

Patrocinio y libertad creativa: José Vasconcelos y sus muralistas

JOHN CHARLOT



Una pregunta crucial pero controvertida sobre el Renacimiento del Muralismo

Mexicano es determinar si, o hasta qué punto, los temas y estilos de los murales fueron elegidos por el patrocinador gubernamental, José Vasconcelos, o por los propios artistas. Con frecuencia los críticos —especialmente aquellos a quienes incomoda la temática de alto contenido social de los muralistas— simplemente han asumido que el gobierno ordenó a los artistas apoyar

sus programas. El argumento que ofrecen para ello es la coincidencia en las imágenes de algunos de los primeros muralistas con la ideología nacionalista, revolucionaria del gobierno, especialmente con los programas del mismo Vasconcelos, entonces Secretario de Educación Pública.¹ Los murales mexicanos podrían en este sentido ser vistos como propaganda visual que careció de una cualidad básica del arte auténtico: la libertad en la creación artística. La cuestión es central, por tanto, para una evaluación estética del movimiento mural mexicano. Y sólo puede responderse a través de un estudio cercano de la situación histórica, de los documentos relevantes y de la cronología de los primeros murales.

La Revolución Mexicana fue sanguiñaria y destructiva y dejó tras de sí una enorme tarea de reconstrucción física y social. Afortunadamente, el general y entonces presidente Álvaro Obregón proporcionó el liderazgo necesario. Fue “verdaderamente un período de reconstrucción”.² Los muralistas mexicanos empezaron a pintar “en tanto un nuevo orden social comenzó a tomar forma a partir del caos y la anarquía de la etapa militar de la revolución”.³

El movimiento del muralismo mexicano, considerado un regalo a la humanidad, fue promovido por José Vasconcelos como parte de una política de educación popular para transmitir al pueblo los valores de la Revolución Mexicana. Para ello puso a disposición de los artistas las paredes de los edificios públicos del país. ¿Pero qué tanta libertad tuvieron los muralistas para expresar sus ideas? ¿Hasta qué punto los temas de los murales fueron impuestos por el gobierno? John Charlton nos da una respuesta sorprendente que reivindica tanto al entonces Secretario de Educación Pública como a los propios pintores.

¹ E.g., Pérez Montfort 1999. Todos los materiales inéditos están en la colección Jean Charlot en la Biblioteca Hamilton de la Universidad de Hawai, en Honolulu, Hawai. Algunos materiales citados pueden encontrarse en el sitio Web de la Fundación Jean Charlot: www.hawaii.edu/jfc. Agradezco a Lew Andrews y a Anna Indyk-López por sus valiosos comentarios y a Gustavo Vázquez Lozano por su excelente traducción y su paciencia editorial.

² AA II: 20.

³ Charlot 1943.



Diego Rivera y José Clemente Orozco

"El movimiento moderno de la pintura mexicana fue posible, en sus comienzos, porque José Vasconcelos nos dio amplia libertad de expresión a todos los pintores".

Quizá la designación más afortunada de Obregón fue la de Vasconcelos en 1921 como Secretario de Educación Pública. Como su gran predecesor Justo Sierra, Vasconcelos utilizó su puesto para cambiar a la sociedad en su conjunto, iniciando un movimiento nacional educativo y cultural que continúa sin paralelo en cuanto a amplitud y efectividad.⁴ Ninguno de sus sucesores mostraría la misma energía, énfasis cultural o grandeza mental. Inspirado por una filosofía pitagórica que concedía a las artes un poder educativo y civilizatorio, Vasconcelos buscó reclutar en su campaña a los artistas visuales.⁵

El pequeño número de artistas que aceptó la invitación de Vasconcelos y el reto del muralismo, se sintió, de esta forma, parte de un movimiento de mayor alcance en el que todos tenían una contribución distintiva por hacer y un deber de llevarla a cabo: "un impulso interno sincronizado con la agitación social".⁶ Como resultado, "el artista mexicano trabajó en medio de un torbellino social muy distinto al de los callados y reclusos estudios parisiños".⁷ Sintieron la misma emoción e inspiración que experimentaron los artistas rusos en los primeros años de su propia revolución, durante un período intensamente creativo

que fue cortado trágicamente. Incluso Vasconcelos, que más tarde fue un acendrado enemigo de Obregón, recuerda la positiva atmósfera al inicio del régimen, cuando muchos sintieron que podían realmente hacer historia y crear una nueva sociedad.⁸ La conciencia de los muralistas de su situación histórica y social fue un factor decisivo en sus elecciones temáticas y estilísticas.

