



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE HUMANIDADES

LA REPRESENTACIÓN DE LA HISTORIA Y LAS REIVINDICACIONES  
SOCIALES EN LA PROPUESTA ESTÉTICO-IDEOLÓGICA DEL MURALISMO  
MEXICANO: PABLO O' HIGGINS Y DAVID ALFARO SIQUEIROS

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTORA EN HUMANIDADES: **ESTUDIOS HISTÓRICOS**

PRESENTA:

INDIRA SÁNCHEZ LÓPEZ

**DR. CARLOS ALFONSO LEDESMA IBARRA**

DIRECTOR DE TESIS

**DRA. ALICIA AZUELA DE LA CUEVA**

CO-DIRECTOR DE TESIS

**DRA. LAILA ERÉNDIRA ORTIZ CORA**

TUTOR INTERNO DE TESIS



MARZO 2024

## Índice

Introducción	2
1. Arte e ideología	12
1.1. El concepto de ideología y tipos de ideología	16
1.2. La ideología en el muralismo mexicano	28
1.3. El muralismo mexicano como expresión político-ideológica	49
2. La propuesta estético-ideológica del muralismo de Pablo O'Higgins	63
2.1. Grabador y muralista	63
2.2. El compromiso con los sectores populares y su reivindicación	79
2.3. El mural: <i>La realidad del trabajo y sus luchas</i>	91
2.4. El mural: <i>La lucha sindical: los trabajadores contra la guerra y el fascismo</i>	108
3. La propuesta estético-ideológica del muralismo de David Alfaro Siqueiros.	128
3.1. Siqueiros muralista: Innovación y experimentación técnica	128
3.2. Ideal de transformación y militancia	149
3.3. El mural: <i>Del Porfirismo a la Revolución</i>	171
3.4. El mural: <i>El petróleo, la tierra como el agua y la industria nos pertenece</i>	195
Conclusiones	214
Referencias	232

## **Introducción**

La presente investigación está sustentada en la revisión y análisis de obras artísticas pertenecientes al movimiento muralista mexicano surgido a principios de la década de 1920, corriente artística comprometida con un programa estético que tenía como fundamento la realización de un arte nacional, de grandes dimensiones y público, el impulso y apoyo a la creación de las obras murales surgió bajo circunstancias sociopolíticas particulares que permitieron que dicha expresión plástica se consolidara y prolongara hasta las siguientes décadas.

La también llamada Escuela Mexicana de pintura, mejor conocida como muralismo mexicano, debido a sus características de formato y estilo, es decir, un arte monumental realizado en los muros de edificios públicos, ofrece en sus representaciones pictóricas visiones y versiones de México, en sus múltiples escenas recurrentemente plantea y recrea momentos específicos de la historia nacional y hace referencia a elementos propios de la cultura mexicana. Asimismo, algunos de los muralistas que formaron parte de esta corriente artística se inclinaron por expresar, a través de sus obras, temas de contenido social y político de los que claramente emergían preocupaciones, críticas e ideales en torno a la realidad nacional e incluso internacional.

Se puede argumentar que existe un carácter heterogéneo en las obras del muralismo mexicano, pues a pesar de que se inscriben en el mismo movimiento artístico, las composiciones muestran variaciones notorias en sus tendencias temáticas e intereses, destacando para tales fines ciertos elementos. Es así como encontramos obras destinadas a representar aspectos de la historia mexicana, ya sea plasmando sus principales acontecimientos o personajes icónicos, otras con tintes folclóricos y regionalistas cuyo afán era mostrar las tradiciones y costumbres que forman parte de las expresiones culturales del país, aquellas que apostaron por la representación de los valores universales y algunas otras orientadas a manifestar a través de sus contenidos determinadas condiciones y problemáticas sociales, políticas y económicas cuyo discurso visual está atravesado, influido e incluso condicionado por una evidente carga ideológica. Por tanto, algunas composiciones murales resultaron ser un medio de expresión no sólo plástica, sino política de sus realizadores.

De esta manera, el muralismo mexicano, dimensionado como movimiento artístico, involucró un proyecto estético y una plataforma político-ideológica que surgió y cobró fuerza e importancia después de la Revolución mexicana. Debe tenerse presente que toda creación artística implica una actividad que contiene la posibilidad de manifestar plásticamente una serie de ideas sobre la realidad que se plasman y materializan en la obra producida, es pues, una acción emprendida para trascender la simple intención, dado que una

Forma de praxis es la producción o creación de obras de arte. Al igual que el trabajo humano es transformación de una materia a la que se imprime una forma dada, exigida no ya por una necesidad práctico-utilitaria, sino por una necesidad general humana de expresión y comunicación (Sánchez, 2003, p. 275).

En este sentido, la obra mural funge como medio y fin para la expresión de ideas y la transmisión de pensamientos, hace posible ofrecer una interpretación de la realidad histórica a partir de múltiples recursos que el artista emplea para lograr su objetivo. Es importante mencionar que la libertad creativa de los artistas fue un factor decisivo en la ejecución plástica de sus obras, pues si bien existía un proyecto cultural que animaba la pintura mural proclive a exaltar cuestiones históricas, nacionales y autóctonas del país, se generaron diferentes tendencias y estilos en torno a ello, por lo que la temática muralista es amplia. Existiendo así, artistas que mostraron un marcado interés por plantear en sus propuestas visuales temas con orientación social e ilustrar sus luchas sociales del país. Es decir, la composición mural representa una realidad concreta, y más aún, puede expresar un posicionamiento frente a ella. La obra se construye a partir de un conjunto de signos organizados que se manifiestan y resultan en una unidad coherente a través del lenguaje pictórico, de modo que:

La realidad que la pintura nos ofrece es una realidad figurada, o más exactamente, creada; es la manifestación de como el hombre se apropia de un fragmento de lo real. La figura pintada (...) testimonia, por tanto, cierto estado de las relaciones del hombre con lo real. En este sentido, la figura (...) opera como un signo que cumple una doble función: a) por un lado remite al objeto real, reproduciéndolo, representándolo; b) por otro (...), manifiesta, en el modo de reproducirlo o representarlo, una actitud humana hacia la realidad misma (Sánchez, 2015, p. 119).

El estudio se centra en el análisis iconográfico de cuatro obras murales, del artista estadounidense-mexicano Pablo O'Higgins, quien se ubica en la segunda generación de muralistas y cuyo trabajo artístico no se limitó a la ejecución de obra mural, sino que también es reconocida su labor como ilustrador y grabador; y de David Alfaro Siqueiros, artista coahuilense perteneciente a la primera generación de muralistas que, junto a José Clemente Orozco y Diego Rivera, es considerado uno de los iniciadores del movimiento muralista mexicano.

Se han seleccionado dos obras de cada autor, con el objetivo de analizar la forma en que realizan una representación de la Historia y abordan las reivindicaciones sociales de la clase trabajadora en su discurso plástico e ideológico, así como identificar la concepción que expresan y la configuración que logran de ciertos sectores sociales en la narrativa visual en cada una de las composiciones; de O'Higgins, *La realidad del trabajo y sus luchas*, realizada en 1933 y ubicada en la escuela primaria "Emiliano Zapata", en la Delegación Gustavo A. Madero, de la Ciudad de México, y *La lucha sindical: los trabajadores contra la guerra y el fascismo*, realizada en 1936 y ubicada desde 2007 en el área de posgrado Facultad de Derecho de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); mientras que de Siqueiros, *Del Porfirismo a la Revolución*, realizada de 1957 a 1966 y ubicada en la sala Siqueiros del Castillo de Chapultepec, y *El petróleo, la tierra como el agua y la industria nos pertenece*, realizada en 1959 y situada actualmente en el Museo Soumaya, ambos en la Ciudad de México.

La elección de los autores y sus obras correspondientes obedece a que la temporalidad de su creación se ubica en diferentes contextos, los murales seleccionados de O'Higgins fueron realizados en la década de 1930, cercanos a las primeras manifestaciones del muralismo mexicano y los de Siqueiros fueron ejecutados entre las décadas de 1950 y 1960, a más de treinta años del inicio del movimiento muralista, así, el proceso creativo que experimentan ambos autores está influido por condiciones históricas distintas, sin dejar de tomar en cuenta que las realidades que intentan representar están mediadas por un conjunto de ideas, valores y creencias que acompañaron sus labor artística, de manera tal que en sus composiciones murales confluyen elementos de distinta índole.

Asimismo, el hecho de que las obras murales hayan sido elaboradas en diferentes momentos permite reconocer la posible variación y transición de las temáticas vinculadas con la Historia y las reivindicaciones sociales en la corriente muralista mexicana. Por lo que resulta fructífero contrastar y comprender la representación y significación de tales temáticas en ambas realidades. De igual forma, resulta indispensable superar el análisis plástico de las obras, para dimensionarlas en un plano sociohistórico que dé cuenta de la influencia ideológica que existe en ellas, así como de la postura política de sus autores. En este sentido, las composiciones murales constituyen en sí mismas una fuente de análisis y reflexión histórica, al ser un documento visual que proporciona información sobre un contexto histórico particular.

Se lleva a cabo un análisis de las obras a partir de la identificación de sus temáticas y de la explicación de los elementos iconográficos que las conforman y articulan. Así como, examinar las diferencias y similitudes de las obras referidas a través de un análisis iconológico, para demostrar que el discurso visual de las obras presenta una influencia ideológica y expresa una carga política que sus autores utilizaron para dar carácter y sentido a sus composiciones. Se parte de la hipótesis de que la producción mural de ambos artistas se convirtió en una expresión plástica ligada a cuestiones axiológicas e ideológicas que los llevó a generar una propuesta estética con sentido reivindicador relacionada con la Historia y con la clase trabajadora y los sectores populares como fuente del progreso y el desarrollo sociales.

Entendiendo que la clase trabajadora, equivalente a la noción de clase obrera o proletaria, se refiera a “la clase explotada del sistema de producción capitalista formada por trabajadores ligados a la producción de bienes materiales que venden su fuerza de trabajo por un salario o para producir o realizar plusvalía, desempeñando un trabajo parcial” (Harnecker, 1972, p.16). Es decir, desde la teoría marxista, es la clase que se integra de las personas que no son propietarias ni controlan la puesta en marcha de los medios de producción.

Mientras que los sectores populares, término que admite mayor heterogeneidad en lo que a su constitución se refiere, comprenden a los individuos pertenecientes a la clase media baja que pueden enfrentar, a causa de ello, condiciones de vulnerabilidad así como de desigualdad

económica y exclusión social. Incluso, una de las características generales que destaca en la determinación de lo que se puede considerar popular designa a

Un conjunto humano que tiene condición de pobre, es decir que carece de lo que otros sujetos de la misma sociedad tienen y gozan. La condición de pobre es una condición de carencia, aunque esta condición se mide respecto de una sociedad históricamente situada y no en términos absolutos (Baño, 2004, p. 36).

Luego entonces, se comprende la íntima relación que guarda la acepción de clase trabajadora con la de los sectores populares, en el sentido de que están conformados por sujetos que, generalmente, ocupan una posición desfavorable en la escala social y cuyo poder adquisitivo es limitado.

Es de suma importancia reconocer la obra mural de Pablo O'Higgins y David Alfaro Siqueiros como una manifestación artística que trasciende características de forma y estilo, y revalorarlas como discursos estéticos que, al mismo tiempo, buscan generar un posicionamiento específico frente a procesos y problemáticas, tanto históricas como sociales. De este modo, se procura dimensionar a las obras murales seleccionadas como productos plásticos que implicaron desafíos en su ejecución, pero sobre todo, como expresiones ideológico-políticas ancladas en un contexto y cuyos contenidos aluden a procesos que buscaban transformar la realidad en beneficio de ciertos sectores sociales que se consideraban como genuinas fuerzas del cambio desde determinadas posturas políticas de gran efervescencia en la época.

La producción mural de estos autores exhibe constantemente un conjunto de elementos que denotan y connotan ciertas realidades, algunas veces en forma de rechazo o crítica al sistema político y económico imperante y, otras, a manera de esperanza en el ideal de transformación de la realidad y confianza en el logro de las reivindicaciones sociales que tienen su origen y desarrollo en momentos históricos específicos y que han sido abanderadas y defendidas por ciertos sectores sociales y productivos, generalmente vulnerables y necesitados. En este contexto, podemos asumir que, como parte de las filiaciones ideológicas adoptadas por los artistas, en la representación de la Historia y las reivindicaciones sociales de su obra aparece implícita la noción de lucha asociada a valores como la justicia o la libertad y como un aspecto que ha motivado insurrecciones populares y los afanes de cambio social y político,

derivados ya sea por la pugna de intereses, las condiciones de desigualdad social, o la oposición entre grupos, generalmente entre los que ocupan el poder y poseen una serie de privilegios y aquellos que son dominados y carecen de una condición favorable, surgiendo así un evidente debilitamiento de la estructura y el tejido sociales que motiva o conduce a la confrontación y a la rebelión.

De esta forma, sus propuestas estéticas muestran una tendencia a expresar la condición adversa de algunos grupos sociales, como una situación vinculada a un devenir histórico que ha colocado a determinadas clases sociales en el acaparamiento del poder y los recursos, y a otras, en la desprotección, la marginación y la exclusión sociales; cuestión que se ha pretendido revertir a través de levantamientos y luchas populares que también son objeto de representación en la obra de estos muralistas. Aunado a lo anterior, parte de su obra mural muestra al trabajo como una actividad fundamental del hombre y como fuente de subsistencia, así, al interesarse por abordar y recrear temáticas de esta naturaleza, su ejercicio plástico refuerza la idea de que la práctica estética no debe estar alejada de la realidad social y política.

En este sentido, las composiciones murales de estos artistas resultaron ser un auténtico medio para expresar una serie de preocupaciones sociales y una forma de dar materialidad a sus posturas éticas e ideológicas y de propugnar por ciertos valores y prerrogativas en el marco de la creación plástica. La investigación ofrece la posibilidad de analizar a la distancia la importancia histórica que reviste la obra mural de O'Higgins y de Siqueiros como productos artísticos que implicaron aspectos tanto estéticos como axiológicos, cuyas representaciones sin duda contribuyeron a alimentar, en un doble sentido, el imaginario sobre la clase obrera en México, por un lado, haciendo referencia a los estados de opresión y explotación que han enfrentado y, por otro, mostrando sus formas de emancipación y desarrollo.

Además, la revisión e interpretación de las obras permite valorar su vigencia en el contexto actual, ya que algunos de los temas que en ellas se ilustran remiten a problemáticas que aún se presentan en la realidad contemporánea, así como plantearnos qué nos aporta repensar los procesos de lucha y reivindicación históricos y a sus sujetos implicados, como los que aparecen recreados en las obras en cuestión, a través de la vinculación Arte e Historia es posible reconocer y reflexionar sobre la conformación de las dinámicas y aspectos

reivindicativos que ahora tienen lugar y comprender cómo se han transformado y, particularmente, cómo se expresan en o desde las manifestaciones artísticas, pues:

Para Esther Cimet Shojjet el movimiento mural espera aún ser historiado, y partiendo de esa idea, (...) se debe considerar que cada una de las obras son generadoras de significados que dan como resultado obras públicas que en su momento proyectaron visiones unitarias carentes de contradicciones, (...) sin embargo, detrás de cada una existen procesos intrincados que son plasmados por cada artista (Sierra, 2016, p. 53).

Es así como encontramos en cada uno de estos muralistas una propuesta pictórica que abarca desde cuestiones estilísticas hasta elementos ideológicos que se reflejaron en la elección y abordaje de temas diversos, en los que asoma una preocupación social, una preferencia política, un sistema de valores y, en síntesis, una postura frente a los tópicos representados. Por lo anterior, interesa identificar y analizar los recursos de su discurso plástico en las mencionadas obras de ambos artistas, en las que exponen un mensaje social y denuncian distintos aspectos y problemáticas de la realidad mexicana de su época, así como reconocer el medio ideológico que la contiene y determina con el propósito de lograr una aproximación y una comprensión de las obras como propuestas estético-políticas que se articulan a partir de principios y valores que sólo se logran discernir y contextualizar desde su significación histórica.

Respecto a la metodología a emplear, la descripción e interpretación de las obras murales se sustenta en el método iconográfico, mediante el cual se identifica cada uno los componentes que la convierten en una unidad significativa, considerando que la iconografía reconoce y descifra “los elementos que intervienen en el contenido intrínseco de una obra de arte, y que deben ser explicados para que la captación de este contenido llegue a fraguar en un todo articulado y comunicable” (Panofsky, 1991, p. 51).

A partir de dicho método, se hará referencia a las imágenes y escenas que constituyen la obra, identificando y contextualizando los elementos que en ella intervienen para desentrañar su significado. El método iconográfico está conformado por tres niveles, el primero, llamado el de la significación primaria, remite al reconocimiento de las formas puras como

Representaciones de objetos naturales (...); identificando sus relaciones mutuas como acontecimientos, y captando, en fin, ciertas cualidades expresivas (...) El universo de las

formas puras así reconocidas como portadoras de significaciones primarias o naturales puede llamarse el universo de los motivos artísticos (Panofsky, 1991, pp. 47-48).

Este nivel consiste en una descripción que puede considerarse pre-iconográfica, en él se identifican las características formales y elementos que integran la composición visual. El segundo nivel, corresponde a la significación secundaria o convencional e implica establecer relaciones entre los elementos de la obra y determinados conceptos que llegan a constituir posibles unidades temáticas, es decir, se enfoca en el “universo de los temas o conceptos específicos manifiestos en imágenes, historias y alegorías” (Panofsky, 1991, pp. 48-49). Por lo tanto, en este nivel se capta más el asunto que la forma, refiere propiamente al dominio iconográfico que conforma una descripción y clasificación de las imágenes, con el propósito de propiciar una interpretación de cada uno de los motivos artísticos basada en asociaciones significativas. Es decir, se lleva a cabo una vinculación entre las formas y los conceptos, esto es, la identificación concreta de las temáticas abordadas, lo cual proporciona una base fundamental para cualquier interpretación posterior. Finalmente, el tercer nivel denominado de la significación intrínseca o contenido consiste en hallar o detectar los valores simbólicos, representa la fase conocida como iconológica, la cual es esencialmente interpretativa, puesto que:

La iconología es, pues, un método de interpretación que procede más bien de un análisis que de una síntesis. Y lo mismo que la identificación correcta de los motivos es el requisito previo para un correcto análisis iconográfico, así también el análisis correcto de las imágenes, historias y alegorías es el requisito previo para una correcta interpretación iconológica (Panofsky, 1991, p. 51).

En este último nivel interpretativo se producen reflexiones y conclusiones inferidas de los análisis previos, se apoya además del contexto histórico, social e ideológico de la época de realización de la obra artística, así, es posible acudir a fuentes o documentos que den cuenta y testimonio de las tendencias políticas, filosóficas y sociales del contexto de creación de la composición visual. Se espera que en la significación intrínseca o de contenido se rebase la simple identificación de temas o conceptos y el estudio de las obras murales en el plano meramente descriptivo para revelar en ella los valores simbólicos, pues “el descubrimiento e interpretación de los valores simbólicos constituye el objeto de lo que podemos llamar “iconología”, en contraposición a iconografía” (Panofsky, 1991, p. 50). Además, se debe

tener presente que la pintura como lenguaje contiene una significación que se logra producir en la obra a base de elementos figurativos y simbólicos.

En este sentido, se retomará el contexto social y cultural dentro del cual tuvieron lugar las obras elegidas, así como los aspectos ideológicos que connotan, lo que reforzará el entendimiento acerca de ellas, profundizando no sólo en sus características más visibles o perceptibles, sino también, en aquellos elementos intangibles que configuran el significado de la composición, para proporcionar una explicación pertinente y una interpretación de su sentido y finalidad, tomando en cuenta que su creación responde a un momento histórico particular y a la necesidad de los autores de expresar un sistema de ideas y valores a través de ellas.

El método iconográfico ofrece la posibilidad de identificar y analizar cómo determinados temas reciben en las narrativas visuales una representación a través de elementos específicos, así como aproximarnos a las obras murales, reconociéndolas como entidades plásticas que presentan un conjunto de escenas interrelacionadas para configurar un contenido específico. Sin embargo, es necesario aclarar que, la descripción e interpretación de las imágenes y símbolos, no resulta ser un estricto análisis secuencial o lineal, puesto que, los tres niveles se superponen y entrecruzan en la explicación y abordaje de las diferentes escenas que integran a la obra como una totalidad significativa.

Algunos de los criterios que se utilizan para llevar a cabo el análisis tanto iconográfico como iconológico de las composiciones y que permiten describir y analizar sus formas de representación, la articulación de su lenguaje pictórico y la continuidad de sus discursos visuales, son las características formales, los recursos de expresividad plástica, el simbolismo, el valor emblemático y el carácter connotativo de las imágenes que las conforman, así como la recuperación de elementos del contexto sociohistórico que acompañan su lectura y completan su significación, lo que posibilita estudiarlas en su ejecución plástica a la vez que valorarlas en sus tendencias temáticas e ideológicas.

El contenido del trabajo está estructurado de la siguiente manera. En el primer capítulo se aborda la relación entre el arte y la ideología, ahondando en este último concepto como categoría analítica. Se alude al muralismo como un movimiento artístico que se fundamentó en una determinada base ideológica que lo comprometió con principios y valores específicos

que definieron y marcaron sus formas de representación plástica y bajo los cuales desplegó un proyecto estético. De igual modo, se revisa al muralismo mexicano a través de algunas de sus obras como una expresión ideológico-política.

En el segundo capítulo se expone la propuesta estético-ideológica del muralismo de Pablo O'Higgins, retomando su labor como grabador y muralista, destacando el compromiso con los sectores populares y el sentido reivindicativo que caracterizó su trabajo artístico; asimismo, se realiza el análisis iconográfico de las obras murales *La realidad del trabajo y sus luchas* (1933) y *La lucha sindical: los trabajadores contra la guerra y el fascismo* (1936).

En el tercer y último capítulo se expone la propuesta estético-ideológica del muralismo de David Alfaro Siqueiros, recuperando sus notables aportes en el campo artístico en cuanto a la innovación y la experimentación técnica en la ejecución de obra de gran formato, así como su militancia y activismo político estrechamente ligado a su proyecto plástico y praxis artística, aspectos en los que fundamenta su noción de arte revolucionario; además, se presenta el análisis iconográfico de los murales *Del Porfirismo a la Revolución* (1957-1966) y *El petróleo, la tierra como el agua y la industria nos pertenece* (1959).

Finalmente, se ofrecen algunas conclusiones y reflexiones orientadas a asumir a ambos artistas como agentes creadores y de praxis, y a enfatizar la manera en que realizaron una representación de la Historia y las reivindicaciones sociales en las obras murales analizadas, en las cuales plantean propuestas ético-estéticas en las que produjeron narrativas visuales apoteósicas de los sectores populares y la clase trabajadora bajo un sentido emancipador y un discurso reivindicativo.

## **1. Arte e ideología**

La ciencia histórica nos permite reflexionar sobre los vastos temas y problemas sociales con relación al pasado para entenderlos en el presente. El ejercicio del análisis histórico implica ir más allá de la identificación y descripción de los hechos para comprenderlos como procesos que se han constituido y se siguen constituyendo al amparo de múltiples condiciones y factores que hacen de los acontecimientos entidades dinámicas que corresponde explicar y entender como parte de la realidad social y del devenir histórico.

En este sentido, la ciencia histórica es imprescindible para contextualizar los diversos sucesos y fenómenos que han tendido lugar en las diferentes sociedades humanas, pues “el pasado nos resulta inteligible a la luz del presente y sólo podemos comprender plenamente el presente a la luz del pasado” (Pereyra, 2005, p. 26).

Para el conocimiento histórico, el campo del arte es importante dado que en él se presentan y materializan estéticamente necesidades, tendencias y mentalidades tanto individuales como colectivas de una época, mismas que es preciso conocer y explicar, puesto que no se manifiestan con independencia de aspectos sociales y culturales que intervienen en la configuración de los procesos históricos, los cuales, a su vez, dan pauta para modificar o transformar la realidad a través de los diversos ámbitos, en este caso el arte. Debemos tener presente que:

Las situaciones que nos llevan a hacer historia rebasan al individuo, plantean necesidades sociales, colectivas, en las que participa un grupo, una clase, una nación, una colectividad cualquiera. Las situaciones presentes que tratamos de explicar con la historia nos remiten a un contexto que nos trasciende como individuos (Villoro, 2005, p. 42).

Por ello, una aproximación al Arte desde la Historia permitirá comprender la naturaleza e implicaciones de las obras pertenecientes a la corriente muralista mexicana como expresión artística e incluso ideológica, así como contextualizar el análisis de sus composiciones y reflexionarlas en el presente asumiéndolas como productos de un momento histórico y de condiciones sociales particulares. Dado que, “al igual que los textos o los testimonios orales, las imágenes son una forma importante de documento histórico” (Burke, 2005, p. 17), asimismo, se entiende que tales obras albergan, sintetizan y exhiben a través de su lenguaje plástico un conjunto articulado de escenas que ponen de manifiesto su capacidad como

portadoras de información y como medios para expresar y configurar las más variadas representaciones e interpretaciones de los acontecimientos que conforman la realidad histórica y que han sido relevantes para ésta. Incluso, algunas obras murales, no sólo apuntan a la presentación y descripción de determinadas temáticas, sino que proponen en sus contenidos ciertos elementos y aspectos asociados con ideales de cambio y transformación sociales.

Tales composiciones admiten nuevas lecturas y es significativo revisarlas como hechos históricos en tanto expresiones y acontecimientos sociales, políticos y culturales en los que se han plasmado y comunicado una serie de discursos visuales que resulta provechoso retomar y analizar como fuentes y documentos visuales ligados a la memoria histórica. En este sentido, cabe preguntarse:

¿Qué es lo que hace que una obra de arte sea una obra de arte y no un objeto del mundo o un mero utensilio? ¿Qué es lo que hace de un artista un artista, por oposición al artesano o al pintor aficionado? (Bourdieu, 1995, p. 426).

La respuesta a esta interrogante implica considerar el surgimiento y desarrollo de las escuelas artísticas y sus representantes como parte de un proceso histórico y situarlos como tal, como sujetos sociales, a saber, insertos en una sociedad en la que desempeñan un papel específico, dotados de capacidades creativas y, en algunos casos, con disposiciones igualmente concretas y hasta identificados con un sistema de ideas o valores específicos. Es decir, volver a las circunstancias que les han dado origen y han favorecido su consolidación en el escenario social y artístico.

Pues si bien, en un primer momento la obra de arte se deriva de las disposiciones del artista, es consecuencia también de una estructura social que lo acoge, de un acervo cultural que la vuelve asequible y, por supuesto, de un contexto histórico que la explica y caracteriza, por lo que, además:

Se trata de describir la emergencia progresiva del conjunto de mecanismos sociales que hacen posible el personaje del artista como productor de ese fetiche que es la obra de arte, es decir, la constitución de un campo artístico (...) como lugar en el que se produce y se reproduce sin cesar la creencia en el valor del arte y en el poder de creación de valor que pertenece al artista (Bourdieu, 1995, p. 428).

Es así como se puede establecer el nexo íntimo que guarda el conocimiento histórico y el social, debe reconocerse su mutua injerencia, ya que ambos son requeridos para llevar a cabo un pertinente acercamiento al terreno artístico, sus categorías, tendencias, contradicciones y pretensiones.

De esta manera, la Historia brinda las posibilidades de explorar, criticar, reflexionar y analizar los temas concernientes a la producción artística y los múltiples fenómenos que de ella se desprenden, asimismo, se debe tener en cuenta que incluso las posibles diferencias o “las oposiciones que estructuran la percepción estética no vienen dadas *a priori*, sino que, históricamente producidas y reproducidas, son indisociables de las condiciones históricas de su establecimiento” (Bourdieu, 1995, p. 437). De modo tal que, se pueda realizar una aproximación conveniente y sólida a otros fenómenos, en este caso interesan los pertenecientes al arte. Las manifestaciones artísticas son impulsadas en un momento histórico y se derivan de la estructura del sistema social prevaleciente, aunque incluso surjan como adversarias o se sitúen como contrarias a ésta. Se trata entonces de “ubicar los acontecimientos históricos, establecer su autenticidad y descubrir sus relaciones y sentido profundo” (Florescano, 2005, p. 104). La historicidad es, pues, una propiedad esencial de los distintos aspectos de la realidad y nos brinda la pauta para conocer las mentalidades de una época, comprender los procesos de cambio social y transformación cultural, así como también contextualizar las acciones de los sujetos y establecer las rupturas, las continuidades, las diferencias o las tendencias en los distintos ámbitos, dado que “cuando uno se resitúa en la situación histórica y trata de reconstruir el horizonte histórico, tiene la impresión de comprender” (Bourdieu, 1995, p. 451).

En función de lo anterior, la aproximación a las obras del muralismo mexicano demanda volver y escudriñar en el pasado para preguntarnos por qué existieron tales formas de representación de nuestro país, su historia, tradiciones, actores sociales, aspiraciones y demás necesidades que articulaban al contexto con el artista, al contexto con la obra y al artista con su obra. Las condiciones sociales de producción de las obras de arte y el contexto histórico en el que surgen y se materializan son dimensiones coexistentes que deben ser retomadas y comprendidas para interpretar a la obra en tanto acontecimiento que, como se ha insistido, no es resultado de una motivación estricta o exclusivamente individual.

En la presente investigación se apuesta por revisar e interpretar a las obras del muralismo mexicano como productos históricos a la vez que acontecimientos estéticos para comprender a las composiciones como parte de un contexto social, cultural y político específicos, cuya producción tuvo lugar en décadas anteriores que, no obstante, podemos traer y revalorar en el presente para estimar y analizar su vigencia, así como para recobrar o cuestionar su sentido en la actualidad.

## 1.1. El concepto de ideología y tipos de ideología

Las manifestaciones artísticas en sus múltiples vertientes, aunque en este caso nos interesan particularmente las obras pertenecientes a la corriente muralista mexicana, son creadas a partir de la utilización de una serie de recursos temáticos, estilísticos y plásticos, que en interacción recíproca proporcionan el sentido general que su autor o ejecutante pretende transmitir a través de ella, y que podrá ser captado por audiencias específicas, lo cual confirma el carácter comunicativo de tales expresiones. De manera concreta, existen corrientes y tendencias en el arte, como la antes referida, que se han distinguido por convertir a la obra de arte en un medio para expresar determinadas ideas y discursos.

En un somero intento de revisar o identificar las imbricaciones entre el arte y la ideología, podemos remontarnos a finales del siglo XVIII y principios del XIX en Europa, concretamente en países como Francia, España y Alemania, en los que aparecen en el ámbito artístico las expresiones románticas como una contra respuesta al racionalismo heredado de la Ilustración. Artistas como Francisco de Goya (1746-1828), Caspar David Friedrich (1774-1840), William Turner (1775-1851) o Eugène Delacroix (1798-1863) manifestaron una ruptura con las reglas fijas del arte neoclásico, es por ello que las obras románticas exaltan la subjetividad y toma fuerza la idea de que el arte debe ser un medio para expresar emociones e incluso pasiones, en la corriente romántica de la pintura el mundo objetivo y racional es desplazado por la representación de los sentimientos y hay una inclinación hacia la manifestación de la individualidad, dando paso a expresiones que colocaban en el centro de la obra al hombre y su naturaleza.

El arte romántico mostró una tendencia a comprometerse con la realidad política y social de las naciones, pues valga decir que las ideas del movimiento romántico tienen sus orígenes y encuentran su inspiración en la Revolución Francesa, en la que como sabemos se propugnaba por una transformación política sustentada en una ideología liberal amparada en valores como la libertad, la igualdad y la fraternidad. De tal modo que “en la pintura romántica habrá gran colorido, contornos fluidos y composiciones que aparentemente parecen no tener orden ni concierto. Los temas serán nacionalistas, históricos y orientales, prefiriendo el mundo árabe” (Lozano, 1979, p. 503). Un ejemplo que ilustra estas características del arte romántico es la célebre personificación de la República en la obra *La libertad guiando al pueblo* (1830), del

pintor francés Eugène Delacroix, en la que consigue plasmar con emotividad un ideal político que encarna a su vez otros valores y anhelos, o la obras *El dos de mayo de 1808* (1814) y *Los fusilamientos del 3 de mayo* (1814), del pintor español Francisco de Goya, en los cuales muestra con dinamismo y naturalismo la lucha del pueblo español contra la dominación francesa, enalteciendo la idea de la patria y otros aspectos nacionalistas que no tenían cabida o al menos no figuraban como una prioridad o una necesidad estéticas en el academicismo neoclásico. De tal manera que, la representación de la historicidad encarnada en determinadas figuras, personajes, acontecimientos o ideales que son dotados de una especial significatividad, es un elemento que atraviesa o se hace presente en las expresiones del arte romántico, pues como hemos señalado antes, los acontecimientos de corte político y social, así como la concepción y la postura que el autor tiene sobre ellos, quedan registrados en su trabajo plástico.

Por su parte, la corriente del realismo, representada por artistas como Gustave Courbet (1819-1877), Jean Francois Millet (1814-1875) y Honoré Daumier (1808-1879), y surgida de hecho como una reacción frente al arte romántico, se nutrió de expresiones que representaban personajes y situaciones de la vida cotidiana, así como de temas rurales, paisajes urbanos y aspectos asociados con la situación política de Europa, particularmente de Francia, de modo que “por primera vez el trabajo, con su miseria y su desigualdad social, es lo que más interesa en la pintura, con campesinos y obreros que, sin idealizar y tratados como objetos, son la auténtica razón de ser del cuadro” (De la Peña, 2008, p. 152). Los autores realistas consideraban primordial retratar estos temas, cancelando cualquier posibilidad a la imaginación y al idealismo, apostando por la veracidad de los hechos en sus representaciones.

En este sentido, el arte realista se constituyó como una expresión que pretendió mostrar aspectos propios de la realidad cotidiana en obras como *Los picapedreros* (1849) de Courbet, *El sembrador* (1850), *En el camino al trabajo* (1853) y *Las espigadoras* (1857) de Millet, así como *La lavandera* (1863) y *Vagón de tercera clase* (1864) de Daumier; artistas que otorgaron en sus representaciones un espacio importante a las escenas relativas a las jornadas de trabajo, en el campo primordialmente, y en las que, ilustrar las condiciones de vida de sus protagonistas resultaba un elemento esencial, realizando así una crónica de lo que transcurre en los ámbitos de la vida cotidiana. Por ello, el realismo es una referencia importante en la

medida en que fue y surgió como un arte ligado a las formas de existencia y a la realidad de determinados sectores o clases sociales.

Es así como encontramos a lo largo de la historia, un entrecruzamiento entre la ideología y las manifestaciones artísticas, si tomamos en cuenta que el conocimiento histórico, “se refiere a un conjunto de fenómenos pertenecientes a un aspecto determinado de la realidad, ya que trata de lo que sucede en las sociedades humanas a través del tiempo” (Brom, 1972, p. 18), pues las transformaciones sociales y políticas no están desprovistas de una base ideológica, sino que se alimentan de ésta para impulsar cambios, discutir cánones, cuestionar el orden imperante o derribar elementos de la estructura social prevaleciente. Puesto que:

La ideología está hasta tal punto presente en todos los actos y los gestos de los individuos que llega a ser indiscernible de su experiencia vivida y, por ello, todo análisis inmediato de lo vivido está profundamente marcado por la acción de la ideología (Harnecker, 2013, p. 102).

Así, podemos reconocer la importancia que tiene para el sujeto la identificación y adopción de una ideología, ésta puede llegar a permear sus acciones e influir sobre las actividades que desempeña como miembro de una sociedad o de un grupo particular. Buscará por lo general que su conducta, tanto individual como colectiva, expresen una congruencia con aquel conjunto de ideas asumido, en lo que concierne al terreno artístico, los autores pueden manifestar tales filiaciones ideológicas en sus obras, utilizando su capacidad creativa para sintetizar y externar un posicionamiento frente a su realidad histórica, política, económica, social y cultural.

Así, la obra de arte resulta, por una lado, en una configuración de aspectos plásticos, tales como las formas, los colores, el estilo, las dimensiones, entre otras características; y por otro, en aspectos ligados al artista que las produce, por ejemplo, las temáticas seleccionadas, las maneras de llevar a cabo las representaciones, el uso de lenguajes simbólicos y la posible presencia de elementos ideológicos que podemos atribuir a sistemas de valores, a creencias arraigadas o adoptadas, e incluso a filiaciones políticas específicas que lo llevan a preferir ciertos tópicos y a marcar una tendencia en su trabajo artístico. En este sentido, “una obra de arte, sería, por tanto, un producto original elaborado por el hombre artificialmente con la intención de comunicar algo” (Fernández, 1984, p. 27).

Por lo anterior, argumento que no es posible del todo separar el producto de su productor, más aún cuando asumimos que las obras de arte son registros estéticos y sociohistóricos, se comprende que, pueden también ser portadoras de un conjunto de ideas, creencias, valores, postulados o axiomas vinculados a formas de pensamientos, que suelen ser identificadas bajo el nombre de ideologías. Considerando que una ideología:

Podría tratarse de estilos de pensar y creencias básicas de una época histórica, de creencias comunes al conjunto de una sociedad, o bien de creencias que corresponden a una clase o grupo social específicos. De cualquier modo, ideológica sería cualquier creencia condicionada por las relaciones sociales (Villoro, 1985, p. 19).

El concepto antes referido de ideología resulta pertinente y fructífero, primero, porque reconoce el carácter histórico de la ideología, y en segundo, porque recupera el aspecto de la clase o grupo social, y más aún si tomamos en cuenta que en las obras murales seleccionadas de Pablo O'Higgins, *La realidad del trabajo y sus luchas* (1933) y *La lucha sindical: los trabajadores contra la guerra y el fascismo* (1936), y de David Alfaro Siqueiros, *Del Porfirismo a la Revolución* (1957-1966) y *El petróleo, la tierra como el agua y la industria nos pertenece* (1959), prevalecen y destacan la representación de los sectores trabajadores, particularmente el obrero y el campesino como fuerzas motrices del cambio y el desarrollo sociales, y que, sin duda, tuvieron, dichas clases, una presencia significativa en algunas posturas políticas de la época, en las cuales, por ejemplo, los conceptos de lucha de clases, trabajador o explotación, cobraron especial fuerza y sentido en múltiples actividades, las artísticas no fueron la excepción. No es de sorprender, por lo tanto, que algunos de los artistas e intelectuales de la época mantuvieran un activismo político, incluida la militancia en partidos considerados subversivos y que de hecho operaban en la clandestinidad.

Debido a ello, he decidido retomar a estos artistas, puesto que en gran parte de sus trabajos murales se expresa una serie de ideas históricas, políticas y sociales que se convierten en el fundamento de sus composiciones y guían el abordaje que realizaron de ciertas temáticas, asomando, de este modo, una representación de la realidad directamente ligada a las clases trabajadoras, su fuerza como clase política y productiva, así como sus constantes afanes de lucha. Y si bien no podemos reducir su trabajo mural a una preferencia o militancia política, interesa analizar las mencionadas obras para comprenderlas y dimensionarlas como

productos históricos y como narrativas visuales en las que se plasman con contundencia las reivindicaciones sociales apremiantes de la época, mismas que constituían en sí mismas reclamos y demandas legítimas de ciertos sectores de la población mexicana.

En este sentido, el arte, “no es una forma del espíritu absoluto que se manifiesta y resuelve en contenidos históricos, *sino una forma histórica a través de la cual se manifiestan y resuelven contenidos reales*” (Eder, 1986, p. 17). Existe pues, desde este concepto, una relación entre arte, ideología y circunstancia histórica, vínculo que puede darse en mayor o menor grado dependiendo de los procesos de cambio, de transformación o de lucha que tienen lugar en una sociedad y que dan cuenta de sus aspiraciones, conquistas, conflictos y problemáticas, y que pueden encontrar en las actividades creativas un medio para ser reconocidas, visibilizadas e incluso resignificadas; así como también, de la personalidad del artista y del compromiso contraído con determinado proyecto ideológico.

Considero conveniente hacer la diferenciación entre los posibles tipos de ideología que existen, para señalar que cada una de ellas puede tener un ámbito de anclaje específico en el que se manifiesten con mayor intensidad y tienen la posibilidad de ser transmitidas y reproducidas como esquemas teórico-prácticos, “así, podemos distinguir regiones relativamente autónomas en el seno del aspecto ideológico, por ejemplo, ideología moral, religiosa, jurídica, política, estética, filosófica, etcétera”(Harnecker, 2013, p. 105). A partir de ello, podemos comprender que las ideologías pueden presentar distintos matices o tintes, y en algunos casos puede también producirse la combinación de más de una de ellas, según la función o el papel social y los objetivos del grupo o sector que las porta, y que le ayudan a delinear su identidad o a robustecerla.

En general, podemos establecer que, como sistemas ideológicos sintetizan un conjunto de elementos y axiomas sobre diversos terrenos, así las ideologías morales estarían encaminadas a discernir la categoría del bien y del mal, o si prefiere de lo correcto e incorrecto en lo concerniente al comportamiento humano; las ideologías religiosas formulan comúnmente a manera de dogmas, o sea principios innegables, preceptos en torno a una entidad divina o superior; las ideologías jurídicas estarían dirigidas a abordar los elementos normativos que suelen plasmarse en leyes y funcionan como aspectos coercitivos que limitan los comportamientos de los individuos dentro de una sociedad; las ideologías políticas discuten

cuestiones vinculadas con el ejercicio del poder y los sistemas que adopta su administración, así como la relación entre gobernantes y gobernados, en este tipo de esquema ideológico podemos encontrar expresiones como derecha, izquierda, republicano, demócrata, comunista, liberal, conservador, entre otras que aluden a la condición de identificarse con formas de pensamiento relativas al poder y su práctica; las ideologías estéticas estarían orientadas a plantear la idea de lo sensible y lo bello, que por su composición resulta armonioso y puede ser considerado arte; finalmente las ideologías filosóficas, en términos muy generales, estarían enclavadas en el análisis de la naturaleza humana.

Respecto a lo anterior, podemos mencionar que cada uno de los tipos de ideología puede expresar mayor rigidez o flexibilidad en los temas a los que está avocada, algunas ideologías son calificadas de radicales o extremas, posturas que encontramos sobre todo en los ámbitos político y religioso. Para fines de este apartado, interesa destacar la ideología estética y la política, es más, reconocer su estrecha relación en lo que a algunas obras del muralismo mexicano se refiere. Hay que subrayar que en la labor artística de los muralistas que atañe abordar ambas ideologías se manifiestan y entremezclan.

Bajo este mismo argumento, en el campo de las ideologías podríamos identificar una dimensión teórica que nos remite al conjunto de premisas que conforman el sistema de pensamiento en cuestión, y una dimensión práctica, en la cual nos referimos a las conductas desplegadas o manifestadas como parte de la aceptación de una postura ideológica, por ejemplo, un marcado activismo social o político a favor o en contra de cualquier situación, la militancia o filiación a un partido político, la pertenencia y participación en organizaciones, grupos o asociaciones en las que convergen individuos en situaciones semejantes y con propósitos afines. Siguiendo a Harnecker (2013), el contenido del aspecto ideológico “está formado por dos tipos de sistemas: los sistemas de *ideas-representaciones sociales* (la ideología en sentido restringido) y los *sistemas de actitudes-comportamientos sociales* (las costumbres)” (p. 103). Como vemos, la ideología se integra con estos dos niveles, por un lado, la serie de ideas que dan sustrato como tal al cuerpo ideológico, y por el otro, las conductas desarrolladas por el sujeto para dar continuidad y transmitir la carga ideológica aceptada o considerada como adecuada dentro del esquema social y cultural en el que se desenvuelve.

En este sentido, en algunas de las composiciones de las diferentes corrientes o escuelas del arte, muralismo en este caso, existe una intencionalidad expresa y en ocasiones la necesidad de convertir a la obra en un vehículo para manifestar determinadas ideas estéticas, políticas, religiosas, etcétera. “Toda obra de arte contiene elementos ideológicos (las ideas del autor, de su tiempo, de su clase), mezcladas a menudo con las ideas de otros tiempos, de otras clases, de otros individuos” (Lefébvre, 1978, p. 154). Por consiguiente, la obra de arte es en gran medida la representación de una época, esto a través del diálogo particular que se desarrolla entre la realidad y la práctica artística, pues se ponen de manifiesto una serie de conceptos que el artista cristaliza en el contenido de su creación y que devuelve a la realidad para una posterior codificación e interpretación de ella.

Luego entonces, es difícil deslindarse de los contenidos ideológicos que pudieran estar expresados en la plástica muralista, pues éstos además de intervenir en los modos de pensar y conceptualizar del artista (es decir, operar en un nivel cognitivo), también permean la manera en que éste ejecuta sus representaciones. Por lo que, la elaboración de una obra mural no es nunca una actividad que se produce en el aislamiento, es muy probable que el artista se pregunte ¿Qué voy a pintar?, es decir, cuál será el tema o eje principal que determine el contenido de la obra, y ¿Cómo lo voy a representar?, esto es, la manera en que se conseguirá integrar los elementos, tanto conceptuales como plásticos, en esta última interrogante es posible que asome la intención de plantear o fijar una postura determinada de la realidad representada, y con ello, la elección de formas, figuras, símbolos y demás componentes que le faciliten expresar plásticamente ese posicionamiento específico de la Historia y la realidad social, recuperando ciertos postulados o ideales al respecto.

Aunque debemos considerar que en el proceso creativo el artista tiene la capacidad de llevar a cabo la representación de un acontecimiento pasado, que tuvo una repercusión importante sobre su contexto actual, también puede hacer un ejercicio prospectivo en el cual intente vaticinar, advertir o anticipar alguna realidad o consecuencia futura, dado que:

Si hay en el arte, con frecuencia, un *retardo* con respecto a la vida, respecto del desarrollo social y de sus posibilidades, puede también tener un *avance*, una exploración de posibilidades. El arte no expresa solamente lo cumplido. Puede también proponer, tipos, modelos, ejemplos (Lefébvre, 1978, p. 156).

Lo cual significa que, ya sea para plasmar algún tema a manera de reminiscencia o en el sentido de un posible pronóstico, en el muralista reside la facultad para formular en su obra una propuesta plástica que puede albergar un sentido o una lógica histórica particular que es valorada en un contexto determinado. En relación con ello, las primeras obras del muralismo mexicano surgen con un afán didáctico, algunas de ellas contienen narrativas visuales socialmente comprometidas, otras tantas, muestran intenciones propagandísticas y contienen un discurso ideológico, dados los temas seleccionados y las formas de representación ejecutadas en las composiciones. Asimismo, considero necesario destacar el carácter social de las ideologías, pues su creación y reproducción generalmente apuntan a ideales cuya adopción y práctica son colectivas, tomando en cuenta que:

Los miembros de un grupo que comparten (...) ideologías están a favor de unas ideas muy generales, ideas que constituyen la base de unas creencias más específicas sobre el mundo y que guían su interpretación de los acontecimientos, al tiempo que condicionan las prácticas sociales (Van Dijk, 2003, p. 14).

Lo anterior nos indica que la adopción de las ideologías inicia con la interiorización o introyección de ciertos preceptos o axiomas por parte del sujeto, en este caso del artista, pero que suele extenderse al plano conductual, esto es, inhibir o sugerir el desarrollo de conductas, tanto individuales como sociales, en congruencia o correspondencia con las ideas asumidas.

De modo tal que, como se ha expresado anteriormente, la filiación ideológica implicaría una dimensión teórica en lo referente al conjunto de ideas, conceptos y demás proposiciones que le sirven de base y núcleo argumentativo; y una dimensión práctica que abarca las conductas que se despliegan como parte de la identificación que se tiene con dicha ideología y que deriva en comportamientos colectivos o individuales que procuran la defensa de una postura concreta, o bien la crítica a aquellos que se ubican o perciben como contrarios, es por ello que, “con frecuencia, pues, las ideologías surgen de la lucha y del conflicto de un grupo: nos sitúan a Nosotros contra Ellos” (Van Dijk, 2003, p. 16). En algunas obras murales de la época es manifiesta en la narrativa visual la contraposición entre distintos grupos o sectores de la sociedad, por ejemplo, conquistadores-conquistados, invasores-defensores, burgueses-obreros, poderosos-oprimidos, entre otras analogías y metáforas que enfatizan los dualismos en las representaciones y permiten identificar las múltiples relaciones entre sus componentes,

así como dar continuidad a las escenas presentadas, y en algunas ocasiones, otorgando a la obra un carácter histórico ligado a procesos de dominación , a expresiones de violencia, al estado guerra, o a la lucha por el poder.

Es así que, es posible reconocer la carga ideológica de algunas expresiones y creaciones artísticas, hasta el grado en el que algunas de ellas encuentran su razón de ser al convertirse en medios para evidenciar dichas identidades políticas, religiosas, y culturales que las animan en un contexto específico. Lo anterior se cumple en muchas de las obras murales del México posrevolucionario que, como bien sabemos, se vieron impulsadas por el gobierno en turno y particularmente por el entonces Secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, buscando generar, a través de las composiciones, aspectos como la identidad y la pertenencia, a partir de la incorporación de temáticas históricas que favorecían la construcción de un sentido de nación. “En tanto que supone una elaboración consciente del contenido, el arte implica ideas, representaciones, conocimientos, ideologías” (Lefébvre, 1978, p. 156). No obstante, se debe ser prudente al respecto, puesto que no se puede generalizar y sostener que la corriente muralista comprende exclusivamente obras cuyo contenido esté necesariamente ligado a una filiación o expresión política.

Sin embargo, también es cierto que algunos de sus exponentes hacen corresponder con ahínco sus temáticas con cierto modo de pensamiento, resulta ser el caso de los artistas David Alfaro Siqueiros y Pablo O’Higgins, muralistas que mantuvieron como rasgo central en su trabajo artístico la expresión de ideales sociales y políticos, así como un afán de crítica ante situaciones específicas existentes o prevalecientes en su época como la condición de los trabajadores tanto del campo como de la ciudad, así como las luchas históricas y sociales que estos sectores productivos impulsaban, aspectos que pudieron expresar plásticamente en sus obras, planteando sus preocupaciones e intereses a veces a manera de una demanda, en forma de una exigencia, de una crítica o como una reflexión, de tal modo que encontramos en tales autores una constante intención de utilizar sus creaciones como medio para manifestar posturas sociales y políticas que se reforzaron con militancias y activismos que dan cuenta de ello, particularmente en Siqueiros.

En este tenor, podemos apreciar que la creación artística se convierte en la materialización de distintas ideologías, no obstante, resulta imprescindible señalar que el arte no es ideología, pero sí tiene relaciones con la ideología, es decir, puede expresar un aspecto ideológico:

Además, no siempre es fácil, conocer, encontrar ese contenido ideológico, ya que es necesario, para reencontrar ese contenido profundo, reconstruir el movimiento de la historia y las tendencias, discernir los elementos superados de los nuevos, lo muerto y lo viviente, lo ilusorio de lo real (Lefévre, 1978, p. 158).

Como podemos apreciar, la configuración de la obra artística se vincula con necesidades tanto cognoscitivas como estéticas, y corresponde al artista decidir cuáles serán los medios que utilizará para lograr sus propósitos en la representación, por lo que si bien dispone de una serie de recursos plásticos y conceptuales, también se enfrenta a desafíos que habrá de enfrentar y en el mejor de los casos resolver, por ejemplo, la arquitectura del recinto, la extensión de la superficie asignada y sus condiciones, los límites del financiamiento, e incluso, la libertad o no con la que cuenta para desarrollar su trabajo y la tolerancia de terceros con respecto al mismo, entre otros elementos que pueden ser independientes a él, pero que, en un momento dado, podrían dificultar o hasta imposibilitar la producción de la obra de arte.

Asimismo, no se debe perder de vista que toda ideología conlleva un discurso, esto es, un lenguaje elaborado que sustenta sus postulados principales. Ahora bien, de manera recurrente asociamos al discurso con un elemento escrito u oral, no obstante, existen modos discursivos que no necesariamente se constituyen y manifiestan bajo estas formas, pues, “las creencias son disposiciones, pueden expresarse en comportamientos verbales, en la formulación de enunciados, pero pueden expresarse también en comportamientos no verbales” (Villoro, 1985, p. 21), tal es el caso del lenguaje artístico que carece de esta oralidad, aunque a veces en las obras se incorporan y utilizan desde palabras hasta frases u otras expresiones escritas para aludir a determinados elementos o realidades.

Para propósito de este trabajo, interesa reconocer, explicar e interpretar el discurso visual que los artistas en cuestión plasmaron en las obras murales seleccionadas, y que expresa un entramado de elementos formales, estilísticos e ideológicos que corresponde comprender y contextualizar, tanto como creación artística como expresión ideológica, o más específicamente, si fuera el caso, como manifestación política. En otras palabras, identificar

la estructura y organización de su narrativa visual, para analizar cómo estos artistas logran comunicar algunos aspectos ideológicos a través de las distintas imágenes y escenas que conforman las obras murales en cuestión.

Asimismo, me parece importante aclarar que, no es la intención de este trabajo ni de este apartado como tal, ahondar o discutir los elementos teóricos o filosóficos en torno al concepto de ideología o de las posturas que se han desplegado alrededor de ella, sino más bien, analizar la composición de las obras murales antes referidas, en las cuales, debido a sus temáticas y formas de representación, se advierte que, está presente un contenido ideológico que es necesario retomar y considerar para desentrañar el sentido general de las obras.

Reconozco en este trabajo a las obras murales como una fuente histórica que expresa las necesidades y los valores de una época y que tiene la capacidad de sintetizar perspectivas de la realidad mediante recursos técnicos, estilísticos e ideológicos, dado que, “como toda realidad la obra de arte propone al conocimiento una serie de cuestiones y de problemas” (Lefévre, 1978, p. 156). De manera tal que se pueda explicar por qué las obras tienen determinadas características formales, las cuales nos remiten no sólo al estilo plástico de sus autores o a sus maneras de ejecutar los temas que trabajan, sino también, revelan la cualidad significativa de las imágenes dentro de las composiciones y, por tanto, la intención comunicativa de las mismas, para develar y comprender el sentido que los elementos, ya sea históricos o simbólicos, adquieren en el conjunto visual.

Se debe tener en cuenta que, cada obra se realiza en condiciones singulares y responde a necesidades igualmente concretas, corresponde explicar mediante el análisis iconográfico e iconológico la configuración de la obra, sin deslindarse de su contexto de producción. Puesto que, como afirma Esther Cimet, el movimiento muralista espera ser historiado, y al analizar las obras murales es necesario

Descubrir de qué manera específica se insertan en la situación de la que forman parte su aparición y su existencia, si entendemos cada mural como entidad significativa en sí misma; si entendemos cada mural en sí mismo en cuanto “acontecimiento” histórico-artístico, que se produce por el concurso de situaciones específicas y tiene efectos sobre la realidad, si entendemos cada mural, en cuanto arte público, como una especie de escenario discursivo, de “aparato” generador de significaciones que se produce en, y multideterminado por una

situación histórica concreta y compleja, la cual explica su existencia, y, a la vez, la inserción en ella en cada mural (Cimet, 1999, p. 45).

De este modo, se espera reconocer y comprender la representación que existe de las temáticas históricas y sociales en las obras de estos artistas, las cuales están amparadas e impulsadas por una base ideológico-política que caracteriza sus discursos visuales y que dan peculiaridad a su estilo plástico dentro de la corriente del muralismo mexicano.

En síntesis, es conveniente no separar la creación de su autor, puesto que existe una interdependencia entre ambos aspectos y la línea que los divide puede ser en extremo delgada. Y, de hecho, no se trata de soslayar tales dimensiones, sino todo lo contrario, asumirlas como una totalidad que manifiesta la influencia mutua que deriva de la interacción entre el contexto histórico y la perspectiva del artista en la creación plástica. Lo anterior partiendo de la consideración de que la propuesta plástica de los muralistas Pablo O'Higgins y David Alfaro Siqueiros puede ser valorada e interpretada en este sentido dentro de la corriente del muralismo mexicano, atendiendo a las circunstancias históricas, políticas y sociales que acompañaron e incluso impulsaron o favorecieron su realización, en otras palabras, recuperar la propia historia de las obras como un factor que enriquece los posibles horizontes de análisis sobre ellas.

## 1.2. La ideología en el muralismo mexicano

Para comprender la base ideológica, a saber, el sistema de ideas y valores que sirvió de soporte al muralismo mexicano de la posrevolución resulta imprescindible hacer referencia al *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* elaborado en el año 1923, pues en él encontramos una serie de afirmaciones, premisas y expresiones que vale la pena retomar para reconocer y dimensionar, tanto la postura, como los propósitos de los artistas que abanderaban este llamado arte público y monumental.

Dicho Sindicato fue constituido por el propio David Alfaro Siqueiros y la redacción del Manifiesto también es de su autoría, fue firmado por otros artistas de la época como Diego Rivera, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva de la Canal, Germán Cueto y Carlos Mérida; casi todos ellos, como artistas iniciadores de la corriente muralista trabajaron en el edificio de la Escuela Nacional Preparatoria, hoy antiguo Colegio de San Ildefonso, pintando en los muros de sus distintas plantas los más variados temas.

Es de notarse que, al ser considerado el Muralismo mexicano un movimiento artístico, nos sugiere que, como expresión plástica, reúne o hace concurrir aspectos formales que se acompañan necesariamente de tendencias temáticas y bases ideológicas que lo caracterizan como tal, pues:

Ya para 1923 la actividad de los pintores había cobrado la fuerza de un movimiento que debía enfrentarse a críticas, apoyos, derechos, deberes, defensa gremial. Debido a ello decidieron organizarse en el del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (Tibol, 2007, pp. 65-66).

Resulta oportuno señalar que, a partir de la proclamación del referido Manifiesto, “el SOTPE se mostró ante la opinión pública y los artistas enunciaron una voz colectiva (...) Fue publicado como cartel y hoja volante en diciembre de 1923 y luego en las páginas de *El Machete* (...) en junio de 1924” (Hernández, 2019, p. 121). De esta manera, en el Manifiesto, los pintores dejaban claro que esta iniciativa artística no estaba desprovista de un sistema de ideas y valores que respaldaban y alentaban la creación de obras de formato monumental dirigidas al pueblo de México. A continuación, hago referencia a este breve documento y recupero algunas de sus ideas centrales para destacar aquellos elementos que con mayor vigor connotan sus vínculos ideológicos y dieran cuenta de su esencia como movimiento artístico.

Antes que nada, hay que señalar que la noción de Manifiesto tiene un propósito como medio o género comunicativo, “podríamos definir manifiesto como un escrito en el que se hace pública una declaración de doctrina o propósito de carácter general o más específico” (Mangone y Warley, 1994, p. 18). Implica entonces una declaración pública que tiene como finalidad dar a conocer ciertos postulados o ideas de manera concluyente, y que comúnmente posee una naturaleza política o artística, por ejemplo, en las llamadas vanguardias de la literatura o la pintura, un Manifiesto connota un carácter reivindicativo en el que se genera una ruptura con las escuelas anteriores o tradicionales, con sus cánones o tendencias y se expresan determinadas problemáticas y propuestas en torno a ello.

Hay que tomar en cuenta que la conformación de un Manifiesto requiere, por supuesto, de una estructura discursiva o lingüística, así como una dimensión social en la que busca generar un efecto sobre el estado de cosas que prevalece, para exigir una transformación o evidenciar un aspecto anacrónico de dicho orden social, dado que:

Manifiesto es dar(se) a conocer determinados valores que serán interpretados en un espacio habitualmente público, donde se juega el carácter de su circulación y recepción. En este sentido su importancia social se relaciona con la conformación e identificación de un determinado grupo (Mangone y Warley, 1994, p. 18).

Así, el *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* surge de una organización específicamente gremial, que como tal representa a un sector social que abarcaba y practicaba un conjunto de actividades laborales y artísticas afines y que, en virtud de ello, tenían intereses comunes y podían establecer un posicionamiento concreto sobre cuestiones que concernían a su condición y aspiraciones como grupo. De ahí que

Sus afiliados estaban en pro de una forma de arte público, didáctico y propagandístico al servicio de las mayorías, comprometido con los problemas sociales y políticos del momento. Siqueiros desempeñó un importante papel en este proceso que tuvo que ver con la definición de los principios artísticos de los agremiados, sus funciones sociales y con la redefinición de las relaciones con los grupos de poder. La incorporación de varios de los muralistas al PCM fue definitiva, sobre todo por la intervención que este organismo tuvo desde entonces en la vida artística y cultural mexicana, a través de personajes como el propio Siqueiros (Azuela, 2008, p. 113).

Podríamos decir que, en el *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*, están presentes tanto la ideología política como la estética. Pues si bien los planteamientos expuestos en él nacen de la preocupación e intención por reformular los cánones estéticos que habían dominado hasta el momento, el contenido de dicho documento hace referencia constantemente, como veremos a continuación, a las condiciones del escenario político y social que dan sentido y justificación a los estados de lucha que en él se sugieren, las demandas realizadas, incluso las acusaciones expresas y las posibilidades de transformación que se pueden generar ante la coyuntura artística y social que advierten sus autores, y la manifiestan en este texto a manera de oportunidad para actuar, encausar y reivindicar el trabajo plástico de la época. Lo anterior, si tomamos en cuenta que, “el manifiesto artístico utiliza técnicas de un discurso augural, a través de la epifanía de un texto y de la resemantización o creación de palabras” (Mangone y Warley, 1994, p. 74).

Como apreciamos, la resemantización remite a un proceso en el cual, por medio del lenguaje se dispone en principio de un vocabulario o léxico anteriormente establecido para hacer surgir nuevas expresiones que aluden a procesos o fenómenos, sociales, políticos o culturales que tienen lugar en el momento actual y que demandan un discurso que los exprese, así bien, estas “nuevas” palabras cumplen la función de reactivar ciertos significados que se consideran de relevancia para conocer y comprender aspectos del presente, pero que pueden tener su origen desde tiempo atrás y que, sin embargo, requieren ser reutilizados y resignificados como parte del proceso de visibilizar una postura o posicionamiento.

Bajo este argumento, “los manifiestos artísticos, a pesar de que en cierta forma sugieren una perspectiva alternativa, buscan el reconocimiento de su estética desde una posición periférica del sistema cultural” (Mangone y Warley, 1994, p. 75). Es decir, que desde la periferia luchan por ocupar un lugar central, como es el caso del propio muralismo mexicano, cuyos artífices se ampararon de ciertos discursos y sistemas de ideas para evidenciar y sustentar su proyecto estético y lograr un reconocimiento y posicionamiento como tendencia artística, a pesar de la represión política que en algún momento enfrentaron algunos de ellos. En este sentido, las palabras clase, lucha, arte, belleza, pueblo, adquieren en el Manifiesto un sentido particular dadas las circunstancias de su aparición y los afanes en él contenidos. Pues, como bien sabemos, el lenguaje es el medio por excelencia para objetivizar la realidad, el instrumento

que permite transmitir ideas, expresar emociones, lo podemos utilizar para glorificar o condenar determinadas situaciones. Es así como el lenguaje es el medio para representar el mundo y, en consecuencia, nuestros conceptos, los márgenes para evaluarlo e interpretarlo.

Enseguida, abordaré propiamente el Manifiesto, remitiendo a algunos de sus fundamentos para reconocer no sólo el conjunto de expresiones que le otorgan dicho carácter, sino también, para contextualizar histórica e ideológicamente los argumentos expuestos, con el propósito de reflexionar en torno a la filosofía que acompañó el surgimiento del muralismo mexicano.

En principio, el Manifiesto está dirigido “a la raza indígena humillada durante siglos; a los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos; a los intelectuales que no están envilecidos por la burguesía” (Tibol, 1969, p. 89). Como podemos apreciar, se hace un llamado y se desea que ciertas figuras y clases sean las principales receptoras del mensaje, las que empaticen o se sientan identificadas con estas declaraciones, especialmente aquellos individuos en condición de abuso, inferioridad y vulnerabilidad y que, como parte de ello, han quedado constantemente expuestos a situaciones de desigualdad y marginación impuestas por el sistema político y económico y que, procesos como la reciente Revolución, habían intentado revertir y mitigar.

En este tenor, entendemos la creación, en este muralismo temprano, de obras como *El banquete de los ricos* (1923-1924), *Los aristócratas* (1923-1924), *La huelga* (1923-1924), y *Trabajadores* (1926) de José Clemente Orozco, o *Entierro del obrero sacrificado* (1924) de David Alfaro Siqueiros, todas ellas situadas en el Antiguo Colegio de San Ildefonso.

En una de las primeras ideas del Manifiesto, encontramos:

*De un lado la revolución social más ideológicamente organizada que nunca, y del otro la burguesía armada: soldados del pueblo, campesinos y obreros armados que defienden sus derechos humanos contra soldados del pueblo arrastrados con engaños o forzados por jefes militares políticos vendidos a la burguesía* (Tibol, 1969, p. 89).

