

La política artística de José Vasconcelos

Alma Barbosa Sánchez

Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa
ajonjolim@yahoo.com



Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ENVIADO: 20-05-10

ACEPTADO: 20-12-07

RESUMEN

Resulta interesante destacar y dilucidar la trascendencia histórica de José Vasconcelos (1882-1959) no sólo por ser el artífice de la gestación y desarrollo del muralismo mexicano, al finalizar la Revolución Mexicana (1910); sino también por aportar un modelo de política artística gubernamental (patrones de acción institucional que intervienen en el campo del arte) que consagró culturalmente al Estado posrevolucionario, a través del mecenazgo a las artes. Desde la década de los años veinte (siglo XX) hasta la actualidad, la política artística experimentada por José Vasconcelos ha constituido un modelo a seguir en la consagración cultural del régimen político mexicano.

PALABRAS CLAVE

José Vasconcelos, política, arte, muralismo, México.

RESUMO

É interessante destacar e elucidar o significado histórico de José Vasconcelos (1882-1959), não apenas por ser o criador da gestação e desenvolvimento do muralismo mexicano, no final da Revolução Mexicana (1910); mas também por contribuir com um modelo de política artística governamental (padrões de ação institucional que intervêm no campo da arte) que culturalmente consagraram ao Estado pós-revolucionário, através do patrocínio às artes. Desde a década dos anos 20 (século XX) até os dias atuais, a política artística experimentada por José Vasconcelos tem sido um modelo a seguir na consagração cultural do regime político mexicano.

PALAVRAS-CHAVE

José Vasconcelos, política, arte, muralismo, México.

ABSTRACT

It is interesting to highlight and elucidate the historical relevance of José Vasconcelos (1882-1959), not only for being the architect of the conception and development of Mexican muralism at the end of the Mexican Revolution (1910); but also for contributing a model of government art policy (institutional action patterns that intervene in the field of art) that culturally consecrated the post-revolutionary State, through patronage of the arts. From the 1920s up to the present day, the art policy experienced by José Vasconcelos has been a model to follow in the cultural consecration of the Mexican political regime.

KEYWORDS

José Vasconcelos, politics, art, muralism, Mexico.

LA POLÍTICA ARTÍSTICA DE JOSÉ VASCONCELOS

Al finalizar la Revolución Mexicana (1910), el proceso de institucionalización del país involucró la construcción de instituciones educativas y el fomento a las artes. Durante el gobierno de Álvaro Obregón (1920-1924), la gestión de José Vasconcelos, en la Secretaría de Educación, fue notablemente innovadora y pertinente no sólo por su exitoso programa de educación escolar, fomento a la lectura y desarrollo de bibliotecas, sino también por advertir el potencial del arte en la legitimación cultural del incipiente Estado posrevolucionario. Fue pionero en experimentar el mecenazgo estatal como fundamento de un modelo de *política artística gubernamental*: esto es, patrones de acción institucional.

Interpretando la necesidad de promover una revolución cultural a la altura de la revolución política de 1910, Vasconcelos consideró la utilidad instrumental del mecenazgo estatal para patentizar la radical transformación social del país. Fue así como inauguró la tradición del patrocinio estatal a las artes de México e incentivó la relación de colaboración entre artistas y gobiernos. Desde entonces y hasta la actualidad, el mecenazgo estatal contribuye a la consagración institucional de los artistas y favorece la consagración cultural de los gobiernos en turno.

Por su amor a las artes, Vasconcelos concibió el renacimiento de la pintura mural mexicana, con un carácter público y didáctico que, en centros educativos e institucionales, consagró la misión cultural del Estado. A través de su iniciativa mural, impulsó la producción pictórica de gran formato. Comprometió a los artistas a experimentar una técnica poco frecuente: el fresco. No sólo les proporcionó un aliciente creativo para concebir un imaginario pictórico del universo cultural mexicano, también respetó su libertad de expresión plástica que adoptó un espíritu crítico.

El éxito alcanzado por el muralismo mexicano patentiza que la gestión cultural de Vasconcelos resultó asertiva y decisiva en el florecimiento del arte mexicano de esa época. Innumerables estudios históricos, iconográficos e iconológicos dan cuenta de las cualidades y relevancia de la representación muralista en su dimensión formal, identitaria, política social. En este caso, el propósito es destacar los postulados culturales y estéticos del ideario de Vasconcelos afines a su concepción de política artística gubernamental y su praxis del mecenazgo estatal que intervienen en el campo del arte.

