revolución política o social. Esto lo van a representar los muralistas desde que pintan sus primeros murales en 1921. En el terreno de la Filosofía, Zea afirma que el pensamiento mexicano, a partir de que España conquistó a los pueblos indígenas que habitaban el territorio de lo que actualmente es México, y que se llamó entonces *Nueva España*, la Filosofía

Escolástica dominó el pensamiento y la educación hasta el fin de la Época Colonial.

Durante el último tercio del siglo XVIII, es decir al final de la dominación española, se introduce el Racionalismo moderado que se propaga por los pensadores cuyas doctrinas serán el pivote para el estallido de la guerra de Independencia. Es el momento en el que, sin dejar de tener Fe se acepta a la Razón, misma que no se opone ni a la Fe ni a Dios, pero que sí cuestiona el derecho de una nación a dominar a otra, y plantea problemas y preguntas que se resolverán a la luz de la misma.

En las primeras décadas que siguieron a la Independencia, cambiaron las fórmulas políticas, el tipo de gobierno. México, pasando por un efímero imperio, se convirtió en una República, se contrapusieron grupos conservadores y grupos liberales, se mantuvieron las fórmulas sociales, el Catolicismo como la única religión permitida, una identificación entre Gobierno e Iglesia, los grandes hacendados criollos conservaron sus tierras y sus servidores, aunque la esclavitud estaba oficialmente abolida.

Será hasta la década que va de 1857 a 1867, que el grupo liberal se consolide en el poder y adopten el Positivismo como su doctrina filosófica. Evidentemente el enfoque será hacia el progreso material a la luz de la ciencia. Es entonces que se logra la independencia intelectual: libertad de pensamiento, libertad de cátedra, libertad de religión, etcétera, y una clara separación entre Gobierno e Iglesia.

Años más tarde, en el último tercio del siglo XIX, un gobernante liberal, Porfirio Díaz, se engolosina en el poder y de héroe pasa a ser dictador, gobernando el país por más de 30 años. Hacia el fin del siglo, los jóvenes intelectuales agrupados en el *Ateneo de la Juventud* adquieren una actitud escéptica y crítica frente al Positivismo y persiguen una educación con mayor carga



de las ciencias humanas, por otro lado se difunden las doctrinas de Carlos Marx y pensadores de corte socialista, a la vez que se desarrolla un deseo de participación política, que el Presidente Díaz reprimía.

Esta situación, aunada al precario equilibrio social, que mantenía en situación difícil, pobre y desventajosa a obreros y campesinos, llevará al estallido de la Revolución Mexicana; al término de la cual finalmente se conseguirá el tercer tipo de independencia: la social, es decir la liberación del individuo y la creación de una sociedad más justa, a pesar de lo mucho que queda todavía por hacer en este terreno.

La educación contribuiría de manera muy importante a la renovación y reorganización social emanada de los principios de la Revolución, pero no como única vía, también se fomentó la formación de sindicatos y demás organizaciones obreras, se crearon instituciones de salud que permitieron, y siguen permitiendo, que todo mexicano tenga acceso al sistema de salud y al de educación, se reconstruyeron tramos importantes de las vías del ferrocarril y carreteras, se reguló la inversión extranjera, en fin, el país vivía una época de esperanza, progreso y confianza, a pesar de algunos enfrentamientos que se dieron todavía hasta el final de la década de los veinte y que quedarían registrados también en los murales. El mundo vivía así mismo una época de posguerra, de reconstrucción.

II. José Vasconcelos y la Pintura Mural Mexicana

Al triunfo de la Revolución, el Presidente Álvaro Obregón (1880-1928) quien gobernó al país de 1920 a 1924, se dio a la tarea de reorganizarlo, había que levantar, reconstruir el territorio arrasado por la lucha, devastado,

lacerado, después de diez años de conflicto armado y un millón de muertos.