Posterior a la idea antes mencionada, se establece del lado de *ellos*, y del *nuestro*, para evocar la condición de disparidad social prevaleciente, abarcando con el pronombre *ellos* a los responsables del estado de injusticia social, concretamente los explotadores, categoría

analítica de amplia resonancia en el marxismo; en el *nosotros*, priva la figura del obrero del campo y de la ciudad, cuyo trabajo lejos está de resultar en un beneficio para sí mismo y, en cambio, sirve para aumentar la comodidad de los *otros* que no conocen de las miserias ajenas y son insensibles a ellas. Es así como en estas líneas se reconoce la existencia de dos bandos, con sus respectivos alcances y limitaciones, pero, ante todo, marcados por el conflicto y la tensión permanentes, inmersos en una lucha que pareciera inacabada. Con la idea anterior se deriva que el Manifiesto expresa sin atajos la existencia de una lucha de clases (entre burgueses y trabajadores), esto es, “el enfrentamiento que se produce entre dos clases antagónicas cuando éstas luchan, no exclusivamente por sus intereses inmediatos, sino por sus intereses a largo plazo, es decir, por sus intereses de clase” (Harnecker, 2013, p. 253).

Más adelante, destaca una idea sobre la grandeza del pueblo de México, su fuerza étnica, resaltado que en la tradición indígena existe un potencial significativo para sustentar y recrear un sentido estético vinculado a ella, igualmente que el arte debe ser un aspecto esencialmente colectivo, cuyo objeto y acceso sean populares:

*El arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas. Y es grande porque siendo popular es colectiva, y es por eso que nuestro objetivo fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo burgués (Tibol, 1969, p. 90).*

Así pues, se buscaba reivindicar a la estética indígena que, entre otras cosas, se consideraba relegada así como desplazada por cánones de belleza y valores ajenos al contexto mexicano, tal como había ocurrido durante el Porfiriato en el que las manifestaciones artísticas mostraban una clara tendencia a imitar modelos europeos y se observa un afrancesamiento en los distintos ámbitos del arte como la arquitectura, la música y la pintura, que seguían sus patrones estéticos. Por lo que en el Manifiesto se insiste en la necesidad de recobrar estos orígenes indígenas dignos de ser revalorados en la práctica estética e incorporados en las creaciones artísticas, lo anterior asumiendo que, “el manifiesto artístico es un nuevo texto que se pone en circulación, siempre desde una posición marginal al arte oficial, para entronizar, a pesar del gesto contrario de la vanguardia que lo produce, una nueva estética” (Mangone y Warley, 1994, p. 74). Se aprecia entonces el afán de reposicionar lo que en el pasado fue tomado como inferior o poco estimado, pese a su esencia y carácter ancestrales.

Es así como podemos identificar la evocación y alusión del pasado indígena como un aspecto memorable en algunas obras murales y la representación del México antiguo en diversos sentidos.

Importante resulta considerar que el Manifiesto surge en un contexto en el que recién terminaba el conflicto armado revolucionario, por lo que el gobierno en turno se planteaba la urgencia de planificar y emprender una serie de estrategias para que el establecimiento del nuevo régimen político mantuviera congruencia con las demandas emanadas de la Revolución sobre la necesidad de generar cambios sociales significativos sustentados en sus ideales y el ámbito del arte no era la excepción, todo lo contrario, se le concibió como un vehículo para retomar y dar continuidad a tales aspiraciones. Bajo este argumento:

El arte, se piensa, debe ayudar a los hombres entre sí, a reunirlos para empujar la nueva estructura social. El pueblo mexicano tiene su propio sentido de la belleza, posee profundos sentimientos estéticos; el arte habrá de reconciliar al pueblo con la esperanza y le permitirá construir un país diezmado y destruido (Tibol, 1996, p. 70).

De este modo, se podría decir que el muralismo mexicano, sobre todo en sus primeros años, conserva una relación estrecha con la ideología de la Revolución mexicana, así lo asumen algunos de sus artistas representantes y lo confirman a través de la elección de ciertos tópicos trabajados y las visiones que exponen en sus obras sobre ellos, asimismo, la representación de los temas nacionales y los procesos históricos ocupan un lugar predilecto. Por ejemplo, Diego Rivera externaba en una revista de la época que “La ideología del sindicato jamás impuso limitaciones; era un llamamiento al trabajo para gentes que pensaban y sentían la Revolución en una dirección común, la de los trabajadores, no la de la familia revolucionaria” (citado en Tibol, 1996, p. 74).

Asimismo, David Alfaro Siqueiros expresó la importancia que tuvo el Sindicato, no sólo en términos gremiales, sino también en lo referente al trabajo plástico que algunos de sus miembros empezaron a producir como resultado de dicha afiliación en la que tomaba importancia el nuevo compromiso adquirido con los principios del arte mural, en este sentido, declaró que “La creación del Sindicato repercutió favorablemente en nuestras obras y en todas nuestras actividades. Nos resolvimos por fin, en parte, a dejar los temas simbólicos, cosmogónicos, sentimentales, abstractos, folklóricos y reaccionarios, para iniciarnos en obras

de contenido social revolucionario” (citado en Jaimes, 2012, p. 94). Obras murales como *La Creación* (1922) de Diego Rivera, ubicada en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, en la Ciudad de México, ilustran este abordaje inicial de los artistas sobre temáticas que conservan un tono simbólico y tendían hacia lo cosmogónico y que, posteriormente, darían un giro derivando en representaciones de carácter social, político e histórico.

En seguida encontramos una de las ideas más retomadas y comentadas sobre el Manifiesto, en la cual se enfatiza el desprecio al arte de caballete, un arte generalmente decorativo, en ocasiones destinado a expresar un contenido superfluo o banal, y comúnmente es de propiedad privada, mientras que se expresa un reconocimiento al arte con carácter público, pues al ser tal, se le atribuye una utilidad social, el pueblo, se considera, tiene acceso libre a él. Se expresa con contundencia “*Repudiamos* la pintura llamada de caballete y todo el arte del cenáculo ultra-intelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones del arte *monumental* por ser de utilidad pública” (Tibol, 1969, p. 90). Nuevamente podemos apreciar que la crítica hacia las formas estéticas, y más específicamente hacia el formato (caballete-monumental) de las manifestaciones artísticas, es directamente asociada a las clases sociales y económicas que representan, o que las producen y adquieren, clase trabajadora y burguesía, según sea el caso. No obstante, se debe reconocer que esta idea es el reflejo del planteamiento de los ideales y las referencias aspiracionales de los artistas, las cuales no siempre lograron tener una correspondencia con las acciones y necesidades prácticas, puesto que los firmantes del Manifiesto también realizaron y vendieron obra de caballete ante determinadas circunstancias y cuando la realidad así lo requirió.

Además de las declaraciones en torno a las cuestiones estéticas e ideológicas, está presente el reconocimiento de la coyuntura histórica que, según los autores, facilita el cambio y hace posible articular las propuestas vertidas. En este sentido, expresan:

*Proclamamos* que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden social envejecido y la implantación de un nuevo orden, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del *pueblo*, haciendo del *arte*, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate (Tibol, 1969, p. 90).

En consecuencia, se considera que existen las condiciones para actuar frente a un nuevo estado de cosas, que permite replantear la orientación que había tenido el país en sus diversos ámbitos, pues como anteriormente se ha señalado, se buscaba la pacificación y la reorganización política, la dictadura de Porfirio Díaz representaba ese régimen caduco que se pretende superar, la transformación está en proceso y surge con pujanza. Y, como todo cambio histórico, político y social, se acompaña de una base ideológica que lo respalda e incentiva, en ese sentido, no olvidan destacar que la producción artística será propiamente una propaganda ideológica, en otros términos, se concibe al arte mural como un instrumento e incluso como un arma para lograr los cambios indicados. Con la idea anterior podemos establecer que

El manifiesto es literatura de combate. Emergencia de una vanguardia política, artística, social. Al tiempo que se da a conocer, enjuicia sin matices un estado de cosas presente; fingiendo describir prescribe, aparentando enunciar denuncia (...) Es literatura en tanto presupone la utilización de recursos formales más o menos estabilizados. Es de combate porque se construye a partir de una necesidad de intervención pública (Mangone y Warley, 1994, p. 9).

Tales características referidas las conserva el documento analizado, debido a ello, se observa que está cargado de expresiones connotativas que rebasan el mero paisaje descriptivo de la realidad a la que apuntan, para criticar y proponer en términos estéticos e ideológicos una ruta distinta a la dominante, por lo que, la postura de combate o de lucha se hace evidente. Asimismo, quedan incluidos propósitos educativos, al considerar que el arte sería un medio para acercar y dar a conocer al pueblo elementos nacionales y de ilustrar —mediante sus obras de gran formato ubicadas en recintos públicos— aspectos históricos y culturales, desde su visión, estas creaciones artísticas podrían cumplir con una función formativa y hasta didáctica, pretensión que revelan al afirmar casi al final del documento “*Hacemos un llamamiento general a los intelectuales revolucionarios de México para que, olvidando su sentimentalismo y zanganería proverbiales por más de un siglo, se unan a nosotros en la lucha social y estético-educativa que realizamos*” (Tibol, 1969, p. 91). Así, el arte mural ofrecería la posibilidad de satisfacer la necesidad de socializar las manifestaciones artísticas, y a la vez, tener un carácter educativo para sus potenciales audiencias.

La importancia que se le atribuye a la tarea educativa de las obras murales está ligada al propio origen del muralismo que se sitúa en el marco de las iniciativas del entonces Secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, quien llevará a cabo una labor avasallante en lo que al terreno de la educación y la cultura se refiere. Lo anterior, como parte de un proyecto nacional que aspiraba a conseguir el reordenamiento del país y, como resultado de ello se emprendieron una serie de acciones y actividades encaminadas al desarrollo educativo a través, por ejemplo, de la alfabetización, la fundación de bibliotecas a lo largo del país, así como impulsar la generación de obras murales que estuviesen al alcance de la sociedad para dar sentido a sus procesos y transiciones históricas. Situación que expresó el muralista José Clemente Orozco en su autobiografía, en la que reconoce que, en 1922, la pintura mural se encontró la mesa puesta, destacando que las circunstancias políticas e históricas eran las favorables para impulsar el arte mural:

Lo que diferencia al grupo de pintores murales de cualquier otro grupo semejante, es su capacidad crítica. Por la preparación que la mayor parte de ellos tenía, estaban en posibilidad de ver con bastante claridad el problema del momento y de saber cuál era el camino que había que seguir. Se daban cuenta perfecta del momento histórico en que les correspondía actuar, de las relaciones de su arte con el mundo y la sociedad presentes. Por una feliz coincidencia se reunían en el mismo campo de acción un grupo de artistas experimentados y gobernantes revolucionarios que comprendieron cuál era la parte que les correspondía. El primero de ellos fue don José Vasconcelos (Orozco, 2009, p. 61).

Sin embargo, a pesar de que Vasconcelos apoyó y auspició el muralismo, convocando a artistas e impulsando su trabajo desde 1921, mostró un desacuerdo con la politización del movimiento muralista y sus implicaciones, por ejemplo, la constitución del Sindicato y la emisión del multicitado Manifiesto, por lo que tiene una ruptura con el grupo de artistas que estaban a favor de tales iniciativas y, en 1924, como parte de la inconformidad con estas posturas y otras diferencias con el gobierno obregonista, dimitió al cargo de Ministro de Educación Pública. Incluso, la renuncia de Vasconcelos tiene orígenes políticos, además de su reprobación a la politización del muralismo mexicano, pues:

Se pone en tela de juicio toda la acción cultural de Vasconcelos y su manejo de los fondos públicos. En efecto, los ataques surgen en distintos frentes. Ante todo, se reprocha a Rivera y a los pintores patrocinados por el ministerio porque se hacen pagar sus frescos y sus

distintos trabajos a precios “fabulosos”, por recibir “salarios substanciales” y “dilapidar” los dineros del Estado. De manera más encubierta se les acusa de asociarse, directa o indirectamente, a través de sus proclamas y sus declaraciones a favor de la instauración de una sociedad socialista, a la campaña que inicia desde 1923 Plutarco Elías Calles para suceder al presidente Obregón (Fell, 2021, p. 622).

Cabe hacer mención que también en el Manifiesto se expresan cuestiones netamente políticas, relativas a la sucesión presidencial a las que no refiero con detalle, aunque como se ha visto en la idea anterior influyeron sobre la percepción de los muralistas y afectó la relación de éstos con Vasconcelos, pues la intención fue extraer y analizar los fragmentos del texto que revelan el apego a una visión ideológica en torno al proyecto estético que proponía el muralismo mexicano.

Finalmente, respecto al Manifiesto, es de notar que se concluye con la frase “*Por el proletariado del mundo*”, con lo que se deja claro que los miembros del Sindicato y, por supuesto, los artistas que lo firman, mostraban una identificación y adhesión con algunas de las posturas políticas de izquierda de la época, particularmente destaca la figura de David Alfaro Siqueiros, tanto por su iniciativa de conformar el Sindicato, como por el empeño de conectar las cuestiones artísticas con las políticas, ya que, entre otras cosas:

Había tomado contacto con las ideas radicales en Europa. Siendo *attaché* militar de la representación diplomática mexicana en Barcelona, pronunció un discurso subversivo en los funerales de un anarquista mexicano llamado Del Toro, asesinado por la policía. Fue expulsado y vivió luego en Francia, donde asistía a los mítines de obreros comunistas. Allí fue donde absorbió las ideas del “Manifiesto”, y cuando vino a México, en 1921, llamado por Vasconcelos, ya traía todo un plan de arte revolucionario que fue el mismo que nos propuso (Orozco, 2009, p. 67).

No hay que olvidar que, en los sistemas de pensamiento político, como el socialismo y el comunismo, la reivindicación de los sectores productivos, esto es, la clase trabajadora, ocupaba un lugar preponderante y se intentó generar (inicialmente desde los postulados teóricos y demás categorías analíticas que remiten a una concepción y definición de la realidad) los mecanismos para el cambio social, tomando como sustento determinados discursos ideológicos que otorgarían las bases para encausar la acción requerida que permitiría la transformación. Es precisamente bajo estos planteamientos y posicionamientos

que surge y se robustece la corriente muralista mexicana en sus años tempranos, dejando claro que, intervenir un muro era también intervenir la realidad, misma en la que el artista estaba participando e influyendo desde el mismo momento en el que proyecta su composición y ejecuta su representación.

Como segundo aspecto a destacar en este apartado abordaré el periódico *El Machete*, que justamente fue fundado en 1924 como órgano de expresión del *Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* y funcionaría como tal durante ese año, incluso el Manifiesto antes retomado fue publicado en su edición número siete. A partir de 1925 y hasta finales de la década de 1930 se convertirá en el órgano oficial del Partido Comunista Mexicano (PCM).

Considerar este periódico es oportuno para continuar la reflexión sobre la ideología en el muralismo mexicano, ya que los artistas que participaron en su elaboración pudieron incursionar en otros formatos artísticos, por ejemplo, como el grabado, y a la vez mantener y expresar sus ideas en los ejemplares de esta publicación. De cualquier forma, “el diario merece atención en distintos niveles: como resultado de un momento histórico particular; como proyecto artístico e ideológico colectivo y como pionero en el desarrollo de una representación gráfica de la Revolución mexicana y sus figuras icónicas” (Lear, 2007, p. 110). Asimismo, *El Machete* sirvió para dar continuidad a las aspiraciones del *Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*, buscando convertirse en un medio constante y accesible a ciertos sectores sociales, así como un recurso para ilustrar algunas de las problemáticas más apremiantes de la época, y en ocasiones, para cuestionar el rumbo y manejo del Gobierno frente a tales situaciones.

El periódico *El Machete* fue un vehículo de expresión, tanto escrito como gráfico, puesto que contenía imágenes tales como grabados alusivos a determinadas problemáticas sociales y políticas, también se podían encontrar las letras de algunos corridos, así como noticias acordes con el posicionamiento tomado por el Sindicato, las notas e ilustraciones de esta publicación intentaban mantener un sentido crítico sobre las circunstancias propias del contexto político y económico del país, es así que:

En los primeros 35 números de *El Machete*, los pintores politizados impusieron el uso, con el mismo nivel de importancia, del lenguaje gráfico y el escrito (...) tuvo la enorme virtud de conjuntar en sus páginas la meditación teórica, la información de los acontecimientos

revolucionarios nacionales e internacionales, expresiones como los corridos que habían cobrado especial arraigo durante los años de la revolución armada (Tibol, 1996, p. 86).

La importancia del *El Machete* radica en que representaba la oportunidad para que algunos artistas de la época, muralistas entre ellos, realizaran una continuación de su trabajo artístico y expresaran de manera abierta y directa sus ideas políticas, sobre todo si tomamos en cuenta que, la participación social de los artistas en este contexto y la influencia que tuvieron sobre el medio cultural fue notable, siendo capaces de generar un diálogo enriquecido que hacía confluír a las circunstancias históricas, las condiciones políticas y los ideales artísticos que se habían planteado colectivamente desde el Sindicato, dado que:

En la década que siguió al movimiento revolucionario, los artistas gozaron de una posición privilegiada como protagonistas culturales, políticos y a veces sociales (...) Las imágenes que crearon, inevitablemente desempeñaron un papel fundamental en la creación de una narrativa deliberada y consciente de la revolución como un proceso histórico y continuo (Lear, 2007, pp. 110- 111).

Por lo tanto, la publicación permitiría consolidar la perspectiva ideológica del Sindicato, y a los artistas y colaboradores, manifestar a través de imágenes y textos su visión de la realidad, opinar y proponer una serie de reflexiones. La composición de periódico muestra la intención de integrar tanto aspectos formales como de contenido para lograr un impacto sobre audiencias específicas y desde una perspectiva ideológica que expresaban bajo diferentes formas escritas y visuales, en este sentido:

*El Machete* se nutrió directamente de dos tradiciones que habían sido utilizadas por las hojas volantes y la prensa de centavo del siglo XIX, para capturar sentimientos populares, apelar a un público semi-alfabetizado y desafiar a la autoridad política y la injusticia social: la primera fue el uso de prominentes imágenes que podían aparecer solas o acompañadas de textos y la segunda consistió en utilizar pequeñas obras satíricas, poemas y corridos (Lear, 2007, p. 124).

Por lo anterior, la edición consiguió una caracterización específica como medio de comunicación, por un lado, recuperando modos de expresión que anteriormente habían sido bien recibidas por los sectores populares, y por el otro, como un intento de formular una serie de ideas sociales y políticas para constituirse como prensa crítica, y como lo retomaré más adelante, concretamente como prensa revolucionaria. Adecuándose a las circunstancias y

necesidades de los sectores a los que pretendía dirigirse, integró imágenes y textos de ciertos aspectos ligados a la clase trabajadora, su situación, sus posibilidades y las contradicciones que impedían su desarrollo.

Si bien no interesa realizar un análisis formal de la publicación en cuestión, hay algunos elementos en la presentación y estructura de la misma que dan cuenta de su intencionalidad y de los postulados ideológicos con los que simpatizaba y servían de base a su contenido, así por ejemplo, “Debajo del encabezado, un poema de Graciela Amador declaraba: El Machete sirve para cortar caña, para abrir las veredas en los bosques umbríos, decapitar culebras, tronchar toda cizaña, y humillar la soberbia de los impíos ricos” (Lear, 2007, p. 109). Este texto aparecía en todas las ediciones, y aunque expresa la utilidad del machete como herramienta de trabajo e incluso de defensa, se puede identificar que cada una de las afirmaciones que componen este breve párrafo, mientras describen la utilidad del machete, recurren a metáforas relativas a distintos aspectos tales como la oportunidad de que la clase trabajadora participe de la vida política del país, de una transformación de las condiciones sociales a favor de los grupos obreros y campesinos, de hacer justicia castigando y condenando a ciertos personajes que ocupando el poder no procuraban reivindicar a los oprimidos sino mantener sus privilegios.

Es pues, en todo el sentido de la palabra, el machete un arma, tanto en sentido literal como un término que puede connotar o sugerir otros elementos, para cumplir fines concretos. Sin olvidar que el machete continúa siendo empleado en las labores del campo, por lo que es uno de los símbolos que representan al sector campesino hasta la actualidad.

En lo que respecta al contenido del periódico, encontramos que en sus múltiples ediciones los temas centrales están relacionados con el contexto social, político y económico del país, haciendo énfasis en la situación laboral de los obreros, las condiciones del campo y del campesinado, de modo que “se encuentra perfectamente definido el objetivo popular de la publicación. Las fuerzas de trabajo del campo y la ciudad son la problemática que analiza el periódico y de la cual no se desvían ni por un momento” (Cano, 1997, p. 156). Lo antes mencionado, por supuesto, con la respectiva referencia constante a aspectos ideológicos, que colocaban a la publicación como un medio de comunicación dirigido a sectores específicos, así como identificada con ideologías concretas, mostrando simpatías con posturas políticas

consideradas de izquierda. En este sentido, la aproximación a la edición implica destacar la relación que existía entre el texto de las notas y las imágenes que no sólo las ilustraban o acompañaban, sino que complementaban y reforzaban el sentido de la información contenida, generándose así una acción conjunta entre ambas.

Sin embargo, más que un medio informativo, *El Machete* representó una forma de acercamiento a la realidad social mexicana del momento, por parte del grupo de artistas muralistas que recientemente se habían declarado a favor de un arte monumental y público, y para lo cual utilizaron un conjunto de recursos estilísticos y temáticos que les permitieron sintetizar sus posturas, preocupaciones y demandas, mismas que le otorgaron a la publicación un tono particular en el escenario político y cultural. Además, se debe considerar la importancia que la prensa tenía en la época como medio de comunicación, siendo la principal tendencia informativa, es por ello que,

La decisión de producir un periódico no es sorprendente. Durante la mayor parte del siglo XIX, diarios de corta duración habían proliferado para expresar las visiones de grupos políticos y organizaciones sociales, tanto de la oposición como oficialistas; estaban dirigidos a audiencias de elites políticas, o bien, a un grupo social específico (Lear, 2007, p. 118).

En este sentido, también resulta importante comprender el carácter de la prensa considerada revolucionaria, para reconocer no sólo sus características primordiales como medio de comunicación, sino la función social que desempeña en el marco de un contexto determinado. Para iniciar, se puede decir que la prensa revolucionaria de la época tenía como objetivo visibilizar temáticas vinculadas a aspectos sociales que se consideraban relevantes, para evidenciar que las decisiones de los gobernantes no estaban encaminadas a solucionarlas o dejar al descubierto la existencia de escenarios donde privaba la injusticia y la inequidad sociales, esto como parte de la crítica que hacían al sistema político en turno y para manifestar sus insatisfacciones con las actuales condiciones. Es así como:

El cometido de la prensa revolucionaria es despertar la conciencia de las masas, y facilitar su organización. Desde esa perspectiva, podemos encontrar en este tipo de prensa ciertos rasgos comunes: a) sus fines son *propagandísticos*, sin ulteriores afanes lucrativos; b) es, por definición, *contraria* a los lineamientos del sistema político vigente; c) es *interpretativa* de los hechos, de los que lateralmente informa; d) tiene funciones de *organización* frente a una

clase social, y e) está comprometida con cierta ideología —la de la clase trabajadora— y lo reconoce abiertamente (Cano, 1997, pp. 154-155).

Conviene ahondar en algunos de los aspectos anteriores para reconocer si son aplicables a *El Machete*. En principio se le puede considerar un medio propagandístico puesto que exhibe una filiación ideológica comunista y está dirigida a sectores sociales específicos y la información y opiniones emitidas con respecto a diferentes temas tenían un carácter político, aunque no todos los colaboradores eran miembros del PCM, sí compartían y mantenían un sentido social comprometido e incluso a partir del año 1925 la publicación será subsidiada por dicho Partido; asimismo, la postura expuesta en el periódico es contraria al sistema político vigente en razón de que realizan una crítica a la capacidad del gobierno para dar gestión y respuesta a las problemáticas de la clase trabajadora; en lo relativo a que es interpretativa, esta característica resulta de interés y particularmente importante dado que la interpretación de los acontecimientos se realiza, casi siempre, al amparo de una serie de conceptos, ideas y criterios que están internalizados en los sujetos; es decir, que éstos han decidido adoptar y que les sirven de fundamento cognitivo para atribuir un sentido o significado particular a los hechos o aspectos de la realidad material.

En cuanto a la función de organizar a una clase social, está claro que la publicación pretendía realizar un esfuerzo colectivo para impulsar a la clase trabajadora (la cual en el caso mexicano era fundamentalmente campesina, pues el país estaba poco industrializado y la economía nacional era predominantemente agrícola y rural) para hacer un reconocimiento del papel crucial que desempeñaban en el desarrollo y progreso sociales, y evidenciar que, a pesar de ello, aún no estaban satisfechas en su totalidad ciertas garantías, derechos y demandas, puesto que, algunos de ellos, enfrentaban escenarios adversos en los que prevalecían condiciones de explotación, exclusión, marginación e injusticia, por lo que la edición le manifestaba un apoyo directo a dicho sector social. Aunado al hecho de que:

Había que educar por todos los medios a las masas —y la prensa era muy importante en esa labor— a fin de que revirtieran en beneficio propio las reformas de carácter social esbozadas por esa revolución, pero estancadas en el terreno de los hechos concretos (Cano, 1997, pp. 161-162).

En virtud de lo anterior, representar a las clases trabajadoras ya sea como vencedoras y protagonistas de los procesos sociales de cambio, como luchadoras constantes de sus derechos, o en su defecto, como víctimas de las condiciones económicas estructurales resultaba para estos artistas vigente y necesario como un instrumento para exponer su concepción y posicionamiento de la realidad al respecto.

Y en congruencia con las ideologías políticas de izquierda en las que se concibe a la teoría (entendida como un conjunto de conceptos y premisas) como un fundamento para la acción, esto es, como un medio que puede y debe conducir a la acción organizada y consiente, por ejemplo, en la teoría marxista encontramos términos como conciencia de clase, o el anhelo de la dictadura del proletariado que contienen un sentido de *praxis* social y colectiva. Pues como lo expresó el muralista Siqueiros:

*El Machete* fue nuestra tarjeta de presentación ante las masas organizadas del país. Él nos dio entrada a los sindicatos obreros y a las comunidades agrarias. *El Machete*, sobre todo, estrechó nuestros vínculos de solidaridad con el Partido Comunista, de cuya ideología era a la vez un fruto embrionario. *El Machete* nos sacó del laboratorio abstracto en el que nos debatíamos fabricando exclusivamente nuestra pintura mural, para llevarnos a la calle, a la fábrica y al campo en proceso de trabajo (citado en Jaimes, 2012, p. 91).

En lo concerniente al último rasgo, *El Machete* manifestaba un compromiso con posturas ideológicas en las que, como se ha mencionado antes, la clase trabajadora ocupaba un lugar central. En este sentido, se debe tomar en cuenta la importancia que tanto el sector obrero como el campesino habían adquirido después de la Revolución mexicana, a partir de la cual intensificaron su visibilidad mediante diversas organizaciones y asociaciones gremiales, en las que consolidaban su capacidad y participación como grupo social y económico, por lo que consiguen resignificarse desde estos ámbitos y espacios donde los campesinos y obreros se organizan colectivamente para contribuir en la lucha por sus derechos en dicho contexto histórico y asumirse, por lo tanto, como una fuerza productiva y hasta política.

En términos generales estas son las formas que utilizó la prensa revolucionaria, a la cual pertenecía *El Machete*, dadas sus características y funciones para abordar los fenómenos y procesos que tenían lugar en la realidad, lo que le permitió colocarse como un medio crítico

y reflexivo, para recalcar que no estaba al servicio de élites económicas o políticas. Dado que:

El universo iconográfico de *El Machete* giró en torno de dos figuras arquetípicas: el trabajador y el campesino. Se hacía referencia a los campesinos en las imágenes y en el título del periódico, aunque el interés principal y la audiencia a la que se dirigía era claramente la clase trabajadora urbana, esto como resultado de las perspectivas urbanas de los artistas, su reciente compromiso con el movimiento obrero y los prejuicios similares de la ideología comunista (Lear, 2007, p. 128).

Es por lo antes referido que un aspecto a considerar en cuanto al periódico es “la preponderancia de las noticias obreras respecto de las relacionadas con los problemas del campo, siendo el México de aquellos días eminentemente agrario” (Cano, 1997, p. 165), dicha prevalencia o inclinación a dar mayormente espacio al tema obrero, a pesar del aún predominio de actividades campesinas y agrarias, obedece muy probablemente a la identificación y la vinculación que algunos de sus colaboradores mantenían con la ideología comunista, misma que considera a la clase obrera como la principal fuerza o columna vertebral de la transformación social. De modo que, es evidente el predominio del obrero en el discurso debido a los vínculos de la publicación con el Partido Comunista, incluso:

La historia de la Tercera Internacional, la Comunista, no tendría la importancia que posee de no haber sido su misión la integración de los partidos comunistas, los sindicatos obreros, el campesinado, los intelectuales y la juventud, en una magna organización mundial para derrotar el capitalismo y reemplazarlo por el socialismo. En el proceso de cumplir su encargo el Comintern influyó de manera sustantiva sobre el curso histórico de los países en los que desplegó las actividades de organización (Spenser, 2020, p. 13).

Por lo que el periódico posibilitó a los artistas involucrarse de manera directa con los problemas propios de la clase trabajadora, y en sus publicaciones alentaba los esfuerzos de cambio en beneficio de ésta. Así vemos que imagen y noticia se complementaban para dejar registro de la visión y postura que interesaba a los redactores evidenciar.

En este sentido, merece la pena aludir a algunas ilustraciones que aparecieron en las ediciones de *El Machete*, pues son un antecedente importante de las representaciones y las características ético-estéticas que más adelante se encontrarán en las obras murales respecto

a la clase campesina y obrera. Así, por ejemplo, encontramos la xilografía *Cómo se trabaja en la refinería El Águila* (junio de 1924) de Xavier Guerrero, en la cual se puede apreciar a tres figuras masculinas que representan a trabajadores de la refinería, a la izquierda un hombre que mira de frente, porta overol, casco de trabajo y lo que aparentan ser unos abultados guantes, recarga su brazo derecho sobre un pala que está apoyada sobre el suelo, a la derecha, otro trabajador también con las mismas características del anterior aunque éste aparece sin casco y sostiene con la mano derecha una herramienta de trabajo y, al centro, en primer plano destaca la figura de un trabajador que también usa overol, casco y guantes de trabajo quien carga sobre su hombro derecho un pico, mientras voltea su cabeza hacia la izquierda, su imagen es la de un hombre robusto con musculatura prominente. La ilustración antes descrita

Acompaña un artículo acerca de su huelga, la leyenda enfatiza las condiciones de explotación: “CÓMO SE TRABAJA EN LA REFINERÍA EL ÁGUILA, CON TRAJOS EN LAS MANOS EN LUGAR DE GUANTES”. Éstos no son los trabajadores altamente cualificados y estratégicos que lideraron la huelga de El Águila, en una industria con gran inversión de capital y tecnología (Lear, 2019, p. 120).

Asimismo, la representación de la imagen física de los obreros en esta ilustración se corresponde con el trabajo arduo y cotidiano que éstos tenían que desempeñar y las duras tareas que realizaban, mismas que demandan una serie de habilidades y esfuerzos físicos en circunstancias que no siempre eran las más favorables. Igualmente, en los personajes “la identidad mestiza está sugerida por los tonos oscuros y las líneas toscas del grabado (...) El overol se convierte en la seña fundamental de la identidad y el orgullo de clase en estas primeras representaciones de *El Machete*” (Lear, 2019, p. 120). Sin embargo, más allá de ello, la ilustración complementa la noticia relacionada con los trabajadores de la refinería, evidenciando la desprotección y las lamentables condiciones de trabajo que éstos tenían que enfrentar y sobrellevar día a día, así como la explotación que habitualmente sufrían los trabajadores del país.

En este tenor, podemos encontrar también la xilografía *Los tres somos víctimas, los tres somos hermanos* de David Alfaro Siqueiros que aparece en la edición del 15 de abril de 1924, en ella se puede observar a tres figuras masculinas, en la parte izquierda a un campesino con sombrero, vestimenta que sugiere ser de manta y con huaraches, en medio un soldado del

ejército con uniforme y gorra militares y unas cananas cruzadas al pecho, el gesto en su rostro es particularmente adusto e incluso evoca enojo, a la derecha un obrero vestido con típico overol y usando también sombrero, los tres sujetos miran hacia el frente, entrelazan sus brazos y estrechan sus manos, “las tres figuras representan una vanguardia que encabeza a las masas contra el capitalismo y contra los dirigentes políticos y sindicales reformistas o corruptos” (Lear, 2019, p. 125).

En segundo plano aparecen otros hombres de los sectores mencionados. En la parte superior de la ilustración se lee: *A los soldados, a los obreros y a los campesinos. La caída de los ricos y la construcción del nuevo orden social*. En este sentido, si bien se expone a las clases campesina, militar y obrera como una fuerza económica y social, resaltando los lazos de unión y la fraternidad que mantienen entre sí, “se advierte a los ‘sinvergüenzas’ que las masas se han organizado y que ya no los van a aguantar por mucho tiempo” (Lear, 2019, p. 124). De este modo, y atendiendo al título de esta imagen, se puede contextualizar la condición que comparten tanto de hermandad como de víctimas, esta última pudiendo ser superada en virtud de la participación organizada de la clase trabajadora.

Por último, aludiré a la ilustración *¡Fratricidas!* de José Clemente Orozco, publicada en la edición de septiembre de 1924, en la cual aparecen un conjunto de individuos; en la parte izquierda hay tres trabajadores que están en fila volteados hacia el mismo lado, el primero de ellos porta overol y con una de sus manos sostiene un pliego en el que se puede leer la palabra *justicia*, con la otra mano abraza al trabajador que está junto a él, más atrás sobresale la cabeza del tercer trabajador y la imagen de un letrero con la frase *derecho de huelga*; en la parte media un hombre con manifiesta sonrisa sostiene en una de sus manos un saco con el signo de pesos y alrededor de su cabeza más de estos signos, debajo de él, hay un hombre vestido de negro que tiene en la mano derecha un puñal y con el brazo extendido intenta clavarlo sobre la espalda de uno de los trabajadores. Finalmente, en parte derecha un hombre más, también vestido de negro, que igualmente sostiene un puñal en actitud de ataque, cabe resaltar que estos hombres que apuñalan son también obreros.

De modo que “un capitalista sonríe extasiado mientras contempla la división de los trabajadores organizados; tiene un saco de dinero en la mano y un halo de signos de pesos” (Lear, 2019, p. 129). Debajo de la ilustración aparece el siguiente texto: *Los “obreros libres”*

*del sindicato patronal apuñalean (con el puñal de los ricos) a sus hermanos de clase y con ellos a sus propios libertadores.* La imagen descrita acompaña una nota titulada: *El fascismo en Atlixco. Fábrica de Metepec debe cerrarse, y los trabajadores deben tener armas para su defensa.* Es de notarse la ironía empleada por Orozco en la ejecución del dibujo, incluso en otras ilustraciones realizadas para *El Machete* era recurrente su tendencia a expresar con sarcasmo ciertas situaciones sociales y hasta a ridiculizar a determinados personajes.

Las imágenes antes retomadas forman parte de la publicación *El Machete*, cuando éste era órgano del *Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*. Sirva decir que la referencia a estas ilustraciones que se publicaron en el periódico nos permite identificar el uso y manejo de un repertorio iconográfico ligado a la representación de la clase trabajadora, sus derechos, problemas, condiciones, desafíos, obstáculos, entre otros.

El diseño y abordaje que hay en estas representaciones expresan líneas ideológicas claras, ligadas al comunismo primordialmente, evidenciando la identificación que algunos de sus realizadores tenían con respecto a ciertas posturas políticas en las que, por ejemplo, la clase es una categoría analítica que juega un papel crucial, pues a partir de ella se distingue a los trabajadores y a los burgueses, a los capitalistas y a los explotadores, y se marca la abismal diferencia que hay entre los que sólo disponen de su fuerza de trabajo y los que poseen los medios de producción.

En síntesis, se reconoce el estado de desigualdad e injusticia que prevalece entre las personas según la categoría social o la posición económica que ocupan. Sin duda, las ilustraciones del periódico *El Machete* resultaron un antecedente relevante en cuanto al planteamiento de las características y condiciones de los trabajadores del campo y la ciudad, para lo cual se valió de una serie de imágenes que los reconocía y exponía como fuerza productiva a la vez que los evidenció como un sector que era víctima de vicios políticos y en el que aún quedaba pendiente el logro de ciertas reivindicaciones. No obstante, el periódico permaneció poco tiempo como órgano del Sindicato, y enfrentó dificultades tanto financieras como políticas para lograr la constancia de sus ediciones, sobre todo cuando pasó a ser el órgano del PCM y mantuvo una etapa clandestina. Al respecto Siqueiros expresó:

El Machete dejó de ser el órgano del Sindicato Revolucionario de Pintores y Escultores de México para convertirse en el órgano del Partido Comunista, Sección de la Internacional

Comunista. Recuerdo perfectamente bien la tarde en que Xavier Guerrero y yo nos presentamos a una de las Sesiones de la Conferencia Anual Plenaria del partido antes indicado. Nosotros fuimos a ofrecerle a la clase trabajadora de México nuestra pequeña obra ya prestigiada y con un engranaje de distribución amplio y bastante bien organizado (...) A partir de ese momento dejamos de ser también simples redactores para convertirnos en militantes activos (citado en Jaimes, 2012, p. 93).

Es así que debemos considerar que la edición tuvo alcances y limitaciones, asimismo, tuvo la necesidad de adecuarse a las condiciones de la época en un momento en el que, los artistas que lo promovieron asumían como vital involucrarse en el contexto político y mantener una conducta crítica y activa al respecto. Puesto que:

Su relación y compromiso con las organizaciones de la clase obrera, la formación del Sindicato, y la experiencia de la crisis política de 1923-1924, les permitió crear *El Machete* para defender sus posiciones como artistas revolucionarios y buscar un lenguaje visual apropiado para esa identidad (Lear, 2007, p. 146).

El impulso de estos artistas para crear *El Machete* y colaborar en las publicaciones, deja de manifiesto la influencia que los sistemas de pensamiento, particularmente políticos, ejercían sobre ellos, al grado de que concurrieron en la necesidad de entrecruzar su trabajo artístico con su participación social y política. Asimismo, el periódico les permitió extender su práctica creativa y en algunos casos, reafirmar sus vínculos políticos, que a su vez alimentaban su trabajo pudiendo incursionar en otros estilos y formatos artísticos, de manera que, *El Machete* fue para ellos, un instrumento de expresión artística y política.

Haber ahondado en el *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* y en el periódico *El Machete* resultó sustancial para aproximarnos al surgimiento de la corriente muralista mexicana de la posrevolución, así como para contextualizar su desarrollo y consolidación. En este sentido, ambos elementos son primordiales para reconocer las bases ideológicas que la animaron y que nos permiten comprenderla no sólo como escuela plástica sino también para dimensionarla como un movimiento artístico que empeñó esfuerzos mediante la colaboración de algunos artistas que estaban políticamente comprometidos y que hicieron de su trabajo artístico un medio para manifestar sus filiaciones ideológicas y de éstas un motivo para continuar desarrollándose plásticamente, lo que fue fundamental para lograr otorgar al muralismo un carácter y un propósito como proyecto estético.

### **1.3 El muralismo mexicano como expresión político-ideológica**

En el presente apartado argumentaré al muralismo mexicano como una expresión político-ideológica, es decir, explicar que en una gran parte de sus representaciones se ilustra un sistema de ideas, algunas de ellas ligadas al tema del poder, ya sea para mostrar la lucha por el poder, o bien, para narrar y exhibir los efectos o excesos de su ejercicio a través de condiciones y actos de dominación que han tenido lugar en diferentes momentos o etapas de la historia nacional.

Como se ha insistido, el muralismo mexicano surgió de modo vigoroso como corriente artística en la etapa posrevolucionaria como parte de los esfuerzos políticos para lograr reorganizar al país, “por lo mismo la cultura debía tener una abierta intención política y colocarse al servicio de las causas populares y nacionales que dieron origen a la Revolución” (Rodríguez, 1987, p. 193). En este contexto, el propósito era generar un arte accesible al pueblo, en un momento en el que las condiciones de analfabetismo eran de alrededor del 80% (Kuntz y Speckman, 2010), por lo que resultaba provechoso impulsar una abundante producción de arte mural con ciertas características temáticas y que fuera de carácter público, para la cual se asignaron los espacios indicados.

En este sentido, el movimiento muralista mexicano apostó por obras de gran formato, tal como el propio Vasconcelos lo expresó, su estética pictórica se reducía a dos términos: velocidad y superficie, postura que lo llevó a alentar a diversos artistas a intervenir con su obra los muros de numerosos recintos públicos, tales como escuelas, museos, hospitales, edificios de gobierno, entre otros. Aunado a ello:

El idealismo de Vasconcelos le hizo suponer que el arte heroico podía ayudar a fortalecer la voluntad de construcción; las pinturas murales serían los altares cívicos, ante los cuales el pueblo iría a reafirmar su fe en el nuevo orden (Tibol, 1981, p. 267).

Asimismo, la iniciativa de José Vasconcelos consideraba todo un proyecto cultural y educativo en el que la labor alfabetizadora estaba contemplada; no obstante, la visualización de las obras murales no requería que las personas contaran con capacidades de lecto-escritura para descifrar el mensaje de la obra, puesto que “el movimiento muralista propone, programáticamente, una comunicación popular; el mural tiene una función didáctica” (Cimet, 1999, p. 50). Así, por medio de sus escenas se pueden identificar a los principales personajes

históricos, las luchas sociales, entre otros aspectos relacionados con la cultura y la identidad. Sin embargo, los temas que podemos encontrar en las composiciones murales no son exclusivamente históricos, pues, además, las obras tienen un carácter polisémico, existiendo así varios niveles de lectura que exigen un bagaje de conocimientos determinado para identificar los elementos que las integran y asociar las formas a ciertos símbolos o significados. En este sentido, no por ser públicas las obras murales son legibles y entendibles, pues su función no implica la lectura de las composiciones y no es posible atribuir su codificación exclusivamente al poder de la forma, por tanto, se requiere el manejo de un capital cultural, tanto para su comprensión como para su interpretación correspondiente.

De esta manera, la propia representación de la Historia que se realiza en las obras murales puede adquirir con mayor o menor intensidad un tono ideológico, patrio o folklorista logrado a partir de un determinado repertorio iconográfico ligado al imaginario colectivo, entendido como aquellos esquemas socialmente construidos que poseen una significación especial y que los artistas retomaron para configurar sus composiciones. En este sentido, el creador plástico se vale de la utilización de determinados personajes, escenas y de la referencia a ciertos símbolos e incluso palabras o frases que ayudan a completar el sentido de la obra y favorecer su codificación.

Es importante mencionar que en las composiciones murales se han materializado las más diversas ideas mediante la selección de diferentes temáticas y, aún dentro de ellas, las representaciones pueden resaltar algún aspecto específico o dar un tinte particular a la obra, en función de las intenciones de su autor. Por lo que encontramos una amplia gama de tópicos en las narrativas visuales del muralismo en las que se pueden apreciar desde temas cosmogónicos, filosóficos, religiosos, históricos, nacionalistas, regionalistas, indigenistas, políticos y hasta de crítica social.

A continuación, mencionaré algunas obras murales que ilustran con claridad aspectos de la realidad histórica enmarcados y acompañados de una visión que procede de los artistas y que finalmente cristalizaron en ellas. Cabe mencionar que me remitiré primordialmente a obras del muralismo temprano, es decir, aquellas cuya realización inició desde la década de 1920 y algunas otras que se ejecutaron a mediados y finales de la década de 1930, ya que contienen con mayor fuerza los afanes iniciales de este movimiento artístico, en el que la pintura se

convirtió esencialmente en un medio para recrear la historia y expresar aspectos políticos, sociales y culturales. Debemos considerar que cada obra en su conjunto exhibe una articulación precisa de elementos técnicos, formales y conceptuales que arrojan un mensaje o una serie de ideas que, generalmente, están ancladas dentro de una temática concreta.

Las obras murales cuyo contenido versa sobre la historia de México, suelen propiciar un ambiente plástico en el que se expone un evento o acontecimiento determinados que hace interactuar de manera particular la disposición y la distribución de las imágenes de modo tal que, aunque a simple vista no lo advertimos, hay una organización en la composición y, consecuentemente, una narración visual que tiende a jerarquizar y clasificar a determinadas figuras que personifican valores e ideales.

Así, por ejemplo, existen abundantes obras murales en las que se narra desde una temática histórica, pero a la vez desde una perspectiva política, la irrupción violenta, el despojo, la violencia y la dominación producidas por la Conquista española. Tal es el caso de *Cortés y la Malinche* (1926), obra del artista José Clemente Orozco situada en el Antiguo Colegio de San Ildefonso y en la que aparecen sentados y en desnudez total los personajes en cuestión, del lado derecho con prominentes trenzas y tez morena *la Malinche*, con la mirada hacia abajo y gesto serio, en el lado izquierdo un maduro Hernán Cortés con el cabello y la barba encanecidas, mantiene el brazo izquierdo extendido —en un gesto imperativo— simulando evitar cualquier movimiento a *la Malinche* y marcando una clara separación con la escena inferior en la que aparece un indígena muerto, con la cabeza hacia abajo, sobresalen algunos gestos y acciones que acentúan la actitud dominadora del conquistador, ya que con la planta del pie derecho parece aplastar y despreciar al indio caído, que además es representado en un tamaño inferior al de las figuras centrales, asimismo, se observa que Cortés y *la Malinche* estrechan sus manos derechas que reposan sobre el muslo del primero, connotando el mestizaje cultural sobrevenido de la llegada de los españoles al territorio mesoamericano.

Del mismo muralista, en el Hospicio Cabañas de la ciudad de Guadalajara, se pueden encontrar en los muros de la capilla de este recinto varios frescos dedicados a representar la Conquista, tal es el caso de *Hernán Cortés* (1939) compuesto por una escena breve, pero contundente, en la que aparece la figura estilizada y barbada de Hernán Cortés, revestida en lo que parece una pesada e indestructible armadura de metal, imponiendo una afilada espada

sobre un indígena que reposa en el suelo muerto. Cortés se muestra como “Un conquistador mecánico, hecho de hierro y de pernos. (...) El presente se filtra en el pasado por medio de referencias simbólicas: conquista quien posee los instrumentos, aparatos y armamentos más sofisticados” (Tibol, 1996, p. 191). En el fondo de la composición se puede apreciar un cadáver más boca abajo y ruinas superpuestas que evocan la destrucción y la crueldad intrínsecas en la Conquista española.

La posición y presentación de los personajes de la escena antes referida resultan indispensables para resaltar las condiciones desproporcionadas del encuentro bélico entre indígenas y españoles. En esta serie de frescos

Aunque algunos son narrativos, predomina el sentido francamente alegórico; y casi todos tienen figuras caprichosas o monstruosas. Todos refieren a la Conquista de México: Felipe II besa una cruz gigantesca; Hernán Cortés en la figura de un autómatas enorme, es inspirado por un espíritu también mecánico; un fraile somete a un indio con una cruz que se convierte en espada. Las bóvedas llaman a la reflexión sobre la tecnología de guerra. Una de ellas tiene un capricho barroco de armaduras y espadas en lucha, verdadera “máquina infernal”, monstruo de muchas piernas, brazos y articulaciones. También los caballos se refieren a la tecnología de guerra; uno de ellos es bicéfalo y monstruoso, el otro es mecánico (González Mello, 2012, pp. 314-315).

En la ejecución de estas obras, el artista utilizó elementos plásticos y estilísticos para mostrar a los conquistadores como los vencedores dada la superioridad y el alcance de sus armas, implementos de defensa, y en este sentido, de su poder, para recrear lo que él mismo denominó *la acción demoledora de la Conquista*.

Por otro lado, en el emblemático mural *Epopéya del pueblo mexicano* (1929-1935) de Diego Rivera, ubicado en cubo de las escaleras del Palacio Nacional en la Ciudad de México, el artista es capaz de producir un relato visual mediante la exposición de una secuencia cronológica de los principales personajes y acontecimientos históricos de México, la distribución de las escenas logra articular esta propuesta ambiciosa y abarcadora, el muralista cumple su cometido de generar una síntesis plástica de la historia de México.

Esta obra mural dedica precisamente un fragmento a ilustrar el proceso de dominación derivado de la llegada de los españoles. Rivera hace alusión al México prehispánico en el

muro lateral derecho, en el que se pueden apreciar a los nativos congregados alrededor de sus dioses, así como trabajando colectiva y armoniosamente, cultivando el maíz y trasportando los productos de la actividad agrícola. Sobre el fondo de un cielo azul y despejado, destacan también, en la parte superior, elementos de la naturaleza como un volcán y el sol. No obstante, en la parte inferior de la composición hay algunas escenas que muestran la agresión hacia los indígenas por parte de un español, incluso algunos de ellos aparecen ya vencidos sobre el suelo, anunciándose así el inicio de la Conquista española, que interrumpe el escenario idílico y apacible antes descrito. En estas escenas que versan sobre la Conquista, se muestran como las

Figuras de españoles e indígenas se entrelazan en una lucha cuerpo a cuerpo. En este grupo se reconocen a algunos personajes de esta épica, cómo Cuauhtémoc (bajo el estandarte del águila que cae), Cuitláhuac (que nos mira de frente) y Hernán Cortes en un caballo blanco. La franja de la Conquista se extiende, por la derecha, desde los soldados disparando un cañón, que muestra la superioridad tecnológica española, hasta el extremo contrario, donde un fraile quema códices y Pedro de Alvarado somete y marca con un hierro candente a indígenas esclavizados (Rodríguez Mortellaro, 2012, p. 266).

Es bajo esta representación que se pretende mostrar la arrebatada llegada de los españoles, y es así como en la parte inferior del muro central de la obra se da secuencia a la narrativa del proceso de la Conquista, se puede observar también a los conquistadores con armadura y montados a caballo, portando lanzas con las que arremeten contra los indígenas, quienes intentan defenderse de la invasión y el atroz ataque, se aprecian también a caballeros águila y caballeros jaguares siendo brutalmente acribillados, así como otras escenas en las que se alude al cruel sometimiento del que los nativos mesoamericanos fueron objeto y el abrupto cambio que para éstos representó, pues

En términos políticos y culturales significó el desarraigo, la extirpación brutal de tradiciones largamente acumuladas y la imposición violenta de un nuevo modo de vida. De pronto, los indios fueron arrancados de los lugares protegidos por sus divinidades, desenraizados de los pueblos donde habían tejido las tradiciones que los dotaban de identidad y arrojados a un medio ajeno, donde todo se organizaba según el mandato de hombres y dioses extranjeros (Florescano, 2003, p. 360).

Con estas imágenes el artista intentó ilustrar la agresión y el abuso ejercidos por los conquistadores europeos y la imposición de su voluntad por vía de la fuerza hacia los pobladores indígenas. En este mismo contexto, de la representación histórica de los hechos, pero alusiva al aspecto religioso, encontramos la obra mural *El desembarque de los españoles y la implantación de la Santa Cruz* (1922) del artista Ramón Alva de la Canal, ubicada en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, en la que se puede apreciar a un grupo de personas congregadas, tanto hombres como mujeres, destacando en la parte central de la composición la imagen de una enorme cruz que algunos de los recién desembarcados cargan. Detrás se puede visualizar la embarcación de la cual han descendido, aludiendo a la llegada de los españoles a tierras mesoamericanas y, junto con ellos, la religión cristiana, siendo la cruz un símbolo directamente asociada a ella y a otras prácticas como el proceso de evangelización a cargo de las distintas órdenes de frailes que tenían como misión promover y facilitar la conversión de los indígenas al cristianismo, pues como bien sabemos, la Conquista también se extendió al plano espiritual e implicó el despojo de los dioses del México antiguo, y con ello, de su visión del mundo. Incluso:

Es manifiesto que el conquistador se consideraba investido de una misión espiritual: su estandarte, siguiendo el modelo de Constantino, estaba adornado con una inscripción: “Seguimos el signo de la cruz [...] con ella venceremos”. Fue él sin duda, y no los sacerdotes que lo acompañaban, quien tomó la iniciativa de predicar contra los dioses indígenas, de derribar los ídolos y reemplazarlos con imágenes cristianas (Gruzinski, 1994, p. 42).

Así, además de cumplir el propósito del dominio político y la explotación económica, se sumó la necesidad de la imposición religiosa, de manera tal que el proceso colonizador se realizó a través de la implementación de las instituciones europeas, mismas que impactarían rápida y ampliamente sobre la vida cotidiana de los indígenas.

En este caso, si bien el artista retoma un acontecimiento histórico, se enfoca en un aspecto de carácter religioso, cuya representación; sin embargo, a diferencia de las obras antes aludidas, no corresponde a una situación violenta o que evidencie un estado de conflicto y lucha, sino todo lo contrario, es una escena pacífica, en la que

Alva de la Canal eligió pintar (...) un tema histórico-religioso; escogió el periodo colonial y mostró la llegada de los españoles a la Nueva España y la difusión de la religión católica. Una figura masculina vestida con armadura no carga armas, sino tan sólo un pendón (...) El hombre y la mujer desnudos en el primer plano simbolizan la raza indígena. La cruz en el centro de la composición une ambos planos de la composición por medio de su eje diagonal, haciendo una alusión metafórica a la creación de la nueva raza mestiza que surgía de la mezcla hispano-indígena, en la cual, de acuerdo con la visión del mural, predomina el humanismo traído por la región cristiana (...) En primer plano aparece una mujer en actitud de difundir sus ideas por medio de la persuasión oral, no de la lucha armada. El artista así reivindica la época colonial con base en la caridad de la religión de los españoles, resaltando la naturaleza “espiritual” de la Conquista (Coleby, 1999, pp. 33-34).

En este sentido, el pintor ofrece una concepción del mestizaje y de la evangelización como procesos que dieron lugar a una beneficiosa e inevitable hibridación cultural. La representación mural no connota la imposición obligada de elementos de carácter ideológico en el ámbito religioso por parte de los conquistadores (terreno que en particular está cargado de símbolos y dogmas, de ahí que la imagen de la cruz sea determinante en la interpretación de la obra), sino más bien, reconoce que con la llegada de la cruz también arribaron una serie de ideas y valores del viejo mundo para favorecer un intercambio cultural. Asimismo, expresa el proceso de transculturación que es propio de la interacción civilizatoria continua como parte inherente de los contactos entre diferentes sociedades que tienen lugar en el transcurso de la historia y que, a su vez, permiten que las diversas culturas continúen sobreviviendo y resignificándose como entidades dinámicas que son.

Así, podemos apreciar la diversidad que existe en el sentido de las representaciones murales que, aun versando sobre el mismo tema, revelan variaciones significativas, los creadores utilizaron distintos recursos y elementos, tanto plásticos como técnicos, para configurar y reafirmar la perspectiva a través de la cual plantearon y abordaron una temática específica. Asimismo, vemos la importancia que revisten los valores simbólicos en las obras, para revelar y completar la visión que el artista propone y, desde luego, para comprender la significación de la composición.

También se pueden identificar obras murales que igualmente se sustentan en la historia, pero que toman un sentido nacionalista en la medida en que tienden a exaltar personajes o

acontecimientos históricos, con un tono de heroicidad, dotándolos de un alto compromiso cívico y patrio. Suelen entonces mostrarse figuras icónicas de la historia nacional como defensores de la nación, luchadores populares, protectores de las leyes, contrarios a todo estado de injusticia social. Incluso el mural antes mencionado de Rivera en el Palacio Nacional contiene elementos con este carácter; sin embargo, con fines analíticos, recuperé específicamente la representación del México prehispánico y de la Conquista.

De igual forma, encontramos obras murales donde los aspectos a destacar son relativos a la cultura, ya sea prehispánica o mexicana, estas composiciones comúnmente recurren a la escenificación de tradiciones, costumbres, ritos, ceremonias y, en general, de las prácticas cotidianas que constituyen el estilo de vida de los pueblos mexicanos y que fortalecen sus lazos de pertenencia a un grupo social. Tomando en cuenta que la cultura “es la producción de fenómenos que contribuyen, mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a comprender, reproducir o transformar el sistema social, es decir, todas las prácticas dedicadas a la administración, renovación y reestructuración del sentido” (García Canclini, 1987, p. 13). En este tenor, la cultura es un concepto amplio en el que quedan abarcadas todo el conjunto de prácticas colectivas que tienen una significación particular dentro de un grupo, a las que éste se adhiere y reproduce para reafirmar su pertenencia y de las cuales obtiene los recursos más elementales (lingüísticos, convencionales y simbólicos) para comprender y representar el mundo.

Estas composiciones murales pueden calificarse de costumbristas o regionalistas, ya que ponen énfasis en aquellos elementos de la vida cotidiana ligados a la identidad y al folclore tradicional de cierta región o comunidad determinadas. En este sentido, podemos aludir a la obra mural *La ofrenda* (1925) de Diego Rivera, ubicada en el muro sur del edificio de la Secretaría de Educación Pública (SEP), en el que se puede observar a un grupo de mujeres sentadas sobre el suelo alrededor de una ofrenda que han dispuesto con flores de cempasúchil y velas encendidas, detrás de ellas sobresalen las figuras de tres hombres que están de pie observando fijamente la ofrenda. Es de resaltar que, en la escena, tanto hombres como mujeres, se reúnen ante la ofrenda con un sentido de solemnidad que queda representado, en el caso de ellas, al llevar un rebozo que cubre su cabeza y, en el caso de ellos, al descubrirse la cabeza y sostener sus respectivos sombreros con las manos, esto en señal de respeto y para

activar el sentido ritual de esta tradición. Destacan también en el conjunto visual arcos de flores de cempasúchil de encendido color naranja que decoran y dan carácter a la composición.

En segundo plano, se pueden apreciar otras velas encendidas y más personas concurriendo, en la parte superior de la obra sobresale la imagen de una cruz decorada con hojas verdes y también con flores. Es así como el pintor consigue representar uno de los aspectos más característicos de la celebración del día de muertos en México, esto es, la puesta de la ofrenda, que se compone de diversos elementos que a su vez mantienen un significado particular, con sus respectivas variaciones culturales.

De igual forma, en esta área del edificio, que han llamado *Patio de las fiestas*, debido a los temas que prevalecen en las obras, se pueden encontrar una serie de murales destinados a representar las fiestas y celebraciones típicas de México, tales como *La danza del venadito* (1925), *La fiesta del maíz* (1925), y *Día de muertos* (1925). En este mismo recinto, tanto en el muro poniente como en el muro norte, hay otras obras del autor con misma tendencia, tal es el caso de *La quema de los judas* (1925), *Viernes de Dolores en Santa Anita* (1925), *Procesión y feria* (1925) y *La danza de los listones* (1925), con las que destaca “la evocación de un mundo en el que la fe seguía normando la vida de los hombres frente a otro en el que nuevas creencias habrían de organizar el transcurrir de las masas” (González Mello, 2012, p. 185). Lo anterior, debido a los murales que pintó Rivera en este mismo edificio sobre la educación y la lucha obrera, en los cuales ilustra aspectos como el trabajo, la alfabetización y la emancipación, mientras que, en la sección inicialmente referida, regresa al tema campesino y a las fiestas rurales. Asimismo, de acuerdo con la mentalidad de la época y con la propia concepción Vasconcelista, las fiestas tradicionales y cívicas podían convivir, ya que ambas reforzarían la identidad y los derechos de los ciudadanos.

Además, como bien sabemos, México es un país en el que coexisten diversas identidades culturales y, por tanto, un espacio en el que tienen lugar distintas manifestaciones y prácticas socioculturales, tales como danzas tradicionales, rituales y ceremonias religiosas u otras festividades, algunas de ellas forman parte importante de la cultura popular, pues desempeñan un papel crucial en lo que se refiere a la cohesión social y la conservación de su

identidad. En torno a la noción de cultura que manejan algunos teóricos, principalmente desde la antropología, se establece que:

Ya consideremos una muy simple y primitiva cultura o una extremadamente compleja y desarrollada, estaremos en presencia de un vasto aparato en parte material, en parte humano y en parte espiritual con el que el hombre es capaz de superar los concretos, específicos problemas que lo enfrentan (Malinowski, 1984, p. 56).

En este sentido, la cultura se compone de una dimensión material, en la que se consideran objetos, artefactos, artesanías, utensilios y demás elementos que cuentan con una propiedad material, es decir, son tangibles; y, por otro lado, una dimensión inmaterial en la que se abarcarían aquellos aspectos intangibles como las ideas, los valores, y las creencias que se encuentran interiorizados en los individuos. Generalmente, en casi todos los fenómenos culturales asistimos a la interacción de ambas dimensiones, pues se entremezcla el elemento material e inmaterial, siendo igualmente necesaria e importante la disposición de individuo para participar y concretar la realización de la práctica en cuestión, dando lugar a la cristalización o cumplimiento de la expresión cultural.

De este modo, en el edificio de la SEP se recrean plásticamente las tradiciones, usos y costumbre del país, así como la participación popular que conllevan y el papel integrador que cumplen dentro de una sociedad. Cabe mencionar también que, en el referido *Patio de las fiestas*, en el muro norte, hay obra mural del artista Amado de la Cueva, quién realizó *Los Santiagos* (1923), que “representa uno de los pasajes de la danza popular mexicana (...) Este baile ejemplifica una de las muchas tradiciones aún vigentes heredadas de la Colonia, cuyo origen se emparenta estrechamente con los fines catequistas de la misma” (Briuolo, 2012, p. 113). Pues, las danzas populares a lo largo del país siguen conservando su importancia debido a su carácter ritual vinculado a cuestiones espirituales, religiosas y agrícolas; asimismo, del mismo autor, se halla la obra *El torito* (1923), en la que aparecen tres figuras masculinas, una de ellas, la de en medio, sosteniendo con las manos y los hombros la estructura del torito, el cual:

Alude a uno de los juegos más tradicionales del país. Se trata de los fuegos artificiales, que con frecuencia animan muchos de los festejos mexicanos, principalmente en el estado de Oaxaca, en donde se originó la costumbre. El torito está compuesto por una estructura de

carrizo y cartón pintada llamada castillo —cuya forma aquí connota precisamente la de un toro—, que es equipada con diferentes tipos de cohetes (Briuolo, 2012, p. 67).

La famosa tradición de la *quema del torito* suele estar presente en una gran diversidad de fiestas populares, en tanto espectáculo visual y sonoro que acompaña, acentúa y corona el sentido de celebración, por ello, la pirotecnia continúa siendo ampliamente recurrente, por ejemplo, en las fiestas patronales. También en esta área del edificio se localiza el mural *Lavanderas* (1923) del pintor Jean Charlot, en la que

Encontramos en el primer plano a cinco voluminosas mujeres atentamente observadas por una pequeña, tres de ella en plena tarea doméstica y las dos restantes a punto de iniciar la labor. Otras de pie cargan sobre sus cabezas los bultos por lavar, recordando en su hierática posición a las tehuanas pintadas por Rivera en el cubo del elevador del Patio del Trabajo (Briuolo, 2012, p. 122).

Incluso, estas últimas tres obras murales referidas se realizaron con anticipación a los trabajos de Rivera. Estos pintores igualmente retomaron aspectos de la cultura popular mexicana y la vida cotidiana, intentado retratar en sus composiciones aspectos propios del folclor mexicano.

Desde otro ángulo, encontramos también obras murales cuyo propósito fue realizar una crítica social, adoptando algunas veces formas satíricas o representaciones en las que se ridiculizó a determinados sujetos, en función de su posición política o de su clase social. Es el caso del mural *Los aristócratas* (1923) de José Clemente Orozco, ubicada en el primer piso del Antiguo Colegio de San Ildefonso, en la que se puede apreciar a cinco personas caminar, al inicio, un esbelto hombre con frac negro, sombrero de copa y lentes oscuros, portando un bastón en la mano, después un mujer con vestido naranja de amplio escote y con brazos robustos quien eleva la cabeza con gesto soberbio, tras de ella otra mujer con vestido usando una piel sobre los hombros y el pecho, ésta tiene un gesto de desprecio e incluso levanta ligeramente su vestido y parece pisotear a una mujer que aparece en la parte inferior de la composición sobre el suelo, con ropa desgarrada y con un niño pequeño sobre su cuerpo, que extiende una de sus manos a modo de pedir una limosna o de mendigar. Enseguida aparece otra mujer de figura más escuálida con vestido hasta el cuello y sombrero adornado que sostiene con una de sus manos y el brazo elevado unos anteojos con actitud de

desdén e indiferencia, y finalmente una regordeta mujer portando un monedero rojo que mira hacia arriba ignorando por completo la escena inferior.

De esta manera, el artista realiza una ácida crítica a la clase aristocrática, misma a la que ridiculiza y representa con actitud poco considerada hacia el prójimo, resaltando el menosprecio que muestran con respecto a los más necesitados, así como la falsa caridad que practican algunas mujeres que pertenecen a la clase social alta. En este sentido, “habría que dar cuenta de la diversidad de posturas, incluida aquella que los productores aprovecharon para pintar imágenes de relevancia crítica sobre la realidad del país” (Cimet, 1999, p. 47). La gestualidad que el autor imprime a los personajes en esta obra es notable y dejan ver la habilidad del artista, quien, además, incursionó en el género de la caricatura.

