

Reflejos

Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos

Facultad de Humanidades, Universidad Hebrea de Jerusalén

Número 6, Diciembre 1997

El muralismo mexicano y la trinidad revolucionaria

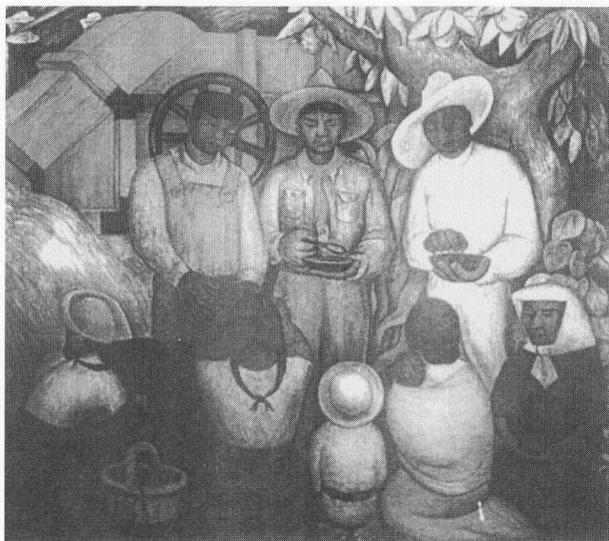
Laura Levinson

pp. 104-111

El muralismo mexicano y la trinidad revolucionaria

Laura Levinson

LA década de los años '20 logró insertar a México en la cadena internacional de un arte de compromiso, orgulloso de presentarse a los ojos de su pueblo así como a los del mundo entero. Un arte social que, viéndolo desde la perspectiva presente, conformó el fenómeno del *muralismo mexicano*.



quios y congresos. Los últimos años fueron testigos de publicaciones novedosas, desprendidas básicamente del aniversario del natalicio o fallecimiento de algunos de los pintores, acompañadas de una enriquecedora muestra fotográfica.

Este artículo ofrecerá una visión renovadora de dicho fenómeno a

Este fenómeno artístico, estudiado en México y fuera de sus fronteras por investigadores y críticos de arte, ha proporcionado una amplia gama bibliográfica al campo de las artes plásticas locales. El abanico de fuentes se abrió de diversos modos, incluyendo estudios que englobaron, por ejemplo, pintores sobresalientes bajo un mismo título genérico, análisis pictóricos de artistas particulares, así como la presentación de obras, producto de una exposición o de la selección de algún investigador. En ocasiones, la temática fue abordada desde mesas redondas, colo-

través del estudio del motivo iconográfico de la **trinidad revolucionaria**,¹ compuesta por el **campesino**, el **obrero** y el **soldado**, personajes claves de la Revolución Mexicana de 1910.

Mi tesis afirma la gestación de la **trinidad revolucionaria** en pinturas murales de los años '20, como *síntoma*² del desarrollo pictórico de la historia del arte mexicano, y a su creación como parte de un *imaginario*,³ consolidado bajo la presidencia de Alvaro Obregón (1920-1924) y acentuado durante el período de Plutarco Elías Calles (1924-1928).

Argentina, 1962. Reside en Israel desde 1981; obtuvo su B.A. (1985) en el Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos así como en Historia del Arte, en la Universidad Hebrea de Jerusalén; y su M.A. (1997) en Historia del Arte en la Universidad Nacional Autónoma de México. Publicó artículos en diferentes revistas especializadas como **Casa de Tiempo**, de la Universidad Autónoma Metropolitana de México, y dictó conferencias en museos como el Poliforum Siqueiros y en la Universidad de las Américas (México). Recibió el Premio Arieh L. Dulzin al mérito periodístico (México, 1994).

La investigación distingue a un artista que, junto a su descripción **trinitaria**, emerge como vocero de aquella parte de la sociedad inserta en el marco socio-político a través de un lazo con la clase **obrero** y **campesina**. Tras percibir la realidad histórica revolucionaria, y al sumársele una dosis de idealismo, se crea el **imaginario** artístico: el **soldado**, producto del descontento social, de espíritu luchador y de cambio, fue quien motivó al **trabajador de la ciudad y del campo** a tomar las armas y rebelarse contra el explotador.

Imaginario que, si bien trinitario, fue de carácter binario: el actor principal se hallaba contenido en la figura del **soldado**, mientras que las trincheras se llenaban de **trabajadores** que habían trocado sus herramientas de producción por el arma de combate. De tal modo comenzaría a producirse una suerte de fusión de la máscara de uno con los rostros de los otros: la primera perteneciente al hombre de lucha, mientras que los rostros eran los del **campesino** y el **obrero**.