En un primer momento, Vasconcelos consideró que el deber del Estado era impulsar el desarrollo de las artes de México, como señala su testimonio:

De allí se deduce también la necesidad de que las funciones del Estado recaigan en personas inteligentes y bien preparadas, pues no puede hacer nada el artista abandonado a sus propios recursos y es el gobierno quien únicamente puede, en los tiempos que corren, hacerse Mecenaz y director, sistematizador de las actividades superiores, así como de las menores (Vasconcelos, 2011: 74).

Con el patrocinio al arte público muralista, como portavoz del progreso cultural en la era posrevolucionaria, Vasconcelos concibió la función social del mecenazgo estatal:

Como ministro de Educación Pública, no tenemos derecho a tener preferencias entre los pintores y los escultores. Me limito a procurar ofrecer a todos elementos para que trabajen, sin preocuparme mucho del trabajo mismo [...] Una de las primeras observaciones que les hice fue la 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 del público. Un verdadero artista no debe sacrificar su talento a la vanidad de un necio o a la pedantería de un *connaisseur*. 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 las escuelas y edificios del Estado. Después les he dicho que toda mi estética pictórica se reduce a dos términos: velocidad y superficie, es decir, que pinten pronto y que llenen muchos muros. Como sé que tienen talento, con eso basta. En realidad, estimo a los pintores y creo que, si tuviéramos una generación de músicos comparable a la de los pintores en producción autóctona y abundante, el nombre de México correría por el mundo (Ortega, 1966: 49-50).

Como rector de la Universidad Nacional (1920-1921), Vasconcelos anticipó su intención de promover el arte con un carácter público: “en materias artísticas, esta misma universidad ya no quiere fomentar artes que sirvan para recrear los gustos de unos cuantos ociosos, sino artes que levanten el nivel espiritual de los hombres” (Vasconcelos, citado en Fell, 1989: 81). Abogando por vincular la labor artística al consumo de todo público, sentenció: “Y una de las exigencias de nuestro programa era poner en contacto, cada vez que fuese posible, al gran público con el gran artista” (Vasconcelos, 2011: 143).

Honrando la tradición histórica de la pintura mural mexicana –desde la época precolombina hasta la colonial–, Vasconcelos se planteó reeditarla, con un carácter público e institucional, en las sedes arquitectónicas del quehacer gubernamental. Prioritariamente, convocó a los artistas a sumarse a la tarea de reconstrucción cultural del país mediante el desarrollo de la empresa muralista. A cambio de su colaboración, les proporcionó la consagración de sus obras en los recintos institucionales.

La política artística de Vasconcelos fructificó el desarrollo de un paradigma artístico *sui generis*: la pintura mural posrevolucionaria. A la vez, inauguró una relación de colaboración con la comunidad artística que favoreció la consagración cultural del Estado nacional. Octavio Paz destaca: “El joven Estado revolucionario necesitaba de una suerte de legitimación o consagración cultural ¿y qué mejor consagración que la pintura mural?” (Paz, 1985: 165).

Con el reclutamiento de artistas jóvenes y experimentados, Vasconcelos emprendió el renacimiento de la pintura mural mexicana. Fernando Leal rememora:

José Vasconcelos, en aquel tiempo Rector de la Universidad Nacional, deseoso de estimular la gran pintura, les había propuesto a varios artistas, cuyos nombres eran más conocidos que sus obras, la decoración del Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria; pero por diversas razones ninguno de ellos quiso enfrentarse con semejante problema. En vista de esto, dicha proposición le fue dirigida al pintor Diego Rivera, recién llegado de Europa, quien inmediatamente la aceptó (Leal, 1933, p. 3).¹

¹ En 1583, los jesuitas novohispanos edificaron el Colegio de San Ildefonso en honor al arzobispo de Toledo (España). Posteriormente, el gobierno liberal de Benito Juárez (1858-1872) fundó la Escuela Nacional Preparatoria (1867) en la antigua edificación del Colegio de San Ildefonso. En 1910, la Escuela Nacional Preparatoria se incorporó a la Universidad Nacional, contribuyendo a la formación de generaciones de prominentes intelectuales. Entre 1980 y 1992, el inmueble permaneció inhabilitado como plantel educativo. Actualmente, es sede de exposiciones artísticas y actividades culturales. El cuerpo arquitectónico cuenta con tres niveles y