En este proceso y para encabezar la Secretaría de Educación Pública llamó al entonces Rector de la Universidad Nacional de México: José Vasconcelos (1882-1959), quien estructuró todo un programa para la educación de la niñez y juventud mexicanas, de una manera integral, para asegurarse que los beneficios de la educación llegaran a todos los rincones del territorio nacional y cubrieran todos los aspectos, tanto científicos como humanísticos y sociales.

José Vasconcelos es el intelectual mexicano que proyectó dotar a su país de un sistema educativo y de un marco cultural adaptado a las circunstancias nacionales, abierto a todos. Vasconcelos siempre consideró que la cultura es un mecanismo reivindicador de la raza, y creyó en el mexicano que puede conquistar el espíritu, el intelecto y la grandeza. Los logros y esfuerzos de este pensador mexicano en el primer tercio del siglo XX, se reconocen por su visión de enlazar a Hispanoamérica en una gran patria, en 1922 en sus viajes a América del Sur, las asociaciones estudiantiles de Colombia, Panamá y Perú, otorgan a Vasconcelos la designación de Maestro de la Juventud, luego cambiada a Maestro de América, por el alcance de su obra pedagógica y filosófica (Sosa Ramos, 2003, 1).

José Vasconcelos había sido miembro de *El Ateneo de la Juventud*, donde se reunieron las mentes más brillantes de México en los últimos años del *Porfiriato* (años del gobierno de Porfirio Díaz) a leer, traducir y comentar a los filósofos, literatos y artistas universales, desde la antigüedad hasta su presente, y serán los intelec-





tuales que influirán en los políticos y en la vida cultural de México en los años que siguieron a la Revolución. Esto es importante señalar porque con todos los problemas que puedan haber existido en el periodo de la dictadura, es entonces, entre los 1890 y 1910, que se formaron los hombres que construirían el México moderno al fin de la Revolución, misma que algunos la vivieron activamente y otros en el exilio.

Vasconcelos, abogado de profesión y filósofo de vocación, tuvo plena confianza en que por medio de la educación y la cultura los mexicanos, y más adelante el hombre nuevo: el hombre iberoamericano, tomarían conciencia de sus problemas y podrían resolverlos. De ahí el empeño que puso en hacer estos dos bienes accesibles a todos. Su fe en la educación como factor de igualdad social fue el motor en su incansable actividad en este terreno y se sirvió para ello de tres pilares: el libro, el artista y el maestro. Creó misiones culturales, con el objetivo de que grupos de maestros se adentraran en las regiones rurales para enseñar el castellano, pero preservando las lenguas nativas, alfabetizaran y enseñaran los aspectos fundamentales de una educación encaminada a la integración nacional y a fomentar la cultura y la higiene que creara individuos mental y físicamente sanos. Vasconcelos publicó una serie de libros de los autores clásicos universales, desde los griegos hasta la época contemporánea, tanto en el terreno de la Literatura como en el de la Filosofía, cuidando mucho la traducción y la edición, pero a precios accesibles para todos.

El panamericanismo es en José Vasconcelos un rasgo importante, la experiencia de haber vivido y estudiado en Texas, por el trabajo de su padre, lo hizo soñar con una Latinoamérica unida y grande, que las diferencias entre los pueblos que la conforman se hicieran mínimas y

que de ahí surgiera un nuevo hombre, como lo escribió en uno de sus muchos libros: *La Raza Cósmica*.

Creó escuelas, bibliotecas, centros culturales, salas de conciertos, orquestas, y decidió fomentar la pintura mural, que pudiera representar la historia y los valores nacionales, por un lado, y educar el gusto del público, por otro. Para ello llamó a los mejores pintores que tenía México en ese momento, sin escatimar esfuerzos, así trae desde Europa a Diego Rivera, llama también a Orozco, Siqueiros, y a otros.

José Vasconcelos fue también un político destacado, incluso candidato a la Presidencia de la República, oponiéndose a Plutarco Elías Calles, pero, de momento, lo que interesa a los fines de este artículo es su papel como incitador y patrocinador de la pintura mural mexicana.