El historiador Claude Fell, entre otros, ya ha argumentado que fueron los artistas, en gran medida, quienes eligieron sus temas y estilo, no el patrocinador.⁹ Vasconcelos y los muralistas compartieron ideas, por ejemplo, que el arte debería ser público, dirigirse a una audiencia popular y cumplir objetivos tanto sociales como estéticos. Las cartas de Vasconcelos son una elocuente y temprana formulación del programa para crear un arte nacional con fundamentos mexicanos. Pero Vasconcelos y los muralistas diferían en cuanto a los gustos y temas que pensaban eran los más adecuados para alcanzar el objetivo. A pesar de varias declaraciones, Vasconcelos tendía en lo personal a estilos preciosistas y exquisitos derivados de modelos extranjeros, sujetos anodinos, simbolismo universal, un pasado romántico, la fantasía y los modos contemplativos. Su pintor favorito era Roberto Montenegro y los artistas que estaban en acuerdo estilístico con él, como Jorge Enciso y Adolfo Best Maugard, que eran los llamados Nacionalistas.¹⁰ Los muralistas, por el contrario, pintaron asuntos y problemas sociales reales y temas históricos relevantes con un estilo indigenista y atrevida monumentalidad, como incentivos para la acción. El gusto un tanto sobre-refinado de Vasconcelos en las artes visuales se compensaba con su fuerte aprecio por la literatura, la música, la danza y el espectáculo; sobre éstas escribe mucho más y con más entusiasmo en sus memorias.¹¹

Mucho mayor mérito, por tanto, fue haber otorgado libertad artística y creativa a los muralistas. Sobre este punto, los artistas clave son categóricos. Leal escribió:

[Vasconcelos] me dejó en libertad en cuanto a tema y técnica.¹²

El movimiento moderno de la pintura mexicana fue posible, en sus comienzos, porque José Vasconcelos nos dio amplia libertad de expresión a todos los pintores.¹³

⁴ Vasconcelos 1982: 33, Krauze 1999: 120-125.

⁵ Fell 1989: 384, 392, 407 f., 418 f., 427, 431 f.

⁶ Vasconcelos 1982: 166, 233, Fell 1989: 381-384. Coleby 1999: 24. Para los Nacionalistas, ver MMR 55-66.

⁷ E.g., Vasconcelos 1982: 166. Charlot 1960, "Vasconcelos estaba realmente más interesado, como persona, en la música y la poesía que en la pintura"; MMR 89.

⁸ MMR 166 f.

⁹ Leal 1990: 195; y 174 f.

⁴ Fell 1989.

⁵ MMR 82-94, Charlot 1960.

⁶ AA II: 20.

⁷ Charlot 1965.

Leal cita los términos de 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.¹⁴

Si Vasconcelos hubiera tratado de imponer su voluntad a los artistas, ellos habrían sido los primeros en protestar y más tarde en quejarse en sus memorias.

Vasconcelos varias veces deslindó responsabilidad respecto al trabajo de los artistas:

Me limito a procurar ofrecer a todos elementos para que trabajen, sin preocuparme mucho del trabajo mismo.¹⁵

Toda mi estética pictórica se reduce a dos términos: que pinten pronto y que llenen muchos muros: velocidad y superficie.

Aunque Vasconcelos se distanciara de las producciones de los muralistas, los reconocía como artistas. Como filósofo de profesión, Vasconcelos tenía puntos de vista definidos sobre el arte y la creatividad. Es decir, su actitud hacia los artistas se derivaba de su teoría del arte. Jean Charlot subrayó:

En lo que respecta a la filosofía, Vasconcelos tiene su lugar en la filosofía mexicana. Tuve que leer sus libros (digo que tuve que leerlos porque para un pintor no son muy fáciles de leer) para entender por qué el hombre de pronto ofreció sus muros en los más reverenciados edificios de la Ciudad de México, que todavía es conocida como la Ciudad de los Palacios, a jóvenes que quizá no estaban bien probados, y los dejó expresarse libremente, con absoluta libertad, en la gran escala con la que ahora ya estás familiarizado.¹⁶

El sistema de Vasconcelos tuvo sus costos. Los murales eran mal vistos y por tanto dañinos para su carrera y reputación: por ejemplo, la mala impresión que causó el mural de Rivera, "La creación", estimuló ataques por parte de la prensa no sólo contra el artista, sino también contra su patrocinador, "a los dos".¹⁷ ¿Por qué entonces los promovía? Charlot escribe: "La respuesta yace, profundamente, en su subconsciente, un acertijo que no puede resolver un análisis de sus actividades políticas y oficiales".¹⁸ A lo largo de toda su tempestuosa carrera, Vasconcelos había permanecido como seguidor de Pitágoras y sus teorías del beneficio social de las bellas artes.¹⁹ Sin embargo, para ser benéfico, el arte tenía que ser auténtico, es decir, libre de presiones externas. "Para seguir siendo pitagórico, el arte debe ejercerse en total libertad... A menos que quisiera nulificar sus ideales, el Secretario no podía imponer ni tema ni estilo".²⁰ La mención de Charlot del subconsciente es muy inusual en sus escritos, y Vasconcelos enfatizó el punto en su carta a Charlot (reproducida en este número de *Parteaguas*) después de leer una primera versión del párrafo:

Si Vasconcelos hubiera tratado de imponer su voluntad a los artistas, ellos habrían sido los primeros en protestar y, más tarde, en quejarse en sus memorias.