Además de Roberto Montenegro, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, los jóvenes artistas de la Escuela de Pintura al Aire Libre se sumaron a la empresa muralista. Fernando Leal agrega:

Pocos días después, Vasconcelos, en busca de gente nueva, me mandó llamar a su despacho, a mí que no era más que un estudiante en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán. [...] A la vez me encargó que invitara, en su nombre, a aquellos de mis compañeros que creyera yo capaces de ejecutar una decoración mural y de comprender la trascendencia de la nueva posibilidad que se abría ante nosotros. De los jóvenes pintores que invité, sólo se atrevieron a aceptar el compromiso: Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Emilio García Cahéro y un estudiante francés que trabajaba en mi estudio llamado Jean Charlot (Leal, 1933, p. 3).

Como artífice de la institucionalización del muralismo mexicano, Vasconcelos no resistió manifestar sus preferencias estéticas –temáticas y formales– inscritas en la representación naturalista, “clásica” y decimonónica. Con esta perspectiva, acotó la influencia de las vanguardias europeas en el quehacer de los artistas mexicanos, como ejemplifica su testimonio: “A todos los que estaban en Europa conseguí atraerlos y creo que se han desafrancesado y ahora pintan como se pintaba en la Colonia, bien o mal, pero en grande” (Ortega, 1966: 49-50).

En un principio, Vasconcelos abogó por las temáticas universales en la representación mural, como ejemplifica el primer mural de Diego Rivera:

Un año después de comenzado el renacimiento pictórico por Montenegro, Enciso, Ledesma, Diego Rivera me escribió de Europa por conducto de Alfonso Reyes y de Pani. Al llegar me pidió trabajo. Le tuve prevención porque pintaba cubismo y este no era adaptable a mi juicio para obras del Estado. Traía en la cabeza a Picasso, lo puse a estudiar un mural de tema universal –en la Preparatoria-en el Anfiteatro–. (Rivera, citado en Charlot, 2009: 33).

La temática del primer mural de Roberto Montenegro fue sugerida por Vasconcelos: “No hallábamos qué representar: le di al pintor como tema una tontería goethiana: ‘¡Acción supera el destino!: Vence!’” (Vasconcelos, 1979: 20-21).

Varios murales registran la postura hispanoamericana de Vasconcelos en vínculo con la cultura nacional: “¡nacional no porque pretende encerrarse obcecadamente dentro de nuestras fronteras geográficas, sino porque se propone crear los caracteres de una cultura autóctona hispanoamericana!” (Vasconcelos, 2011: 220). Soto Villafaña destaca que el mural *Hispanoamericanizante* (Biblioteca Iberoamericana de la Secretaría de Educación, 1924) de Roberto Montenegro constituye: “la síntesis del pensamiento vasconceliano en esa etapa concreta, su reacción

dos áreas; la primera corresponde al periodo barroco y abarca tres patios: Patio de las Fiestas, Patio del trabajo y Patio de Lavaderos: la segunda, fue edificada entre los años de 1907 y 1931 y cuenta con dos pequeños patios: norte y sur, además del anfiteatro Simón Bolívar y el área de oficinas administrativas.

contra el panamericanismo anglosajón y en favor de una integración del mundo hispano” (Soto Villafaña, 2012: 161).

En paralelo, Emilio Amero representó las ideas hispanoamericanas de Vasconcelos, en la Escuela Belisario Domínguez (colonia Guerrero, 1924), como indica Diana Briuolo (2012): “También parece seguir las consignas americanistas de Vasconcelos el mural realizado por el mismo artista en el cubo de la escalera principal, a la entrada del edificio. Allí Amero ilustró *Sentencia bolivariana*, interpretación plástica de la frase “Odio eterno a los que deseen sangre y la derramen injustamente” (p. 161).