Del mismo pintor y en el mismo recinto, pero en la planta baja, encontramos el mural *El banquete de los ricos* (1923), en el que el artista muestra (adaptándose a la arquitectura del edificio) a tres personajes que están reunidos alrededor de una mesa en cuyo centro destaca la imagen de unas frutas y de una botella de vino derramándose, que evocan la abundancia de la que gozan las clases acomodadas. Al fondo, un hombre y una mujer se abrazan sosteniendo con el brazo elevado una copa de cristal que parecen prácticamente arrojar, la mujer que aparece del lado izquierdo porta un vestido negro de amplio escote y está sentada sobre la mesa, a un costado de ellos, en la parte derecha, está otro hombre con traje negro y sombrero de copa, quien con evidente gesto de risa y soltando una carcajada señala burlescamente la escena de la parte inferior en la que aparecen tres trabajadores vestidos con overol de mezclilla peleándose entre sí y agrediendo con los puños de las manos y herramientas como un martillo. Así, que mientras los ricos disfrutan y derrochan, los que pertenecen a la clase trabajadora se destrozan unos a otros en medio de la necesidad.

A través de las composiciones antes referidas, se puede ver que las representaciones de las obras murales tomaron distintos caminos y que han expuesto diversas temáticas que están orientadas por las disposiciones de sus creadores. Se puede comprender, por lo tanto, que en ellas se exterioriza una concepción de la realidad histórica, política, religiosa, social y cultural, misma que se fundamenta en una serie de ideas que arrojan la visión que el artista, quien al plasmarla en la obra, puede revelar una adopción ideológica, o al menos, una

tendencia sobre ciertos tópicos que nos comunica su postura como artista y del por qué resolvió la composición de una manera determinada. Puesto que

Es necesario dar cuenta de las divergencias, las contradicciones, en las posiciones y posturas político-ideológicas entre patrocinadores y productores. Éstas implican antagonismos ideológicos que se concretan en la disputa por las imágenes, por los discursos visuales, en la que cada parte defiende intereses propios (Cimet, 1999, p. 47).

Así, la aproximación que realiza el artista del tema representado puede adecuarse a alguna sugerencia o petición por parte de quién le solicitó el trabajo artístico, o bien, exigir total libertad en el desarrollo de su composición, en este sentido, puede retomar cuestiones historiográficas en las que imprime su visión de los hechos, e incluso, desde la propia selección del tema que es objeto de su obra manifiesta ya una preferencia y un interés particular, igualmente con el título que le asigna sintetiza la intención de su representación.

Además del tema que el artista decide o acepta representar, la ubicación de las obras buscaba generar una correspondencia y una confluencia entre el tema del mural y el recinto en el que está ubicado, de modo que, las escenas que componen la obra estuvieran vinculadas a la institución o instancia en cuestión o, al menos, que representaran algún aspecto alusivo a la función que ésta desempeña en la vida social. Pues, el artista debe considerar “la integración plástica a la arquitectura del edificio como espacio físico y material, cuyos muros presentan formas y relaciones espaciales específicas sobre las cuales se realiza la intervención pictórica” (Cimet, 1999, p. 49).

En este sentido, los muralistas, debido al formato de su arte, enfrentaron la necesidad de ajustarse al espacio designado para la ejecución de su obra y de adaptar algunos elementos de ésta a las características arquitectónicas del recinto, en aras de cumplir con su encomienda sin sacrificar sus intenciones como creadores plásticos y como sujetos sociales.

Lo anterior, a modo de que la arquitectura y el contenido de la obra operaran conjuntamente, para producir un ambiente y un mensaje integrador en términos espaciales y temáticos. No obstante, no se debe perder de vista la adaptación y adecuación que implicó la realización de pinturas murales en edificios preexistentes, pues será hasta los años cincuenta que la integración plástica tomará otro sentido, dado que se buscará desde una concepción inicial, generar una relación entre el diseño de la obra arquitectónica con la pictórica y escultórica.

Sin dejar de tomar en cuenta la influencia del sistema de valores y creencias del artista sobre la ejecución de la obra, que puede restringirse o imponerse según sea el caso y las condiciones.

Finalmente, señalaré que las imágenes que encontramos en las obras del muralismo mexicano integran un acervo de representaciones históricas, culturales y sociales. En sus contenidos podemos hallar desde un majestuoso paisaje autóctono, una escena histórica, la recreación de elementos culturales, hasta críticas o sátiras dirigidas a la situación social y al contexto político o económico, lo que hace del movimiento muralista mexicano una enriquecida y versátil expresión plástica con valor histórico, dados sus orígenes y contexto de producción. Las obras murales dan cuenta de la representación de una realidad concreta desde las más diversas perspectivas, lo que posibilita seguir generando diferentes lecturas e interpretaciones alrededor de ellas.

## 2. La propuesta estético-ideológica del muralismo de Pablo O'Higgins

### 2.1. Grabador y muralista

Pablo O'Higgins fue un artista mexicano-estadounidense y destacada figura del arte mexicano en el siglo XX, en este capítulo se abordarán algunos rasgos generales de su trabajo como grabador y de manera específica se aludirá a su labor como muralista, retomando para ello dos de sus obras murales, mismas que serán objeto de apartados posteriores.

Resulta necesario hacer mención de la labor proactiva que el artista desempeñó no sólo en el campo artístico sino también en el político, puesto que ambos terrenos quedan implicados en su obra, siendo ésta el resultado de sus preocupaciones e ideas y un acto continuo de reconocimiento y reivindicación de los sectores populares y trabajadores del pueblo mexicano, lo que constituye en gran medida el aspecto fundamental de los temas de sus composiciones, pues sus personajes y acciones son el punto nodal de las mismas.

O'Higgins representó la mirada extranjera hacia la realidad del país y la inquietud de incursionar en arte mexicano, atraído inicialmente por el muralismo de Diego Rivera, ya que en la revista *The Arts* se encontró con unas imágenes de la obra mural *La Creación* que éste había pintado en el anfiteatro Bolívar de la entonces Escuela Preparatoria:

La impresión que esta obra produjo en Pablo, (...) amante de la pintura, lo llevó a escribirle a Diego para manifestarle su admiración por esos colores y formas que nunca antes había visto en la pintura europea y norteamericana. Para su sorpresa, Diego respondió su carta y le dijo que un joven con su sensibilidad debería conocer de cerca el movimiento pictórico que nacía en México. Pablo aceptó y, al poco tiempo, (...) fue bien recibido por los artistas de nuestro país, de quienes no sólo aprendió la técnica del fresco —que llegó a dominar—, sino la historia, la geografía y las luchas que el pueblo mexicano había vivido (De la Fuente, 1999, p. 11).

La llegada de O'Higgins a México se corresponde con la curiosidad que en él despertó conocer los aspectos de las realidades del país y de manifestar plásticamente su concepción sobre ellos, entre los años de 1924 a 1927 “con un sueldo de seis pesos a la quincena, Pablo fue ayudante de Rivera en los murales de la ex Capilla de Chapingo y de la Secretaría de Educación Pública. Molía los colores y fondeaba figuras” (López, 2005, p. 125). Es así como

con el auspicio de Rivera iniciaría en nuestro país su práctica artística, misma que pronto se extendió y consolidó en otros escenarios y contextos.

La permanencia del artista en nuestro país confirma la disposición y la fascinación que éste tenía respecto al muralismo mexicano en términos plásticos e ideológicos. No obstante, antes de abordar su trabajo en este campo, resulta indispensable remitirnos a otras incursiones e iniciativas en las que el artista participó, previa y simultáneamente a su labor como muralista, para comprender sus inquietudes, necesidades y también el carácter permanente de su obra artística.

Es imprescindible mencionar su participación entre 1928 y 1930 en las *misiones culturales* que encabezó José Vasconcelos, sin embargo, cuando O'Higgins se integra a ellas, se encontrará al frente de la SEP Moisés Sáenz, cuyo pensamiento pedagógico tuvo impacto y resonancia en la época, colaboró, por ejemplo, en la revista *El maestro rural*, brindando aportaciones y reflexiones sobre el ámbito educativo en el contexto rural, incluso:

El caso de Sáenz merece (...) una nota de distinción. En efecto, su presencia en las páginas de la revista no se limita a la publicación de algunos de sus trabajos más importantes, como "La Escuela y la Cultura", sino que su influencia parece ser determinante en textos escritos por otros autores (...) una parte importante de la obra de Sáenz constituye básicamente la sistematización de ideas que estaban en el aire, y que conformaban, de hecho, una especie de reflexión colectiva, un *discurso* en la acepción semiológica del término (Palacios, 1999, pp. 22-23).

Asimismo, y bajo este contexto, resulta relevante señalar que:

A diferencia de Vasconcelos, Sáenz estuvo muy lejos de ver en el arte un motor de transformación espiritual y de evolución histórica de carácter trascendentalista; sin embargo, sí le atribuyó la capacidad de ser uno de los agentes de cambio más efectivos para lograr la unidad nacional, pues —a su parecer— permitía expresar, representar y recrear nuestra identidad cultural. Los artistas eran quienes precisamente tenían la capacidad de hacer renacer la armonía entre los mexicanos, por poseer el don de "conocer la unidad que anhelamos, ligando en su alma creadora la tradición y la historia, las luchas y los conflictos, los gozos, las tristezas y la fe: diciendo por nosotros lo que nosotros mismos no sabemos decir" (Azuela, 2005, p. 121).

La participación del artista en el programa de las *misiones culturales*, sustentadas en una actitud de cooperación y trabajo que operaban mediante un equipo educativo transitorio, representó un mecanismo de intervención y una actividad en la que O'Higgins tuvo la oportunidad de entrar en contacto con el pueblo mexicano y conocer la situación de algunas de sus poblaciones:

Ingresó a las misiones culturales como maestro de arte, con un sueldo de tres pesos diarios. Entre sus responsabilidades estaba la de promover el teatro popular de contenido social, la enseñanza libre del dibujo y la pintura, la decoración de planteles escolares y el fomento de la tradición artesanal. Las misiones contaban con un cuerpo de especialistas en agricultura, salud, oficios, economía doméstica y artes populares, encargado de capacitar maestros rurales para que impulsaran el desarrollo económico, social y cultural de sus propias localidades (Reyes, 2003, p. 157).

Este es un antecedente importante, puesto que le permitió al artista un acercamiento directo con las formas de vida de ciertas regiones y comunidades, así como de sus necesidades, elementos que consideró justo visibilizar a través de su obra como se discutirá más adelante.

En el año de 1931 “con Leopoldo Méndez y Juan de la Cabada, fundó la Liga Intelectual Proletaria, de tendencia obrerista que impulsó la lucha social a través de los intelectuales y artistas” (López, 2005, p. 126), y aunque la existencia de esta Liga fue fugaz, se puede apreciar, que desde muy temprano, existe en el artista la tendencia a compaginar el rubro artístico con el ideológico, es decir, utiliza y encuentra en la obra de arte un medio para manifestar una serie de ideas políticas y exponer condiciones y reclamos sociales, rasgo que persistirá a lo largo de su trabajo.

En este sentido, es importante mencionar que militó por veinte años en el PCM, de 1927 a 1947, tal filiación política hacía imperante comprometer, o al menos hacer coexistir, los temas y contenidos representados en su labor artística con ciertos discursos, postulados y categorías conceptuales con las que se identificaba la ideología comunista, tales como lucha de clases, explotación, trabajador, conciencia de clase, entre otras que se dejan notar en algunas escenas de gran parte de su obra mural y gráfica. Incluso los títulos asignados a varias de sus composiciones revelan e indican dicho sustento y sentido ideológico. Entre 1933 y 1934, junto con otros artistas de la época, miembros del PCM

Creó la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) para luchar contra el fascismo, el imperialismo y la guerra. Esta agrupación publicó su revista *Frente a Frente*, que daba voz principalmente a los miembros de la LEAR, para exponer la problemática política, social y artística nacional e internacional (López, 2005, p. 126).

Es de resaltar las semejanzas que guarda la citada revista con la publicación *El Machete*, analizada anteriormente como prensa revolucionaria y como una de las bases ideológicas del movimiento muralista mexicano, situación que da cuenta de la importancia que los medios informativos escritos tenían en la época, ya que permitían identificar, gestionar y consolidar los anhelados cambios sociales impulsados a su vez por sistemas ideológicos específicos considerados de izquierda, siendo estas publicaciones el canal para comunicar la información afín a tales ideas y poder llegar al más amplio público posible.

Por lo tanto, la conducta proactiva de O'Higgins en el terreno del arte va de la mano con su filiación ideológica, así lo demuestra su participación en agrupaciones y organizaciones en las que la producción artística tenía un claro sentido político y cuya integración respondía a la creencia de generar cambios desde lo colectivo, para dar visibilidad y fuerza al proyecto que presentaban e impulsaban. Asimismo:

La posición de O'Higgins, como la de muchos artistas de esa época, fue la de asumirse como un trabajador de la cultura, de la misma manera que realizaba su obra individual, podía integrarse a equipos y compartir sus experiencias organizando grupos de trabajo artístico (González, 2005, p. 54).

La LEAR se extinguió en 1938, algunos de sus miembros ofrecerían explicaciones ligadas a cuestiones políticas e ideológicas, estos testimonios fueron recogidos en 1957 por Raquel Tibol en una *Asamblea Gráfica* en la que reuniría los argumentos y las opiniones de algunos de los integrantes del Taller de Gráfica Popular (TGP), entre ellos Pablo O'Higgins, quien expresó ciertos motivos por los que la LEAR dejó de funcionar bajo los criterios que la animaron, marcando la pauta para nuevas aspiraciones y horizontes:

En 1937 nuestro problema fue expresar claramente las cosas, y le llamamos *popular* porque nuestra finalidad principal era unirnos íntimamente a las organizaciones populares. Decidimos fundarlo porque vimos que todo estaba estancado. La Liga de Artistas y Escritores Revolucionarios (LEAR) se iba perdiendo en discusiones internas; la situación era

insoportable. Decidimos romper con eso y salir a hacer cosas útiles, trabajar directamente con el pueblo. Fue parte de un proceso, como lo era la LEAR y como lo había sido el desaparecido Sindicato de Pintores y Escultores (citado en Tibol, 1987, p. 121).

En este sentido, la LEAR dejó de cubrir y satisfacer las expectativas e intereses creativos de algunos de sus artistas miembros. Por su parte Raúl Anguiano declararía que

Todos los fundadores del TGP habíamos sido o éramos miembros de la LEAR. Esta organización mantuvo inicialmente una actitud batalladora, activa y revolucionaria; pero a medida que fue creciendo desmesuradamente, y que fueron ingresando a ella intelectuales de diferentes tipos y tendencias, se hizo más amplia, se fue burocratizando y tomando tintes oportunistas, ligándose en cierta forma al régimen en turno. La sección de Artes Plásticas, a la cual pertenecíamos, era en realidad la más activa, la más dinámica y revolucionaria. Nuestro trabajo siempre estaba presente en cualquier acontecimiento de tipo popular. (...) Cuando la LEAR a causa de su carácter oportunista y burocratizante comenzó a agonizar, nosotros, los pintores y grabadores nos reunimos y acordamos que el trabajo colectivo que habíamos mantenido no se perdiera; entonces fundamos el TGP para seguir unidos y realizar una obra con sentido social ligado al pueblo de México (citado en Tibol, 1987, pp. 121-122).

A pesar de ello, la LEAR sería un precedente fundamental para la creación de este otro proyecto artístico (el TGP) que en gran medida derivó de su disolución, como lo expresaron estos artistas, puesto que:

Desde enero de 1935 la LEAR contaba con un Taller Escuela de Artes Plásticas (TEAP), creado a iniciativa de David Alfaro Siqueiros, y en el que participaban Méndez, Ignacio Aguirre, O'Higgins, Arenal, Ángel Bracho, Antonio Pujol y otros futuros miembros del TGP. Como el TEAP era multidisciplinario y la gráfica gozaba de mayor demanda que las otras especialidades, se acordó la creación por separado de un centro de trabajo exclusivo de los grabadores (Musacchio, 2007, p. 45).

Es así como en el año de 1937 Pablo O'Higgins fue miembro fundador del TGP, quizá el más significativo y duradero de los proyectos en los que colaboró junto a artistas como Leopoldo Méndez, Luis Arenal, Raúl Anguiano, Antonio Pujol, Alfredo Zalce, Ángel Bracho, José Chávez Morado, Xavier Guerrero, entre otros. En los grabados del TGP

Los artistas ponían sus afares en un arte politizador, capaz de exaltar los valores nacionales, el indigenismo, la educación popular, el agrarismo, la gesta petrolera o la organización

sindical; un arte que mostraba sin rodeos las fobias jacobinas de los talleristas y su disposición a combatir la voracidad imperial y los horrores del fascismo (Musacchio, 2007, p. 22).

Como se puede apreciar, las temáticas abordadas por los artistas eran diversas, no obstante, mantenían una línea ideológica particular que resultaba ser el motor para el diseño de las composiciones. Era menester asumir la importancia del trabajo colectivo y el posible impacto que las ilustraciones podrían generar en el clima cultural y político de la época, es por ello que

El 17 de marzo de 1938, después de largas discusiones, aprobaron un documento programático que al parecer no se hizo público, en el que decía: Este taller se constituye con el fin de estimular la producción gráfica en beneficio de los intereses del pueblo de México, y para ese objetivo se propone reunir el mayor número de artistas alrededor de un trabajo constante, principalmente a través del método de producción colectiva (Musacchio, 2007, p. 25).

Es evidente la presencia de una plataforma ideológica que alentaba a los miembros del TGP, que, a pesar de las posibles variaciones en cuanto a los temas, técnicas y estilos, establecieron un posicionamiento político desde su labor artística, apostando por tener una posibilidad para visibilizar los problemas sociales más apremiantes de la época a la vez que un instrumento para incentivar la lucha y el cambio social. Más adelante, en el año de 1945, el TGP dio a conocer lo que llamó su *Declaración de principios*, en la que fijaba su postura artística y política y se asumía como:

Un centro de trabajo colectivo para la producción funcional y el estudio de las diferentes ramas del grabado, la pintura y los diferentes medios de producción. El TGP realiza un esfuerzo constante para que su producción beneficie los intereses progresistas y democráticos del pueblo mexicano, principalmente en su lucha por la independencia nacional y por la paz. Considerando que la finalidad social de la obra plástica es inseparable de su buena calidad artística, el TGP estimula el desarrollo de la capacidad técnica de sus miembros. El TGP prestará cooperación profesional a otros talleres e instituciones culturales, a las organizaciones progresistas en general. El TGP defenderá los intereses profesionales de los artistas (Tibol, 1987, p. 70).

Como vemos, la iniciativa de los artistas implicó que se reconocieran como un gremio, afines en sus intereses y comunes en sus propósitos, de manera que los proyectos colectivos

artísticos se acompañaban de un conjunto de pensamientos, ideas y valores que respaldaban y fundamentaban su organización y postura como grupo, daban razón de ser a su acto de asociación, así como para presentarse ante los demás, pudiendo así marcar su ámbito de injerencia y reconocer sus propios alcances y limitaciones y, desde luego, el propósito alrededor de cual giraba su establecimiento. En este sentido, resulta necesario reconocer y asumir la importancia de la gráfica como arte público aún sobre el muralismo, primordialmente debido a su alcance y capacidad de circulación.

Pablo O'Higgins "mencionaba al TGP como su colectivo que le daba fuerza y vigor" (López, 2005, p. 15), su pertenencia le permitió continuar trabajando y expresar un conjunto de ideas políticas y sociales que consideraba auténticas y legítimo representar. Los grabados del TGP arrojaban la concepción de un grupo de artistas que además compartían una visión política con respecto a los regímenes totalitarios y el riesgo de su ilimitada autoridad para la sociedad civil y también sobre la situación de la clase trabajadora del país, por lo que en sus imágenes se pueden encontrar continuas referencias a las condiciones de los sectores trabajadores y a las luchas populares, "utilizando principalmente dos técnicas que se constituirían como banderas del TGP: el linóleo y la litografía" (López, 2005, p. 126), consolidando así, determinadas líneas estilísticas y temáticas desde la gráfica.

El propio O'Higgins reconocía que:

La fuerza del TGP se ha basado en el trabajo colectivo. Nuestro principal interés es el contacto con el pueblo y las organizaciones populares. Esto no lo lograríamos sin el trabajo colectivo, trabajo que incluye la discusión, la crítica y la autocrítica (citado en Tíbol, 1987, p. 72).

De esta manera, el artista destacaba la utilidad del TGP y la necesidad de que como creadores plásticos era indispensable una actitud de disposición para revisar y actualizar, de ser necesario, el sentido de los trabajos realizados, también se requería del constante diálogo para intercambiar apreciaciones e ideas alrededor de los mismos. En este tenor, O'Higgins también declaró que:

Lo que nos dio fuerza y nos permitió desarrollarnos en forma útil fue que, inmediatamente después de agruparnos, nuestro primer plan de trabajo consideró la manera de ligar la gráfica a los problemas inmediatos de México. Eso nos hizo buscar en diferentes lugares del país el contenido político que necesitaba el TGP como base, un contenido que no fuera cerrado sino

que llegara claramente a los más amplios sectores del pueblo en la forma más abierta posible. Así logró el TGP una base segura y dinámica que le permitió interpretar no sólo los acontecimientos mexicanos, sino también los internacionales; por ejemplo: las luchas de liberación nacional en otros países (citado en Tíbol, 1987, p. 123).

Con ello, el artista resaltaba la preponderancia de conectar las cuestiones artísticas con la realidad, es decir, conferir a la producción artística un sentido práctico, a modo de que permitiera el acercamiento y la representación con los entornos, contextos y problemáticas más imperiosas. Lo que también posibilita dimensionar la naturaleza y esencia del TGP como una agrupación con alto sentido de influencia e intervención sociales.

Como se ha señalado anteriormente, el artista combinó su labor como muralista con su actividad como grabador, aspecto que dio solidez a su experiencia artística, en lo que respecta a su trabajo en el TGP, una de las características destacadas en su trabajo, fue su habilidad como dibujante:

La ocupación de Pablo era, paralelamente a los murales, la litografía. Fue buena coincidencia que en los primeros años del TGP no se practicara otra técnica gráfica. Como todos los fundadores eran pintores y al principio ninguno aparte de Leopoldo Méndez, tenía mucha experiencia gráfica, usaban con mucho gusto esta técnica del dibujo en piedra. Con toda razón, las litografías de Pablo son, por su apreciable cualidad dibujística, tan famosas (López, 2005, p. 20).

Además de esto, en lo estilístico, O'Higgins se hacía distinguir en su trabajo artístico por el uso de la línea gruesa, misma que se deja apreciar en sus dibujos, grabados y murales, en cuya ejecución los contornos están claramente señalados, permiten dar carácter a la fisonomía y acciones de sus personajes y otorgan a las figuras de sus composiciones y demás ambientes recreados un singular trazo robusto que acentúa su constitución, en este sentido, cabe mencionar que:

Alcanzó un extraordinario dominio técnico y de los materiales en todas y cada una de las técnicas que empleó para su creación plástica encontrando un estilo personal que lo identifica y lo distingue plenamente entre los demás creadores, contribuyendo a ello desde el punto de vista formal con el empleo de la línea gruesa, que lo mismo le sirvió para definir la figura, delimitar los espacios o enfatizar el asunto de cada una de sus obras (López, 2005, p. 21).

El TGP realizó durante décadas un trabajo vigoroso y constante, dando lugar a las más diversas expresiones, además de sus miembros permanentes residentes, tenía lo que denominaba artista huéspedes que eventualmente colaboraron con algunos trabajos, nutriendo la labor artística del grabado, tal es el caso de José Clemente Orozco, Diego Rivera, Carlos Mérida, Olga Costa, Miguel Covarrubias, entre otros personajes que contribuyeron a ampliar su producción, dejando muestra de la influencia e importancia del *Taller* como centro creativo y de impulso a la gráfica. Asimismo, cabe mencionar la preponderancia de los asuntos del proletariado internacional frente a los temas y problemas sociales locales en los trabajos del TGP, lo que se explica en gran medida por la interpretación que de los distintos hechos realizaban desde una perspectiva comunista identificada y comprometida con ciertos postulados que apuntaban a lograr la transformación social transfronteriza. Sin embargo, el *Taller* debió enfrentar una situación derivada de disposiciones políticas y considerando el hecho de que:

Pese a su prestigio nacional y la notable presencia de sus obras e influencia en otros países, el TGP fue siempre un fenómeno local y urbano, propio de la ciudad de México. En las calles de la capital se distribuían sus volantes y en los muros se pegaban sus carteles. Por lo menos así ocurrió hasta 1952, pues a fines de ese año llegó Ernesto P. Uruchurtu a gobernar el Distrito Federal. Este funcionario, tan notable por sus obras materiales como por su mano dura, impulsó medidas que cambiaron la vida capitalina, entre otras, la prohibición de pegar propaganda. De esta manera enmudecieron las paredes y cambió radicalmente el destino de la producción tallerista (Musacchio, 2007, p. 32).

Tal aspecto interfirió y afectó significativamente en la labor del TGP y en su capacidad para situar y distribuir sus imágenes, hasta el punto de poner en duda su viabilidad y permanencia, colocándolo en una clara situación de crisis y provocando también que su finalidad como colectivo se viera amenazada. No obstante, los artistas buscaron la manera de continuar desplegando su trabajo en los muros y paredes de la ciudad, aunque tal actividad representara un riesgo, por lo que se enfrentaron a la necesidad de planear y emprender acciones clandestinas, ya que a pesar del impedimento y del duro golpe que representó la disposición emitida por el gobierno capitalino en turno, estaban dispuestos a asumir el peligro que implicaba tal escenario, ya que:

Por supuesto, eso no significó que los artistas del TGP renunciaran a emplear los muros para difundir sus posiciones y protestas. A la manera de las células revolucionarias, en el Taller, (...) pegar carteles era parte del trabajo político y la militancia de los grabadores incluía su salida a la calle algunas madrugadas, lo que daba a su actividad un estimulante aire conspirativo, a tono con su visión ideológica (Musacchio, 2007, p. 49).

Ante esta situación, O'Higgins manifestó "nuestra labor se ve afectada por la prohibición de fijar carteles, pese a que no hemos tenido carteles, hemos abordado los problemas nacionales en hojas volantes que han sido distribuidas en muchas poblaciones y nuestro trabajo ha tenido eficacia" (citado en Tibol, 1987, p.120). Es decir, la prohibición no impidió que se siguieran elaborando y haciendo llegar las imágenes del TGP a distintos lugares con el afán de conservar y cumplir su finalidad.

La labor emprendida y desarrollada por el TGP durante décadas lo posicionó a nivel nacional e internacional como un centro artístico que impulsaba la producción del grabado a través de varias técnicas como la litografía, la xilografía o el linóleo, para elaborar imágenes al servicio de las causas populares, dispuestas a exponer una postura frente a la realidad del país, así como a evidenciar las circunstancias desfavorables de algunos sectores sociales, como un espacio para reclamar derechos y para cuestionar o criticar situaciones políticas, en las que la relación plástico-ideológica quedó expuesta al afirmarse en las composiciones determinadas visiones políticas que se pueden rastrear desde las ligas o vínculos iniciales que se mantuvieron, por ejemplo, con la Internacional Comunista vía la LEAR. Así pues, la trascendencia del TGP quedó expresada por uno de sus miembros:

Lo dijo Ignacio Aguirre en 1957 en palabras recogidas por Raquel Tibol: "El TGP ha sido el crisol de lo mejor que ha dado el movimiento plástico mexicano, ha sido una gran escuela, y ha sido también, con la pintura mural, el fundamento de nuestro arte contemporáneo". Luego, como para enfatizar la importancia del Taller, agregó: "Habría que medir en su justa dimensión el prestigio internacional que ha dado a nuestro país. Hasta China han llegado placas hechas por nosotros que los artistas de allí editaron con verdadera devoción". No se equivocaba. Las imágenes del Taller fueron indispensables durante décadas en periódicos, revistas y libros editados aquí, pero también en impresos de cualquier país que abordaran un tema mexicano. Una estampa pacifista de Andrea Gómez se convirtió en la imagen emblemática del Movimiento Mundial por la Paz y se reprodujo por millones de ejemplares

en muchos países, lo que habla elocuentemente de la presencia del taller en buena parte del mundo (Musacchio, 2007, p. 18).

La importancia y el trabajo continuo y decidido del TGP es también mencionada por otro de sus miembros, Raúl Anguiano, quien aseguraba que “Ningún artista ni grupo de artistas fuera del TGP ha desarrollado una labor constante y permanente ligándose desde su fundación a las luchas del pueblo mexicano. Todos los acontecimientos, nacionales e internacionales, han sido registrados por el TGP” (citado en Tibol, 1987, p. 74). De esta manera, es imposible entender la producción artística del TGP sin tomar en cuenta que el sentido y la causa de sus imágenes claramente poseían una relevancia y aspiraban a tener una repercusión sobre la realidad del país.

Es por todo lo anterior que “se puede comprender por qué durante varias décadas fue parte viva de la cultura nacional, y actuó como elocuente mensajero de México en el extranjero” (Tibol, 1987, p. 111), dado que sus miembros expresaban abierta y decididamente el compromiso social ligado a su trabajo, ambos alimentados mutuamente. Apartar las causas populares y sociales de sus imágenes dejaba su producción artística desprovista y desmantelada.

En lo que respecta a Pablo O’Higgins como miembro del TGP, es a partir de 1960 cuando dejó de asistir a las reuniones por considerar no vigentes los estatutos que regían al colectivo, además de cambios en la mesa directiva que comenzaron a provocar continuas discrepancias entre algunos de sus integrantes. Asimismo, para ese momento el *Taller* atravesaba por una etapa de decadencia y en el año de 1962 renuncia definitivamente a éste.

Importante también es reconocer el vínculo que existió entre la gráfica y el muralismo, pues como se ha señalado anteriormente, algunos artistas ejercieron simultáneamente ambas actividades, por lo que se puede identificar y establecer una correspondencia entre las temáticas abordadas en los grabados de TGP y los desarrollados en algunas composiciones murales, lo cual resulta evidente si tomamos en cuenta que las décadas (entre 1920 y 1950) en que surgen y alcanzan su auge son prácticamente cercanas y coincidentes, en este sentido, el arte gráfico y las obras murales compartieron un clima político y social como expresiones artísticas y llegaron a compaginar en la necesidad de ilustrar los principales acontecimientos del momento histórico. Es por ello que para los grabadores del TGP

El muralismo fue el llamado del arte, el despertar vocacional y la aceptación sin condiciones de sus propuestas. Los propios fundadores del Taller (...) se sentían herederos de ese movimiento, pero sabían que ellos también habían hecho un aporte de importancia (Musacchio, 2007, p. 16).

Debido a lo anterior, no resulta extraño que gran parte de sus miembros fundadores, ejercieran y extendieran su trabajo artístico a los muros de diversos recintos y edificios públicos, e incluso, alcanzaran una reputación como muralistas, tal es el caso de Pablo O'Higgins, Leopoldo Méndez, Fernando Gamboa, Alfredo Zalce y Xavier Guerrero, algunos de ellos con una amplia incursión en la corriente muralista y una destacada producción mural. Incluso el propio Pablo O'Higgins expresó que:

Las discusiones colectivas no sólo nos han ayudado en nuestra labor como grabadores sino también en la de pintores. Nuestras preocupaciones de carácter social las hemos reflejado en los grabados, en el muro y en el caballete (...) la pintura y el grabado no son cosas completamente distintas, no deben serlo (citado en Tíbol, 1987, p. 134).

Así, el autor expresa con contundencia el sentido social que consideraba debe existir y persistir en el arte, sin importar el formato de la producción artística, si bien los grabados vehiculizados y materializados en carteles u hojas volantes permiten llegar a una gran cantidad de personas debido a su capacidad de circulación y las obras murales poseen mayormente un carácter público, la obra de caballete también puede conservar la tendencia a expresar cuestiones del mismo tipo.

En lo que respecta al trabajo de O'Higgins como muralista, son diversas las obras que realizó en lo individual y algunas en las que colaboró colectivamente con otros artistas. A continuación, referiré al trabajo mural del autor, tomando en cuenta que:

Existe una indudable vinculación entre el gran movimiento muralista de la llamada Escuela Mexicana, iniciado en la década de los veinte, y el también notable renacimiento del grabado y la estampería que igualmente se produjo en aquellos años. Todos los principales muralistas de la época realizaron simultáneamente una obra gráfica de gran vigor, aunque algunos fueran menos prolíficos que unos u otros en uno u otro campo (Reyes, 2006, p. 110).

En este sentido, estas expresiones artísticas surgieron y se desarrollaron en México prácticamente de manera paralela, pues, existía una relación entre la pintura mural de gran

formato, la obra gráfica y de caballete de algunos artistas que tenían “el afán y compromiso de hacer un arte para el pueblo, (...) un arte al alcance de las mayorías y al servicio de sus causas” (Reyes, 2006, p. 113). Además, recordemos que, son las obras del muralismo las que atrajeron la atención de O’Higgins e hicieron que éste viajara al país y permaneciera en él durante toda su vida, así como para participar y contribuir en la vida cultural y convertirse en una figura reconocida en el ámbito artístico, incluso, hay una especie de sinergia entre su obra mural y gráfica.

Al arribar a México colaboró con Rivera en algunos murales de la SEP y en Chapingo en calidad de su ayudante. Posteriormente, O’Higgins ejecutó murales en escuelas, mercados y demás recintos que muestran su versatilidad como artista; no obstante, en general su obra mural está marcada por una clara tendencia a ilustrar temas con sentido social y político, aludiendo a problemáticas como la desigualdad, la injusticia, la explotación, el trabajo y el fascismo. Realizó viajes al extranjero, en 1931 a Estados Unidos en donde

Colabora con gráfica en el *Daily Worker*, diario del Partido Comunista de los EE. UU.; sus colaboraciones atrajeron la mirada de la Academia de Arte de Moscú, que le ofrece una beca por un año y de 1931 a 1932 permanece ahí, viviendo directamente los cambios sociales de la revolución de octubre; frecuenta a Tina Modotti y visita a Sergei Eisenstein (González, 2005, p. 57).

Los viajes tanto a EE. UU como a la URSS le permitieron al artista ampliar su mirada sobre los temas de su interés, lo que también explica que, si bien se concentró en las problemáticas nacionales, las situaciones de otros países no le fueron indiferentes y, de hecho, las retomará como motivos en su obra artística.

Entre las primeras obras murales que realizó, destacan algunos trabajos como la obra *La realidad del trabajo y sus luchas* y *La quema de los códigos* que realizó en el año de 1933 en la Escuela Primaria Emiliano Zapata, en la Ciudad de México, trabajo al que fue convocado por Juan O’Gorman, quien era el director de Construcción de Escuelas.

En el año de 1934 pinta el mural *La explotación del campesino y el obrero contra los monopolios* en el mercado Abelardo L. Rodríguez de la Ciudad de México. Para 1936, inicia los trabajos del mural *La lucha sindical: los trabajadores contra la guerra y el fascismo*, que

realizó con un grupo de artistas pertenecientes a la antes mencionada LEAR, en los entonces Talleres Gráficos de la Nación.

En el año de 1938 realiza el mural *La expropiación petrolera* en el auditorio de la Escuela Primaria Estado de Michoacán, también en la Ciudad de México. No es casualidad la participación de los artistas de la época en edificios y espacios escolares, pues esto obedeció al proyecto educativo que se impulsó con fuerza en el periodo cardenista, en el que la escuela era considerada un ámbito sustancial orientado a la formación integral y se pensaba que

La escuela activa proletaria debía insertarse en el núcleo mismo de las zonas de trabajadores, con la finalidad de quebrar la inercia de la explotación, al poner en marcha los mecanismos de igualdad social, al menos en las oportunidades escolares, y como núcleo futuro de la organización obrera. Además de su énfasis colectivista, un concepto integral fue el signo afirmativo del nuevo modelo pedagógico, en busca de la formación del individuo en su totalidad orgánica, física, intelectual, social y estética; todo ello dentro de un marcado principio de unificación nacional. No olvidemos, sin embargo, que en el país se desarrollaba de manera paralela un intenso proceso de corporativización que facilitaba el avance capitalista, el cual, en los hechos, contradecía el radicalismo del discurso escolar (Reyes, 1999, pp. 18-19).

De su obra mural en el extranjero, se encuentra en el edificio del Sindicato de Limpiadores de Quillas de Barcos, en la ciudad Seattle, Washington, EUA, la obra *La lucha contra la discriminación racial y la unidad obrera* que ejecutó en 1945. Al año siguiente, junto a Leopoldo Méndez realiza el mural *La maternidad y la asistencia social* en la Clínica de Maternidad del Instituto Mexicano del Seguro Social, en la Ciudad de México, obra que actualmente ha sido destruida.

Asimismo, en el año de 1949, junto con Ignacio Aguirre, pintó un mural en la Escuela Primaria y Secundaria Gabriel Ramos Millán de Santa María Atarasquillo, Estado de México, sobre el impacto del movimiento revolucionario en la educación. En esta época, viaja a San Francisco y Los Ángeles, California, EUA, para impartir cursos sobre litografía. En 1950 dona el trabajo mural *Construcción de un nuevo pueblo debido a una erupción del volcán Parícutín* a la Escuela Primaria de la población Caltzontzin, Michoacán.

En 1952 realizó la obra mural *Solidaridad sindical* en Hawái, EUA, en el edificio del sindicato de la Unión Internacional de trabajadores marítimos en Honolulu. En 1958, tiene la oportunidad de trabajar en el Palacio Municipal de Poza Rica, Veracruz, el mural exterior *Desde las primitivas labores agrícolas prehispánicas hasta el actual desarrollo petrolero*. Respecto a esta composición, destaca el hecho de que el artista usó una técnica particular, ya que generalmente empleaba la técnica del *fresco*, a base de cerámica opaca, siendo pionero en su aplicación y utilizada con el propósito de resistir al posible deterioro a causa del clima y la contaminación de la zona, lo cual representó una aportación técnica al muralismo.

Posteriormente, en la década de 1960, pinta el mural *Tenochtitlan libre* (1961) en el teatro Experimental José Rubén Romero de la Universidad de Morelia, Michoacán. Como se puede apreciar, esta obra es uno de los pocos trabajos en los que el artista retoma temáticas históricas. En el Edificio del Banco Nacional de Comercio Exterior, en la Ciudad de México, elabora el mural *Mercado interior indígena* (1962). Asimismo, realizó los murales *Boda indígena*, *Paisaje Tarahumara* y *Dios del Fuego* (1964) en el Museo Nacional de Antropología, en la Ciudad de México. A finales de esta década, en el año de 1968 viaja a Europa Occidental y a los países socialistas para impartir un curso práctico de pintura mural.

En 1976, viaja a Washington, tanto para supervisar las obras de restauración del mural que realizó en 1945 en el Sindicato de Limpiadores de Seattle y también para ofrecer un curso sobre pintura mural y la técnica del *fresco*. Para finales de 1970 y principios de 1980, empieza a trabajar en la preparación de proyectos murales que no llegarían a concretarse, el primero de ellos, un mural relativo a la defensa nacional contra las invasiones extranjeras para la capilla del Museo Regional del Obispado en Monterrey, Nuevo León; el segundo, un mural para la Universidad Agraria Antonio Narro, en Saltillo, Coahuila; y el tercero y último proyecto, un mural exterior para la Universidad de Colima, en 1983, año del fallecimiento del artista, mismo que evidentemente también se vio frustrado y fue suspendido.

Oportuno es mencionar que, en lo concerniente a las obras murales, hay algunos factores que es necesario tener en cuenta, pues su ejecución, debido a su gran formato, plantea y conlleva determinadas problemáticas, tales como el espacio arquitectónico o el tipo de construcción en la que se realiza la obra, sumadas muchas veces a otras dificultades de carácter financiero e incluso a las condiciones propias del espacio y su mantenimiento. Lo anterior, sin olvidar

la pericia y destreza requeridas para pintar a cierta altura o en edificaciones específicas, aspectos que complican u obstaculizan su elaboración, los accidentes en los andamios son un claro ejemplo de ello, como le ocurrió a O'Higgins en el año de 1960, cuando “al estar pintando un mural sobre *El Pipila*, para la Feria del Libro, se cayó de los andamios y sufrió varias fracturas” (López, 2005, p. 129). Incluso, se pueden convertir en problemáticas las cuestiones relacionadas con el tipo de trabajo encomendado al muralista y la amplia o mínima satisfacción que produce la obra en quienes la encargaron.

Finalmente, se puede decir que, tanto las temáticas representadas así como los recintos en los que O'Higgins elaboró obras murales al igual que los títulos que asignó a éstas, dejan ver no sólo la tendencia en su trabajo plástico, sino también, sus preocupaciones estéticas y los valores que le interesaba resaltar en las composiciones, a las que además, añadía tintes provenientes de su participación e identificación con agrupaciones como la LEAR o el TGP y por supuesto, afines o compatibles con su militancia política. Todo ello, sin reducir su obra mural a tales aspectos, no obstante, reconocer su influencia y repercusión sobre la constitución del carácter decisivo de ésta, es necesario.

## 2.2. El compromiso con los sectores populares y su reivindicación

Como se ha insistido en páginas anteriores, el trabajo mural, la producción grabadística, la obra de caballete y la actividad dibujística de Pablo O'Higgins ilustran con claridad su propensión a representar la realidad mexicana en el sentido extenso de la palabra. Desde sus inicios en el terreno artístico mostró particular interés por conocer las situación real y cotidiana en la que vivía una gran parte de los mexicanos, como se mencionó en el apartado previo, se incorporó a finales de la década de 1920 a las *misiones culturales* impulsadas por la SEP y realizó labor social como maestro de arte:

La misión en la que colaboró O'Higgins, se estableció por un tiempo en el estado de Hidalgo, luego en el de Zacatecas y más tarde se trasladó al de Durango, en el poblado agrícola y minero de La Parrilla. Durante su estancia en Zacatecas apoyó la huelga de los mineros que pugnaban por mejorías salariales, contra una empresa norteamericana (Reyes, 2003, p. 157).

Su participación en dicha actividad le brindó la oportunidad de entrar en contacto con el pueblo mexicano y mirar de cerca la condición de algunas de sus poblaciones, asimismo, expresa tanto la necesidad como la disponibilidad del artista para involucrarse de manera directa con el contexto social y apoyar como promotor en el ámbito cultural, así como comprometerse con ciertas causas.

Es probable que los acercamientos con distintas regiones y comunidades del país otorgaran al artista una idea clara de sus formas de vida y demás rasgos que no fueron subestimados en su producción gráfica, de caballete, mural y dibujística. Él mismo admitía la atracción que le produjo nuestro país al declarar que, "México, con su pasado y su presente, su gente toda, su naturaleza, sus valles, montañas es color suficiente para inspirar mi trabajo" (citado en Reyes, 1999, p. 2). A continuación, remitiré a parte de la producción artística de O'Higgins con el afán de reconocer en ella aspectos vinculados a sus inquietudes estéticas fuertemente impulsadas y alimentadas por sus tendencias ideológicas. Cabe mencionar que los ejemplos de las composiciones que serán retomadas provienen en su mayoría de su obra gráfica por ser especialmente abundante, contemplando de manera eventual también obras murales y de caballete.

El artista aprovechó aspectos propios de la cultura y la vida cotidiana; también representó otros relacionados con el paisaje y la geografía del territorio mexicano, por ejemplo, son

conocidos sus grabados, dibujos y pinturas sobre el maguey, esta planta agavácea tan típica de México, y que fue también representada por otros artistas de la época.

En este sentido, encontramos grabados como *Paisaje de Atlixco* (litografía, 1953), en el que se aprecian unas edificaciones y a unas personas transitando de modo apacible por el lugar, principalmente mujeres, en el fondo resalta la imagen de un volcán; *Magüey de Topilejo* (litografía, 1978), en el que destaca la imagen de una planta de maguey con las hojas envejecidas, algunas caídas sobre el suelo, en medio de un paisaje desierto. Asimismo, *Madre tierra* (litografía, 1975), en el que aparece de perfil izquierdo una mujer sentada sobre el suelo con la cabeza cubierta con un rebozo, permanece en actitud no precisamente de descanso, sino más bien contemplativa, incluso melancólica, detrás de ella un enorme maguey corona la composición.

Asimismo, las tradiciones de México, así como la fisonomía y los rostros de sus pobladores llamaron con fuerza la atención de O'Higgins, muestra de ello son las composiciones *Mujer indígena de San Baltazar, Puebla* (litografía, 1953), en la que se observa a una joven mujer sentada en el suelo que parece estar afuera de su humilde choza hecha a base de sencillos materiales como la madera, piedras y fibras naturales, enmarcada en un entorno eminentemente rural; *Danzantes de Metepec* (litografía, 1955), en la que se aprecia a un hombre ataviado, portando una máscara y sosteniendo con las manos una especie de varas altas; *Campesino en domingo* (óleo/lino, 1973), en la que se visualiza a un hombre de perfil izquierdo que permanece de pie y recarga uno de sus brazos sobre lo que parece ser una estructura ornamental en la que está colocada una maceta, mira hacia el frente y lleva vestimenta que sugiere ser de manta, huaraches y sombrero; *Marcelino, indígena de Guerrero* (litografía, 1977), es un retrato en el que aparece sentado sobre el suelo un hombre de edad avanzada, resaltan los pliegues de su ropa, eleva una de sus piernas, la cual envuelve con sus manos entrelazadas, inclina ligeramente la cabeza en actitud de reposo y con gesto pensativo; *Boda indígena* (litografía, 1964), en la que se observa a una mujer que aparece de espaldas de los hombros hacia arriba, se deja ver el perfil derecho de su rostro y en su cabello, recogido de modo sencillo, lleva atadas, a manera de atavío o adorno, unas ramas con hojas, de una misma planta con abundante follaje que se aprecia en el fondo.

O'Higgins plasmó este tipo de escenas y personajes que capturó y construyó a partir de su anonimato para sustentar la imagen genérica del pueblo, considerándolos la parte viva y auténtica de México y su cultura; la cual pretendía perpetuar en sus imágenes. Como se ha visto en las obras antes referidas, es la gente del pueblo, el habitante común, uno de los temas principales en sus representaciones, al tiempo que recupera los elementos del paisaje de ciertos lugares y sus respectivos pobladores. De este modo:

Pintó teniendo como tema varios aspectos de la vida mexicana, incluyendo sus paisajes de intenso colorido (...) con sus valles poblados de grandes cactus. Pero sobre todo atrajeron a Pablo los habitantes de esta tierra: mujeres, hombres, ancianos, jóvenes y niños en sus fiestas y variadísimos quehaceres (León-Portilla, 2006, p. 19).

Resalta aspectos relacionados con la riqueza cultural y étnica de país, ilustrando algunas de sus características. En este sentido, los ambientes y personajes de la vida cotidiana, así como sus formas de vida se convirtieron en motivos recurrentes de sus composiciones.

Por otro lado, además de estas representaciones y, de hecho, las que más interesa destacar, son aquellas alusivas a las personas en pleno desempeño de sus labores y actividades para lograr la subsistencia, son las personas trabajando, campesinos y obreros, los que protagonizan las más variadas escenas en obra de O'Higgins, en las que encontró un acervo y un material inestimable que procuró ilustrar con dignidad. Tanto los trabajadores rurales como los urbanos ocupan un lugar notorio en su obra.

En lo que respecta a los trabajadores rurales, abundan composiciones dedicadas a representar las faenas en el campo, muchas veces protagonizadas por mujeres y hasta niños, tal es el caso de *Lavanderas de Huilulco* (litografía, 1954), en la que se aprecia a un par de mujeres de rodillas lavando ropa junto a un río y apoyándose sobre unas piedras, más atrás, un pequeño niño las observa atentamente; *Sembradora* (litografía, 1959), en la que aparece una mujer inclinada y con los brazos arando la tierra, al fondo un hombre transporta sobre su espalda una prominente carga; *Mujer en el mercado de Cuautla* (litografía, 1964), en la que se aprecia a una mujer de largo cabello cano sentada sobre el suelo y, frente a ella, distintos productos, frutos y legumbres que observa, dispone y organiza para su venta. A las mujeres en la obra de O'Higgins "las vemos sembrando o cosechando, en los poblados vendiendo las legumbres o las ollas que han hecho con sus manos, o dentro de sus chozas preparando el alimento

cotidiano, o cosiendo, cuidando a sus criaturas” (Guerra, 2006, p. 42). Dispuestas y organizadas, ya sea para hacer sus actividades domésticas u otras para contribuir en el trabajo e ingreso familiares.

En este contexto, también podemos mencionar *Cargando pencas* (litografía, 1976), en la que se observa a un hombre llevando sobre su espalda una pesada carga de pencas, con un paso que simula ser acelerado y que lo obliga a inclinarse, en la parte derecha sobresale la imagen de un enorme maguey y al fondo, en un paisaje que parece interminable, otros magueyes y más puntas en fila de esta planta ; *La carreta* (óleo/lino, 1966), en la que aparece en la parte derecha un hombre arando la tierra y frente a él una carreta que es halada por una res que lo auxilian en su labor; *Familia campesina* (litografía, 1973), en la que se muestra a una mujer de espaldas e inclinada que retira maleza para despejar la tierra, más atrás, del lado derecho un niño ayudando en esta labor y más al fondo, un hombre trasporta una carga sobre sus espaldas, los tres personajes son fijados en medio de un paisaje agreste; *Chiclero* (litografía, 1973), en la que se puede ver a un hombre subido sobre un inmenso árbol de chicozapote para extraer el chicle, el gesto del hombre expresa el esfuerzo realizado que se completa con la tensión que ejerce en uno de sus brazos para conseguir su objetivo; *Cañeros* (litografía, 1952), en la que aparecen dos campesinos de perfil con vestimenta de manta y sombrero, cortando con una hoz la siembra de la caña de azúcar, las hojas de la planta, que están detrás de los trabajadores, son ilustradas con vigor y dinamismo.

En estas representaciones sobre las faenas en el medio rural, el artista logra una integración entre el paisaje y los sujetos que son y viven del campo, cuya subsistencia depende del arduo trabajo con la tierra y es producto de jornadas extenuantes, de tal modo que, se aprecia “comunidad y paisaje en una comunión de trazos que no es idílica. Composición que recrea el drama cotidiano” (Uranga, 2006, p. 56). Asimismo, es importante tomar en cuenta que el contexto en el que O’Higgins inicia y realiza su obra, la economía del país era fundamentalmente rural por lo que predominaba una fuerte presencia campesina y, por ende, las actividades agrícolas eran la base de subsistencia de una gran parte de la población.

En este sentido, también el paisaje rural, sus labores y personajes se convirtieron en temas frecuentes en las composiciones del artista, “el campo está presente en la obra del maestro, el trabajo campesino significado. Sin tractores, sin combinadas, sólo herramientas y cuerpos

cansados que arrancan a la tierra su sustento” (Uranga, 2006, p. 55). Se ha insistido en que se vinculó con distintos puntos del país y pudo conocer de primera mano las condiciones prevalecientes en el campo, así como los estilos de vida propios del ámbito rural, lo cual puede explicar la importancia y el reconocimiento que el artista le concedió hasta el punto de convertirlo en motivo protagonista de algunas de sus obras. Además, “recorrió buena parte de México para acercarse a su pueblo, a sus indígenas, mujeres, hombres, niños y ancianos. Su ideología le ayudaba a enmarcar la situación de aquellos que consideraba indispensable comprender para alcanzar respuestas a sus problemas y requerimientos” (León-Portilla, 2005, p. 48). Como se puede ver, en la obra de O’Higgins, existe una abundancia de escenas del campo y del medio rural.

En lo concerniente al mundo urbano, se pueden encontrar una gran variedad de obras en las que O’Higgins representa primordialmente el trabajo, como una actividad sustancial que implica esfuerzo y destreza, ilustrado diversos oficios que se desempeñan mayormente en las ciudades. Encontramos, por ejemplo, una variedad de grabados dedicados a los trabajadores de la construcción, tal es el caso de *Albañiles* (litografía, 1955), en la que se puede observar a dos trabajadores que aparecen de espaldas, uno de pie y el otro en cuclillas, ambos sobre un andamio trabajando sobre el muro de una edificación, en la representación de este oficio y tipo de personajes enfatiza la fuerza que se requiere en dicha labor, pues los materiales y procesos de la albañilería exigen particular pericia y siempre de un trabajo colaborativo; *Cargadores de Veracruz* (litografía, 1941), en la que se aprecia a dos hombres con sombrero y camiseta descubierta, uno de ellos, en la parte izquierda, aparece de espaldas y sentado sobre una carretilla de carga manual, comúnmente llamado *diablito* (hecho de una estructura de metal en forma de L con ruedas que se utiliza para facilitar el trabajo de los cargadores), a la espera de llevar algún producto; el otro, del lado derecho, aparece de pie levantado un *diablito*, en lo que sugiere ser una acción para acudir a transportar alguna carga.

En este tenor, también podemos aludir al grabado *Minero* (litografía, 1946), en el que se puede ver en primer plano a un trabajador al interior de la mina con el pecho descubierta, probablemente debido a la alta temperatura que predomina, usa casco y lleva una carretilla llena de grandes piedras, al fondo en la parte superior se aprecia la silueta de un minero que está entrando a la mina cargando con el brazo derecho una herramienta de trabajo, destaca el

ambiente recreado por el artista en el que ejecuta un juego de sombras que evoca la oscuridad de la mina; *Electricista* (litografía, 1953), en la que aparece un trabajador de perfil izquierdo subido sobre un poste de electricidad manipulando unos cables, sugiriendo estar a una altura considerable que hace aparecer al hombre como suspendido en el aire, a pesar de que se encuentra sujetado por la cintura de una especie de gruesa cuerda que lo sostiene, pero sobre todo, destaca la habilidad del electricista, dadas las condiciones y necesidades a las que se enfrenta en el ejercicio de su labor. En este sentido, tiende a “mostrar la dignidad de los productores de toda la riqueza, además de apuntar a la formación de la patria construida por quienes transforman las cosas en bienes y servicios nacionales en beneficio de todos” (Híjar, 2006, p. 75).

En estas imágenes el artista resalta en los distintos personajes la tensión en la musculatura de sus brazos, los gestos que enfatizan el esfuerzo realizado, así como el desgaste físico y su destreza en el manejo de ciertas herramientas y el dominio de sus actividades. Electricistas, mineros, cargadores, adoberos, metalúrgicos, vendedores, pepenadores, entre otros, son las figuras constantes de sus ilustraciones, en las menos, también los muestra en descanso. Por lo anterior:

O’Higgins concreta en signos la dignidad de esos héroes desconocidos que hacen posible toda la riqueza: sin ellos, el paisaje urbano no tiene sentido humano fuerte, fija actitudes no sólo en las duras faenas cotidianas sino también el reposo y la fiesta (Híjar, 2006, p. 72).

Asimismo, intentó recalcar las circunstancias que conllevan las jornadas en el medio urbano, en el que, a diferencia del rural, los trabajadores deben adaptarse a ciertos espacios, posturas, posiciones, o bien al manejo específico de algunos materiales y herramientas especializadas; mientras que, el trabajo en el campo, generalmente se desarrolla en espacios abiertos e iluminados, sin embargo, reconoce que las faenas en ambos ámbitos son igualmente difíciles y fatigantes, por lo que realiza un enaltecimiento del trabajo. Pues:

El universo pictórico de Pablo (...) es escenario en el que seres humanos sufren y se esfuerzan en diversos quehaceres. Hay campesinos, obreros, mineros, albañiles, cargadores, hombres con su carreta o conversando desde una canoa, vendedores de flores o chichicuilotos, mujeres y hombres en los mercados, unos se regocijan bailando en un carnaval o participando en una

boda (...) muchos de ellos con rasgos e indumentarias indígenas. Este universo (...) es el del México que él quiso vivir y evocar (León-Portilla, 2005, p. 48).

Sobresale la capacidad del artista como observador y su interés por registrar en sus variadas composiciones aspectos y características de la vida rural y urbana del país. A este respecto:

Siempre los trabajadores son captados por O'Higgins con gran sensibilidad y respeto —diría mejor con admiración y solidaridad— gracias a la fina percepción de su enorme talento plástico, ya fuera al encontrarlos ejecutando arduos labores, o en su vida familiar y en sus esfuerzos de superación (Reyes, 2006, p. 116).

Debido a ello, personajes de la vida cotidiana, así como los trabajadores en pleno desempeño de su actividad, ocupación u oficio, generalmente arduo y practicado no en las mejores condiciones, constituyeron los temas que el artista insistió en recrear y al que, de hecho, dedicó gran parte de su obra. Por lo tanto, se debe tener en cuenta que:

El ejercicio profundo e ininterrumpido de la calidad artística, o si se prefiere de la calidad expresamente gráfica, dibujística o pictórica (...), como manifestación de respeto al pueblo, constituye el principal aporte de O'Higgins a la cultura artística de su momento. Y fue capaz de conseguir tal cosa mediante su determinación de dirigirse al pueblo, pero haciéndolo con una solvencia profesional que incesantemente incrementó (López, 2005, p. 19).

En síntesis, se puede decir que las temáticas y los motivos centrales de su obra, en sus distintas vertientes y formatos, colocan como un aspecto de vital importancia la representación de los sectores menos favorecidos en la jerarquía social, ya sean hombres, mujeres e incluso niños. Intenta y, de hecho, consigue registrar en sus imágenes fragmentos de México y captar con vivacidad a sus pobladores comunes y corrientes, aquellos que en la cotidianidad dan cuenta del carácter y la conformación de un país; mismos que le otorgan sentido mediante sus estilos de vida, prácticas, identidades, necesidades y aspiraciones, en las que el trabajo se convierte en un elemento sustancial, aspecto que representó con un amplio sentido humano.

Por otro lado, también encontramos composiciones cuyo contenido apunta hacia la crítica social y la lucha política, imágenes que específicamente comunican problemáticas y remiten a temas en los que el autor manifiesta su postura ideológica y, derivado de ello, un compromiso con ciertas causas, tanto sociales como políticas. En su labor como grabador,

encontramos composiciones como *Salario insuficiente* (litografía, 1952), en la que se muestra a una familia que se presenta ante quien es probablemente el que ha contratado al jefe de familia o le otorga un pago por su trabajo, al centro un hombre que extiende el brazo derecho para mostrar un documento en actitud de insatisfacción y reclamo, al lado izquierdo una mujer, seguramente su esposa, con vestimenta humilde y gesto triste y del lado derecho una pequeña niña vestida sencillamente y descalza acompaña a los dos adultos mientras eleva ligeramente su cabeza mirando al frente; *Trabajando para subsistir* (litografía a color, 1973), en la que se puede observar a una mujer caminando llevando una carga sobre sus espaldas en medio de un paisaje desolado e inhóspito, aludiendo al trabajo diario que hace posible la satisfacción de las necesidades más apremiantes como la alimentación o la vivienda; *Vida de perros* (litografía, 1936), en la que se aprecia a cuatro personas sentadas sobre el suelo, el primero de derecha a izquierda parece tomar comida que también está en el suelo, mientras una perra desnutrida se acerca a ellos buscando algo de alimento.

En este sentido, la representación de los desprotegidos, vulnerables y excluidos, de aquellos que parecen estar al margen de los derechos y severamente restringidos para acceder a las oportunidades que les permitan mantener una vida digna, toma un lugar importante en la obra de O'Higgins, para exhibir las condiciones que cotidianamente enfrentan y deben resolver a pesar de sus limitaciones.

Desde un tono más político, podemos encontrar composiciones destinadas a manifestar solidaridad hacia los sectores campesino y obrero, algunas otras a denunciar el autoritarismo de ciertos regímenes políticos, así como los estados de injusticia y violencia que entrañan, o bien para expresar su apoyo ante situaciones políticas específicas. Incluso, el propio artista sostuvo que “una premisa fundamental de su práctica consistía en saber que no sólo somos maestros del color y la línea sino educadores políticos” (citado en Reyes, 1999, p. 23). Asumiendo que su producción artística no estaba desligada de una conciencia política.

Entre este tipo de representaciones, encontramos por ejemplo, *Cárdenas informa al pueblo* (grabado en linóleo, 1939), en la que se puede observar en la parte izquierda la figura prominente del presidente Lázaro Cárdenas que aparece de perfil derecho, debajo de él se aprecia una multitud de personas mostrando enormes mantas con las frases: *18 de marzo de 1938* y *Viva la expropiación del petróleo*, aludiendo al régimen cardenista de manera

propositiva como un gobierno que está cerca del pueblo y toma decisiones en beneficio de éste. Igualmente, en el mural *La expropiación petrolera* (1938) O'Higgins aborda dicha temática para “construir un signo de identidad y reafirmar un acto de soberanía, en su acepción de control del pueblo sobre los recursos de la nación” (Reyes, 1999, p. 35).

La situación de los campesinos y obreros como fuerzas económicas y políticas también es abordada por el artista, tal es el caso del mural *La lucha contra la discriminación racial y la unidad obrera* (1945), que en uno de sus fragmentos muestra a un grupo de obreros reunidos alrededor de un pliego que señalan y en el que se lee la inscripción en inglés: *Build a free world. No masters, no slaves. Workers of the world unite!*, frase que, de hecho, concluye el *Manifiesto del Partido Comunista* de Karl Marx. De igual modo, la obra mural *La explotación del campesino y el obrero contra los monopolios* (1934), en la que expone la explotación a la que los trabajadores rurales y urbanos son sometidos por parte de los intermediarios en el sistema capitalista. Asimismo, algunos carteles y grabados que elaboró en el TGP para manifestar solidaridad y compromiso con el movimiento obrero, los intereses y las luchas de los trabajadores, así como para destacar la importancia de la unidad nacional.

Como se ha mencionado en el apartado anterior, también realizó obra para referirse a problemáticas de carácter internacional, por ejemplo, la obra *Primero de Mayo en Nueva York* (óleo sobre tela, 1931), en la que aparecen, ya prácticamente dispersados, un conjunto de trabajadores, que están siendo agredidos por un grupo de policías que los someten con armas, se puede apreciar la resistencia de ciertos trabajadores, algunos de sus volantes y sombreros en el suelo; la obra integra una escena visualmente cargada, en ella, el artista ilustra las adversidades y obstáculos implicados en las luchas laborales que pueden derivar en actos violentos y que atentan contra la libertad de expresión.

El grabado *Franquismo* (litografía, 1947), en el que ilustra una procesión en la que se puede observar al centro a un miembro de la élite religiosa, posiblemente un obispo o un cardenal, que lleva en la cabeza un mitra sacerdotal y eleva el brazo izquierdo, va montado en un caballo que a su paso pisa con sus patas delanteras una bandera que está en suelo, del lado derecho, se aprecia a un par de religiosas que van acompañando a pie y del lado izquierdo, otro miembro de la iglesia que porta un estandarte con el signo de la cruz, dicha representación alude al poder que la iglesia católica ejerció durante el franquismo y evoca el

papel crucial que ésta desempeñaba para apoyar la dictadura conservadora de Francisco Franco en España. En este contexto, también se puede mencionar *Guerrillero español* (grabado en linóleo, 1952), en el que representa la figura de un soldado español republicano con un fusil en la espalda que permanece de pie con ambos brazos extendidos y haciendo puños con las manos, en actitud valerosa y de lucha. Es necesario reconocer que, O'Higgins

Como pocos, esto lo consigue con la línea gruesa, el diseño sintético de las figuras, los paisajes agrestes con sus acentos propios, las tareas industriales, los reposos, la vida cotidiana con un respeto fundamentado en los miles de apuntes realizados en la convivencia, la organización, la lucha, en el congreso combativo, en la reunión con compañeros (Híjar, 2005, p. 43).

La obra artística de Pablo O'Higgins es en general un testimonio de sus preocupaciones estéticas que casi de manera inevitable nutría de inquietudes de carácter social y político. Pues gran parte de ésta la conformó y utilizó como un medio para

Denunciar, concientizar y luchar en contra del autoritarismo, del abuso de poder, de la explotación del pueblo, del campesino, del obrero, del desposeído, de la guerra, del fascismo e imperialismo, ligados estos temas y presupuestos ideológicos a la izquierda mexicana. Claro que Pablo no fue el único que se inscribió en este entorno, sin embargo, (...) fue quizá el que más rápido se desprendió de los contenidos mexicanistas posrevolucionarios y de la influencia de Diego Rivera, quien fuera su mentor y amigo, lo que no impidió que alguna vez tuvieran diferencias (López, 2005, pp. 14-15).

En este sentido, no era, para O'Higgins, el arte un ámbito neutral y descargado de anhelos de justicia y deseos de transformación, todo lo contrario, representó para él la invaluable posibilidad de visibilizar las condiciones de desigualdad social y económica, así como para recrear escenarios idílicos en los que la organización de las clases trabajadoras se convertía en la fuerza y motor del cambio, por tanto, en la fuente del progreso. Su colaboración en distintas agrupaciones, en las que veía la ruta para desarrollar y complementar su talento artístico, muestra su confianza en el trabajo colectivo como un medio para manifestarse a favor de ciertas causas populares y también como espacios para ejercer la crítica social. Es por ello que, la producción artística de O'Higgins está íntimamente ligada a cuestiones sociales y aspectos políticos, por lo que se puede decir que:

Pablo se entregó al arte con un compromiso plástico, en el que incluyó la lucha por la dignidad y la reivindicación social de los desposeídos, por las causas populares que él consideraba justas, por una mayor equidad social, económica y política en México y en el mundo, por ello, sus disputas estético-políticas no se limitaban a nuestro país, que adoptó como propio, sino que con su vocación internacionalista se sumó a la defensa colectiva desde la trinchera de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), en la realización por ejemplo de grabados y litografías en apoyo a los republicanos de la guerra civil española, así como su participación en campañas contra el fascismo en Italia y el nazismo en Alemania o al movimiento de liberación nacional en México en los años 70 (López, 2005, pp. 15-16).