La idea de la **terna**, de gran peso histórico, influyó en los diversos tipos de clasificación que existieron a lo largo de la historia de la humanidad. Tradiciones religiosas y sistemas filosóficos crearon conjuntos ternarios, es decir, **triadas** que proponían una idea de correspondencia de fuerzas de la naturaleza humana con aspectos de un ser supremo o divino, en una sola persona (Chevalier y Gheerbrant 1991, p. 1026). El esquema ternario conocido y respetado en México era el cristiano: aquel que aseguraba la existencia de un solo Dios con tres personas diferentes: el Padre, Dios Supremo; el Hijo, Hijo de Dios; y el Espíritu Santo, quien conduciría a los fieles a la consumación de la fe.

Esta necesidad de elevar artísticamente un motivo popular de connotación religiosa remitía a la fuerte impregnación católica del pueblo mexicano. Así, la sensibilidad del artista lograría penetrar en el inconsciente colectivo y alcanzaría un compromiso social a través del concepto cristiano. El concepto trinitario se entremezclaba con el de contienda, y se veía proyectado a un marco visual revolucionario-artístico.

El motivo iconográfico de la **trinidad revolucionaria** en el arte mexicano no ha sido estudiado como tal, sino mencionado como detalle o título de alguna obra.⁴ Sin embargo, sus componentes conllevan una extensa trayectoria histórica y artística en el devenir mexicano.

Pasemos lista, de manera breve, a las cuestiones **agraria** y **obrero**, de las que se desprenderá la importancia del **soldado** en la lucha revolucionaria, con el fin de acercarnos a los protagonistas de la triada y poder captar su proyección en el proceso muralístico.

El **campesino**, representante de un país básicamente agrario y en vías de industrializarse hacia los años '20, cargó con el yugo de la clase explotada, al ser, entre los motivos esenciales, mal remunerado y despojado de sus tierras. El descontento social condujo a la proliferación de manifiestos, rebeliones y organizaciones desde el siglo pasado (Meyer 1973, pp. 18-25), marcando la relación **hacendado-peón** o bien, **latifundista-campesino**. "La creciente concentración de la propiedad agrícola en las grandes propiedades, la explotación despiadada de los trabajadores agrícolas y el continuo deterioro del nivel de vida popular, eran razones suficientes para que hubiera una revolución" (Brading 1993, p. 22).

Los intentos de organización **obrero-radicalista** y los documentos emitidos en el último tercio del siglo XIX (Guerra 1992, pp. 23, 25; Valadés 1970, pp. 43-66),⁵ si bien reprimidos por la dictadura de Porfirio Díaz (comenzada en 1876), constituyeron brotes cuyos frutos se recogerían desde los albores de la Revolución. Las huelgas de principios del siglo XX,⁶ propagadas por el Partido Liberal Mexicano de los hermanos Magón, "establecían un máximo de ocho horas de trabajo y un salario mínimo... de un peso para la generalidad del país" (Flores Magón 1985, p. 41). Los movimientos radicalistas condujeron a la creación de la Casa del Obrero Mundial (1912) y del Partido Comunista Mexicano (1919), entre cuyos miembros se encontraban intelectuales y artistas.

El **soldado** de interés para la investigación, imagen virtual y movediza, cobra vida una vez iniciada la contienda, alejándose de las características de las fuerzas armadas oficiales (federales), cuyo origen se remontaba a las luchas del Plan de Ayutla (1854-1855) y de la Reforma (1858).⁷ La Revolución otorgó a los civiles sin rango o estudio alguno la posibilidad de luchar por sus derechos y les proporcionó ascensos en la división en que se hallaran. Se trataba, pues, de un ejército popular que desdeñaba insignias de tipo militar, prefiriendo la indumentaria cotidiana agraria de pantalón y camisa blanca, y, como arma de combate, las cananas cruzadas al pecho.

Los tres personajes —aunque de manera aislada— fueron descritos desde el siglo pasado en la pintura de caballete, y conformaron una continuidad pictórico-formal en relación a las representaciones del siglo XX. Diferían, sin embargo, en contenido: la imagen pictórica costumbrista del campesino, por ejemplo, no halló correlación con las rebeliones mencionadas; el obrero glorificado no concordaba con la realidad represiva; y la imagen del soldado federal fue antítesis de la del revolucionario. Esta carencia de correlación entre las imágenes del siglo XIX y aquellas del siglo subsiguiente, envueltas en un aura de realismo social, me condujo a plantearme otro tipo de ausencia: la de la conciencia marginal. Me sentí asimismo instada a plan-