Cuando Vasconcelos promovió la creación de la Secretaría de Educación (1921), se remodeló la antigua edificación del Colegio de San Ildefonso,² fundado por los jesuitas novohispanos (1583). Es entonces que, en la ornamentación del inmueble, Vasconcelos impulsó la representación escultórica de su ideario multicultural que vindicó las aportaciones de las diferentes culturas del mundo. Siguiendo las directrices temáticas de Vasconcelos, el escultor Ignacio Asúnsolo ejecutó la fachada con el estilo neoclásico de orden jónico y un remate que simula un frontón triangular; en los extremos, dos armaduras enmarcan un conjunto de figuras escultóricas que representan a las deidades griegas: Apolo, Minerva, Dionisio. Vasconcelos (2011) describe: “Para decorar el remate de la fachada se ideó un grupo —ejecutado por Ignacio Asúnsolo—, de la inteligencia, que es Apolo, la pasión, que es Dionisios, y la suprema armonía de la Minerva divina que es la patrona y la antorcha de esta clara dependencia del Poder Ejecutivo de la República” (p. 221).

El escultor Manuel Centurión ejecutó una serie de emblemas en bajo relieve que simbolizaron las culturas de oriente, Grecia, España y México, como describe el testimonio de Vasconcelos:

Algo de esto quise expresar en las figuras que decoran los tableros del patio nuevo, en ellas: Grecia, madre ilustre de la civilización europea de la que somos vástagos, está representada por una joven que danza y por el nombre de Platón que encierra toda su alba. España aparece en la carabela que unió este continente con el resto del mundo, la cruz de su misión cristiana y el nombre de Las Casas, el civilizador. La figura azteca recuerda el arte refinado de los indígenas y el mito de Quetzalcóatl, el primer educador de esta zona del mundo. Finalmente, en el cuarto tablero aparece el Buda envuelto en su flor de loto, como una sugestión de que en esta tierra y en esta estirpe indoibérica se han de juntar el Oriente y el Occidente, el Norte y el Sur, no para chocar y destruirse, sino para combinarse y confundirse en una nueva cultura amorosa y sintética (Vasconcelos, 2011: 221).

2 En 1583, los jesuitas novohispanos edificaron el Colegio de San Ildefonso en honor al arzobispo de Toledo (España). Posteriormente, el gobierno liberal de Benito Juárez (1858-1872) fundó la Escuela Nacional Preparatoria (1867) en la antigua edificación del Colegio de San Ildefonso. En 1910, la Escuela Nacional Preparatoria se incorporó a la Universidad Nacional, contribuyendo a la formación de generaciones de prominentes intelectuales. Entre 1980 y 1992, el inmueble permaneció inhabilitado como plantel educativo. Actualmente, es sede de exposiciones artísticas y actividades culturales. El cuerpo arquitectónico cuenta con tres niveles y dos áreas; la primera corresponde al período barroco y abarca el Patio de las Fiestas, Patio del trabajo y Patio de Lavaderos; la segunda, fue edificada entre los años de 1907 y 1931 y cuenta con dos pequeños patios: norte y sur, además del anfiteatro Simón Bolívar y el área de oficinas

La política artística de Vasconcelos resultó modélica por el respeto a la libertad de expresión de los artistas. Así consta, en el testimonio de Fernando Leal referido a la invitación de Vasconcelos: “Quiero que usted también se encargue de decorar la Preparatoria. Pinte usted lo que guste y con los procedimientos que mejor le parezcan. Lo dejo en entera libertad de criterio, pues no deseo que, el día de mañana, ustedes los pintores se disculpen de sus propios errores, alegando que se les impuso tal o cual asunto, tal o cual procedimiento” (Leal, 1933, p. 3).

En un principio, los muralistas cumplieron con las expectativas temáticas de Vasconcelos mediante la representación de alegorías pictóricas. Por ejemplo, en su obra *El árbol de la vida* (1922), Roberto Montenegro se inspiró en la obra *Fausto* de Goethe. En la composición visual predomina la figura de un imponente y frondoso árbol que alberga una fauna diversa: palomas, armadillos, búhos, salamandras, gallos, jaguares, monos. Alineado al tronco del árbol se encuentra una figura masculina desnuda, flanqueada por doce ninfas. En opinión del crítico de arte Jorge Juan Crespo de la Serna (1950): “es una obra hecha con motivos decorativos, derivados de objetos del arte popular, motivos zodiacales, y una alegoría de las horas del día, con un sabor algo prerrafaelista” (p. 93). En su obra *La creación* (1922), Rivera representó una alegoría de la creación del mundo. El principio de la vida está representado por una figura masculina con los brazos abiertos. Las figuras de una mujer y un hombre desnudos aluden a la pareja originaria. Mediante figuras femeninas simbolizó El Conocimiento, La fábula, La tradición, La poesía erótica, La tragedia. Paralelamente simbolizó las cuatro virtudes cardinales: la prudencia; la justicia, la fortaleza y la continencia. De la misma manera, connotó la música, el canto, la comedia, la tragedia, la danza. En segundo plano, se ubican las tres virtudes teologales: la caridad, la esperanza y la fe. Dos figuras aladas posadas sobre nubes connotan la ciencia y la sabiduría.