En la trayectoria artística de O'Higgins encontramos su iniciativa de fundar y participar, en colaboración con otras figuras del arte y la cultura de la época, en asociaciones dedicadas a representar las realidades de México y a evidenciar ciertas problemáticas, e incluso impulsar procesos de cambio y transformación sociales para mejorar la condición de los más desfavorecidos. Para estos artistas, fue una prioridad asumirse como miembros de una sociedad en la que el arte jugaba un papel importante y se pensaba como un pujante medio de expresión, en un contexto que además, animaba a buscar en la figura del artista un sujeto con capacidad creativa y socialmente comprometido, dispuesto a enfocar su trabajo en la representación de las luchas históricas y mostrar las causas sociales aún pendientes en el país, a pesar de los desafíos técnicos, económicos o arquitectónicos que esto conllevaba e implicaba.

Merece la pena destacar que, a pesar de que O'Higgins decidió abandonar ciertas agrupaciones como la LEAR y el propio TGP, debido a la politización de los temas y discusiones al interior de éstas, expresó en su obra una postura ideológica que deja expuesta una visión filosófica sobre el hombre y particularmente sobre las personas del pueblo y pertenecientes a las clases proletarias, insistiendo en representar sus formas de vida, costumbres, identidades, anhelos, así como también sus mecanismos de subsistencia. Asimismo, conservó en algunas de sus composiciones artísticas la idea del hombre como productor de la riqueza y el progreso a través del trabajo, actividad que lo dignifica y le permite satisfacer sus necesidades básicas. Dado que la ideología, como se ha revisado en apartados anteriores, no posee necesariamente un carácter político, pues se debe reconocer que

La ideología impregna todas las actividades del hombre, está presente en las actitudes y en los juicios políticos, en el cinismo, la honestidad, la resignación y la rebelión. Gobierna los comportamientos familiares de los individuos y sus relaciones con los otros hombres y con la naturaleza, está presente en sus juicios acerca del sentido de la vida, etcétera (Harnecker, 2013, p. 102).

Bajo este contexto, la obra del artista quedó impregnada de un sistema específico de valores e ideas que lo impulsaron a producir un amplio repertorio de imágenes en torno a personajes y acontecimientos en los que mostró especial interés y frente a los cuales expresó un posicionamiento particular.

Pablo O'Higgins mantuvo en su labor artística, ya fuera como grabador, pintor, dibujante o muralista, un compromiso con ilustrar las problemáticas más apremiantes de ciertos sectores sociales, concretamente el campesino y el obrero, que fueron constantes preocupaciones en su trabajo. Como se ha visto a lo largo de este apartado, la obra del artista toma como punto de referencia a los miembros de las clases trabajadoras y populares, los muestra primordialmente en el desempeño de sus actividades o en la lucha por sus derechos, insiste en dejar evidencia, a través de sus composiciones, de sus necesidades y aspiraciones. Los temas y las formas de abordaje en su obra mural, de caballete, al igual que los motivos y las representaciones de sus grabados se nutrieron de tales aspectos y apuntan en este sentido.

### **2.3. El mural: *La realidad del trabajo y sus luchas***

En el presente apartado se realiza un análisis iconográfico e iconológico de la obra mural *La realidad del trabajo y sus luchas*, también conocida con el nombre de *La explotación infantil en las fábricas*, realizada en el año 1933, por el artista Pablo O'Higgins, en la Escuela Primaria Emiliano Zapata, ubicada en la Calle Fundidora de Monterrey Núm. 179, en la Colonia Industrial Vallejo de la Delegación Gustavo A. Madero, en la Ciudad de México.

La obra está situada en el cubo de la escalera principal del centro escolar, fue realizada con la técnica del *fresco* y tiene unas dimensiones de 2.77 x 5.70 metros. La escuela fue inaugurada en 1932 y su construcción estuvo a cargo del arquitecto Juan O'Gorman, quien:

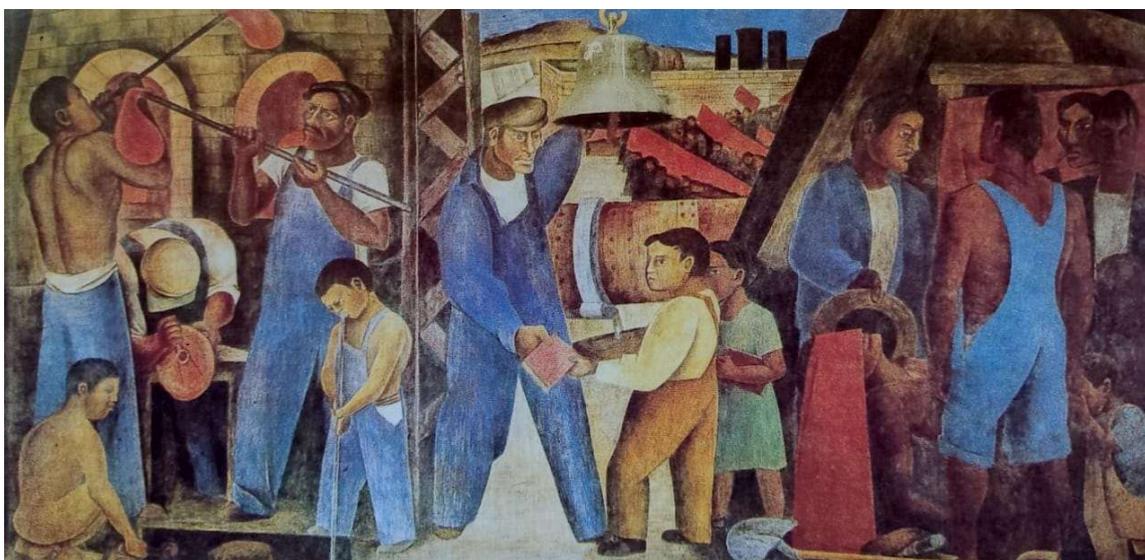
Aplicó sus teorías de tendencia funcionalista en estos edificios, en los que se trataba de aplicar el principio de la máxima eficacia con el mínimo de gastos, con la idea de construir el mayor número de aulas para satisfacer las necesidades de la educación. El aspecto útil y práctico era el más importante y en segundo plano estaba el aspecto estético y la noción de lo bello (Fuentes, 2012, p. 112).

Como parte de lo anterior, no se puede perder de vista que la propia noción de funcionalidad en la arquitectura concibe y reconoce que la obra estética cumple una función social y le atribuye al muralismo un papel didáctico y hasta propagandístico. De modo que “el llamado de los artistas no reñía con la postura funcionalista del arquitecto O'Gorman, fincada en la economía de formas y de recursos, con un claro sentido de utilidad social” (Reyes, 1985, p. 10). En este sentido, era común solicitar el trabajo de los muralistas para ilustrar en los recintos escolares aspectos relacionados con la historia nacional o para representar situaciones específicas vinculadas al contexto sociocultural, por lo que “se decidió introducir elementos plásticos, tales como relieves, esculturas o pinturas murales con el fin de estimular la vivencia artística en los alumnos” (Fuentes, 2012, p. 137). Por su parte, Pablo O'Higgins eligió desarrollar una composición mural en la que tomó como temas centrales la niñez, la educación y el trabajo.

El mural se divide en tres escenas. La primera, de izquierda a derecha, alude al trabajo infantil y se conforma de la siguiente manera, en la parte izquierda se observa a un trabajador de perfil derecho que permanece de pie, lleva pantalón azul y no viste ninguna prenda en la parte superior por lo que su espalda queda completamente descubierta, eleva su cabeza y con las

manos sostiene una especie de tubo metálico largo, conocido en el oficio del soplado de vidrio como *caña*, con el que precisamente está soplando vidrio, dicho material es representado en una forma casi circular y en color rojo que evoca el calor y la temperatura alcanzada y necesaria para moldearlo, pues, el vidrio soplado es una técnica que se realiza manualmente para fabricar objetos de vidrio a través de burbujas fundidas de éste, es decir, que una vez que el vidrio llega a su punto de fusión se le puede dar la forma deseada mediante el soplado.

Figura 1. Mural *La realidad del trabajo y sus luchas* (1933), Pablo O'Higgins.



Nota: Tomado de *Pablo O'Higgins* (p.36), por M.J. De la Fuente y F. Reyes, 2003, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.

En la parte inferior izquierda, se aprecia a un niño que aparece también de perfil derecho, está sentado en cuclillas y extiende el brazo derecho para tomar una herramienta. El infante, al igual que el trabajador antes referido, no lleva puesta ninguna prenda en la parte superior, incluso los pantaloncillos que usa tienen un color ligero y desgastado que pueden confundirse con su propia piel, además, está descalzo, circunstancia que podemos inferir les permite estar menos sofocados debido a la temperatura que prevalece en el desempeño de su actividad; sin embargo, es claro también que el artista intenta comunicar que las condiciones bajo las cuales labora el menor no son, ni en apariencia ni en acción, las más cómodas y favorables. No obstante, se debe tener en consideración que:

Durante las primeras décadas del siglo XX la ética económica de las familias populares continuó sobre las bases de que los niños contribuirían al ingreso familiar desde muy temprana edad (...) Los niños trabajaban por una necesidad familiar y porque de esa forma ayudaban a la sobrevivencia de los demás miembros de la familia, fuera ésta extensa, uniparental, nuclear o colateral. Es decir, las decisiones sobre el trabajo de los hijos menores fueron adoptadas comúnmente en el seno del hogar y determinadas particularmente por factores de orden socioeconómico, decididas por el grupo doméstico para su supervivencia y para asegurar su propia reproducción. (Sosenski, 2010, pp. 79-80).

En la parte media de la composición se aprecia a otro soplador de vidrio con overol azul, camisa blanca y boina, no se le puede ver el rostro ya que está inclinado sosteniendo la *caña* con el vidrio incandescente, mientras se recarga sobre una mesa en la que corta el vidrio aún caliente con unas tenazas especiales que se usan para cortar ese material, en la ejecución de esta acción parece aplicar una fuerza considerable que se expresa en la tensión de sus brazos. Por ser un proceso artesanal, el soplado de vidrio demanda concentración y destreza, pues, cuando el vidrio se retira del horno se enfría de inmediato por lo que se necesita darle forma con rapidez, de lo contrario, no se puede moldear más y es necesario recalentarlo varias veces.

Finalmente, en la parte derecha de esta escena, se puede apreciar a un tercer trabajador también con overol azul, camisa blanca y boina negra, aparece de frente sosteniendo con ambas manos la *caña* para soplar vidrio, pero a diferencia del primero, no está inflando ni moldeando vidrio, sólo observa atentamente el material caliente que destaca por un rojo iluminado. Debajo de él, aparece un segundo niño con overol azul también, pero sin camisa, permanece de pie y toma con sus pequeñas manos la *caña* para soplar el vidrio. Este menor, al igual que el anterior, proviene de una familia de clase trabajadora, en la que el ingreso que aportan mediante su actividad laboral, aunque sea de forma complementaria, ayuda a la subsistencia de ésta, dado que “el trabajo infantil fue una práctica de los sectores populares y parte esencial de sus estrategias de sobrevivencia en un sistema de mercado capitalista” (Sosenski, 2010, p. 80).

Por su parte, el sistema económico capitalista se sustenta en la categoría de clase social que establece una clasificación y diferenciación de los individuos, en función de su acceso a los medios de producción lo que a su vez condiciona sus relaciones sociales y determina su participación en las mismas, puesto que “son (...) las relaciones de producción el elemento

más importante para definir las clases sociales. Según sea el carácter de estas relaciones de producción será el carácter que tome la relación entre la clase explotadora y la clase explotada” (Harnecker, 2013, p. 224).

Al fondo de la escena antes descrita, se pueden apreciar los hornos contruidos con ladrillos grises en los que se calienta el vidrio para que pueda ser soplado y moldeado y que le confieren a esta labor un ambiente complicado dadas las temperaturas que predominan. La presencia de los dos niños nos indica que el trabajo infantil era una actividad recurrente, principalmente entre las familias más necesitadas, los menores sugieren tener entre 8 y 10 años, además:

Durante el decenio de 1920 miles de niños y adolescentes trabajaron en la mayor parte de los sectores industriales de la Ciudad de México. No sólo los que tenían los 12 años legales para hacerlo sino incluso menores de esa edad. Alrededor del 7 por ciento de los obreros y artesanos en el Distrito Federal no habían cumplido los 16 años (Sosenski, 2010, p. 89).

Aunado a ello, la representación que realiza O’Higgins sobre los niños es casi en su totalidad la de una infancia interrumpida y complicada, menores que ayudan o se emplean en alguna actividad, “Los niños de Pablo trabajan, no juegan ni sueñan. Cargan pesados bultos, acompañan a sus padres en las duras faenas del campo, cumplen con las responsabilidades productivas características de una brutal división del trabajo familiar” (Híjar, 2006, p. 140). Efectivamente, en su obra gráfica, mural y de caballete predomina la niñez marginada que escapa al imaginario en el que la infancia es una etapa lúdica y de fantasía, ya que enfrentan carencias y dificultades derivadas de su condición social y económica, al representarlos:

Sintetiza en trazos magistrales los cuerpos de los niños explotados y, al hacerlo, da a entender la precariedad de sus vidas en el cuerpo social. Aún en los niños sin referencias ambientales, basta la cachucha, la ropa holgada y sin planchar, los zapatones urbanos o los huaraches campesinos, los rostros serios, para apreciar una niñez muy distinta del paradigma implantado por el ascenso burgués de la alegría juguetona e improductiva (Híjar, 2006, pp. 144-145).

Intentado arriesgar una interpretación, podríamos decir que el trabajador y el niño ubicados en la parte izquierda de esta escena, probablemente provienen del medio rural, mientras que los otros, situados en la parte derecha, pertenecen al medio urbano, ya que su vestimenta los identifica o asocia más con tareas industriales. Asimismo, podríamos preguntarnos por qué

el artista eligió representar el trabajo infantil de manera específica con la actividad del soplado de vidrio y, al respecto, encontramos que en la década de los veinte “los talleres y fábricas de vidrio, porcelana y loza del Distrito Federal se caracterizaban por un gran uso de mano de obra infantil. Más del 80 por ciento de éstos ocupaban menores de edad” (Sosenski, 2010, p. 106).

Figura 2. Detalle *La realidad del trabajo y sus luchas* (1933), Pablo O'Higgins.



Nota: Adaptado de *Pablo O'Higgins* (p.36), por M.J. De la Fuente y F. Reyes, 2003, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.

Los tres personajes adultos que aparecen en esta escena podrían representar lo que en el oficio se denomina *maestro soplador*, mientras que los dos niños tendrían el estatus de ayudantes o aprendices, que era justamente la calidad en la que la mayoría de los menores trabajaban tanto en las fábricas como en los talleres, asumiendo que estaban en un periodo de enseñanza en el que podían adquirir los conocimientos y las técnicas suficientes para desempeñarse en el oficio. Sin embargo:

Los dueños de las fábricas y los talleres utilizaron la figura del aprendiz para disminuir los costos de la producción ya que permitía pagar menos por el mismo trabajo (...) Los exiguos salarios, el maltrato y la deficiente enseñanza que recibían sobre el oficio provocaban que los aprendices estuvieran en permanente estado de movilidad, pasando de un taller a otro en

cortos periodos de tiempo y, en consecuencia, largos años en ese estatus. En la ciudad de México la movilidad laboral fue una característica del trabajo infantil manufacturero (...) Huían de los maltratos, los bajos salarios. En esas circunstancias niños y adolescentes fueron objeto de abusos y explotación por parte de sus patrones y compañeros; aunque debían tener contrato, la mayor parte no lo tenía; aunque debían tener salario, la mayoría no lo percibía; difícilmente pudieron defenderse de los abusos (Sosenski, 2010, pp. 93-94).

En este sentido, la categoría de aprendiz o ayudante, si bien podía descargar a los menores de responsabilidad, también los colocaba en una clara desventaja y, sobre todo, en una condición de explotación sistemática que entraña dominación y abuso ante el cual quedaban desprotegidos. Por lo que, esta escena es “una denuncia del trabajo de los niños en condiciones precarias que afectan su salud y crecimiento” (Fuentes, 2012, p. 113). Pues como antes se ha referido, el soplado de vidrio se considera una actividad compleja, que implica procesos y etapas y, por su puesto, riesgos. Es, por tanto, un trabajo difícil y que requiere de habilidad y fortaleza física, aspecto este último que en los menores no se encuentra completamente desarrollado y los hace vulnerables en el desempeño de esta actividad, situación que los expone a diferentes peligros, por ejemplo, se tiene registro que a principios de la década de los veinte:

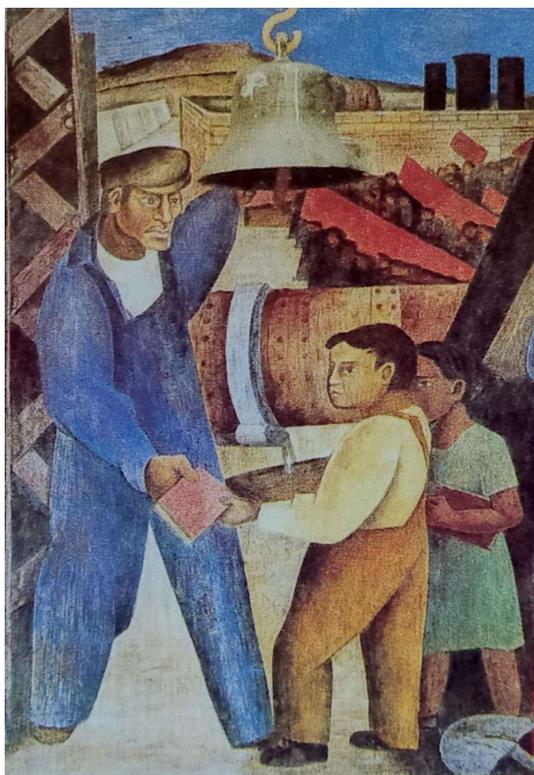
En una fábrica de vidrio ubicada en la calle de Allende, nueve menores de 12 años trabajaban como sopladores y moldeadores de vidrio, permanecían con las piernas dentro del agua durante el tiempo que duraba la jornada. Éste no era un caso aislado, el Departamento del Trabajo recibía miles de denuncias de accidentes por intoxicación con sustancias químicas, manejo de instrumentos cortantes, enfermedades respiratorias, envenenamientos, golpes de calor, quemaduras o cortaduras. Tan sólo en 1929 en el Distrito Federal registraron 5 344 casos de menores accidentados en los sectores ferrocarrilero, petrolero y textil (Sosenski, 2010, p. 125).

En esta primera escena del mural, el artista aborda el tema del trabajo, que se vuelve particularmente sensible por estar implicados niños; sin embargo, como se ha sustentado antes, era una práctica común y necesaria, sobre todo, en las familias de los sectores más desfavorecidos. Por desgracia, el trabajo infantil como tal no interesó formalmente en la agenda pública, a pesar de los riesgos que representaba para los infantes, por lo que “el papel de los inspectores de trabajo osciló entre una tibia protección a los niños y una arbitraria

complicidad con los patrones” (Sosenski, 2010, p. 127). De manera que, O’Higgins ilustra el trabajo como una ardua realidad en la que también los menores se ven obligados a efectuar, expuso así una difícil y lamentable situación social que aparejada a condiciones económicas da como resultado estados de explotación, desigualdad, marginación e injusticia.

En lo que respecta a la segunda escena que compone el mural, se observa en la parte izquierda y de frente a un trabajador de pie, con las piernas ligeramente separadas, lleva overol azul, camisa blanca y boina café, tiene el brazo derecho extendido y con la mano sostiene un libro rojo que entrega a un niño, mientras que con el brazo izquierdo, igualmente extendido y elevado señala de manera enfática hacia afuera.

Figura 3. Detalle *La realidad del trabajo y sus luchas* (1933), Pablo O’Higgins.



Nota: Adaptado de *Pablo O'Higgins* (p.36), por M.J. De la Fuente y F. Reyes, 2003, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.

Detrás del obrero hay una estructura de madera en forma de zigzag que acentúa la idea de espacio interior en la primera escena y la de exterior en la segunda, separándolas a la vez que las enmarca. La incorporación de niños en esta escena del mural, situado en un edificio escolar, resulta evidente, si tomamos en cuenta que:

Los niños significaban el principal agente del cambio cultural y político del país, ya que a través de lecciones didácticas sobre la Historia de México, o sobre las luchas del pueblo, de los campesinos y de los obreros, por conseguir sus demandas básicas, sus derechos y obligaciones, ellos podrían tomar conciencia de la realidad que los rodeaba (López, 2005, p. 93).

En la parte derecha, se puede observar a dos menores, un niño que aparece de perfil izquierdo está de pie y lleva un overol café con camisa blanca y zapatos negros, da la impresión de observar atentamente a los sopladores de vidrio, mientras que con su mano izquierda recibe un libro del trabajador antes referido. Detrás del niño se puede apreciar a una niña, también de perfil izquierdo, cuyo rostro sólo aparece a la mitad por la interposición de la presencia del niño, ella lleva el cabello recogido y un vestido verde, sostiene con su brazo izquierdo un libro y también mira con expectación y especial atención la escena precedente. La imagen del libro, asociada directamente a la educación, el alfabetismo y en general a la enseñanza toma sentido en la obra, ejecutada en 1933, puesto que:

Después de 1929, la SEP comenzó a producir textos de tendencia populista. En 1934 la Comisión Editora Popular de la Secretaría emprendió la tarea de publicar materiales didácticos y distribuidos gratuitamente o a muy bajo costo a los niños o alumnos adultos de la nación (Vaughan, 2001, p. 91).

De manera tal que, la política educativa intentaba incorporar a las clases populares y trabajadoras en el proyecto educativo del país y abarcarlas en sus programas. Los libros de texto fueron la expresión del cambio ideológico en el pensamiento educativo que surgió con el Estado posrevolucionario.

De esta forma, el trabajador da la instrucción a los niños de salir, con gesto de determinación apunta al exterior y mira directamente a los niños, probablemente sus hijos, que al llevar libros se entiende, acudirán a la escuela, gozarán del derecho a estudiar y no formarán parte del trabajo infantil, pues

La insuficiencia en el jornal del jefe de familia ocasionaba la participación laboral infantil. Si el jefe de familia tenía un buen ingreso era más difícil que presionara a los niños para que trabajaran. Era la economía familiar la que incidía directamente en la participación de los niños en la escuela y en el trabajo (Sosenski, 2010, p. 82).

Por lo tanto, al interior de la unidad familiar se tomaba la decisión, dependiendo de sus necesidades y de la propia composición familiar, sobre escolarizar a los hijos o mandarlos a trabajar. En este sentido, “los niños formaron parte de las estrategias de subsistencia familiar y sus actividades más importantes como ir a la escuela, al trabajo o ayudar dentro del hogar estuvieron condicionadas por las necesidades colectivas y familiares” (Sosenski, 2010, p. 80). En la presente escena se interpreta que el adulto apoya e impulsa a los menores para acceder a la instrucción escolar, la cual les ofrecerá más oportunidades para conseguir mejores condiciones de vida a corto y largo plazo, así como a generar conciencia de su situación de clase a través de los conocimientos y transformarla por medio de la educación.

En el fondo de la escena se observa el ambiente exterior, hay una prominente estructura de metal en forma de tubo propia de la infraestructura industrial y, más atrás, se aprecia a un grupo de personas reunidas, al parecer trabajadores, ubicados de manera organizada con banderas rojas que se aglutinan con un propósito específico, y quienes conforman “una marcha de trabajadores (...) frente a una fábrica, protestando por las desfavorables condiciones laborales, los míseros salarios y mostrando que sólo con la unión y organización, podrán defenderse de la explotación capitalista” (López, 2005, p. 94). De manera que, si en el primer plano de esta escena encontramos una situación alusiva a la educación, en el segundo plano, se observa una extensión de ésta, es decir, el artista propone la educación de la clase proletaria como la base para la participación y la conciencia política de los futuros ciudadanos, pues, además:

La movilización popular aparece como remedio parcial a estas injusticias. Los textos de los años treinta procuraban convertir al obrero y al campesino en agente de su propia historia. Describían formas específicas de acción: organizar cooperativas de producción y consumo, y administrarlas a diario por medio de comisiones de vigilancia y consejos de administración; llevar a cabo reuniones sindicales y organizar huelgas; introducir cultivos y herramientas nuevos. Deseaban recrear en el aula estas lecciones de esfuerzo colectivo (Vaughan, 2001, pp. 95-96).

Así, la alegoría presentada en la narrativa visual de la obra es clara, adentro, en el taller o la fábrica, aguarda el trabajo, las arduas jornadas y la explotación laboral, incluida la infantil, afuera, están las luchas del pueblo por sus derechos y los espacios educativos que brindarán a los niños experiencias de aprendizaje y una formación. En este sentido, la educación es

concebida como el ambiente y la institución encaminada a transformar la realidad y derivada de ella, el libro como un instrumento de conocimiento por excelencia que ayudará a propiciar e impulsar el cambio social, un medio de emancipación, incluso, los libros de texto de los años treinta, a diferencia de los de los veinte, “hacían hincapié en la historia social y económica, el surgimiento de las clases y la lucha de clases” (Vaughan, 2001, p. 97).

Los libros de texto de los años treinta daban un lugar privilegiado a los campesinos y los trabajadores urbanos, así como también a temas como la organización de la propiedad y la producción, tendían a resaltar cuestiones e ideas de carácter económico, influenciadas, por ejemplo, por el marxismo, teoría en la que los modos y medios de producción son claves para comprender la dinámica y la conformación de las clases sociales como motor de la historia. Igualmente, en los libros de texto, “los historiadores de los años treinta destacaban los costos sociales del progreso porfiriano: la expropiación de los pequeños productores, el crecimiento del latifundismo, la miseria de los trabajadores, la inflación y el dominio extranjero” (Vaughan, 2001, p. 105). Pues, mientras en los años veinte el enfoque de los temas en los libros de texto era más bien político, en los treinta será económico y, como parte de ello, aparece un repertorio de términos como la socialización, la igualización o la conciencia de clase, que toman un lugar central para explicar el desarrollo social y político-económico.

Asimismo, en función de los personajes que aparecen en esta segunda escena, un trabajador urbano y dos niños, podemos remitir a la postura que el movimiento obrero tuvo sobre la educación y al respecto encontramos que:

Resalta el hecho de que los obreros (...) concibieron la escuela como un elemento esencial para la formación del intelecto de los niños; aunque todavía consideraran que ésta no era suficiente para transformar radicalmente el destino de sus hijos, a quienes veían todavía como los trabajadores manuales del futuro (Sosenski, 2010, p. 79).

En las reuniones de los trabajadores el tema de la educación, tanto para adultos como para niños, ocupó su atención y formó parte de sus discusiones y demandas. Pues, como se ha insistido, en la educación visualizaban la ruta para enfrentar de mejor manera su condición proletaria e incluso superarla, así como para aprender a defender sus derechos. Sin embargo, la realidad arrojaba una cruda situación sobre la escolarización, el trabajo infantil y el

ausentismo escolar, muchas veces propiciado por éste, aunque no exclusivamente. Las siguientes cifras son ilustradoras y reveladoras al respecto:

Entre 1925 y 1928, según las cifras oficiales, el 40 por ciento de los niños en edad escolar del Distrito Federal no asistían a la escuela y uno de cada cinco la abandonaba antes de terminar el grado en el que se había inscrito. En 1925, la población en edad escolar en el Distrito Federal era de 147 647 niños, pero sólo 89 542 (61 por ciento) se inscribieron a la escuela (...). A fines de los años veinte el índice de analfabetismo rebasaba el 60 por ciento en la población mexicana (...) En 1928 había 200 primarias en la capital a las que asistían casi 90 000 alumnos y, en 1932, existían 368 primarias para una población de 251 408 niños entre 5 y 15 años. Es decir, el número de establecimientos educativos aumentó pero éstos cada vez tenían que atender a más niños, lo cual iba en detrimento de la calidad educativa (Sosenski, 2010, pp. 219-220).

Como se ha mencionado antes, el trabajo infantil no fue la única causa del ausentismo y el abandono escolares, si bien una de las más significativas y determinantes, también existían otros factores que obstaculizaron la instrucción de los niños, generando el rezago y la deserción escolares, tales como la insuficiencia del gobierno para satisfacer la demanda educativa, creencias e ideas de índole cultural que restringían o negaban la oportunidad a los menores de asistir a la escuela, mayormente en el caso de las niñas, la desfavorable condición económica de las familias, entre otras situaciones como la pobreza y la marginación que generaban la exclusión de los menores en la estructura educativa.

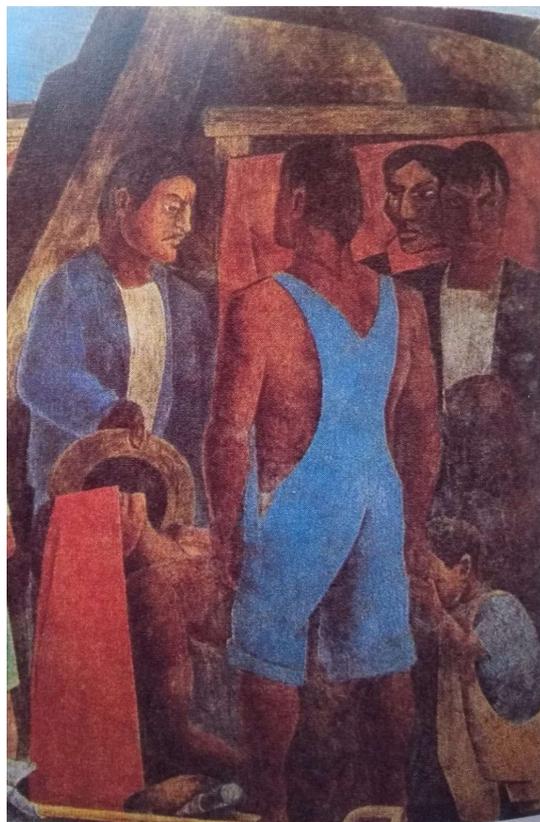
No obstante, en la representación de esta escena, el artista sugiere que la educación es la vía y la esperanza para la transformación de las condiciones sociales, recordemos que también realizó obra mural en otros recintos educativos y es probable que conociera el desalentador contexto que inhibía el desarrollo escolar de los niños en nuestro país y que, a través de su composición, materializara no sólo una crítica al trabajo infantil (en la primera escena), sino planteara sus deseos en torno a la educación como el camino para erradicar las inequidades y luchar contra la profunda desigualdad que privaba. Vale la pena mencionar que, al año siguiente de la realización de la obra mural, 1934, con el inicio del periodo cardenista, los proyectos educativos al alcance de la clase trabajadora, así como los temas relativos a los programas y las reformas educativas cobrarían especial importancia y ocuparían un lugar preponderante en la nueva estrategia gubernamental.

En la tercera y última escena que compone este mural se puede observar en la parte izquierda a un trabajador que aparece de perfil derecho con vestimenta en color azul y camisa blanca, tiene la mirada triste e inclina ligeramente su cabeza hacia abajo, con la mano derecha sostiene su sombrero, el cual se ha retirado en señal de respeto, dada la situación que acontece frente a sus ojos, que es el cuerpo recostado de un trabajador que ha fallecido en el desempeño de su actividad, sobresale su cabeza, que ha sido cubierta con una gran tela o paño rojo que llega hasta el suelo, su cuello, pecho y su musculoso brazo derecho también quedan expuestos en la imagen, el resto de su cuerpo no se aprecia debido a la superposición de otras figuras que intervienen en la escena y que describiré a continuación. La representación del trabajador acaecido en esta escena nos recuerda que

Las determinaciones estéticas de su obra —de manera coherente con su posición artística y política— se inscriben dentro del realismo, con un contenido humanista que no se sustenta en vagas abstracciones, sino en las relaciones directas con el paisaje, los colores, los grupos sociales, los personajes y acontecimientos concretos. Su obra es la materialización del vínculo que establece con las diversas realidades de un país complejo y contradictorio como México (González, 2005, p. 53).

En la parte superior izquierda de la escena, sobre el suelo, se aprecia una herramienta de trabajo abandonada, concretamente una pala, así como la boina café del obrero que ha perdido la vida y, junto a ésta, un pliego o documento enrollado, imágenes que sintetizan la condición y las aspiraciones de los miembros de la clase trabajadora, la herramienta que representa las duras jornadas e incluso un aspecto que los identifica en sus relaciones y actividades laborales; la boina de trabajador (al igual que el overol que portan los otros obreros) que se convierte en un elemento característico de su vestimenta y apariencia; y, el pliego que simboliza las ideas, exigencias sociales y demandas laborales por las que han luchado históricamente los sectores populares.

Figura 4. Detalle *La realidad del trabajo y sus luchas* (1933), Pablo O'Higgins.



Nota: Adaptado de *Pablo O'Higgins* (p.36), por M.J. De la Fuente y F. Reyes, 2003, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.

En la parte central de esta escena aparece de espaldas y de pie la figura de complejión gruesa de un trabajador que no lleva camisa y está vestido con un overol azul que le llega hasta las rodillas, su imagen interpuesta cubre lo que sería el torso o la parte abdominal del difunto y con su mano derecha está tomando de la mano a un pequeño niño de tal vez dos o tres años que viste un overol claro y camisa azul, sólo se muestra la mitad del rostro del menor en su perfil izquierdo y, se infiere, dada su posición, que está mirando el cuerpo tendido del trabajador, incluso se sugiere que el artista “representó a un obrero caído en la mina, quien yace frente a su pequeño hijo doliente que observa que su padre murió trabajando y luchando, hecho acentuado por la bandera roja que cae sobre el rostro del obrero” (López, 2005, p. 94).

En total, en la obra mural, aparecen cinco niños, los dos primeros trabajadores, los otros dos como potenciales estudiantes y éste último y tercer niño que no trabaja y que es aún pequeño para escolarizarse; no obstante, asiste a una escena dolorosa y podríamos decir hasta traumática dada su corta edad e incapacidad para comprender un hecho tan difícil como lo es

la muerte. Detrás del pequeño niño, se observa una mujer que está hincada delante del cuerpo del trabajador, cuyo rostro y cuerpo están completamente cubiertos por un rebozo de color oscuro, probablemente su madre o viuda, que atestigua, lamenta y sufre la pérdida del obrero.

El autor, mediante esta escena, expone la crudeza de la vida de los trabajadores y las fatídicas consecuencias de desempeñar el trabajo sin condiciones que brinden o garanticen protección, en este sentido, se compromete con abordar los riesgos de trabajo, la falsa o nula seguridad social. Se involucra desde su plástica con los pendientes en las conquistas laborales de los trabajadores como pueden ser las demandas salariales o las horas de la jornada de trabajo; aunque en esta tercera escena no muestra a los trabajadores realizando una actividad laboral propiamente, sí presenta una consecuencia de ésta al practicarse en circunstancias peligrosas, a pesar de ello, el trabajo, como se ha insistido, “fue para Pablo O’Higgins un vehículo de dignificación, de lucha, de esperanza, para el hombre, por ello generalmente vemos a los campesinos, los obreros, las mujeres, los niños, trabajando, inmersos en un proceso dinámico, productivo, individual o colectivo” (López, 2005, p. 86).

Por último, en la parte superior izquierda, se puede observar a un par de obreros más que acompañan en el triste acontecimiento, uno de ellos, aparece representado del pecho hacia arriba y mira al frente con gesto serio, detrás de él, se aprecia solamente el rostro del otro trabajador, igualmente con un gesto adusto que apenas puede ser captado, pues “las figuras (...) toscas y pesadas, y los rostros inexpresivos son característicos del estilo de O’Higgins, aprendido durante su ejercicio mural iniciado con Rivera, lo que le permitió más tarde desarrollar su propio lenguaje pictórico” (Fuentes, 2012, p. 138). Al fondo se aprecia una tela roja que cuelga o está sobrepuesta de una sencilla construcción a base de estructuras de madera que sirve para enmarcar la escena a la que, además, le otorgan un ambiente íntimo y afligido. En relación con esta escena, se podría considerar que resulta un tanto violenta al abordar el deceso de un trabajador y sobre todo por estar ubicada en un centro de educación básica; no obstante, el artista procuró no representar explícitamente tal acontecimiento al cubrir el rostro del hombre muerto sin renunciar a mostrar las adversidades implícitas en las jornadas laborales.

La figura de los trabajadores es plasmada con contundencia en la composición mural, la forma en que están dispuestas las figuras y los objetos tienden a equilibrar el peso de la

composición. En lo que respecta al uso del color, predominan los tonos rojos, azules y cafés, en general existe una armonía cromática en las tres escenas, en las que el rojo de los globos de vidrio soplado, las banderas y las telas, interactúan, contrastan y se compensan con la vestimenta azul de los trabajadores. Asimismo, el pintor “Carlos Mérida en su pequeña *Guía a los frescos de varios artistas en las escuelas primarias*, publicada en 1943 (...) afirma que los temas de O’Higgins son de franca tendencia de izquierda y poseen una gran calidad plástica” (Reyes, 2003, p. 158). La obra mural manifiesta un compromiso claro con la representación de las causas populares y es utilizada por el artista como un medio para denunciar ciertas condiciones sociales de exclusión e inequidad, así como para apoyar las luchas de los trabajadores.

Sin embargo, más allá de su aspecto compositivo y estilístico, las imágenes en su integración producen un discurso visual en el que cumplen funciones concretas, en este caso, evidenciar las carencias y las condiciones laborales que vienen dadas desde la propia estructura social y determinadas por el sistema económico, dado que:

El proceso capitalista de producción (...), reproduce por su propio desenvolvimiento la escisión entre la fuerza de trabajo y las condiciones de trabajo. Reproduce y perpetúa, con ello, las condiciones de explotación del obrero. Lo obliga, de manera constante, a vender su fuerza de trabajo para vivir, y constantemente pone al capitalista en condiciones de comprarla para enriquecerse (Harnecker, 2013, p. 228).

En este sentido, el trabajo es el único recurso con el que cuentan las clases proletarias como medio para satisfacer sus necesidades y lograr la subsistencia, injustamente, no siempre digna, de forma que, el trabajo fue para O’Higgins el motor de gran parte de su obra y lo abordó como un principio vital, “por ello, nos legó una gran cantidad de dibujos, acuarelas, óleos, litografías y murales, en donde el trabajo del hombre, la mujer, el niño, en el campo, la ciudad, la mina, los caminos, es fundamental” (López, 2005, p. 18).

El trabajo se convierte en una actividad sustancial, más allá de la aportación económica que genera, es la fuente del progreso y del desarrollo y, generalmente, se realiza en las manos y labores cotidianas de quienes asumen una responsabilidad y contribuyen a transformar los recursos y los bienes. No obstante, las condiciones en las que a veces debe cumplirse el trabajo son lamentables, precarias y riesgosas, sin dejar de mencionar el esfuerzo y el

desgaste físico invertido durante largas jornadas. O'Higgins, en su manera de aproximarse al trabajo desde su obra:

Concreta en imágenes dos tesis comunistas fundamentales: la humanidad se construye y deconstruye con el trabajo y son los trabajadores los portadores potenciales de toda grandeza. Por esto fija su atención en los cuerpos de los trabajadores, en faenas variadas (Híjar, 2006, p. 68).

En este caso, efectivamente destaca la corporeidad de los obreros en las tres escenas que componen la obra mural, en esta última, son precisamente las figuras robustas y solemnes de los trabajadores que se reúnen alrededor del cuerpo del obrero caído, las que dan carácter al acontecimiento representado, en el que la pérdida de un compañero se produce en un clima de dolor, impotencia e injusticia. Pues, como sabemos, en la corriente muralista mexicana varios de sus artistas representantes, entre ellos Pablo O'Higgins, "se presentan como productores de imágenes que apoyan las demandas educativas, sociales, institucionales o grupales, en las cuales expresan abiertamente posiciones ideológicas y políticas nacionalistas, comunistas o de izquierda" (González, 2005, p. 54).

En la presente composición mural, que ha sido objeto de análisis, encontramos que, en cuanto a sus características formales, las tres escenas tienen combinaciones cromáticas afines, compuestas principalmente a partir del uso de tonalidades cafés, azules y rojizas que se contrastan entre sí a la vez que se complementan, lo que favorece su discursividad visual, por lo que las escenas se encuentran equilibradas dado el manejo del color y la distribución que existe entre los personajes, objetos y elementos que en ellas aparecen. Las figuras humanas que intervienen son de complexión contundente y predominan los rostros casi inexpresivos. Asimismo, aunque las tres escenas varían en su contenido, mantienen una continuidad narrativa, esto es, en la primera expone la problemática del trabajo y la explotación infantil; en la segunda, muestra el posible camino (la educación), horizonte u oportunidad para combatir las injusticias y las desigualdades sociales; y, en la tercera, advierte sobre el futuro, el destino y la desgracia que perseguirá a las nuevas generaciones de la clase trabajadora y a la que tristemente han sido condenados.

En síntesis, la obra mural *La realidad del trabajo y sus luchas*, presenta una crítica al trabajo y a la explotación, como se ha revisado, una labor comúnmente solicitada y respaldada por

las familias de los menores que, de hecho, participaban en una variedad de rubros económicos y diversos oficios, a través de fábricas, talleres o ejerciendo el trabajo callejero vendiendo periódicos y otros productos; también constituye una propuesta en que enarbola a la educación como la vía para resolver este tipo problemáticas y, finalmente, denuncia las deplorables condiciones laborales y la falta de protección de los trabajadores durante sus jornadas.

Los temas seleccionados y las escenas representadas por el artista en esta obra mural son un testimonio visual de la interacción y la interdependencia que existió entre su trabajo artístico y el conjunto de ideas y valores comprendidos dentro de su ideología política, ambos coexistiendo. Asimismo, se debe tener presente la postura del autor respecto al arte, pues consideraba y destacaba la utilidad y el sentido de la obra de arte como medio para ilustrar y transformar las condiciones de las clases desposeídas, razón por la cual en sus composiciones retomó como preponderantes elementos aspiracionales vinculados con las luchas y los logros sociales, dando espacio también a la denuncia y la crítica políticas, aspectos que cobraron presencia y logró materializar de forma contundente en su amplia producción artística.

#### **2.4. El mural: *La lucha sindical: los trabajadores contra la guerra y el fascismo***

En este último apartado del segundo capítulo se realiza un análisis iconográfico e iconológico de la obra mural *La lucha sindical: los trabajadores contra la guerra y el fascismo*, elaborada en el año 1936, por los artistas Pablo O'Higgins, Alfredo Zalce, Leopoldo Méndez y Fernando Gamboa, quienes pertenecían a la ya antes mencionada LEAR y eran militantes del PCM, el mural se trabajó en colaboración; sin embargo, la ejecución plástica fue realizada mayormente por Pablo O'Higgins. La obra se llevó a cabo en el antiguamente edificio de los Talleres Gráficos de la Nación (TGN) ubicado en la calle Tolsá y Enrico Martínez número 9, Colonia Primero de Mayo de la Delegación Cuauhtémoc, en la Ciudad de México.

En 1970, con motivo del cambio de sede de los TGN, el mural fue llevado al Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (Cencropam) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), posteriormente algunas secciones del mural fueron trasladadas al edificio del hoy Archivo General de Notarías y actualmente, desde el año 2007, se encuentra exhibido en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional Autónoma de México en calidad de comodato, concretamente está ubicado en el interior del auditorio Antonio Martínez Báez en la sección de Posgrado. En ese mismo año, la obra fue restaurada por el Cencropam. El mural fue realizado con la técnica del *fresco* y tiene unas dimensiones de 102.82 metros cuadrados. Es de notar que, a pesar de los cambios de sitio de los que ha sido objeto la obra, su estado de conservación es aceptable y su resistencia a tales movimientos se atribuye en gran medida “a la impecable ejecución técnica del equipo dirigido por Pablo para crear estratos formados por mezclas de cal, arena y cemento en diferentes proporciones y con delgados espesores a los acostumbrados para conseguir superficies de mayor flexibilidad” (Mijangos, 2005, pp. 153-154). Asimismo, se observó que el mural había presentado una respuesta favorable ante los asentamientos naturales de la construcción y a los sismos dadas las características antes referidas.

Es importante mencionar que debido a su traslado y a las propias condiciones espaciales del edificio receptor, la obra no fue montada en su integridad, específicamente faltan cuatro tableros que originalmente se encontraban debajo de las escaleras de la entrada principal de las instalaciones de los TGN y aunque se esperaba que los fragmentos faltantes también se reincorporan, a la fecha esto no ha sido posible y todavía no se encuentra expuesta la obra en

su totalidad, por lo que tomaré como base la forma en la que actualmente se encuentra exhibido el mural.

Antes de iniciar y profundizar en el análisis iconográfico de la obra, conviene tener presente las circunstancias particulares que acompañaron su realización, incluso, excavar en la situación política prevaleciente como factor de influencia, en primer término, se debe considerar

La llamada crisis de junio de 1935, en la que Calles puso en entredicho el derecho a la libertad de huelga y que culminó con la expulsión del caudillo y el desplazamiento de sus adeptos de las posiciones de poder dentro del gobierno y de la estructura sindical. A raíz de estos hechos un bloque de jóvenes trabajadores de los Talleres Gráficos de la Nación suprimió de su centro laboral a la tendencia cromista, afín al callismo, y formó un sindicato democrático (Reyes, 1985, p. 12).

Tal acontecimiento fue determinante y representó la motivación para que tanto los trabajadores de los TGN como los propios artistas asumieran la importancia de la creación del mural y animó su contenido temático, con claro sentido político. Posteriormente con Lázaro Cárdenas en la presidencia, se impulsó de modo significativo al sector obrero y se dieron las condiciones para su mayor visibilidad y robustecimiento como gremio, incluso algunos artistas de la entonces LEAR simpatizaban con la figura del presidente, entre ellos, O'Higgins, y apoyaban las acciones y la obra social del gobierno en turno. Asimismo, proliferó el surgimiento de diversas asociaciones y agrupaciones que se constituyeron con el propósito de ampliar los derechos y los márgenes de acción de sus miembros.

Bajo este contexto, resulta pertinente resaltar que el encargo de la obra referida “no provino de medios oficiales sino de una organización independiente de trabajadores. Se trata del primer caso en la historia del movimiento artístico mexicano, en que un sindicato obrero patrocinó la realización de una pintura mural” (Reyes, 1985, p. 12). Incluso, y dada esta particularidad, la obra fue objeto de un concurso en el que el propio Sindicato de los TGN estableció las bases y señaló las características que debían cumplir los proyectos presentados, así como las particularidades de su realización, su forma y fecha de entrega, la conformación del jurado y también se exigía a los participantes anexar una interpretación del tema y del proyecto; asimismo, se daba la posibilidad de concursar de manera individual o por equipo.

Leopoldo Méndez como responsable de la Sección de Artes Plásticas de la LEAR hizo del conocimiento de sus compañeros la convocatoria del concurso y los exhortó a tomar parte de él a la vez que enfatizó su importancia al aludir a los propósitos que perseguían los trabajadores de los TGN y que debían ser tema del mural en cuestión. En lo que respecta a Pablo O'Higgins, miembro de la LEAR, manifestó un claro interés por retomar las cuestiones y luchas populares como asunto preponderante en su obra artística, pues

Toda esa cercanía (...) con el pueblo, los indígenas, los campesinos, los trabajadores, influyó en su relación con los sindicatos y su producción mural para decorar sus sedes. A veces fue invitado por ellos y en otras ocasiones ganó los concursos a los que convocaban para decorar sus edificios (López, 2005, p. 97).

Tal como ocurrió con el proyecto del mural en cuestión. En enero de 1936 se celebraría entre el Sindicato de los TGN y Juan de la Cabada en su calidad de presidente de la LEAR, el convenio en el que se especificaban las condiciones del trabajo encomendado, por ejemplo, el tiempo de realización, la superficie y el espacio asignados, los honorarios que percibirían los artistas, entre otras, en el documento se determinaba:

Pintar al fresco una superficie de 90 metros cuadrados de muros, ubicados en la escalera principal del primer piso del edificio de los mencionados Talleres Gráficos de la Nación, bajo las siguientes cláusulas:

- 1) La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, denominada LEAR (...) se compromete a ejecutar la pintura al fresco de referencia, en un plazo de dos meses y medio, contados desde el 15 de febrero al 30 de abril del corriente año.
- 2) La realización de trabajo se encomendará a un equipo de pintores de la LEAR, seleccionado por el jurado compuesto (...) por el director de los Talleres Gráficos de la Nación y dos representantes del Sindicato de trabajadores de estos Talleres, más el presidente de la LEAR, con el responsable de la Sección de Artes Plásticas y el de la subsección de pintura mural de la misma LEAR, mediante un concurso de proyectos.
- 3) El Sindicato de los Talleres Gráficos de la Nación se obliga a lo siguiente:
  - a) Recibir oportunamente los trabajos parciales concluidos en el proceso de trabajo general y pagarlos de acuerdo con las estipulaciones que se ajustan en el presente convenio.

- b) Depositar previamente en un banco o institución que se fije, el valor correspondiente al monto total de la obra.
  - c) Efectuar semanalmente los pagos proporcionales de acuerdo con la terminación parcial de los trabajos.
  - d) Proporcionar con la debida anticipación los materiales, enseres y demás útiles necesarios para la realización de la obra, sin costo alguno para los ejecutantes de la misma.
- 4) Los trabajos de albañilería y carpintería necesarios para preparar los muros y tareas diarias serán pagados por el Sindicato y por cuenta del mismo. La LEAR por su parte, recomendará albañiles expertos.
- 5) Se estipule como precio de la ejecución de la obra el de \$10.00 diez pesos por metro cuadrado, libre de todo gasto para los ejecutantes de la obra (Reyes, 1985, p. 12).

Es relevante recuperar las cláusulas que conformaban el convenio antes aludido, pues ofrecen una idea clara del tipo de proyecto que se impulsaba y esperaba, así como de las condiciones de ejecución de la obra y de las características de formato y composición de ésta, y por supuesto, de su contexto de creación. Asimismo, remite y expresa la afinidad que existía entre algunas organizaciones sindicales y las posturas que mantenían agrupaciones como la LEAR, identificadas con ideologías de izquierda y en las que el apoyo a las clases trabajadoras constituía una premisa central. El proyecto que resultó favorecido y seleccionado fue el presentado por los artistas Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Alfredo Zalce y Fernando Gamboa.

De igual modo, no se puede perder de vista la figura vigorosa de algunos de los sindicatos en la época como entes sociales y políticos y como organizaciones que llegaban a promover reformas en beneficio de sus agremiados, además:

Como pocos, quizá nadie más, Pablo O'Higgins trabajó para sindicatos. En el arte público encontró así su patrocinador necesario, distinto al estado bajo dominio burgués con el que también hay que negociar en el bloque histórico de producción capitalista al que hay que combatir todo el tiempo (Híjar, 2005, p. 42).

En este sentido y de manera particular, hay que considerar la pujanza del Sindicato de los TGN, cuyos representantes y trabajadores impulsaron iniciativas orientadas a su robustecimiento como gremio, con la finalidad de desempeñar una función amplia, eficiente

y significativa, por ejemplo, en lo que respecta a la producción de los planes educativos, de propaganda y culturales durante el cardenismo, así como para mejorar sus condiciones laborales, incluso:

El 13 de enero de 1938, por acuerdo presidencial se reorganizaron los TGN como una Sociedad Cooperativa de Participación Estatal y de Responsabilidad Suplementada creándose como una institución descentralizada con personalidad jurídica propia y a cargo de todos los trabajos de artes gráficas al servicio del gobierno federal, de los gobiernos estatales y de particulares. A partir de ese momento se vuelven más eficientes los Talleres y reditúan utilidades económicas al Estado y a los trabajadores que en ellos trabajaban (López, 2005, p. 97).

Partiendo de este contexto y tomando en cuenta las circunstancias específicas en las que surge la encomienda de este mural, podemos adentrarnos en la descripción iconográfica del mismo, destacando que “la dirección (...) y casi totalidad de la mano de obra, estuvo a cargo de Pablo O’Higgins, aunque en el diseño temático participaron tanto él como Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce y Fernando Gamboa” (Del Conde, 2008, p. 7), situación que muy probablemente respondió al hecho de que O’Higgins era quien contaba, para ese momento, con mayor experiencia como muralista.

En la escena central de la obra, también la de mayor extensión, aparecen en primer plano en la parte inferior de cuerpo completo tres trabajadores, de izquierda a derecha, el primero de ellos viste overol azul y camisa blanca, se aprecia únicamente el perfil izquierdo de su rostro, ya que tiene la cabeza volteada hacia arriba, su brazo derecho permanece extendido mientras que el izquierdo lo tiene flexionado a la altura del estómago y haciendo un puño con la mano, tiene sus piernas ligeramente flexionadas, su postura y actitud insinúan más allá de expectación e interés, el deseo de tomar parte de la acción que otros de sus compañeros protagonizan en la parte superior. El personaje de en medio, porta también overol azul, pero no lleva camisa y usa una boina café en la cabeza, extiende su musculoso brazo derecho señalando con el dedo índice hacia arriba en franca actitud decidida, su brazo izquierdo permanece flexionado con la mano en puño, además destaca de él su expresión facial y su boca abierta con la que sugiere pronunciar alguna palabra con exaltación, representa una voz de protesta que se alza con determinación, aspecto que se refuerza con la tensión de su cuello.

Figura 5. Detalle *La lucha sindical: los trabajadores contra la guerra y el fascismo* (1936), Pablo O'Higgins.



Nota: Fotografía por I. Sánchez López, 2023.

El tercer trabajador, de actitud más bien serenada y apacible, lleva igualmente overol azul, boina café y un tipo de paño rojo en el cuello, recarga su mano derecha sobre el hombro de otro obrero que se muestra sentado en cuclillas sobre el suelo y usa una boina que le cubre la mitad del rostro, con ambas manos sostiene una hoja blanca que parece leer con atención; mientras que, con su mano izquierda recibe una hoja suelta, quizá un volante, de la mano de un último trabajador que aparece en la parte inferior derecha, sobresale su perfil izquierdo, usa sombrero gris y tiene una postura ligeramente encorvada que le ayuda a desarrollar su actividad de repartir material impreso, incluso, en su otra mano lleva un tanto de hojas más.

Detrás de los tres personajes principales antes referidos, se visualiza a manera de fondo una enorme tela extendida de color rojo con sus respectivos pliegues, la cual evoca el estado de lucha y el derecho de huelga de los trabajadores, además, ayuda a delimitar la escena,

“O’Higgins talentosamente no necesitó de pintar la clásica bandera combinada, rojo y negro, de huelga, para cumplir con el título del mural” (Mijangos, 2005, p. 154).

Debido al formato de estos personajes, mayor en comparación con los demás que aparecen, es posible captar más a detalle las facciones de su rostro y sus expresiones, es más, se puede pensar y sugerir que la identidad representada de éstos por parte de los artistas correspondía en realidad a algunos de los trabajadores activos de los TGN, puesto que el mural:

Utilizó como modelos a los propios trabajadores de la institución. Fueron sus mismos funcionarios quienes aparecieron retratados en distintas circunstancias laborales, sindicales y políticas. Así, los artistas buscaron plasmar de la manera más fehaciente las luchas que éstos habían emprendido y de paso convertirlos en actores de los procesos que enfrentaba el México cardenista (Rivera, 2018, p. 611).

Del lado derecho a la escena central de la obra se puede apreciar una máquina de imprenta tipo *Minerva Heidelberg*, instrumento icónico y esencial del ramo para reproducir textos e imágenes, representada en color gris que evoca su pesante estructura metálica, símbolo del trabajo continuo. Al centro se observa una mesa de madera sobre la cual se exhibe una especie de pliego extendido que ocupa la atención de los sujetos que están sentados alrededor de ella, en el lado derecho se observa a cuatro trabajadores de los TGN identificados como los miembros del Primer Consejo Proletario Técnico, que se distinguen por la especificidad de su atuendo, no por el uso del característico overol azul, sino por portar una vestimenta en tono oscuro —de uso recurrente entre los obreros de la industria gráfica— que los protege de las manchas de tinta, uno de ellos señala de manera precisa el documento al centro, de frente a los trabajadores se aprecia a tres hombres con vestimenta formal que miran fijamente y parecen escuchar con atención a los obreros, dicha escena representa que “los trabajadores entregan su pliego petitorio para mejorar las condiciones de trabajo y firman sus acuerdos con las autoridades” (Mijangos, 2005, p. 154). Mediante esta reunión se muestra el necesario diálogo que debe prevalecer para generar acuerdos y conquistar los derechos que garantizarán beneficios a los agremiados.

En la parte izquierda de la escena central se puede observar a un conjunto de trabajadores, aproximadamente quince, que se aglomeran, de algunos sólo sobresalen los sombreros y las boinas en tonos oscuros, a otros se les puede apreciar el perfil de su rostro, particularmente

rostros exaltados cuya gesticulación con la boca entreabierta indica una clara actitud de agitación, incluso de molestia e inconformidad que los motiva a actuar colectivamente, en la parte media destaca un trabajador que parece indicar con ímpetu a uno de sus compañeros la acción conjunta a seguir.

En lo que respecta a las características formales, de manera general, la escena que nos ha ocupado hasta ahora conforma un espacio saturado, dados los personajes y la cantidad de elementos que se encuentran presentes y distribuidos en la misma, especialmente el último fragmento referido de la composición resulta sobrecargado, aspecto que connota la acción masiva que se deriva de la organización de los obreros, asimismo, remite a la diversidad de empleados de los TGN, no necesariamente en términos cuantitativos, sino de acuerdo a la función específica que desempeñaban en los Talleres.

En este sentido, encontramos a los tipógrafos, prensistas, cajistas, encuadernadores, fotograbadores o a los linotipistas, éstos últimos, denominados así por trabajar a partir de linotipos, esto es, líneas completas de texto (hechas con metal) que facilitan la composición, y sobre los cuales existía una desfavorable peculiaridad ya que “a diferencia de todos los demás trabajadores (...) no tiene oportunidad de obtener más sobresueldo que aquel que emerge de servir muy eventualmente horas extraordinarias y dentro de un mismo día” (Rivera, 2018, p. 617). De manera que, los trabajadores eran clasificados según el cargo asignado y las ocupaciones concretas que debían desempeñar, lo que revela las múltiples y complejas tareas involucradas en el proceso de la producción gráfica.

El sentido fundamental de esta escena central, que originalmente ocupaba el cubo de la escalera de la entrada principal de los TGN, es representar “el tema de la protesta de los trabajadores en contra de la prensa reaccionaria, que desarrollaron en la lucha sindical y la defensa del derecho de huelga” (Fuentes, 2012, p. 272), aspectos que están sintetizados y contemplados en el título de la obra, de igual forma, en esta parte de la composición, los artistas ilustraron la voluntad y la capacidad de organización de los trabajadores de los TGN, con lo cual también asoma la noción marxista de la conciencia de clase como un elemento indispensable para lograr la defensa de sus derechos como gremio.

En el costado derecho, de menor dimensión que la escena central, se encuentra ubicado el tablero conocido con el nombre de *La justicia*. En este fragmento de la obra aparecen tres

personajes, en la parte superior derecha se observa un hombre de medio cuerpo, con rostro geometrizado, usa traje y sombrero negros, camisa blanca y anteojos, en su mano derecha sostiene una metralleta con la que apunta hacia la aglomeración de trabajadores antes aludida, mientras que con la mano izquierda se cubre con un enorme pliego de papel para pasar inadvertida su acción, dada su vestimenta se interpreta que pertenece a una clase social alta, representa a un burgués o capitalista que tiene en la mira atentar contra los trabajadores que se reúnen para manifestarse.

Figura 6. *La lucha sindical: los trabajadores contra la guerra y el fascismo* (1936), Pablo O'Higgins. Tablero *La justicia*.



Nota: Tomado de *Pablo O'Higgins, voz de lucha y de arte* (p.101), por L. López Orozco (coord.), 2005, Universidad Nacional Autónoma de México; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

En la parte superior izquierda, justo al lado del burgués, está una mujer de ancha complexión sentada sobre un nicho, usa un escotado y ajustado vestido blanco, medias negras y zapatos

de tacón alto, tiene una venda sobre los ojos y lleva unos adornos rojos sobre el pelo, tiene el rostro redondo, los labios abiertos y pintados en tono rojo que dejan ver sus dientes inferiores, tal personaje representa “con ironía la ceguera de la justicia. Una pulsera de oro parece amarrarla al opresor. El rostro de la mujer y sobre todo la nariz tienen gran parecido con los rasgos de un cerdo” (López, 2005, p. 100). Cabe mencionar que la representación de esta figura femenina recuerda a la personificación caricaturesca y ridiculizada que realizó José Clemente Orozco sobre la justicia en el al Antiguo Colegio de San Idelfonso.

La referida mujer sostiene con su brazo derecho elevado un libro abierto, en la mano izquierda lleva un brazaletes y con el brazo extendido señala al tercer personaje de esta escena, un obrero que aparece hincado en la parte inferior izquierda, lleva overol azul y una boina café, su cabeza está inclinada hacia abajo, su postura es de abatimiento y tiene un gesto de resignación e impotencia, así como de enojo contenido que es acentuado por la forma en que apoya su brazo y mano izquierda sobre la pared para poder sostener el nicho en el que están sentados y apoyados los otros dos personajes aludidos, como si tuviese que soportar la carga aplastante de su poder y dominio, entre otras cosas, por la presión y el sometimiento que sobre su figura ejercen los indeseables personajes de la parte superior, el “burgués que amenaza reprimir con su metralleta, y una justicia prostibularia que toma el partido de sus sostenedores” (Reyes, 1985, p. 13). Se muestra, por lo tanto, una interpretación en la que el sistema económico capitalista es identificado como la fuente de desigualdad social que genera que una gran cantidad de personas se priven de lo indispensable para sostener los lujos y lo superfluo de unos cuantos.

En el costado izquierdo, y también de dimensiones menores a la escena central, se encuentra ubicado un fragmento en el que se observa en la parte inferior a un hombre de bigote con camisa clara y vestimenta oscura, está sentado y tiene la cabeza ligeramente inclinada hacia la derecha, permanece con la mirada hacia el frente con gesto serio y atento, en sus manos sostiene un libro abierto, dicho personaje es asociado con el periodista Enrique Martínez. En la parte superior, se aprecia a una mujer, también trabajadora de los Talleres, su rostro ligeramente inclinado hacia la derecha es de rasgos más finos y tiene el cabello largo, solamente aparece del pecho hacia arriba con vestimenta oscura y con el brazo izquierdo extendido insinuando realizar alguna actividad, al parecer se trata de “Carmen Molina, joven

y aguerrida mujer que trabajaba en las prensas” (Del Conde, 2008, p. 9). La incorporación de esta figura femenina es un elemento que llama la atención si tomamos en cuenta que, además de ella, la presencia de mujeres trabajadoras en la composición mural es casi nula, no así en la realidad, ya que

Las mujeres de los Talleres desempeñaron un papel fundamental en la organización y en la participación política, lo que no era común en otros espacios vinculados con el mundo del impreso, caracterizado por una fuerte hegemonía masculina (...). Dentro de la dependencia, las mujeres no sólo se desempeñaron en el departamento de presupuesto y contabilidad o como secretarias, labores que habían abierto al recibirlas en otras instancias del Estado, sino que también trabajaron en las prensas, en el departamento de encuadernación, en el de cajas, en el de fotograbado, entre otros. Una de ellas expresó en 1934: “Convivir con los obreros de los Talleres Gráficos, sufriendo en las horas de ardua labor, y gozando de las satisfacciones que da el haber cumplido, ha sido hasta hoy el ideal de las mujeres que trabajan en los Talleres” (...) algunos informes de los agentes confidenciales de Gobernación recalcan que las manifestaciones callejeras en las que participaba este sindicato estaban compuestas por un importante número de mujeres (Rivera, 2018, pp. 648-650).

En la parte lateral derecha se encuentra el tablero denominado *Líderes corruptos*, en él aparecen dos personajes, en la parte superior un hombre vestido con traje oscuro y camisa blanca, con la cabeza levantada, tiene el rostro un tanto deformado, particularmente su ojo derecho está muy cercano a su nariz, en su mano derecha lleva un par de vistosos y exuberantes anillos, misma con la que aplasta la imagen de una bandera nacional que aparece sobre una mesa en que se logran observar una serie de objetos que están en la parte inferior izquierda tales como una copa de vino derramada, una cartera con billetes, un libro abierto y una especie de collar enredado en él, que bien podrían ser “el misal y el rosario de un olvidadizo compañero de juerga” (Reyes, 1985, p. 12) y una botella caída, dicho personaje hace referencia al fundador y líder de la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM) Luis N. Morones, quien en la obra se muestra “desbordado, con una mano enjorjada que simboliza su enriquecimiento desmedido (...) representando así el poder y el dominio del dirigente de la CROM sobre la clase trabajadora del país” (López, 2005, p. 98).