Ocho son los pintores que se reunieron en torno al Secretario de Educación, José Vasconcelos, a fines de 1921: Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Roberto Montenegro, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Fernando Leal y Jean Charlot. El Secretario expuso sus ideas acerca de la educación y de la filosofía que debían inspirar su obra, persiguiendo varios objetivos: educar el gusto, transmitir ideas de patriotismo y de orgullo por lo netamente mexicano, fomentar la igualdad social, llegar al fondo del alma del espectador para transformarlo. Tres años antes, Vasconcelos publicó un libro que resumía entonces sus teorías estéticas: *El Monismo Estético* (4), en donde expone que el artista es una especie de vidente que permite al hombre común acercarse por medio del arte al Espíritu.

Esta pintura estaba dirigida a todo mexicano, instruido o ignorante, pensando en la colectividad y en el individuo; es una pintura que debía poner en contacto al gran público con el gran artista, nada de medianías.



Los iniciadores de la pintura mural mexicana dedicaron algún tiempo a estudiar y planear lo que harían: en cuanto al contenido seguirían las ideas de Vasconcelos, al menos en un principio, y en cuanto a la forma cada quien seguiría su propio camino, la mayor dificultad la presentaba la técnica, el medio que elegirían, algunos optaron por la técnica de la encáustica, otros por la del fresco y otros más por el temple. El sello distintivo del movimiento es un marcado nacionalismo, un deseo de tener identidad nacional, la búsqueda de lo que la generación precedente a los muralistas llamó el *Alma Nacional* y que a partir de la época que nos ocupa llamamos *lo mexicano*, dicha búsqueda explica algunas de las fuentes que nutren al Muralismo Mexicano como es el arte prehispánico, dado que es la única expresión artística realmente autónoma, creada antes de que América entrara en contacto con Europa, así mismo el arte popular mexicano, producido por y para el pueblo, libre de afectación y de academia, verdaderamente autóctono. Sin embargo, también están en el punto de partida del movimiento muralista el arte académico, ya que los muralistas se formaron en la Academia de San Carlos de la Ciudad de México, y las vanguardias europeas, asimiladas y aplicadas a un estilo propio. Todo ello sin olvidar el extraordinario eslabón entre el espíritu decimonónico y el posrevolucionario que fue el pintor Saturnino Herrán, quien supo plasmar con tremenda fuerza y elocuencia el *Alma Nacional* en su pintura netamente mestiza, mexicana.

Los primeros murales se realizaron naturalmente en los edificios que dependían de la Secretaría de Educación Pública: La Escuela Nacional Preparatoria o Antiguo Colegio de San Ildefonso, la Biblioteca y Hemeroteca Nacional, ubicada en el antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo, y en el edificio de la propia Secretaría. Con el tiempo utilizarían los muros de todo

tipo de edificios públicos y aún privados. Lo importante es que una gran cantidad de gente que no tenía el hábito de acudir a museos o galerías, se encontraba sin buscarlo con las pinturas que acababan por atraer su atención.

III. “Los Tres Grandes”

Con el tiempo, el liderazgo de Rivera, Orozco y Siqueiros y la indiscutible calidad de sus obras hizo que los críticos se refirieran a ellos como los *Tres Grandes* de la pintura mexicana, como se les conoce hasta ahora. Comparten algunas experiencias y cierta filosofía, pero también tienen posturas, ideas y personalidades diferentes. Los tres nacieron al final del siglo XIX, Orozco en 1883, Rivera en 1886 y Siqueiros en 1896, los tres vivieron la Revolución, si bien de manera diferente, estudiaron en la Academia, buscaron un cambio en las artes plásticas, amaron a su país, y se entusiasmaron con el proyecto de Vasconcelos. Los tres fueron iniciadores del movimiento, como ya quedó dicho, sin embargo en ocasiones se plantearon problemas diferentes, o bien, encontraron soluciones distintas para el mismo problema, por lo que a continuación me referiré a cada uno por separado.