Sin embargo, los muralistas prontamente, manifiestan autonomía en su labor creativa. Consideraron que la actualización de la pintura mural radicaba en las temáticas propias del renacimiento político y cultural del país. Coincidieron en ofrecer a todo espectador la interpretación pictórica de la realidad histórica social y experimentar un paradigma artístico inédito por su carácter nacionalista, indigenista, identitario, político. No previeron que, formal y temáticamente, las obras murales suscitarían la controversia pública por confrontar el gusto artístico decimonónico de los espectadores.

En la Escuela Nacional Preparatoria, los primeros murales fueron objeto de descalificación por autoridades y estudiantes que, en nombre de la “belleza”, los denostaron e incluso, atacaron físicamente. La prensa de la época reportó:

La mayoría considera estas pinturas como bromas de mal gusto, o frutos de aberración estética. Algunos, incluso, señalan el hecho de que una broma tan vulgar obligará a las futuras generaciones a gastar más en la contratación de demoledores, que lo que le cuesta a la nación cubrir los muros de la Preparatoria con dudosos pigmentos “en encáustica” o “a la moda teotihuacana”... Los espíritus sensibles se sienten

insultados... cuando consideran las fantasías decorativas de Charlot o Rivera (*El Demócrata*, citado en Charlot, 2011: 223).

El rector de la Universidad, Ezequiel A. Chávez sentenció: “Estas pinturas no son bellas”. (A. Chávez, citado en Charlot, 1985: 322). Cardoza y Aragón agrega: “Aparte de Ezequiel A. Chávez, se distinguió como adversario de la obra mural Nemesio García Naranjo, ex secretario de Educación de Victoriano Huerta” (Cardoza y Aragón, 1996: 450). Por su parte, los estudiantes acusaron a la pintura mural: “de pecar contra la belleza” (Charlot, 2011: 143).

Ante el embate de los espectadores que descalificaban, censuraban e incluso agredían los murales, los artistas defendieron aguerridamente su libertad de expresión y su innovadora praxis pictórica. David Alfaro Siqueiros describe un episodio de la confrontación entre estudiantes y muralistas:

El choque más grande con los estudiantes se produjo de la manera siguiente: empezaron los alumnos de la Preparatoria provocando a quien ya desde entonces era más susceptible a la provocación, o sea, a mí; y su provocación consistió en el uso de cerbatanas para lanzar en contra de la pintura, tanto en la ya ejecutada, como la que estaba en proceso, una ininterrumpida sucesión de plastas de papel masticado. Y después, frente a mis respuestas de puntería familiar muy directa, alguno de ellos llevó una pequeña pistola de pequeño calibre, seguramente de esas que sirven para tirar al blanco, a lo cual yo contesté haciendo un ruido horrendo con mi 44. Entonces ellos, en formación cerrada, pretendían arrebatar la justiciera arma defensiva. Felizmente, las tremendas detonaciones de mi casi arcabuz llegaron hasta el primer patio y de esa manera todos los flamantes muralistas acudieron rápidamente en mi auxilio. Juntos todos nosotros y con nuestros ayudantes, hacíamos un grupo muy próximo al número treinta; nos tiramos pecho a tierra, tanto en el corredor de arriba como en el corredor de en medio y parte baja (Siqueiros, 1977: 191).