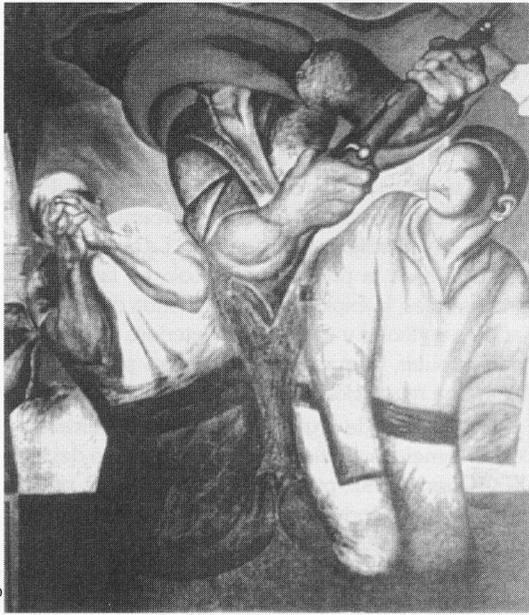


Fig. 1

tearme: ¿En qué medida fue la **trinidad revolucionaria** un mito creado por las instancias revolucionarias para elevar, diez años después de comenzada la contienda, la imagen de nación unificada, de lucha, o de un tipo de nacionalismo? ¿En qué medida respondió a una realidad social e histórica? ¿A qué objetivos de la Revolución, grupo o discurso ideológico perteneció?, o bien, ¿hasta qué punto constituyó una creación pictórica necesaria por parte de los artistas?

Las respuestas tomaron su rumbo con el correr de la investigación. Las obras escogidas fueron marcando el sendero de la lucha revolucionaria así como el desarrollo artístico: establecieron el nacimiento de un nuevo **motivo iconográfico** en el arte mexicano.

Acerquémonos a algunos de los murales que dieron origen a la cadena iconográfica de la **trinidad revolucionaria**.

José Clemente Orozco fue el primer muralista que pintó el objeto de estudio e intituló la obra con el mismo nombre. Su **Trinidad revolucionaria** (Fig. 1), ubicada en la pared norte del patio grande de la Escuela Nacional Preparatoria, data de 1924. Diversas fases antecedieron a la versión final, correspondiendo, en parte, a etapas vividas por la Escuela.⁸ Luego de un extenso historial iniciado a mediados del siglo pasado, octubre de 1920 encuentra al Ministro de Educación José Vasconcelos promoviendo un programa de materias “más educativas que instructivas”, y un acercamiento entre el “mundo de las ideas y el mundo del trabajo”, con énfasis en el progreso social.⁹ El estudiantado, que exige programas acor-

des a los problemas sociales, económicos y políticos del país, sumerge a la institución en una fase de politización. Los disturbios aumentan y Vasconcelos, presionado, decide llamar a elecciones para escoger un nuevo director: Vicente Lombardo Toledano. Tras el interés de formar una generación revolucionaria, en la que se incluía la ideología del siglo XIX actualizada en la Revolución Rusa, Lombardo Toledano apuntaba a la creación de un ámbito de participación política sobre una base de **lucha de clases**, y de conciencia social en el ciudadano, involucrando al estudiantado en los problemas nacionales.

Entre tanto, y bajo la efervescencia cultural, los artistas se alían, tanto intelectual como socialmente, a la nueva postura de apertura. Se forma el Grupo Solidario del Movimiento Obrero, del que Orozco, por ejemplo, tomó parte al fundar una filial del mismo en Morelia.¹⁰

Por otro lado, Vasconcelos, quien no compartía la ideología del nuevo director, apoyó, no obstante, a los artistas, organizados ya en el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de México, otorgándoles muros para decorar la Escuela Nacional Preparatoria. Entre los que comenzaron a trabajar se encontraron Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot, José Clemente Orozco, Fernando Leal, Fermín Revueltas y David Alfaro Siqueiros.

José Clemente Orozco, miembro activo del sindicato, comienza sus grandes obras murales el 7 de julio de 1923 (Charlot 1985, p. 261), entre las cuales, un año más tarde, pinta la **Trinidad revolucionaria** (Fig. 1).

Sobre un fondo rojizo se eleva, en el centro, un hombre con el rostro cubierto por una bandera roja, sosteniendo un fusil con sus dos manos, vestido con una camisa oscura, abierta y de mangas cortas; el segundo, arrodillado al costado izquierdo, cubre su rostro con los puños entrelazados, y viste una camiseta blanca de mangas cortas, pantalón negro y cinturón,¹¹ mientras que el tercero, arrodillado al lado derecho de la composición, viste una camisa roja de mangas largas, un pantalón blanco y cinturón, es manco y dirige una fuerte mirada hacia arriba.

