

**PINTA LA**  
**REVOLUCIÓN**  
**ARTE MODERNO MEXICANO**  
**1910-1950**

TOMO III



MUSEO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES  
PHILADELPHIA MUSEUM OF ART  
FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

**PINTA LA REVOLUCIÓN:  
ARTE MODERNO MEXICANO  
1910-1950**

TOMO III

Edición a cargo de  
Matthew Affron  
Mark A. Castro  
Dafne Cruz Porchini  
Renato González Mello

Con ensayos de  
Mary K. Coffey  
Rita Eder  
Juan Solís  
Daniel Garza Usabiaga

p. 2  
Carlos Mérida (1891-1984), *Danza del venado* [detalle], 1935

Wolfgang Paalen (1905-1959), *Combate de princesas saturninas II* [detalle], 1938

Segunda edición en español *Pinta la Revolución: Arte moderno mexicano, 1910-1950, 2024*

Producción  
Secretaría de Cultura  
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura  
Fondo de Cultura Económica  
Philadelphia Museum of Art

Miguel Fernández Félix, Timothy Rub / Coordinación general  
Evelyn Useda y Mariana Casanova / Edición  
Isaura Oseguera Pizaña / Gestión fotográfica y permisos  
Taller de comunicación gráfica, S.A. de C.V. / Diseño  
Jorge Vértiz, Francisco Kochen / Fotografía de obra  
A. Andrés Monroy / Prerensa

D.R. © 2016 de la primera edición  
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Museo del Palacio de Bellas Artes,  
Philadelphia Museum of Art  
D.R. © 2024 de la segunda edición  
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Museo del Palacio de Bellas Artes  
Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n, colonia Chapultepec Polanco,  
alcaldía Miguel Hidalgo, 11560, Ciudad de México  
www.inba.gob.mx

D.R. © 2024, Philadelphia Museum of Art  
2525 Pennsylvania Avenue Philadelphia, PA 19130-2440 USA  
www.philamuseum.org

D.R. © 2024, Fondo de Cultura Económica  
Carretera Picacho-Ajusco 227,  
Ampliación Fuentes del Pedregal, C. P. 14110, Ciudad de México  
www.fondodeculturaeconomica.com  
Comentarios: editorial@fondodeculturaeconomica.com

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son propiedad  
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura,  
del Fondo de Cultura Económica y del Philadelphia Museum of Art.  
Todos los derechos reservados.

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier  
medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático,  
la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito  
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y el Fondo de Cultura Económica.

ISBN 978-607-16-7288-9 (Obra completa, FCE)  
ISBN xxx-xxx-xx-xxxx-x (Tomo III, FCE)  
ISBN 978-607-605-678-3 (Obra completa, INBAL)  
ISBN xxx-xxx-xxx-xxx-x (Tomo III, INBAL)

Impreso y hecho en México

*Pinta la Revolución: Arte moderno mexicano 1910-1950, tomo III* / coord.  
general y pról. de Miguel Fernández Félix, Timothy Rub ; fots. de Jorge  
Vértiz, Francisco Kochen. — México : FCE, Museo del Palacio de  
Bellas Artes, Philadelphia Museum of Art, 2024  
175 p. : ilus., fots. ; 27 x 21 cm — (Colec. Tezontle)  
ISBN: (tomo III)  
978-607-16-7288-9 (obra completa)

1. Arte mexicano – Siglo XX – Exposiciones 2. Modernismo (Arte) –  
México 3. Pintura mexicana – Siglo XX – Exposiciones 4. Pintura mural –  
Siglo XX – Exposiciones I. Fernández Félix, Miguel, coord. II. Rub, Timothy,  
coord. III. Vértiz, Jorge, fots. IV. Kochen, Francisco, fots. V. Ser.