Según Siqueiros, algunos estudiantes se pronunciaron a favor de la libertad de expresión de los artistas:

En eso, empezó a producirse una profunda división entre los estudiantes. Aparecieron, cosa extraña, algunos amigos de nosotros, quienes a voz en cuello nos defendían, diciendo “que México tenía que ser tan libre como para permitir que pudiera pintarse aquellos horrendos monotes”. Recuerdo que otros decían “cada quien puede ver las cosas como quiera; si ellos, a los mexicanos nos ven tan horribles ¡pues qué le vamos a hacer!”.³ (Siqueiros, 1977: 191).

³ Según el artista, este episodio finalizó, cuando un batallón de soldados yaquis impuso el orden: “Pero aquéllos que estaban dispuestos a reivindicar la cristiandad y la verdadera hermosura de la patria continuaban inclementes. ¿Qué hacer? Hasta aquel momento, tanto los disparos de los estudiantes como los nuestros tenían una finalidad más psicológica que real, pero las cosas empezaban a tomar un sesgo extremo peligroso. Una bala de las nuestras, al rebotar, le pegó en la cara a uno de los estudiantes, con lo cual la mayor parte de ellos creyó que éste había recibido un disparo directo nuestro y empezaron a tratar de atinarnos en lo que se nos veía de las cabezas. El escándalo crecía cada vez más en sus proporciones haciéndolo

No es casual que el público afiliado al gusto decimonónico percibiera un atentado estético en los novedosos discursos muralistas. Como, acertadamente, señala Salvador Novo, la reacción de los espectadores obedecía al condicionamiento del gusto cultural:

¿Podía, sin embargo, culpárseles del todo si empezaban, como empezaron a rayar y destruir los frescos de Orozco? Si hoy se avergüenzan de haberlo hecho, cabe pensar que entonces obraron bajo el impulso de una educación –familiar y escolar– que encarnaba la antítesis de cuanto esos frescos repulsivos e intocables ofrecían. En sus casas había vitrales de Pelladini, y bonitos cromos. En sus clases de dibujo, cabezas y manos griegas acreditadas (Novo, citado en Tíbol, 2009: 89).

En todo caso, los lenguajes y temáticas muralistas resultaron sumamente polémicas. La temprana representación pictórica de la población indígena constituyó un desafío implícito al racismo histórico de la sociedad mexicana. En la Escuela Nacional Preparatoria, los jóvenes artistas Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas y Fernando Leal fueron precursores de la representación identitaria de la población indígena, a partir de antecedentes históricos y tradiciones religiosas y populares. Jean Charlot, artista francés con raíces mexicanas, ilustró la victimización de la población indígena, en su obra *Masacre en el Templo Mayor* (1923), donde: “presentó por primera vez en un muro a los personajes de un drama –caballeros robots pisoteando víctimas indígenas– que merecería muchas repeticiones posteriormente” (Charlot, 2011: 186). Ramón Alva de la Canal simbolizó la conquista religiosa del mundo indígena, en su obra: *El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas* (1923). Fermín Revueltas destacó el sincretismo religioso, en su obra: *Alegoría de la Virgen de Guadalupe* (1922). Y Fernando Leal ejemplificó la tradición de las danzas religiosas indígenas, en su obra: *Los danzantes de Chalma o la Fiesta del Señor de Chalma* (1922).

El giro indigenista de los muralistas (Charlot, Revueltas, Leal, Alva de la Canal) no fue del agrado del José Vasconcelos. Más aún, cuando el artista Emilio Amero realizaba su obra mural, en la biblioteca de la Secretaría de Educación, recibió la reprimenda de Vasconcelos por representar personajes indígenas, en lugar de temas universales o clásicos:

Pero, precisamente ese mismo día por la tarde, el licenciado Vasconcelos nos hizo una visita y sin más preámbulos, con la manera que le caracterizaba, me dijo que era necesario que yo dejara de pintar las paredes de la Biblioteca. Como yo le preguntara cuáles eran las razones, enfurecido me dijo que él no tenía que darme ninguna, pues él era el ministro, y que ya

llegar hasta el edificio que había ocupado antes la Escuela de Leyes, entonces ocupada por un batallón de soldados yaquis. Creo que alguno de los nuestros, que se encontraba en la Preparatoria al iniciarse el escándalo, fue hasta aquel lugar para explicarles a los soldados la finalidad de nuestra pintura ‘estrechamente ligada a la Revolución y por lo tanto a ellos, que eran los artífices de la misma’. Los soldados yaquis comprendieron perfectamente las palabras de nuestro agitador furtivo y llegaron para imponer el orden con toda energía (Siqueiros, 1977: 192). Para Renato González Mello (2012) este episodio es producto de la fantasía de Siqueiros.