El **soldado**, personaje del centro, se eleva como en busto. Los músculos desarrollados y el fusil preparado le otorgan acción, y la bandera flameante, movimiento. Los brazos y las fuertes y desproporcionadas manos se equilibran con la parte superior de la obra, aligerada por la falta de rostro, la bandera al vuelo y el fondo en llamas. Los elementos que componen la figura de este hombre de acción constituyen un eje compositivo del conjunto y un cuerpo geométrico a la vez: el vértice del triángulo es el codo, y los hom-

bros-cabeza-bandera, cada uno de los tres lados. El triángulo, colocado de esa manera, acerca al soldado a los agentes colindantes: el brazo derecho en diagonal, así como la inclinación de su cuerpo, se hallan en la misma posición del hombre de la izquierda, formando una pareja; el fusil dirigido hacia el otro lado corre en línea paralela a la inclinación del hombre de la derecha, con el que forma la segunda pareja (Fig. 2).

El **campesino**, carente de rostro, se halla en posición de súplica, pérdida o lamento, sentimiento que nos remite a una actitud religiosa. Si no fuera por la base del arco arquitectónico, desde el punto de vista formal, la figura no podría sostenerse, cayéndose de dolor (Fig. 3). Cabe señalar que el contacto del campesino con el soldado ayuda al primero a inclinarse aún más. Los puños, que revelan el sentimiento, cubren su rostro adolorido provocándole la ceguera, y como consecuencia, lo despojan de fuerza y poder.

El **trabajador**, único personaje con el rostro descubierto y manco, se relaciona con el campesino a través de la similitud de los cuerpos, vestimenta y cinturón. La camisa roja lo acerca —a modo de equilibrio formal e iconográfico— a la bandera del soldado, y al fondo común a los tres. Los ojos del trabajador, cuya ira alcanza rostro y cuello, evitan ver el rumbo que toman: ¿se dirigen al soldado, a los símbolos comunistas descritos en el entrepaño (la hoz y el martillo, las manos entrelazadas en el centro y la estrella roja)?, ¿o al futuro, carente de perspectivas? Esta única mirada descubierta de la composición se enfatiza al revelar una carencia de la figura, la pérdida de una herramienta básica de trabajo: sus manos. Pérdida que se puede referir, también, a un símbolo de inutilidad a pesar de los esfuerzos realizados.

El panel de la **Trinidad** ofrece un planteo bastante hermético y provoca más interrogantes que respuestas. Según el análisis llevado a cabo, podríamos definir a cada agente de acuerdo al implemento de **lucha** que le fue otorgado: al campesino, la fe; al tra-

bajador, la ideología; y al soldado, el fusil. Los dos primeros, quienes carecen de armas visibles, se hallan descritos en la base del hexágono como si constituyeran la base de los pensamientos, de cuyo centro emerge el soldado, el hombre de lucha.

La figura del trabajador podría relacionarse con el propio pintor: de mirada carente hacia un futuro optimista, y de ausencia de confianza en relación a la política imperante, así como al arte proletario. Orozco no creía en el arte al servicio de los trabajadores, ni como arma de lucha en los conflictos sociales (Orozco 1971, p. 58). “¿Cuándo una pintura o escultura es capaz realmente de provocar en el que la contempla procesos mentales que se traduzcan en acciones revolucionarias? ¿Cuándo es realmente subversiva?” (Ibid., p. 68).

La trinidad revolucionaria de Orozco, cuya fuente de origen fue la Revolución Mexicana, no se remitió solamente a una lucha local-nacional, sino que se extendió a la esfera universal: aquella que encierra la lucha del hombre por la supervivencia. Desde su inicio como pintor abogó por las clases bajas, sin definir color de piel, vestimenta o característica

local alguna. Su mirada, ubicada frente a la injusticia, inundó la expresión pictórica de un contenido de compromiso social, que la condujo a transformarse en vocero de la situación actual. Situación local y universal, de orden y desorden, real y visionaria, con un tinte de desvío apocalíptico.

Diego Rivera trabajó en la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo desde 1924. Allí decoró el zaguán de las oficinas administrativas y la capilla del siglo XVII del Convento de San Jacinto.¹² La pintura mural de la excapilla se realizó entre los años de 1926 y 1927, bajo la presidencia de Plutarco E. Calles, época de cambios estructurales, económicos, agrarios y educativos, además de un fuerte conflicto

Fig. 2



Fig. 3



con la Iglesia y relaciones hostiles con los Estados Unidos.

Por el tipo de decoración, el pintor del siglo X, se remontó al *Treccento* y a las innovaciones que hiciera Giotto en sus frescos narrativos en lugares santos, aprendiendo los recursos técnicos como el ilusionismo espacial, la arquitectura simulada, los escorzos y la gesticulación. Para poder llevar a cabo el programa iconográfico, el pintor mexicano tomó en cuenta las divisiones arquitectónicas internas de la excapilla, y decoró el altar central, el cubo de la entrada y del antiguo coro, las bóvedas, el techo y los muros laterales.