LC ND255 P523

Dewey 750.74 P612 Vol. 3



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**



FONDO  
DE CULTURA  
ECONÓMICA



Philadelphia  
Museum of  
Art

FUNDACIÓN  
MARY STREET  
JENKINS



9	Prólogo Timothy Rub y Miguel Fernández Félix	13	<b>¿Ritual de Estado, políticas de masas o mitopoeia? Las numerosas modalidades del muralismo mexicano, 1929-1950</b> MARY K. COFFEY	133	<b>Retórica de la luz. Fábulas del poder y alegorías del deseo en el cine mexicano de la década de los treinta</b> JUAN SOLÍS	153	Bibliografía
11	Nota a la segunda edición	23	<b>Los surrealismos en México: tensiones y encuentros</b> RITA EDER	143	<b>Arquitectura y práctica de vanguardia en México, 1928-1950</b> DANIEL GARZA USABIAGA	163	Índice onomástico
		34	<b>En tiempos de guerra</b>			169	Autores
						170	Créditos fotográficos
						171	Agradecimientos y directorios
						174	Índices



## PRÓLOGO

TIMOTHY RUB  
MIGUEL FERNÁNDEZ FÉLIX

*Coordinadores generales*

De los muchos capítulos importantes en la historia del arte moderno, pocos han capturado la imaginación de los especialistas y el público general tanto como el desarrollo del arte mexicano durante la primera mitad del siglo xx. El arte de este periodo –tanto su carácter como su propósito– estuvo significativamente determinado por profundos cambios políticos, sociales y económicos puestos en marcha por la Revolución Mexicana. Estas innovaciones estuvieron en sincronía con el deseo de los artistas de desempeñar un papel vital en el proyecto de construcción de una nueva nación.

Este experimento se desarrolló de diversas y a menudo impredecibles maneras, que fueron trastocadas no sólo por las políticas culturales de la época –las complejas formas en que la cultura modela las ideas políticas y sociales–, sino también por el intenso y continuo debate sobre si las artes debían o no servir como instrumentos para la política de Estado. A esto se añade también la creciente interacción de los artistas mexicanos con el resto del mundo, quienes admiraban la adopción de la modernidad por parte de los mexicanos, así como la compleja y frecuentemente contradictoria identidad nacional que buscaban representar. En este sentido, a pesar de que la mexicanidad –o una distintiva conciencia mexicana expresada por medio de símbolos de identidad nacional– fue una de las principales características en la obra de Diego Rivera, José Clemente Orozco, Rufino Tamayo, María Izquierdo y otros artistas de este periodo, es importante notar que tal mexicanidad era explícitamente cosmopolita en su naturaleza y que estaba definida hasta cierto punto por un complejo conocimiento de los desarrollos estéticos contemporáneos en Europa y los Estados Unidos.

Asimismo, hay que mencionar que el mundo, a su vez, observaba a México. La celebridad internacional de Rivera y la reputación en aumento que Orozco obtuvo gracias a los murales que pintó en Estados Unidos suscitaron un interés generalizado. Además, la fascinación por la cultura mexicana iba mucho más allá de la apreciación de los logros –bastante elogiados– de estos y otros artistas destacados, y estaba motivada en gran medida por la creencia de que el régimen posrevolucionario mexicano señalaba el camino hacia el futuro, tanto en términos sociales como estéticos.

En décadas recientes, el arte mexicano producido desde el inicio de la Revolución en 1910 y hasta la década de 1950 –el periodo cubierto en estos tres volúmenes– ha sido objeto de renovado interés historiográfico y académico, tanto en México como en el extranjero. Sigue siendo un tema dominado por la concentración en los llamados “tres grandes” –Rivera, Orozco y Siqueiros–, así como en el prominente papel que desempeñaron en la historia del muralismo. Las contribuciones de este volumen, realizadas por un grupo internacional de expertos, han traído una nueva perspectiva adquirida a través del tiempo, que ha ampliado nuestro entendimiento del arte moderno mexicano para que podamos contemplarlo una vez más como el fenómeno complejo y en ocasiones contradictorio que es. Actualmente, resulta al mismo tiempo inspirador y provocativo pensar que, a pesar de sus muchas diferencias ideológicas y estilísticas, un grupo de artistas pudiera estar tan profundamente comprometido con la formación de una nueva sociedad y unido en su convicción de que su obra podía crear un poderoso cambio en el mundo.



#### NOTA A LA SEGUNDA EDICIÓN

Esta nueva edición fue preparada como una coedición con el Fondo de Cultura Económica con el objetivo de presentar al público, en formato popular y de mayor divulgación, la investigación que realizaron académicos y especialistas nacionales e internacionales en el desarrollo del arte mexicano durante la primera mitad del siglo xx.

