



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

NACIONALISMO E IDENTIDAD NACIONAL EN LA OBRA MURAL DE JOSÉ
CLEMENTE OROZCO Y ALFREDO ZALCE

TESIS

Que para obtener el grado de:

MAESTRA EN HUMANIDADES:

ESTUDIOS HISTÓRICOS

Presenta:

L.S. INDIRA SÁNCHEZ LÓPEZ

Asesora:

MTRA. MARÍA EUGENIA RODRÍGUEZ PARRA

Toluca, Estado de México

Noviembre 2012

ÍNDICE

Introducción.....	2
Capítulo 1. El muralismo mexicano y la construcción de la identidad nacional.....	4
1.1. El muralismo mexicano.....	6
1.2. Nacionalismo e identidad.....	11
1.3. Muralismo y nacionalismo.....	18
Capítulo 2. La obra mural de José Clemente Orozco.....	26
2.1. Orozco muralista.....	27
2.2. El mural: <i>La destrucción del viejo orden</i>	32
2.3. El mural: <i>Hidalgo</i>	41
Capítulo 3. La obra mural de Alfredo Zalce.....	56
3.1. Zalce muralista.....	60
3.2. El mural: <i>Los defensores de la integridad nacional</i>	62
3.3. El mural: <i>Los libertadores</i>	76
Capítulo 4. Transición del muralismo mexicano de Orozco a Zalce.....	90
4.1. Características plásticas	91
4.2. Tendencias temáticas	97
4.3. Rasgos ideológicos	108
Conclusiones	119
Anexos	121
Bibliografía	132

INTRODUCCIÓN

El arte a través de sus diferentes formas de expresión es un vehículo constante en la manifestación de ideas, sentimientos, deseos y pensamientos, tanto individuales como colectivos. Aun siendo un modo de expresión personal, la creación espera ser asimilada, comprendida, criticada, juzgada o adulada en un contexto socio-histórico determinado. En este sentido, el arte posee una función social; las corrientes y escuelas del arte se caracterizan por compartir cualidades no sólo plásticas sino también por abordar temáticas similares, lo que hace de ellas un modo particular de acercarse a los distintos fenómenos de la realidad y producir una concepción de los mismos mediante las imágenes.

Por su parte, el muralismo mexicano, impulsado a partir de la década de 1920, fue la forma por antonomasia de expresión artística en la etapa posrevolucionaria, de la cual emergieron una gran cantidad de artistas cuyas composiciones intentaron conceptuar y recrear acontecimientos históricos, ya sea plasmando a los personajes y figuras más representativas de la guerra de independencia o del movimiento de revolución, ya sea representando fragmentos relativos a las luchas armadas y a la violencia que de ellas emanaba; asimismo, encontramos símbolos y elementos que representaban lo mexicano y condensaban lo nacional. De esta manera, el surgimiento y desarrollo del muralismo mexicano estuvo aparejado a la necesidad de mostrar y responder mediante extensas y numerosas imágenes, ubicadas en construcciones y espacios de carácter público, preceptos y escenas ligadas a la construcción del nacionalismo y la identidad mexicana, en un contexto que así lo exigía.

Por lo tanto, el muralismo mexicano se convirtió en un movimiento artístico que involucró situaciones políticas, sociales e ideológicas, que sus diversos representantes reflejaron y consumaron en las obras desde sus propias consideraciones, estilos y posturas.

La presente investigación se centró en la obra mural de dos autores: el jalisciense José Clemente Orozco, perteneciente a la primera generación de muralistas, uno de los más célebres exponentes del muralismo mexicano posrevolucionario junto con Diego Rivera

y David Alfaro Siqueiros; y el michoacano Alfredo Zalce, quien se ubica en la segunda generación de muralistas.

Se seleccionaron dos obras de cada muralista. De Orozco *La destrucción del viejo orden*, realizada en 1926 y ubicada en la Escuela Nacional Preparatoria (hoy Colegio de San Ildefonso), e *Hidalgo*, realizada en 1936 y ubicada en el Palacio de Gobierno de Guadalajara, Jalisco; de Zalce *Los defensores de la integridad nacional*, realizada en 1951 y ubicada en el Museo Michoacano de Morelia, Michoacán, y *Los libertadores*, realizada en 1955 y ubicada en el Palacio de Gobierno de Morelia, Michoacán. La comparación entre las obras murales tiene como objetivo identificar las temáticas que se abordan en cada una de ellas y analizar sus elementos iconográficos para señalar sus diferencias y similitudes y explicar su relación con el nacionalismo y la identidad nacional. Lo anterior, partiendo de la hipótesis de que la obra mural de estos artistas convierte a los personajes históricos en símbolos de la identidad nacional, y de que existen variaciones en la representación de la temática histórica en estas composiciones debido a la temporalidad de su creación. Además, queda claro que la importancia de estudiar las obras murales radica en superar la descripción de su composición morfológica para analizar en sus contenidos aquellos aspectos y elementos que intentan promover y difundir las bases históricas de la identidad nacional.

El método empleado fue el iconográfico, el cual permitió acercarse a las obras seleccionadas para describirlas y explicarlas, y de este modo profundizar no sólo en sus características más visibles o perceptibles sino también en aquellos aspectos connotados que configuran el significado global de las composiciones. La comparación de las obras, tras el análisis iconográfico, permitió encontrar las características que las hacen comparables, para descubrir y explicar los puntos de divergencia y convergencia mediante un ejercicio de contrastación que respondió a finalidades concretas.

Asimismo, se retomó el escenario socio-cultural dentro del cual fueron elaboradas las obras elegidas, lo cual reforzó el entendimiento sobre las mismas y permitió una interpretación, tomando en cuenta que su creación es reflejo de un momento histórico específico.

En el primer capítulo, *El muralismo mexicano y la construcción de la identidad nacional*, se abarcan algunos antecedentes y características acerca de este movimiento artístico, y se plantean algunas bases conceptuales sobre el nacionalismo y la identidad nacional en relación con la corriente plástica muralista de la posrevolución. En el segundo capítulo, *La obra mural de José Clemente Orozco*, se abordó el carácter de la obra mural de este autor, y se realizó el análisis iconográfico de *La destrucción del viejo orden* y de *Hidalgo*. En el tercer capítulo, *La obra mural de Alfredo Zalce*, se planteó la naturaleza de la producción artística de este creador, y se realizó el análisis iconográfico de las obras murales *Los defensores de la integridad nacional* y *Los libertadores*. Finalmente, en el cuarto capítulo, *Transición del muralismo mexicano de Orozco a Zalce*, se realizó la contrastación entre dichas obras murales para identificar, describir e interpretar las características plásticas, tendencias temáticas y rasgos ideológicos de las mismas.

La elección de los autores y las obras obedeció a que la elaboración de tales composiciones murales corresponde a distintos periodos y, por tanto, se realizaron bajo contextos diferentes. Lo anterior permitió identificar la variación y transición del muralismo a través de estas obras, así como contrastar la representación y significación de las temáticas históricas en ambos autores. Es decir, superar el análisis plástico de las obras, para ubicarlas socio-históricamente y analizar sus características iconográficas en relación con la identidad nacional y el nacionalismo. Todo ello, con el afán de conocer y explicar el sentido que tiene la representación de la historia de México en estas obras y desentrañar la propuesta plástica que se realizó en cada una de ellas.

Capítulo 1. El muralismo mexicano y la construcción de la identidad nacional.

Conviene poner de manifiesto la concepción y postura de la cual parto en el análisis del muralismo mexicano de la posrevolución en su relación con la identidad nacional, para conseguir aclarar y precisar algunas de las consideraciones primordiales que identifiqué en el fenómeno en cuestión, y de las cuales se desprenderán determinadas afirmaciones y reflexiones. La pintura mural mexicana que surge en la década de 1920, es impulsada como uno de los proyectos y actividades que acompañaron a un proceso formación política— en la medida que implica la presencia e interacción de relaciones de poder que anhelan la permanencia y la estabilidad— y redefinición social, tales acciones eran determinadas desde el gobierno, según sus intereses y necesidades.

Como parte de lo anterior, el régimen político seleccionó, reelaboró y reprodujo un conjunto de hechos, valores e ideas que a través del muralismo fueron convertidos en imágenes que ayudaban a concretar sus pretensiones y que apoyaban o reafirmaban la versión de la realidad que se deseaba divulgar. Expliquemos más detenidamente los verbos anteriores, reelaboró puesto que se realizó un constructo, la mayor de la veces idealizado, que fijó y estableció las características bondadosas de ciertos hechos, sucesos o personajes; seleccionó, dado que se privilegiaron determinadas temáticas en las composiciones murales, así como la presencia de ciertos sujetos y hechos con formas y peculiaridades que los realzan y muestran como elementos dotados de sentido nacional y patriótico- que funcionalizan y dinamizan significados— ; y reprodujo, dado que los contenidos e imágenes que ofrece y exhibe encuentran correspondencia en los relatos que se imparten en el ámbito educativo, a manera de hechos irrefutables e innegables.