Antes de pasar a ello, es necesario referirme a otra generalidad: en la creación artística podemos distinguir tres niveles:

1. *La forma*, que es la parte técnica y lo que resulta evidente a la vista, por ejemplo: el color, la línea, la perspectiva, la proporción, el equilibrio, la simetría, la asimetría, etcétera.
2. *El contenido*, es decir lo anecdótico, la narración, el tema de la pintura, lo que le podría dar un título. Este existe aún en la pintura abstracta.





3. *La idea fuerza*, que podría denominarse también motivación, es el planteamiento profundo de una cuestión, una hipótesis. En otras palabras, es el porqué y para qué de la obra.

El pintor puede plantearse un problema a resolver en cualquiera de estos tres niveles de la obra.

Diego Rivera (1886-1957)

Es el más mexicanista de los tres, la iconografía mexicana a la que he hecho referencia en las páginas anteriores, fue acuñada principalmente por él y por sus discípulos. Fue miembro activo del Partido Comunista Mexicano, estaba convencido de que vería triunfar la revolución del proletariado y del progreso material de toda la humanidad que debería seguir a la misma. Se enamoró, estudió, coleccionó y representó el arte indígena y a sus creadores, lo mismo del pasado prehispánico, como los artistas populares que tanto frecuentó y alentó. Junto con Adolfo Best Maugard y Jorge Enciso, organizó en 1922 la primera exposición de arte popular mexicano en la Ciudad de México.

Rivera vive la Revolución Mexicana desde lejos, sobre todo desde París, ya que dos años antes del inicio de la misma, obtuvo una beca para ir a estudiar a España, en 1911 regresó a México precedido de varias pinturas suyas con las que hizo una exposición que impresionó fuertemente a sus maestros y compañeros de la Academia y al público en general. Pero Diego, que nació para pintar, regresó rápidamente a Europa, esta vez se estableció en París, sin involucrarse en la Revolución salvo por haber dado refugio a intelectuales y artistas mexicanos exiliados temporalmente. Tal vez por lo mismo en sus murales, al referirse a la Revolución Mexicana siempre lo hizo con

pinceles alegres, colorido profuso y un optimismo exultante.

Antes de ir a Europa, Diego Rivera había estudiado en la Academia de San Carlos; sin embargo, la mayoría de sus años de formación los pasó en Europa — como ya quedó dicho —, de suerte que no solamente asiste, sino que forma parte de las vanguardias artísticas del siglo XX. Recorrió y dominó dichas corrientes; no obstante, a su regreso a México en 1921, cuando Vasconcelos lo manda llamar, hace una síntesis de todo ello y crea un estilo propio en el que se trasluce desde luego su formación y experiencia. Los murales de Rivera, a pesar de su novedad, conservan muchos valores clásicos, como son el equilibrio, la armonía y la proporción, pero incluyen algunas técnicas y elementos formales tanto del arte moderno como del arte prehispánico.

Para Rivera la pintura no es una representación sino una creación, no se trata de reproducir una realidad, sino de hablar de una verdad, interpretarla al crear una pintura. Para él, el tema es a la pintura lo que los rieles a una locomotora, solía decir que no se puede prescindir de él, ya que si se renuncia al contenido literario o anecdótico, el método y las teorías estéticas del pintor serían el tema y si aún a esto se pudiera renunciar, el estado mental y anímico del pintor serían el contenido. Rivera siempre tuvo una historia que contar, y lo hizo con deleite, con profundo amor y gozo por la vida, mostrando un gran optimismo y confianza en el futuro. A su exaltado amor por lo autóctono, lo mexicano, añadió el entusiasmo que le despertó la industrializada Norteamérica, concibiendo la idea de la unión de ambos polos (Fernández J., 1962, p. 228).