Esta colección de ensayos está dividida en tres volúmenes donde se abordan los temas más representativos del arte moderno mexicano. El tomo I presenta un planteamiento general de *Pinta la Revolución: Arte moderno mexicano, 1910-1950*, así como otros temas que incluyen los antecedentes directos de la pintura mexicana posrevolucionaria, los inicios del muralismo, el papel desempeñado por la gráfica y la transformación de la educación artística en México. El tomo II se concentra en las alternativas de la vanguardia en el México posrevolucionario, la fotografía como medio y el impacto del arte moderno mexicano en Estados Unidos. Finalmente, el tomo III resalta el muralismo estatal

en las décadas de 1930 y 1940, el florecimiento del surrealismo, y aspectos de la historia de la arquitectura y el cine mexicanos.

La primera edición de esta publicación fue el catálogo de exposición que acompañó *Pinta la Revolución: Arte moderno mexicano, 1910-1950*, una muestra organizada en conjunto por el Philadelphia Museum of Art y el Museo del Palacio de Bellas Artes, y presentada en ambas sedes entre octubre de 2016 y mayo de 2017. Se conservan las ilustraciones del catálogo original, agrupadas en secciones cuyos títulos reflejan los núcleos temáticos de la exposición. A diferencia del catálogo, los datos de cada obra se incluyen como pie de imagen y no en una lista final. En los ensayos, las referencias a la exposición se omitieron o modificaron para dar mayor coherencia al libro. Con esta nueva edición, el Philadelphia Museum of Art y el Museo del Palacio de Bellas Artes, en colaboración con la Fundación Jenkins y el Fondo de Cultura Económica, apostamos por una mejor distribución y acceso a la importante investigación producida bajo los auspicios de este proyecto.



## ¿RITUAL DE ESTADO, POLÍTICAS DE MASAS O MITOPOEIA? LAS NUMEROSAS MODALIDADES DEL MURALISMO MEXICANO, 1929-1950

MARY K. COFFEY

La historia del muralismo mexicano durante las décadas de 1930 y 1940 inicia y termina con Diego Rivera (1886-1957) trabajando en dos ciclos de murales, diferentes pero relacionados entre sí, en el Palacio Nacional, en la Ciudad de México. El primero, *La historia de México*, fue la obra más emblemática e influyente del renacimiento muralista mexicano, un concepto que ha llegado a connotar un estilo realista social didáctico que, en gran medida, deriva del ejercicio artístico de Rivera, a pesar de la variedad de posturas estéticas que otros artistas tomaron durante el periodo. En 1929, el gobierno federal le comisionó pintar el cubo de escaleras monumental, ante el advenimiento del maximato –el periodo de seis años durante el cual Plutarco Elías Calles, conocido como el *jefe máximo*, gobernó tras bambalinas– y Rivera trabajaría con intensidad en los muros de la parte norte y poniente antes de partir a Estados Unidos, en noviembre de 1930. Terminó el muro sur en 1935, después de su regreso a México, cuando agregó el retrato de Karl Marx para hacer hincapié en su compromiso con el materialismo dialéctico a pesar de su lealtad contestataria a León Trotsky. El ciclo, que se llevó a cabo en la sede del poder político, señala el ascenso de Rivera como artista auspiciado por el Estado al igual que es indicativo de los problemas estéticos e ideológicos que enfrentaría en su intento por plasmar obras marxistas en edificios corporativos y estatales.

En *La historia de México*, Rivera traza una visión liberal del progreso histórico enraizado en un pasado mesoamericano idealizado (muro norte) y orientado hacia un futuro industrial victorioso y redentor (muro sur). El extenso muro en la parte poniente está dividido en tres registros horizontales con su centro en el topónimo mexicana (luego emblema de la

bandera mexicana) de un águila y una serpiente sobre un nopal. Una batalla caótica entre los aztecas y los conquistadores corre a lo largo del registro inferior, el régimen colonial ocupa la parte central y los retratos de líderes políticos y militares de la guerra de Independencia y de la Revolución Mexicana pueblan los lunetos en la parte superior. A este mural se le atribuye haber iniciado la tendencia historicista en el muralismo mexicano en la década de 1930. Durante este periodo muchos artistas intensificaron su exploración del pasado para articular una identidad nacional única: la mexicanidad, que, aunque con raíces en la cultura indígena, refleja una concepción idealizada de la mezcla cultural y racial de la posconquista, conocida como *mestizaje*, y que culmina en un futuro industrializado progresista.