Es de igual importancia, no perder de vista el papel preponderante que ocupa la historia, en tanto origen y fuente de cualquier explicación y concepción. La serie de imágenes que encontramos en el muralismo delimitan la visión y el conocimiento de aquellos acontecimientos asumidos como relevantes e imperativos, fijándolos en el imaginario social. Por lo tanto, los contenidos que se observan y manifiestan en las obras del muralismo mexicano posrevolucionario son parte de una construcción mental e intelectual ligada al Estado, y que se impone como una realidad, o al menos como un

fragmento de la historia que ha sido autorizado y legitimado, que aunque no represente o refleje la realidad propiamente, pretende implantarse como tal.

En este sentido, la pintura mural de la posrevolución, era parte de un proyecto político que deseaba mostrar la ideología de la Revolución Mexicana, por lo que intentó reproducir en las manifestaciones artísticas un sistema de valores y creencias que justificaban y cristalizaban dicha etapa histórica, exhibiendo así los hechos y emblemas que habían resultado de ella. Es por ello que no se puede comprender el muralismo mexicano apartándolo de la ideología y las circunstancias de la que fue producto. Ante el escenario socio-político que prevalecía, el arte representó un medio para expresar, delinear y caracterizar a la nación emergente de la Revolución Mexicana, pero también para evocar sus luchas, sus caudillos, su violencia. “El muralismo mexicano de la década de 1920 se caracterizó por los esfuerzos para crear la imagen del pueblo que surgía de las convulsiones de la Revolución.”¹

El impulso y apoyo para la creación de obras artísticas murales en sitios públicos, nos revela el alcance de las mismas, y nos confirma su intención de pertenecer al pueblo, y por lo tanto de entablar un diálogo directo con él, recurriendo a escenas, sucesos y personajes que remiten y concentran aspectos representativos de México como nación independiente y como el resultado de luchas y esfuerzos que se enmarcan en un contexto de violencia. Es decir, la pintura mural almacena en sus imágenes un discurso visual para los individuos que la observan. La incursión progresiva de trabajar sobre los muros de recintos y edificios públicos, es uno de sus rasgos más característicos, y al que debe su común denominación de muralismo. Además, es la primera vez que se intenta rescatar desde la plástica no sólo a los protagonistas de los acontecimientos históricos, sino también a los coprotagonistas, a esa parte anónima del pueblo que muchos autores intentan personificar y retomar como parte central en las composiciones.

1.1. El muralismo mexicano

Entre los más relevantes y decisivos antecedentes del muralismo mexicano, destaca la Escuela de Pintura al Aire Libre, uno de sus más definitivos y tempranos representantes,

¹ Rochfort, Desmond.. *Pintura mural mexicana. Orozco, Rivera, Siqueiros*. México: Noriega Editores, 1999. p. 839.

que reclamó la ausencia de un arte propiamente mexicano y advirtió la necesidad de crear uno que correspondiera a la realidad nacional, es Gerardo Murillo, mejor conocido como el *Dr. Alt*, quien sentó importantes bases para la concepción de un arte mural, identificando y concretando las condiciones que se debían superar y las ideas entorno a las cuales había de girar la creación artística.

Su activismo lo llevó a exigirle al gobierno de Díaz que le concedieran a los artistas mexicanos muros de los edificios públicos para pintarlos. La demanda fue atendida, pero sobrevino la revolución y se pospuso una década. Había dejado la semilla de la inconformidad. Los estudiantes de arte realizaron una huelga en la Academia de 1911 y a 1913, con lo que se perfilaron los principios de un nuevo arte: la conciencia de cambio, la necesidad de impulsar mexicano, la idea de ejecutar un arte monumental en los edificios públicos y la urgencia de superar el arte academicista.²

Es así como se empezaron a enarbolar las premisas fundamentales del arte mural, vislumbrándose las consideraciones y las características sustanciales de las que será objeto, así como las ideas que sustentarían la expresión artística mural en las décadas posteriores. Quedó entonces al descubierto la tendencia que se avecinaba en la pintura, que no respondía únicamente a un impulso creativo o simple innovación en el formato sino que también venía acompañada de un conjunto de necesidades políticas y sociales —como el logro de la estabilidad y el orgullo nacional— que fueron determinantes para el desarrollo del muralismo, así como para caracterizar su obra.

El muralismo mexicano inició en la década de 1920, cuando José Vasconcelos como Secretario de Educación Pública comenzó un conjunto de acciones encaminadas a promover la cultura y la educación. Algunos de estos proyectos, pretendían impactar sobre las clases más desfavorecidas en tales ámbitos. “Vasconcelos emprende la tarea con asombrosa vitalidad que contagia a los círculos intelectuales. Inicia la lucha contra el analfabetismo en que se encuentra el 72 por ciento de la población, crea misiones culturales que recorren el país y multiplica las escuelas rurales, edita libros y funda bibliotecas en los más apartados lugares.”³ Como parte de la reestructuración nacional,

² Argüello, Alberto. *Voluntad de cambio e identidad. Más allá del muralismo y sus consignas*. En *Pioneros de muralismo. La Vanguardia*. México: INBA, 2010.p.48.

³ Rodríguez, Manuel. *Breve historia gráfica de la Revolución Mexicana*. México: Ediciones G. Gili, 1987. p. 193.

resultaba imprescindible atender las precarias condiciones de educación que entonces predominaban a lo largo y ancho del país, por lo que muchas iniciativas se dirigieron a subsanar tales situaciones en el campo de la cultura y la educación principalmente. Debemos tener presente que el gobierno se encontraba ante un país que recién salía de un enfrentamiento armado que representó fuertes divisiones y conflictos políticos, lo que dificultaba aún más hacer frente a las circunstancias, en aras de mejorar las condiciones prevalecientes que eran desfavorecedoras y poco alentadoras. No obstante, se pretendió buscar los medios que permitieran modificar tales condiciones, desde luego a favor de la estabilidad social y según conviniera a la consolidación del régimen. En este sentido, se enfatizó en las acciones dirigidas a impulsar el arte y la cultura, en la medida en que resultaron medios eficaces para divulgar los principios y las premisas que sustentaban el proyecto de nación.

De esta manera y como parte de los presupuestos anteriores, la concepción del arte también es revalorada desde la política, y alcanza nuevas dimensiones tanto plásticas como ideológicas, al atribuírsele nuevas posibilidades y funciones. Se alienta la creación de un arte diferente al que se había privilegiado durante el Porfiriato, esto es, un arte con claras tendencias a la imitación europea. Se aboga más bien por un arte monumental que esté al alcance del pueblo, sea su propiedad y su reflejo. "El arte, se piensa debe ayudar a relacionar a los hombres entre sí a reunirlos para empujar la nueva estructura del país. El pueblo mexicano tiene su propio sentido de belleza, posee profundos sentimientos estéticos, el arte habrá de reconciliar al pueblo con la esperanza y le permitirá construir un país diezmado y destruido."⁴ No obstante, las primeras obras murales versaron sobre tópicos universales y abordaron los llamados temas filosóficos y teosóficos, que reflejaban la idea vasconcelista sobre la unificación nacional, la cual asume como una expresión que vincula y hermana a México con América Latina dada la tradición hispana que comparten. De cualquier forma, se genera una descalificación a la visión tradicional del arte en cuanto a su formato y temáticas primordialmente. Es así como, "a la pintura de caballete se le endosaron entonces muchos de los defectos que se adjudicaban a la cultura porfiriana considerada decrepita y aristocrática, propia para

⁴ Tibol, Raquel. *José Clemente Orozco: Una vida para el arte. Breve historia documental*. México: FCE, 1996.p.66.

intelectuales diletantes e individualistas.”⁵ Con el muralismo posrevolucionario dio inicio una tradición plástica que prometía renovar la visión y misión del arte en un país que anhelaba emprender una labor civilizadora.

La necesidad de generar un cambio en la concepción del arte era imperativo según las circunstancias, y un medio importante para avalar y reproducir el discurso político que se deseaba implantar. Para ello, como ya se mencionó anteriormente, se impulsó un arte cuyas características permitieron captar y hacer perdurar los fragmentos relevantes de historia mexicana; un arte cuya contemplación pudiera ser masiva y pudiera estar presente en la vida cotidiana de las personas. En este sentido, existió un uso político del muralismo, en la medida en que se pretendió que la expresión artística sintetizara la esencia del pueblo y su historia, para así legitimar un conjunto de valores y creencias relativas a la nación mexicana.

La concepción de la pintura mural posrevolucionaria se expresó en una serie de proposiciones que están concentradas en el *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*, que redactó David Alfaro Siqueiros en 1923, apoyado por otros artistas de la época, en el cual se exponen las ideas que sustentan y justifican el muralismo como un medio de expresión que reivindica a las clases más desprotegidas y que exalta una estética de lo indígena que evoca lo genuinamente nacional. “Nuestro objetivo estético fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo burgués. Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte cenáculo ultraintelectual por aristocrático y glorificamos la expresión del *arte monumental* porque es de utilidad pública.”⁶ Sobre estas consideraciones, se puede apreciar la postura que se adoptó frente a la labor artística, despojándola de un carácter meramente decorativo o estético, para asimilarla como una actividad y una tarea que exige una serie de compromisos sociales y políticos específicos. El muralismo mexicano llegó a constituir además de una tendencia o corriente artística, un movimiento, dada su duración temporal, que abarcó casi tres décadas y dada la cantidad de autores que lo practicaron y por supuesto, por la adopción ideológica que representó en muchos casos.