Algunos críticos acusan a Rivera de hacer política con su obra mural, sin embargo y a pesar de que en su discurso pictórico se hace evidente el Materialismo



Histórico, así como el indigenismo y postura política del autor, en un nivel más profundo encontramos invariablemente, como idea fuerza, el decidido gozo de vivir, la sensualidad, el canto vital, el amor a su tierra y a su gente, el progreso, el optimismo y las incontenibles alegría y esperanza de Diego Rivera. Todo ello expresado en su delicada pintura trazada con pinceles, que no con brochas, en los innumerables metros pintados por él como si se tratara de códices más que de muros. La pintura de Rivera primero se goza por su colorido y armonía, después tiene que «leerse» para comprender su relato y mil veces volver a ella para descubrir, cada vez, un detalle más, una ternura, una humorada que provoca nuestra sonrisa.

Un problema al que se enfrenta cualquier muralista es el de la integración, o no, entre la pintura y la arquitectura: Diego Rivera logra sacar todo el provecho posible del espacio arquitectónico para su pintura, el mejor ejemplo para ello es la escalera lateral en la Secretaría de Educación Pública, donde aprovecha el cubo de la misma para narrar la historia desde un punto de vista evolucionista, como una espiral ascendente. O bien en el piso superior del mismo edificio, donde sus figuras alegóricas se reclinan sobre las traveses de las puertas, o en Chapingo, donde las ventanas circulares se convierten en girasoles y soles. Encontramos un juego y una armonía entre mural y arquitectura. Aprovecha los muros extensos para narrar con detalle, incluir a muchos personajes, cada uno individualizado, muchos son incluso retratos. Introduce también una gran cantidad de detalles del paisaje o de objetos, deleitándose en su verismo, y su discurso histórico, muchas veces crítico, lo sazona con una ironía que va desde lo evidente hasta una finura que muchas veces escapa al espectador apresurado.

José Clemente Orozco (1883-1949)

La libertad es para Orozco el valor supremo del hombre y del arte. Esto lo llevó a tomar cierta distancia de sus compañeros, si bien perteneció al Sindicato de obreros técnicos, pintores, escultores y grabadores revolucionarios de México, al que también pertenecieron Rivera y Siqueiros, entre otros. Mantuvo siempre una actitud crítica, la que no le permitió afiliarse a ningún partido político ni participar del entusiasmo generalizado por el Indigenismo, el Socialismo, el progreso y mucho menos por la Revolución. Lo que sí compartió con ellos es la convicción de que, creando los murales, contribuía al bien común. Pero está totalmente en contra del arte dulzón que no persigue sino el éxito comercial. Para Orozco el punto de partida de la creación es el conflicto y el tema es solamente un medio, jamás un fin. Para este muralista, detrás de un mural, de hecho de toda verdadera obra de arte, lo que hay no es un *cuento* sino una idea.

A juicio del pintor, hacer pintura mural requiere tener el valor de pensar en voz alta, porque lo que Orozco persigue es la *verdad* aún a sabiendas de que el conocimiento humano es limitado, esta imposibilidad de conocer lo absoluto le causa un desgarramiento interior, de tal suerte que su estética será el sentido trágico que está presente en toda la obra de Orozco, de ahí que fascine e incomode.

Además del sentido crítico, José Clemente mantuvo siempre una postura americanista, enfrentando a América con Europa. Con orgullo proclamaba su ser americano, y si América era el nuevo continente, debía procurar un arte nuevo, un arte americano, cosa que es un logro indiscutible del Muralismo Mexicano.

La idea fuerza en Orozco es la reflexión crítica sobre su tiempo y una visión profunda de la existencia del



hombre. A pesar de que algunos de sus murales tienen un contenido histórico, sus personajes tienen algo de atemporal y universal: la humanidad. Para ello evita pintar rostros, uniformes o banderas reconocibles, podemos identificar al militar, a la víctima, al pueblo —generalmente embrutecido cuando es masa— ennoblecido como individuo. Pero no necesariamente nos refiere a México sino al hombre en sí. Detesta la guerra y denuncia «a gritos» en sus murales la violencia y el abuso, la capacidad dolorosa de la humanidad para destruirse a sí misma.