estaba cansado de tantos indios que estaban siendo pintados. Me dijo que si yo quería seguir trabajando, debería hacer cosas más importantes que indios, por ejemplo: *La Iliada* de Homero, en la cual podría usar figuras clásicas griegas, o la *Vida de Don Quijote* de Cervantes, etcétera... y esa misma noche, los andamios, escaleras y pinturas fueron retirados de la Biblioteca (Amero, citado en Charlot, 1985: 309-310).

Diego Rivera, el más prolífico de los muralistas, que presentó todas las facetas de la identidad social y cultural de la población indígena, afrontó la desaprobación pública y la resignada tolerancia de Vasconcelos, como describe testimonio:

No había cotidiano ni revista que no me dedicara diariamente cuando menos un artículo en que me cubría de insultos y abominaba de mi pintura. Cuando el licenciado Vasconcelos entraba a la Secretaría de Educación seguido de su estado mayor de jóvenes poetas, echaba una mirada a los patios, por debajo del ala de su sombrero, agachaba la cabeza y moviéndola murmuraba “pura indiada” (Rivera, citado en Tibol, 2007: 184).

El impulsor del muralismo constató que los artistas⁴ se habían apartado de sus directrices estéticas, para elaborar un discurso pictórico de carácter nacionalista, indigenista y político. No obstante, respetó la libertad de expresión artística que, implícitamente, constituyó una condición *sine qua non* en el pacto de colaboración entre los artistas y el mecenazgo estatal. Aún con sus reticencias hacia las narrativas muralistas, la política artística de Vasconcelos fue tolerante. En opinión de Cardoza y Aragón, conspicuo crítico de arte y testigo del movimiento muralista: “José Vasconcelos es figura central con su apoyo al muralismo, apoyo que le honra por la total libertad de expresión dada a los artistas que pintaron lo íntimo, la naturaleza, el medio social, su credo político, en un Estado que ni aspiraba a socialista y menos a comunista. Los creadores aprovecharon la coyuntura con todas sus capacidades” (Cardoza y Aragón, 1996: 451).

La política artística de Vasconcelos constituyó un modelo a seguir por los gobiernos posteriores, que aprovecharon la exaltación nacionalista, indigenista e histórica del muralismo, para legitimarse culturalmente. A pesar de su posterior y manifiesto desafecto hacia la empresa muralista que él mismo fundó, José Vasconcelos conserva el mérito histórico de impulsar el renacimiento artístico mexicano de la era posrevolucionaria y aportar un modelo de política artística gubernamental al servicio de la consagración cultural⁵ del Estado nacionalista.

En opinión de Siqueiros: “Durante toda su vida, asombrosa paradoja, el hombre que hizo posible la aparición material de nuestra obra pictórica, sintió despre-

cio por ella y este desprecio adquirió la escala de lo inaudito en los últimos días de su existencia” (Siqueiros, 1977: 182). Lo cierto es que, sin la iniciativa institucional de Vasconcelos, los artistas no habrían tenido oportunidad de experimentar el renacimiento muralista mexicano. Y “sin el gran renacimiento del fresco, Vasconcelos habría tenido menos renombre” (Wolfe, 1989: 177).

El 26 de junio de 1924, Vasconcelos optó por cancelar la labor muralista, en la Escuela Nacional Preparatoria, como respuesta al descontento estudiantil. La prensa de la época reportó: “Suspendida la decoración, accediendo a los términos de una petición presentada por los estudiantes, el señor José Vasconcelos, secretario de Educación Pública, decretó ayer la suspensión de la decoración pictórica en curso en el edificio de la Escuela Nacional Preparatoria, bajo la supervisión de don Diego Rivera” (Charlot, 2011: 324).

Finalmente, el 2 de julio, Vasconcelos renunció a su ministerio; entre otras razones, por su desacuerdo con la sucesión presidencial a favor de Plutarco Elías Calles. No obstante, a través de su gestión institucional prosperó el renacimiento y exaltación del muralismo mexicano en el hábitat arquitectónico gubernamental. Hasta la actualidad, la Escuela Nacional Preparatoria, génesis del movimiento muralista, resulta emblemática, no sólo por sus valores histórico-arquitectónicos, sino también por las visiones pictóricas de México, en las obras de Diego Rivera, Fermín Revueltas, Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, entre otros.