Inicialmente la representación de Morones estaba claramente identificada con su persona, sin embargo, fue el propio presidente Lázaro Cárdenas quien solicitó a los artistas modificar las

facciones del rostro para evitar más pugnas intergremiales y divisiones políticas, por lo que “el rostro de Morones fue alterado mediante procedimiento ligeramente caricaturesco para que no resultara del todo identificable, orden emitida por autoridades oficiales” (Del Conde, 2008, p. 9). De cualquier modo, y aunque el rostro del sujeto en cuestión fue retocado para que no resultara fácilmente reconocible, la figura que encarna a este líder sindical representa el adversario de los obreros organizados y evoca la corrupción que existía en el medio obrero, así como la imposición de los intereses personales sobre los públicos.

Figura 7. *La lucha sindical: los trabajadores contra la guerra y el fascismo* (1936), Pablo O'Higgins. Tablero *Líderes corruptos*.



Nota: Tomado de *Muralismo mexicano, 1920-1940. Catálogo razonado II* (p.273), por I. Rodríguez Prampolini (coord.), 2012, Universidad Veracruzana; Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; Universidad Nacional Autónoma de México; Fondo de Cultura Económica.

Frente al personaje de Morones, aparece de espaldas y agachado un hombre que viste ropa y botas en tonos cafés, al igual que el líder sindical observa con inquietud hacia arriba y también coloca su mano izquierda en forma aplastante sobre la bandera mexicana, se aprecia únicamente el perfil izquierdo de su rostro y destaca el hecho de que con su mano derecha esconde tras de su espalda un puñal que sostiene con fuerza, dicho individuo sería miembro de la Acción Revolucionaria Mexicanista (ARM), mejor conocidos como “*Los camisas doradas*”, un grupo de choque de tendencia fascista que estaba “en contra de los sindicalistas. Este hombre (...) está para defender al líder y lo que él representa, sin importar si traiciona o reprime a sus compañeros, valiéndose de cualquier artimaña o maquinación contra la lucha obrera” (López, 2005, p. 98). Este personaje aun siendo parte del pueblo, atropella sus intereses y lo defrauda al conducirse de modo deshonesto y ser cómplice de repulsivos afanes.

En la parte superior izquierda de este fragmento se aprecia la figura de medio cuerpo de un obrero vestido con el típico overol azul y usando boina café, su complexión es la de un hombre fornido de contundente apariencia, no obstante, aparece con los ojos vendados, aludiendo así a la ceguera e incapacidad de algunos trabajadores para darse cuenta de su condición y sumarse a las acciones emprendidas por sus compañeros, detrás de este musculoso obrero, cuyo afán de lucha parece estar ausente, se pueden observar los rostros de otros trabajadores que igualmente tienen los ojos atados con una cinta blanca y aunque la figura de estos personajes está marcada por el uso de

Líneas expresivas de gran fuerza (...) que permiten sentir el poder de su agrupación, (...) O'Higgins los pinta vendados de los ojos y un tanto ajenos a su entorno, convirtiéndose de esa manera en presa fácil del control y la manipulación sindicalista oficial (López, 2005, pp. 98-99).

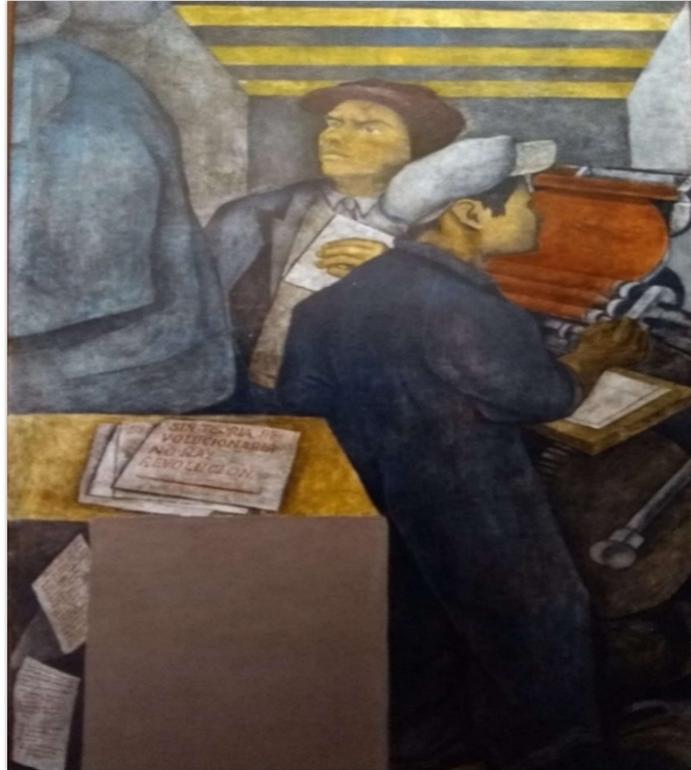
En este sentido, si bien el contenido general de mural y gran parte de sus escenas están dedicadas a la representación de los trabajadores de los TGN, el reconocimiento de su fuerza y entorno laboral, así como de la lucha que abanderaron desde la acción conjunta y organizada, se muestran también aspectos ligados a la corrupción política, el clientelismo y la concentración del poder por parte de negligentes líderes que amenazan con destruir la cohesión de la clase trabajadora y ponen en riesgo su estabilidad.

También se pueden identificar en la época a algunos jefes y líderes sindicales no necesariamente asociados a prácticas desleales y corruptas, sino por el contrario, que gozaban de una reputación favorable en el medio, tal es el caso de Vicente Lombardo Toledano. El propio O'Higgins mantuvo por él un reconocimiento y un respeto que manifestó en algunos de sus trabajos, sumado al hecho de que "Lombardo había sido, junto con José Vasconcelos, impulsor del muralismo en la Escuela Nacional Preparatoria, de la que entonces era director" (Espinosa, 2005, p. 146). De 1936 a 1940 fue Secretario General de la Confederación de Trabajadores de México (CTM), también se desempeñó en el terreno político, pero, sobre todo, ejerció una influencia importante en el ámbito sindical. Con respecto a los trabajadores de los TGN, Toledano llegó a convertirse en un vínculo importante con el poder ejecutivo, incluso:

Era un líder reconocido por la mayoría de las agrupaciones vinculadas al mundo del impreso. Había apoyado a muchas en la elaboración de sus estatutos, en sus conflictos legales, e incluso antes de su ruptura con la CROM, se había desempeñado como representante de la Alianza de Uniones y Sindicatos de Artes Gráficas. En el nuevo escenario abierto por el cardenismo se había afianzado como el principal organizador del movimiento obrero y especialmente después de su gira por la Unión Soviética, en 1935, se convirtió en un líder a nivel continental (Rivera, 2018, pp. 624-625).

Finalmente, en la parte lateral izquierda se encuentra el tablero llamado *Momentos de la lucha de los trabajadores de los TGN*, escena en la que se muestra a dos trabajadores de los Talleres, el primero de ellos lleva puesto un saco y una boina en tonos oscuros con suéter y corbata en tonos claros, se encuentra de pie, aunque no se aprecia su cuerpo completo debido a la interposición del otro compañero, eleva la cabeza ligeramente y permanece con un gesto de interés y cierto aire de anhelo, con su mano izquierda sostiene un volante a la altura de su pecho; a un lado de él, está el segundo personaje que aparece de espaldas con atuendo oscuro de trabajador y también lleva una boina en la cabeza, destaca su perfil derecho y está operando con una de sus manos una imprenta que está situada frente a él.

Figura 8. *La lucha sindical: los trabajadores contra la guerra y el fascismo* (1936), Pablo O'Higgins. Tablero *Momentos de la lucha de los trabajadores de los TGN*.



Nota: Tomado de *Muralismo mexicano, 1920-1940. Catálogo razonado II* (p.274), por I. Rodríguez Prampolini (coord.), 2012, Universidad Veracruzana; Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; Universidad Nacional Autónoma de México; Fondo de Cultura Económica.

En la parte izquierda aparecen unas hojas encima de una especie de mesa de madera que contienen la siguiente inscripción: *Sin teoría revolucionaria no hay revolución*, en la parte inferior hay otras hojas más en las que se puede leer: *Esta obra mural fue ejecutada en 1936 por el equipo de pintores de la LEAR Pablo O'Higgins, Fernando Gamboa, Leopoldo Méndez y Alfredo Zalce. En contrato con el sindicato obrero de estos Talleres siendo Director el escritor Gustavo Ortiz Hernán. En México este sindicato es el primero que utiliza la pintura como medio cultural y de agitación y de propaganda revolucionaria. Fueron maestros albañiles: Celestino Ramos y Lázaro Mejía. Ayudantes: Emiliano González y Manuel Reyes; "Por la lucha contra el imperialismo, el fascismo y la reacción"; "Por el arte y la cultura al servicio de los trabajadores"*. Como se puede apreciar a partir de las inscripciones anteriores quedó expresado el propósito y sentido de la presente obra mural, como un medio para sintetizar y reconocer plásticamente el papel fundamental de los

sindicatos como grupos que pueden equilibrar las relaciones de poder en beneficio de sus asociados y particularmente para exponer la postura y la situación del Sindicato de los TGN en el escenario social en turno, inevitablemente vinculado a temas políticos.

Bajo este contexto, se puede decir que en el año en que se realizó la obra mural existía una especie de efervescencia en torno a la creación de sindicatos, ligas, agrupaciones, frentes, asociaciones, entre otras, que definieron y marcaron el carácter de la época y dejaron sentir la pujanza de la acción colectiva. Por su parte, los TGN se esforzaron por mantener una destacada producción gráfica que

Les permitió editar entre 1935 y 1938 más de 12 000 000 de ejemplares de libros y folletos para uso gubernamental, mientras que consideraban haber producido 90% de la propaganda revolucionaria, que incluía tanto la realizada por el Estado como la perteneciente a organizaciones sindicales, políticas y empresas privadas. En una comparación recurrentemente utilizada, un libro de texto para alfabetizar producido por los TGN costaba 11 centavos, mientras que uno similar comprado en el mercado podía llegar a los 2 pesos (Rivera, 2018, p. 632).

Lo anterior expresa la eficiencia, la vanguardia y el compromiso que caracterizaba la continua e importante labor de los TGN en el ámbito político y cultural, que, además, durante el periodo cardenista lograron afianzarse como centro laboral, no sólo en términos cuantitativos respecto a su planta de trabajo, sino también en la diversificación de sus funciones, al igual que como fuerza social y política. El sindicato de los trabajadores de los TGN, de particular activismo, se convirtió en una base importante y en un medio de empuje para conseguir algunas mejoras y generar reformas a favor de los agremiados, por ejemplo:

Se estableció la necesidad de crear un sistema de seguridad social que permitiera a los cooperativistas gozar de algunos beneficios (...) Un énfasis particular en este plano fue la inclusión de una lista de enfermedades profesionales que permitiría a los trabajadores acceder a un fondo médico. Para generar este listado los nuevos estatutos buscaban asegurar a los funcionarios dependiendo del departamento en el que trabajaran. Así, los fundidores y choferes eran protegidos en contra de la dermatitis causada por agentes físicos; los escribientes en contra de los calambres profesionales; los laminadores de cobre y trituradores de metal contra la esclerosis del oído medio; y los tipógrafos, cajistas y prensistas contra uno de los problemas mayores del mundo editorial del periodo, la intoxicación por plomo (Rivera, 2018, p. 646).

En este sentido, no se pueden subestimar los logros y la participación de los trabajadores de los Talleres, puesto que visibilizaron sus necesidades y gestionaron cambios para mejorar su condición tanto individual como colectiva, pese a que el escenario no fue siempre favorecedor, pues por ejemplo, las innovaciones tecnológicas que inevitablemente surgieron se convirtieron en un factor que “afectó al conjunto de trabajadores de las artes gráficas, especialmente mediante la implementación de importantes cambios tecnológicos (...) cada novedad implicaba la precarización y mecanización de una labor que se había basado en las habilidades manuales” (Rivera, 2018, p. 636). Sin embargo, y a pesar de ello, la labor realizada por los trabajadores de los TGN no queda despojada de la preponderancia que poseen algunas de las actividades que forman parte del medio de la industria gráfica y que han tenido una importancia indiscutible, como por ejemplo, los procesos de alfabetización y la producción de distintos materiales escritos y gráficos que facilitan la transmisión de las más diversas ideas y posturas que van dirigidas a determinados sectores para promover su desarrollo o emancipación. Asimismo, es importante recalcar que

Los temas en los muros de los TGN comprendieron: los trabajadores contra la guerra y el fascismo, la lucha de los obreros de los TGN y el derecho de huelga. Contenidos que expresaban las consignas del VI y VII Congresos de la Internacional Comunista, que respectivamente establecían la lucha de “clase contra clase” y la creación de un Frente Amplio o Frente Popular para pugnar contra el antifascismo, no importando la diversidad de tendencias ideológicas que se congregaran en torno al Frente Amplio de cada país (López, 2005, p. 98).

Con lo anterior vemos que, además de existir en el contexto mexicano situaciones concretas en el ámbito sindical que exigían un pronunciamiento por parte de los agremiados de los Talleres, los artistas coincidieron en retomar dichos aspectos en la composición y manifestaron una afinidad con la plataforma ideológica comunista que fue justamente la que alentó y reforzó el tratamiento y el sentido de las diversas escenas.

En referencia a lo estilístico, y como se ha insistido desde el inicio, aun cuando el mural fue realizado por el grupo de artistas antes referido, si se toma en consideración su composición plástica y se repara en su ejecución, es posible sostener que

El proyecto general fue concebido principalmente por Pablo, ya que en su archivo personal existen dibujos de detalles de los frescos, que en la historiografía de este fresco se han atribuido a Zalce por ejemplo. Esto es muy factible, ya que Pablo era el que tenía más experiencia como muralista y algunos dibujos muestran que la concepción total de la decoración de los muros de los TGN fue de O'Higgins. Cuando observamos las características formales y técnicas de los frescos, comprobamos que los trazos y disposición de las figuras, la gama cromática, las soluciones plásticas y el tratamiento del fresco son propios de Pablo (López, 2005, p. 101).

Asimismo, en cuanto al manejo de las formas y los colores, se observa que “O'Higgins utilizó una paleta que incluyó tierras, ocre, azules, verdes, blanco y negro, colores que le ayudaron a equilibrar la composición y a los cuerpos recortados de los personajes, así como a acentuar el drama de los obreros” (López, 2005, p. 99). También se puede apreciar que los gestos en los rostros de los trabajadores y de los otros personajes que aparecen son más detallados y expresivos, lo que revela la maduración estilística que gradualmente experimentó O'Higgins, sobre todo si tomamos de referencia el mural previamente analizado donde privan las figuras toscas e inexpresivas.

Haciendo una valoración y crítica general de esta obra mural se puede argumentar que el aspecto central de la composición reside en la representación de los trabajadores como protagonistas de las luchas gremiales, como agentes del cambio social en la defensa de sus derechos y en el logro de sus conquistas laborales, no obstante, se advierte que por desgracia permanecen en el contexto vicios propios del sistema político y económico que pervierten, perjudican y amenazan la vital manifestación y la trascendente participación de la clase obrera, en este caso, de los trabajadores de los TGN, situación que impide su bienestar y progreso, al grado de que algunos de ellos son representados sometidos y ciegos ante la realidad que acontece, quedando incapacitados para actuar conjuntamente con aquellos con los que comparten las mismas condiciones.

La distribución de las diferentes escenas del mural son un elemento sustancial en la articulación e interpretación del sentido general de la obra y su narrativa, pues “la composición (...) se basa en la disposición de escenas o grupos de tendencias opuestas —los trabajadores y la reacción— que se equilibran con volumen y peso similar” (Fuentes, 2012, p. 273). De tal forma que, la escena central está realizada en dimensiones mayores, del lado

izquierdo los enemigos del movimiento obrero; mientras que, del lado derecho, los agentes y grupos que buscan defender lo propio o perseguir la justicia, es decir, que tienen una connotación positiva, característica que podemos identificar en el discurso visual en la mayoría de los murales que conservan dicho sentido.

El análisis de la presente obra mural resulta de relevancia dado que, “aunque pudiera parecer una más de las muestras artísticas del periodo, simbolizó un punto de inflexión en las acris disputas entre los trabajadores de Talleres y los integrantes de la CROM” (Rivera, 2018, p. 627). Lo anterior muestra que, las expresiones artísticas se alimentan del contexto en el que se desarrollan y se pueden recrear bajo ciertos preceptos y postulados ideológicos que le otorgan una interpretación particular a un hecho o situación, planteando así una propuesta que tiende a articular el acontecimiento plástico con la realidad histórica, en este caso, los artistas realizaron una propuesta pictórica mediante la cual retomaron el tema sindical en los TGN para dimensionarlo y tratarlo desde la manifestación artística de gran formato como un fenómeno social y político.

Asimismo, la forma de abordaje que se expresa en esta obra mural confirma no sólo el talento plástico de Pablo O’Higgins, sino su capacidad de crítica, de denuncia y reflexión en torno a los procesos históricos, sociales y políticos de la época, por lo que, a través de su obra logró aproximarse a la realidad del país:

Aprehendiendo con una mirada ambivalente de norteamericano y mexicano, lo cual le permite tomar distancia, pero también asumir una sincera y consecuente cercanía con los trabajadores y la gente del pueblo que aparecen en sus obras (...) La temática evidencia una proximidad con los grupos que demandan condiciones mínimas para una existencia digna, o con las luchas gremiales en torno a la modificación de las estructuras de poder (González, 2005, p. 53).

De esta manera, a través de la revisión y análisis de la labor artística de O’Higgins, y, particularmente de las obras murales *La realidad del trabajo y sus luchas* (1933) y *La lucha sindical: los trabajadores contra la guerra y el fascismo* (1936), se puede sostener que en ellas se expresa una postura frente a las reivindicaciones sociales, ya sea para referirse al trabajo infantil o a las luchas de la clase trabajadora, el artista destacó en estas composiciones la compleja condición humana en la que el sujeto puede ser objeto de explotación o dominio

y víctima de circunstancias adversas a la vez que un poderoso medio o agente del cambio, la lucha y la organización.

A modo de conclusión, se puede decir que el primer mural analizado está dedicado a exponer una problemática y denunciar la condición del trabajo infantil; el segundo mural, visibiliza y dignifica la lucha sindical, la acción colectiva y organizada, así como el sentido de las conquistas gremiales dirigidas a transformar las condiciones de vida de la clase trabajadora al mismo tiempo que realiza una crítica a los agentes y factores que obstaculizan y entorpecen dicho proceso. En este sentido, cabría preguntarse: ¿Es la obra de O'Higgins producto de la atracción y la consideración que le produjo un país en el que coexisten diversas clases e identidades culturales, aunado a sus preocupaciones sociales y políticas y sumado a su indiscutible talento artístico? Al parecer mediante la relación de estos elementos encontramos la síntesis que da cuenta de su producción artística, además, no sería posible comprender y descifrar las características e intenciones de la plástica del artista sin atender o recuperar el aspecto ideológico intrínseco en su manifestación estética.

De igual manera, resulta importante retomar y reposicionar la plástica de O'Higgins como una expresión en la que se reúne un compromiso y reconocimiento hacia los sectores populares y dirigida a evidenciar situaciones sociales que es deseable revertir o superar. El artista utilizó su trabajo como medio de manifestación social y política, gran parte de su obra se convirtió en la causa y sentido de ésta. Asimismo, conviene y es interesante analizar y discutir las composiciones murales de O'Higgins para propiciar una nueva aproximación y reinterpretación de ellas, así como para revisar la vigencia que en la actualidad tendrían las problemáticas y los procesos que el artista ilustró con empeño y recurrencia.

### **3. La propuesta estético-ideológica del muralismo de David Alfaro Siqueiros**

#### **3.1. Siqueiros muralista: Innovación y experimentación técnica**

En el presente apartado se aborda la labor artística del muralista coahuilense David Alfaro Siqueiros con la intención de analizar las particularidades de su plástica, ya que ésta fue un ejercicio que constantemente replanteó y renovó a partir de la utilización de métodos, materiales, herramientas e incluso perspectivas o modos de enfoque que ofrecían nuevas formas de concebir y ejecutar las composiciones murales. En este sentido, me apoyaré de algunas declaraciones realizadas por el propio artista en las que manifestó la necesidad de posicionar a la obra de arte como un ámbito de significación y experimentación.

Antes de recuperar y reflexionar en torno a estos aspectos, es pertinente hacer alusión a algunos hechos que contribuyeron en la formación y la visión artística de Siqueiros. De acuerdo con Raquel Tibol, ingresó a la Escuela Nacional Preparatoria considerando inicialmente a la arquitectura como su vocación, sin abandonar la idea de dedicarse a la pintura, por lo que en 1911 asistió a clases nocturnas en la Academia de San Carlos, en la que “tuvo por maestros a Germán Geodovius en óleo, a Emiliano Valadés en desnudo al carbón, a Saturnino Hernán en figura vestida, a Francisco de la Torre en paisaje y a Carlos Lazo en historia del arte” (1961, p. 12). Para ese momento la Revolución había iniciado, el país atravesaba por momentos difíciles y en espacios como la Academia de San Carlos los deseos de cambio no fueron la excepción, se generaron discusiones y exigencias sobre la necesidad de reformar los planteamientos estéticos y pedagógicos en los que se sustentaban los procesos de enseñanza y programas de estudio, Gerardo Murillo, mejor conocido como el *Dr. Atl*, será una de las principales figuras e impulsores de esta renovación.

Como parte de estas aspiraciones de transformación pedagógica se produjo una huelga que duraría seis meses —aunque las clases no se interrumpieron— para manifestar tales reivindicaciones y derivada de ésta se creó la primera escuela al aire libre de Santa Anita, la cual se convirtió en un centro de discusiones estéticas y políticas, el propio Siqueiros declararí al respecto, “Nuestra escuela libre fue el primer centro estudiantil que organizó inmediatamente la conspiración contra el nuevo estado de cosas” (citado en Jaimes, 2012, p. 66).

Dados los tiempos de agitación que corrían, Siqueiros y otros artistas de la época como José Clemente Orozco, Raciél Cabildo, José Escobedo y Mateo Bolaños, se involucraron en el movimiento revolucionario para luchar en distintos puntos del país, sobre este crucial acontecimiento el artista manifestó:

El derrumbamiento de nuestras actividades nos obligó a escapar de la capital de la República y a incorporarnos a las tropas de civiles rebelados contra el gobierno de Victoriano Huerta. José de Jesús Ibarra (el más activo organizador de nuestra conspiración) y yo nos incorporamos a las fuerzas de la división de Occidente (citado en Jaimes, 2012, p. 67).

Formó parte del ejército Carrancista ocupando el cargo de capitán. Posteriormente, entre 1917 y 1919 la gran mayoría de los artistas se darían de baja del ejército revolucionario; no obstante, su implicación en la lucha armada sería un aspecto decisivo en la experiencia y en el pensamiento del artista, así como una base sustancial para vincularlo a la llamada escuela mexicana de pintura, como él mismo lo reconoció al expresar:

Durante todo ese tiempo dejamos de producir, suspendimos toda gimnasia técnica, pero nos apoderamos de elementos y de conocimientos vivos que más tarde nos permitirían dar vida al movimiento pictórico monumental denominado: “movimiento muralista mexicano”. Nuestra participación en la lucha militar revolucionaria nos dio una convicción social, un sentido geográfico, una percepción racial, un conocimiento de la tradición y un sentido más alto y más amplio de la plástica. Nos dio lo que nos hacía falta empezar. Nuevas experiencias tendrán que completar nuestra educación y precisar la dirección de nuestro camino (...) Así sucede siempre: primero viene la conmoción social y largo tiempo después aparece su equivalencia estética de igual potencialidad (citado en Jaimes, 2012, pp. 70-71).

Para 1919, Siqueiros tiene la oportunidad de viajar a España, ya que

Consigue el nombramiento de Agregado Militar de la Embajada de México en España; en verdad una especie de beca, un pretexto para salir a mirar el mundo. Y el mundo era entreguerra, era Revolución Rusa, pugna interimperialista, era derechas e izquierdas, era una expansión de nuevas doctrinas políticas (...) llega en 1919 a una España monárquica con burguesía próspera y proletariado mísero, con un movimiento obrero que comenzaba a crecer arraigado en el anarquismo (Tibol, 1961, p. 17).

Más adelante, en noviembre de 1937 regresaría nuevamente a España para participar en la Guerra Civil y sumarse como voluntario para defender la causa republicana y poder combatir

contra el bloque fascista del ejército sublevado y los militares franquistas, dejando al respecto una cantidad importante de testimonios, crónicas y relatos en el texto de su autoría *Me llamaban el coronelazo*. Algunos mexicanos se unieron directamente a las tropas del ejército de la II República, es conveniente recuperar que

A Siqueiros y al coronel Jun B. Gómez (...) se les confirió mando al frente de unidades militares, entre diversas razones por coincidencia de idioma, experiencia militar previa — algunos de ellos habían participado en la Revolución Mexicana—, e incluso por la sintonía del general Lázaro Cárdenas del Río, quien defendía abiertamente al gobierno legítimo de Manuel Azaña (Gutiérrez, 2019, p. 60).

Como se puede presumir, la combinación de estos acontecimientos en la biografía del artista, así como el tipo de participación que tuvo en ellos, produjeron muy probablemente que tanto sus inquietudes estéticas como su práctica artística no estuvieran desligadas de cuestiones políticas e imbricadas de cargas ideológicas particulares, como se ahondará más a detalle en el próximo apartado.

De igual importancia resulta mencionar, antes de recobrar y profundizar en los aspectos técnicos y estilísticos que marcaron el trabajo artístico de Siqueiros, algunos de los textos sobre arte que escribió y de las disertaciones que pronunció, pues son precedentes sustanciales que condensan su visión estética e ideológica, algunos de estos documentos son en verdad pronunciamientos sobre el papel y la función del arte, así como un claro exhorto a dimensionar la potencialidad del quehacer artístico de la época. Se remite a ellos en este apartado por consideran que, si bien contemplan ideas y premisas de carácter político que se retomarán y discutirán en el siguiente apartado con otro sentido y propósito, en ellos también se arroja una concepción sobre la actividad estética y un compromiso para con ésta, se hace alusión a cuestiones propias de la composición técnica bajo ciertos postulados que el artista defiende de modo explícito.

El primer documento al que haré referencia es el denominado *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana*, publicado en 1921 en Barcelona, España, en la revista *Vida Americana*, “este documento (...) contuvo ya algunos de los puntos fundamentales del pensamiento artístico siquieriano” (Azuela, 2008, p. 113). El primer llamamiento titulado *Influencias perjudiciales y nuevas tendencias*, abordó

la necesidad de dotar de coherencia a las manifestaciones artísticas de América, destaca la imperiosidad de dar cabida a las nuevas expresiones que contienen un sentido renovador tales como el impresionismo, el cubismo o el futurismo, considera que dichas corrientes pueden enriquecer la práctica artística, igualmente el artista exhorta a reintegrar la pintura y la escultura, argumentó que era necesario otorgarles nuevos valores en aras del advenimiento de un arte por venir (o del futuro) que debía ser ascendentemente superior.

En el segundo llamamiento titulado *Preponderancia del espíritu constructivo sobre el espíritu decorativo o analítico*, el artista expuso la importancia de algunos elementos expresivos como la línea y el color, que, aunque son considerados de segundo orden, pueden hacer la diferencia en las composiciones, trascendiendo de lo meramente decorativo a lo constructivo, además estos aspectos resultan decisivos en la creación de los ambientes, por ejemplo, para producir volúmenes en el espacio, invitó a revalorar la calidad orgánica de los elementos plásticos para lograr los distintos efectos posibles y deseables, es de tomar en cuenta que, “en este segundo llamamiento hay embriones que no tardarán en convertirse en búsquedas troncales de Siqueiros: el espacio pictórico concebido como una totalidad arquitectónica; la elaboración de una materia plástica de textura y densidad objetivamente verídicas” (Tibol, 1961, p. 19). Siqueiros propone también aproximarse a los antiguos pobladores y culturas que poseían un conocimiento de la naturaleza, así como asimilar el vigor constructivo proveniente de sus obras, lo anterior como punto de partida para conseguir una síntesis creativa que supere el aspecto decorativo.

En el tercer llamamiento, muy breve, denominado *Abandonemos los motivos literarios, ¡hagamos plástica pura!*, básicamente advirtió sobre el riesgo de seguir de modo incuestionable a las tradiciones que dictaminan casi dogmáticamente la ejecución artística, pues expresó que las escuelas de arte “son *academias al aire libre* (peligrosas como las academias oficiales en las que al menos conocemos a los clásicos), colectividades en las que hay maestros *que hacen negocio* y se impone un criterio flaco, que mata las personalidades incipientes” (citado en Tibol, 1974, p. 22). De igual modo, desacreditó la crítica del arte procedente de los poetas por considerarla impropia e inoperante.

Respecto a estos pequeños, pero reveladores textos, es conveniente recuperar la noción de *llamamiento*, puesto que expresa la intencionalidad comunicativa de referirse a un público

específico de manera firme para convencer mediante la exposición de argumentos la forma en que el artista concibe al arte, tanto en su función como en las posibilidades que le atribuye. Comprende muy tempranamente que el trabajo artístico implica asumir posturas y defender ideas que den cuenta del sentido de su práctica, por ello apela, discute, cuestiona.

Se ha aludido a este texto, ya que es uno de los que elaboró en los inicios de su labor artística como muralista, a principios de la década de 1920, además porque tal documento, como él mismo lo declaró, constituía un manifiesto a los plásticos de América Latina y “En esos conceptos —nebulosamente expuestos aún— radica su valor. Por eso ha merecido de parte de algunos historiadores del movimiento plástico mexicano de primera manifestación teórica y punto de partida” (Jaimes, 2012, p. 72). A lo largo de este apartado y el próximo, me remitiré a ciertos textos y disertaciones tales como conferencias dictadas por el artista, dado que son de interés para conocer, comprender y contextualizar sus aspiraciones e ideas plásticas, aun sabiendo de la amplitud de este material, pues como en su momento lo identificó, y gran parte lo registró, Raquel Tibol, constan más de 180 escritos en los que Siqueiros discute, reflexiona y argumenta con sentido crítico acerca del ámbito estético y en los que dejó evidencia de su postura política e inquietudes artísticas, aspectos inevitablemente unidos.

Del mismo modo, es importante mencionar al *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*, redactado en 1923 por Siqueiros, que había sido designado Secretario General del mismo, por lo que, “tuvo que ver con la definición de los principios artísticos de los agremiados, sus funciones sociales y con la redefinición de las relaciones con los grupos de poder” (Azuela, 2008, p. 113). Este Manifiesto es una de las bases ideológicas esenciales en las que se sustentaría el movimiento muralista mexicano posrevolucionario, siendo éste una declaración estética y política, no se ahonda en el citado documento, puesto que fue objeto de reflexión y análisis en el segundo apartado del primer capítulo de esta investigación, razón por la cual se menciona ahora transitoriamente, sin dejar de mencionar la concepción que el propio artista tenía sobre el Sindicato cuya pretensión era “realizar un producción útil al proletariado en su lucha de clase, pero al mismo tiempo grande estética y técnicamente. La fusión de esos dos valores fundamentales constituía la esencia de su doctrina” (Jaimes, 2012, p. 56).

Una de sus disertaciones más emblemáticas es *Los vehículos de la llamada pintura dialéctico-subversiva* (1932), en la que dedica algunas ideas para justificar la importancia y supremacía de la pintura mural sobre la transportable, especialmente la de caballete, entre otras cosas, por pertenecer a las masas e impulsar el trabajo colaborativo, expone como fundamental generar un diálogo entre el mural y el espectador, para lo cual es indispensable recuperar y dimensionar

El conocimiento científico de la naturaleza y los medios psicológicos de los colores, tonos, valores, formas, volúmenes, espacios, texturas, combinaciones, ritmos y equilibrios para lograr juegos dialéctico-plásticos en cada trabajo, entendidos estos, como una relación profunda entre el discurso racional y la óptima utilización de las técnicas de representación y ejecución (Sierra, 2016, p. 62).

Resulta medular mencionar y aclarar que la utilización de herramientas e instrumentos tecnológicos, la incorporación de ciertos materiales, así como la adopción y aplicación de algunos principios compositivos y constructivos en la plástica de Siqueiros, no se produjeron de manera lineal en su trayectoria artística como muralista, sino que más bien obedecieron a circunstancias específicas, incluso a accidentes dirigidos y hasta a la disponibilidad de materiales y sustancias, como veremos más adelante, hay que tomar en cuenta también los requerimientos particulares que el artista tuvo en la ejecución de cada obra. En este sentido, tanto los elementos técnicos que implementó como los aspectos compositivos que aplicó simultáneamente en el proceso dinámico propio de la creación artística, estuvieron en gran parte sujetos a las condiciones materiales y arquitectónicas de los distintos recintos en los que trabajó obra de gran formato y, por supuesto, a las necesidades y aspiraciones de su plástica figurativa.

Sí bien se ha registrado la temporalidad en la que comenzó a utilizar algunos materiales e instrumentos, así como a aplicar ciertos principios en las composiciones, es importante considerar que éstos varían en el tiempo, ya que responden a un momento histórico y no como tal a un proceso evolutivo y ascendente de superación, pues como se ha señalado, la obra artística de un autor es susceptible de presentar transformaciones de acuerdo con las circunstancias y con la intencionalidad de éste. No obstante, ofreceré ejemplos concretos de obras murales del artista en las que puede apreciarse la aplicación de determinados elementos plásticos, técnicos y compositivos que marcarían su estilo y que nos arrojan una idea clara

de las tendencias tanto plásticas como ideológicas que definieron los momentos creativos de su proyecto pictórico.

A continuación, haré alusión a aquellos aspectos técnicos y estilísticos que empleó Siqueiros para innovar en su producción artística y que le brindarían la oportunidad de transformar y experimentar mediante el uso de ciertos materiales e instrumentos que ayudaron a definir su estilo y la manera de intervenir los muros, así como caracterizar sus composiciones mediante la implementación de ciertos recursos que le permitieron abordar plásticamente la realidad.

La crítica a la técnica del *fresco* constituye una de las primeras observaciones que el artista realizó en el ámbito técnico y de la ejecución de la pintura mural, y a pesar de que en reiteradas ocasiones la utilizó, consideraba que debía ser replanteada, modificada y ajustada a las características de la nueva obra monumental, en su antes referido texto *Los vehículos de la llamada pintura dialéctico-subversiva*, argüía que

El fresco tradicional es lento, laborioso, artesanal. Por lo mismo se estrella contra la violencia de la vida actual y ante las necesidades revolucionarias de la nueva plástica (...) El fresco tradicional está socialmente muerto. El fresco moderno, técnicamente adaptado a las diferentes circunstancias arquitectónicas y sociales, es lo único que tiene posibilidades de inmenso desarrollo (citado en Carrillo, 1974, p. 57).

Argumentaba que las mezclas necesarias para la aplicación del *fresco* tradicional no se adhieren de modo duradero en los muros de concreto de la arquitectura moderna, por lo que resultaba indispensable llevar a cabo una adecuación paralela entre los procedimientos, las elaboraciones técnicas y las características de las nuevas edificaciones. Explicaba además que, en los inicios del movimiento muralista y con la creación del *Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* se había propuesto un programa estético, no obstante, éste adolecía de planteamientos en cuanto a los elementos a emplear en la composición y que permitirían una mejor práctica, así como responder al nuevo escenario plástico que se deseaba impulsar, al respecto expresó:

En la práctica recurriamos a materiales de naturaleza contemplativa, a materiales estáticos y pasivos, en vez de tomar de esos elementos simplemente valores constructivos plásticos para transformarlos en relación con las nuevas condiciones y al nuevo programa que nos habíamos trazado (citado en Jaimes, 2012, p. 88).

En este sentido, no sólo criticó la técnica tradicional y comúnmente usada para la pintura de gran formato, sino formuló que los materiales utilizados carecían de capacidad transformadora e innovadora. Asimismo, y asociado a las limitaciones del *fresco* tradicional, para dar congruencia y eficacia a las modificaciones emprendidas o bien para mejorar los resultados y alcances de este tratamiento tradicional en la elaboración de obras murales, recurrió a utilizar la *pistola de cemento*

Para aplicar y extender la mezcla de cemento sobre los muros, con lo que obtenía uniformidad en un mínimo de tiempo en comparación con el método tradicional. La ventaja de este instrumento es que le brindaba la posibilidad de tener control total sobre el aplanado del muro y deformarlo si esto era necesario. Sustituyó la mezcla de cal y arena por cemento blanco para realizar la técnica al fresco tradicional. Este material se usa para recubrir el concreto, y Siqueiros planteó que su textura era similar a la empleada por el fresco tradicional, lo que permitía la aplicación de los óxidos minerales y tierras disueltos sólo en agua. El proceso de cristalización deja que se retengan los colores, lo que les da mayor solidez. Otras ventajas incluyen que este material es más resistente a las agresiones (Sierra, 2016, p. 65).

Estos procedimientos, materiales y adaptaciones en la preparación de los muros y en la ejecución de las composiciones, toman amplio sentido si tomamos en cuenta la constante preocupación del artista por intensificar el lenguaje plástico y su afán por conseguir ofrecer al observador una narrativa visual de gran expresividad y cargada de fuerza, así como para satisfacer los desafíos ligados no sólo a los propósitos de la obra misma sino a su ubicación y demás condiciones particulares de ésta.

El uso del *aerógrafo* o pistola, un dispositivo neumático, es decir, que emplea aire comprimido y cuya tecnología permite rociar y distribuir los pigmentos (pintura, tintes) en espacios pequeños o diminutos, fue otro de los recursos técnicos que contribuyó a vigorizar y a caracterizar la práctica artística de Siqueiros, instrumento que utilizó de manera ininterrumpida por más de veintiséis años para generar texturas particulares y cubrir superficies minúsculas, herramienta común para uso industrial, e inusual y prácticamente ignorada y desconocida en el ámbito artístico.

Como en muchos casos, es precisamente durante la ejecución y el desarrollo del trabajo mural cuando surgen desafíos y obstáculos que ponen a prueba la capacidad y destreza del artista,

cabe preguntarse, ¿Qué impulsó o motivó al artista a variar, transformar o desafiar las formas y los medios tradicionales para producir una obra artística?, ¿Se puede pensar que es una situación accidental o más bien surge de una auténtica inquietud plástica que pretendió ir más allá en el lenguaje pictórico?, ¿O es una mezcla afortunada de ambas? La implementación del uso del aerógrafo se deriva de una situación de esta naturaleza, pues Siqueiros enfrentaría una circunstancia particular al trabajar en el encargo de un mural en Los Ángeles, California, en donde se percató de que debía trabajar sobre

Un trozo de cemento armado de 6 x 9 metros, situado a la intemperie, sobre el que era imposible fijar el aplanado de cal y arena fina que el fresco requiere. Después de consultar con los arquitectos (...) decide hacer la práctica sobre un aplanado de cemento blanco, encontrándose con el grave inconveniente de que la mezcla de cemento secaba con excesiva rapidez sin dar tiempo para desarrollar la tarea pictórica. La solución que dictaba la lógica era utilizar instrumentos que aceleraran el proceso gráfico, instrumentos que no fue necesario inventar pues eran de uso común en la desarrollada industria estadounidense: los aerógrafos o pistolas de aire, con los que habitualmente se pintaban vehículos, escenografías, muebles, paredes y carteles. Siqueiros (...) no titubeó en abandonar los milenarios pinceles más aún cuando el lapso convenido para la práctica mural era de quince días (Tibol, 1961, p. 53).

Situaciones como la antes descrita lo obligarían a replantarse la pertinencia y utilidad de los materiales e instrumentos tradicionales. Además, hay que considerar que con el cambio de herramienta se producirá también una variación o transformación en el acabado, lo cual impacta o influye en el sentido estético de la composición, no obstante, tomar el riesgo de trabajar con elementos nuevos puede representar dificultades en su manejo, tal como lo reconoció el propio artista al respecto de este instrumento al expresar:

Cuando empecé a usar el aerógrafo (...) yo sufría tremendamente, aunque en secreto, por los efectos ahumados que producía aquella nueva herramienta. Trazábamos y moldeábamos con ella, pero sus efectos no tenían aquella plasticidad ‘amasada’, ‘arañada’ que nos daban los pinceles y las brochas tradicionales (citado en Tibol, 1961, p. 54).

Lo anterior indica y confirma que, en el terreno de la experimentación plástica, si bien vislumbró la solución, la ejecución entrañaba otros inconvenientes, es por ello que, al hacer alusión a la innovación técnica ha de reconocerse la competencia, la habilidad, el ingenio, así

como la aptitud y la actitud requeridas en la implementación de una herramienta o aplicación de un nuevo material, hasta conseguir su dominio.

Otro de los elementos técnicos mediante los cuales innovó en su ejecución plástica Siqueiros fue la incorporación de la piroxilina o duco para trabajar sus composiciones, compuesto a base de nitrocelulosa, soluciones de resinas naturales o sintéticas y otros pigmentos, afamado por su resistencia a la luz, secado rápido y por el acabado que brinda al ser aplicado sobre algunos materiales, la adición de este producto obedeció igualmente a un aspecto accidental mientras laboraba en 1933 en una obra en la ciudad de Montevideo, Uruguay, pues

Se ve en la necesidad de abastecerse de pintura y debe recorrer varias tiendas para comprar los suministros. Al no encontrar los mismos colorantes que acostumbraba, decidió comprar materiales sustitutos cuya base era un medio de nitrocelulosa, similar a la que se usaba en la industria automotriz. Tiempo después, con la colaboración del químico José Gutiérrez perfeccionaría esta fórmula para su aplicación sobre muros, conocida ahora como piroxilina, con la que el maestro pintaría la mayoría de sus murales a partir de 1939 (Sierra, 2016, pp. 60-61).

Mediante el uso de este elemento transformador logró dar a su obra *Víctima proletaria (1933)*, un desnudo femenino en el que utiliza por primera vez el duco, un efecto especial de volumen a la figura de la mujer que aparece arrodillada y atada por una gruesa cuerda en la cintura y las piernas, las formas abultadas y contundentes son la base de su constitución. Asimismo, el artista utilizó esta pintura sintética en una infinidad de obras murales que realizó posteriormente y que le ayudó a crear empastes espesos y con ello, nuevas texturas. También usó otras herramientas como la lija mecánica para pulir y el soplete de gasolina para realizar procedimientos encaústicos ya que cauteriza la capa final de la cera, tiene la potencia de tostar los muros de cemento y facilitar así el pirograbado monumental.

De igual modo, no se puede dejar de mencionar la utilización de ciertos instrumentos o aparatos tecnológicos como el proyector eléctrico que el artista empleaba para observar e identificar las distorsiones que arrojaba el trazado de la pintura mural y así disminuir sus posibles imperfecciones, dicho instrumento era de gran importancia pues:

Los trazos se pasan al muro mediante el uso del proyector eléctrico, el cual, al trasladar el pequeño croquis facilita la magnitud mural del trazo, que, naturalmente, no posee en las

dimensiones del papel. Si tomamos el dibujo correspondiente en forma no angular, sino “normal”, y lo proyectamos sobre el muro pero ya desde un ángulo espectacular, conseguiremos por distorsión, por alargamiento de la forma proyectada, una visión muy similar a la normal (Siqueiros, 1979, p. 104).

También utilizó espejos para proyectar de manera multidimensional las figuras en los muros con el propósito de crear espacios envolventes; materiales como la fotografía para la captación del proceso de la obra mural y el uso de la cámara fotográfica como un medio para “el análisis del volumen, el espacio y del movimiento de los volúmenes en el espacio” (Siqueiros, 1979, pp. 73-74), y de este modo lograr producir en la obra un realismo más integral. Tales tecnologías constituían elementos imprescindibles y de gran apoyo para el diseño y el desarrollo de la composición poliangular bajo la que procedía el artista, sin las cuales hubiese sido muy dificultoso organizar los distintos planos de la obra y conseguir integrar las imágenes al espacio arquitectónico.

En su proyecto de manifiesto *Hacia la transformación de las artes plásticas*, dado a conocer en 1934 en la ciudad de Nueva York, enfatizó que era indispensable

Usar todas la *herramientas y materiales mecánicos modernos* susceptibles de ser empleados en la producción plástica (...) Estableceremos, en cambio, la premisa fundamental de que todo movimiento en el arte debe ineludiblemente marchar paralelamente con la técnica de la época correspondiente en su conjunto. Porque sabemos bien que esta actitud enriquecerá nuestra capacidad creadora en proporciones que no podemos siquiera imaginar, dado el desarrollo que han alcanzado la mecánica y la técnica modernas (citado en Tíbol, 1974, pp. 35-36).

Igualmente, en este documento apuesta por una pintura mural moderna, misma que debía comprometerse con desafiar los métodos y materiales tradicionales e incorporar elementos sintéticos, incluso, de ser posible, demostrar su superioridad. Es indispensable tomar en cuenta el efecto o repercusión que produjo el uso de estos “nuevos” materiales y herramientas en las obras, en su sentido y constitución. Además de la innovación técnica, existieron otros factores en los que el artista invirtió empeños con el afán de completar o acentuar el significado y el mensaje que deseaba transmitir en su propuesta visual.

A continuación referiré a elementos más bien conceptuales y constructivos ligados a la percepción de la obra y que hurgan en sus posibilidades y en su potencia como acto comunicativo, tales como la noción del movimiento, la creación volumen, la integración plástica o la poliangularidad, aspectos relacionados con una concepción plástica y derivados de la postura a partir de la cual Siqueiros reflexionó ciertas ideas sobre el arte y su función; aunque, tanto las innovaciones técnicas como los principios compositivos influyeron sobre la configuración de la obra en su conjunto y necesariamente coexisten en el lenguaje plástico.

El movimiento fue uno de estos elementos conceptuales que preocuparon y llamaron la atención del artista, fue consciente de atender desde la obra misma la situación y el contexto del espectador, ya que en ocasiones es un observador que puede detenerse a apreciar la obra con detalle, y otras, está simplemente desplazándose en franco y hasta acelerado tránsito. Siqueiros estaba convencido de la importancia de dotar a la obra de cuanta expresividad fuera posible, siendo ésta un indudable vehículo para comunicar realidades.

En este sentido, el tema del movimiento en la obra mural y cómo producirlo sería una de sus principales inquietudes. El artista consideraba como fundamental generar una composición dinámica en la que el espectador pudiese aumentar su experiencia sensorial, pues:

Si el cine rehacía la vida proyectándola en movimiento sobre una pantalla fija ¿qué debía hacer la pintura mural para lograr movimiento si la imagen representada era fija y la pared que la contenía también? Siqueiros no pretendía rehacer la vida en el muro sino quebrar el estatismo arquitectónico, dando a las imágenes una inestabilidad virtual, creadora de vínculos más profundos y más vivaces entre el espectador y la pintura (Tibol, 1961, p. 59).

De este modo, el movimiento guarda estrecha relación con la noción del estatismo arquitectónico, el cual intentó trascender y desafiar, partiendo de la idea de que la pintura debía ser un complemento de la arquitectura, de manera que se podían procurar relaciones de correspondencia adecuada entre ambas. Para ello, trabajó sobre lo que se pueden considerar superficies ópticamente activas, por ejemplo, espacios como las bóvedas, dada su ubicación y relativa profundidad. Por ello, las figuras de sus obras parecen salir de la superficie, al estar provistas de volumen y en consecuencia de movimiento. Los personajes que suelen aparecer en sus composiciones son de gran contundencia, logrados a partir de líneas ondulantes. En

su estilo plástico se puede apreciar el uso de líneas y colores con los que consigue generar movimiento y en el que predomina la expresividad vigorosa de sus trazos.

Un ejemplo de la aplicación del concepto de movimiento es la obra mural *Ejercicio Plástico* (1933), un mural subterráneo que realizó en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, en el sótano de la Quinta *Los Granados* ubicada en la población de Don Torcuato, en este proyecto trabajó sobre superficies cóncavas en las que pudo imprimir mayor dinamismo y movimiento a las formas pictóricas y por tanto, lograr crear imágenes con sentido cinético, en este espacio Siqueiros:

Tuvo la oportunidad de poner en práctica muchas de sus propuestas experimentales derivadas de la idea de hacer muralismo cinético (...) La pintura fue concebida como un complemento orgánico del espacio arquitectónico pensado en función de un espectador en movimiento envuelto por este mismo espacio, y no en una figura estática añadida al muro. Con esta propuesta, Siqueiros se adelantó al cinetismo pictórico de la segunda mitad del siglo XX (Azuela, 2008, p. 136).

Otra obra en la que se manifiesta esta preocupación óptica es el mural *Por una seguridad completa y para todos los mexicanos* (1952), ubicado en el vestíbulo del auditorio del Hospital número 1 del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), en el que se aprecia en la parte izquierda a tres trabajadores que permanecen de pie observando de frente el cuerpo recostado, sobre una interminable línea de producción, de un obrero con el rostro ensangrentado, en el fondo, aparece maquinaria industrial con formas ondulantes que otorgan ritmo a la composición e incluso un sentido de voracidad, así pues, la cadena de producción, parte del modelo productivo capitalista, se muestra destructiva y como responsable de haber arrebatado la vida al trabajador, que muy probablemente desempeñaba su actividad en condiciones inseguras y vulnerables, en esta obra:

Las figuras de este mural se mueven incesantemente (...). Si el espectador camina, gira, se acerca o toma distancia, las figuras van entrando en sus ojos cambiantes, distintas. La relación plástica (...) crece en lo compositivo y en lo poético hacia la derecha y hacia arriba (...) el ritmo es expansivo. La maquinaria capitalista es su culminación, representada por rascacielos y poderosos y deshumanizados engranajes. Tres obreros se yerguen junto al compañero muerto que es arrastrado hacia afuera por una chaplinesca cinta de producción en serie. Están

presintiendo el momento en que serán ellos atrapados, ellos las víctimas, ellos los tributos injustos (Tibol, 1961, p. 190).

Como se puede apreciar, aunque en este apartado se procura destacar elementos propios del lenguaje plástico, es prácticamente imposible dejar de aludir al papel que juegan estos aspectos compositivos y técnicos en el logro de la narrativa visual, en la forma de elaborar y abordar la cuestión temática, así como en la intensificación del mensaje que el artista deseaba transmitir en sus composiciones.

Asimismo, Siqueiros trabajó e implementó el sentido de movimiento estudiando los ángulos para dar un carácter dinámico a la composición a través de trucos ópticos, el mural exterior *El pueblo a la universidad, La universidad al pueblo. Por una cultura nacional nuevohumanista de profundidad universal* (1952), ubicado en el muro sur del edificio de la Rectoría de la UNAM, es considerado una escultopintura (esto es, una escultura que forma parte de una pintura). La escultopintura pretende conseguir en la pintura un fenómeno dinámico a través del “uso de superficies activas (...) compuestas de concavidad o convexidad, y la unión de estas formas con superficies rectas, rompimientos, etc.” (Siqueiros, 1979, p. 74), lo que contribuye a obtener el efecto de relieve y sus variaciones en una superficie determinada, es decir, de texturas sobresalientes. La obra mural, antes referida, está realizada a base de estructuras de hierro revestidas con cemento y cubiertas con mosaicos de vidrio, el empleo de esta técnica también respondió a la resistencia y durabilidad que se busca lograr en las obras situadas a la intemperie, además de que tiene la finalidad de ampliar e intensificar las sensaciones a través del volumen de las figuras y objetos que se encuentran en la obra. En esta composición

El pueblo está representado (...) por la imagen del estudiante que, alerta, consciente, con sus brazos extendidos en un gesto fraternal e imperativo, indica o exige al artista, al sociólogo, al científico y al técnico que su camino debe ser el de la masa representada (...) por los estudiantes que van en manifestación con banderas desplegadas. Originadas en el movimiento y calculadas para que el espectador al transitar les devuelva el movimiento que las originó, las representaciones de las figuras no tienen tampoco una significación estática. Según el ángulo desde el cual se las observa parecen aceptar o resistirse a la invitación del estudiante, escuchar con simpatía su llamado o recibir con indiferencia su entusiasmo desmedido (Tibol, 1961, p. 183).

Por lo tanto, consigue en los murales construir y ofrecer composiciones dinámicas en las que los volúmenes resaltados acentúan el contenido, aumentan el realismo, y, por consiguiente, la experiencia del espectador.

Un elemento clave respecto a los murales exteriores consistía en determinar qué colorantes o pigmentos utilizar, pues la obra está expuesta a condiciones y ambientes que pueden deteriorar la composición, desde sus primeras experiencias con obras situadas en el exterior el artista se planteó algunas interrogantes sobre ello, ya que esta situación específica

No era solamente un problema de composición, era también un problema de física plástica. ¿Qué colores íbamos nosotros a usar para que pudieran resistir la intemperie?, ¿Cuáles iban a ser las tierras colorantes que íbamos a usar para que pudieran resistir los rayos del sol, durante muchos años?, ¿Cómo íbamos a hacer nosotros para conservar, para preservar nuestra obra plástica de los efectos del humo natural de las ciudades y de la vibración y de la humedad y de todos los elementos que podrían intervenir en su destrucción? (...) no es lo mismo pintar en un interior donde la obra está protegida de todos esos elementos, que en el exterior (citado en Jaimes, 2012, p. 29).

Asimismo, y a pesar de las dificultades que implica la ejecución y el desarrollo de las obras de gran formato a la intemperie, Siqueiros consideraba importante promover la elaboración de obras murales exteriores, ya que estaban al alcance de las múltiples personas que transitan cotidianamente de un lugar a otro en la vida moderna y se adecuaban a las dinámicas de desplazamiento del observador activo, así lo expresó en el ya anteriormente aludido proyecto de manifiesto *Hacia la transformación de las artes plásticas*:

Vamos a impulsar el aprendizaje de la pintura mural exterior, pública, en la calle y bajo el sol (...) Así pondremos fin al *muralismo mexicano*, arcaico en su técnica, turístico y burocrático en su proyección social, recóndito en su ubicación (...) Así, además, nos prepararemos para el futuro próximo de la sociedad, pues en éste una forma tal de arte tendrá preferente desarrollo por su eficacia como expresión de arte para las multitudes en acción diaria (citado en Tibol, 1974, p. 37).

Otro de los recursos constructivos que utilizó el artista es el de llamada poliangularidad, la cual ofrece la posibilidad de obtener desde un mismo espacio de representación diferentes

puntos de vista de manera simultánea, gracias al establecimiento de ángulos, de tal forma que, aporta un dinamismo particular a la obra, de manera específica:

Siqueiros propone un método llamado “poliangular” el cual debe contar con 10, 15, 29 o más puntos normales de visualización del observador a lo largo de un recorrido del plano por el cual transita. Propone que se realice una composición por cada ángulo adoptado con el objeto de proporcionar al espectador una ilusión de normalidad desde cualquier parte donde se sitúe, sin que la obra sufra alteraciones en cuanto a la proporción de los objetos (Sierra, 2016, pp. 73-74).

De esta manera, la composición poliangular permite enriquecer las representaciones visuales mediante el logro de equivalencias en las perspectivas, aumentando así el realismo de la obra. En el mismo contexto y con el sentido de acentuar los efectos que proporciona el mural y que se derivan de su articulación y coordinación compositiva, podemos hacer referencia a la policromía, a través de la cual el artista buscó combinar y hacer interactuar determinadas soluciones cromáticas para proporcionar volúmenes, ya sea bidimensionales o tridimensionales, trabajaba el color por zonas, dado que

Argumentaba que éste tiene valores especiales y que no debe aplicarse al final del trazo, sino conjuntamente, pues el color posee —según sus tonalidades— diversidad de profundidades que ayudan por sí mismas a la construcción del espacio pictórico (...) Lograr este fenómeno es sin duda producto del amplio conocimiento de la teoría de los colores y de la aplicación de los colores pigmento en su justa medida (Sierra, 2016, p. 75).

En este sentido, dependiendo de las propiedades de cada color, por ejemplo, su matiz o luminosidad, éste puede evocar mayor o menor proximidad visual (lejanía, cercanía), así como dimensiones y proporciones diferentes que se expresan y materializan en el ejercicio plástico y se funden con las características de la arquitectura en la que se encuentra la obra, según lo explicó el propio artista en su texto *Cómo se pinta un mural*. Tanto la poliangularidad como la policromía son conceptos y aspectos que participan en la producción de efectos ópticos que favorecen la potencia expresiva de la obra monumental, debido a la concatenación de la que son parte en la lectura general del discurso visual.

En lo que respecta a la integración plástica, ésta resulta ser una de las ideas estéticas medulares de Siqueiros, misma que procuró desarrollar y aplicar en algunos de sus proyectos

y trabajos murales, incluso, desde principios de la década de 1920 se refiere a ella en varios de sus textos para abordar a la pintura mural como un asunto de complementación arquitectónica y para explicar que en cada época las distintas sociedades han buscado la unidad plástica primordialmente para satisfacer aspectos y cuestiones vinculadas con una funcionalidad igualmente integral y en relación a su finalidad social y estética, por lo que, resulta apremiante, ante el resurgimiento de la arquitectura y la pintura, encontrar el nuevo punto de coincidencia entre ambas, esto es, producir una pintura mural acorde o congruente con el espacio arquitectónico.

En su texto *Hacia una nueva plástica integral*, un artículo publicado en la revista *Espacios* en 1948, argumentó que, “inadecuadas han sido las formas modernas en las arquitecturas viejas, pero más inadecuadas aún serían las formas o estilos escultóricos y pictóricos viejos en las arquitecturas nuevas” (citado en Tibol, 1974, p. 82). Posteriormente, en su conferencia *Hacia el realismo en las artes plásticas* sustentada en 1954 en el Departamento de Arquitectura del INBA, estableció que, “Por plástica integral —lo que los pintores mexicanos llamamos desde el año 1922 *plástica unitaria*— debemos entender el fenómeno de la creación simultánea de arquitectura, escultura, pintura, iluminación, etc.” (citado en Tibol, 1974, p. 150). Es decir, la integración plástica refiere a la coordinación de los elementos antes mencionados, de tal forma que, se logre una interacción y exista un grado de armonía entre ellos hasta conformar o hacer prevalecer una especie de unidad.

Por su parte, Guillermina Guadarrama Peña identificó cinco etapas en la obra mural del artista; la primera, caracterizada por su activismo y revolución plástica, en ella podemos encontrar los murales realizados en la Escuela Nacional Preparatoria en los que trabajó con las técnicas del *fresco* y la encáustica, algunos experimentos plásticos en Lecumberri y Taxco; la segunda, marcada por la innovación técnica aparejada a sus preocupaciones políticas, en esta etapa empezó a trabajar con materiales y herramientas de la industria y se encuentran por ejemplo, obras murales realizadas en Los Ángeles y algunas en Sudamérica; en la tercera, adquiere importancia el soporte, ya que además del muro interviene otras superficies como el celotex o el triplay, predominan los temas relativos al antifascismo latinoamericano, en ella se encuentran algunas obras murales realizadas en Cuba, en Chile y otras en México; en la cuarta, dedicó parte de su labor artística a trabajar sobre procesos

plásticos como la escultopintura, en esta etapa encontramos obras murales realizadas en México en sedes como Ciudad Universitaria, el Instituto Politécnico Nacional, el Hospital de la Raza, el Centro Médico Nacional o el Castillo de Chapultepec; finalmente, la quinta etapa, en la que prevalece la noción de integración plástica como un concepto totalizador, en ella se encuentran las obras del Polyforum Cultural Siqueiros y las de la Sala de Arte Público Siqueiros. De esta manera:

A través de su producción artística se puede observar su experimentación compulsiva, no únicamente en su obra mural, sino también en la de caballete, que le permitió poner a prueba materiales considerados extrapictóricos, así como diferentes soportes que después utilizó en su obra monumental (Guadarrama, 2010, p. 189).

Asimismo, es importante mencionar que ha sido posible establecer tales fases o etapas en la obra mural de Siqueiros e identificar la transición que ésta presenta, precisamente debido a las incorporaciones y experimentaciones tanto técnicas como materiales que otorgaron un carácter específico a sus composiciones en distintos periodos, de ahí la importancia que estos recursos técnicos, compositivos y constructivos tuvieron en el abordaje, forma de intervención y resolución con las cuales el artista ejecutó las obras, y en las que, como se puede apreciar, se entremezcla lo técnico con lo temático.

El interés que Siqueiros manifestó y la atención que dirigió a los aspectos que se han destacado en este apartado y que influyeron de manera decisiva en la conformación de su plástica, radicaba en gran medida en la concepción que el artista tenía sobre la composición como una articulación de elementos cuya interacción recíproca puede trascender y tiene la potencia de producir e intensificar efectos, al respecto planteó lo siguiente:

La cuestión de la composición, la cuestión de la organización plástica, la cuestión de la correlación de las formas y colores ¿es importante para los fines del arte funcional revolucionario? Tiene enorme importancia, porque la expresión plástica es esencialmente una expresión psicológica, es una expresión que va a producir en los espectadores determinada sensación psicológica, va a agitar un temperamento de las masas, que va a estabilizarlas o las va a impulsar, que las va a contener o las va a arrojar hacia una actitud determinada (...) Tenemos que conocer profundamente los elementos psicológicos que entran en juego dentro de la composición plástica si queremos que nuestra expresión sea subversiva, revolucionaria,

no solamente revolucionaria en su contenido sino en su forma; es decir, el lenguaje que usa para expresarse (citado en Jaimes, 2012, p. 39).

La declaración anterior forma parte de una conferencia sobre arte pictórico mexicano dictada por el artista en febrero de 1935, a partir de ella se puede captar y establecer el fundamento y sentido de su práctica estética y la imperiosa necesidad de coordinar y hacer confluir lo formal con lo temático. Con base en todo lo anterior, es posible reconocer y dimensionar las aportaciones de Siqueiros en el ámbito plástico, así como su capacidad e intuición para comprender y resolver cuestiones técnicas, procedimentales, físicas, químicas y arquitectónicas que hacen de su obra mural un especial entramado:

Siempre estuvo convencido de que en el desarrollo de las obras murales se debía utilizar una tecnología que solucionara problemas técnicos propios de cada espacio, recurriendo a materiales de distintos tipos y a una nueva concepción en cuanto a composición se refiere, para así conjuntar todo en un método de trabajo, esta idea dio como resultado la obra mural que hoy se conoce del maestro (Sierra, 2016, p. 57).

Y además de la resolución, encontramos la propuesta e incluso la justificación sobre la conveniencia y pertinencia de abordar la realidad plástica a partir de una concepción y postura frente al arte en la que constantemente planteó posibilidades y propósitos muy concretos. Otra cuestión a observar es que, debido a las innovaciones implementadas en su trabajo plástico, era común que el artista trabajara en equipo, puesto que empleó a varios especialistas como arquitectos y químicos, y de ciertos oficios como herreros (en el caso de la escultopintura) y albañiles. Incluso en algunas de sus disertaciones y escritos al referirse a los trabajos realizados y a los desafíos que se tuvieron que enfrentar para intervenir adecuadamente un muro y ejecutar la obra, se refiere a *nosotros*, aludiendo y destacando el carácter colectivo que habitualmente se desplegaba y prevalecía en su labor artística.

Es por todo lo anterior y tomando en cuenta las innovaciones técnicas que efectuó en la realización de su obra, al mostrar curiosidad y determinación por conocer y experimentar con la naturaleza física y química de los materiales, al implementar y utilizar nuevos procedimientos, así como al examinar algunos de sus textos y disertaciones, sin lugar a duda, se puede sostener que

Fue precursor —ya sea en las tesis, las herramientas, los materiales o la práctica propiamente dicha— en hallazgos tan trascendentes para la plástica contemporánea como lo son: la integración plástica basada en las nuevas técnicas constructivas; el accidente dirigido, utilizando las nuevas sustancias plásticas; la composición cinética como un resultado de la siempre creciente aceleración en el movimiento humano; la decoración mural a la intemperie para la era de los rascacielos; la escultopintura (...) Ensanchó el cauce del realismo, puso a disposición de su elocuencia múltiples atractivos, entre los que cabe destacar en primer término la composición poliangular (Tibol, 1974, p. 16).

De esta manera, el rechazo o al menos el cuestionamiento de las disciplinas pedagógicas y a los métodos tradicionales, así como su actitud de superar la insuficiencia de los mismos y su inclinación hacia los nuevos materiales sintéticos que ofrecían otras alternativas constructivas y efectos, son aspectos que, al conjugarse, ampliaron significativamente las posibilidades formales y compositivas de la plástica de gran formato de Siqueiros.

Es de notar también la recurrencia a la noción de futuro por parte del artista, consciente de que el movimiento muralista había nacido bajo ciertas circunstancias, pensaba que era necesario innovar y experimentar a través del empleo de nuevos recursos y materiales, sólo así tendría la capacidad de transformarse y robustecerse y, por ende, constituirse como vanguardia y responder a los tiempos venideros, pues anticipaba en sus textos y múltiples intervenciones la urgencia de prepararse para los cambios que el futuro imponía, manifestando un abierto compromiso con los desafíos que aguardaban a la plástica mexicana.

Como se puede apreciar, por sus características compositivas, tendencias y principios constructivos, los procedimientos y las técnicas que el artista puso en práctica, así como por los materiales e instrumentos utilizados para la producción de obras murales, Siqueiros representa el artista que experimentó e innovó continuamente en la representación artística, desde sus inicios en la plástica procuró arriesgarse en su ejercicio artístico, dejó varios testimonios en los que se pronunció sobre la necesidad de transformar y adecuar las composiciones a los requerimientos que surgían y seguirían surgiendo en el desempeño del arte monumental, insistiendo y apostando por la idea de una plástica integral.