Diego Rivera



¹⁴ Leal 1990: 90.

¹⁵ Fell 1989: 418. También para la siguiente.

¹⁶ Charlot 1960. Ver también *MMR* 94.

¹⁷ Vasconcelos, octubre 17, 1945.

¹⁸ *MMR* 90.

¹⁹ *MMR* 90-94.

²⁰ *MMR* 94.

Su trabajo me parece excelente. Su penetración psicológica es realmente profunda. Gracias por la simpatía con [la que] me juzgas.²¹

Vasconcelos evitaba por tanto, de manera deliberada, el tipo de dirección que hubiera resultado en arte propagandístico, que de acuerdo a sus puntos de vista filosóficos, no hubiera sido arte en absoluto. Era consciente, sin embargo, del peligro de que el muralismo se hiciera propagandístico una vez que él saliera del poder.²²

Vasconcelos no interfirió ni siquiera cuando le desagradaban los temas de los muralistas; “se molestaba enormemente cuando ‘sus’ muralistas elegían trabajar de modo didáctico”.²³ El mismo Rivera, que regresaba del París *avant garde*, se sintió al principio alterado por la “resurrección de la pintura didáctica que surgió como consecuencia de la Revolución”.²⁴ Ya desde la década de 1920, Charlot encontró en Vasconcelos a un “caballero andante del hispanismo”; de hecho, Vasconcelos consideraba que la cultura europea, el catolicismo romano e incluso la raza blanca tenían un lugar privilegiado.²⁵ No sentía, por tanto, simpatía por el énfasis de los muralistas mexicanos hacia el arte indígena.²⁶ Siqueiros recuerda cómo Vasconcelos encontraba “detestable” el creciente interés indigenista de los artistas: “asombrosa paradoja, el hombre que hizo posible la aparición material de nuestra obra pictórica, sintió desprecio por ella”.²⁷ Rufino Tamayo hizo eco de este asombro en términos más drásticos: “Aun cuando no le gustaba la pintura mexicana, creó las circunstancias adecuadas para que floreciera”.²⁸

El cuadro anterior se complica aún más por cierta evidencia de que Vasconcelos influía ocasionalmente en la elección de los temas y, en el caso de Rivera, en el estilo. A Montenegro le dio una cita de Goethe como tema para su mural: “¡Acción supera al destino: vence!”.²⁹ Le preocupaban las tendencias modernistas de Rivera:

“porque pintaba cubismo y éste no era adaptable a mi juicio para obras del Estado. Traía en la cabeza a Picasso—”.³⁰

Vasconcelos se expresa de manera muy general sobre su papel en la elección del tema de “La creación” de Rivera: “Lo puse a estudiar un mural de tema universal...”³¹ Aunque el tema preciso no se especifica, Vasconcelos claramente estaba presionando a Rivera en la dirección del simbolismo que él apreciaba en los artistas Nacionalistas. En mi opinión, Rivera estuvo influido por las ideas de Vasconcelos en “La creación”, especialmente en su simbolismo abstracto en el vértice. Rivera, siempre en su papel de cortesano, habría olfateado el gusto de Vasconcelos, y de hecho, basó su obra “La creación” en el primer mural de Montenegro —que sabía que Vasconcelos admiraba— transformando el esquema en una obra maestra monumental.

Vasconcelos no interfirió ni siquiera cuando le desagradaban los temas de los muralistas; “se molestaba enormemente cuando ‘sus’ muralistas elegían trabajar de modo didáctico”.

Vasconcelos fue mucho más directo en la primera etapa del trabajo de Rivera en la Secretaría. Estaba reaclimatando a Rivera a México, subsidiando sus viajes a Yucatán y Tehuantepec y asociándolo con Montenegro y Best Maugard, a cuyas conferencias sobre arte mexicano Rivera había asistido. Más aún, “La creación” había sido mal recibida, y tanto el artista como el patrocinador seguían siendo atacados por la prensa. “Para salvarlo”, a Rivera, Vasconcelos decidió “temas nacionales y le di los temas” para la Secretaría.³² Por “temas nacionales” Vasconcelos entendía el tipo de obra que estaban produciendo los Nacionalistas, como lo muestra el hecho de que la escalera se le ofreció primero a Best Maugard. Cuando ese artista quedó mal en entregar los bocetos preparativos, Vasconcelos le dio:

la escalera a Rivera, dándole como tema el ascenso de la costa, a la altiplanicie. Fue esto la primera obra de Diego de inspiración mexicana.