Con suma pertinencia, Vasconcelos aportó un modelo de política artística gubernamental que trascendió históricamente por utilizar el potencial del mecenazgo en la consagración cultural del Estado; movilizar a los artistas en la gestación y consolidación de un arte público muralista; y contribuir a la estructuración y fortalecimiento del campo artístico mexicano, a través del mecenazgo estatal.

4 Otro caso polémico fue el del Dr. Atl, cuando sus murales realizados entre 1921 y 1922, en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, fueron cubiertos y luego destruidos por la representación de desnudos: “De acuerdo al relato del propio Atl, (...) Vasconcelos hizo cubrir las paredes consideradas ‘impúdicas’ en los desnudos. Al poco tiempo Narciso Bassols ordenó la definitiva destrucción de las obras” (Briuolo, 2012: 9).

5 La consagración constituye un valor simbólico que representa legitimidad, autoridad, prestigio, entre los agentes del campo cultural y del arte.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFARO SIQUEIROS, DAVID, (1977).** *Me llamaban el Coronelazo. Memorias.* México: Grijalbo.
- BRIUOLO DESTÉFANO, DIANA (2012).** Emilio Amero, Sentencia bolivariana. Las mil y una noches, Razas. En: Ida Rodríguez Prampolini comp. *Muralismo Mexicano 1920-1940. Catálogo razonado I.* México: Fondo de Cultura Económica, 60-63.
- _____ (2012). Dr. Atl Gerardo Murillo Cornadó. En: Ida Rodríguez Prampolini comp. *Muralismo Mexicano 1920-1940. Catálogo razonado I.* México: Fondo de Cultura Económica, 7-10
- CARDOZA Y ARAGÓN, LUIS (1996).** *El río. Novelas de caballería.* México: Fondo de Cultura Económica.
- CRESPO DE LA SERNA, JORGE JUAN, (1950).** Circunstancia y evolución de las Artes Plásticas en México en el periodo de 1900-1950, México en el arte (10-11). México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 93-97.
- CHARLOT, JEAN (2011).** *El renacimiento del muralismo mexicano 1920- 1925.* México, Editorial Domés.
- CHARLOT, JOHN, (2009).** El pequeño testimonio de José Vasconcelos sobre el Renacimiento Pictórico Mexicano. Escrito para Jean Charlot. Parteaguas. Revista del Instituto Cultural de Aguascalientes, (17). México: Instituto Cultural de Aguascalientes, 31-34.
- FELL, CLAUDE (1989).** *José Vasconcelos: los años del águila (1920-1925).* México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- GONZÁLEZ MELLO, RENATO (2012).** Diego Rivera. En: Ida Rodríguez Prampolini comp. *Muralismo Mexicano 1920-1940. Catálogo razonado I.* México: Fondo de Cultura Económica, 184-196.
- LEAL, FERNANDO (29 DE AGOSTO DE 1933).** El '93' de la pintura mexicana. *El nacional. Diario Popular*, p. 3.
- ORTEGA, GREGORIO (1966).** *Hombres, mujeres.* México: Instituto Nacional de Bellas Artes. Departamento de Literatura.
- PAZ, OCTAVIO (1985).** *Sombra de obras.* Barcelona, España: Seix Barral Biblioteca Breve.
- SOTO VILLAFÑA, ADRIÁN (2012).** Roberto Montenegro. En: Ida Rodríguez Prampolini comp. *Muralismo Mexicano 1920-1940. Catálogo razonado I.* México: Fondo de Cultura Económica, 160-165.
- TIBOL, RAQUEL (2009).** *José Clemente Orozco: una vida para el arte.* México: Fondo de Cultura Económica.
- TIBOL, RAQUEL (2007).** *Diego Rivera, luces y sombras.* México: Lumen.
- VASCONCELOS, JOSÉ (2011).** *La creación de la Secretaría de Educación Pública.* México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.
- _____ (1979). *El desastre.* México: Jus.
- WOLFE, D. BERTRAM (1989).** *La fabulosa vida de Diego Rivera.* México, Editorial Diana.