Si bien el programa iconográfico del mural de Rivera cambió hacia una interpretación marxista de la historia evidentemente vulgar, en especial después de su regreso de Estados Unidos, su respaldo a la modernización servía a los objetivos institucionales del gobierno posrevolucionario. El mural estructura un ritual de la ciudadanía mediante la disposición cambiante de las figuras en el cubo de la escalera. Conforme el espectador asciende, la representación, relativamente tridimensional, de los combatientes de tamaño casi natural en la parte inferior del muro da paso a un montaje aplanado de líderes que presentan decretos escritos en la parte superior. Cuando llega al rellano del segundo piso, su posición se aproxima a la de los campesinos que aparecen frente a los políticos como si estuvieran leyendo los decretos que sostienen. De este modo, Rivera forja una identificación entre las clases populares revolucionarias y el sujeto posrevolucionario

Diego Rivera, *Epopeya del pueblo mexicano (La historia de México)*, 1929-1935, pared oeste de la caja de la escalera. Fresco. Palacio Nacional, Ciudad de México



Diego Rivera, *La Gran Tenochtitlán*, 1945. Fresco. Palacio Nacional, Ciudad de México



que contempla la obra; a ambos se les pide que dejen atrás la lucha armada en el proceso a convertirse en ciudadanos respetuosos de la ley.<sup>1</sup>

El ciclo de Rivera también ejemplifica su estilo dialéctico maduro, en el cual amalgamó el *collage* y el espacio cubista con la figuración realista social y con consignas de *agitprop*. En las siguientes dos décadas transformaría estas características en los clichés reflexivos que se muestran en particular en su segundo ciclo del Palacio Nacional, que comenzó en 1942 y dejó sin terminar a su muerte en 1957. En esta obra vemos la misma idealización de Mesoamérica y la crítica a la conquista, además de una aprobación similar a la modernización. Sin embargo, el montaje formal denso y la dialéctica histórica del ciclo anterior se disipa en una fantasía prelapsaria, que el artista ejecuta mediante el tratamiento ilusionista –caricaturesco– del espacio, la forma y el color. A pesar del imaginario ancestral del mural, su representación de los mesoamericanos laboriosos, como los de la escena del mercado en *La Gran Tenochtitlán*, de 1945, se ha interpretado como una aprobación encubierta de la tendencia consumista y las políticas económicas liberales del gobierno durante este periodo.<sup>2</sup>

La constancia inconstante de Rivera a lo largo de estas décadas lo convirtió tanto en un poderoso intermediario de la cultura dentro de un aparato cultural gubernamental en evolución como en un contraste para muralistas que buscaban alternativas al régimen hegemónico que ayudó a representar. Sus murales del Palacio Nacional, por consiguiente, sirven como marco eficaz para cualquier debate sobre el desarrollo del muralismo durante estas décadas. Sin embargo, entender el muralismo exige algo más que trazar la carrera de Rivera.

El periodo de 1930 a 1950 se caracteriza en gran medida por la institucionalización del arte mural como una forma de propaganda del Estado en México y un signifiante de la modernidad mexicana en el extranjero. No obstante, en estos años el apoyo financiero federal para los proyectos murales era, en el mejor de los casos, imprevisible.