²¹ De Vasconcelos para Charlot, julio 12, 1945.

²² Vasconcelos 1982: 214, 262 f.

²³ Charlot 1979: 47.

²⁴ Charlot 1952: 140.

²⁵ Charlot 1946: 13. Fell 1989: 646 f.

²⁶ E.g., Fell 1989: 383, 641

²⁷ Siqueiros 1977: 183 f.

²⁸ Mijangos 2000: 198.

²⁹ Vasconcelos 1982: 26. El mural ha sido conocido por diversos títulos: “El árbol de la vida”, “La danza de las horas” y “El árbol de la ciencia” (Ortiz Gaitán 1994: 90). Vasconcelos le insistió a Montenegro vestir con armadura y mostrar más masculino el desnudo original, que era andrógino (Ortiz Gaitán 1994:93). El único reporte que conozco de Vasconcelos interviniendo efectivamente en el tema de un proyecto en marcha es el de Emilio Amero, que da a entender que Rivera lo provocó (Amero 1947; *MMR* 269 ff.).

³⁰ Vasconcelos, octubre 17, 1945.

³¹ Vasconcelos, octubre 17, 1945. Traducción de *MMR* 135. Folgarait 1998: 41 no provee referencia para su declaración “el tema de ‘La creación’ fue dado a Rivera por Vasconcelos”.

³² Vasconcelos, octubre 17, 1945.

Mi querido Charlot:

Su trabajo me parece excelente. Su penetración psicológica es realmente profunda. Gracias por la simpatía con [la que] me juzgas.

Telefoneme cuando guste p^a que comamos juntos y platiquemos.

Suyo afme [?]

J. Vasconcelos

Julio 12/45

Mi querido Charlot:

Su trabajo me parece excelente. Su penetración psicológica es realmente profunda. Gracias por la simpatía con me juzga

Telefoneme cuando guste p^a que comamos juntos y platiquemos
Suyo afme
J. Vasconcelos

Julio 12/45

Exceptuando el piso superior, Rivera manejó este tema del paisaje en un estilo que recuerda al exotismo de Gauguin –a mitad del camino entre Montenegro y el estilo que Rivera adoptaría en el primer patio de la Secretaría.³³

Con toda la evidencia señalada, Vasconcelos raramente sugería los temas. No hay ningún registro de él sugiriendo algo a Jorge Enciso, y sobre el Doctor Atl, Vasconcelos especifica: “Él creó sus temas”.³⁴ Aun más, los temas que Vasconcelos sugería eran muy generales, no programas detallados. Además, dichos temas iban todos de acuerdo con su gusto por el simbolismo y lo pintoresco *à la Montenegro*. Finalmente, sus sugerencias iban dirigidas a un conjunto especial de artistas: a su favorito, Montenegro, y a su cuasi protegido Rivera. Concluyo que Vasconcelos enfocaba su atención en los artistas que consideraba más im-

portantes e ignoraba a aquéllos que apreciaba menos. Reconoce con gusto el papel que jugó en la obra de los artistas más viejos y reconocidos, e insiste en deslindar responsabilidades respecto a la de los más jóvenes y menos logrados. De hecho, los artistas que dicen haber gozado de libertad absoluta –Leal, Charlot y Siqueiros (en ese entonces un “pintor desconocido”³⁵)– pertenecían al conjunto de artistas más jóvenes en las primeras etapas del movimiento. A los artistas jóvenes, por tanto, se les dejó en libertad de desarrollar sus propios temas en la Escuela Preparatoria. Una de las razones que tuvo Vasconcelos para trabajar de manera distinta con dos grupos de artistas fue quizá que vivía increíblemente ocupado. Daba el poco tiempo que tenía para los muralistas a aquéllos que él pensaba que tendrían las más grandes repercusiones.

El ejemplo más citado de la influencia de Vasconcelos es haber establecido los temas para el segundo patio de la Secretaría de Educación: los trabajos y las fiestas. Esto ha sido visto como una imposición de los objetivos propagandísticos del gobierno

³³ Rivera comenzó antes el mural en la escalera, pero tardó en concluirlo y fue interrumpido por trabajos en otros sitios en la Secretaría. Catlin 1986: 247, sostiene que Rivera desarrolló su estilo particular a través del trabajo en este mural. Ciertamente, el estilo del piso superior difiere fuertemente de aquel de los pisos inferiores.

³⁴ Vasconcelos, octubre 17, 1945.

³⁵ Vasconcelos, octubre 17, 1945.

sobre los artistas. Sin embargo, un análisis cercano del evento nos lleva a una conclusión distinta. De hecho, fue un punto de cambio en el ejercicio de Vasconcelos como patrocinador.