El conjunto iconográfico concentra un repertorio de personajes esenciales para la vida de la sociedad, desde su gestación en el seno materno hasta la lucha por la supervivencia e igualdad de clases. Ambas manifestaciones –natural y social– permiten una lectura sucesiva y paralela a través de los muros laterales: el oriente describe el proceso biológico de la mujer y la naturaleza, mientras que el occidente presenta el desarrollo social del hombre. Asimismo, pueden percibirse como ligadas entre sí por una continuidad de orígenes, ya que, citando al pintor, “floración y fructificación, [son] fenómenos que proyectan su símbolo natural sobre el desarrollo de la vida del hombre productor, campesino y obrero” (Rivera 1979, p. 54).

A lo largo del muro referente a la querrela del hombre por la supervivencia, Rivera no se refiere a lucha armada sino al mártir, consecuencia de la misma. A la víctima de un proceso que culminaría con la toma de conciencia de clase, el sucesivo equilibrio social y la aspiración a alcanzar el **Triunfo de la Revolución y la Justicia** (Fig. 4).

En el conjunto mural de la excapilla de Chapingo, este “triumfo” es obtenido gracias a la unificación del obrero, el soldado y el campesino, quienes se presentan ante el pueblo en un medio agrícola acompañado de maquinaria moderna y bajo una mano que se yergue.

Tres figuras masculinas se describen de pie, frente al espectador, mientras que seis femeninas (excepto dos niños), sentadas de espaldas, dirigen sus miradas a la **trinidad revolucionaria**. El fondo se ofrece natural y con implementos de trabajo agrario. El personaje de la izquierda, el obrero, de *overall* azul, camisa y sombrero, recibe una pequeña cazuela con alimento de una de las mujeres arrodilladas frente a él. El soldado, en el centro de la composición, de camisa, pantalón, sombrero de color ocre y un pañuelo anaranjado amarrado al cuello, sostiene, también él, una cazuela. Y el campesino, de vestimenta blanca y sombrero amarillento, se halla tomando el alimento. Los tres, de tez oscura y

rasgos mestizos, se encuentran en un momento de descanso, razón por la cual carecen de armas. Las figuras femeninas, salvo la que se halla sentada en el extremo derecho (que recuerda un personaje picassiano), son mestizas y visten ropa campesina; dos jovencitas tienen trenzas atadas, una madre carga a su bebé en un rebozo, y dos niños portan sombreros iguales al del campesino de pie. El fondo ostenta un árbol de ceiba con sus respectivas flores blancas, a la derecha; una máquina anaranjada, con una manivela, en el centro, y un conglomerado de espigas, en el extremo izquierdo. Por encima de la composición, luego de una cornisa arquitectónicamente natural, una mano abierta, con carácter amistoso y en acción de alto o vigilancia (Catlin 1987, p. 270) emerge de una especie de nube.

Esta escena, la quinta del muro occidental, aborda la consumación de la ideología comunista a través de la **trinidad**, y emite su correlación con la pared opuesta, donde los frutos naturales ya arraigados en la tierra, son recibidos por mujeres.

Ambos paneles análogos, **Triunfo de la revolución y la justicia** y **Los frutos de la tierra**, anuncian el futuro positivo y de grandes alcances tecnológicos, llegando a la cúspide en la decoración central, **Tierra fecunda** (Tibol 1986, p. 22), la cual combina la totalidad del proceso: el hombre logra **dominar** la naturaleza gracias a sus conquistas sociales, revolucionarias e industriales.

Entre los proyectos de la “nueva política económica”, el presidente Plutarco Elías Calles había ampliado el campo de cultivo e irrigación, creado una red de escuelas agrícolas y fomentado la explotación de recursos naturales, con el fin de elevar la infraestructura nacional y otorgarle independencia (Krauze 1974, pp. 18-26, 107-133). “El reparto de tierras sólo era un capítulo de la política agraria del gobierno, que se proponía implantar una reforma agraria ‘integral’ dentro del marco general de la ‘reconstrucción’” (ibid., p. 111).

Tras este ámbito de reorganización, las últimas representaciones de Chapingo se perciben como la suma del ideal propuesto por Diego Rivera: el nuevo orden social se llevaría a cabo gracias a la ideología oficial, y a la fe en el contenido comunista.¹³ Contenido llevado a cabo a través de la acción política de la **trinidad revolucionaria**, vertida en paredes de lugares públicos, con el propósito de defender los intereses del campesino y del trabajador y como parte integral de una sociedad sin clases. La intención de Rivera consistió en conciliar un arte de tinte socialista y de carácter realista/figurativo, con las necesidades del pueblo.