En este sentido, resulta indudable afirmar que, Siqueiros fue para su tiempo un artista desafiante, inquieto, vanguardista, transformador, determinado y comprometido con la

plástica figurativa monumental, al reflexionar constantemente sobre su constitución, permanencia y conservación y al especular acerca de los efectos y alcances que ésta podría tener en sus potenciales espectadores. Sin embargo, como se abordará en el siguiente apartado, no podría conformarse con llevar a cabo simple o exclusivamente contribuciones de carácter técnico.

### **3.2. Ideal de transformación y militancia**

En el presente apartado corresponde revisar y analizar la participación de Siqueiros en la vida política, la cual fue decidida e intensa, así como su concepción en torno a la función del arte claramente influida por su postura ideológica y su militancia en el PCM.

Resulta pertinente detenernos en algunos aspectos biográficos que nos dan razón de sus experiencias y vivencias, en apariencia independientes a su ejecución artística, sin embargo, bien pueden ser las bases para comprender el contexto en el que le tocó vivir y la forma en que se orientó y definió frente a ella. Es así como a partir de ciertos hechos y eventos en los que el artista participó, desplegó una serie de ideas y acciones ante las circunstancias y las coyunturas de la época, logrando pronunciarse y detectar tanto necesidades como posibilidades en el ámbito artístico y político.

Como se ha mencionado en el apartado anterior, Siqueiros tomó parte del movimiento revolucionario, se debe tener en consideración la manera en que este convulso acontecimiento pudo llegar a influir o transformar la concepción e interpretación de la realidad por parte del artista, debido al cúmulo de experiencias que probablemente lo devolvieron al mundo artístico de otra manera, pues:

Al comienzo de su juventud, ingresa al Ejército Constitucionalista; figura en el Estado Mayor de la División de Occidente, al mando del antiguo dirigente de la huelga de Cananea, el general Diéguez, y toma parte de las etapas más duras de una prolongada campaña contra la División del Norte (Carrillo, 1974, p. 15).

De esta manera, Siqueiros entra en contacto con la accidentada y violenta situación del país, en la que además de los constantes enfrentamientos militares pudo conocer la desfavorable y mísera condición de muchos mexicanos; el propio artista se refirió a su participación en la Revolución como un hecho sustancial y decisivo e incluso formativo, al declarar:

Dejábamos de ser los estudiantes bohemios, sentimentales, (...) de ímpetu puramente lírico, para convivir en la lucha con los peones de las Haciendas, los indios de las tribus, los mineros, los obreros de las ciudades, (...) los artesanos, los empleados, que con las armas en las manos exigían reformas agrarias, obreras y nacionales. Para muchos de nosotros el escenario trágico abarcó siete años. Vivimos el drama mexicano con toda la espantosa crueldad que le fue característica (...) El contacto con las masas populares insurreccionales nos dio el sentido

profundo de su potencialidad y la verdadera naturaleza de sus sufrimientos. Ese contacto nos mostró descarnadamente la vida de millones de peones en las haciendas feudales. Así supimos que las “tiendas de raya” constituían una forma de esclavitud perfectamente bien organizada (...) Así supimos que dentro de los límites de las propiedades agrícolas no había más autoridad, ni más justicia, que la de los dueños y sus capataces. Así supimos que los jornales llegaban a ser hasta de seis centavos diarios y un almud de maíz (citado en Jaimes, 2012, p. 67).

Por lo tanto, este acontecimiento histórico contribuiría a forjar su concepción sobre las clases bajas y maltratadas del país, cuyo pago por su trabajo era escaso e insuficiente para vivir dignamente. Con la idea anterior, el artista dejó en claro la enseñanza adquirida durante la Revolución, en la que recorrió varias regiones del país participando en diversas acciones militares y combates, situación que lo puso de inmediato en contacto con las luchas, los problemas y las necesidades del pueblo, un aspecto que definiría y marcaría gran parte de su obra artística y particularmente de su producción mural.

En este sentido, y en relación con su involucramiento en el movimiento armado, declararía también “conocimos a fondo el espíritu rebelde del proletariado y su gran talento organizativo” (citado en Jaimes, 2012, p. 69). La utilización del concepto específico de proletariado revela su identificación con las categorías analíticas que forman parte de la corriente marxista, en la que éste, debido a la condición que ocupa, debe luchar por cambiar las correlaciones de fuerza, esto es, derrocar a la clase antagónica, la burguesa, dicho argumento comprometió al artista con un discurso ideológico no sólo en el ámbito teórico, sino también con una postura metodológica, la dialéctica, como se verá y discutirá más adelante. Tal adhesión teórica le permitió al autor sustentarse en una concepción determinada de la realidad que se expresó y materializó en sus obras y temas seleccionados. Por lo que, a partir de estos conceptos, procedentes de la tradición marxista, se nutrieron y articularon algunas de sus representaciones e imágenes presentes en su repertorio iconográfico.

Siqueiros compaginó prácticamente durante toda su vida la actividad política con la artística, incluso, declaró abiertamente la necesaria interposición y complementación de ambos terrenos. Pues

La militancia política iniciada en 1923, fue determinante en las concepciones estéticas de Siqueiros. No se entienda esto en el sentido de que impregnó de razones políticas sus intereses artísticos, sino que le dio a sus meditaciones y proposiciones respecto del arte una movilidad crítica en constante renovación (Tibol, 1974, p. 12).

El artista expresó sin vacilación la fuerza y el sentido que la teoría sólida y la adscripción ideológica otorgaban a su obra artística, debido a ello, difícilmente separó sus preocupaciones creativas y plásticas de sus afanes de transformación social y el establecimiento de un régimen político con determinadas características. En su biografía abundan hechos y acontecimientos que revelan la preponderancia de su activismo y militancia política en determinados momentos y circunstancias de su vida en las que incluso tuvo que suspender o desplazar su labor artística sobre la política, tal como ocurrió particularmente en el año de 1925 en el que:

Fue animador de las heroicas huelgas que estallaron en los minerales de *Cinco Minas, La Mazata, Piedra Bola, El Amparo y Las Jiménez*, luchas que se libraron en condiciones muy difíciles en plena zona cristera, donde bandas al servicio de los patrones extranjeros, asaltaban los locales sindicales y mataban a los militares destacados (Carrillo, 1974, p. 18).

Asimismo, el lustro de 1925 a 1930, fue para Siqueiros de gran actividad política, recorrió distintas partes de país en calidad de representante de los trabajadores debido a los diversos cargos que ocupó y participó en congresos obreros internacionales, durante estos años

Su alejamiento de la pintura parece definitivo. Ni en las cárceles de Jalisco, Sinaloa y Chihuahua (...), ni en Moscú, Montevideo, Buenos Aires y Nueva York —a donde asiste a congresos obreros y políticos—, nadie lo señala como el primer teórico y pionero fundamental del renacimiento artístico mexicano. Ahí sus títulos valederos son los de Secretario del Partido Comunista Mexicano, Secretario de la Confederación Obrera de Jalisco, Presidente de la Federación Nacional Revolucionaria de Mineros, Presidente del Comité Pro-Unidad Sindical, fundador de la Confederación Sindical Latinoamericana y tantos otros por el estilo (Tibol, 1961, p. 30).

Como se puede apreciar, el artista tuvo una participación significativa en la organización sindical y política desde distintas colectividades y en diversos puntos, su actividad fue prolífica, destacada y constante, “no obstante, el enorme trabajo político y sindical que pesaba sobre sus hombros, participó en la Primera Exposición Colectiva de Grabadores Mexicanos organizada por Fernando Leal (...) en el año de 1929” (Carrillo, 1974, p. 19). Al

alternar ambas actividades, articuló su idea de arte combativo y beligerante con su afán de lucha social y, por supuesto, con su militancia y la serie de convicciones fundamentadas y derivadas de ésta y en la que la acción directa cobra sentido y se vuelve indispensable.

En el año de 1930 asistió a la manifestación obrera del Primero de Mayo, en la cual se suscitaron hechos violentos y enfrentamientos con la policía, a causa de ello se le imputaron los delitos de “incitación a la rebeldía, sedición, motín e injurias al señor presidente de la República” (Azuela, 2008, p. 119), motivos por los cuales fue recluido en la prisión de Lecumberri de mayo hasta diciembre, posteriormente, sería trasladado bajo libertad condicional a la ciudad de Taxco. Durante este mismo año el PCM entró en un periodo de clandestinidad, produciéndose además un acontecimiento particular, en el mes de marzo el artista es expulsado del PCM a pesar de su activismo y vigorosa militancia, “esta acción se venía preparando dentro del seno del Comité Central desde principios de noviembre y se debió a diferencias ideológicas y problemas de disciplina del pintor” (Azuela, 2008, p. 117). Al respecto de esta situación se presume el hecho de que retirar de sus filas al artista pudiese haber estado asociado u obedecer a que:

Más bien el propio PCM pretendió que siguiera expurgado para proteger al pintor de las represalias del gobierno mexicano, y sobre todo para encubrir la intensa labor subversiva que desempeñó en el extranjero, ya sin estar abiertamente ligado a las filas del partido y protegido por la inmunidad derivada de su estatus de artista y representante del renacimiento mexicano (Azuela, 2008, pp. 118-119).

Como ya se ha destacado, el artista estaba convencido del necesario carácter ideológico de la obra de arte en tanto vehículo para externar situaciones de índole social y político que impedían el pleno desarrollo y la libertad de las clases trabajadoras. En febrero de 1932 durante la clausura de una de sus exposiciones en el Casino Español en la Ciudad de México, enunció que “el pintor o escultor revolucionario deben, en su obra, expresar el anhelo de las masas, las condiciones objetivas de éstas y la ideología revolucionaria del proletariado; pero, además, un arte grande, plásticamente hablando” (citado en Sierra, 2016, p. 32). La idea anterior resulta sustancial dado que en ella se encuentra la clave de la concepción siqueriana de arte revolucionario total, que implica, por un lado, el mensaje de la obra y, por otro lado, el lenguaje plástico y las herramientas e innovaciones técnicas necesarias para plasmarlo, pues desde la postura del artista la obra revolucionaria debe serlo de manera integral, es decir,

debe expresar un estado de beligerancia en su contenido y discursividad a la vez que en su dimensión plástica y compositiva.

Uno de los episodios imprescindibles de mencionar en la vida del artista es el correspondiente a sus exilios transcurridos entre 1932 y 1934 en las ciudades de Los Ángeles, Montevideo y Buenos Aires, debido a que en estos distintos lugares consigue extender su labor artística vinculada al impulso del arte monumental y continuar con su actividad política. Su estadía en Sudamérica y en Estados Unidos resulta de gran importancia si tomamos en cuenta que

Este periodo no sólo selló de manera permanente la relación entre su carrera artística y su actividad política sino que les dio, en sus contenidos e impacto, un amplio carácter internacional y transcultural. Con sus propuestas estéticas y sus consignas políticas, el pintor recorrió varios países del continente americano con un mensaje y un propósito determinado por sus ligas con la IC (Azuela, 2008, p. 110).

Asimismo, tendrá ocasión en este periodo, como ya se ha recuperado en el apartado anterior, de ampliar y robustecer sus experiencias plásticas en las que exploró nuevas posibilidades a nivel estético a la vez que tiene la oportunidad de participar en eventos y actividades de carácter político, por lo que:

A partir de 1930, al volverse su actividad política inseparable de la artística, el carácter de su propia militancia, el sentido e impacto de su pintura, y el propio trato que recibió de las autoridades tomaron un tono distinto que tiñó, sobre todo, las peculiaridades de sus exilios (Azuela, 2008, p. 111).

En lo relativo a su exilio a la ciudad de Los Ángeles, California, en la que permaneció de marzo a noviembre de 1932, el artista acude por invitación de la Choviard School of Art para impartir un curso sobre pintura mural, a pesar de que el apoyo e impulso a las artes estaba restringido debido a la crisis financiera que prevalecía, “la comunidad artística ansiaba conocer y participar de las aportaciones que los pintores mexicanos ofrecían, en este caso, el arte público” (Guadarrama, 2010, p. 43). En la Choviard School of Art realizaría el mural *Mitin en la calle* (1932), obra en la que expone las difíciles condiciones laborales y el desempleo que privaba en Estados Unidos principalmente a causa de la reciente depresión económica de 1929, “el personaje central es un líder, figura que el espíritu gremialista de Siqueiros pintó en actitud desafiante para reflejar la agitación política de su discurso y cuya

camisa roja enfatiza su línea política” (Guadarrama, 2010, p. 45). También incorporó en esta composición el tema de los sectores marginados y de las comunidades que suelen vivir con mayor crudeza los efectos de la desigualdad social, planteando con ello cuestiones sobre la exclusión y el racismo.

Igualmente realizó el mural *América tropical oprimida y destrozada por los imperialismos* (1932) en la Plaza Art Center ubicada en el Italian Hall, ejecutó la obra en un muro ubicado en la “azotea del mencionado inmueble localizado en la populosa calle Olvera en el barrio chicano de Sonora Town, centro comercial y de gran flujo vehicular, lo que posibilitaba que la obra pudiera verse como un espectacular o una gran pantalla” (Guadarrama, 2010, p. 49). El artista decidió representar en esta obra la opresión y destrucción de los pueblos y las culturas a causa del poder ejercido por los imperialismos y la lucha constante e inacabada que enfrentan ante su control y su dominio expansivo. Recreó el ambiente de la América tropical mediante la representación de una selva de exuberante vegetación acompañada de ídolos, piedras, serpientes y otros elementos propios de la ornamentación maya; sin embargo:

No podía quedarse sólo en lo exótico. Siqueiros sintió la obligación moral de torpedear desde el muro al imperialismo y en su centro geométrico (...) crucificó al aborígen, sobre cuyo martirio se erguía fiera el águila imperial. En el extremo derecho del muro un campesino peruano y uno mexicano se asoman entre las matas con los fusiles listos para el ataque (Tibol, 1961, p. 56).

Incluso, “el modelo para el hombre crucificado es una fotografía tomada por Felice Beato en 1865 de un sirviente chino castigado por su patrón (...) encontrada por el restaurador Tomás Zurián” (Guadarrama, 2010, p. 52). En las obras antes referidas, si bien el artista utiliza nuevos materiales y procedimientos compositivos, pues es el periodo, como se ha revisado anteriormente, en el que experimenta con nuevos principios técnicos, utiliza a las composiciones como medio de expresión política y social, y continúa exponiendo en ellas problemáticas sociales apremiantes y denunciado condiciones de desigualdad social, explotación económica y dominio político. Asimismo, es importante tener presente que

El carácter transcultural e internacional de su actividad artístico-política se potenció debido a sus ligas con el PC y a la audacia y actualidad de sus experimentos plásticos. A lo largo de su exilio, el pintor cubrió un amplio espectro de acciones dentro del campo del arte que

incluyeron la exhibición de su obra, la enseñanza artística, la producción mural y la conformación de bloques de pintores (Azuela, 2008, p. 124).

Además, en relación con el Partido, el artista consideraba que éste había sido un factor político cardinal para organizar a la clase trabajadora del país y para encausar su reivindicación, y en cuanto al gremio dedicado a la producción artística, para reconocer y dimensionar la importancia de expresar o dar continuidad a través de las composiciones y narrativas visuales de la época a la representación de su condición y necesidades, incluso declaró que

Las masas proletarias y campesinas de México, por intermediación de su partido de clase: el Partido Comunista, estaban infiltrando ya su ideología revolucionaria sobre los grupos intelectuales del país. Estas fueron las realidades fundamentales que permitieron por algún tiempo el desarrollo de nuestras actividades y la mejor orientación en favor de una expresión plástica de contenido ideológico avanzado (citado en Jaimes, 2012, p. 75).

Es precisamente durante su estancia en Los Ángeles en la que sustentó una de las disertaciones en las que manifestó con fuerza su postura política vinculada a un proyecto estético, la conferencia denominada *Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva*, dictada en el John Reed Club, en Hollywood, en septiembre de 1932. En ella encontramos argumentos sobre la ejecución plástica en relación con determinados postulados políticos en los que hace alusión recurrente a categorías como arte revolucionario, lucha de clases y dictadura del proletariado, procedentes del materialismo histórico dialéctico, expresó:

Los pintores ideológicamente revolucionarios (...) muestran con claridad la profunda conexión que en el arte tienen hasta ahora el fondo y la forma, esto es, la convicción y los medios adecuados para expresarla; es decir, las ideas y el lenguaje que las exterioriza justamente (citado en Carrillo, 1974, p. 50).

Consideraba que las experiencias compartidas en la citada disertación serían de utilidad no sólo por representar aportaciones a la técnica pictórica, sino para apoyar o facilitar las futuras luchas del proletariado, la lucha subversiva. Se dirige incluso a los pintores de convicción marxista y en general a aquellos que han sido estremecidos por la vida actual, a los que designó Bloque de pintores muralistas (*Block of Mural Painters*), que son aquellos quienes tienen como medio fundamental de expresión artística la pintura política de agitación y

propaganda revolucionaria y se comprometen a luchar organizadamente por la supremacía de la pintura monumental, misma que tiene la cualidad de no ser limitada, pues pertenece a las masas y extiende su perspectiva a millones de hombres.

En la mencionada disertación, también ahondó en la noción de proletariado, asumiéndola como una clase que tiene sus propias necesidades y sobre todo la capacidad de pugnar por el cambio, concretamente impulsar el advenimiento de una transformación social destinada a modificar sus condiciones de existencia. Aludió a la idea de la voz del proletariado como

La voz de la clase históricamente predestinada para cambiar de sistema económico al mundo. La voz del proletariado es voz dialéctica, agresiva, conminativa y tremendamente optimista. Así debe ser la expresión estética que sirva a su lucha. Así debe ser la plástica de agitación y propaganda revolucionarias (citado en Tíbol, 1969, p. 104).

En este sentido y desde la apropiación discursiva que realizó el artista en la presente conferencia, queda expuesta la íntima conexión que estableció entre la dimensión ideológica y la plástica, desde su concepción, inexorablemente unidas en la acción conjunta y persiguiendo ciertos fines, además, planteó derivado de esto, al trabajo colectivo como absolutamente necesario, dado que es “la forma orgánica correspondiente a la pintura monumental y a la plástica subversiva (...) Es el único capaz de aportar al proletariado el amplio material de agitación y propaganda que éste necesita para su lucha diaria” (citado en Carrillo, 1974, p. 53). A partir de la idea anterior, se puede comprender y explicar el carácter simultáneo del trabajo artístico y la militancia política de Siqueiros, pues, aunque son ámbitos distintos, justificó y defendió su complementariedad en congruencia con la postura ideológica adoptada que lo llevó a identificarse y ampararse en un conjunto de axiomas que pretendían trascender a la acción social.

De esta forma, conecta sus preocupaciones estéticas con sus aspiraciones políticas, precisamente en un ejercicio dialéctico que se expresa en ambos niveles, el plástico y el social. Reflexionó sobre el anacronismo o posible vigencia de ciertos elementos y procedimientos empleados en la creación plástica, señalando que, “Solamente los nuevos elementos e instrumentos, material y políticamente útiles, pueden resolver los problemas físicos, políticos y estéticos de la Edad Moderna” (citado en Carrillo, 1974, p. 57). Particular importancia le dedica y atribuye al documento fotográfico como un aspecto sustancial para

el diseño y desarrollo de la forma plástico-pictórica, pues como el boceto tiene una naturaleza representativa, pero a diferencia de éste ofrece mayores posibilidades como medio para registrar y evidenciar la realidad, y, por lo tanto, como irrefutable testimonio histórico, social e incluso político, argumentó que

Nada puede darle al pintor de hoy el sentido esencial de los elementos dinámicos y subversivos de la época moderna como el documento fotográfico (...) Sin el documento fotográfico nada sabrá plásticamente sobre la diaria represión sangrienta de la clase explotadora (...) sobre las luchas heroicas que sin descanso están librando en el mundo entero los pueblos coloniales saqueados y torturados por los imperialismos en pugna frenética. Nada sabrá plásticamente sobre las guerras interimperialistas que de periodo en periodo ahogan en sangre al mundo. Las caras de decenas de muertos proletarios le serán completamente desconocidas. La vida miserable y brutalizada que éstos viven será para él una cosa plásticamente vaga (...) Su obra no tendrá valor social alguno (...) y no tendrá como plástica valor absoluto, como “arte puro”, porque éste no es, no ha sido posible nunca dentro de las sociedades divididas en clases. Un arte así pertenecerá exclusivamente a la sociedad comunista integral (citado en Tibol, 1969, pp. 110-111).

La postura del artista podría parecer exacerbada o extrema, no obstante, se debe contextualizar su discursividad en relación con su constante e intensa actividad política, así como con las inquietudes estéticas y las preocupaciones sociales de la época, para así comprender su necesidad de comunicar su clara filiación ideológica, sin la cual, acceder al sentido de gran parte del universo pictórico de Siqueiros resultaría imposible.

De igual modo, la manera en que intitula a la conferencia en cuestión remite inmediatamente a la adopción del materialismo histórico como base de su pensamiento, en el cual la dialéctica refiere a la confrontación de entes o elementos contrarios entre sí, en este caso, entre la clase burguesa y la proletaria, o bien, la oposición existente entre el sistema capitalista y el comunismo, mientras que, el concepto de subversivo expresa la intención y la posibilidad de alterar o modificar las condiciones materiales prevalecientes, esto es, el estado de las cosas que permanece. Pues, además, la teoría marxista de la historia es “un estudio científico de los diferentes modos de producción” (Harnacker, 2013, p. 273), es decir, las formas en las que históricamente se organizan y producen los bienes materiales, dando lugar a estructuras económicas y relaciones sociales específicas.

En este contexto, Siqueiros no dudó en mencionar su anhelo del establecimiento de una sociedad comunista al externar que

La burguesía decrepita está en plena descomposición ideológica (...) Por eso mismo los pintores adictos a la lucha proletaria (...) pueden producir un arte emocionado y trascendentalmente representativo de la época actual. Solamente ellos pueden crear la estética del fin de la sociedad burguesa y del principio de la nueva sociedad comunista (citado en Carrillo, 1974, p. 81).

Siguiendo con la idea anterior, expresó su apoyo a la instauración de un régimen político y un sistema económico libre de clases sociales, de explotación y dominio, a través de la llamada dictadura del proletariado en la que, una vez edificada la sociedad comunista, podría tener lugar una plástica “integralmente humana, independiente ya por completo de las clases dominantes y de toda perturbación política” (Tibol, 1969, p. 114). Como se puede observar, en estos planteamientos del artista, el proyecto estético y el político se encuentran por completo imbricados. Además:

Durante y después de su destierro, Siqueiros abanderó dos principios artísticos aprendidos de Eisenstein: el primero sostenía que sólo aquella obra que era revolucionaria en sus contenidos, sus técnicas, sus materiales y sus propuestas plásticas, tenía el poder para subvertir el orden establecido y conducir hacia el triunfo del proletariado en un régimen comunista. El segundo se fundaba en la idea de que la relación de la labor artística y la política debía ser indisoluble; esto mediante la creación de un arte dialéctico-subversivo de actualidad (Azuela, 2008, p. 125).

En este sentido, a consecuencia de su identificación y apego a determinados teóricos del comunismo y sus respectivos postulados, declaró que el pintor revolucionario podría generar una obra trascendente toda vez que posea, “Sólida teoría revolucionaria marxista-leninista; es decir, sólida ideología y convicción revolucionarias proletarias (...) Militancia activa, física e ideológica, en las organizaciones de combate proletario (...) Sin estos elementos no hay ni arte dialéctico-subversivo ni arte de valor absoluto” (citado en Tibol, 1969, p. 115). Con lo cual afirmó su compromiso e intención de impulsar un arte de contenido ideológico y útil como expresión política. A lo largo de esta conferencia insistió en la pintura de agitación y propaganda revolucionara, esto es, la creación estética decididamente orientada

a influir sobre la conformación de la estructura social, así como también en la pintura como un medio para expresar convicciones y destinada a cumplir una función social.

No obstante, como se ha discutido en el primer capítulo, el arte no es directa o necesariamente ideología, más puede contener manifestaciones ideológicas, como resulta ser en el caso del artista en cuestión, pero conviene tener presente que

La obra artística, para serlo, debe tener unidad, coherencia interna y, por lo mismo, autonomía, independencia, lo que obliga a juzgarla por sí misma, lo que impide considerarla como una mera manifestación ideológica. La obra de arte habla por igual a todos los hombres, sea cual sea la clase social a la que pertenezcan y, sobrevive a la etapa histórica en la que fue creada, se prolonga en el tiempo (Carrillo, 1974, p. 14).

En lo que respecta a sus exilios en Sudamérica, llega primeramente a la ciudad de Montevideo, Uruguay en febrero de 1933, lugar en el que ya había estado previamente en 1929 con motivo de un Congreso Sindical Latinoamericano, en esta segunda estadía continúa con su activismo político, uno de sus principales propósitos sería

La impartición de conferencias y la publicación de textos destinados a captar a los intelectuales para la ideología del partido mediante la divulgación de la línea política estética que éste sostiene (...), a la creación de nuevos vehículos de producción plástica revolucionaria monumental, multiejemplar y subversiva y a la formación de bloques de pintores, con la activa participación de militantes del partido (...) bajo la dirección del partido por intermediación de su facción y para utilidad del partido (citado en Azuela, 2008, p. 134).

En este país fundó en mayo de ese mismo año la Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay (CTIU), la cual “funcionó entre 1933 y 1936. De ésta se derivó más tarde la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores, correspondientes a los frentes internacionales en contra de la guerra y el nazifascismo promovidos a nivel mundial por la IC” (Azuela, 2008, p. 135). Asimismo, a su arribo expresó su firme intención de crear el Bloque de Pintores, Sección Uruguay, tal como lo había hecho en Los Ángeles, con el propósito de impulsar y promover el muralismo, sin embargo, no se dedicó propiamente a la creación mural, sino primordialmente a dictar conferencias y realizar exposiciones, “Tres conferencias se programaron en el Círculo de Bellas Artes, las dos primeras versaron sobre

sus experiencias murales en México y Estados Unidos, y la tercera sobre arquitectura y escultura” (Guadarrama, 2010, p. 60).

El siguiente país al que llegaría en mayo de 1933 sería Argentina, en el que continuaría impartiendo conferencias y llevando a cabo exposiciones, fundó el Sindicato de Pintores y publicó su texto *Un llamamiento a los plásticos argentinos* en el diario *Crónica*, documento en el que principalmente expone su intención de promover la plástica monumental dirigida esencialmente a las masas populares, destacó la importancia de realizar obra mural en recintos públicos que permitieran su amplia divulgación, en este sentido expresó, “Vamos a libertar a la pintura y la escultura de la escolástica seca, del academismo y del cerebralismo solitario del artepurismo, para llevarlas a la tremenda realidad social que nos circunda y ya nos hiere de frente” (Tibol, 1974, p. 31). Asimismo, exhortó al trabajo colectivo propio de los talleres y a la ejecución de composiciones dinámicas como las que exige, por ejemplo, la plástica al descubierto, esto es, los murales exteriores. No obstante, el contexto político en ese país no era el más propicio para difundir y acoger ideas de izquierda, razón por la cual sólo pudo realizar el mural *Ejercicio plástico* (1933), en el que, al ser un encargo particular, decide realizar un tema lúdico, para esta composición

Siqueiros creó una caja plástica en el sótano; con ese objetivo diseñó y coloreó baldosas de concreto con las que formó un mosaico para el piso con los mismos motivos de los muros y la bóveda: grandes desnudos femeninos que simulan estar dentro del agua, desde donde observan al espectador y son vistos a través de una burbuja de cristal (Guadarrama, 2010, p. 64).

La referencia al llamado por el artista método dialéctico-materialista es sustancial en la medida en que influyó en la manera que éste organizó, expuso y concibió los contenidos de su obra artística, pues consideraba que “el marxismo nos da elementos formidables, inclusive para la composición plástica” (citado en Jaimes, 2012, p. 15). Así, partió de la idea de la obra como una entidad dinámica, una expresión que se articula y mana a través de medios materiales y procedimentales y que utiliza la realidad social y política como fuente de las temáticas abordadas y representadas. En una conferencia impartida en Argentina Siqueiros expresó lo siguiente:

Lo que puedo explicarles a ustedes sobre la metodología técnica e ideológica de nuestra obra, que nosotros en un movimiento formal de conjunto hemos empezado a elaborar una metodología que nos permite hacer una obra interesante desde todos los puntos de vista (...) se dice que nuestra metodología puede ser dialéctica materialista; por primera vez en el mundo un grupo homogéneo de hombres plásticos usa una metodología misma para una obra de arte y ustedes me dirán: “¿qué tiene eso que ver?” Sí tiene que ver, la metodología dialéctica no sólo sirve para analizar el choque de fuerzas dentro de la sociedad, sino para expresar el ritmo dialéctico que esa plástica tiene que seguir, sin esa metodología (...) no podíamos explicar el carácter de la sociedad, no podríamos tampoco elaborar una obra útil a la clase proletaria (citado en Jaimes, 2012, pp. 33-34).

Es decir, desde la perspectiva del artista, es tal metodología la que favorece la expresión del conflicto de las fuerzas sociales, que permanecen en tensión y contradicción constantes, condición que otorga sentido a los deseos de transformación, desde la tradición marxista encontramos que, justamente es la lucha de clases el motor de la historia. De esta manera, sus obras adquirieron

Su fisonomía definitiva al adoptar las consignas de la IC de hacer una labor artística y política dentro de un marco dialéctico subversivo y revolucionario en sus contenidos, sus técnicas y sus propuestas plásticas, y dirigido a llevar al poder al proletariado internacional (Azuela, 2008, p. 143).

De igual modo, en esta conferencia Siqueiros señaló su propósito de dirigirse mediante su obra a la clase trabajadora para expresarles a los obreros que, “ocupados o desocupados forman una clase y que conjuntamente tienen que luchar contra el sistema que los oprime y los explota” (citado en Jaimes, 2012, p. 28). En este sentido, se entiende que, el artista acogió a la teoría marxista, que plantea la destrucción de tales relaciones sociales antagónicas mediante el derrocamiento de la burguesía y la instauración de la dictadura del proletariado, como el eje fundamental de su programa estético y por supuesto político.

En diciembre de 1933 es expulsado de Argentina debido al clima político y a sus conferencias consideradas agitadoras. Posteriormente, viajó hacia Nueva York, ciudad a la que llega en febrero de 1934, en este lugar tendría la oportunidad de promover la creación del *Siqueiros Experimental Workshop*. Durante estos años de exilios logró afianzar y extender su actividad política simultáneamente al desarrollo de sus inquietudes plásticas, ya que continúa con la

exposición de sus ideas a nivel internacional y colabora, en congruencia con éstas, en la fundación de grupos y colectivos para impulsar el arte público con sentido social. Regresó a México en junio de 1934 y

Reanudó su intensa labor política en las filas del PCM y participó en la creación de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), órgano de carácter internacional instaurado por iniciativa de la IC con la finalidad de luchar en contra del nazismo (Azuela, 2008, p. 138).

En este contexto, es importante también, para propósitos de dimensionar el aspecto ideológico implícito en la postura artística de Siqueiros y ahondar en las capacidades y funciones que le atribuía a la ejecución artística, hacer alusión a la llamada *controversia Rivera-Siqueiros* suscitada en 1935 entre el artista y el también afamado muralista Diego Rivera, desde 1934 Siqueiros había tenido ocasión de realizar declaraciones sobre sus discrepancias con Rivera en cuanto a sus visiones y posturas frente al arte, así como de emitir críticas al respecto. En dicha polémica, Siqueiros “sostuvo la necesidad de sobrepasar el periodo inicial que fue necesariamente arqueológico, etnografista, folklorista y primitivo en la técnica material para alcanzar apropiadamente la función social que hemos señalado a nuestro movimiento pictórico mexicano moderno” (citado en Carrillo, 1974, p. 22). Asimismo, tildó a las manifestaciones artísticas de Rivera de epidérmicas por considerarlas superficiales y no profundizar ni atender aspectos de la realidad circundante, insistió en el carácter político del arte, concretamente la polémica se fundaba en diferencias ideológicas, pues:

Para Siqueiros, quien siguió *grosso modo* una postura militante ante el arte, es decir, entendiéndolo como un instrumento de propaganda pero también como un instrumento de conocimiento y representación social, la estética marxista debía concebirse como una aplicación directa de la ideología del artista, el cual debía captar su momento histórico como un momento de transición y donde el arte cumpliría la función de acelerar el proceso revolucionario. En contraste, pero partiendo también de una ideología marxista, Rivera concebía la estética marxista separada de los lineamientos políticos del Partido Comunista, visión que había adquirido desde su expulsión del Partido en 1929 y desde su afiliación al trotskismo (Jaimes, 2012, p. 50).

Es decir, que las raíces de la citada polémica se encuentran en las adhesiones y filiaciones teórico-políticas de cada uno de los artistas, está pues fundamentada en la adopción de ciertos

postulados ideológicos y en la discrepancia existente en sus formas y tendencias de representación plástica, por lo tanto, obedeció a cuestiones tanto estéticas como políticas. En ella se planteó cómo y bajo qué características debía darse la expresión plástica y surgieron las identificaciones particulares con ciertas tendencias del comunismo, en el caso de Rivera con la corriente Trotskista y en el de Siqueiros con la Estalinista. La relevancia de esta polémica radica en su valor como expresión para reflexionar y discutir, en un momento histórico que así lo requería, la capacidad de la creación artística como un elemento social, político y pedagógico a la vez.

Además, en función de estas declaraciones de Siqueiros, se entiende que, el uso y la recurrencia de ciertos signos y símbolos en su obra, tales como el obrero, el indio, las masas organizadas, entre otros que utilizó para recrear temáticas sociales, políticas e históricas en las que planteó por ejemplo, el ideal del advenimiento de la sociedad comunista, los anhelos de igualdad y justicia, las revoluciones sociales, las luchas del pueblo mexicano, la condición de las clases marginadas, y otras tantas escenas orientadas a criticar las prácticas colonialistas, imperialistas y fascistas, así como la forma de articular dichas representaciones, sean una prolongación o extensión del discurso político asumido. Sólo un par de años después, otro acontecimiento en la biografía del artista marcaría y confirmaría su determinación y necesidad de defender sus convicciones políticas, esto es, su llegada a España durante la Guerra Civil, en enero de 1937, para incorporarse al ejército republicano y luchar a favor de su causa, dado que:

No le basta con que su obra combata el fascismo; él necesita hacer efectiva su solidaridad internacional participando en la lucha directa. A principios de 1937 lo encontramos ya integrado al Ejército del Pueblo en los frentes de la guerra en España. Ayudante del General Lister. Comanda la 82 Brigada Mixta. Jefe Provisional del Fuerte de Teruel. Comandada la 46 Brigada Mixta. Dirige con el grado de Teniente Coronel la 29 División (Tibol, 1961, p. 72).

Tal experiencia contribuiría a reforzar su afán de pelear contra los regímenes totalitarios, por naturaleza impositivos y autoritarios, que atentan contra la libertad política, nuevamente se vería inmerso en el caótico ambiente bélico, para 1939 abandonaría España a causa del inminente triunfo de las fuerzas franquistas, que lo reintegrarían a su labor artística y activismo político, no obstante, es necesario considerar que

Su militancia en el ejército, así como su acercamiento a los diferentes procesos políticos de la historia de México y de la humanidad marcaron una cabal diferencia en el pensamiento del artista y lo llevaron por diversos ámbitos de experimentación plástica que transformaron su discurso a través del tiempo (Sierra, 2016, p. 41).

A su regreso a México realizó en el Sindicato Mexicano de Electricistas (SME) una de sus obras cumbre, *Retrato de la Burguesía* (1939), composición en la que expresó con vigorosidad su mentalidad sobre el ansia de poder económico imperante en el sistema capitalista y reafirmó su postura de utilizar a la obra de arte como medio de lucha y denuncia tanto social como política, logró elaborar un conjunto realista en el que “fotos de periódicos o de noticieros fueron reproducidos fielmente para dar a las figuras simbólicas del nazismo, el imperialismo, la revolución y la guerra un sentido preciso que remarcara el carácter clasista del complejo fenómeno histórico que se representaba” (Tibol, 1961, p. 74).

En relación a esta obra es importante mencionar que se trata de un mural colectivo, participaron en su ejecución Antonio Pujol, Luis Arenal y Josep Renau, este último, pintor, cartelista y fotomontador español comunista será quien concluya el trabajo encomendado en el SME, puesto que Siqueiros y los otros colaboradores debieron salir del país exiliados. Renau recurrió al fotomontaje, procedimiento en el que se crean imágenes a partir de otras, esto es, un compuesto de ilustraciones (fotografías) a manera de collage, por ello, como se ha mencionado anteriormente, la realización de esta composición se basó fundamentalmente en fotografías, lo cual apoyaba y afirmaba la idea de Siqueiros de producir una obra de gran realismo documental y dinámico. Incluso en una carta de 1941 dirigida a Renau escrita por Siqueiros, éste le expresa que el mural en cuestión era la más importante obra de contenido político que se haya efectuado en México dada su proyección y elocuencia representativa.

En octubre de 1940 se produce en México un atentado contra León Trotsky, evento con el que es vinculado el artista, y en relación con el cual negó su intención y la de sus compañeros de matar al político ruso. Al respecto declaró: “Éramos treinta y en la casa de Trotsky había cuarenta pistoleros armados que montaban guardia día y noche. Nosotros los atacamos de noche y conseguimos llevarnos la mayor parte de la documentación” (citado en Rodríguez, 1992, p. 41). Su participación en este suceso nos revela el ánimo de Siqueiros frente a ciertas situaciones y la interpretación, a veces radical, que daba a éstas, el compromiso manifiesto

con sus convicciones políticas, así como su disposición a la acción e implicación directas, aspecto con el que estaba familiarizado al haber sido parte de situaciones políticas, hechos militares y vivencias de lucha como las que se han referido con anterioridad.

A causa del mencionado atentado es puesto en prisión durante cinco meses y obligado a residir fuera del país, el presidente en turno, Manuel Ávila Camacho, le propuso un exilio voluntario a Chile, país en el que decidió establecerse temporalmente en 1941 y hasta 1943, ahí es comisionado para pintar un mural en la biblioteca de la Escuela México ubicada en la localidad de Chillán, realizó en este espacio la obra *Muerte al invasor* (1942), la cual “fue una síntesis histórica de las luchas de liberación de México y Chile desde la Conquista hasta ese momento. Personificó a los héroes más conocidos que resistieron las diferentes invasiones, así como a los liberales de ambas naciones” (Guadarrama, 2010, p. 86), composición en la que tuvo ocasión de aplicar sus aportes técnicos y plásticos.

Posteriormente, hizo una gira por algunos países latinoamericanos en la que visitó “Perú, Ecuador, Colombia, Panamá y Cuba. En cada uno de ellos Siqueiros pronunció conferencias orientadas a conformar los comités interdisciplinarios de arte antifascista que trabajarían en colaboración con los gobiernos, organizaciones democráticas, centros intelectuales y estudiantiles” (Guadarrama, 2010, p. 92). En Cuba realizó en 1943 los murales portátiles *Nuevo día de las democracias* en el Hotel Sevilla Biltmore, actualmente Museo Nacional de Bellas Artes en La Habana, Cuba y *Dos montañas de América* en el Centro de Relaciones Culturales Cubano-Americanas. En el primero de ellos, aparece una enorme figura humana que personifica a la democracia, identificable porque porta un gorro frigio libertario, que simula emerger con gran fuerza del horizonte para cubrir y proteger a la isla; mientras que, en el segundo, representó a los íconos libertarios Abraham Lincoln y José Martí. También pintó el mural privado *Alegoría de la igualdad y confraternidad de las razas blanca y negra en Cuba*, por encargo de la familia Carreño Gómez, en él planteó la problemática de la discriminación racial en este país a través de la representación de tres personajes, “un Prometeo monumental y dos figuras femeninas, una blanca y una negra, los dos principales grupos étnicos de Cuba, que sentadas son hermanadas simbólicamente por el colosal personaje que desciende y enlaza sus manos, confraternizando así a las razas” (Guadarrama,

2010, p. 98). Cabe señalar que dicha obra fue destruida, aunque se desconocen las razones y circunstancias precisas de este suceso.

Es importante mencionar que se ha destacado su trabajo como muralista durante sus exilios, ya que, atendiendo a los propósitos de este apartado, es el periodo que representó la internacionalización de su obra, y, además, sus estancias en otros países expresaron la continuidad y consolidación de su desempeño en actividades políticas y gremiales y otras tantas destinadas a la colectivización del trabajo artístico y al impulso de la obra monumental, por lo que sin duda, “Siqueiros ha propuesto la plena conversión de los artistas en hombres públicos” (Tibol, 1974, p 15). De igual modo, se ha hecho alusión sólo a algunas obras a manera de ilustrar ciertos afanes y posturas del artista, pues sería imposible detenemos de manera detallada en su abundante producción mural.

Después de cuatro años de exilio retornó a México y realizó diversas obras murales entre las que podemos destacar: *Nueva Democracia*, *Víctima de la guerra* y *Víctima del fascismo* (1944) en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México; *Cuauhtémoc redivivo* (1951) y *Tormento de Cuauhtémoc* (1951) en el mismo recinto; *El hombre amo y no esclavo de la técnica* (1952) en la Escuela Nacional de Ciencias Biológicas del Instituto Politécnico Nacional; *Por una seguridad social y para todos los mexicanos* (1952-1954) en el Hospital de la Raza del IMSS; *El pueblo a la Universidad y la Universidad al pueblo* (1952-1956) en el edificio de la Rectoría de Ciudad Universitaria en la Ciudad de México; *Apología de la futura victoria de la ciencia médica sobre el cáncer* (1958) en el Pabellón de Oncología del Centro Médico en la Ciudad de México, *Del Porfiriato a la Revolución* (1957-1966) en el Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec en la Ciudad de México y *La marcha de la humanidad* (1965-1971) en el Polyforum Cultural Siqueiros, también en la Ciudad de México.

En marzo de 1962, Siqueiros es acusado del hoy desaparecido delito de disolución pública, por el cual es condenado a ocho años de prisión, sin embargo, su pena fue reducida a tres años once meses. Como resultado de este último encarcelamiento, el artista interrumpió la realización de algunas obras murales que continuaría y culminaría tras su liberación.

Como se ha revisado a lo largo de este apartado, tanto es sus escritos como en sus intervenciones públicas, el artista insistió en conectar las cuestiones artísticas y las políticas,

argumentado su inevitable interposición, sobre todo cuando reflexiona entorno al concepto de integración plástica, por ejemplo, en su conferencia de 1954 *Hacia el realismo en las artes plásticas*, sostuvo que ésta sólo podía producirse con vigor y adecuadamente en un régimen político de ciertas características, es decir, “bajo un régimen político que se subordine a las necesidades de la nacionalidad y del pueblo, de la misma manera que la plástica integral usa los dictados de la historia, de la geografía y de la técnica” (citado en Tibol, 1974, p. 155). Reiteró la expresa vinculación que existe entre la realidad política y el realismo en la integración plástica, aquella que se sujeta a las realidades sociales y que puede ser impulsada desde el gobierno.

En este mismo año, en una conferencia acusatoria que pronunció en el Palacio de Bellas Artes, reafirmó de modo concluyente su postura acerca de la capacidad del arte como un recurso expresivo, destacando su sentido de utilidad social y su patente relación con el ámbito político, particularmente se refirió al papel del Estado como la entidad de cuyas gestiones podría derivar el impulso y consecuente desarrollo y permanencia de un arte dirigido al pueblo, al respecto, con cierta radicalidad, declaró:

Una de las características positivas de nuestra pintura radica precisamente en su intención social ¿Se imaginan ustedes que en nuestro país (...), en donde hay una proporción inmensa de analfabetos, en donde el grado de cultura general es indudablemente bajo, es donde la miseria es colectiva, en donde no hay escuelas para todos, en donde la insalubridad hace estragos, el papel que haríamos nosotros, los pintores mexicanos, dedicados simplemente a juegos malabares propios de un grupito de *snobs* alimentados por una burguesía degenerada o primitiva? (...) En verdad, si nosotros no pintamos en México para el pueblo, desde el andamio de un Estado progresista, positivamente democrático, o en la ilegalidad combativa frente a un poder capitulador, no pintamos para nadie (citado en Tibol, 1961, p. 180).

Consciente de la realidad prevaleciente en el país, pensaba Siqueiros que no se debía desconectar la manifestación artística de las problemáticas sociales y políticas más apremiantes y de los esfuerzos para provocar o alentar el cambio. De igual manera, reconoció la importancia del arte monumental y del conjunto de artistas que compartieron la necesidad de vincular sus representaciones artísticas con la realidad circundante y sus problemáticas, en su texto *Vigencia del movimiento plástico mexicano contemporáneo* publicado en 1966, ahondó sobre las circunstancias del surgimiento e inicio del movimiento muralista y sobre

algunos de los aspectos que ayudaron a definir sus características y propósitos, en relación con ello expresó:

Nuestras especulaciones tendrían un concreto arraigo en lo objetivo, en lo cotidiano; se ligarían a los problemas materiales del hombre. Largos años de militancia política les dieron a los pintores mexicanos un nuevo sentido de las cosas, una nueva base de juicio crítico y una conciencia artística diferente (citado en Tíbol, 1974, p. 225).

En esta misma disertación también invitó a la representación de los problemas de la patria y a preocuparse por su destino, defendió la idea de un arte público que sirva de expresión a las contradicciones y necesidades que surgen del contexto. Si deseamos dar respuesta a la interrogante de por qué Siqueiros decidió o prefirió abordar ciertas temáticas en el marco de un abierto compromiso político y de una coyuntura social e histórica, encontramos que él mismo explicó:

Nosotros nos habíamos conectado con un nuevo generador político-social y ese generador debía producir, necesariamente, un nuevo voltaje estético (...) ¿Cuál era la estética que correspondía a ese nuevo generador histórico-social? ¿Cuál era su voltaje? Los profundos acontecimientos sociales (...) Es indudable que la creación artística no está marginada de las grandes conmociones sociales (citado en Tíbol, 1974, p. 233).

A partir de ideas como la anterior, resulta comprensible la postura asumida por Siqueiros, derivada de la interpretación que hizo del momento histórico, las necesidades sociales, las contradicciones políticas y en consecuencia, su figura como impulsor de un arte que diera espacio y respuestas ante tales situaciones. Asimismo, y no menos importante, declaró que “Nadie niega la importancia del laboratorio privado; otra cosa es que yo sostenga que para nosotros es más importante y más necesario el laboratorio colectivo, pues su importancia pedagógica es superior para las artes plásticas de función social” (citado en Tíbol, 1974, p. 243). Bajo este argumento, es posible aproximarse y entender la esencia y causa de su obra, así como de sus inquietudes estéticas en las que los acontecimientos, fenómenos y demás procesos que marcaron y seguían marcando el curso de la historia ocuparon un lugar determinante.

Si reflexionamos sobre las peculiaridades de su obra, tanto formales como temáticas, vemos que predomina en sus composiciones una iconografía beligerante que se convirtió en la base

y sustancia de su discurso plástico. En su antes referido texto *Vigencia del movimiento plástico mexicano contemporáneo* manifestó que

El arte no figurativo (...) no correspondía al hombre que teníamos dentro y el cual había sido la consecuencia de una larga vida política intensamente vivida (...) El arte no-figurativo lo hemos practicado como gimnasia plástica, como ejercicio unilateral del fenómeno plástico de conjunto (...) pero no me interesa como razón fundamental de mi obra. Muchas veces también pinto trazos inocuos en su contenido. Pero todo ello como gimnasia parcial para la producción artística de mayor impulso (citado en Tíbol, 1974, p. 242).

Y es precisamente a través del arte figurativo como el artista, y en general las manifestaciones de la corriente muralista, consiguió expresar y sintetizar diferentes aspectos de la realidad, trascendiendo la simple intención decorativa y convirtiendo a la obra en un generador social y político que tiene la posibilidad de acercar a los sujetos a su historia, a sus luchas y necesidades. Un año más tarde, en 1967, en su texto *El movimiento pictórico mexicano, nueva vía del realismo*, aludiría al carácter fundacional y al sentido del movimiento muralista mexicano, al declarar que

Se destruye al muralismo cuando se le quita su esencia fundamental, que es la de ser un arte público, y en el arte público el mensaje tiene importancia definitiva, porque es el mensaje con su médula filosófica, ideológica y política el que determina la forma (...) lo importante es que tenga beligerancia, pues de otra manera pierde su razón de ser (citado en Carrillo, 1974, p. 152).

Si tomamos en cuenta el inicio del muralismo, que se remonta a 1922, se puede apreciar que, a más de cuatro décadas el artista conservaba la concepción y postura que dieron origen a este movimiento artístico, por lo que, su obra difícilmente se apartó o desistió de tales afanes y prevalece en ella dicha intencionalidad, incluso necesidad, de convertirse en una expresión de denuncia, en una forma de lucha social y en un medio de manifestación política, en síntesis, en la interacción compositiva que trabaja para producir elocuentemente un mensaje, siendo éste, el aspecto nodal de la articulación plástica.

En lo que respecta a Siqueiros, y cuando se realiza una revisión de ciertos hechos en la vida del artista, vemos que en su historia existieron experiencias que transformaron su pensamiento e intensificaron su militancia política y lo resolvieron a emprender ciertos proyectos y a

encabezar causas en el terreno artístico. Por las características que guarda gran parte de su obra, su papel como teórico de arte, tal como lo sugiere Raquel Tibol, así como por su decidido involucramiento en actividades sindicales y políticas se puede determinar que su trabajo artístico y su visión estética estuvieron al servicio de causas sociales y políticas. Sin embargo, no siempre encontró las condiciones propicias o ideales para practicar los principios que propugnó en relación con el arte de gran formato, ejemplo de ello son los murales privados que realizó y que por su naturaleza no cumplían o satisfacían su deseo de un arte público y dirigido a las masas, lo que no demerita su abundante y provocadora producción mural, sus reflexiones, disertaciones y teorizaciones en torno al arte.

Sus convicciones ideológicas influyeron de forma decisiva en su postura artística y lo comprometieron de manera intensa con su actividad política, llevándolo a desplegar acciones tanto individuales como colectivas, algunas por las cuales estaría en prisión más de una ocasión, eventos que manifiestan el compromiso y la responsabilidad que asumió como actor social y como creador artístico, cuyo carácter impetuoso quedó expresado en sus entramados plásticos.

En la obra de Siqueiros, además de la representación de acontecimientos y elementos históricos, prevalece la exposición de problemáticas sociales y políticas, tales como la crítica al capitalismo y al fascismo, el racismo, la explotación y otros fenómenos asociados o derivados del poder que se convirtieron en constantes de sus composiciones. Digna también de reconocer es la incansable práctica política que desempeñó de manera paralela a su trabajo artístico como muralista. Su proyecto estético no se apartó de sus filiaciones teórico-políticas y resultado de tal interposición e interacción fueron sus universos pictóricos.

### **3.3. El mural *Del Porfirismo a la Revolución***

En el presente apartado se realiza el análisis iconográfico e iconológico de la obra mural *Del Porfirismo a la Revolución* (1957-1966) del artista David Alfaro Siqueiros, ubicada en la Sala de la Revolución del Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec en la Ciudad de México. La composición fue realizada en acrílico y piroxilina sobre madera forrada de tela, cubre una superficie de 419 metros cuadrados. Es de llamar la atención el lapso de su ejecución, que abarca prácticamente una década, lo cual obedeció a que el artista fue encarcelado durante cuatro años en la prisión de Lecumberri en el año de 1960, evento que ya se ha tenido ocasión de abordar en páginas anteriores, por lo que, debió suspender la elaboración de la obra, la cual continuaría y culminaría tras su liberación. Además, de otra pausa obligada, de tres meses, “por un desafortunado incidente que Siqueiros sufrió mientras trabajaba en Chapultepec mismo, que le produjo dolorosas lesiones espinales como consecuencia de la caída de un andamio” (Díez, 1975, p. 182).

La obra fue un encargo del Lic. Antonio Arriaga Ochoa, el entonces director del Museo Nacional de Historia y quien solicitó al artista un mural con temática histórica, se le sugirió destacara el periodo Porfirista y de la Revolución mexicana. La investigación histórica fue asesorada tanto por Nicolás T. Bernal como por el subdirector del Centro de Investigaciones Históricas, Manuel Arellano. Por su parte, Siqueiros procedió a la búsqueda y selección de material visual de la época para recrear con la mayor verosimilitud posible los personajes, hechos y acontecimientos plasmados. En este sentido, dicha obra mural puede ser considerada una pintura documental, ya que en las distintas escenas que la conforman es posible apreciar algunas de las figuras icónicas de la Revolución mexicana y acontecimientos emblemáticos de este movimiento social, para satisfacer tal propósito el artista se basó primordialmente en imágenes fotográficas, pues consideraba al material fotográfico como un auténtico documento histórico de indudable valor testimonial.

Igualmente, para el artista el movimiento muralista tenía la capacidad de producir pinturas documentales que ilustraran de manera fehaciente los distintos episodios y hechos históricos y también otros de carácter social y político. En este caso, si bien se destinó un espacio concreto para albergar la obra, hubo necesidad de hacer adecuaciones para que su ejecución

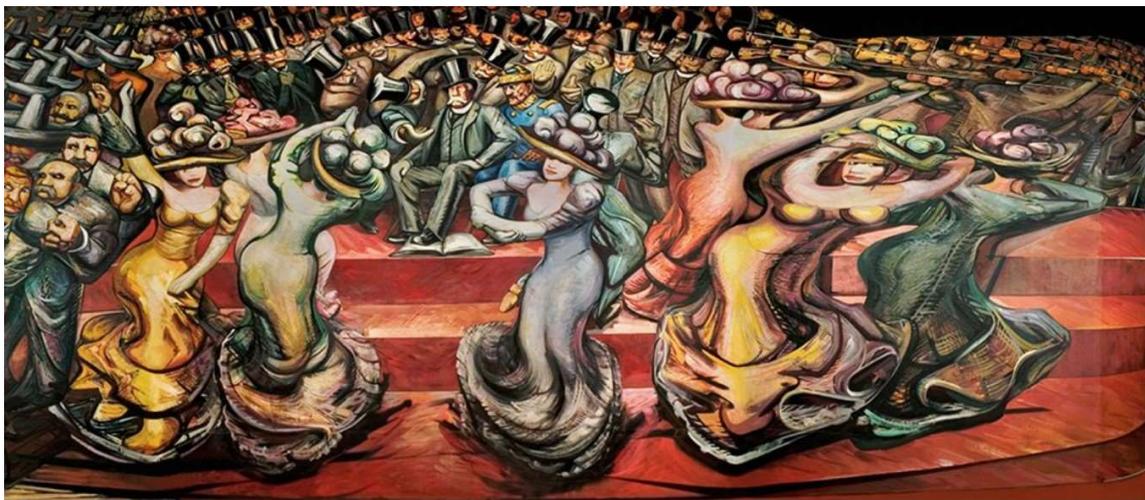
e instalación resultaran favorables. En palabras del propio artista y en relación con la composición de esta obra, expresó:

Se trata del primer mural en superficies planas, en paños verticales, que integra una absoluta unidad sin solución de continuidad. La vetustez del edificio nos obligó a reconstruir el recinto para que el espectador al desplazarse captara la totalidad del fenómeno óptico, pudiera apreciar el juego de las perspectivas (citado en Tíbol, 1969, pp. 294-295).

La idea anterior reafirma la relevancia del movimiento como elemento constructivo en la obra mural de Siqueiros, aspecto en el que invirtió particulares empeños, puesto que añadía realismo a la composición a la vez que era un factor determinante para integrar al observador en una experiencia sensorial. Asimismo, “el mural está constituido por nueve paneles cuyos ángulos quedan virtualmente fusionados, ya que Siqueiros crea una continuidad visual para pasar de un panel a otro” (Jaimes. 2012, p. 134). Por ello, la construcción y el diseño de la obra responde fundamentalmente a la intención de envolver al observador en la narrativa, de manera que se involucre e identifique con el mensaje expuesto en la composición, pues el espectador en movimiento es un agente activo; asimismo, el artista partía de la idea de que el dinamismo logrado en la obra se actualizaría cada vez que el observador la recorriera, pues éste, protagonista consciente, abandonaría su papel de espectador pasivo para convertirse en el *switch* que pondría en marcha o funcionamiento la articulación y el entramado de la composición.

En lo que respecta a su contenido, en la parte izquierda de la obra se encuentra la escena en la que está representada la dictadura Porfirista. En la parte inferior izquierda aparecen sobre una escalinata cuatro mujeres engalanadas con largos vestidos en diferentes tonos, verde, amarillo, gris y rojizo, ceñidos al cuerpo que resaltan sus figuras femeninas y en la parte inferior sobresale la terminación de las prendas en forma de vistosos olanes que acentúan su apariencia festiva; además, usan guantes largos y prominentes sombreros con adornos abultados en la parte superior. Dos de ellas aparecen de espaldas y las otras de frente, se puede apreciar en sus rostros que esbozan una ligera sonrisa con gesto afable. Frente a este pequeño grupo de mujeres, aparecen otras tres, dos de espaldas, una con vestido verde y la otra con vestido blanco, la que está de frente porta un vestido amarillo, todas ataviadas con las mismas características de las primeras.

Figura 9. Detalle *Del Porfirismo a la Revolución* (1957-1966), David Alfaro Siqueiros.



Nota: Adaptado de *Del Porfirismo a la Revolución* [Fotografía], Mediateca INAH, recuperado en octubre de 2022, [http://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/mural%3A391](http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/mural%3A391).

Los cuerpos en movimiento de las mujeres indican que están ejecutando algún baile para disfrute y entretenimiento de los muchos hombres que se encuentran en la escena, entre ellos, el presidente Porfirio Díaz. El vestuario de las bailarinas recuerda el gusto afrancesado que se hizo presente y se materializó en época porfirina en algunos aspectos de cultura y la vida cotidiana, como por ejemplo, la vestimenta de las clase altas y la arquitectura, siendo uno de sus rasgos notables la “imitación de la cultura francesa o inglesa como requisito de sobrevivencia (acceso a la civilización), creencia internalizada en la copia ultranza como recurso para conocer y asimilar la época moderna” (Monsiváis, 2000, p. 967). Lo anterior, teniendo presente y aclarando que no todas las obras arquitectónicas son meras imitaciones.

En la parte central de la escena se puede observar la figura de Porfirio Díaz, con gesto serio y un tanto adusto, cabello y abundante bigote canos, está sentado de forma erguida y majestuosa en una especie de trono, flexionando sus brazos, reposa su mano derecha e izquierda sobre sus rodillas respectivas. El dictador porta un traje gris oscuro, guantes blancos y un sombrero negro de copa alta, mientras mira a las bailarinas antes referidas, Díaz “está sentado con la imponencia de un emperador y rodeado de idólatras, contempla a las damas que lo complacen ejecutando, para él, ridículos pases de un contorsionado ballet” (Rodríguez, 1992, p. 108). También observa cautivado la danza el ministro de Hacienda José Yves

Limantour, que aparece, igualmente con bigote cano y sombrero negro de copa alta, del lado izquierdo, detrás del dictador.

El porte del dictador evoca el poder que ejerció y ostentó por más de tres décadas como presidente de México, su figura es la de un hombre investido de autoridad, de potestad aparentemente inquebrantable, pues, “a la cultura de la Revolución Mexicana le anteceden los treinta y tantos años de dominio avasallador del general Porfirio Díaz, décadas de arraigo profundo de una interpretación reverente (tanto activa como pasiva) del autoritarismo” (Monsiváis, 2000, p. 962). Con su pie izquierdo el dictador aplasta un enorme libro abierto, la Constitución, símbolo inequívoco del poder centralizado que representó su gobierno en su persona y en manos de reducidas élites económicas y políticas; al pisotear la Carta Magna se explicita el acto de infringir y transgredir la ley para conservar los privilegios e intereses de las clases acomodadas, aspecto característico de los regímenes dictatoriales.

Al costado izquierdo de Díaz, aparece también sentado un militar de tez morena y bigote, está vestido con uniforme y gorra de color azul con detalles dorados, tiene un gesto expectante, dicho personaje representa a Victoriano Huerta, quien posteriormente desautorizaría al gobierno de Francisco I. Madero y usurparía la presidencia de éste, mediante un abrupto y violento cuartelazo militar en contra del gobierno constituido. Respecto a la representación tanto de Díaz como de Huerta, resulta oportuno mencionar que el artista enlaza a ambos personajes y los coloca en franca cercanía, pues aunque pertenecen a épocas distintas, los utiliza para encarnar y expresar la identificación del mal gobernante, por lo que la narración histórica que propone en la obra más que documental o fáctica es alegórica.

Detrás de Porfirio Díaz aparecen decenas de hombres de pie vestidos con trajes oscuros y sombreros de copa alta, que lo rodean y parecen observarlo con admiración, de algunos sobresale únicamente su rostro y sombrero, tales hombres pertenecientes a las clases privilegiadas, conforman una ostentosa reunión de aristócratas y burgueses que tienen como centro de veneración al dictador Díaz. La posición y ubicación de estos hombres y sus respectivos sombreros generan un efecto de circularidad, y dan un sentido de volumen y movimiento rotatorio que logra destacar la figura del dictador y lo convierte en el foco de atención, uno de estos hombres mayores aparece al costado derecho de dictador y se inclina

frente a él haciendo una reverencia extendiendo su brazo y mano derecha enguantada a modo de gesto adulator y de pleitesía. La referida escena

Se basó en una fotografía de Casasola (...) un instante social decadente y retrógrado. Es, en verdad, la danza de los retardatarios —los serviles, las cortesanas, los verdugos, los traidores, los injustos— en torno de un pavorreal espléndido y decrepito (Tibol, 1961, pp. 141-142).

El hecho de que la denominación de un periodo de la historia mexicana sea una extensión del nombre de dictador deja ver la constitución de su figura omnipotente, el carácter de su investidura y da cuenta de su autoridad incuestionable y del poder ilimitado que ejerció. Los hombres maduros que se aglutinan alrededor de Díaz aparecen representados con bigotes y barbas encanecidas, lo que sugiere su edad avanzada, son los hombres cercanos al dictador que envejecieron junto a su régimen, pues

Sus ministros tienen en 1910, respectivamente 83,83, 79, 69, 65, 64, 60,59, 58 y 56 años (...) Seis gobernadores tienen más de 70 años y 10 más de 60; la Suprema Corte tiene un presidente de 83 años y el 60 por ciento de los magistrados tienen más de 70 años; el decano de los parlamentarios rebasa los 90 (Meyer, 2010, p. 47).

Algunos de estos hombres formaron parte del llamado grupo de los *Científicos*, asesores directos del gobierno, particularmente en materia de finanzas, identificados con la filosofía positivista que se había gestado en Europa, en teóricos como Augusto Comte, en Francia, y Herbert Spencer, en Inglaterra. Como bien lo explica Leopoldo Zea en su dilucidación sobre el positivismo en la circunstancia mexicana, dicho sistema de pensamiento fue traído y adaptado a nuestro país para convertirse en la expresión de un grupo social, en este caso, de las clases aristócratas allegadas al gobierno de Díaz, con el fin de imponer orden, dado que

El positivismo fue una filosofía utilizada como instrumento por un determinado grupo de mexicanos. De aquí que en México no sea posible desligar al positivismo de una determinada forma de política y de un determinado grupo social. Los positivistas mexicanos eran muy conscientes de este carácter instrumental de su filosofía. Cuando afirmaban el valor universal de su filosofía estaban afirmando en forma bien consciente el derecho a la preeminencia social de la clase que representaban (Zea, 1985, p. 28).

En este sentido, el pensamiento europeo de Comte y Spencer resultaron un sustrato teórico eficaz para legitimar la ideología de la dictadura porfiriana, amparada en principios como los de *orden y progreso* y *la supervivencia de los más aptos*, nociones procedentes y piedras angulares de tales filosofías positivistas. El régimen se nutrió de estos conceptos para legitimar, garantizar y justificar la supremacía de ciertas clases sociales y económicas.

Sin embargo, no se puede dejar de mencionar el crecimiento económico que experimentó el país durante el porfiriato, por ejemplo, el desarrollo de la inversión extranjera que produjo a su vez la creación de fuentes de trabajo, el aumento de las exportaciones, el auge minero de algunas ciudades y la construcción de vías férreas que facilitaban y aumentaban el intercambio comercial. No obstante, en lo concerniente al ámbito agrario, “la modernización agrícola (...) colaboró a la destrucción de la economía campesina, usurpó derechos de los pueblos y comunidades rurales y lanzó a sus habitantes a la intemperie del mercado, el hambre, el peonaje y la emigración” (Aguilar y Meyer, 2009, p. 13). Por lo tanto, la situación de miles de mexicanos era desfavorable y el descontento se haría patente en los siguientes años hasta derivar en el estallido del movimiento revolucionario de 1910, temática que el artista retoma y recrea con vigorosidad en gran parte de esta la composición mural.