Las acciones de Vasconcelos se pueden entender mejor al advertir que continuaba su práctica de tratar al grupo más viejo de artistas de manera distinta al de los jóvenes. Su discurso en la inauguración de la Secretaría, el más antiguo registro de su plan para las obras de arte del edificio, tiene que ver con el grupo de los veteranos exclusivamente—Montenegro, Best Maugard y Rivera—y describe asuntos más folclóricos y decorativos: trajes típicos pintorescos, el paisaje de Rivera de la escalera, “un indio disparando su flecha a las estrellas” y “dibujos fantásticos”.³⁶

No se menciona en el discurso a los artistas más jóvenes o los trabajos y las fiestas. De hecho, esos temas no corresponden al gusto de Vasconcelos ni a sus primeras recomendaciones para los temas de la Secretaría, descritos anteriormente. ¿Entonces por qué los eligió como temas para el segundo patio? Una clave está en el hecho de que el segundo patio originalmente fue asignado a un equipo de tres jóvenes artistas que habían estado trabajando en la Escuela Preparatoria: Xavier Guerrero, Amado de la Cueva y Jean Charlot. Rivera negó toda responsabilidad respecto a la obra de ellos, en sus propias palabras: “la pintura... del segundo patio... con el que el contratista Rivera no tiene nada que ver porque el ciudadano Secretario ordenó las obras del patio interior...”³⁷ Esto coincide con los recuerdos de Charlot: “El patio que nosotros tres íbamos a decorar se llamaba el patio del trabajo y las fiestas, e iba a recibir igual número de paneles en cada tema”.³⁸ Vasconcelos, por tanto, dio directamente

los temas a los tres jóvenes muralistas, no a través de Rivera. El patrón estaba tratando en persona con un grupo diferente de artistas.

Aunque “Los trabajos” y “Las fiestas” no iban de acuerdo con las tendencias de Vasconcelos, correspondían, de hecho, a los temas de los artistas más jóvenes de la Preparatoria, temas que habían elegido por sí mismos. La obra de Fernando Leal, “Peregrinaje a Chalma” y la “Virgen de Guadalupe” de Fermín Revueltas habían sido pioneras del muralismo en temas populares que más tarde proveerían la mayor parte de su contenido al movimiento. Vasconcelos no estaba imponiendo sus ideas a los artistas; simplemente les permitía continuar trabajando en la dirección que ya llevaban. Con toda probabilidad, los temas de los trabajos y las fiestas no vinieron originalmente del patrocinador, sino de los artistas. Que Vasconcelos los haya aceptado habla a favor de él como patrocinador, porque sabía por los murales de la Preparatoria que los artistas jóvenes habían rebasado las fronteras estilísticas de las *costumbres*, es decir, la representación de actividades populares pintorescas. De hecho, Vasconcelos nunca se reconcilió con esta dirección del movimiento que él mismo había iniciado y que continuaba patrocinando. Pero una vez que los artistas habían obtenido aprobación para sus temas, los llevaron a cabo sin interferencias y con toda su pasión e integridad artística.

Concluyo, por tanto, que en la Secretaría, Vasconcelos estableció temas diferentes para dos grupos distintos de artistas. Montenegro continuaría su obra característica, la cual Vasconcelos prefería sobre cualquier otra; Rivera habría de alejarse de

su obra más simbolista para trabajar en algo más “nacional” (con esto Vasconcelos pensaba en los “Nacionalistas” al estilo de Montenegro). El grupo de los más jóvenes continuaría en su vena preparatoriana en la sección menos pública y prestigiada de la Secretaría, el patio interior, que luego se utilizó en diversas ocasiones como bodega. Los artistas jóvenes no necesitaban que los conminaran a ser mexicanos. Simplemente continuaban en la dirección que habían iniciado en la Escuela Preparatoria.

Es en este contexto que se puede entender la declaración de Vasconcelos: “Como tema para los patios le di a Diego los trabajos y las fiestas”.³⁹ En su manuscrito, separa con una línea esta



Mural “La oración” de Diego Rivera

³⁶ MMR 254 ff. Vasconcelos, octubre 17, 1945: “El flechador del cielo”.

³⁷ MMR 271 f. Traducción del inglés de Charlot.

³⁸ MMR 272.

³⁹ Vasconcelos, octubre 17, 1945. MMR 272 f.