Estos años, entonces, serían testigo de la coyuntura política-arte/callismo-muralismo, muy significativa

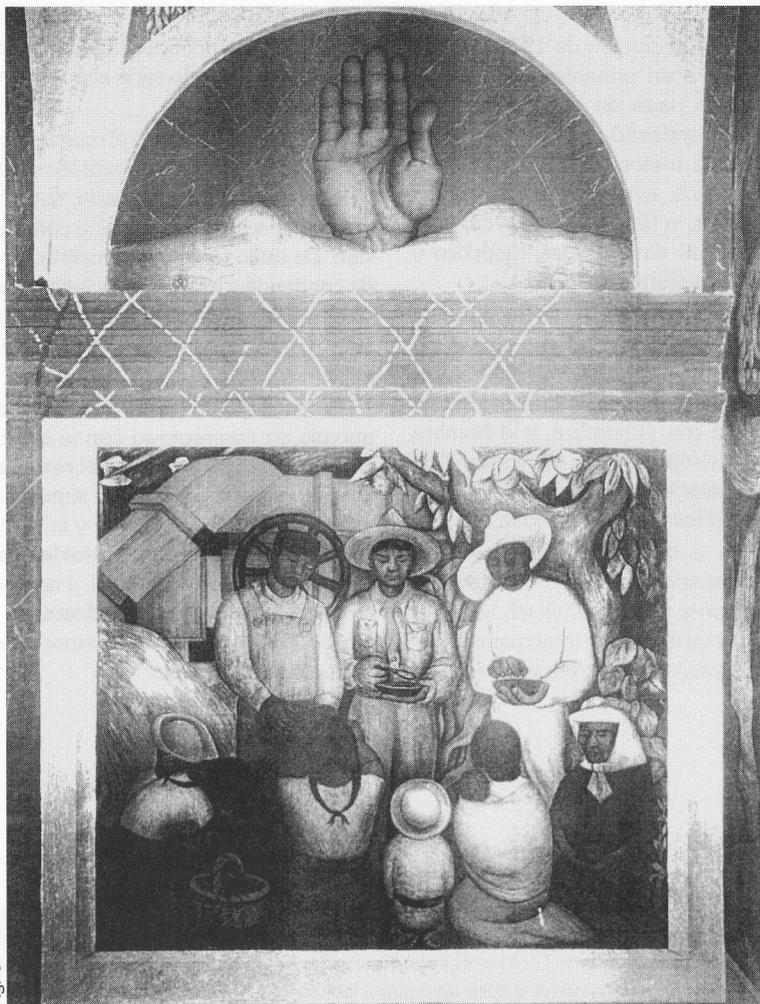


Fig. 4

en el desarrollo pictórico mexicano, la que, básicamente, alzaría su vuelo en los muros rivererianos de revolución social.

A modo de conclusión: mirada-compromiso-imaginario

La **trinidad revolucionaria** surgió como **síntoma** cultural de un momento de la historia de México, y adquirió el carácter de **motivo iconográfico** en el proceso pictórico mexicano de los años '20. Fue creada como parte de un **imaginario** social necesario en una etapa de reconstrucción político-nacional, y configurada por algunos artistas en muros de edificios públicos.

Los personajes de la tríada surgieron del desprendimiento de la causa revolucionaria, alcanzando su consumación diez años más tarde. La pintura mural

se prestaba a ser cartel de propaganda, tanto por la elección del lugar y las grandes dimensiones como por los significados que transmitía, significados de denuncia de un pasado que proclamaba un futuro de justicia.

La constatación de la presencia de la trinidad revolucionaria es legible, hoy, desde dos ángulos. Por un lado, aquel que ubicó a los artistas solidarizados con la ideología revolucionaria y que por ende los condujo a exaltar a algunos de los integrantes de la clase baja. Motivación-producto de una necesidad de compromiso como artistas-voceros de una realidad, elevada al máximo de idealización para reconstruir un país asolado por la destrucción. Por el otro, el apoyo oficial: la necesidad ideológico-artística se vio envuelta en un interés compartido con las autoridades mexicanas posrevolucionarias, a las que se le aunaron políticos e intelectuales que colaboraron con la formación del imaginario presenta-

do. La ideología de la Revolución de 1910 no pertenecía al pasado sino a un presente que se vivía, en los años '20, como parte de la contienda. La característica principal consistió en la urgencia de reconstrucción. ¡Y qué mejor que servirse de un marco referencial artístico, avalado por los mismos pintores comprometidos, a través de un medio propagandístico de enormes dimensiones, didáctico y legible, como el de la pintura mural!

Trinidad revolucionaria de Orozco fue presa de un conflicto universal. El pintor jalisciense abandonó su actitud de ironía y burla respecto de la política y la Revolución, para penetrar en aquella **ideología** que relacionara al hombre con el hombre, y al hombre con la humanidad. Emitió un grito silencioso y de tinte expresionista, inserto en un arte de compromiso social en cuya realidad los **ciegos** abundan.