A un costado de la representación de la etapa porfirista, a modo de demarcación entre una escena y otra, se observa a tres hombres vestidos con traje gris que parecen esconderse, probablemente representando los resabios del régimen de Díaz, intimidados frente al cambio y la inconformidad de otros grupos, se sugiere que tales sujetos son la personificación de

El gobernador del estado de Sonora en esa época, Rafael Izabal, quien es el primero en orquestar la represión contra los obreros; Luis E. Torres que también ocupó el cargo y fue una de las personas más reaccionarias del norte del país, y Filiberto Barroso, presidente municipal de Cananea (Mediateca INAH, s/f).

En seguida se observa en primer plano las figuras de cuerpo completo de dos hombres con abundante bigote negro, vestidos con un traje café parecido a la indumentaria charra o ranchera con un traje bordado, moño rojo en el cuello y sombrero negro, ambos sostienen en sus manos armas, el que se encuentra del lado izquierdo empuña una afilada espada y el que está ubicado del lado derecho sostiene con la mano izquierda un arma de las mismas características, mientras que con la mano derecha porta una pistola. Detrás de ellos se

despliegan decenas de hombres que se reconocen como integrantes del mismo conjunto por la superposición inacabada de los sombreros negros tipo charro.

Figura 10. Detalle *Del Porfirismo a la Revolución* (1957-1966), David Alfaro Siqueiros.



Nota: Adaptado de *Del Porfirismo a la Revolución* [Fotografía], Mediateca INAH, recuperado en octubre de 2022, [http://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/mural%3A391](http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/mural%3A391).

Estos sujetos son la representación del grupo conocido como los *rurales*, quienes durante el porfirato obtuvieron una reputación negativa y se les asoció como represores de los movimientos revolucionarios y de las expresiones contrarias al gobierno de Díaz. Por ello, tales personajes encarnan a dicho órgano de represión política y están situados del lado de los opositores al cambio y se muestran dispuestos a sofocar los intentos de disidencia y contener los afanes del levantamiento popular. La presencia y permanencia de este grupo obedece a que “a mediados del siglo XIX las condiciones políticas y sociales de México se combinaron para propiciar la creación de los rurales (...) Así, bandoleros, patriotas, guerrilleros y rebeldes ambiciosos se convirtieron en policías rurales” (Vanderwood, 2014, p. 10). Alcanzaron su auge a partir de 1876, cuando Díaz asciende al poder, de ahí la relevancia de su representación en la composición mural, así como su justificación y ubicación inmediata al fragmento dedicado al porfirato como un sector que expresa afinidad y resguarda la continuidad del régimen.

A lo anterior se debe añadir que, durante el gobierno de Porfirio Díaz, existió un abandono hacia las fuerzas armadas por lo que el ejército se encontraba debilitado y para hacer

contrapeso a tal situación y lograr establecer una fuerza policiaca nacional profesional y organizada se apoyó de los *rurales*, quienes

A diferencia de los soldados regulares, que provenían de capas inferiores de la sociedad y eran reclutados a la fuerza, por muchos años y en condiciones pésimas, los rurales eran profesionales bien pagados. Muchos habían sido bandidos. Aunque eran las tropas más eficientes con las que contaba México, sólo sumaban unos cuantos miles de hombres, número demasiado reducido para compensar las deficiencias del ejército (Katz, 2008, p. 57).

Al costado derecho de la escena antes descrita, se puede apreciar a un par de hombres en disputa por la posesión del mástil dorado de una bandera mexicana, del lado izquierdo, aparece de perfil y vestido con traje verde un hombre maduro con barba cana que toma con su mano derecha el lábaro patrio, mientras que coloca bruscamente su brazo izquierdo sobre uno de los hombros del segundo hombre implicado en la escena, el cual aparece del lado derecho tomando fuertemente con ambas manos el mástil de la bandera nacional, viste pantalón gris y chaqueta café, es de edad mediana con cabello oscuro y bigote poblado. El primer hombre aludido personifica al empresario estadounidense William C. Greene, acaudalado fundador y dueño de la *Cananea Consolidated Cooper Company*, una empresa de producción cuprífera en Sonora, mientras que el segundo hombre representa a Fernando Palomares, anarquista de origen mayo y militante del Partido Liberal Mexicano (PLM) quien participó en 1906 en la huelga de Cananea.

Ambos personajes aparecen simbólicamente luchando por los destinos de la patria y protagonizando un acto de discordia en el que representan respectivamente intereses contrapuestos, por un lado, a la clase capitalista y además extranjera y, por el otro, a la clase trabajadora, diferenciándose tanto en su procedencia como en los fines perseguidos. El lienzo de colores intensos verde, blanco y rojo de la bandera, objeto de su confrontación, se extiende ondeante al fondo dando la impresión de dividir a los grupos y personajes opositores que protagonizan y participan en la disputa.

Detrás del personaje de Greene se observa la presencia de cinco hombres con sombrero verde y vestimenta en el mismo tono, llama la atención la vaga, casi nula, definición de las facciones de sus rostros, tales sujetos aluden a los *rangers*, miembros del Ejército de los Estados Unidos y considerados un regimiento de infantería ligera a cargo de misiones y

operaciones especializadas, en la obra, representan a los “policías norteamericanos que fueron llamados para sofocar la rebelión, que impunemente entraron al territorio nacional en defensa de los explotadores” (Mediateca INAH, s/f), y que, al igual que los *rurales*, aparecen en defensa del empresario capitalista a costa del menoscabo de los intereses patrios.

Mientras que detrás de la figura de Palomares aparece el pueblo encarnado en los rostros de decenas de hombres y mujeres que se aglutinan, sobresale la imagen de un pequeño niño sostenido por los brazos de su madre, cuya expresión refleja particular agitación ante el hecho presenciado. En la parte central de la composición el artista representó la huelga de Cananea, a través de la imagen de un trabajador masacrado con la cabeza ensangrentada, vestido con camiseta blanca, pantalón azul y botas cafés, cuyo cuerpo es cargado sobre el hombro izquierdo de uno de sus compañeros que aparece con ropaje de similares características y cuya fisonomía es asociada a la persona de Esteban Baca Calderón, del lado derecho aparece Manuel M. Diéguez sosteniendo la pierna izquierda de esta víctima de la represión, más atrás, con camisa roja y cabello negro ondulado se identifica a Plácido Ríos, principales líderes del movimiento obrero. Como es sabido, la huelga de 1906 en Cananea, Sonora, y la de 1907 en Río Blanco, Veracruz, resultaron ser antecedentes esenciales y acontecimientos clave en la gesta del estallido revolucionario que tendría lugar unos años después. La obra abarca el periodo que va de 1906 a 1913, al respecto el artista afirmó:

En el lapso de esos siete años entraron al escenario de nuestras luchas los anarcosindicalistas y los primeros socialistas (...) liberales avanzados que tuvieron la agudeza de visión como para entender que el problema de México era fundamentalmente un problema de cambios sociales. Ellos (...) le dieron a la Revolución Mexicana una línea política (citado en Tibol, 1969, p. 295).

En este sentido, atribuyó un carácter decisivo y significativo a este episodio histórico en la lectura e interpretación de la Revolución, ya que lo utiliza como recurso historiográfico y visual para dividir su ambiciosa composición mural en dos secciones principales. La huelga de Cananea representa un suceso emblemático, puesto que refleja y sintetiza las condiciones de explotación que enfrentaban los trabajadores y la desigualdad laboral que privaba, que sin duda, otorgó un carácter popular al movimiento revolucionario y dejó al descubierto la incapacidad del régimen porfiriano para conducir las manifestaciones y aspiraciones de la lucha sindical que emergía en el contexto social y político. El descontento de la clase

trabajadora se intensificó debido a la inconformidad que les generaba recibir salarios menores a los mineros estadounidenses por realizar trabajos similares. Vale la pena recuperar que

Los trabajadores de Cananea habían iniciado su organización bajo el influjo del magonismo y de la ebullición radical que plagaba las fábricas y minerales al otro lado de la frontera, en Arizona y California, sacudidos entonces por el anarcosindicalismo, y el auge de las corrientes socialistas en Estados Unidos. A fines de mayo de 1906, agraviados en su nacionalismo por la discriminación laboral permanente en favor de norteamericanos y amenazados por un aumento súbito de la carga de trabajo, la incipiente organización de Cananea recogió los impulsos levantiscos acumulados y se lanzó a la huelga (Aguilar y Meyer, 2009, p. 17).

Detrás de la escenificación del dramático suceso de Cananea se encuentra el pueblo, abundan los rostros de hombres y mujeres que observan y se despliegan de forma solidaria, destaca la imagen de los sombreros que portan algunos hombres y que favorecen el alargamiento del fragmento en cuestión a la vez que le conceden movimiento y volumen, de manera que, el conjunto queda conformado por un gran dinamismo. Asimismo, sobresale la imagen de algunos sujetos que sostienen con firmeza los mástiles de banderas rojinegras que simbolizan el derecho de huelga y cuyos lienzos ondeantes se extienden de forma vigorosa hasta el fondo de la escena y parecen coronarla.

Figura 11. Detalle *Del Porfirismo a la Revolución* (1957-1966), David Alfaro Siqueiros.



Nota: Adaptado de *Del Porfirismo a la Revolución* [Fotografía], Mediateca INAH, recuperado en octubre de 2022, [http://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/mural%3A391](http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/mural%3A391).

En el costado derecho se ubica otro grupo de hombres más, aparecen en primer plano y de cuerpo completo, su complexión es gruesa con vestimenta gris y tonos oscuros, de derecha a izquierda, destaca la figura de Karl Marx, intelectual comunista y principal representante del materialismo histórico y dialéctico, aparece con abundante barba y bigote negros, sosteniendo en sus manos con determinación un libro rojo, tal vez *El capital* o el *Manifiesto del Partido Comunista*, textos en los que sustentó su socialismo científico y desarrolló su teoría sobre la lucha de clases. Se pueden reconocer también las fisonomías, igualmente de cuerpo completo y con barba y bigote oscuros, de Mijael Bakunin, revolucionario y filósofo anarquista ruso, quien se muestra juntando con fuerza y de manera contundente los puños de ambas manos en un gesto de lucha.

En medio de los dos personajes antes aludidos se encuentra la figura de otro hombre cuya apariencia puede corresponder al filósofo y político francés Joseph Proudhon, ícono del movimiento anarquista. Con la incorporación de estos representantes o ideólogos, que influyeron sobre los líderes revolucionarios, el artista logró imprimir en este fragmento de la obra su visión comunista. Es oportuno recuperar que en 1957, año en el que se inicia la realización de la presente obra, el PCM atravesaba por una crisis interna y se planteaba la necesidad de una renovación, con el afán de superar tal condición reafirmó su compromiso de “mantener y reforzar su unidad sobre la base de la observancia estricta de los principios marxistas-leninistas (...) dar respuesta a los principales problemas políticos que surgen en la vida nacional, orientando oportunamente a las masas en todos los sentidos” (Méndez, 1985, p. 269). Por lo que no resulta extraña la referencia a estos personajes e ideólogos, aunado a la postura política del artista.

Destaca y llama la atención la representación contundente del cuerpo, sobre todo de la parte superior, es decir, del pecho, hombros y brazos, de los teóricos del socialismo y del anarquismo antes mencionados, cuya figura robusta sugiere su influencia y evoca la solidez de su pensamiento y la fuerza de sus ideas como fuente de inspiración y fundamentación de ciertos movimientos y luchas tanto políticas como sociales. Así, estos personajes encarnan la batalla no a través de las armas o en sentido bélico, sino de la aportación de ideas.

Figura 12. Detalle *Del Porfirismo a la Revolución* (1957-1966), David Alfaro Siqueiros.



Nota: Adaptado de *Del Porfirismo a la Revolución* [Fotografía], Mediateca INAH, recuperado en octubre de 2022, [http://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/mural%3A391](http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/mural%3A391).

En segundo plano se pueden reconocer los rostros de otros precursores de la Revolución, como los hermanos Jesús, Ricardo y Enrique Flores Magón, quienes fundaron y encabezaron el PLM, partido de tendencia anarcosindicalista y uno de los frentes de oposición política más pujantes a la Dictadura porfirista, pues

Se pronunció por el derrocamiento de Díaz y participó en la organización de varios levantamientos abortados contra el régimen. Llegó a tener cierta influencia entre los intelectuales, miembros de la clase media y obreros. Aunque su circulación estaba prohibida, su periódico, *Regeneración*, contaba con más de 25 mil lectores. La mayor debilidad del partido fue que nunca logró tener una influencia importante en el campesinado (Katz, 2008, p. 58).

Detrás de dos de los hermanos Flores Magón se puede reconocer la fisonomía de Práxedes Guerrero, filósofo y periodista opositor a la dictadura de Díaz, cuyo rostro aparece de perfil derecho con la nariz afilada y gesto serio, su ubicación próxima a estos personajes obedece a la cercanía y a la afiliación que tuvo con el PLM y a su afinidad con las ideas del magonismo, editó en 1905 *Alba Roja*, en 1908 *Revolución* y en 1909 *Punto Rojo*, periódicos en los que promovía y animaba la huelga general revolucionaria, además, colaboró en las publicaciones *Regeneración* y *El Hijo del Ahuizote*. También aparecen los rostros de otros

hombres, con gestos de expectación e interés que atestiguan y dirigen sus multitudinarias miradas a la crucial escena que protagonizan Palomares y Greene.

Todos estos intelectuales y luchadores sociales integran la sección que el artista dedicó para ilustrar a los precursores políticos e ideólogos, cuyo pensamiento puede ser identificado con tendencias revolucionarias que incentivaron la búsqueda del cambio para favorecer a los sectores vulnerables y desposeídos. Pues recordemos que, generalmente todo acontecimiento histórico es animado y sustentado en determinada base ideológica, que le sirve como sustrato e impulso para la justificar y buscar la transformación social.

Después de los ideólogos, encontramos la escena dedicada a la representación de la lucha armada de 1910. En primer plano aparecen de cuerpo completo con postura ligeramente encorvada tres soldados revolucionarios de tez morena, vestidos de manta y usando sombreros de palma, con las cananas cruzadas al pecho y fusil en mano (en posición vertical) insinúan estar dispuestos y preparados para el combate. Al costado derecho de estos soldados, se puede observar a una mujer vestida de rojo y con la cabeza cubierta por una tela del mismo tono, la cual, al ser un personaje femenino, sugiere encarnar a la patria o a la *nación en llamas*, con un gesto serio a la vez que esperanzador en su rostro acompaña en actitud de arrojo a los revolucionarios, respaldando el afán de cambio y justicia perseguido por el movimiento armado. De igual forma, respecto a la utilización frecuente del color rojo tanto en algunos elementos que acompañan a los personajes como en algunos de los objetos que aparecen en esta composición:

Es posible observar que el maestro utiliza más que en otras obras los tintes rojos. Cuando comentamos este hecho con él, no vacila en señalar: “El color es una voz, un término expresivo, y por lo tanto debe estar íntimamente ligado con el tema de la pintura”. Una pintura de tema revolucionario debe tener colores de sangre, de dolor, de victoria (Díez, 1975, p. 183).

En el costado derecho encontramos la figura del coahuilense Francisco I. Madero, representado con barba y bigote negro, vestimenta café clara a tono con las cananas y los sombreros de los revolucionarios. Usa un sombrero gris que alrededor de la copa tiene una cinta con los colores de la bandera nacional. La incorporación de este personaje, que aparece también en primer plano junto con los antes referidos, se explica debido a su participación

en los inicios del movimiento revolucionario. En 1909, Madero fundó el *Partido Antirreeleccionista*, cuyos simpatizantes eran primordialmente intelectuales y miembros de la clase media. En ese mismo año también publica su libro *La sucesión presidencial* en el que expone temas como la democracia parlamentaria, la soberanía, el sistema de elecciones libres y sus iniciativas políticas sintetizadas en su reconocido lema de *Sufragio efectivo, no reelección*, siendo el primer texto que arremetió directamente contra el régimen político en turno. Se mostraba entonces como un patente opositor a la dictadura. Aunado a lo anterior y tomando en cuenta que “una decisiva precondition que puede transformar un levantamiento en una revolución es la aparición de una clara alternativa al régimen existente. En 1910, Madero fue considerado como esa alternativa por la mayoría de la población de México” (Katz, 2008, pp. 73-74). En noviembre, exiliado en Estados Unidos, proclama el *Plan de San Luis* en el que asumía la presidencia provisional del país y convocaba al levantamiento general armado.

En segundo plano, entremezclados con una multitud de soldados revolucionarios, se pueden identificar algunas de las figuras más emblemáticas de la Revolución mexicana. En la parte derecha de esta escena aparece Emiliano Zapata con abundante bigote negro, camisa blanca, sombrero rojo y pañuelo al cuello en el mismo color. Como es sabido, Zapata, conocido como el *Caudillo del sur*, lideró la causa revolucionaria campesina y desplegó un programa agrarista en el sur del país bajo el ideal de *Tierra y libertad*, consigna retomada del magonismo. Asimismo, en noviembre de 1911 promulgó el llamado *Plan de Ayala* en el que

Exigía la restitución de todas las tierras expropiadas a las comunidades indígenas, la distribución de la tercera parte de las tierras de las haciendas entre los campesinos sin tierra, y la expropiación y repartición de todas aquellas haciendas cuyos dueños hubieran combatido contra la revolución. Este plan se convirtió en el programa de la lucha campesina revolucionaria en el sur de México durante la siguiente década (Katz, 2008, p. 90).

Detrás de Zapata, de tez morena, bigote negro, con una tela roja en la cabeza y sombrero de palma café se reconoce la fisonomía de Otilio Montaña, maestro y campesino morelense cercano y afín a la causa zapatista y a quien se le adjudica la redacción del antes mencionado *Plan de Ayala*. De igual modo, en la parte izquierda de la citada escena, se puede apreciar la imagen del General Francisco Villa, jefe de la División del Norte, justo detrás de la mujer que encarna a La Patria. El llamado *Centauro del norte* aparece con vistoso sombrero café

claro, abundante bigote negro y un semblante afable en el rostro. La presencia tanto de Zapata como de Villa cobran particular relevancia y significatividad si tomamos en cuenta que la Revolución mexicana fue un fenómeno esencialmente rural vinculado con las reivindicaciones agrarias y que éstos dos personajes se convirtieron en íconos de la lucha campesina.

Figura 13. Detalle *Del Porfirismo a la Revolución* (1957-1966), David Alfaro Siqueiros.



Nota: Adaptado de *Del Porfirismo a la Revolución* [Fotografía], Mediateca INAH, recuperado en octubre de 2022, [http://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/mural%3A391](http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/mural%3A391).

En el extremo derecho, detrás de Madero, se puede identificar la imagen del coahuilense y primer jefe del ejército constitucionalista Venustiano Carranza, usando sombrero gris y con abundante barba y bigote canos, aparece con mirada expectante en su rostro. Entre sus acciones más destacadas está la de haber elaborado en 1913 el *Plan de Guadalupe*, en el que desconocía el gobierno del General Victoriano Huerta. También fue impulsor del Congreso Constituyente de 1917 que tenía como propósito reformar la Constitución de 1857 y del cual derivaría la promulgación de actual Carta Magna, en su calidad de presidente de México de 1917 a 1920 Carranza pretendió pacificar el país, reorganizar el poder y defender la recién decretada Constitución. Cabe mencionar que se señalan de manera general algunas contribuciones y hechos ligados a Carranza, así como de otras figuras, puesto que, no es objeto profundizar en la conformación y participación de tales personajes históricos, sino identificarlos y caracterizarlos como parte una etapa de la historia nacional y, desde luego,

comprender la función que desempeñan en la narrativa visual de la obra y la intención de su incorporación en el mensaje pictórico.

A través de la representación de las figuras de Zapata, Villa y Carranza, el artista resumió la participación de los tres principales ejércitos que abanderaron la lucha armada durante la Revolución mexicana, a saber, la fracción zapatista, la villista y la carrancista, cuyas luchas se extendieron a lo largo del país en defensa de ciertas causas y en búsqueda de reivindicaciones específicas.

También se puede reconocer a ciertos personajes célebres del ámbito político y militar como el sonorese Álvaro Obregón, cuyo rostro está situado entre las imágenes de Zapata y Villa. Se le observa con sombrero gris, bigote encanecido y gesto solemne. Obregón proclama en abril de 1920, junto a otros de sus simpatizantes, el *Plan de Agua Prieta* con la finalidad de derrocar el gobierno carrancista e impulsar su propia candidatura y así dar paso a la sucesión presidencial, ocupó la presidencia del país de 1920 a 1924, recordemos que es durante su administración que se auspicia el surgimiento del muralismo mexicano, impulsado también por la figura José Vasconcelos.

Detrás de Obregón, se puede reconocer el rostro del también político sonorese Plutarco Elías Calles, aparece con gesto serio, bigote negro y sombrero café claro, fue presidente de México de 1924 a 1928. La representación de Obregón y Calles toma mayor sentido si consideramos la influencia que tuvieron sobre la vida política del país y su participación en la definición y configuración de los inicios de la etapa posrevolucionaria. A la misma altura de este último personaje, del lado izquierdo, se puede apreciar con uniforme y gorra militar verde al General de División Francisco Múgica, cargo bajo el que participó en la Revolución. Es de resaltar que en esta escena dedicada a ilustrar el movimiento armado de 1910 predominan figuras y personajes provenientes de la parte norte del país, lo cual obedece en gran medida a la importancia de la región fronteriza en la gesta y desarrollo de la Revolución entre otras causas debido a que

La característica singular del norte fue que importantes porciones de todas las clases sociales participaron en la revolución. Fue la única región del país, por ejemplo, donde hubo un estrato relativamente numeroso de hacendados revolucionarios, cuyo apoyo a los movimientos

políticos contrarios a Díaz los llevó a aliarse con las clases medias, e incluso las bajas, de la sociedad (Katz, 2008, p. 39).

Lo anterior aunado al hecho de que la proximidad con los Estados Unidos permitía obtener con mayor facilidad las armas indispensables para los enfrentamientos bélicos. De esta manera, el artista expresa plásticamente su concepción sobre la Revolución como un acontecimiento y hazaña colectiva derivada de la insurrección popular, manifestando que no es posible aproximarse y comprender dicho levantamiento armado sin la participación de sus dirigentes, ideólogos, caudillos y otras figuras que abanderaron causas políticas y sociales, constituyendo frentes de lucha que hicieron converger líderes, ideas, anhelos y reivindicaciones, con el objetivo de lograr el derrocamiento de la dictadura porfirista.

El fondo de la presente escena sobre la Revolución está conformado a partir de la sucesión y superposición de los sombreros de palma y los fusiles en posición vertical que cubren por completo el espacio produciendo un vigoroso ritmo visual. En el extremo derecho, se observa en color amarillo, casi tendiente al naranja, la figura de un cuerpo humano de robustas piernas y cuyos brazos se extienden hacia arriba generando un alargamiento y especial movimiento en dicha imagen con la que finaliza el panel, tal figura bien podría ser una alusión al futuro inmediato, pues sugiere arrojar con fuerza y señalar la realidad que sobreviene después de la Revolución, pues “la obra de Siqueiros conecta al espectador con el presente, pero al mismo tiempo lo proyecta hacia el futuro” (Jaimes, 2012, p. 124). En este último fragmento existe una cadencia visual lograda mediante la armonía cromática, ubicación y proximidad de las formas en tonos morados, verdes, grises y cafés que se van interponiendo y sucediendo hasta el final de la escena.

Los paneles y fragmentos de la obra abordados hasta ahora abarcan, del lado izquierdo, la representación de Porfirio Díaz y sus comparsas políticos y a los *rurales*, mientras que, del lado derecho, se ubican los ideólogos, caudillos, soldados revolucionarios, campesinos y obreros, así como el pueblo en general, tomando como eje central la huelga de Cananea y la disputa por el lábaro patrio, por lo que el discurso visual del mural se sustenta en la representación de opuestos temáticos y recurre al enfrentamiento de fuerzas contrarias en el que “el choque entre ambos lados presupone una contraposición ideológica cuyo signo dialéctico lo representa la concepción de la Revolución, la cual sólo puede verse como el

resultado de las fuerzas acumulativas en conflicto” (Jaimes, 2012, p. 59). Encontramos así una interacción tanto de aspectos compositivos como temáticos que se entremezclan en el lenguaje plástico para plasmar los afanes populares de lucha, la preponderancia de las ideas que sustentan la rebelión del pueblo y el papel decisivo de los líderes, elementos con los cuales el artista expresó y recreó con gran realismo su visión sobre este periodo de la historia mexicana. En este sentido, “dentro de su capacidad de describir la dimensión estética de un periodo histórico en tensión social, despliega, a la vez, mecanismos axiológicos, expectativas simbólicas y conceptos en crisis” (Esquivel, 2010, p. 34).

En el siguiente panel, del lado derecho, se observa a un jinete, asociado a la figura de Emiliano Zapata, aparece vestido con pantalón de manta, camisa y sombrero cafés, cabalgando velozmente sobre un imponente caballo blanco que evoca la carrera promisoriosa, enérgica y avasallante de la Revolución. Destacan de esta escena los trazos marcados y vigorosos de las figuras que aparecen sobre un fondo de tonos rojos y grises.

Figura 14. Detalle *Del Porfirismo a la Revolución* (1957-1966), David Alfaro Siqueiros.



Nota: Tomado de *David Alfaro Siqueiros. Pintura Mural* (p.105), por A. Rodríguez, 1992, Banco Nacional de Comercio Exterior.

En el panel contiguo, retomado después de salir de prisión, muestra una cruda imagen sobre las víctimas de la Revolución, mediante una fila de hombres muertos recostados sobre el suelo y cuya posición genera una perspectiva ligeramente curvada que tiene como fondo un paisaje en tonos amarillos y naranjas, en esta escena

Siqueiros pinta sobre una colina los combatientes caídos durante el inicio de la Revolución mexicana. El tono dramático de esta escena logra intensificarse a través de la técnica visual que se utiliza, pues el espectador encuentra una fila de hombres muertos acostados que ascienden en distancia y progresión sobre esta colina (...) muestra a los muertos como una sucesión escalada que progresa casi *ad infinitum*, donde los primeros rostros están bien definidos, pero progresivamente los muertos van perdiendo su definición facial (Jaimes, 2012, pp. 137-138).

El hombre que se encuentra al inicio de la hilera es Leopoldo Arenal, padre de su esposa Angélica Arenal, “muerto durante el ataque a Nochistlán, Zacatecas, en 1913. El modelo para este fragmento fue una fotografía publicada en los periódicos de la época” (Guadarrama, 2010, p. 158), el segundo hombre que aparece en la fila tiene rastros de sangre en el cuerpo, los demás, aunque despersonalizados y en el anonimato recrean el aspecto fatal de los embates cruentos de la Revolución. Detrás de esta escena, evocando a las civilizaciones mesoamericanas, se distinguen y levantan en color café los basamentos piramidales del antiguo México.

Figura 15. Detalle *Del Porfirismo a la Revolución* (1957-1966), David Alfaró Siqueiros.



Nota: Tomado de *David Alfaró Siqueiros. Pintura Mural* (p.104), por A. Rodríguez, 1992, Banco Nacional de Comercio Exterior.

En el último panel que, al igual que el anterior, fue pintado después de su puesta en libertad, se aprecia la imagen petrificada del viejo Porfirio Díaz sentado en cuclillas y sosteniendo con su mano derecha un afilado y puntiagudo puñal, como si pretendiera defenderse o atacar, revelando así su verdadero carácter y esencia, pues mientras en la otra escena que protagoniza Díaz representa “la figura solemne que todos adulan y respetan (...) aquí es un dictador feroz, monstruoso y repulsivo” (Rodríguez, 1992, p. 109). Se piensa que el cambio en el lenguaje plástico responde a la interrupción de los trabajos del mural, con motivo de la actividad política del artista, a causa de ello “En la totalidad de la obra se notan claramente dos estilos, más figurativo, antes del encarcelamiento del pintor; más simbólico en su etapa posterior, pero sin duda constituye una unidad” (Guadarrama, 2010, p. 162). En esta escena el artista representa la figura del dictador, al asecho y casi arrinconado, en medio de un ambiente en el que dominan los tonos grises, entre lo que sugieren ser rocas y escombros, asomando su naturaleza tirana a la vez que su condición decadente.

Figura 16. Detalle *Del Porfirismo a la Revolución* (1957-1966), David Alfaro Siqueiros.



Nota: Tomado de *David Alfaro Siqueiros. Pintura Mural* (p.108), por A. Rodríguez, 1992, Banco Nacional de Comercio Exterior.

Merece la pena reflexionar que si bien incorporó en la obra a las figuras emblemáticas y a los personajes principales del movimiento armado, se advierte en la representación una preeminencia de las masas sobre los líderes, pues “la masa cobra un significado determinante porque Siqueiros la muestra en su dinámica histórica y dialéctica: como posible efecto de cambio revolucionario” (Jaimes, 2012, p. 151). Todo ello sin perder de vista que la obra mural posee un valor y carácter documental, al basar la recreación y personificación de algunas de las figuras que aparecen en las distintas escenas en retratos de la época, por ejemplo, “las fotografías para los revolucionarios mexicanos fueron proporcionadas por Nicolas T. Bernal” (Guadarrama, 2010, p. 157). A su vez, consciente del propósito que cumplía la composición mural dentro de un espacio cultural delimitado en el acto de preinauguración el día 18 de noviembre de 1966, manifestó al respecto:

El tema está subordinado a la función museológica de la sala (...) comprendí que tenía que hacer algo como sólo el movimiento muralista mexicano ha sido capaz de producir: una gran pintura documental con retratos de personajes cuyo parecido debía ser lo más apegado a la verdad que fuera posible (citado en Tibol, 1969, p. 294).

En relación con la idea previa, Siqueiros también reconoció la sustancialidad de recuperar material gráfico y fotográfico para apoyar y sustentar la realización de obra de gran formato al afirmar en su conferencia *Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva* (1932) que el pintor que se ostente revolucionario requiere “profundo conocimiento documentado de los hechos vivos (...) Este conocimiento puede ser sólo obra de una tenaz labor de recopilación de documentos gráficos y de sus correspondientes hechos reales” (citado en Carrillo, 1974, p. 83). Por lo que, en la ejecución de la presente composición mural, el artista no sólo recurrió a su facultad imaginativa, sino asumió el compromiso y la importancia de recrear plásticamente imágenes reales, en tanto registros o documentos visuales e históricos. Y aunque también abundan rostros desconocidos a lo largo de la obra, “los retratos, incluso los que el espectador no reconozca, tienen la potencia que provoca respeto y emoción” (Rodríguez, 1992, p. 109). Lo anterior debido a la expresividad que el artista consiguió plasmar en ellos.

En cuanto a la conformación plástica de la obra, “las escenas están definidas a través de varias propuestas estéticas: profundidad de campo, perspectiva, intensidad en el uso de colores para

crear un tono dramático y el uso de formas abstractas para generar ideas y emociones” (Jaimes, 2012, p. 134). De la misma manera, las diferentes escenas descritas anteriormente están construidas a partir de la superposición de los múltiples personajes y elementos que intervienen en ellas conformando espacios notablemente poblados y saturados, en los que dominan imágenes dotadas de dinamismo a través del volumen y movimiento que logró imprimir en éstas y el uso intenso de los colores. Tales aspectos compositivos prevalecen constantes a lo largo de composición. Claramente en esta obra mural

No hay descanso en las formas ni espacios vacíos; las profundidades de la perspectiva, la poliangularidad de las figuras de los primeros planos, los acentos “fauvistas” del color, el uso insistente de líneas redondas que se quiebran en escuetas fugas transversales, todo concurre a exaltar el sentido humanista de la imagen (Tibol, 1961, p. 195).

Al disponer de un espacio específico para la ejecución de la obra, Siqueiros tuvo la oportunidad de adaptar el espacio arquitectónico a la obra y no la obra al espacio y, de este modo, presentar su ambiciosa propuesta pictórica. Al adecuar el propio espacio a sus necesidades estéticas pudo potenciar el mensaje contenido en su discurso visual, en las distintas escenas el artista logró imprimir tal realismo y expresividad que desde todos los ángulos y puntos de visión los múltiples personajes giran alrededor del espectador desde un conjunto en el que lo plástico y lo histórico se funden enérgicamente. Además:

Siqueiros consideraba este mural como pintura documental, periodismo plástico y cinético. Para plasmar su propósito de generar los efectos del cine con la pintura, realizó cambios arquitectónicos en el recinto, añadió dos muros perpendiculares a la sala. La obra integra una unidad sin ser una narración, presentando de manera interrelacionada diversos episodios y planos de representación que a él le parecían fundamentales de esa gesta histórica de la que fue un soldado (...) Con impresionante monumentalidad, héroes, pueblo y villanos de una epopeya nacional van apareciendo dentro de un ámbito pictórico que gira de manera concéntrica al tiempo que el espectador deambula sin dejar de ver la pintura. La composición de la misma surge desde remolinos de energía y velocidad que arman una red de líneas y ángulos múltiples que conforman un escenario, ‘una superficie activa’ (Herner, 2010, pp. 59-64).

Hay que tener en consideración que aunque el mural se conforma de nueve paneles, éstos no deben interpretarse de manera independiente, sino mediante la continuidad visual de la

proximidad y contigüidad de éstos, esto es, a modo de conjunto, si bien cada escena guarda las relaciones formales y temáticas que permiten su codificación y comprensión. Asimismo, la obra es una clara muestra de cómo el artista consigue integrar al lenguaje de la pintura de gran formato los principios compositivos del movimiento y el volumen ayudado por los recursos estilísticos y materiales que le permitieron construir las escenas históricas que expone en la presente obra. Además de la modificación del espacio, incorporó en los muros zonas curvas que favorecieran la continuidad, dado que buscaba que el espectador al desplazarse pudiera captar la totalidad del fenómeno plástico, pues como el mismo artista lo expresó, se debe contemplar al observador en movimiento, al “espectador activo que exige un sistema nuevo de composición y, por lo tanto, de la concepción del espacio activo en la arquitectura” (Siqueiros, 1979, p. 100), así, las ondulaciones que presentan algunos de los paneles incentivan la sensación de movimiento por lo que la obra está cargada de dinamismo.

Cabe señalar que en el propio título asignado a la composición se pone de manifiesto la intención de lograr mediante su propuesta visual una síntesis plástica que expresara la transición entre dos etapas fundamentales de la historia mexicana. De manera tal que, el artista recreó su versión de la Revolución mexicana, décadas después de haber participado él mismo en dicho acontecimiento, a través de su experiencia y memoria de soldado, por lo que “el lenguaje vehemente en esta pintura adquiere la veracidad del testigo presencial y la hondura de un juicio histórico y político” (Tibol, 1961, p. 195). Es así como, bajo tales recursos, vivenciales, plásticos e ideológico representa a la Revolución como un movimiento esencialmente popular, que se produjo, entre otras cosas, tanto por el aporte e impulso de ciertos intelectuales y caudillos, como por la sustancial y contundente insurrección de las masas organizadas, en un acto colectivo representado por los soldados revolucionarios y campesinos que se aglomeran y avanzan decididamente.

En este sentido, el recorrido histórico que se plantea en la composición mural no es un mero recuento o sucesión de hechos y personajes, sino ante todo una representación ligada a los valores intrínsecos que impulsaron la lucha social, pues, “La secuencia que sugiere la narrativa de este mural debe tomarse en cuenta a partir de su valor emblemático, más que por su capacidad de analizar la historia” (Jaimes, 2012, p. 139). En relación con lo anterior, el artista retoma las etapas porfirista y revolucionaria para evidenciar y resaltar las

contradicciones implícitas o producidas por determinados sistemas políticos y estructuras económicas que se oponen o amenazan el bien común, así, el pueblo ante el constante abuso y vilipendio se muestra dispuesto a la insurrección. De manera que, la obra está orientada a exponer y criticar la relación histórica y dialéctica que ha existido entre los poderosos representados por las élites políticas y económicas y el pueblo explotado, maltratado y oprimido, situación de la cual derivaron expresiones disidentes que buscaban tanto la justicia social como el cambio político y se manifestaron contra el orden establecido y, en algunos casos, se unieron a la lucha revolucionaria.

El contenido del mural explora y expresa distintas dimensiones que remiten a la complejidad de lo histórico, en el nivel axiológico los valores y derechos que son defendidos, conquistados o reivindicados; en el plano teórico e ideológico, las premisas y postulados que sustentan y dan sentido a la transformación social; en el nivel social y político, la preponderancia de ciertos personajes, el punto de inflexión de algunos hechos, así como los grupos o clases en pugna atravesados por el poder, elementos todos ellos que fundamentan y sintetizan el espíritu o la esencia de ciertos acontecimientos y dinámicas históricas. Lo antes dicho sumado a los recursos técnicos y materiales de los que se valió el artista para enriquecer la expresividad de su ambicioso, pero logrado proyecto, en el que tuvo oportunidad de aplicar los aspectos tanto compositivos como constructivos que lo llevaron a producir en la obra un conjunto de relaciones plásticas y temáticas que articulan su lenguaje pictórico y que le otorgan el realismo característico a su discursividad visual.

### 3.4. El mural *El petróleo, la tierra como el agua y la industria nos pertenece*

Las siguientes páginas están dedicadas al análisis iconográfico e iconológico de la obra mural *El petróleo, la tierra como el agua y la industria nos pertenece* (1966), también conocida con el nombre de *El petróleo*, una de las últimas obras de gran formato realizadas por David Alfaro Siqueiros. Se trata de un díptico realizado en piroxilina sobre madera con unas dimensiones de 8.04 x 3.3 metros. Actualmente, la composición se encuentra en el Museo Soumaya, en la Ciudad de México.

La obra se realizó en la famosa *Tallera*, designada así, en femenino, por Siqueiros al equipararla con una mujer, creadora de la vida, en la ciudad de Cuernavaca, Morelos, fue un encargo del inmigrante español y empresario Manuel Suárez y estaba destinada a colocarse en el *Hotel Casino de La Selva*, propiedad de éste y ubicado en dicha ciudad, sitio en el que también existía obra pictórica, por ejemplo, de Gerardo Murillo y Josep Renau. La historia del mural en cuestión resulta un tanto accidentada, pues se presume que permaneció sin mostrarse aproximadamente 30 años. En los años ochenta la obra se expuso en el vestíbulo del entonces *Hotel de México*, hoy el *World Trade Center* y, posteriormente, se desconoció su paradero, hasta el año 2011 en el que reapareció nuevamente exhibida en el museo antes referido.

Es importante mencionar que, a diferencia de las tres obras murales que previamente han sido objeto de análisis, la presente composición es producto de un encargo privado, pues aunque la aspiración de Siqueiros, como lo expresó contundentemente en algunos de sus escritos y conferencias, era impulsar y realizar obra monumental en recintos públicos, es necesario asumir y reconocer que los muralistas enfrentaron determinadas circunstancias en las que debieron trabajar por cuenta propia, así como aceptar y realizar encargos personales, aspecto al que se ha hecho alusión con anterioridad, lo cual no disminuye su valor compositivo como entramado plástico en tanto propuesta visual. A pesar de ello, dada la naturaleza del espacio que alberga la mencionada obra en la actualidad, cumple su cometido de poder ser apreciada por cientos de visitantes y mostrarse al público en general. La obra en cuestión fue realizada

Al mismo tiempo que *La marcha de la humanidad* en las instalaciones de La Tallera (...), razón por la cual los diarios lo anunciaban como parte de este trabajo, pero su tratamiento fue

diferente; mientras que en el mural del Polyforum Siqueiros plasmó trazos semifigurativos o abstractos, en este las figuras son realistas (Guadarrama, 2010, p. 183).

El contenido de la obra está centrado en la representación de las clases trabajadoras, particularmente la del sector campesino y del obrero industrial. La composición mural está conformada por dos paneles, el primero, ubicado del lado derecho, alude al tema campesino, mientras que, el segundo, dispuesto del lado izquierdo, versa sobre la clase obrera.

Figura 17. *El petróleo, la tierra como el agua y la industria nos pertenece* (1966), David Alfaro Siqueiros.



Nota: Fotografía por I. Sánchez López, 2023.

En la escena ubicada a la derecha, se puede observar en primer plano la figura de cuerpo completo de un campesino que aparece de frente y de pie vestido con pantalón y camisa de manta en tono claro, propio de dicho textil y usando un sombrero de palma y una especie de botas cafés. Tiene las piernas ligeramente separadas, la izquierda levemente flexionada, los pies apoyados firmemente sobre el suelo barbechado de tierra, aparece con los brazos y manos extendidos hacia la izquierda en un movimiento envolvente que sugiere mostrar y señalar el entorno que lo rodea y acompaña. El rostro del campesino, de tez morena, tiene un gesto apacible y sereno.

Detrás de este personaje se reconoce la figura de un niño, del cual sobresale únicamente el perfil derecho tanto de su cuerpo como de su rostro debido a la interposición de la figura del campesino antes aludido, el menor también viste ropa de manta y lleva en la cabeza un sombrero café, aparece con el brazo derecho flexionado y extendido hacia arriba en señal de apoyo y gesto de satisfacción. Atrás del niño, se observa la presencia de otro campesino vestido con las mismas características, destaca el sombrero café que usa y su rostro de tez morena que aparece inclinado hacia la derecha. Por último, se reconoce la mitad del rostro y el cuerpo de una mujer que aparece con la cabeza cubierta. Resaltan los pliegues en el ropaje de los campesinos, así mismo, la disposición y ubicación de los personajes favorece el sentido de profundidad de la escena.

En la parte media, también en primer plano, se puede observar a una mujer que aparece vestida de rojo, está sentada en el suelo sembrando y sostiene cuidadosamente con sus manos una planta de maíz, ahuecando la tierra para conseguir sembrar la planta, de tallo y hojas verdes. La presente imagen resulta especialmente significativa, pues el maíz, además de ser el grano que simboliza a América, es la base de la dieta mexicana y en distintas variantes y preparaciones se ha convertido en parte esencial de la alimentación. Además, la forma delicada con la que la mujer manipula la planta de maíz recuerda que éste no crece salvajemente, dado que es una planta domesticada, por lo que la labor de su siembra y de que ésta prospere depende de los cuidados del hombre.

Detrás de mujer que está cultivando, del lado izquierdo, se aprecia la figura de un niño con sombrero café que observa atentamente la faena agrícola de la mujer sembrando maíz, mientras del lado derecho, se advierte la presencia de otro niño, del cual sólo se pudo ver parte de su rostro y del sombrero café que porta. La incorporación de los niños en la escena es comprensible si tomamos en cuenta la lógica del trabajo familiar y cooperativo presente en la vida rural y que, desde muy temprana edad, los menores son instruidos e involucrados en las labores del campo, desarrollando así una relación cercana con la naturaleza sus elementos y ciclos.

Figura 18. Detalle *El petróleo, la tierra como el agua y la industria nos pertenece* (1966), David Alfaro Siqueiros.



Nota: Fotografía por I. Sánchez López, 2023.

Para aproximarnos a la relación del hombre con el maíz podríamos incluso remontarnos a la importancia de este elemento en la ritualidad mesoamericana para entender su papel crucial como base material articuladora de algunas prácticas prehispánicas, pues “El culto de la lluvia, del maíz y de la tierra expresaba elementos fundamentales de la cosmovisión prehispánica; abarcaba un conocimiento práctico y una filosofía de la naturaleza” (Broda, 2003, p. 15). Lo anterior dado que la observación de la naturaleza en las civilizaciones mesoamericanas constituía un aspecto fundamental y desempeñaba una función esencial que influía en su cosmovisión, además “la concepción del crecimiento del maíz se asoció a las deidades y se convirtió en el más importante símbolo sagrado de estas culturas” (Broda, 2003, p. 23). Incluso, en algunas fiestas y ceremonias actuales de diversas comunidades del país se encuentra presente la ritualidad vinculada a los ciclos agrícolas del maíz que tienen lugar a lo largo del año, destacando las etapas de la siembra, el crecimiento de la mazorca y, por supuesto, la cosecha.

En la parte izquierda de la mencionada escena se observa también y con idénticas características en la vestimenta de los otros campesinos, camisa y pantalón de manta, sombrero de palma y botas cafés, a otro campesino que aparece igualmente de frente y de pie con la postura erguida y las piernas ligeramente separadas, tiene los brazos flexionados y las palmas de ambas manos entrelazadas y colocadas al centro de su cuerpo a la altura del pecho, los hombros un tanto marcados hacia arriba debido a la postura mantenida. El porte de este campesino insinúa una actitud de esperanza y un aire de libertad que se refuerzan con el semblante de ánimo en su rostro de tez morena y que se acentúa con una ligera elevación de su cabeza. Detrás de este personaje, se aprecia a un campesino más, de ropaje similar y usando también sombrero de palma café, su cabeza está levemente inclinada hacia la izquierda, sobresale su rostro con gesto expectante. Las botas en tono café que llevan puestas los campesinos dan la impresión de entremezclarse con la tierra que pisan.

Figura 19. Detalle *El petróleo, la tierra como el agua y la industria nos pertenece* (1966), David Alfaro Siqueiros.



Nota: Fotografía por I. Sánchez López, 2023.

Llama la atención el hecho de que los campesinos sean representados usando botas en lugar de otro calzado más común o habitual en el ámbito rural como podría ser el uso de huaraches, tal aspecto puede explicarse como una manifestación de la proletarización del campesinado mayormente presente en la parte norte del país, región en la que predominan, por ejemplo, el establecimiento de jornadas laborales y procesos semindustrializados o industrializados en el trabajo del campo. Esto debido a que existían variaciones en la práctica de la agricultura a lo largo del país, pues mientras en el norte prevalecían actividades de carácter agrícola, en el sur dominaría una lógica primordialmente agraria. Conviene tener presente que

En el norte fronterizo, catalogado por unos como la cuna de la Revolución mexicana, (...) las circunstancias fueron enteramente diferentes (...) Dentro de sus singularidades más importantes podemos mencionar 1. Su temprana entrada a formas de producción predominantemente capitalistas 2. El surgimiento de un campesinado moderno, quien combinaba con las actividades agropecuarias su desempeño en la minería y la posibilidad de cruzar la frontera con los Estados Unidos (...) Por todo esto podríamos decir que el norte fronterizo era algo así como un México aparte. De esta zona destacaron tres entidades federativas: Chihuahua, Sonora y Coahuila (Betanzos y Montalvo, 1988, pp. 32-33).

De igual modo, lo anterior se comprende y refuerza si tomamos en cuenta el origen del propio artista, quien provenía de Chihuahua, lo que sugiere mayor conocimiento o familiaridad con el estilo de la práctica campesina en la zona norte del país. Más atrás, se distingue la figura de dos mujeres, la primera, vestida de rojo y con el cabello oscuro y largo, aparece únicamente el perfil izquierdo de su rostro; la segunda, con atuendo también en tono rojo y la cabeza cubierta por una especie de rebozo café, tiene un semblante serio.

La presencia de mujeres resulta fundamental al aludir a la realidad agrícola nacional, ya que participan casi tan activamente como los hombres en las faenas del campo y son parte esencial de la estructura familiar rural y del agroecosistema que representa la milpa. Tras de las mujeres antes referidas, se reconoce la forma de otras cabezas que se van interponiendo, perdiendo y fundiendo con el paisaje del fondo, el cual está conformado y nutrido por la imagen de montañas y colinas en tonos cafés y gises que parecen rodear o envolver a los personajes, en relación a los paisajes naturales, afirmaríamos el artista sobre su participación en la Revolución mexicana y acerca del reconocimiento de la geografía que definía la fisonomía del territorio nacional y a sus distintas regiones que:

Nuestra participación en la lucha civil mexicana nos dio nos solamente el conocimiento de las masas del país a través de los hombres que la formaban, sino también el conocimiento profundo de la geografía del país en que nosotros habitábamos (citado en Jaimes, 2012, p. 69).

El fondo de esta primera escena está coronado por un cielo azul y despejado, es notable el volumen de las formas que constituyen las colinas en la parte posterior y cuya imagen resalta la perspectiva y aporta movimiento; asimismo, estos contundentes elementos de la naturaleza complementan y dan fuerza a la atmósfera campesina recreada y al carácter del sector representado mediante trazos vigorosos y contrastes cromáticos.

De esta manera, la totalidad de la escena anteriormente descrita conforma una unidad en la que la representación del mundo campesino queda sintetizada en la actividad agrícola materializada en la labor de la siembra del maíz y en la cual el contacto con la naturaleza es indispensable, así como los elementos tierra y agua, sin ellos, el cultivo no sería posible. Es, por lo tanto, una clara evocación del México rural sustentado en actividades agrarias en las que la posesión y el trabajo de la tierra resultan imprescindibles para su práctica. Además, al incluir en la escena a hombres, mujeres y niños, el artista plantea una representación colectivizada de la tierra.

Bajo este tenor, la tierra se presenta como fuente de trabajo y de alimento que da arraigo al sector campesino y sentido a la práctica de la agricultura, actividad que además le brinda una identidad, esto es, lo que representa e implica ser campesino o vivir de las labores del campo. Pues, “Sentido para él es una invocación del estado histórico de una sociedad, de las formas particulares de su existencia y, todavía, de una cierta descripción de ella en sus contradicciones y dominios” (Esquivel, 2010, p. 33), lo que implica y abarca el estilo de vida y la cotidianidad de los individuos enmarcados en ciertos contextos.

En lo que respecta a la segunda escena que integra la obra, se puede observar en primer plano a dos obreros, lo que se advierte de acuerdo con las características de su vestimenta y del escenario que los acompaña. Del lado derecho de este segundo panel aparece de frente y de cuerpo completo un trabajador, está parado firmemente sobre el suelo y con una postura erguida, destaca su figura esbelta y fornida, usa un sombrero café, muy semejante al que portan los campesinos de la escena previa, viste unos pantalones de color gris claro y unas

botas negras a la altura de las rodillas. En la parte superior del cuerpo, de la cintura hacia arriba aparece desnudo, lo que deja al descubierto el tono moreno de su piel y hace resaltar aún más su marcada musculatura en la zona del abdomen y de sus brazos extendidos.

En la mano izquierda sostiene con determinación un documento enrollado, que simboliza probablemente las exigencias y demandas de la clase trabajadora encaminadas a obtener mejores condiciones laborales, tal vez un pliego petitorio, o también pudiera representar la cristalización de ciertas reivindicaciones logradas, los derechos conquistados y finalmente materializados en alguna reforma o ley que los respalda en el ejercicio de sus labores, o bien, un contrato de trabajo, mientras que mantiene la mano derecha empuñada en señal de fuerza y lucha, aspecto que se refleja también en la tensión de su cuello y el gesto serio que predomina en su rostro.

Es importante señalar el tamaño antinatural de la mano izquierda de este personaje, ya que el artista la representó especialmente grande con fines expresivos para resaltar su fuerza y actitud determinada. La figura de este obrero insinúa el carácter decidido y la lucha constante de la clase trabajadora, pues se muestra solemne, incluso con cierto orgullo, dispuesto a defender, si fuera necesario, los intereses colectivos de su gremio.

En el lado izquierdo se observa, igualmente en primer plano, de frente y de pie a un segundo trabajador, vestido con las mismas características que el primero, también aparece con el abdomen, el pecho y los brazos descubiertos, su constitución física es la de un hombre delgado, pero fuerte, tiene la musculatura marcada, especialmente en la parte superior y se muestra con los brazos y las manos extendidas, tiene el cuerpo y la cabeza ligeramente inclinados hacia la derecha y las piernas levemente separadas, la rodilla derecha un tanto flexionada, postura con la sugiere realizar o pretender hacer algún movimiento mientras mira de frente con expectación.

Figura 20. Detalle *El petróleo, la tierra como el agua y la industria nos pertenece* (1966), David Alfaro Siqueiros.



Nota: Fotografía por I. Sánchez López, 2023.

Detrás de él, se puede apreciar a un tercer y último obrero con idéntico aspecto a los anteriores, su figura no se distingue completamente debido a la interposición del cuerpo del segundo trabajador, no obstante, se observa su rodilla derecha levemente flexionada y su cuerpo ligeramente inclinado hacia la derecha en armonía con la postura del obrero que aparece delante de él, también sobresale el sombrero café que porta en la cabeza, así como su hombro derecho y su brazo musculoso extendido, en su cara conserva un gesto de atención. Incluso, las piernas de los últimos dos personajes mencionados se entrelazan para dar sensación de movimiento. El suelo de color gris oscuro sobre el que están parados los trabajadores tiene un efecto texturizado y arremolinado que produce una sensación de hondura y también de movimiento. Las manos de los obreros son particularmente grandes, en relación con las proporciones de su cuerpo, aspecto que insinúa su capacidad de maniobra y acción, pues, resulta oportuno recuperar que

La mano no es sólo el órgano del trabajo; *es también producto de él* (...) la mano no era algo con existencia propia e independiente. Era (...) un miembro de un organismo entero y sumamente complejo. Y lo que beneficiaba a la mano beneficiaba también a todo el cuerpo servido por ella (Engels, 2000, pp. 9-10).

Asimismo, es con las manos que podemos ejecutar un sinnúmero de tareas, manipular cosas a nuestro alrededor y desarrollar funciones más complejas. El fondo de la escena, en el que predominan colores rojos y oscuros con tendencia a grises, está conformado de estructuras metálicas de formas alargadas y prominentes que representan plataformas petrolíferas y algunas instalaciones de grandes dimensiones, propias de la infraestructura de la industria petrolera y que se utilizan en los procesos de extracción y producción del crudo, cuya presencia intensifica el clima productivo de la escena, las jornadas y condiciones de trabajo. Del mismo modo, el hecho de que los tres obreros estén representados sin vestir ninguna prenda en la parte superior de su cuerpo sugiere el ambiente sofocante y la temperatura elevada predominante en el desempeño de sus actividades.

Como se ha mencionado al inicio del apartado, la obra en cuestión es también conocida bajo la simple denominación de *El petróleo*, lo que refuerza la idea e incluso confirma que los obreros que aparecen en esta segunda escena son trabajadores que pertenecen al ramo petrolero. Bajo este contexto, se puede mencionar la unificación de los obreros y empleados de esta industria en el Sindicato de Trabajadores Petroleros de la República Mexicana (STPRM) creado en el año de 1935, con el afán de defender los intereses laborales del gremio e impulsar el establecimiento de un nuevo contrato colectivo de trabajo.

De igual manera, es imprescindible aludir a la expropiación petrolera que también tuvo lugar durante el periodo Cardenista en marzo de 1938, acción promovida por el gobierno en turno con el propósito de propiciar una mayor independencia económica frente a los intereses de las empresas y compañías extranjeras, particularmente las estadounidenses, con miras a favorecer la explotación nacional del petróleo y declarar la riqueza derivada de dicho recurso propiedad de la nación mexicana. Durante el periodo Cardenista se generaron algunas iniciativas en materia laboral, por lo que el tema contractual fue central y cobró importancia, pues se dio especial impulso a la firma de convenios entre los sindicatos de trabajadores y

los patrones para fijar y mejorar las condiciones en las cuales debía prestarse el trabajo en distintos rubros de la economía nacional, por ejemplo, en el petrolero y el minero, de hecho:

El contraste entre los contratos colectivos de finales de los años treinta con los breves reglamentos del porfiriato o incluso con los contratos de los años veinte, representa un salto cualitativo a favor de los obreros. La prueba es que sólo en 1938, de los 9 mil 940 conflictos de trabajo de índole general registrados por la Dirección General de Estadística, 8 mil 765 tuvieron por objeto obtener el reconocimiento sindical, y en la gran mayoría de estos casos, tuvieron éxito (...) las cifras históricas de mayores tasas de sindicalización coinciden con el periodo final del régimen cardenista (Escobar, 2021, p. 66).

Como producto de tales acciones y reivindicaciones en el campo laboral, destacándose las del ramo petrolero, se interpreta que el artista representó a los trabajadores de tal industria, evocando con la personificación de los obreros, su afianzamiento como gremio, elemento recreado a través de su aspecto fuerte, saludable y de sus marcados músculos, connotando así la solidez del ámbito productivo al que representan. Por lo tanto, la contundencia de su figura remite a su consolidación y reafirmación no sólo en el plano productivo, sino también, en el social y político.

De tal manera que, las características bajo las cuales son representados los obreros guardan relación con la intención de asumirlos y posicionarlos como agentes esenciales del cambio, al tiempo que invita a reflexionar sobre aquellos procesos histórico-políticos ligados a la lucha y defensa de los derechos de la clase trabajadora, los cuales han permitido incrementar su organización y participación. Circulan así en el discurso visual propuesto por la obra significados que vinculan las formas con determinados atributos, pues, la práctica del muralismo “de manera temprana, llevó a Siqueiros a advertir que la poética constituyente de éste no sólo es formalmente parte de un proceso pictórico sino que estéticamente apela la incidencia de más elementos constructivos como significante y definidor de significados” (Esquivel, 2010, p.16), es así que, los sujetos implicados en ambas escenas están investidos de un carácter social que los inserta en una relación dentro de la estructura social, la representación que el artista hace, tanto del sector obrero como del campesino, connota su capacidad e importancia a la vez que los dota de ciertas cualidades tales como la fuerza y el trabajo; los muestra como los auténticos motores del desarrollo. Así pues, en la interpretación de dicha composición mural se ha de considerar la carga implícita de significados en el

mensaje que comunica el autor y que consigue plasmar mediante su lenguaje pictórico figurativo.

Tanto en el título de la composición como en el contenido representado en ambas escenas, el artista resalta la importancia de los recursos naturales, principalmente del agua, la tierra y el petróleo, mismos que posibilitan la subsistencia y prosperidad a través del trabajo constante y dedicado del hombre, con ellos obtendrá los medios para su manutención y contribuirá activamente en la creación de la riqueza nacional. Atendiendo a la temática seleccionada y desarrollada por el artista, merece la pena recordar que una de las causas primordiales que originaron la Revolución mexicana está directamente relacionada con la participación de la clase trabajadora y la exigencia de derechos, aspectos visibilizados particularmente con los acontecimientos de Cananea y Río Blanco, tales hechos se convirtieron en precedentes fundamentales de la lucha popular por las reivindicaciones sociales en el contexto mexicano. Al evocar sus experiencias como soldado de la Revolución, Siqueiros reconocerá que:

Nuestra incorporación al ejército revolucionario nos puso en contacto diario con los obreros mineros, con los textiles y con los obreros de los centros urbanos del país, convertidos en soldados de los batallones rojos (...) Así supimos que durante el periodo de industrialización del país había surgido paralelamente una clase, combativa, destinada a jugar un papel esencial en las futuras luchas de la humanidad. Muchos de los oficiales y soldados de la improvisada tropa habían participado activamente en las huelgas de Cananea (1906) y Río Blanco (1907) que marcaban el principio de la lucha proletaria en México (...) El contacto con los obreros nos mostró el verdadero carácter de sus demandas (citado en Jaimes, 2012, p. 68).

Igualmente, vale la pena recordar que algunos de los principios que dan paso a la fundación del movimiento muralista a inicios de la década de 1920, se sustentaban en postulados como el impulso de una estética de lo nativo, particularmente de lo indio, así como en la creación de un arte útil y con valor ideológico para el pueblo, lo cual implicaba y comprometía a los artistas a realizar obras cuyo contenido desafiara los cánones estéticos prevalecientes en la época y expusiera la realidad nacional, incluidos sus procesos desgarradores y contradicciones, pues

El movimiento muralista no es un movimiento pictórico complaciente y que oculte la realidad; todo lo contrario, está arraigado en la realidad mexicana e intenta representar la

crudeza de su dinámica histórica, a través de individuos que tradicionalmente habían sido desplazados de las escenas artísticas: los indígenas y los obreros (Jaimes, 2012, p. 25).

La idea anterior se corresponde con la tendencia que mantiene Siqueiros de abordar en su obra mural temáticas ligadas, por un lado, a la explotación, a los regímenes totalitarios, el capitalismo y, por el otro, a las luchas populares y los afanes de justicia promovidos desde ciertos grupos y sectores que históricamente han surgido para revertir o contrarrestar su dominio excesivo. De esta forma, el artista privilegia en sus composiciones la representación de aspectos con una clara intención social y como medio para, por ejemplo, exhibir el dolor, criticar la desigualdad y denunciar las condiciones derivadas del sistema económico y de determinadas prácticas políticas que han sometido históricamente al pueblo.

De manera que, resulta evidente que las experiencias de Siqueiros y sus incursiones en la vida política nacional influyeron sobre su sensibilidad artística y colocó como un asunto de primer orden en sus preocupaciones estéticas recrear cuestiones asociadas a la condición de las clases trabajadoras. Aunado a lo anterior, como ya se ha revisado, su militancia política lo llevó a participar en diversas iniciativas y labores encaminadas a defender e impulsar los derechos e intereses de la clase trabajadora, así como a ser miembro e incluso representante de organizaciones cuyo propósito era la reivindicación de los sectores populares, elementos que se encuentran interiorizados y materializados en la narrativa visual de gran parte de su obra de gran formato. Al respecto, en su texto *Vigencia del movimiento plástico mexicano contemporáneo*, publicado en la *Revista de la Universidad de México*, en el año de 1966, planteó:

Cualquiera puede preguntar: ¿Para qué fueron los artistas a perder tiempo en los movimientos obreros? Y la respuesta es que nos fuimos a conectar con un generador estético mucho más poderoso, con un generador que nos iba a dotar de un concepto estético para las artes plásticas infinitamente más amplio que el que había tenido toda la sociedad anterior (...) Nuestras especulaciones tendrían un concreto arraigo en lo objetivo, en lo cotidiano; se ligarían a los problemas materiales del hombre (citado en Tíbol, 1974, p. 225).

La idea anterior da cuenta de la inseparabilidad de su trabajo político con el estético, por lo tanto, no resulta extraña la proclividad del artista a representar en su iconografía el universo obrero y campesino, así como del compromiso asumido con éstos, tanto en la práctica política

como en la ejecución plástica. Asimismo, nos arroja la visión del artista sobre la coyuntura histórica por la que atravesaba el sector obrero, tanto el rural como el urbano, pues habría que considerar que

El arribo del siglo XX conocerá la existencia de un movimiento obrero plenamente identificado por sus formas de organización, sus demandas y sus perfiles ideológicos. Su irrupción en la historia, a partir de entonces, fue tan vigorosa que podemos afirmar que el siglo XX fue el siglo de los trabajadores (Escobar, 2021, p. 13).

En este sentido, es conveniente detenernos en algunos elementos del contexto sociopolítico de las décadas previas en las que se inscribe la presente obra, pues en éstas tiene lugar un momento histórico que podría considerarse como un auge de los sectores obreros y su incorporación a la agenda pública en las iniciativas del Estado, cuya toma de decisiones reflejaba no sólo su importancia productiva, sino su fuerza política, por lo cual, existió un aumento significativo de las asociaciones sindicales y de la labor gremial, la mayoría de estas acciones fueron concretadas durante el periodo Cardenista.

Para entender el carácter y el sentido de las agrupaciones sindicales hay que considerar que su emergencia implica formas de organización superiores y están enfocadas a lograr mejoras en las condiciones laborales de determinados sectores productivos. En términos ideológicos, en el movimiento obrero del siglo XX, existía una marcada influencia de corrientes de pensamiento como el anarquismo y el socialismo marxista, debido a que éstas proponen un programa político en el que las clases trabajadoras ocupan un papel central e incluso plantean una concepción general sobre la sociedad y la cultura, aspectos por los cuales se arraigaron con profundidad como plataformas y cuerpos teóricos que sirvieron como puntos de apoyo en las acciones y la gestión sindical. Se puede reconocer que durante el siglo XX prevaleció una tendencia internacional a visibilizar la importancia de los sectores trabajadores y a incorporar sus necesidades a la acción gubernamental, de esta manera, “la clase obrera adquirió un protagonismo central en la vida política y social de muchos países, sobre todo en los más avanzados. Pero también porque la configuración de los Estados nacionales fue moldeándose en relación con los temas laborales” (Escobar, 2021, p. 13).

Bajo este orden de ideas, resulta propicio aludir a algunas organizaciones y agrupaciones que surgieron durante el siglo XX con el propósito de impulsar y fortalecer a la clase obrera y campesina, para contextualizar las transformaciones suscitadas en la vida social y política del país y que derivaron en la consolidación de dichos sectores. Entre las organizaciones, por mencionar algunas, encontramos a la CROM, creada en 1919, “la relación entre el gobierno y la CROM se consolidó al poco tiempo de su fundación. Fue la organización sindical más poderosa durante casi una década gracias a esa alianza” (Escobar, 2021, p. 42). De igual forma, como documento base y antecedente sustancial para contribuir en la definición y el tratamiento de las cuestiones sobre el trabajo, así como para establecer una nueva organización de las relaciones laborales en el país, en 1931 se aprueba la Ley Federal del Trabajo, la cual

Reglamentó las partes sustanciales del 123 relacionadas con la jornada de trabajo, los días de descanso, el trabajo de menores y de mujeres, el trabajo extraordinario, indemnizaciones, mediadas de seguridad e higiene, despidos, derechos de asociación sindical, huelgas y paros, así como la regulación de conflictos y la contratación colectiva (Escobar, 2021, p. 50).

En el año de 1936 surge la CTM, teniendo como primer Secretario General a Vicente Lombardo Toledano, las condiciones para la creación de esta central sindical durante el cardenismo eran propicias

Tanto por la actitud del presidente como por la fuerza que había acumulado el movimiento obrero. El resultado fue por lo tanto muy exitoso, pues se logró reunir a representantes de 500 000 trabajadores de 2 800 sindicatos, tanto los más pequeños como los grandes sindicatos nacionales de industria recién formados (Escobar, 2021, p. 59).