Eran los propios artistas quienes estaban impresionados por los programas gubernamentales de reconstrucción y reforma –como llevar educación a los pueblos– y eligieron hacer públicos y apoyar estos esfuerzos, trabajando a contracorriente del gusto de la burguesía y del sector oficial.

afirmación de su parte narrativa sobre el inicio de la obra en la Secretaría. A menos que esto sea en parte un error en sus recuerdos, debe de referirse a un evento que tuvo lugar una vez que estaba en proceso la realización de murales en la Secretaría. Esta afirmación de Vasconcelos se refiere tanto al primer como al segundo patio, pero la evidencia anterior demuestra que sus temas originalmente se habían tratado de forma separada: los trabajos y las fiestas para el segundo y temas más pintorescos para el primero. Además, si antes Rivera había negado toda responsabilidad sobre el trabajo que se llevaba a cabo en el segundo patio, esta afirmación asume que él, como “contratista”, tenía cierta autoridad sobre el mismo. El momento histórico con que mejor encaja la afirmación de Vasconcelos es cuando 1) la autoridad de Rivera iba en aumento, 2) había abandonado sus temas simbólicos o pintorescos por la gran serie de murales con temas sociales del primer patio, 3) estaba también comenzando a emplear su autoridad para tomar posesión de las paredes del segundo patio.⁴⁰ Mi padre me contó un ejemplo de cómo Rivera usaba su autoridad. Cuando Rivera quiso destruir el mural de Charlot de 1923, “Danza de los listones”, para él utilizar la pared, le dijo a Charlot que el tema había sido cambiado de “Trabajos y Fiestas” a únicamente “Los trabajos”. Vasconcelos recuerda con pena el mural destruido: “Después Charlot hizo el precioso fresco del volantín en la Secretaría”.⁴¹

Vasconcelos nunca había sido un patrón dictatorial, pero después de los eventos en la Secretaría, parece haber dejado de tratar de influir en la elección de los temas y estilos. Mantuvo ciertamente su distancia cuando José Clemente Orozco inició su carrera como muralista en la Preparatoria.

La cuestión del patrocinio se ha discutido con frecuencia en términos abstractos: el gobierno daba órdenes a los artistas. Sin embargo, “el gobierno” en este caso se reduce a un solo hombre,

y la cuestión no puede discutirse sin examinarlo a él como individuo.⁴² Vasconcelos quería que el trabajo de los artistas contribuyera de manera más general a la educación y al refinamiento cultural y deseaba evitar a toda costa el arte propagandístico. De hecho, los murales que parecían más propagandísticos eran los que menos le gustaban y viceversa.

Eran los propios artistas quienes estaban impresionados por los programas gubernamentales de reconstrucción y reforma –como llevar educación a los pueblos– y eligieron hacer públicos y apoyar estos esfuerzos. Trabajando a contracorriente del gusto de la burguesía y del sector oficial –incluso de la mayor parte de los artistas y críticos contemporáneos– se dieron cuenta mucho tiempo antes que los políticos del poder del arte de comunicar nuevas ideas sociales a la gente y construir una imagen reformada de la nación. Mostrar de manera positiva los programas del gobierno, ilustrar la ideología revolucionaria, representar una sociedad justa, no fue algo que dictara el gobierno, sino cosas impuestas por los mismos artistas a un no muy feliz Vasconcelos.

De hecho, un argumento decisivo en contra de la idea de que los murales fueron un encargo propagandístico, es que los funcionarios públicos los ignoraron, los rechazaron e incluso amenazaron con destruirlos durante la década de 1920.⁴³ Los murales comenzaron a ser usados en los programas oficiales sólo después de 1930.⁴⁴ Sin embargo, los problemas que ocurrieron con el patrocinio después de 1930 han definido en gran parte la discusión académica del tema y han sido proyectados anacronísticamente hacia atrás, al período inicial del muralismo.⁴⁵ Cuando el gobierno comenzó a hacerse despótico, sus encargos estaban cada vez más contaminados, y se acababa a artistas favorecidos como Rivera de permitir que se los apropiara un

⁴² Compare la situación con la del cine vietnamí.

Esta casi independencia de los directores es reforzada por el prestigio convido en las artes en la cultura vietnamí (muchos de los principales políticos son poetas publicados), por un línea antiautoritaria en la personalidad vietnamí, y por cierto humor y acercamiento personal. Esto es; existe preocupación no acerca de la pregunta legítima –si la interferencia del gobierno es legal– sino acerca del gobierno individual, oficial en cargo, del departamento de cada quien. Si él es bueno, sus subordinados sienten que es una ayuda más que un obstáculo, incluso si éste, de hecho, posee el poder de interferir. Como el director de cine Dang Nhat Minh una vez dijo: “¿Por qué los americanos están preocupados por el control gubernamental de nuestras cintas? ¿Para mí, quién es el gobierno? ¡Es el Sr. Thu!”. De manera similar cuando el viceministro de cultura y arte Dinh Quang me dijo que acababa de dirigir una obra en la que satirizaba a la sociedad vietnamí y yo le pregunté si la había sometido a los censores, él dijo: “¿Yo era ambos juez y jurado!” (John Charlot 1991:38).

⁴³ MMR 90.

⁴⁴ Coffey 2002: 15–25, 28.

⁴⁵ Coffey 2002: 16 f.

⁴⁰ MMR 278 f. La información en Folgarait 1998: 81, es defectuosa.