Orozco vivió la Revolución en carne propia, le tocó estar en la Ciudad de México durante la *Decena Trágica* y pasar hambre y ser testigo del dolor, la tragedia, el abuso y la violencia. Más adelante apoyó al constitucionalista Venustiano Carranza, quien llegaría a ser Presidente y proclamar la Constitución de 1917. José Clemente Orozco no participó en la lucha armada, lo hizo desde el periódico carrancista *La Vanguardia*, con mordaces caricaturas. Posiblemente estas experiencias lo llevaron a lamentar por el resto de su vida la destrucción del hombre por el hombre, tema obsesivo y constante en su obra.

En cuanto el problema del mural en relación con la arquitectura, Orozco piensa que solamente se puede resolver estando en el edificio en cuestión, aprovecha también elementos arquitectónicos como soportes para su construcción pictórica y a diferencia de Rivera, si dispone de un muro de grandes dimensiones, en lugar de pintar en él multitud de elementos y figuras, pintará muy pocas, pero muy grandes. De este modo, las figuras de Orozco verdaderamente saltan sobre el espectador, quien no puede sustraerse a las mismas, no puede evitar ver y reaccionar ante el mural.

Un año antes de su muerte, en ocasión de una reunión de la UNESCO en México, Orozco pronunció un

mensaje por la radio, mismo que fue posteriormente publicado, del cual tomo algunas líneas en las que se refiere a la pintura mexicana de su tiempo:

...pintura mural siempre a la vista del pueblo, pintura que no se compra ni se vende, que habla a todo el que pasa (...) puede encontrarse en ella con bastante exactitud, qué es lo que México piensa, lo que ama y odia; qué es lo que lo inquieta, lo obsesiona o perturba, lo que teme y espera (...) contradicciones. Resulta, a la postre, todo un examen de conciencia (...) en México ha sido posible (...) por la absoluta libertad (Fernández J., 1962, p. 221).



La fuerza, el sentido trágico y la destreza de este muralista extraordinario se resumen en su obra cumbre: *El hombre en llamas*, que abarca la totalidad del interior de la cúpula de la ex-capilla del Hospicio Cabañas en Guadalajara, una sola figura, la de un hombre desnudo y consumido por las llamas que asciende más allá de la cúpula, ¿catarsis?, ¿consumirse para renacer?

David Alfaro Siqueiros (1896-1974)

Desde muy joven participó en movimientos políticos y estudiantiles, como la huelga de estudiantes de la Academia de San Carlos en 1911 y más tarde en la Revolución, en la facción carrancista, por lo que a la caída del Presidente Carranza se exilia y en 1920 va a Europa donde se encontrará con Rivera. Su pasión fue la política y en aras de la misma en varios periodos de su vida dejó incluso de pintar; sin embargo, las aportaciones que hizo al Movimiento Muralista son de suma importancia, tanto en el terreno de la teoría como de la práctica. Siqueiros redactó el manifiesto del Sindicato de artistas, al que ya he



hecho referencia. Publicó una gran cantidad de artículos con un estilo apasionado en donde se aprecian sus ideas estéticas y desde luego políticas, escribiendo además algunos «llamamientos» a los artistas de toda América Latina, invitándolos a crear un arte nuevo de raíces americanas (coincidiendo en esto con Orozco), siguiendo la ruta trazada por los muralistas mexicanos.

Siqueiros comparte con Rivera el optimismo hacia el futuro y el interés por el proletariado, exalta a la Revolución y su intención didáctica va encaminada especialmente a crear una conciencia de justicia social, pero él, a diferencia de Orozco, propone la lucha de clases. Rechazó enérgicamente el individualismo y exaltó la creación colectiva. Proclama la estética de la máquina, y elogia la velocidad, coincidiendo en esto y en otros principios estéticos con el Futurismo italiano, mismo que conoció durante su exilio. Sus temas más que históricos, aunque también los tiene, se relacionan con situaciones sociales, sea la lucha de clases, sea una loa a las instituciones recién fundadas en beneficio de los más desprotegidos, como puede ser el Instituto Mexicano del Seguro Social.