En el ámbito campesino, se puede mencionar a la Confederación Nacional Campesina (CNC), fundada en agosto de 1938 con la finalidad de agrupar a ejidatarios, comuneros, asalariados y productores agrícolas bajo la expectativa de defender sus derechos laborales, planteando como eje central la dotación y restitución de tierras. El reparto agrario se aceleró significativamente a partir de 1935 con Lázaro Cárdenas en la presidencia, a través de la eliminación de latifundios y la expropiación de tierra, se calcula que entre 1936 y 1938 se distribuyeron 18 millones de hectáreas y “lo que hasta entonces sólo había sucedido en Morelos y estados circunvecinos se hizo extensivo en el resto del país y al finalizar el

gobierno de Cárdenas, el ejido representaba casi la mitad de la superficie cultivada de México” (Aguilar y Meyer, 2009, p. 155), por consiguiente, el ejido se convirtió en el elemento central de la economía rural.

Paralelamente el gobierno también emprendió otras acciones destinadas a mejorar las condiciones y oportunidades del sector campesino, por ejemplo, la fundación del Banco Nacional de Crédito Ejidal, ante tales iniciativas, se puede sostener que “el campesino (...) mejoró su posición relativa dentro del complejo esquema social de la época” (Aguilar y Meyer, 2009, p. 158). De manera que, tanto la CTM como la CNC, fueron pilares del Cardenismo, existiendo así una clara alianza ente los trabajadores y el régimen.

Cabe aclarar que, se ha mencionado a estas Confederaciones con la intención de ilustrar y como una forma de aproximación al auge y la fuerza que cobró el tema sindical en la época, sin que sea propiamente objeto ahondar o discutir en el destino que éstas tendrán en las siguientes décadas, su cuestionable independencia del poder político y las prácticas y dinámicas corporativistas que caracterizaron a algunas de ellas, puesto que, también representaban intereses políticos particulares. No obstante, la creación de tales entes gremiales y corporaciones laborales durante la posrevolución, que no surgieron de manera paralela, obedeció al hecho de que la industrialización fue el paradigma económico que dominó en gran parte del mundo a lo largo del siglo XX; de igual modo, dan cuenta de la preponderancia de las asociaciones sindicales como actores centrales de la escena política del país, así como de algunas de sus reivindicaciones logradas.

Destaca así, la actitud cooperativa de tales organizaciones que se establecieron y vincularon con fines concretos, primordialmente con el objeto de defender los derechos de los trabajadores, velar por su cumplimiento y promover mejoras en las condiciones de trabajo. Incluso, “la historia mundial, y aún la historia nacional de muchos países, no podrían entenderse sin tomar en cuenta al movimiento obrero y su influencia decisiva en las transformaciones políticas, económicas y culturales de los últimos 100 años” (Escobar, 2021, p. 13). En este sentido, la alusión a la cuestión obrera y a la participación de los trabajadores es indispensable para dimensionar el papel que han jugado en el cambio social y político, así como para reconocer la evolución de sus programas y exigencias. Lo anterior permite

comprender el carácter de la presente obra mural y desentrañar su significación, tanto en el contexto de su creación como por los aspectos ideológicos que el artista manifiesta en ella.

Por lo tanto, se entiende que Siqueiros eligiera representar el tema campesino y obrero, considerando que décadas atrás se había alcanzado un apogeo, particularmente durante el Sexenio cardenista, respecto a la posibilidad de incrementar notablemente las formas de organización y participación de tales sectores, a través de Sindicatos, Confederaciones y otras agrupaciones y, con ello, su capacidad de gestionar y obtener respuesta a sus demandas. A lo anterior, se suman los elementos de carácter ideológico interiorizados y asumidos por el artista y que lo impulsaron a ejecutar este tipo de representaciones, en las que propone la centralidad de la clase trabajadora.

Si bien la temática del mural destaca la naturaleza de la actividad productiva en el ámbito rural y urbano, toma como eje a los sujetos que se desempeñan en éstos, de esta forma sugiere y recrea el rostro popular que configura tales actividades económicas, construyendo en su discurso plástico la noción del pueblo trabajador, defensor de sus formas de subsistencia, dado que, “el pueblo que (...) representa Siqueiros tiene rostros nacionales, raciales, históricos y de clase” (Tibol, 1961, p. 192).

Así, como se ha revisado anteriormente, el abordaje y la representación del tema sindical adquiere mayor sentido si retomamos la militancia y el activismo político del artista, y, por supuesto, si consideramos su participación directa en la lucha obrera, pues, “Como miembro del PCM (...), Siqueiros comenzó su beligerante labor subversiva encaminada a realizar acciones de agitación política a nivel sindical a favor de la causa del proletariado” (Azuela, 2008, p. 116), su pertenencia al Partido, en cuya plataforma ideológica la clase trabajadora resulta ser uno de los pilares centrales, lo comprometía con el tratamiento tanto práctico como estético de problemáticas sociales ligadas a lo económico y a lo laboral.

Respecto al estilo plástico de esta composición mural, se observa que el artista recurrió a una paleta cromática en la que dominan los tonos terrosos y grises. De igual modo, la ubicación y disposición de las figuras que aparecen en cada una de las escenas son parte de los recursos compositivos que se utilizaron para dar profundidad y movimiento a la obra. El manejo de la luz en ambas escenas favorece la definición y conformación de los personajes y sus respectivos entornos. Aunque el mural no es de extensas dimensiones, si lo comparamos con

otras de sus obras de gran formato, conserva rasgos centrales del muralismo siqueriano, como la producción de formas con volumen, la intensidad y el contraste de los colores y, desde luego, la inclinación a representar temas de relevancia social y política, así como de convertir al arte en un instrumento para plantear aspectos reivindicativos que expresen el papel fundamental que han desempeñado los sectores populares en la configuración de la historia.

Como se puede apreciar, aunque la obra deriva de un encargo privado no se deslinda temáticamente de las filiaciones ideológicas del artista, al contrario, es una continuidad de las preocupaciones y tópicos medulares que estructuran y dan sentido a su plástica, pues consideraba que el arte figurativo tenía la capacidad de manifestar cuestiones cruciales para el pueblo y de conectarlo con su historia. En la ya citada conferencia *Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva* de 1932, para reforzar el carácter de la obra mural, así como la simultaneidad y complementariedad entre lo temático y lo técnico declaró:

El bloque de pintores se coloca exclusivamente en el terreno de la técnica que necesita el arte de las masas, porque el mundo presente y el futuro pertenecen por entero a la dinámica de las masas: el presente, a las masas antagónicas en plena batalla final; el futuro inmediato, a las masas proletarias y campesinas ya victoriosas; el futuro lejano, a la comunidad humana científica organizada y ya sin salvajes represiones (citado en Carrillo, 1974, p. 55).

Al referirse a las masas proletarias y campesinas, objeto del contenido de la obra analizada, el artista reconoce la función esencial que cumplen en la sociedad al tiempo que invita a considerar los procesos sociales e históricos en los que éstas han participado con el afán de lograr una subsistencia digna que garantice mejoras laborales y el acceso a oportunidades. Representa a los sectores campesino y obrero en la disposición de avanzar y construir, capaces de redefinir la historia y de incidir favorablemente en la vida pública y en la distribución de la riqueza, evitando así, la permanencia y reproducción de una sociedad marcada por la división, además polarizada, de las clases sociales. Lo anterior, sustentado en la adopción de cuerpos teóricos e ideológicos con los cuales el artista se identificaba y lo llevaron a concebir y situar a la clase trabajadora como una fuerza que empuja y contribuye a las transiciones sociales, políticas y económicas.

Para concluir, se puede afirmar que en esta obra mural, el artista mantiene la proclividad a reconocer y reivindicar a las clases populares y trabajadoras desde la expresión plástica para

concebirlas como motores del cambio social, generadoras del progreso, productoras de la riqueza e impulsoras del desarrollo y, en este sentido, puede ser considerada una extensión del ideario estético y político que plantea Siqueiros en buena parte de su obra de gran formato. La composición puede ser valorada como una propuesta visual que conserva el estilo plástico del autor y, en términos interpretativos, como una expresión histórico-política que exhibe, desde la representación de los sujetos, los logros y conquistas de las clases campesina y obrera en un siglo en el que fueron actores protagonistas de la vida nacional y sus transformaciones.

## **Conclusiones**

Las obras murales de Pablo O'Higgins y David Alfaro Siqueiros que han sido objeto de análisis iconográfico en esta investigación dan cuenta no sólo de las características compositivas y temáticas que guarda la obra de gran formato en ambos autores, sino de la intencionalidad expresada en el contenido de cada una de ellas, aspectos que arrojan la visión, lectura e interpretación de los muralistas ante realidades específicas, derivando así en propuestas estéticas cuya narrativa visual es capaz de sintetizar diversas cuestiones históricas, sociales, políticas y económicas.

En virtud de lo anterior, se entiende que los artistas, en tanto sujetos poseedores de ciertas capacidades cognoscitivas e intelectuales, así como de cualidades y aptitudes, proyectaron y desarrollaron su actividad artística, convirtiéndose en protagonistas y responsables de procesos creativos que dieron lugar a la materialización de su obra mural. En este sentido, desplegaron acciones concretas encaminadas a lograr su propósito estético mediante la planeación, el diseño y la manipulación de los elementos plásticos y técnicos de los que dispusieron para lograr su cometido. Sumado a ello, los referidos autores, fueron impulsados por una serie de ideas y preocupaciones a partir de las cuales utilizaron a la creación artística como forma de manifestación de sus intereses estéticos y como medio de expresión ideológica y política. Por lo tanto, concibo a tales muralistas como agentes creadores y de praxis.

Así, la ejecución de las obras murales implicó una relación entre el pensamiento de los artistas, a través del cual anticiparon o prefiguraron la idea o concepto a materializar y la acción que emprendieron bajo la intención de hacer surgir una realidad plástica. Al hacer referencia al término praxis, debemos considerar que estos elementos se mantienen en íntima unidad e interacción.

En efecto, la actividad de estos artistas que ejecutaron obra mural implicó trabajar sobre un elemento material, en el cual plasmaron el contenido de las composiciones, ya fuera en un muro asignado o bien en paneles trasportables que sirvieron de soporte físico para dar forma y existencia a sus obras, se valieron también de medios, materiales e instrumentos para realizar su proyecto artístico y con ello, la posibilidad de incidir sobre la realidad material. De esta manera, bocetos, pigmentos, pinceles, otros instrumentos y la aplicación de técnicas

a la par de la experiencia, el talento y la pericia de los muralistas interactúan entre sí para dar lugar a la creación estética en un acto transformador que trasciende la psique del artista para tomar espacio en una dimensión externa y concreta. Pues, aunque la obra nace de la capacidad y afán subjetivo del artista, termina convirtiéndose en una materialidad externa a éste, que prevalece en el tiempo y persiste como entramado visual. En este sentido, se puede sostener que la labor de los muralistas Pablo O'Higgins y David Alfaro Siqueiros constituyen auténticamente una forma de praxis.

La praxis artística se logra a partir de una materia que ha sido operada y transformada, y en la que el artista ha sido capaz de dar forma a un contenido específico; por tanto, parte de un proceso práctico en el que el artista aspira a cumplir el proyecto inicial que se ha planteado; sin embargo, el curso de su realización puede estar cargado de incertidumbre e imprevisibilidad, aumentando así la complejidad de su ejecución y desafiando la destreza del artista.

La praxis como una actividad resultante, generalmente no está desprovista de una dimensión teórica que, si bien existe con independencia de ésta, de hecho, también puede motivarla y justificarla. De esta forma, teoría y práctica están mutuamente implicadas y pueden llegar a constituir una unidad, si consideramos que “La práctica como fin de la teoría exige una relación consciente con ella, o una conciencia de la necesidad práctica que debe satisfacerse con la ayuda de la teoría” (Sánchez, 2003, p. 308), así, la creación artística de O'Higgins y Siqueiros, y principalmente la de éste último, estuvo animada por la adopción de ciertos conceptos, ideas y principios que sirvieron de aliciente, siendo la obra un medio para la expresión y realización de tales premisas. La vinculación y dependencia mutua entre la teoría y la práctica queda manifiesta, y aunque sus límites son relativos y pueden variar no desaparecen por completo. En las obras murales analizadas ambas dimensiones parecen indisolubles. La teoría se constituye como unidad con práctica, pues la influye de modo decisivo, se vinculan mutuamente, ya que la teoría puede obedecer a necesidades prácticas.

La praxis es esencialmente creadora y transformadora, el sujeto, en este caso el artista, se reitera a través de ella en la realización de la obra de arte, revela su identidad, su pensar, sus aspiraciones, tiene la oportunidad de establecer una crítica, de sintetizar un aspecto de la realidad. Por otro lado, se puede establecer y sostener que el caso de Siqueiros, el artista

desempeñó, además de una praxis artística, una praxis política, considerando su intenso y prolongado activismo político dentro y fuera del país. La actividad tanto artística como política de Siqueiros resultó ser más extensa e intensa, sin demeritar o subestimar la labor de O'Higgins, en cuya obra también asoman preocupaciones sociales y temas políticos, además de que tanto su trayectoria —que comprende importantes iniciativas como su incorporación a las misiones culturales o la fundación del TGP— como el carácter de su obra expresan su calidad artística y el compromiso que sostuvo con su realidad social. Por lo que ambos artistas también se posicionaron y lograron participar como actores en su contexto sociopolítico.

Tomando en cuenta lo anterior, se asume que “Considerada en su conjunto, así como en sus formas específicas —política, artística o productiva—, la praxis se caracteriza por este ritmo alternante de lo creador y lo imitativo, de la innovación y la reiteración” (Sánchez, 2003, pp. 320-321), por lo que el artista reafirma su identidad en el proceso de creación y pone de manifiesto sus necesidades y aspiraciones estéticas, en lo que refiere a la labor artística de Siqueiros, más que en la de O'Higgins, se cumple en su obra, además del afán creativo e innovador, el aspecto de la reiteración en cuanto a la utilización de la obra como vehículo para expresar y reforzar aspectos de carácter ideológico.

De igual modo, resulta indispensable reconocer que las obras murales están enmarcadas en un contexto que brinda las pautas para comprender e interpretar los sucesos representados en ellas, algunos inscritos en el pasado y otros a manera de proyección sobre los acontecimientos futuros, las temáticas abordadas por los artistas se presentan con carácter de problemáticas y también se expresan como hechos o cambios deseables, como aspiraciones o pronósticos esperanzadores que animaron la construcción de tales propuestas artísticas. Debido a lo anterior, resulta imperativo tomar en cuenta los aspectos vinculados a la ideología de los artistas, en tanto instrumento teórico que, fundamentó e impulsó su praxis artística como una forma de extensión y materialización del sistema de pensamiento asumido. Consecuentemente, en el trabajo artístico de ambos autores las relaciones entre el plano teórico y el práctico son inexorables.

En suma, la comprensión de la praxis implica “a la actividad práctica social, transformadora que responde a necesidades prácticas y entraña cierto grado de conocimiento de la realidad que transforma y de las necesidades que satisface” (Sánchez, 2003, p. 310). Tales necesidades

derivadas de la creación artística en la esfera estética también pueden trascender y atender a otras de carácter social y político, existiendo así una conexión y continuidad entre dichas dimensiones. Bajo este argumento, el artista, a través de su manifestación estética tiene la necesidad y la posibilidad tanto de transformar como de transformarse, así como de reafirmarse como sujeto creador y en su propia ideología, alimentando su actividad plástica de su pensamiento, hasta resultar la obra mural en un conjunto irrepetible en el que se manifiesta tal unicidad.

En lo que respecta a la ejecución plástica, tendencias temáticas e ideológicas en la obra de los autores, se pueden mencionar algunos rasgos distintivos que guardan las composiciones murales seleccionadas y que han marcado el estilo de su obra artística. En el caso de O'Higgins resulta oportuno destacar su capacidad y calidad dibujística, caracterizada por el uso de la línea gruesa. Asimismo, se observa que en su obra de gran formato gradualmente perfeccionó la representación de las figuras humanas a través de un mayor realismo y expresividad en los rostros de los personajes recreados en sus composiciones.

La economía cromática es otra particularidad de su trabajo mural, generalmente recurre a una paleta de colores reducida, no obstante, para O'Higgins, el manejo del color era un factor sustancial, consciente de que constituía un elemento decisivo para otorgar luminosidad e intensidad a las escenas representadas, "fue uno de los artistas que mejor expresaron los principios cromáticos en la obra plástica: color y vida fueron para él valores estrechamente vinculados" (Zurián, 2006, p. 131). En este sentido, las relaciones de color empleadas en las obras analizadas son un factor determinante para lograr propiciar estados, emociones y con ello, por ejemplo, acentuar el carácter o naturaleza de los objetos y escenas. Así, las secuencias narrativas que propone el artista muestran una interacción entre lo técnico, lo expresivo y lo temático, a partir de lo cual consigue producir dinamismo y realismo.

El trabajo artístico de O'Higgins posee una calidad que se expresa desde sus procedimientos productivos hasta en el manejo de recursos como los trazos, los ritmos, las reiteraciones, los efectos y las texturas que al integrarse y complementarse, resultan en un conjunto visual armónico y consistente, dado que

La expresividad de su obra está apoyada, sino es que totalmente fundamentada en su abundante repertorio formal (...) sus recursos técnicos estuvieron orientados a apoyar la

expresividad y la temática, tanto como consiguió que estos últimos elementos fueran congruentes con los primeros (Galindo, 2005, p. 159).

En cuanto a lo temático, en su obra mural tienden a emerger problemáticas y cuestiones tanto sociales como políticas, como se muestra en las obras analizadas el autor decide abordar en su composición *La realidad del trabajo y sus luchas* la representación de un tema de carácter económico y laboral como lo es la condición de la explotación del trabajo infantil mediante la alusión a los menores sopladores de vidrio, las condiciones laborales así como la sustancialidad de la educación; en el mural *La lucha sindical: los trabajadores contra la guerra y el fascismo*, trabajó un tema político y de corte sindicalista al referirse al derecho de huelga y destacar la lucha organizada de los trabajadores, específicamente de los obreros de la industria gráfica, a la vez que establece una crítica a las prácticas corruptas y deshonestas de las élites políticas que vulneran los derechos de los trabajadores al tiempo que entorpecen su desarrollo y obstaculizan su bienestar.

Además, se puede decir que en gran parte de su obra mural, O'Higgins afirma sus vínculos políticos y da muestra de sus posicionamientos ideológicos, dado que sus contenidos están claramente dirigidos a expresar apoyo y reconocimiento a los sectores populares, su trabajo y formas de asociación encaminadas a defender sus derechos como gremio, o bien a criticar y a denunciar, por ejemplo, las prácticas fascistas o fenómenos como el imperialismo, lo que hace de su producción plástica un arte comprometido con ciertas causas políticas y sociales. En su obra se aproxima a distintos hechos y procesos de forma crítica, ante lo cual es propicio recuperar que

Su obra no figuró en los proyectos internos ni externos diseñados por José Juan Tablada para afirmar el arte nacional (...), con el apoyo de José Vasconcelos, ni en otras iniciativas promocionales que aliaron ventajosamente lo oficial con lo comercial. En cambio, su obra se afirma en escenarios de una densidad ideológica y cultural mucho más vigorosa y congruente con los propósitos fundamentales del movimiento (Rius, 2005, p. 167).

Y a este respecto, se debe reflexionar sobre la manera en que el autor configuró y sustentó sus narrativas visuales, cuyos contenidos se mantienen, en gran medida, al margen, o al menos distanciadas, de la retórica oficialista, entonces en auge, anclada o fincada en un discurso nacionalista. Priorizó el abordaje de las luchas gremiales emprendidas y

protagonizadas para beneficio del pueblo, destacando así la importancia y el poder de los trabajadores y su recíproca solidaridad, formulando con ello la esperanza de que *el no lugar sea posible*. O'Higgins en su obra se refiere a la construcción de sujeto social, pues describe situaciones específicas aún vigentes, a la par que nos recuerda la condición de ser plenamente humanos, enfrentados y orientados por necesidades, intereses, problemáticas y aspiraciones. El artista en su obra se aproxima al pueblo y no vacila en ofrecer un repertorio iconográfico en el que es posible reconocer un planteamiento social ligado a la cotidianidad de sus jornadas laborales y la lucha por sus reivindicaciones, así:

Nos brinda imágenes con un planteamiento social que da vida a los trabajadores, que les otorga una presencia, que destaca sus rasgos, así como el peso de la explotación marcada en sus posturas o en el desgaste de sus cuerpos y rostros. El pintor nos comparte una visión estética comprometida con las luchas sociales que clarifica actitudes del pueblo ante la dura subsistencia diaria. Todo esto produce una representación que tipifica lo real sin caer en el costumbrismo, en la descripción, y mucho menos en un pintoresquismo intrascendente, o en un esteticismo populista de fácil absorción (González, 2005, pp. 53-54).

En este sentido, se puede sostener que O'Higgins tomó como personaje central de su obra mural la figura del trabajador, del obrero industrial, sus movimientos y formas colectivas de organización. En su obra artística, mural, gráfica y de caballete, claramente los aspectos esenciales que el artista decide abordar apuntan a

La historia de los movimientos sociales y de sus líderes, la lucha y el trabajo obrero y campesino, la denuncia de la situación de pobreza, marginación y explotación, su postura contra los regímenes totalitarios, y la defensa de la soberanía de los pueblos (Espinosa, 2005, p. 151).

Tales son las temáticas que alimentan y sostienen la producción artística de O'Higgins y que reafirman su perfil y pretensión como artista, insistió, como él mismo lo expresó que “la pintura debe tener un contenido temático que ayude a comprender al pueblo la realidad y la salida de todos sus problemas” (citado en Espinosa, 2005, p. 151), por ello, desde su perspectiva, el papel de la pintura debe superar la simple contemplación estética y desempeñar una función social.

Por su parte, la obra mural de Siqueiros representa la convergencia entre sus inquietudes plásticas —atravesadas por el permanente afán de experimentación— y la expresión directa de sus aspiraciones ideológicas, determinadas a su vez por su compromiso político. En su ejecución plástica destaca su práctica innovadora, el artista fue uno de los más arriesgados, sino que el más arriesgado, de los muralistas a nivel técnico y en el terreno procedimental, pues la concepción siqueiriana del arte revolucionario implica que el contenido de la obra sea beligerante y que, simultáneamente, exprese en su forma de realización el desafío a ciertos cánones para proponer nuevas formas de creación y conformación del conjunto visual. Cabe preguntarse si la obra del artista representa una estética de la revolución o una revolución estética, la respuesta es ambas, puesto que su iniciativa y aporte plástico comprendía tanto la forma como el contenido como elementos rectores de su articulación estética encaminados a lograr una discursividad elocuente mediante recursos de significación.

Siqueiros incorporó principios tanto compositivos como constructivos en su obra mural que definieron su estética y expresaron sus inquietudes e intereses más profundos como artista plástico y como militante político. En su obra confluyen sustancias, materiales, instrumentos y dispositivos que transformaron su práctica mural y definieron el estilo de su lenguaje plástico. En su búsqueda artística comprendió y asumió la preponderancia del aspecto técnico de la obra al expresar que

Las herramientas, como los materiales no son elementos inertes en manos del creador de las artes plásticas, sino fuerzas determinantes de manera y estilos plásticos. Lo primero que debe comprender el artista es que nada podrá realizar sino es capaz de escuchar la voz genérica de sus herramientas como de sus materiales (citado en Rodríguez, 1992, p. 20).

El manejo del color es un elemento de gran valor e importancia en la obra de Siqueiros, la intensidad cromática lograda en muchas de sus composiciones es una de las características con las que el artista consiguió narrativas cargadas de intensidad, por ello “Su trazo vigoroso y el empleo de nuevos materiales dieron riqueza cromática a sus creaciones, que constituyen una de las conquistas pictóricas más valiosas en el campo del arte” (Carrillo, 1974, p. 10). De igual manera, principios como el movimiento, la poliangularidad o la integración plástica, tenían como objetivo la conformación de una plástica capaz de envolver al espectador y producir en la obra el mayor realismo posible, así los aportes propuestos permitirían lograr

desde la práctica artística un nuevo realismo humanista, según lo expresaba el propio Siqueiros. Por supuesto, la innovación técnica debía acompañarse y complementarse con la representación de temas igualmente revolucionarios y trascendentes. De modo que, en su obra permanecen “la estética y la política en una relación de eficaz identidad y dada por la combinación de recursos” (Esquivel, 2010, p. 35). Por tanto, el aspecto técnico e ideológico interactúan y se funden para lograr una propuesta visual de alcance significativo, en palabras del artista:

Sólo la técnica moderna puede expresar íntegramente en la plástica la convicción proletaria revolucionaria y llenar por completo su objetivo, y sólo la existencia y profunda coordinación entre ambos valores esenciales pueden producir efectos estéticos trascendentales (...) La técnica sin la convicción proletaria es un instrumento muerto, porque la convicción es la vida del arte político (...) La convicción sin la técnica es pensamiento ahogado por falta del correspondiente medio de expresión (citado en Carrillo, 1974, p. 64).

De tal forma que, en la obra mural del artista el contenido es conducido por una técnica, hasta el punto en el que se impulsan mutuamente, dado que la condición formal de su propuesta está en concomitancia con sus ideas y discursos. La obra mural fue para él un medio para experimentar plásticamente y plantear cuestiones sociales y políticas, pues la implementación y el dominio de los aspectos formales y técnicos, en congruencia con sus intereses artísticos, fueron elementos que contribuyeron al desarrollo y maduración de su visión artística. Por ello, su proyecto estético entraña fundamentalmente una idea sobre el hombre como sujeto social y como agente histórico, al imbricarse el aspecto temático con el ideológico su plástica nos arroja un ejercicio reflexivo en el que los contenidos y las formas de representación quedan comprometidas con la búsqueda y reafirmación de ciertos principios y valores, además, “un arte público, popular, debe igualmente ser recíproco en la teoría que lo reflexione. Ahí la persuasión” (Esquivel, 2010, p.153). Los temas que al artista le interesó abordar en su obra mural son principalmente de carácter histórico y político.

Encontramos en su obra una estética política en la que se expresa una ideología a partir de las imágenes. Es por lo anterior que, además de su afán y fiebre experimental en sus ejercicios plásticos, llevó, sin vacilación, su militancia al muro, al lienzo, al grabado. Bajo esta idea, se puede señalar que “Siqueiros fue el muralista más comprometido políticamente, fue quien más insistió en un arte político, y fue quien más combatió por llevar sus ideas políticas y

revolucionarias a la práctica” (Jaimes, 2012, p. 123). Dicho compromiso quedó expresado no sólo en su iconografía, sino en escritos y declaraciones en las que reiteraba la importancia de un arte con sentido social y reivindicativo.

En la obra del artista la vena ideológica quedó sensiblemente expuesta, ya que sus representaciones están atravesadas por un discurso político, por lo que, “atraía hacia la estética la forma artística en su correspondencia ideológica y al núcleo de la dimensión axiológica a la que se debe” (Esquivel, 2010, p. 27). Existe pues, un fondo ideológico en su obra que puede presentarse, además de en sentido político, como una expresión sobre la condición humana, planteado así una cuestión antropológica, filosófica o sociológica, lo cual añade complejidad a la narrativas visuales expuestas en sus composiciones murales, pues figuras y símbolos se articulan en forma tal que se puede reconocer en ellas realidades con su respectivo correlato significativo, así, sostenía Siqueiros que “El pintor no debe olvidar que la mejor manera de interpretar al hombre, tanto en el arte como en todas las cosas, empezando por la filosofía y la política, es entender al hombre que tenemos dentro de nosotros mismos” (citado en Carrillo, 1974, p. 158).

En cuanto a las obras seleccionadas del artista, encontramos que, en el mural *Del Porfirismo a la Revolución*, recurre a un tema histórico en el que más que proponer una secuencialidad de hechos históricos, realiza una representación del pueblo; el discurso visual se soporta en la idea de las reivindicaciones populares y en un manejo simbólico de ciertos valores asociados a la lucha y la insurrección que conduce al cambio político y a la transformación social; mientras que, en el mural *El petróleo, la tierra como el agua y la industria nos pertenece*, muestra la importancia y la fuerza tanto del sector campesino como del obrero, aludiendo así a un tema económico-político que resulta sustancial y base del progreso y desarrollo nacionales.

El arte monumental, en concepción del artista, de captación ideológica y combativo, implicaba necesariamente, además de una afirmación doctrinaria, resolverse como una plástica mecánica y dialéctica al servicio de las masas. La metodología dialéctica utilizada por el artista expresa su afinidad con las ideas del materialismo histórico y su aplicación en la obra de gran formato, considerando que la estética marxista “no es una estética de lineamientos o programática, sino que intenta devolverle al ser humano toda su capacidad

creativa al disolver las contradicciones económicas, sociales y filosóficas en las que vive” (Jaimes, 2012, p. 39). Observamos así el entrecruzamiento de lo técnico, lo temático y lo procedimental, en lo que se puede considerar una triangulación decisiva que sintetiza la visión y la aspiración de la estética de Siqueiros, en cuya obra mural, amplia y fecunda, priva un estilo frontal en el que tiende a exponer directamente fenómenos y procesos tanto sociales como políticos, o al menos, gran parte de sus formulaciones pictóricas tienen ese cariz. Lo cierto es que “las poéticas de Siqueiros están inscritas dentro de una unidad ideológica a la que interpela y con la que coexiste. Un lugar histórico y cultural de concomitancias es en el que da pie a la construcción de sus poéticas” (Esquivel, 2010, p. 15).

Como parte de su aportación estética, se puede decir que sus composiciones son narrativas plásticas que se expresan a nivel estético, político y hasta filosófico, proponiendo en su obra como los sujetos —desde sus diferentes posiciones y pertenencia a sectores específicos de la sociedad— se han construido y deconstruido a través de la historia, para a su vez resignificarla y transformarla. Nos recuerda que el artista además de pintar, discute, reflexiona y propone. Por ello, Siqueiros a la par de su práctica artística contribuyó, mediante diversos textos, conferencias y disertaciones, al análisis y comprensión del sentido, la función y el alcance del arte, en tales escritos sintetiza su postura estética como realizador y crítico de arte, ante lo cual cabe preguntarse:

¿Fue artista Siqueiros? Sí, fue artista. ¿Fue político Siqueiros? Sí, fue un militante político. ¿Fue un teórico en cuestiones de métodos para el trabajo artístico y para la crítica del arte? Sí, lo fue. ¿Fue un agitador social? Sí, lo fue. ¿Fue un renovador? Sí, lo fue (...) Fue, entre los pintores mexicanos de este siglo, el que absorbió con mayor conciencia las corrientes más dinámicas del pensamiento de su época y que se proyecta con más amplitud y profundidad (Tibol, 1974, pp. 10-11).

En las obras murales seleccionadas de ambos autores se observa que su producción artística estaba ligada a un *corpus* de ideas que pretendía destacar valores y temas como el trabajo, la explotación, la libertad, así como la solidaridad y la lucha política de la clase trabajadora, aspectos que sin duda contribuyeron a definir su carácter como muralistas, pero fundamentalmente los llevó a generar desde la práctica artística una propuesta plástica comprometida socialmente, en ambos casos, como medio para exponer ciertas problemáticas claramente vinculadas a una carga ideológica y en congruencia con sus posturas políticas.

Por otro lado, como es bien sabido, la representación de la Historia ha ocupado un lugar medular en el repertorio iconográfico del muralismo mexicano, aunque tal característica tardó en afianzarse, pues sería hasta finales de la década de 1920 que el abordaje de temas de la historia nacional comenzaría a tomar fuerza y a convertirse en uno de los rasgos definitorios de esta expresión artística.

En los murales analizados de O'Higgins y Siqueiros, el tema histórico está representado de modo preciso en este último, específicamente en la obra *Del porfirismo a la revolución*, en la que el artista logra una síntesis, en especial alegórica, de dos etapas emblemáticas de la historia mexicana, a través de la personificación de sus figuras más destacadas e intelectuales que brindaron un soporte ideológico para alentar y orientar las luchas, apoyándose de sucesos que incidieron en el tránsito de una etapa a otra, así como asociando las imágenes a valores simbólicos determinados, pues en el planteamiento de su discursividad plástica “está la descripción de sus propios componentes y la manera en que ocupan una posición en un espacio que se sabe perteneciente a la historia, a la teoría y a la dimensión ideológica en que habitan las formas artísticas” (Esquivel, 2010, p. 17). Así, se puede decir que, en esta obra de Siqueiros, el sujeto aparece integrado a un devenir histórico, de igual modo, la saturación de imágenes que presenta tal composición evoca y sugiere que en la historia no hay pausas ni vacíos.

Por su parte, O'Higgins optó por abordar en sus obras sustancialmente cuestiones políticas y problemáticas sociales, por ejemplo, las condiciones y derechos laborales, la educación como medio emancipador y la acción organizada y solidaria de los obreros. No obstante, resulta pertinente aclarar que, aunque tales contenidos no están orientados a la representación de temáticas históricas, los procesos y aspectos a los que refiere en sus composiciones están inevitablemente inscritos en un marco histórico, a partir del cual se convierten en manifestaciones estéticas explicables y comprensibles. Además, se debe tener presente que cada uno de estos proyectos artísticos surgieron bajo condiciones particulares y están insertos en contextos en los cuales cobra sentido y relevancia la representación de la Historia y de las reivindicaciones sociales en la obra de gran formato.

Es importante acotar que no se ha pretendido reducir el proyecto artístico de estos muralistas al simple aspecto o influencia ideológica, a pesar de que ésta define el carácter de las

composiciones analizadas, se ha tenido en cuenta la compleja red de relaciones plásticas y compositivas implicadas en su realización. Las referidas obras, particularmente las de Siqueiros, son una interpretación desde una ideología y, si bien no se puede resumir su aportación artística a tal cualidad, dicho aspecto resultó decisivo para proponer un discurso visual crítico que utilizó como elemento de construcción y articulación la figura del trabajador, en ellas se exhibe a los miembros de la clase obrera fabril y campesina como las protagonistas de la lucha por los derechos laborales y las libertades políticas, desde luego, situadas y contextualizadas como fenómenos sociales y procesos históricos.

La representación del proletariado rural y urbano en la obra mural de los artistas tiende a reconocer su importancia e identificar lo que en ellos es esencial, no sólo en su identidad, sino además como sectores sociales, puesto que aluden a la dignidad del pueblo sin olvidar su condición de marginado, son pues manifestaciones artísticas orientadas a mostrar a la clase trabajadora en una doble dimensión, por un lado, en la lucha y defensa de sus derechos y, por otro, como objeto de explotación, pero sobre todo apuntan a reconocerlos y posicionarlos como fuerzas productivas y políticas. Incluso, la personificación que hace Siqueiros en su obra de los trabajadores pretende “hacer comprender que el obrero es el mártir esencial de nuestro tiempo” (Tibol, 1961, p. 194). De esta forma, el contenido de las obras se sustenta en presentar al trabajador inserto en relaciones económicas y políticas que lo definen y lo caracterizan, el discurso visual de las composiciones tiene estéticamente como punto de referencia la figura del obrero, quien aparece en las diferentes escenas dinámico, solidario y organizado, por lo que se le concibe y representa como un sujeto social, histórico e incluso cultural y, en este sentido, en tales propuestas plásticas se puede reconocer una apoteosis de los sectores populares y la clase trabajadora, al destacar su papel en la historia y en la búsqueda de sus reivindicaciones sociales en contextos históricos en los que las luchas y organizaciones gremiales aspiraban a alcanzar una sociedad más igualitaria y justa.

En los murales analizados quedaron retratados como fuerzas centrales del cambio y del desarrollo social y económico los sectores populares y la clase trabajadora identificada con principios como la justicia y la libertad, pero ante todo, defendiendo sus causas y en la lucha por sus derechos como aspectos y cuestiones inaplazables. A través de estas representaciones, los artistas construyeron en su obra mural espacios de interlocución, desde un lugar histórico

y cultural particular, bajo la inspiración y aspiración de un arte público. Por tanto, en las composiciones se asume la condición de historicidad de las formas estéticas, de modo que, Estética, Historia y Política quedan colocados como ámbitos de intersección y flujo de sentido.

Por todo lo anteriormente expuesto, las obras de ambos autores son una clara representación de la pintura comprometida socialmente, además de un arte político, que expone problemáticas, denuncia y critica acontecimientos y procesos de distinto orden, anclados en el devenir histórico, más que ser o convertirse en una simple recapitulación o pictorización de hechos o en narrativas exclusivamente descriptivas. En su labor artística, la proclividad a trabajar ciertas temáticas y la manera en que las abordaron —considerando que las obras son conjuntos que se organizan bajo relaciones compositivas— se convirtieron en los ejes centrales de sus propuestas plásticas. Encontramos pues que, de forma más acentuada en Siqueiros, su trabajo mural es un acto, además de creación estética, de significación política. En la construcción de sus atmósferas pictóricas se identifica una triangulación entre el aspecto técnico, temático e ideológico, éste último comprometido a nivel axiológico, de tal modo que, su praxis artística fue alentada por el conjunto de ideas y valores adquiridos, los cuales resultaron determinantes en la estructuración de sus discursos visuales. A pesar de ello, la obra mural de ambos artistas y, de modo específico, las composiciones analizadas conservan un claro tono político y crítico que se refleja en los contenidos temáticos trabajados.

De esta manera, no deslindan su trabajo artístico de una dimensión ética, al contrario ésta la condiciona y la sostiene. Prevalece en su labor creativa el impulso de mostrar la condición y las causas de la clase obrera y campesina, la representación de estos sectores es el núcleo de la propuesta estética de las obras murales analizadas. Ambos buscaron mantener una congruencia entre sus adhesiones ideológicas e inclinaciones políticas y su trabajo plástico. Los cuatro murales afirman la idea de que la producción pictórica debe tener una incidencia sobre la vida social y política o, al menos, propiciar una reflexión en torno a ella.

Asimismo, la noción de arte público, uno de los aspectos fundacionales y centrales del movimiento muralista, asume que la sociedad en general, el pueblo, es el destinatario de la labor y producción artística, a la vez que, deposita su sentido y consolida su carácter en la

historia. Así, la revisión de estas propuestas visuales y la comprensión de su propia historicidad nos permite identificar los principios ético-estéticos que las determinan y, por lo tanto, reconocer la complejidad del proceso artístico que conllevan. Una complejidad estética que por sí misma, aunque implica el aspecto ideológico, lo rebasa. El legado artístico de O'Higgins y de Siqueiros radica tanto en la riqueza técnica, formal y compositiva de su obra, a través del uso de recursos que les permitieron potenciar el significado; como en los discursos visuales logrados y animados por su compromiso político, lo que lleva a considerar su trabajo creativo como propuestas estéticas articuladas a nivel plástico e ideológico y, desde luego, circunscritas en una realidad histórica.

De esta forma, se puede concluir que en la obra mural de ambos autores persiste un planteamiento ético-estético que los comprometió con el abordaje de ciertos tópicos, concretamente con la ilustración de temas de contenido social y político. La influencia del sistema de ideas, principios y creencias adoptadas por los artistas rigieron sus representaciones. En este sentido, se puede apreciar el trasfondo ético que priva y se vincula con la noción de praxis tanto en su dimensión teórica como práctica. Así, las filiaciones ideológicas y políticas de estos muralistas fueron un aspecto determinante en su labor plástica, en la que asumieron que el artista puede y debe desempeñar una función social al retomar críticamente en su arte figurativo la historia de México y algunas de sus problemáticas sociales más apremiantes.

Desde mi postura como investigadora, puedo señalar que la selección tanto de los artistas como de sus respectivas obras murales, obedeció a la identificación de que los contenidos de las cuatro composiciones se construyen a partir de una interacción plástico-ideológica que sustenta dichas manifestaciones artísticas en las que podemos, por un lado, reconocer el manejo de ciertos elementos técnico-formales y, por otro lado, la presencia e insistencia de temas, valores y símbolos que están destinados a ilustrar problemáticas sociales, luchas históricas y contradicciones económicas que mantienen relación directa con los posicionamientos éticos y políticos de sus autores. Sumado a ello, es oportuno aclarar que las creaciones plásticas analizadas corresponden a un tipo de arte, inscrito desde luego en el movimiento muralista, pero fundamentalmente basado en una iconografía política.

No omito añadir una reflexión encaminada a responder por qué resulta importante visitar el muralismo de O'Higgins y Siqueiros en el siglo XXI, y es precisamente porque los contenidos que tales autores desarrollaron en sus obras —sin dejar de considerar las complejas transiciones y transformaciones sociales que han tenido lugar en las últimas décadas en nuestro país— aún tienen vigencia en la realidad actual dado el sistema económico capitalista que domina en gran parte del mundo; en tal modelo económico, sustentado en una sociedad dividida en clases, prevalecen condiciones de exclusión, marginación, desigualdad y explotación que nos obligan a repensar, desde la academia y la investigación, las nuevas formas de organización y clasificación que colocan y someten a los individuos en dinámicas y prácticas contradictorias, escenario ante el cual se reactualizan y cobran sentido estas representaciones plásticas.

El contexto social, económico y político actual ubica a los sujetos en una serie de relaciones y condiciones de injusticia, explotación y dominio político, aspectos que probablemente ahora son nombrados, definidos y revisados bajo nuevas categorías analíticas, no obstante, persisten y se siguen expresando este tipo de prácticas contradictorias, generando entornos marcados por la desigualdad y el acceso diferenciado a oportunidades que limitan el desarrollo y bienestar colectivo. Asimismo, algunas obras del muralismo refieren a problemáticas que no necesariamente se resolvieron y siguen presentes en la realidad mexicana. Pues, aunque los discursos actuales giren en torno a plantear y visibilizar nuevas reivindicaciones sociales, culturales, políticas o de género, no significa que hayan desaparecido ciertas condiciones como la precariedad del trabajo que prevalece en nuestros días y la existencia de fuerzas antagónicas, persisten en los distintos sectores de la sociedad, exigencias y demandas que son, en cierto sentido, atemporales y que ahora se manifiestan y reproducen de distinta manera.

Por consiguiente, más allá de su valor estético, configuración plástica o estilística, las temáticas representadas en los murales analizados, así como el sentido bajo el que se presentan, continúan siendo una fuente de reflexión sobre procesos y fenómenos que tienen lugar en la sociedad contemporánea y que nos recuerdan que estas narrativas visuales implican una propuesta estética válida y legítima hasta nuestros días, lo que hace de su recuperación y revisión como documentos visuales —desde distintas áreas del saber como el

Arte, la Historia, la Sociología, entre otras—, elementos y objetos de análisis de relevancia a la vez que fructíferos, a partir de los cuales es posible propiciar ejercicios que favorecen teórica y metodológicamente los estudios e interpretaciones interdisciplinarias. No obstante, sobre este último aspecto es necesario y oportuno plantearnos si en la actualidad la categoría disciplinaria tiende a inhibir o a limitar las condiciones para promover los intercambios de conceptos, ideas y propuestas entre los distintos campos del conocimiento, del mismo modo, preguntarnos cómo podemos contribuir desde nuestra labor como académicos e investigadores a la construcción o ampliación de los diálogos interdisciplinarios mediante los cuales, sin duda, se pueden generar críticas y reflexiones fecundas así como nuevas líneas analíticas.

Cabe mencionar que dos de las obras analizadas en esta investigación, hacen patentes las problemáticas ligadas al análisis de la obra muralística, por ejemplo, *La lucha sindical: los trabajadores contra la guerra y el fascismo* de O'Higgins, permaneció en el olvido y con destino incierto durante casi 40 años al tener que ser desprendida de los muros de su recinto original y ser trasladada para su restauración al INBA; y *El petróleo, la tierra como el agua y la industria nos pertenece* de Siqueiros, estuvo con paradero desconocido y sin exhibirse por aproximadamente 30 años, aspectos y condiciones que revelan los pendientes y desafíos que plantean tanto el estudio como la conservación del patrimonio mural del país.

Aunado a lo anterior, “Cuando una obra pierde su lugar de origen, el mural pierde en cierta medida su identidad, pierde su lógica de existencia” (Sierra, 2016, p. 58), dado que el conjunto visual se insertó primigeniamente en un contexto en el que cumplía una función tanto estética como social, ya que el artista ideó y proyectó un discurso plástico destinado a un espacio y comunidad específicas en el que además procuró su integración física a la arquitectura. Sin embargo, al remover un mural de su recinto original existe también la posibilidad de resignificar tanto la obra como el espacio que lo acoge, abriendo así nuevas alternativas de recepción y, por tanto, de interpretar y valorar la narrativa pictórica. Pues la composición mural, como acontecimiento estético, no sólo implica un ejercicio de abstracción de la realidad a través de las imágenes, sino la representación de situaciones y elementos vinculados a la vida cotidiana de los sujetos enmarcados en ámbitos de sentido particulares. De este modo, la reubicación de una obra reconfigura y extiende la realidad

contenida en la creación artística como entidad significativa e irrepetible en el tiempo y el espacio, por lo que se la puede redescubrir dando lugar a nuevos procesos de lectura.

Una de las aportaciones más significativas de esta investigación ha consistido en ofrecer un análisis de las obras murales a través de un trabajo interdisciplinario que permitió establecer una interlocución entre el Arte, la Historia y la Sociología, buscando evidenciar los estrechos vínculos que existen entre tales áreas del conocimiento y cómo cada una de ellas abona a la comprensión de las obras como testimonios visuales; considerando que la aproximación a éstas va más allá de un ejercicio descriptivo basado en la identificación de las imágenes implicadas en la composición y el reconocimiento de su significación, para asumirlas y explicarlas como expresiones estéticas complejas que se relacionan con aspectos del contexto sociohistórico.

Finalmente, resulta importante conocer y profundizar en el acervo plástico que ha legado el muralismo a lo largo de varias décadas, pues en muchas de sus obras se puede reconocer la representación de problemáticas que aún permanecen inacabadas, lo que las convierte en objetos de estudio vigentes que nos invitan no tan sólo a la contemplación, sino a la discusión. Apunto algunas reflexiones sobre el muralismo señalando que no se debe perder de vista que el mural no es una idea fija o estática, ya que dispone signos en curso que se interrelacionan y propician un diálogo con su espectador. La composición, dotada de recursos con los cuales se instrumenta, tiene la capacidad de representar una parte delimitada de la realidad que nos revela el impulso artístico de su autor, condensa el proceso de la praxis pictórica y expresa su sentido histórico. Por ello, las obras murales deben valorarse en su dimensión estética, como documentos visuales históricos y como productos socioculturales.

Por lo tanto, conviene repensar los aportes del muralismo en el plano técnico y temático, así como el valor y sentido de sus propuestas pictóricas —que persisten en el tiempo como testimonios de una época y como manifestaciones artísticas y culturales— no sólo por la representación que hacen del pasado, también por su incidencia en el presente, pues el arte como forma de expresión se alimenta de la realidad y es un medio eficaz para aludir a los problemas y contradicciones que la aquejan. Lo anterior nos indica que el conjunto de obras del muralismo, a poco más de un centenario de su inicio como movimiento artístico, y a pesar

de los abundantes estudios de los que ha sido objeto, no ha agotado sus posibilidades de análisis, por el contrario, es un campo de estudio prolífico para distintas ciencias sociales.

## Referencias

- Aguilar, H y Meyer, L. (2009). *A la sombra de la Revolución Mexicana*. Cal y arena.
- Azuela, A. (2005). *Arte y poder*. El Colegio de Michoacán; Fondo de Cultura Económica.
- Azuela, A. (2008). Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Río de la Plata. *Estudios de Historia moderna y contemporánea de México*, (35), 109-144. [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-26202008000100004](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26202008000100004)
- Baño, R. (2004). Los sectores populares y la política: una reflexión socio-histórica. *Política*, (43), 35-55. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64504303>
- Betanzos, O. y Montalvo, E. (1988). La transformación mundial durante el siglo XIX. En O. Betanzos (coord.), *Historia de la cuestión agraria mexicana. Campesinos, terratenientes y revolucionarios 1910-1920* (7-36). Siglo XXI Editores; Centro de Estudios Históricos del Agrarismo en México.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama.
- Briuolo, D. (2012). Amado de la Cueva. El torito. En I. Rodríguez Prampolini, (coord.), *Muralismo mexicano, 1920-1940. Catálogo razonado I* (p. 67). Universidad Veracruzana; Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; Universidad Nacional Autónoma de México; Fondo de Cultura Económica.
- Briuolo, D. (2012). Amado de la Cueva. Los Santiagos. En I. Rodríguez Prampolini, (coord.), *Muralismo mexicano, 1920-1940. Catálogo razonado I* (pp. 113-114). Universidad Veracruzana; Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; Universidad Nacional Autónoma de México; Fondo de Cultura Económica.
- Briuolo, D. (2012). Jean Charlot. Lavanderas. En I. Rodríguez Prampolini, (coord.), *Muralismo mexicano, 1920-1940. Catálogo razonado I* (pp. 122-124). Universidad Veracruzana; Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; Universidad Nacional Autónoma de México; Fondo de Cultura Económica.
- Broda, J. (2003). La ritualidad mesoamericana y los procesos de sincretismo y reelaboración simbólica después de la conquista. *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, (2), 14-27. <https://filosofia.buap.mx/sites/default/files/Graffylia/2/14.pdf>

- Brom, J. (1972). *Para comprender la historia*. Editorial Nuestro Tiempo.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica.
- Cano, A. (1997). El Machete. *Boletín*, II (1), 151-169.
- Carrillo, R. (1974). *Siqueiros*. Secretaría de Educación Pública.
- Cimet, E. (1999). El mural: nudo de contradicciones, espacio de significaciones. En M. Larios. (coord.), *Memoria. Congreso internacional de muralismo. San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas* (pp. 41-53). Antigua Colegio de San Ildefonso; Universidad Nacional Autónoma de México; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Coleby, N. (1999). El temprano muralismo posrevolucionario: ¿ruptura o continuidad? En M. Larios. (coord.), *Memoria. Congreso internacional de muralismo. San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas* (pp. 15-38). Antigua Colegio de San Ildefonso; Universidad Nacional Autónoma de México; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- De la Fuente, M. J. (1999). Pablo O'Higgins y el mural *La expropiación petrolera*. En F. Reyes Palma, *Pablo O'Higgins. De estética y soberanía* (pp. 11-13). Comité editorial del Gobierno de Distrito Federal; Fundación Cultural María y Pablo O'Higgins.
- De la Fuente, M. J. y Reyes, F. (2003). *Pablo O'Higgins*. Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.
- De la Peña, M.P. (2008). *Manual básico de Historia del Arte*. Universidad de Extremadura.
- Del Conde, T. (2008). Murales en la Facultad de Derecho. *Manuales Jurídicos*, (33), 7-9.
- Díez, F. (1975). Del Porfirismo a la Revolución. Siqueiros termina otra gran obra. En A. Arenal, *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros* (pp. 182-183). Fondo de Cultura Económica.
- Eder, R y Lauer, M. (1986). *Teoría social del arte. Bibliografía comentada*. Instituto de Investigaciones Estéticas; Universidad Nacional Autónoma de México.
- Engels, F. (2000). *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*. Ediciones Peña Hermanos.
- Escobar, S. (2021). *El camino obrero. Historia del sindicalismo obrero, 1902-2017*. Fondo de Cultura Económica.

- Espinosa, E. (2005). Pablo O'Higgins. Trabajos de ilustración. En L. López Orozco (coord.), *Pablo O'Higgins, voz de lucha y de arte* (pp. 141-151). Universidad Nacional Autónoma de México; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Esquivel, M.A. (2010). *David Alfaro Siqueiros: Poéticas de arte público*. Universidad Nacional Autónoma de México; Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas; Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Fell, C. (2021). *José Vasconcelos. Los años del águila, 1920-1925. Educación, cultura e iberoamericanismo en el México Posrevolucionario* (Tomo II). Universidad Nacional Autónoma de México; Instituto de Investigaciones Históricas. [http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/248b\\_02/vasconcelos\\_aguila.html](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/248b_02/vasconcelos_aguila.html)
- Fernández, J. (1984). *Teoría y metodología de la Historia del Arte*. Editorial Anthropos.
- Florescano, E. (2003). *Memoria Mexicana*. Fondo de Cultura Económica.
- Florescano, E. (2005). *De la memoria del poder a la Historia como explicación*. En C. Pereyra et al, *Historia ¿Para qué?* (pp. 93-127). Siglo XXI Editores.
- Fuentes, E. (2012). Escuela Emiliano Zapata: un proyecto socializador de educación urbana. En I. Rodríguez Prampolini (coord.), *Muralismo mexicano, 1920-1940. Crónicas* (pp. 137-140). Universidad Veracruzana; Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; Universidad Nacional Autónoma de México; Fondo de Cultura Económica.
- Fuentes, E. (2012). Pablo O'Higgins. En I. Rodríguez Prampolini (coord.), *Muralismo mexicano, 1920-1940. Catálogo razonado II* (pp. 112-114). Universidad Veracruzana; Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; Universidad Nacional Autónoma de México; Fondo de Cultura Económica.
- Galindo, C. (2005). Aportaciones técnicas de Pablo O'Higgins. Gráfica, dibujo, acuarela. En L. López Orozco (coord.), *Pablo O'Higgins, voz de lucha y de arte* (pp. 159-163). Universidad Nacional Autónoma de México; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- García Canclini, N. (1987). Para una crítica a las teorías de la cultura. En *Temas de cultura latinoamericana* (pp. 13-45). Universidad Autónoma del Estado de México.
- González Mello, R. (2012). Diego Rivera. Planta baja del Patio de las fiestas de la SEP. En I. Rodríguez Prampolini, (coord.), *Muralismo mexicano, 1920-1940. Catálogo*

- razonado I* (pp. 184-196). Universidad Veracruzana; Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; Universidad Nacional Autónoma de México; Fondo de Cultura Económica.
- González Mello, R. (2012). José Clemente Orozco. El hombre en llamas. En I. Rodríguez Prampolini, (coord.), *Muralismo mexicano, 1920-1940. Catálogo razonado II* (pp. 313-317). Universidad Veracruzana; Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; Universidad Nacional Autónoma de México; Fondo de Cultura Económica.
- González, M. (2005). El contexto de O'Higgins. Breve itinerario iconográfico. En L. López Orozco (coord.), *Pablo O'Higgins, voz de lucha y de arte* (pp. 53-67). Universidad Nacional Autónoma de México; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Gruzinski, S. (1994). *La guerra de las imágenes*. Fondo de Cultura Económica.
- Guadarrama, G. (2010). *La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural*. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas; Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Guerra, M. (2006). La mujer en la obra de Pablo O'Higgins. En M. De la Fuente (coord.), *Humanidad recuperada. Obra gráfica de Pablo O'Higgins* (35-47). Fundación Cultural María y Pablo O'Higgins; Gobierno del Distrito Federal.
- Gutiérrez, A. (noviembre 2019). Las misiones del "Coronelazo" Siqueiros. *Proceso* (edición especial), 60-63.
- Harnecker, M. (1972). *Clases y lucha de clases*. Editorial Nacional Quimantú.
- Harnecker, M. (2013). *Los conceptos elementales del materialismo histórico*. Siglo XXI Editores.
- Hernández, S. A. (2019). La aventura sindicalista de los pintores muralistas mexicanos: el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (1922-1924). *Letras Históricas*, (20), 115-139. <https://doi.org/10.31836/lh.20.7149>
- Herner, I. (2010). *Siqueiros, del paraíso a la utopía*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Híjar, A. (2005). Pablo O'Higgins: contribución política. En L. López Orozco (coord.), *Pablo O'Higgins, voz de lucha y de arte* (pp. 33-45). Universidad Nacional Autónoma de México; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- Híjar, A. (2006). La humanidad en la urbe. En M. De la Fuente (coord.), *Humanidad recuperada. Obra gráfica de Pablo O'Higgins (65-77)*. Fundación Cultural María y Pablo O'Higgins; Gobierno del Distrito Federal.
- Híjar, A. (2006). Los niños de Pablo. En M. De la Fuente (coord.), *Humanidad recuperada. Obra gráfica de Pablo O'Higgins (137-145)*. Fundación Cultural María y Pablo O'Higgins; Gobierno del Distrito Federal.
- Jaimes, H. (2012). *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*. Plaza y Valdés Editores.
- Jaimes, H. (2012). *Fundación del muralismo mexicano. Textos inéditos de David Alfaro Siqueiros*. Siglo XXI Editores.
- Katz, F. (2008). *De Díaz a Madero. Orígenes y estallido de la Revolución Mexicana*. Editorial Era.
- Kuntz, S. y Speckman, E. (2010). El porfiriato. En E. Velásquez et al, *Nueva Historia general de México* (pp. 487-536). El Colegio de México.
- Lear, J. (2007). La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política y obreros en los inicios del periódico El Machete. *Signos Históricos*, (18), 108-147.
- Lear, J. (2019). *Imaginar el proletariado. Artistas y trabajadores en el México revolucionario, 1908-1940*. Editorial Grano de Sal; Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- Lefébvre, H. (1978). Contribución a la estética. En A. Sánchez Vázquez (ed), *Textos de estética y teoría del arte*, (pp. 94-104). Universidad Nacional Autónoma de México.
- León-Portilla, M. (2005). El mundo indígena de Pablo O'Higgins. En L. López Orozco (coord.), *Pablo O'Higgins, voz de lucha y de arte* (pp. 47-49). Universidad Nacional Autónoma de México; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- León-Portilla, M. (2006). Prólogo. En M. De la Fuente (coord.), *Humanidad recuperada. Obra gráfica de Pablo O'Higgins (17-23)*. Fundación Cultural María y Pablo O'Higgins; Gobierno del Distrito Federal.
- López Orozco, L. (2005). Los murales de O'Higgins: una enseñanza histórica. En L. López Orozco (coord.), *Pablo O'Higgins, voz de lucha y de arte* (pp. 91-111). Universidad Nacional Autónoma de México; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- López Orozco, L. (coord.). (2005). *Pablo O'Higgins, voz de lucha y de arte*. Universidad Nacional Autónoma de México; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- López Orozco, L. (coord.). (2005). *Pablo O'Higgins. Construyendo vidas*. Fundación Cultural María y Pablo O'Higgins.
- Lozano, J. (1979). *Historia del arte*. Compañía Editorial Continental.
- Malinowski, B. (1984). *Una teoría científica de la cultura*. Editorial Sarpe.
- Mangone, C. y Warley, J. (1994). *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*. Editorial Biblos.
- Mediateca INAH. (s/f). Cédula. Del porfirismo a la Revolución. Mediateca INAH. Consultado en 18 de octubre de 2022. [http://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/mural%3A391](http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/mural%3A391)
- Méndez, A. (1985). Por la renovación del partido. En A. Martínez (edit.), *Historia del comunismo en México* (pp. 239-271). Editorial Grijalbo.
- Meyer, J. (2010). *La Revolución Mexicana*. Tusquets Editores.
- Mijangos, E. (2005). Revisión de la técnica de pintura mural de Pablo O'Higgins y sus aportaciones a la misma. En L. López Orozco (coord.), *Pablo O'Higgins, voz de lucha y de arte* (pp. 153-157). Universidad Nacional Autónoma de México; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Monsiváis, C. (2009). Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. En El Colegio de México, *Historia general de México* (pp. 957-1076). El Colegio de México.
- Musacchio, H. (2007). *El Taller de Gráfica Popular*. Fondo de Cultura Económica.
- Orozco, J.C. (2009). *Autobiografía*. Ediciones Era.
- Palacios, G. (1999). *La pluma y el arado. Los intelectuales pedagogos y la construcción sociocultural del "problema campesino" en México, 1932-1934*. El Colegio de México; Centro de Investigación y Docencia Económicas.
- Panofsky, E. (1991). *El significado en las artes visuales*. Alianza editorial.
- Pereyra, C. (2005). Historia ¿Para qué? En C. Pereyra et al, *Historia ¿Para qué?* (pp. 9-31). Siglo XXI Editores.
- Reyes, F. ((2003). Pablo O'Higgins. En M.J. De la Fuente y F. Reyes, *Pablo O'Higgins* (pp. 156- 163). Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.

- Reyes, F. (1985). Pablo O'Higgins. Los murales de la LEAR. En *Exposición Homenaje Pablo O'Higgins. Artista nacional (1904-1983)* (pp. 9-14). Secretaría de Educación Pública; Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Reyes, F. (1999). *Pablo O'Higgins. De estética y soberanía*. Comité editorial del Gobierno del Distrito Federal; Fundación Cultural María y Pablo O'Higgins.
- Reyes, M. (2006). Muralismo y obra gráfica de Pablo O'Higgins. En M. De la Fuente (coord.), *Humanidad recuperada. Obra gráfica de Pablo O'Higgins* (pp. 107-123). Fundación Cultural María y Pablo O'Higgins; Gobierno del Distrito Federal.
- Rius, L. (2005). Pablo O'Higgins. Entre la leyenda y la polémica. En L. López Orozco (coord.), *Pablo O'Higgins, voz de lucha y de arte* (pp. 165-174). Universidad Nacional Autónoma de México; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Rivera, S. (2018). Los trabajadores de los talleres gráficos de la nación. De las tramas sindicales a la concentración estatal (1934-1940). *Historia Mexicana*, 68(2), 611-657. <https://doi.org/10.24201/hm.v68i2.3747>
- Rodríguez Mortellaro, I. (2012). Diego Rivera. Epopeya del pueblo mexicano. En I. Rodríguez Prampolini, (coord.), *Muralismo mexicano, 1920-1940. Catálogo razonado I* (pp. 261-278). Universidad Veracruzana; Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; Universidad Nacional Autónoma de México; Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez Prampolini, I. (coord.). (2012). *Muralismo mexicano, 1920-1940. Catálogo razonado II*. Universidad Veracruzana; Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; Universidad Nacional Autónoma de México; Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez, A. (1992). *David Alfaro Siqueiros. Pintura Mural*. Banco Nacional de Comercio Exterior.
- Rodríguez, M. (1987). *Breve historia gráfica de la Revolución Mexicana*. Editorial Gustavo Gili.
- Sánchez, A. (2003). *Filosofía de la praxis*. Siglo XXI Editores.
- Sánchez, A. (2015). *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. Fondo de Cultura Económica.

- Sierra, M. (2016). *David Alfaro Siqueiros. Polyforum Cultural Siqueiros: Entre el éxtasis y la reinterpretación*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sierra, M. (2016). El muralismo y la imagen en movimiento; construcción de nuevas narrativas. *Reflexiones del muralismo en el siglo XXI*, (2), 52-66. <https://muralismo-unam.com/wp-content/uploads/2021/08/revistareflexionesno2.pdf>
- Siqueiros, D.A. (1979). *Cómo se pinta un mural*. Ediciones Taller Siqueiros.
- Sosenski, S. (2010). *Niños en acción. El trabajo infantil en la ciudad de México 1920-1934*. El Colegio de México.
- Spenser, D. (2020). “Unidad a toda costa”: *La Tercera Internacional en México durante la presidencia del general Lázaro Cárdenas*. Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México; Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Tibol, R. (1961). *Siqueiros, introductor de realidades*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Tibol, R. (1969). *Un mexicano y su obra. David Alfaro Siqueiros*. Empresas Editoriales.
- Tibol, R. (1974). *Textos de David Alfaro Siqueiros*. Fondo de Cultura Económica.
- Tibol, R. (1981). *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*. Tomo II. Editorial Hermes.
- Tibol, R. (1987). *Gráficas y neográficas de México*. Universidad Nacional Autónoma de México; Secretaría de Educación Pública.
- Tibol, R. (1996). *José Clemente Orozco: una vida para el arte. Breve historia documental*. Fondo de Cultura Económica.
- Tibol, R. (2007). *Diego Rivera, luces y sombras: narración documental*. Editorial Lumen.
- Uranga, L. (2006). Campesinos, vida y paisaje rural. En M. De la Fuente (coord.), *Humanidad recuperada. Obra gráfica de Pablo O'Higgins* (pp. 49-63). Fundación Cultural María y Pablo O'Higgins; Gobierno del Distrito Federal.
- Van Dijk, T. (2003). *Ideología y discurso*. Editorial Ariel.
- Vanderwood, P. (2014). *Los rurales mexicanos*. Fondo de Cultura Económica.
- Vaughan, M.K. (2001). Cambio ideológico en la política educativa de la SEP: programas y libros de texto. En S. Quintanilla y M.K. Vaughan (coords.), *Escuela y sociedad en el periodo cardenista*. Fondo de Cultura Económica.

- Villoro, L. (1985). *El concepto de ideología y otros ensayos*. Fondo de Cultura Económica.
- Villoro, L. (2005). El sentido de la Historia. En C. Pereyra et al, *Historia ¿Para qué?* (pp. 33-52). Siglo XXI Editores.
- Zea, L. (1985). *El positivismo y la circunstancia mexicana*. Fondo de Cultura Económica.
- Zurián, T. (2006). El color como medio expresivo en la obra litográfica de Pablo O'Higgins. En M. De la Fuente (coord.), *Humanidad recuperada. Obra gráfica de Pablo O'Higgins* (pp. 125-135). Fundación Cultural María y Pablo O'Higgins; Gobierno del Distrito Federal.