⁴¹ Vasconcelos, octubre 17, 1945. La memoria de Vasconcelos confunde listones con cuerdas de cometa. Acerca de Rivera y el uso de temas en contra de otros artistas, ver posiblemente Amero 1947.



El pintor Adolfo Best Maugard

Su pintor favorito era Roberto Montenegro y los artistas que estaban en acuerdo estilístico con él, como Jorge Enciso y Adolfo Best Maugard, que eran los llamados Nacionalistas. Los muralistas, por el contrario, pintaron asuntos y problemas sociales reales.

régimen indigno. Desde los últimos años de Rivera hasta hoy, esa supuesta colaboración impide a muchos apreciar adecuadamente su obra, prefiriéndose a personajes más opositores, como Siqueiros y Orozco. Sin embargo, artistas semejantes recibieron encargos del gobierno y los aceptaron.

El mismo Charlot siempre pensó que las críticas por aceptar el patrocinio del gobierno eran anacrónicas. El gobierno controlaba los edificios públicos que contenían los muros apropiados para los murales que querían pintar los artistas. El mural comisionado por un particular a Orozco en 1925, "Omniencia", en la Casa de los Azulejos, fue una rara excepción. Como historiador del arte, Charlot sabía también que desde la antigüedad la gran mayoría de obras de arte de carácter público y monumental han sido comisionadas por instituciones políticas y religiosas. Lo que es más importante, Charlot mismo vivió la primera etapa idealista del muralismo de 1921 hasta la renuncia de Vasconcelos en 1924, el período en que los objetivos de los artistas y de los programas de gobierno —especialmente los de Vasconcelos— coincidieron. Charlot salió de México antes del deterioro de la década de 1930 y nunca tuvo que enfrentar los problemas posteriores de tener que acomodarse o negociar.

A pesar de todos los genuinos problemas del patrocinio, debe reconocerse a México como un país que gasta una cantidad inusual de sus limitados recursos en sus tesoros culturales. En la década de 1920, Edward Weston escribió que los ricos yanquis

admiraban pero no compraban sus fotografías; pero "los mexicanos, empobrecidos por la revolución, se quejaban de los precios, pero las compraban".⁴⁶ José Guadalupe Zuno, gobernador de Jalisco y patrocinador de los artistas, compró las fotografías de Weston para el museo estatal: "Pero loas al señor Zuno por ser un patrocinador que sabe tan bien apreciar!"⁴⁷ Incluso el arzobispo de México, Luis María Martínez, pudo comisionar su retrato oficial de 1944 a Orozco:

O bien estos patronos clericales —como lo fue el Padre Couturier en Francia— ponían en primer lugar el genio artístico y luego la fe, o bien, que es más probable, siendo mexicanos, se permitían berrinches entre el hijo y la madre, aunque se tratara de su Madre la Iglesia.⁴⁸

Un paralelo positivo se puede encontrar en el apoyo que dieron Vasconcelos y otros en el gobierno a los novelistas mexicanos.⁴⁹ Los novelistas de la Revolución como Mariano Azuela eran ignorados por la mayor parte del público mexicano y de hecho se vieron obligados a publicar fuera. Los funcionarios de gobierno, interesados en apoyar las auténticas novelas mexicanas, dieron patrocinio que trajo a los novelistas el reconocimiento y la fama. Este patrocinio se ofreció sin censuras o intentos de influir en los escritores, aunque estuvieran presentando una visión negativa de la Revolución. De hecho, había quejas de que el gobierno apoyaba a sus críticos. El gobierno tuvo el valor y el buen gusto de continuar su apoyo, y los novelistas dejaron al mundo una gran narrativa de la historia de México. De forma similar, se apoyó a un poeta de avanzada como Manuel Maples Arce haciéndolo embajador, aunque él no significaba ninguna amenaza que exigiera apropiárselo.

El resultado final del patrocinio mexicano es un legado de grandes obras de arte. El Renacimiento del Muralismo Mexicano es así esencialmente distinto del programa soviético de Realismo Socialista. Cualesquiera que hayan sido sus faltas, los funcionarios públicos responsables en México han sido personas de buen gusto y apreciación genuina de las artes, tanto de forma pública como privada. Con la gran excepción de los

⁴⁶ Weston 1961: 66.

⁴⁷ Weston 1961: 127; y 67.

⁴⁸ AA II: 319. Acerca de berrinches, ver Reed 1956: 302 f.

⁴⁹ Rutherford 1971: 51-68.