La obra de Rivera, a diferencia de la anterior, se elevó sin desgarro y ostentó un carácter de **triunfo** y **justicia**. Apoyada por la ideología oficial, tendió a una idealización, necesaria para el imaginario escogido. Así, el pintor guanajuatense transmitió su pos-

tura ideológico-política a través del mensaje pictórico: el **frente unificado** sería al que construiría el futuro que se avecinaba.

La impronta que dejó el **muralismo** de los años '20 quedó enmarcada en un arte localista, de tinte social y de trasfondo revolucionario, cuyo interés radicaba en exaltar a las clases bajas y comunicarles su mensaje. De estilo figurativo y realista, de representación de contienda e imágenes de lucha, trató de transmitir un sentir revolucionario a través de realidades diversas, de mirada en ocasiones objetiva, en otras, subjetiva.

Mirada que envolvió al arte de la época en una aureola de compromiso con la clase oprimida, y lo condujo a izar la bandera del **realismo social mexicano**. **Compromiso** que supuso una visión revaloradora del arte, la historia y la cultura, y la instauración del **imaginario trinitario**. **Imaginario** existente en la cultura occidental, y reaparecido en México como **trinidad revolucionaria**: símbolo de las clases desposeídas, y búsqueda de una representación de lo propio.

NOTAS

- 1 La creación de dicho motivo iconográfico en el arte mexicano, su gestación y consecuente desarrollo, constituyó el objeto de estudio de mi Maestría en Historia del Arte para la UNAM, México, finalizada en julio de 1997. Su título es "Orígenes ideológicos y formales de la Trinidad Revolucionaria. Su inserción en la gráfica y en el muralismo".
- 2 El criterio metodológico escogido para el análisis del motivo iconográfico mostró una afinidad con la línea de Erwin Panofsky, entendiendo por ésta la descripción y clasificación de los motivos captables en las imágenes, y su posterior interpretación. Dentro de la división que realiza el historiador del arte en sus niveles de significación, toma en cuenta la historia de los síntomas culturales, o símbolos en general, la que indaga el modo en que, en distintas condiciones históricas, las **tendencias esenciales de la mente humana** fueron expresadas mediante temas y conceptos específicos.
- 3 Este término continúa la idea de George Duby, quien descubre, dentro de una problemática inserta en la llamada **historia de las mentalidades**, una tríada que subyace a la organización medieval. El historiador del medioevo explica el esquema ternario como una necesidad de construcción de un **ideal** o **imaginario** social cuyo esquema contendría clases correspondientes a las tres mentalidades de la época: **oradores, labradores y guerreros**. Duby encuentra esta idea, por primera vez, en el siglo XI, considera que es recogida en el XVII y que reaparece en la Revolución Francesa.
- 4 La **Trinidad Revolucionaria** de Orozco apareció con dicho título desde que fue realizada en la Escuela Nacional Preparatoria; sin embargo, no existen fuentes que aseguren que fue el pintor el autor del mismo. Dos pinturas murales de Rivera, por otro lado, presentan dos trinidades en la Secretaría de Educación Pública, aunque, al hallarse dentro del conjunto compositivo, se omite el título en cuestión, denominándose **Mecanización del país**, y **Maestro de Escuela del Nuevo Mundo**. Antonio Rodríguez intitula la última pintura mural de la ex-capilla de Chapingo, **Trinidad revolucionaria**, mientras que Raquel Tibol, **Revolución** o **Triunfo de la revolución y la justicia**.
- 5 La ideología del ala radical del movimiento obrero del siglo pasado fue representada, asimismo, por periódicos socialistas (Basurto 1981, p. 92; Meyer 1973, pp. 165-220).
- 6 La huelga minera de Cananea, el 1 y el 2 de junio de 1906, la de trabajadores textiles de Puebla y Tlaxcala, y la de las fábricas de Nogales, Río Blanco y Santa Rosa, de enero de 1907.
- 7 El Plan de Ayutla de 1854, el que condujo al establecimiento de instituciones liberales bajo la dictadura de Don Antonio de Santa Anna, desconocía a este último, creaba un gobierno provisional y convocaba a una Asamblea Constituyente. La Reforma fue la revolución iniciada a raíz de la proclamación del Plan de Ayutla, y sus leyes, las que introdujeron al país en la etapa de modernización.