⁵ Argüello, Alberto, op. cit.p.47.

⁶ Rodríguez, Antonio. *David Alfaro Siqueiros*. México: Editorial Crea-Terra Nova, 1985.p.90.

En las obras del muralismo mexicano, se evidencia un proceso comunicativo que no es un reflejo o acercamiento a la realidad, sino que es una actividad mediada e interferida, que vuelve muchas de sus expresiones creaciones ficticias, y por lo tanto, entidades preconcebidas y fuertemente ligadas a intereses políticos. Esto es, una construcción apoyada de un abanico de elementos que han de aprovecharse para lograr manifestarse convenientemente en la obra, en lugares y momentos igualmente pertinentes. Asimismo, se procuró pertinencia entre el sitio donde se ubicaron las obras murales, la temáticas seleccionadas y la forma de abordarlas, por mencionar algunos ejemplos, en las escuelas o espacios dedicados a la preservación del patrimonio cultural o la promoción de la cultura, predominaron escenas alusivas al poder del conocimiento, a la educación como derecho y oportunidad para la superación; en sitios donde tienen lugar actividades políticas o jurídicas, se mostraron con ardor, gallardía y veneración sucesos y personajes que se antojan decisivos y trascendentes en el logro y consecución de derechos y libertades, así como en la defensa de valores; en espacios designados a la salud pública o asistencia social, se retoman temáticas que remiten al valor de la salud, vista también como un derecho asociado a la convivencia y seguridad sociales.

La educación es un ámbito particularmente poderoso en la trasmisión de ideas, valores y normas. La presencia de murales en las escuelas, evidentemente superaba su carácter decorativo u ornamental, ya que más bien utilizaba la arquitectura y los espacios abiertos para reforzar la visión de la historia y la cultura mexicana como un cúmulo de realidades admirables. De esta forma, la experiencia de aprendizaje se duplicaba o reforzaba en los contenidos de las obras, participando así en la concepción de la historia de México, sus personajes y sucesos emblemáticos, que eran perpetuados y venerados en las composiciones. “El perfil general de una sociedad moderna es el siguiente: alfabetización, movilidad social, igualdad formal con una desigualdad puramente fluida, por así decirlo atomizada, y con una cultura compartida, homogénea, impartida mediante la alfabetización e inculcada en la escuela.”⁷ Como vemos, los aspectos anteriores son retomados e impulsados de manera concreta como parte del proyecto político que aspiraba a construir una nación basada en la justicia e igualdad sociales. Las obras murales, estaban inspiradas en la historia y cultura mexicanas, pero particularmente, trataron de mostrar y representar el pasado histórico como una

⁷ Gellner, Ernest. *Naciones y nacionalismo*. México: Alianza Editorial-CONACULTA, 1998.p.27.

herencia poderosa e innegable en el forjamiento de la nación, que hacía posible el surgimiento de una sociedad renovada y con mejores o mayores oportunidades de vida. En este sentido, las composiciones murales, en los diferentes lugares, y bajo distintos estilos, procuraron una compaginación cuidadosa de aquellos elementos y factores que les permitieron estructurar y fluir un mensaje visual de gran alcance.

De esta manera, la pintura mural posrevolucionaria inaugura una tradición plástica que fue matizada y estilizada por sus múltiples representantes, no obstante, en sus contenidos se observa la reconstrucción del pasado indígena e histórico, bajo la visión e intención que anteriormente quedó explicitada, como un elemento recurrente que da cuenta de una iconografía particular vinculada a condensar y exaltar lo mexicano.

1.2. Nacionalismo e identidad

Podríamos argumentar que en términos estrictos, al abordar el nacionalismo, como fenómeno político y social que históricamente ha adquirido distintos matices y particularidades, el tema de la identidad está íntimamente relacionado con él, y son prácticamente inseparables. Como ya se ha esbozado anteriormente, el nacionalismo se resuelve como un conjunto de conceptos fundados a partir de premisas ligadas al ámbito sociopolítico, por lo que tiende a desarrollar creencias, fomentar valores, incitar o inhibir conductas y acciones, en el marco de un contexto específico, cuyo desarrollo continuo y apropiación conlleva a fundamentar y a definir el ser social, y por ende, a establecer las condiciones de la identidad, respondiendo a cuestionamientos que las diferentes sociedades han de plantearse, tales como, ¿quiénes somos?, ¿cómo somos?, ¿de dónde venimos?, entre otros que sustraen la esencia de una explicación que los aclara y presenta ante los otros. Es por eso que el pasado histórico juega un papel crucial en esta determinación, y del cual el muralismo mexicano retomó innumerables paisajes, para intentar representar a la nación mexicana. “Una nación es un gran conjunto de hombres de tal condición que sus miembros se identifican con la colectividad sin conocerse personalmente y sin identificarse de una manera importante con subgrupos de esa colectividad.”⁸ La idea de nación está relacionada con la

⁸ Gellner, Ernest, op. cit. p.17.

existencia de una población con sentido de pertenencia, pues es finalmente ésta la que puede y debe— en sentido cívico— hacerla perdurar, respetarla y honrarla.

El muralismo mexicano se empeñó en dejar evidencia de las características de la nación mexicana, por lo que las obras murales estaban dirigidas a la sociedad en general, y aunque se retomaban más ciertos contenidos que otros, la intención u objetivo fue presentar, reconocer y construir en las imágenes sus rasgos históricos y culturales. Como se puede apreciar la idea de nación se estructura como un engranaje que para funcionar o producir determinado efecto, ha de desarrollar una dinámica coherente entre lo que se piensa –premisas ideológicas que la sustentan—, lo que se hace –conjunto de acciones impulsadas o desarrolladas— y hasta lo que se siente, –efecto o respuesta esperada de la codificación del mensaje expuesto en la obra.

Por su parte, la voluntad es un elemento indispensable para el florecimiento de los proyectos, además de ser una característica de la civilidad en donde el hombre a través de la razón puede claramente discernir lo que desea de lo que no, a manera de fijar un criterio que le permite abstenerse de ciertas acciones o participar de ellas. La voluntad pues, conlleva a la libertad para tomar decisiones que han de influir en la vida personal o social de los individuos, en distinto grado e importancia. “La voluntad, no los hechos, es la base de una nación.”⁹ En este tono, podemos argumentar que el nacionalismo se sustenta en el conjunto de voluntades que lo promueven, y en el de las que lo aceptan. No existiría una nación si previamente no hubiera individuos que se abrazaran a dicha idea, o que se asumieran como parte de ésta. Sin embargo, no se debe perder de vista que las voluntades humanas son dirigidas u orientadas en el marco de un orden político y social que vela por sus propios intereses y se logra imponer al individuo. O bien, solicitando a las voluntades individuales que se sumen a un proyecto común que se llama nación, que reflejará luego entonces a la voluntad social o colectiva. Las obras muralistas ofrecían en sus contenidos una visión de la nación mexicana— o de la serie de hechos, rasgos y personajes que la conformaban— que intentó servir de soporte e incentivo para la adherencia de las diferentes voluntades a la idea de lo nacional que se proponía y sugería a través de las obras.

⁹ Gellner, Ernest, op. cit. p. 19.

Acerca de los contenidos o temáticas que abundan en las obras del muralismo posrevolucionario, cabe preguntarnos: ¿quién decide qué pintar o cómo pintar en un muro cualquiera?, ¿es decisión del propio artista o éste solamente recibe instrucciones?. Podríamos decir que es una mezcla de ambas cosas. Por un lado, queda claro que sin la iniciativa gubernamental correspondiente el arte mural no se hubiera desarrollado con la vigorosidad que lo hizo, aunque por otro, se observa que aún coincidiendo en el tema abordado, las formas de representarlo varían de autor en autor, ya que se pueden exagerar o atenuar los hechos, según su propia percepción de la realidad, así como dependiendo de su postura ideológica. De cualquier forma, los autores muralistas se mostraron dispuestos a engrandecer la cultura y la historia de México, convirtiéndolas en hechos venerables o de culto nacional. “Uno no debe ignorar la cultura u olvidarla, pero cierto olvido debe cubrir las diferenciaciones y matices internos dentro de toda cultura políticamente santificada.”¹⁰ El olvido o indiferencia por mostrar algunos hechos o características históricas y culturales, fue necesario para lograr representaciones convenientes de la nación mexicana en las composiciones murales, lo que convierte a sus imágenes en la elaboración de una visión y versión parcial de la realidad, a solicitud de ciertos grupos poderosos, lo cual no niega su proceso creativo.