A la vez que el muralismo progresivamente deja de depender en exclusiva del Estado centralizado, proliferan otras formas de mecenazgo. Si la Secretaría de Educación Pública (SEP) orquestó un sinnúmero de encargos en los años veinte, en las décadas siguientes estas comisiones se extendieron hasta incluir varias administraciones regionales y municipales, además de intereses privados, entre ellos capitalistas y sindicatos estadounidenses, hoteles, bancos y hospitales. Con el paso del tiempo, fueron las entidades del Estado las que comisionaron la mayoría de los murales, pero el sector privado mantuvo el ritmo y hasta superó al Estado durante casi toda la década de 1940. Sólo con el advenimiento del «milagro mexicano» –un periodo de crecimiento económico sin precedentes– en los años cuarenta y algunos proyectos públicos estrella en la capital, como la finalización del campus de la Ciudad Universitaria en 1954 o el Museo Nacional de Antropología en 1964, el mecenazgo del Estado definitivamente sobrepasó al patrocinio privado.<sup>3</sup>

Esther Acevedo describe los años que van de 1926 a 1933 como un periodo de consolidación e institucionalización del muralismo. Sostiene que de 1934 a 1940 se dio un debate animado sobre si los murales debían ser una manifestación artística nacional o una modalidad de política de masas internacional, pero a partir de 1940 «todo cabe en un jarrito»,

ya que el muralismo se convirtió en una forma consagrada de decoración nacionalista y los artistas emprendieron proyectos por todo el país.<sup>4</sup> Después de la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría cultural afectó a este cambio, al igual que el deseo del Estado por pasar de los objetivos posrevolucionarios del agrarismo al desarrollo económico mediante la industrialización con el fin de sustituir las importaciones, el motor del milagro económico antes mencionado. En el orden económico y político mundial de la posguerra, la figuración comenzó a vincularse de manera simbólica con la amenaza soviética, en cuanto que la abstracción se promovía como un emblema de la «libertad» que los estados capitalistas occidentales resguardaban. El muralismo mexicano, por su afiliación cercana al comunismo, se enfrentó a nuevos retos que obligaron a artistas, críticos y tecnócratas a redefinir la figuración como una variante local de un impulso estético universal en lugar de una técnica para la socialización del arte.<sup>5</sup>

Aunque la periodización de Acevedo no sigue los sexenios presidenciales, las tendencias generales que identifica se corresponden con la sucesión de administraciones. El periodo que va de 1926 a 1933 coincide poco más o menos con la presidencia de Calles y sus mandatarios (bajo las presidencias o interinatos de Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo L. Rodríguez). Asimismo, los años entre 1934 y 1940 están determinados por el radicalismo del mandato de Lázaro Cárdenas. Finalmente, el periodo que va de 1940 a 1954 se correlaciona con las presidencias de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y Miguel Alemán (1946-1952). Las distintas tendencias económicas, sociales y políticas de cada periodo, por tanto, ofrecen hitos convenientes, aunque ningún régimen

presidencial en sí pudo dictar el desarrollo del muralismo. Los artistas y sus mecenas contaban con sus propias agendas; de igual modo, las políticas partidistas, la función y el estilo en la arquitectura, y el público verdadero o presunto desempeñaron también su parte.

El maximato bajo Calles y sus mandatarios en general se concibe como un periodo de consolidación del Estado, incluyendo la formación de un partido gobernante, Partido Nacional Revolucionario (PNR), y la supresión del comunismo. Y, sin embargo, diversos proyectos radicales del muralismo, analizados más adelante, se llevaron a cabo durante este periodo. Asimismo, la finalización del Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México –donde Rivera volvió a pintar su destacado mural del Rockefeller Center de Nueva York (*El hombre controlador del universo*, de 1934; véanse pp. 36-37) en el atrio, frente al mural mordaz *Katharsis* (1934-1935; véanse pp. 38-39), de José Clemente Orozco (1883-1949)– fungió como primer proyecto de *sexenio* en conmemorar, si bien tardíamente, el régimen de Calles. El cardenismo, por el contrario, se consideraba más progresista con respecto a las demandas de la clase trabajadora urbana y rural. Cárdenas levantó la prohibición que pesaba sobre el Partido Comunista y nacionalizó el petróleo. No obstante, su administración reorientó los esfuerzos del Estado: de los murales a gran escala pasó a cultivar al público popular a través de la radio, el grabado y la prensa. Por tanto, durante su *sexenio*, los encargos más importantes de arte mural vinieron de políticos regionales, empresarios (por ejemplo, los frescos del *Camaval de la vida mexicana*, de Rivera, de 1936, para el Hotel del Prado en la Ciudad de México, actualmente en el Palacio de Bellas Artes) y sindicatos, no del