- 8 La versión final de la **Trinidad Revolucionaria** de Orozco tiene su antecedente en un boceto, que el pintor decide modificar al eliminar una composición primigenia de 1922, de temática y estilo diferente. La Escuela se abre con Gabino Barreda en 1868, respondiendo, hasta principios de siglo, bajo el gobierno de Porfirio Díaz, a las necesidades de la burguesía urbana. Cambia de dirección en 1901 a raíz del nuevo programa de estudios elaborado por Justino Fernández y, sobre todo, de aquel de Justo Sierra, en 1907 (entonces Ministro de Instrucción Pública), y entre 1910 y 1920 pasa a ser parte integral de la Universidad de México (sufriendo una separación en el ínterin).
- 9 Se crean “cursos de iniciación a los oficios mecánicos y a las industrias ligeras, con el fin de dar a los alumnos (...) rudimentos de formación profesional y de favorecer el conocimiento de actividades que puedan unir a los estudiantes y a los obreros y permitirles colaborar socialmente”.
- 10 En su *Autobiografía*, el pintor recuerda el viaje y la reacción de la gente de manera satírica: “fuimos comisionados para establecer comités locales del grupo en Morelia y Guadalajara y para allá fuimos a convocar a los intelectuales. Los únicos que acudieron a nuestro llamado fueron los bohemios de esos que lo mismo van a una boda, a un mitin comunista, uno fascista, un convite de circo o lo que sea. Señoritas que declaman versos románticos y anarquistas pueblerinos de lo más inofensivos”.
- 11 La vestimenta del **campesino** de la **Trinidad**, nos remite, al ver todos los paneles del mismo muro, a la indumentaria uniforme de los **campesinos-soldados** descritos por el pintor en el segundo panel, **La destrucción del viejo orden** de 1926. Esta similitud nos permite identificar al hombre de la izquierda de la **trinidad** con el **campesino**, producto de una Revolución perdida, envuelto en pesimismo y a quien se le ofrecía a Dios como única salida. La composición posterior, sin embargo, presenta a un **campesino** erguido, en contacto con el mundo exterior y con miras hacia un futuro. Un indicio más de la correspondencia de la figura del lado izquierdo en **La trinidad** con el campesino, fue la litografía realizada por el mismo Orozco en el año de 1926, de una imagen idéntica a la agraria, pero en la técnica del grabado en piedra, a la que intituló **Campesino**. “Esta figura suplicante, orante, dolorida, es la más conmovedora”.
- 12 El Convento de San Jacinto se convirtió en Hacienda de San Jacinto cuando la corona española expulsó a los jesuitas de México.
- 13 Cabe tomar en cuenta que desde 1926 el pintor había sido Secretario General de la Sección Mexicana de la Liga Antiimperialista de las Américas; invitado a Moscú para las celebraciones del 10° Aniversario de la Revolución de Octubre por la Sociedad para las Relaciones Culturales de la URSS; y en junio de 1928 regresaría a México, y pasaría a formar parte del Comité ¡Manos fuera de Nicaragua!, entre otras actividades.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Basurto, Jorge (1981). *El proletariado industrial en México (1850-1930)*. México: Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM.
- Brading, D. A. (1993). “Introducción: La política nacional y la tradición populista”. *Caudillos y campesinos en la Revolución Mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Charlot, Jean (1985). *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*. México: Editorial Domés.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1991). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- Diego Rivera and the Revolution (1993). *México in times of changes*. Secretaría de Relaciones Exteriores CONACULTA-INBA, Museo Estudio Diego Rivera, Mexico City; Mexican Art Museum, Austin, Texas, sept. 15-dec. 3.
- Duby, George (1983). *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*. Barcelona: Argot, Compañía del Libro.
- Fell, Claude Vasconcellos, José (1989). *Los años del águila*. México: UNAM.
- Fernández, Justino (1949). *Obras de Orozco en la Colección Carrillo Gil*. México.
- Flores Magón (1985). *Manifiesto del Partido Liberal*. México: INEHRM.
- Guerra, François Xavier (1992). *México: del Antiguo Régimen a la Revolución*. T. II, Fondo de Cultura Económica, México.
- Krauze, Enrique (1977). *La reconstrucción económica. Historia de la revolución mexicana 1924-1928*, V. 10, *La reconstrucción económica*. México: El Colegio de México.
- Meyer, Jean (1973). *Problemas campesinos y revueltas agrarias (1821-1910)*. México: SEPSETENTAS 80.
- Orozco, José Clemente (1971). *Autobiografía*. México: Ediciones Era.
- Panofsky, Erwin (1991). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma.
- (1984). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Pina García, Juan Pablo (1990). *Rivera en los años radicales*. México: Universidad Autónoma Chapingo.
- Rivera, Diego (1979). *Arte y política*. México: Editorial Enlace/Grijalbo.
- Rodríguez, Antonio (1986). *Canto a la tierra. Los murales de Diego Rivera en Chapingo*. México: Universidad Autónoma Chapingo.
- Tibol, Raquel (1986). *Centenario del natalicio de Diego Rivera*. México: Chapingo, Guía de Murales, Carrasquilla Editores.
- Valadés, J. C. (1970). “Cartilla Socialista de Plotino C. Rhodakanaty”. *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, publicación eventual del Instituto de Investigaciones Históricas. México: UNAM, v. 3.