Se puede apreciar una utilización particular y coyuntural de la cultura —dado que la cultura en sí no cambia, sino la forma de usarla—, que permite conocer y comprender la historia, a la vez que relacionarla e identificarla con determinados símbolos que funcionan como representantes directos de la identidad nacional, en la medida en que se les ha atribuido significados de tal naturaleza. “La cultura, como la escritura, se hace ahora visible y es una fuente de orgullo y de placer que hay que valorar. Así nace el nacionalismo.”¹¹ Se trata pues de realizar una reconstrucción histórica, cultural y política, capaz de asignar a la nación mexicana su propio rostro. En este sentido, la materia prima del muralismo posrevolucionario fue precisamente la cultura, entendida como o un sistema de signos que se codifican y decodifican socialmente, pues su uso y manifestación— sin tentación a la imitación del arte extranjero— fue el fundamento que hizo del muralismo una expresión plástica netamente nacional.

¹⁰ Gellner, Ernest, op. cit. p.21.

¹¹ Gellner, Ernest, op. cit. p.27.

Ante el objetivo de realizar un arte nacional que defina, y que por lo tanto distinga de otros pueblos y países, surge la necesidad de identificar aquellos aspectos y elementos que hacen de la nación mexicana una entidad con rasgos propios, caracterizada, y susceptible de diferenciarse de otras.

El muralismo mexicano, se convirtió en un medio para evidenciar y revivir los hechos que se encontraban sustancialmente en el pasado, y que se convirtieron en motivos para producir y generar pensamientos, conocimientos y emociones que justifican y alimentan un sentido de pertenencia. La serie de imágenes que se exhiben en las obras murales, muestran a los individuos aquellos aspectos que los hacen comunes, de manera que los ubican y reconocen como miembros de una sociedad. Así, la identidad es un conjunto de datos que tienden a caracterizar.

Importante es reconocer que la identidad nacional, como todo proceso, requiere de la existencia de condiciones específicas— que hagan posible su construcción, o al menos la impulsen— que posteriormente traerán consigo implicaciones deseadas sobre el orden social, o simplemente implicaciones que serán canalizadas u orientadas hacia fines o propósitos muy concretos. “Es en estas condiciones, y sólo en ellas, cuando puede definirse a las naciones atendiendo a la voluntad y a la cultura, y, en realidad, a la convergencia de ambas con unidades políticas.”¹² En diversas obras del muralismo se perfila y concentra un resumen de la representación socio-cultural de un grupo o país, no obstante, debe quedar claro que el nacionalismo pretende superar la visión multicultural, para imponer o destacar la idea de homogeneidad social. El nacionalismo engendra y supone la revaloración y el reacomodo de las características y condiciones de los distintos grupos y sectores sociales, esto es, desvanecer las diferencias étnicas, y sólo tomarlas en cuenta, para hacer de ellas un uso favorecedor y folclórico, con miras a forjar una identidad nacional.

Existen diversos factores y elementos que influyen de modo decisivo para que en las distintas sociedades exista estabilidad, armonía y convivencia, para ello se han creado e implementado catalizadores o dispositivos sociales, basados en códigos culturales preexistentes, que regulan y estructuran las relaciones entre los individuos. Las

¹² Gellner, Ernest, op. cit. p.80.

instituciones sociales, son por excelencia aquellas estructuras que se han creado y recreado a lo largo del tiempo para organizar y estructurar el sistema o la vida social, así como para procurar su funcionamiento y permanencia, tales estructuras, representan una compleja e inmensa red de relaciones sociales que superan a los individuos, y más bien éstos se someten voluntariamente a ellas, condicionando y sometiendo su forma de vida a las normas, leyes y valores que se imponen, y que además se convierten en un prerrequisito para la aceptación o el rechazo, de modo que se establecen pautas de conducta que tienden a regir y gobernar los comportamientos y las voluntades. Las instituciones básicas que encontramos sin excepción en cualquier sociedad son: la familia, la educación, la religión, la economía y el gobierno. Cada una de ellas cumple una función específica dentro de las sociedades, sin embargo aunque pueden diferenciarse entre sí por dominar más o menos determinados terrenos de la vida social, o por impactar más sobre ciertas relaciones, es indudable la interacción y realimentación que sostienen, dada la facilidad y frecuencia con que se cruzan sus tareas primordiales.

En este sentido, destaca el papel preponderante y vinculante que tuvo la institución de la educación y el gobierno en el impulso y apoyo otorgado al arte mural que afloró en la posrevolución y que se prolongó durante décadas. Este tipo de manifestación artística satisfacía intereses políticos, en sus contenidos divulgó y ensalzó hechos históricos y culturales de México y desarrolló un imaginario frente a ellos. Por tanto, el muralismo ilustra un conjunto de hechos dentro y para un orden social.

La identidad se resuelve como la asimilación, apropiación e internalización de aquellos elementos que dan cuenta del pasado de un pueblo, así como de sus rasgos más característicos, ya sean biológicos o culturales, siempre que ayuden a configurarlo socialmente. Así, los contenidos de las obras murales actualizaban en cierta forma el pasado histórico, convirtiéndolo en un factor recurrente que ayudaba a recuperar y expresar la identidad de los individuos que pertenecían a la sociedad mexicana. “El mensaje uniformador que difundía el relato histórico se extendió a otras áreas de la cultura. Como se ha visto, la pintura y las artes gráficas se encargaron de exaltar la opulencia del paisaje y plasmaron en esos escenarios toda suerte de representaciones de la idiosincrasia mexicana.”¹³ En el caso del muralismo, esto implicó elaborar un

¹³ Florescano, Enrique. *Etnia, estado y nación*. México: Editorial Aguilar, 1997.p.497.

mensaje unificador y homogenizador que permitiera implantar creencias, y desde luego favorecer el reconocimiento y la identificación entre los relatos históricos y culturales que se ofrecen en las obras y la sociedad a la que estaban dirigidas. El movimiento muralista de la posrevolución se dedicó a plasmar y vivificar en sus distintas escenas y desde diferentes ópticas, elementos que contribuyeron a exponer y afianzar un concepto sobre la nación mexicana, aludiendo a rasgos que por su particularidad u originalidad se traducían en imágenes que invitaban a reconocer a México en ellas, a la vez que exhortaba a sus pobladores-espectadores a sentirse parte de las mismas. Sin duda, la historia de cualquier nación se convierte en un factor esencial para recobrar o recrear la identidad de un pueblo.

El interés por aludir a una integración y cohesión sociales no escapa de las representaciones murales, y más bien se manifiesta explícitamente en algunas de ellas , en donde se ensalzan aspectos de la población mexicana, representando escenas y rasgos de su vida cotidiana, que anteriormente fueron prácticamente invisibles y poco relevantes, y que la corriente muralista retomó para mostrarlas con vehemencia, dejando a un lado el desprecio o reemplazo que se había tenido por ellas en las expresiones artísticas, innovando en la selección de temáticas y motivos así como en la valoración estética de los mismos. Las composiciones murales debían encontrar los vínculos y vehículos necesarios y suficientes para lograr transmitir por medio de las imágenes los puntos de referencia que hacían converger a la población, social, cultural e históricamente. Dado que “A través de la historia, las sociedades que han pretendido constituirse como nación han tenido la necesidad de dotarse de una identidad que los cohesionara y homogenice.”¹⁴ Se buscó crear en las representaciones de la plástica muralista un clima de unidad e igualdad, situación que resultaba indispensable para procurar la convivencia y estabilidad sociales, tan añoradas y deseadas después del conflicto ideológico, y la lucha armada que supuso la Revolución Mexicana, periodo marcado por la escisión y el enfrentamiento de unos grupos con otros.

Con tales antecedentes, resultaba necesario reunir e incorporar en las imágenes a todos los sectores sociales, especialmente a aquellos que habían sido marginados (y que lo seguirían siendo), y habían experimentado profundas desigualdades, que fueron

¹⁴ Acevedo, Esther. *Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias*; en *El nacionalismo y el arte mexicano* (IX Coloquio de historia del arte). México: UNAM, 1986.p.174.

aparentemente el motor para generar cambios sociales radicales. Se trata entonces de buscar un lenguaje pictórico capaz de diluir las diferencias en aras de emitir la idea, sin distinción, de ser parte de una única y acogedora nación, sin embargo, para lograr tal representación se acentúan las características del campesino, del indígena, del obrero, etc., en su respectivo entorno rural o urbano. Es decir, las imágenes de las obras murales hacen referencia a una integración social que está basada en distinciones, mediante el uso y la representación de los rasgos más visibles y comunes de tales grupos sociales, lo que nos lleva considerar la presencia de imágenes y formas estereotípicas y arquetípicas que sirven para conceptualizar y anclar las realidades y fundamentos de la nación mexicana, y que justamente funcionan como un reflejo permanente y autorizado de las mismas. La recuperación de los diferentes sectores y clases es pues una condición indispensable para la consolidación del nacionalismo y la construcción de la identidad. “El vocabulario retomado de lo popular y de lo traído por los artistas de provincia se conjuntaba para la creación de un arte nacional que no sólo se fundamentara en la vida urbana sino en la rural.”¹⁵ La insistencia y frecuencia con que se recurre a los aspectos rurales y agrarios en las obras murales, corresponde seguramente a que México, para ese momento, era un país eminentemente rural.