Los problemas que se planteó fueron sobre todo de índole formal: fundamentalmente la representación del movimiento, la perspectiva relacionada a este, y la experimentación con materiales nuevos. Sus trazos son amplios, sin detalle y los fondos de sus murales se acercan a lo abstracto, son volúmenes y líneas que contribuyen a crear una perspectiva dinámica cuyo punto de fuga es el espectador en movimiento. En este terreno logra composiciones realmente asombrosas, de una fuerza inusitada. Utilizó la pistola de aire y superficies metálicas para sus murales, introdujo la esculto-pintura y experimentó diversas técnicas para hacer murales exteriores. Todo ello bajo la premisa de que a pintura nueva, medios nuevos.

Frente al problema de la integración entre pintura y arquitectura, Alfaro Siqueiros opta por modificar con fibra de vidrio y con trucos ópticos la superficie, y en una especie de neobarroquismo, diluye las aristas, incluye materiales reflejantes y logra engañar a nuestros ojos, el mejor ejemplo de esto lo encontramos en la escalera del edificio del Sindicato de electricistas y en el magnífico mural del lobby del auditorio del Hospital de la Raza, en donde el mural envuelve completamente al espectador, lo hace parte suya.

Conclusión

Como se ha visto en estas breves líneas, la pintura mural mexicana surge de un deseo de educar, educar tanto los sentidos, como el gusto, el intelecto y el espíritu del individuo y de la población popular. Esto se logra al pintar en los muros de edificios públicos donde el acceso es casual y gratuito, con pinturas de la calidad y fuerza expresiva que captan la atención del público.

El Muralismo Mexicano, es un movimiento que básicamente se vuelve hacia México para crear una escuela nacional, al hacerlo de una manera auténtica, no solamente lo logra sino que adquiere dimensiones universales. Lo anima un profundo nacionalismo que late en cada uno de los murales, un nacionalismo humanista que desea alentar y sostener la fe y el ánimo de todos los habitantes del país sin importar su condición ni posición social.

A pesar de que el muralismo nace como un movimiento colectivo, cada pintor va a interpretar la filosofía del mismo de manera diferente y se va a expresar con toda libertad, logrando una variedad de respuestas y soluciones a los problemas planteados.





Fue una respuesta entusiasta y de calidad al llamado a reconstruir al país, fue la semilla fértil con la que contribuyeron pintores de primera línea a la educación y desarrollo del país.

Bibliografía

CHARLOT, Jean

1985 *El Renacimiento del Muralismo Mexicano, 1920-1925*. México: Domés S.A.

FERNÁNDEZ, Justino

1962 *El Hombre. Estética del Arte Moderno y Contemporáneo*. México: UNAM.

ZEA, Leopoldo

1948 *Esquema para una Historia del Pensamiento en México*, en Ensayos sobre Filosofía de la Historia. México: Stylo.

Bibliografía de internet

HIERRO, Graciela: *Reflexiones acerca de una filosofía de la Educación*, en Revista ANUIES, No. 28.

<http://www.anuies.mx/servicios/p-anuies/publicaciones/revsup/rpso28/txt4htm>. 10 de marzo de 2009.

Martínez, Enrique, *La Filosofía de la Educación como saber filosófico*. <http://www.hottopos.com/mirand13/enrique.htm>. 4 de marzo de 2009.

Rojas, Ajmad, Diego, *¿Para qué Filosofía de la Educación?*, en Saparapanda. <http://www.hogspot.com/2007/08/para-que-filosofia-de-la-educacion.html>. 28 de febrero de 2009.

SOSA RAMOS Anastasio, *José Vasconcelos en El pensamiento latinoamericano del siglo XX ante la condición humana*, Coordinador General para México, Alberto Saladino García. Versión digital, iniciada en junio de 2004, a cargo de José Luis Gómez-Martínez. www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/