⁵⁰ E.g., John Charlot 1991.

murales de Orozco en el Palacio de Justicia, se han aceptado en edificios públicos violentas imágenes opositoras. A artistas ruidosos y revoltosos, imposibles de controlar como Siqueiros, se les ha dado un considerable margen de acción para la crítica, tanto visual como verbal. Se pueden encontrar paralelos en el apoyo progresista al cine por los gobiernos de China y Vietnam.⁵⁰ De hecho, los directores vietnamitas encuentran a los norteamericanos más sumisos a los dueños del dinero de lo que ellos son a los censores. Debemos reconocer que el patrocinio del gobierno mexicano ha enriquecido la cultura mundial con grandes obras de arte que de otra manera nunca se habrían creado. También podemos reconocer a José Vasconcelos como el más grande patrocinador de las artes en México.



BIBLIOGRAFÍA

- Amero, Emilio, 1947. "La Pintura Mural de México, 1920-1924." Publicado en 2006 en el sitio Web de la Fundación Jean Charlot.
- Catlin, Stanton L., 1986. "Mural Census." Helms 1986: 235-335.
- Charlot, Jean, 1943. "Interesting display of Mexican art now at Michael's." *Banner-Herald*, febrero 3, p. 1, col. 5; p. 3, col. 1.
- . 1946. "Pre-Hispanic Quota in Mexican Murals." *The Kenyon Review*, Volumen VIII, Número 1, Invierno, pp. 1-13.
- . 1952. Crítica de Samuel Ramos: *Acuarelas de Diego Rivera*. *Magazine of Art*, volumen 45, número 3, marzo, pp. 139 f.
- . 1960. "Mexican Renaissance," conferencia impartida en el Departamento de Arte de la Universidad de Texas, Austin, Texas, mayo 11. Publicada en el sitio Web de la Fundación Jean Charlot.
- . 1965 [7]. "Mexican Painting." Texto original mecanografiado para la *Encyclopedia Junior Britannica*.
- . 1967. *The Mexican Mural Renaissance: 1920-1925*. New Haven and London: Yale University Press. Abreviatura: *MMR*.
- . 1972. *An Artist on Art: Collected Essays of Jean Charlot*, Volumen 2: *Mexican Art*. Honolulu: University Press of Hawaii. Abreviado: AA II.
- . 1979. "José Guadalupe Posada and his successors." En *Posada's Mexico*, editado por Ron Tyler. Washington, D.C.: Biblioteca del Congreso en colaboración con el Amon Carter Museum of Western Art, pp. 29-57.
- Charlot, John, 1991. "Vietnamese Cinema: First Views." *Journal of Southeast Asian Studies*, Volumen 22, número 1, marzo, pp. 33-62.
- Coffey, Mary Katherine, 2002. "Muralism and the People: Culture, Popular Citizenship, and Government in Post-Revolutionary Mexico." *The Communication Review*, Volumen 5, pp. 7-38.
- Coleby, Nicola, 1999. "El Temprano Muralismo Posrevolucionario: ¿Ruptura o Continuidad?" en *Memoria Congreso Internacional de Muralismo*, pp. 15-38.
- Fell, Claude, 1989. *José Vasconcelos: Los Años del Águila (1920-1925): Educación, Cultura e Iberoamericanismo en el México Postrevolucionario*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Folgarait, Leonard, 1998. *Mural Painting and Social Revolution in Mexico, 1920-1940*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Helms, Cynthia Newman, 1986. *Diego Rivera: A Retrospective*. Detroit: Founders Society Detroit Institute of Arts; New York: W. W. Norton & Company.
- Krauze, Enrique, 1999. *Caudillos Culturales en la Revolución Mexicana*. México: Tusquets Editores.
- Leal, Fernando, 1990. *El Arte y los Monstruos*. México: Instituto Politécnico Nacional.
- Memoria Congreso Internacional de Muralismo: San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, 1999. México: D. R. Antiguo Colegio de San Ildefonso.
- Mijangos, Mario, 2000. *El otro Tamayo: Su intimidad, sus juicios y debilidades*. México: Editorial Diana.
- Ortiz Gaitán, Julieta, 1994. *Eure Dos Mundos: Los Murales de Roberto Montenegro*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pérez Montfort, Ricardo, 1999. "Muralismo y Nacionalismo Popular 1920-1930," en *Memoria Congreso Internacional de Muralismo*, pp. 173-205.
- Reed, Alma, 1956. *Orozco*. Nueva York: Oxford University Press.
- Rutherford, John, 1971. *Mexican Society during the Revolution: A Literary Approach*. Oxford: Clarendon Press.
- Siqueiros, David Alfaro, 1977. *Me Llamaban el Coronelazo*. México: Grijalbo.
- Vasconcelos, José, octubre 17, 1945. Manuscrito sin título sobre el Renacimiento del Muralismo Mexicano escrito por Jean Charlot. Inédito, Colección Jean Charlot.
- . 1982. *Memorias*, Volumen 2, *El Desastre, El Proconsolado; letras mexicanas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Weston, Edward, [1961]. *The Daybooks of Edward Weston* (ed. Nancy Newhall), Volumen I: México. Rochester: George Eastman House.