A manera de expandir la creencia de que pese al lugar de origen, residencia, o actividad desempeñada, todos confluían en un elemento unificador, que superaba cualquier catalogación o clasificación, a saber, la nacionalidad. Así por ejemplo, algunos de los autores muralistas encontraron en la temática agraria una fuente de inspiración constante para mostrar, reconocer y reivindicar a los sectores más desfavorecidos, entre los que destaca la clase obrera y campesina. Las temáticas que abordan en sus obras intentan atenuar los prejuicios étnicos, y más bien convertir a la diversidad étnica en una parte innegable y genuina de la nación mexicana. Resultaba comprensible que tras un periodo caracterizado por la existencia de condiciones sociales polarizadas, luchas ideológicas, existencia de fracciones políticas diferentes, el gobierno en turno buscara alimentar la idea unidad social, y desde el arte intentar trazar tal pretensión.

Lo anterior nos indica que si bien en la etapa posrevolucionaria surgieron múltiples interrogantes, también se revelaron múltiples posibilidades para conceptualizar y recrear a

¹⁵ Acevedo, Esther, op. cit. p. 188.

México como nación, y proyectarla como tal en el arte, la cultura y la educación. El contexto socio-político postulaba la necesidad de redefinir y consolidar lo nacional a partir de un discurso que legitimó y otorgó validez a ciertos aspectos —sujetos, valores, acontecimientos— de la historia mexicana, que tienden a resaltarse y consagrarse como parte irrefutable y esencial de la identidad nacional. “La dinámica política que gobernó la formación de la nueva nación estado a final de los años 1920 desembocó en la revaloración de la historia a la largo de la década siguiente.”¹⁶ Fue dicha abstracción y apropiación de elementos iconográficos e ideológicos, la que hizo posible que en muchas de las composiciones muralistas se expresara una narrativa visual con características particulares, que ofrecían una especie de rastreo histórico que sugiere formas y esencias de México en distintas épocas, ópticas y latitudes. Algunas veces exaltando aspectos geográficos que exhiben su riqueza paisajística, otras tantas aludiendo directamente al folklor mexicano y a la cultura popular en sus múltiples facetas, o bien haciendo referencia a expresiones de carácter histórico que evocan de modo heroico a los sucesos y personajes que influyeron y participaron en la construcción de la nación mexicana, según se había consensuado.

1.3. Muralismo y nacionalismo

Desde sus orígenes la pintura mural posrevolucionaria se gestó en un ambiente sociopolítico particular, en el que afloró la coyuntura para conciliar intereses y la oportunidad para establecer un discurso que mostrara la serie de ideas y preceptos que se habían heredado y retomado de la Revolución, los cuales servirían para definir y regir a la nación mexicana emergente, así como para generar una condición común entre los individuos, en la medida en compartían la misma historia y se identifican como producto de ésta. En este sentido, el reacomodo político implicó un sustento ideológico que avalara cualquier concepción y acción, en este caso, se buscó uno que permitiera amalgamar al Estado con la sociedad. “De ahí que consideremos válido afirmar que lo que más tarde se conocería como muralismo mexicano surgió como una iniciativa del Estado que buscaba legitimidad y prestigio.”¹⁷ Como se explicó anteriormente, el Estado se encontraba ante el requerimiento de apoyarse de una determinada ideología que le permitiera legitimarse y ofrecer a la sociedad elementos sobre los cuales pudieran

¹⁶ Rochfort, Desmond, op. cit. p.83.

¹⁷ Acevedo, Esther, op. cit.p.211.

fincar su identidad nacional. Es por eso que para comprender y analizar al muralismo mexicano de la posrevolución, resulta necesario tomar en cuenta el conjunto de circunstancias e ideas que en su momento sirvieron de cimiento para su desarrollo y que impactan sobre los contenidos centrales de las obras de dicha corriente, y también sobre sus posibles interpretaciones. “El movimiento inicial del muralismo, cumplió su cometido: ser una plataforma ideológica vigorosa e integradora para el nuevo gobierno, alejada de la influencia extranjera que había marcado las épocas inmediatas anteriores.”¹⁸ Encontramos pues la presencia de un discurso que permea las composiciones murales, y que emana de un consenso político que resolvió como se debía representar a la nación mexicana. Resaltando para éste propósito, su cultura, y el sinnúmero de elementos que se desprenden de ella.

Las pretensiones que perseguía la corriente muralista parecían enfocadas, los esfuerzos direccionados en favor de mostrar lo que constituye a la nación mexicana, aludiendo a sus orígenes, etapas históricas, elementos típicos, tradiciones, costumbres, entre otros elementos que pretenden ser y funcionar como esencia de la población e historia mexicanas. En suma, el muralismo es un intento claro por caracterizar a la nación, a través de un sistema de imágenes articuladas que intentan resolver y concretar la mexicanidad, y por lo tanto encaminadas a tipificar *lo propio, lo nuestro* en las composiciones, que además son albergadas y plasmadas en sitios donde pueden confluír constantemente los individuos y apreciarlas una y otra vez para conocer o afirmar su procedencia y pertenencia “La pintura mural y el nacionalismo artístico colmaban viejas aspiraciones mexicanas. Una escuela propia que reflejara nuestra realidad y nuestra historia.”¹⁹ La concepción del arte que surgía, exigía una revaloración de la cultura nacional que implicó una selección y reelaboración simbólica de aquellos elementos que condujeran a dicha representación de lo nacional. Razón por la cual abundan en las obras murales las nociones de México, como poseedor de patrimonio cultural, como escenario histórico, como cuna de héroes y caudillos, de modo que en diferentes sentidos y mediante diversos contenidos se acentúan y sintetizan los aspectos dictaminados por la historia como relevantes o emblemáticos y que abarcan tópicos y

¹⁸ Gaitán, Carmen. *La vanguardia en la educación; en Pioneros del muralismo. La vanguardia*. México: CONACULTA, 2010.p.18.

¹⁹ Manrique, Jorge Alberto. *Los primeros años del muralismo*; en Manrique Jorge Alberto (Coord). *Historia del arte mexicano*. Tomo 13. México: SEP-SALVAT, 1986.p.259.

escenas que van de las civilizaciones mesoamericanas hasta la Revolución Mexicana. Es amplio el espectro de imágenes que se concentran en las obras murales, como parte del recorrido cultural e histórico que esta corriente presenta y ofrece.

Definido y entendido el nacionalismo a partir de las premisas antes expuestas, hay que tener presente que la concepción y características que lo rodean dependerán del lugar y el momento en el que se desarrolle o adopte, de modo que encontramos diferentes tipos de nacionalismos que se sustentan en ideas concretas que privilegian o destacan ciertos elementos y valores que los acompañan y configuran. Siguiendo la tipología de nacionalismos que plantea Abelardo Villegas, encontramos que, “el primero, el más importante y el más extendido de los nacionalismo es el *etnológico*. Esto es, la identificación de las esencias nacionales con lo indígena, y lo indígena con lo popular y lo revolucionario.”²⁰ Este tipo de nacionalismo está muy cercano a la revaloración y recuperación de los grupos indígenas que poseen un carácter ancestral y que han intentado conservar el conjunto de rasgos culturales que les otorga originalidad y particularidad, para salvaguardar la serie de prácticas, rituales, costumbres y dialectos que los muestra como portadores auténticos de la cultura que representan. En este sentido, podemos apreciar e identificar que las ideas que sintetizaron la concepción y visión del muralismo mexicano están relacionadas con este tipo de nacionalismo, en la medida en se asumía a lo indígena como símbolo genuino y directo de lo que representaba a la nación mexicana, y como parte fundamental de la estética que se pretendía impulsar y desarrollar. Otro factor importante de este nacionalismo, es que tiende a encontrar en la noción de lo indígena, la presencia del pueblo, y en él a la nación misma. Cuestión que también es considerada y expresada en el *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* que estaba justamente dirigido a la clase trabajadora, vulnerable, desprotegida y desfavorecida, que experimentaba ciertas condiciones de vida que eran el motor aparente para generar cambios sociales que pudieran terminar o cambiar la situación prevaleciente, de ahí la vinculación del pueblo con lo revolucionario y la semilla del cambio y la mejora.

²⁰ Villegas, Abelardo. *El sustento ideológico del nacionalismo mexicano*; en *El nacionalismo y el arte mexicano* (IX Coloquio de historia del arte). México: UNAM, 1986.p.390.

El segundo tipo de nacionalismo que señala Villegas es el *intimista*, que está basado en aspectos subjetivos y psicológicos, por lo que sostiene la idea de nación a partir de las creaciones que los individuos engendran en su mente, de modo que puedan interiorizar qué es, cómo viven y sienten la nación. Este tipo de nacionalismo está también relacionado con el muralismo, dado que apoya la idea de la nación mexicana como una representación construida e influida por las competencias afectivas y cognitivas de su creador. No podemos dejar de reconocer que la obra mural está mediada por las apreciaciones, posturas, y experiencias del propio artista, y que intervienen con mayor o menor fuerza en la composición. Además, si bien el muralismo pretendía plasmar una estética de lo mexicano (en el sentido que venimos explicando) y se coincidía en el uso de las temáticas abordadas, cada autor imprimía su estilo en la obra destacando ciertos elementos que reflejaron su visión e imaginación ante los hechos y acontecimientos que se proponía reconstruir.

Villegas reconoce un tercer tipo de nacionalismo, el *político*. El cual explica a la nación como una creación que emana directamente de las élites que ocupan el poder, con la intención de dirigirla y reproducirla en las clases populares. Desde esta óptica, el Estado como entidad política superior es el responsable de procurar el orden y fomentar la unidad y cohesión sociales, es el encargado de dirigir y regular el funcionamiento de esa nación. El régimen político que surgía de la Revolución Mexicana debía fortalecerse y consolidarse, por lo que vislumbró en el arte una amplia posibilidad para divulgar un discurso sustentado en la historia y el folclor mexicano, que se edificó y reprodujo en la plástica muralista. Como se planteó al inicio de este capítulo, la iniciativa del gobierno fue crucial y definitiva para el surgimiento e impulso del muralismo como una corriente artística destinada a representar el conjunto de formas y elementos compatibles con los intereses y propósitos del régimen, esto es: una sociedad identificada con los mismos héroes y caudillos, una sociedad orgullosa de su riqueza cultural, una sociedad que es producto de una historia y comparte un presente, en síntesis, lograr la construcción de una identidad nacional capaz de propiciar la unidad y la estabilidad sociales, ofreciendo a partir de las imágenes de los murales, elementos que los hermanan y hacen comunes.

Una última forma de nacionalismo a la que hace alusión el autor, es la que ha denominado, *filosófica*. “Corresponde a lo que se ha dado en llamar filosofía de lo mexicano, la cual considera que un nacionalismo coherente tiene como misión

fundamental hacer el análisis de las situaciones concretas, develar su verdadero significado, precisar cómo ha vivido el mexicano su condición humana e insertarlo en el panorama general de la historia y la cultura.”²¹ Podemos decir que la filosofía de lo mexicano se asume como un tipo de nacionalismo en la medida en que plantea la importancia de definir a la nación mexicana a través de la revisión de sus características más primordiales, teniendo como eje central la experiencia humana en torno a su historia, hasta culminar en una reflexión que lleve a concretar qué es la nación mexicana, para de esta forma ubicarla y reconocerla en la cultura general. Tal concepción remite a un nacionalismo capaz de elaborar una concepción y una comprensión de lo mexicano que otorgue particularidad a la nación y a quienes alrededor de ella puedan ofrecer una explicación o una interpretación.

Todos y cada uno de los tipos de nacionalismos anteriormente referidos, son el resumen de una elaboración ideológica y simbólica que sugiere y conduce al establecimiento y aceptación de la nación mexicana concebida como una noción vital y real que es indispensable para fundamentar y orientar la conducta social, así como para proponer y evidenciar los elementos de su identidad. Enfatizando en el aspecto político, psicológico, sociológico o filosófico, estos nacionalismos exponen una postura frente a lo nacional y una abstracción de lo mexicano. “Estas ideologías nacionalistas tienen un valor más expresivo que significativo. Son coherentes en lo que expresan, aunque puedan ser falsas en lo que significan.”²² Es decir, las obras murales engendran un discurso visual que se expresa a sí mismo y se posiciona como una realidad, aunque ésta sea producto de la reconstrucción o reinterpretación histórica y política.

El muralismo, que en sus inicios no había sido denominado como tal, se acompaña de un conjunto de ideas que fueron políticamente promovidas para sustentar y alentar la construcción de una nación, así como para orientar las creencias que podemos desplegar en torno a ésta. Es decir, responde a una visión del arte que se proponía privilegiar aquellos aspectos y motivos que ameritan ser retomados para configurar lo nacional y establecer sus elementos más característicos a través de una gama de representaciones. El impulso para la realización de las obras murales, es parte de un discurso generado a partir de las élites del poder, así como de la necesidad histórica de resolver qué es lo

²¹ Villegas, Abelardo, op. cit. p. 398.

²² Villegas, Abelardo, op. cit. p. 399.

mexicano, y cómo representarlo, para que de esta manera adquiriera una significación, y puedan impactar sobre los diferentes sectores sociales, pretendiendo evidenciar una incorporación de los mismos a través de las variadas imágenes que constituyen las creaciones de esta corriente artística. Mediante el manejo de determinadas formas y temáticas el muralismo, intentó acercarse, al *modus vivendi* y al *modus operandi* de aquellas clases y sectores que no solían ser la parte central o esencial de las composiciones artísticas, y por el contrario estaban desprovistos o alejados de un valor estética. En el muralismo, construyó y fabricó una idea del indio, que es frecuentemente reproducida en sus obras, pero sólo existe como parte de una concepción abstracta de lo nacional, y que no tiene correspondencia con la realidad, es decir, se lleva a cabo una prefiguración conceptual traducida a forma, el indio es y existe en las composiciones murales solamente como una representación formal.

Conviene en este sentido, ofrecer la clarificación conceptual entre nacionalismo y patriotismo, ya que aunque puedan parecer vocablos afines, poseen ciertas particularidades que los distinguen por completo. Como se ha explicado anteriormente, el nacionalismo forma parte de una ideología que pretende reflejar el sistema de creencias que se tienen acerca de una nación, mientras que el patriotismo, “es el orgullo que uno siente por su pueblo, o de la devoción que a uno le inspira su propio país.”²³ Sin embargo, podemos apuntar la presencia de contenidos muralistas encaminados a la construcción del nacionalismo, y aunque podamos advertir que también existen otros con tendencias a generar un patriotismo, no debemos perder de vista que, éste último es un elemento que puede o no encarnarse en cada sujeto bajo sus propias consideraciones, dado que el orgullo es una actitud que cada sujeto vive de modo diferente según sus experiencias, preferencias y aspiraciones.

Esta aclaración resulta pertinente en la medida en que el nacionalismo, representa una construcción ideológica y política, a la cual los individuos pueden acceder, mediando sus percepciones de la realidad por la interferencia o influencia de factores afectivos que pueden condicionar sus actividades cognoscitivas frente a fenómenos concretos. Sin embargo, cuando hacemos referencia al patriotismo, debemos tener presente que éste se elabora y proyecta privilegiando el ámbito de lo afectivo, y de ahí la dificultad que

²³ Brading, David. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. México: Ediciones Era, 2009.p.11.

asoma al intentar valorarlo. Complementariamente, no podemos dejar de reconocer la existencia de ciertos protocolos y ritos sociales que se llevan a cabo para mantener y reproducir tanto el nacionalismo como el patriotismo de la población, me refiero a esas prácticas mínimas y cotidianas en las que se asimila y comprende la realidad bajo ciertos referentes socioculturales preestablecidos y preceptados. “La idea de nación se identificó con las fechas fundadoras de la república, con los héroes que defendieron a la patria, con la bandera, el escudo y el himno nacionales y con los rituales programados en el calendario cívico.”²⁴ De cualquier manera, se puede identificar una serie de acciones encaminadas a propiciar y consolidar tanto el nacionalismo, como el patriotismo.

En términos del muralismo, conviene tener presente que las imágenes caracterizan y tipifican a la nación mexicana por medio múltiples vías, no obstante el resultado o efecto que tales representaciones puedan tener en cada persona, además de ser variables, estarán determinadas o al menos mediadas por su carga cultural. El nacionalismo, a diferencia del patriotismo, está asociado a una concepción política y social, más que a un sentimiento o apreciación meramente subjetiva. La construcción ideológica que representa el nacionalismo puede funcionar como puente entre la realidad y la serie de ideas de las cuales nos valemos para entenderla o explicarla. La pintura mural nos expone justamente a una versión de lo mexicano que alimenta o refuerza sus aspectos más destacables o ilustres.

Las obras murales, desde sus diferentes tópicos, ofrecen versiones de la realidad mexicana que están íntimamente ligadas a la representación de cuestiones propias que se asumen como parte definitiva de la historia y de la cultura, y que por lo tanto poseen la capacidad para definirla. Es decir, es una arte que se sostiene de premisas altamente ideológicas, cuya pretensión central está orientada a identificar y establecer los principios rectores de la identidad nacional, que son representados y traducidos en las obras por medio de un lenguaje basado en formas, colores, temas y de más elementos compositivos que establecen e instauran dogmas sobre la nación mexicana.

²⁴ Florescano, Enrique, op. cit. p.495.

Tomando en cuenta que las creaciones artísticas tienen lugar en un medio social e histórico específicos, que a su vez están rodeados de ciertos factores circunstanciales así como acompañados de coyunturas, que políticamente se busca aprovechar para tener la posibilidad de asegurar la permanencia en el poder, mantener el control sobre los individuos, o bien regular las relaciones sociales, se puede dilucidar una mutua interacción entre el arte mural de la posrevolución y el nacionalismo. “El nacionalismo que predicó el Estado uniformó las ideas colectivas y creó en la población un sentimiento de parentesco que se manifestó, entre otras cosas, en la concepción del Estado como padre y madre de la extensa familia nacional.”²⁵ Se genera una fusión entre muralismo y nacionalismo, en donde uno se alimenta del otro, así mientras éste último ofrece un sustento o plataforma teórica e ideológica, el otro las justifica en sus representaciones. En este sentido, la realimentación que experimentan obedeció a la necesidad de construir y reproducir un sistema de ideas que sirvieron para fundar y consolidar un concepto de nación. El ámbito educativo se convirtió en un terreno fértil para arraigar y afianzar desde preceptos hasta prácticas nacionalistas. Por lo anterior, no resulta extraña la presencia de obras murales en centros educativos, en donde los individuos que experimentan una socialización, interiorizan y funcionalizan tales nociones por medio de actividades que se practican con regularidad. Asimismo, en los procesos de enseñanza y aprendizaje se suele recurrir al uso de imágenes para reforzar o sintetizar conceptos, y acercar o familiarizar al alumno con determinados contenidos.

Las composiciones murales fueron en gran medida una especie de enseñanza ilustrada para la población en general. Asimismo podemos observar que las obras murales se ubicaron en sitios que pueden considerarse como centros importantes en donde tienen lugar actividades educativas, políticas, jurídicas o culturales, que suelen reunir regularmente a una cantidad considerable de individuos, y por tanto permiten anticipar o suponer su expectación frecuente.

El muralismo posrevolucionario, sirvió para exhibir y sintetizar la historia, por lo que ayudó o participó en la elaboración de la idea de la identidad nacional de manera que cumplió una función social y política. La primera, expresada en cuanto al afán cohesionador, es decir, perfilar desde sus contenidos un sentido de pertenencia y la

²⁵ Florescano, Enrique, op. cit. p.498.

creación de lazos de convivencia y afinidad entre los individuos; la segunda, en tanto impulsó una ideología que pretendía mostrar y evidenciar la existencia de un Estado con la capacidad de conciliar e incluir a todos, para así reconstruir una nueva sociedad dotada de identidad y orientarla a privilegiar y respetar los elementos y símbolos que le otorgaron tal cualidad, políticamente valiosa e indispensable.

Es así como las temáticas desarrolladas en muchas de las composiciones murales tienen como materia prima elementos relacionados con las épocas y etapas históricas que han caracterizado y determinados al territorio en cuestión, y que alimentan su configuración hasta elaborar una especie de personalidad histórica que es materializada en los murales a través de aquellos aspectos considerados o evaluados como célebres, determinantes e importantes en el rumbo de la nación. “No puede negarse que el nacionalismo, aprovecha la multiplicidad de culturas, o riqueza cultural preexistente, heredada históricamente. Es posible que se haga revivir lenguas muertas, que se inventen tradiciones y que se restauren esencias originales completamente ficticias.”²⁶ Lo anterior, nos remite nuevamente al carácter de construcción que adquieren los contenidos de las obras del muralismo, frente a la necesidad de instaurar y reproducir la idea de nación que se pretendía respaldar y legitimar.

Capítulo 2. La obra mural de José Clemente Orozco.

El muralismo mexicano ha sido identificado y estudiado como una corriente artística que replanteó las necesidades estéticas e innovó en la concepción del arte mexicano, en tanto le otorgó una función social y le atribuyó posibilidades más que decorativas, pero también ha sido caracterizado como un movimiento plástico que respondió a una serie de circunstancias históricas, sociales y políticas que lo alentaron, hasta constituirlo como una expresión artística que se expandió temporal y geográficamente a través de los múltiples artistas que se adhirieron a él para representar y abarcar en los muros diferentes tópicos de la realidad mexicana y de su historia. Sirva lo anterior para asumir que el arte mural mexicano que tuvo su origen en la etapa posterior al término de la Revolución Mexicana se acompañó de elementos y circunstancias que le permitieron consolidarse como un movimiento plástico que hasta ahora representa y da

²⁶ Gellner, Ernest, op. cit. p. 80.

particularidad a México en el ámbito del arte. Al referirnos al muralismo como movimiento, se reconocen en él elementos como: representantes, características temáticas, temporalidad, entre otros, que justamente le acentúan dicho carácter.

José Clemente Orozco, es uno de los autores muralistas mexicanos más tempranos y reconocidos, perteneciente a la llamada primera generación de muralistas que recibieron auspicio e impulso por parte del gobierno y con la dirección del entonces Secretario de Educación Pública José Vasconcelos, para ejecutar su obra en recintos públicos. Recordemos que las iniciativas que surgen en el terreno de la educación y la cultura a partir de 1920, se proponen evocar y representar al pueblo, a los sucesos y personajes históricos en las manifestaciones artísticas y ubicarlos como parte central y sustancial de las obras.

Aflora un ansia civilizadora y modernizadora que se propone sacar del atraso a las clases populares y superar o subsanar el caótico clima que privaba, para iniciar así un proyecto político que anhelaba concretar las aspiraciones y materializar las premisas de la Revolución Mexicana. Bajo este contexto, un arte monumental satisfacía la necesidad de mostrar y reafirmar a la población sus bases históricas, así como hacer de los muros una especie de *altar* para la historia, para consagrar y perpetuar sus luchas y personajes más célebres y destacados.

2.1. Orozco muralista.

La obra mural de José Clemente Orozco, se enmarca en el escenario anteriormente descrito, es decir, en una etapa cercana y casi inmediata al término de la Revolución Mexicana, lo cual nos permite presumir la latente exigencia de retomar y plasmar pasajes históricos o de orientar las composiciones a partir del abordaje de temáticas específicas. “Como parte de su programa Vasconcelos se propuso educar a las masas por medio de ideas e imágenes plasmadas en los muros de edificios públicos”²⁷. Ante la existencia de una sociedad en su mayoría analfabeta, el arte visual se convirtió en un recurso importante para atenuar las carencias de lectura y escritura, y hacer patentes los mensajes deseados.

²⁷ Villareal, Evangelina. *Antiguo Colegio de San Ildefonso*. México: UNAM-CONACULTA, 2005. p.13.

La obra mural que se encuentra en el Antiguo Colegio de San Ildefonso en la ciudad de México, es un claro ejemplo del ímpetu del proyecto muralista en sus primeros años, en el que se consigue la participación de artistas como: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Roberto Montenegro, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Jean Charlot, Fernando Leal y José Clemente Orozco, quien particularmente ejecuta en dicho espacio una amplia obra en comparación con los otros autores. En este edificio los artistas dejaron evidencia en sus composiciones de los contenidos que comenzaron a marcar el rumbo de las emergentes expectativas del arte mural, y sobre todo de las representaciones alusivas a la mexicanidad.

Cabe señalar que la temática muralista hace énfasis en los conflictos armados de la independencia y la revolución mexicanas, por lo que las obras muralistas, muestran desde episodios hasta personajes que permiten configurar y asimilar dichas etapas históricas a través de sus elementos más representativos.

De manera particular la obra mural de Orozco que se concentra en San Ildefonso, incluye y abarca obras que no necesariamente están relacionadas con la temática nacionalista o el folclor mexicano, no obstante expresan una crítica a la realidad política y social de la época, si bien en sus composiciones no termina de reivindicar al pueblo, tampoco desprecia su dolor y su esfuerzo fuera y dentro de la contienda o lucha armada, sino por el contrario están constantemente presentes. Sus obras se caracterizan por manejar ciertos elementos compositivos como el uso de colores y tonalidades sobrias, que relatan pasajes en donde se destaca y relata la violencia, la muerte, la batalla, la burla, la sátira, las luchas, o el dolor, que se corresponden con la temática abordada. Al realizar obras cuya temática preferencia los aspectos antes mencionados, el artista es un claro opositor de las representaciones y manifestaciones folclóricas en el arte mural, apostando por una representación trágica y dolorosa de ciertos sucesos. En este sentido, el propio autor afirma en su autobiografía: “Los barbizonianos²⁸ al aire libre pintaban muy bonitos paisajes, con los reglamentarios violetas para las sombras y verde nilo para los cielos, pero a mí me gustaban más el negro y las tierras excluidas de las paletas

²⁸ Alfredo Ramos Martínez organizó una escuela experimental en las afueras de la ciudad de México que entusiasmó a los jóvenes inconformes. Allí pintarían como los impresionistas, “al aire libre”. Llamaron “Barbizon” a su escuela. González Mello, Renato. *José Clemente Orozco. La pintura mural mexicana*. México: CONACULTA, 1997.p.30.

impresionistas.”²⁹ La tendencia a la utilización y recurrencia de colores oscuros es un rasgo característico de su obra artística, sin que ello afecte el sentido de las composiciones, en las que aún con pasajes ensombrecidos logra expresividad y continuidad temática.

Asimismo en la obra mural de José Clemente Orozco se puede apreciar la versatilidad temática de las que sus creaciones fueron objeto, al abarcar tópicos tan distintos como la lucha revolucionaria, la vida campesina o incluso temas de corte filosófico y universal, que reflejan la visión Vasconcelista — que para entonces era una política de Estado— primigenia del arte mural en México, y que encontramos en obras como la Creación de Diego Rivera.

Al ser Orozco de los primeros artistas que se sumaron a la realización de obras murales, corresponde a su época fijar y explicar la visión y misión de ese nuevo arte que emergía con pretensiones en el terreno político y social y que albergó en sus imágenes todo un repertorio histórico y cultural de gran utilidad para trazar y sostener una idea de pertenencia e identidad nacional. “Pretendiendo la unificación y apuntando lo que se consideró la idiosincrasia del país entero siguiendo la lógica de una defensa de lo propio frente a las amenazas externas, el discurso buscó el núcleo popular para generar principios identitarios. Se afirmaba el yo mientras se negaba al otro.”³⁰ El muralismo de la posrevolución nace bajo la bandera de un arte directamente relacionado y vinculado con la nación mexicana, sus procesos, luchas y transiciones, abogando también por la representación de una estética del pueblo mexicano.

En el *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE)* de 1923, se intentó sintetizar la visión del arte mural posrevolucionario en una serie de premisas con las que el propio Orozco, a pesar de haberlas aceptado en un inicio, entraría más adelante en discusión y desacuerdo con ellas, argumentando su poca viabilidad y resonancia o correspondencia con la realidad. Como el propio autor lo señala “posteriormente estas proposiciones fueron muy modificadas en su forma, pero

²⁹ Orozco, José C. *Autobiografía*. México: Ediciones Era, 1970.p.33.

³⁰ Pérez Monfort, Ricardo. *Muralismo y nacionalismo popular 1920 a 1930*, en Memoria Congreso Internacional de Muralismo. México: UNAM-CONACULTA, 1999.p.176.

no en su significado fundamental”³¹ Al respecto el artista expone la imprecisión o imposibilidad de comprender el sentido de ciertas aseveraciones contenidas en el Manifiesto.

Por ejemplo, en cuanto a la llamada socialización del arte explica que ésta no sería posible sin un previo cambio radical en la estructura de la sociedad, aludiendo a la presencia de un problema más estructural que estético que tiende a empañar o invalidar tal pretensión. Asimismo expresa el absurdo que implicó repudiar o despreciar la pintura llamada de caballete, ya que ésta no representaba necesariamente a la clase burguesa y por el contrario resultaba igualmente útil y valiosa para el pueblo y los trabajadores.

Rebate y cuestiona los supuestos básicos³² que abanderaron y sustentaron al muralismo, es claro su afán por expresar que la pintura mural no cumplía tales preceptos y la dificultad que representaba aplicarlos y asegurar que resultaría una fuente de liberación o emancipación para las clases trabajadoras o para impactar sobre sus condiciones de vida. Si bien se puede considerar esta oposición como una mera crítica del artista, también implica un enfrentamiento con él mismo y un reconocimiento de los límites y limitaciones de la plástica mural, antes de asumirla como un medio transformador de la realidad.

Es importante señalar la ruptura que tuvo el artista ante tales consideraciones, puesto que ayuda a interpretar su obra mural, en la medida en que bajo tales afirmaciones adopta una postura frente a los hechos representados en sus composiciones, pudiendo acentuar o atenuar determinados elementos en ellas como resultado de tales reflexiones, y desde luego para tener el antecedente de la visión de este autor en cuanto al proyecto muralista y lograr de esta forma una aproximación a su obra tomando en cuenta tales

³¹ Orozco, José C, op. cit. p. 67.

³² Las proposiciones centrales que aparecen en el *Manifiesto* son:

“Socializar el arte”

“Destruir el individualismo burgués”

“Repudiar la pintura de caballete y cualquier arte salido de los círculos ultraintelectuales y aristocráticos”

“Producir solamente obras monumentales que fueran del dominio público”

“Siendo este momento histórico, de transición de un orden decrepito a uno nuevo, materializar un arte valioso para el pueblo en lugar de ser un expresión de placer individual”

“Producir belleza que sugiera la lucha e impulse a ella” .Ibíd.

rectificaciones, o bien identificar dónde estos pensamientos se materializan en sus composiciones.

No obstante, es importante tener presente que aunque este autor haya adquirido fama y reconocimiento internacional como muralista, su labor artística no se limitó al arte mural, y que otras de sus producciones y creaciones dan cuenta de su estilo y preocupaciones. Por lo que es importante hacer notar la participación activa que el autor tuvo en otras manifestaciones artísticas y culturales como la caricatura política, la litografía y el teatro, incursiones que revelan que su quehacer creativo se expandió tanto como su necesidad de explorar las diferentes modalidades del arte, siendo éstas un medio potencial para la manifestación humana. Y es precisamente a propósito de su actividad como escenógrafo que resaltaré algunas consideraciones con el afán de reconocer al artista en otras facetas, que no sólo permiten obtener una impresión general de su labor artística sino que proporcionan elementos que son de utilidad para reflexionar y comprender el sentido de su obra mural.

En el ámbito del teatro José Clemente Orozco colaboró en algunas puestas de escena — *Umbral*, *Obertura republicana*, *Presencia*, *Pausa* y *Ballerina*— con el diseño del vestuario y la escenografía, elementos que se vinculan directamente con la trama y los personajes para lograr armonía en el mensaje y sobre todo procurar su comunicabilidad. En este campo la labor del artista consistió en elaborar, estructurar y articular —al igual que su pintura mural— componentes que hacen posible la trasmisión de una idea, apoyándose en las representaciones simbólicas o connotativas que los elementos de la obra pueden adquirir según su modo de aparición o intervención. Sin ahondar en las características e ideas centrales que se desarrollan en estas tramas teatrales, baste decir que todas ellas abordan temáticas relacionadas con ideas, pensamientos, sentimientos o estados propios de la condición humana. El autor manifiesta su capacidad para representar y dotar a los personajes de la inequívoca expresión correspondiente, insertándolos significativamente en la obra; se valió para ello de parámetros compositivos como la forma y el color para representar tanto estados psicológicos o internos de los personajes como situaciones cotidianas que, sin importar su cercanía o distancia, pertenecen al terreno de lo humano.

En este sentido el análisis iconográfico de una obra generalmente debe auxiliarse de las ideas derivadas de la postura ideológica de su autor, pues es finalmente éste el que a pesar del contenido explícito y aparente de la composición puede matizar u orientar el sentido de un acontecimiento histórico en la obra, al exhibir una batalla de manera benevolente o malévol, y seleccionando el tema particular a partir del cual realizará tales representaciones. Y aunque las obras del muralismo versaron principalmente sobre aspectos de la historia y la cultura mexicanas, la elección cómo o a través de qué medios icónicos representarlos y estructurar las temáticas es elección del artista y producto de su estilo.

2.2. El mural: *La destrucción del viejo orden*.

La obra mural titulada *La destrucción del viejo orden*, fue realizada por José Clemente Orozco en el año de 1926, en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, en dicho recinto se encuentran más de veinte obras murales del artista, que se distribuyen en los diferentes niveles del edificio. En la planta baja se encuentran las obras: *El banquete de los ricos*, *La trinidad revolucionaria*, *La huelga*, *La trinchera*, *La destrucción del viejo orden* y *Maternidad*; en el primer piso: *La ley y la justicia*, *El juicio final*, *La libertad*, *El acebo*, *Basura social*, *Alcancía* y *Los aristócratas*; y en el segundo piso: *Mujeres*, *Sepulteros*, *La bendición*, *Trabajadores*, *La despedida*, *La familia* y *Revolucionarios*. Además de obras como: *Hombres que beben agua* y *Los ingenieros*, que se ubican en el arranque de la escalera principal del edificio, y *Cortés* y *La Malinche o Razas aborígenes*, *Franciscanos*, *La juventud* y *Constructores* que se encuentran en el cubo de la dicha escalera.

“En 1910, la Escuela Nacional Preparatoria, pasó a formar parte de la Universidad Nacional fundada por Justo Sierra. Durante más de seis décadas continuó siendo la cuna de varias generaciones de intelectuales y destacadas personalidades. En 1978 el inmueble dejó de ser sede del plantel 1 de la Escuela Nacional Preparatoria”³³. El mural *La destrucción del viejo orden* es ejecutado en el momento en que el edificio está destinado a la actividad académica, y es bajo este escenario donde el artista pinta los murales antes mencionados en el periodo que va de 1923 a 1926.

³³ Villareal, Evangelina, op. cit. p.3.

Mediante los títulos de las obras murales anteriores podemos anticipar e identificar la diversidad temática que caracterizó la obra mural de José Clemente Orozco así como su estilo versátil capaz de representar distintos hechos, ya sea recordándolos, ridiculizándolos o revalorándolos, para así tomar partido por distintos fenómenos históricos y de la realidad social y política de su época. De esta forma la ejecución plástica del artista transitó por distintos tópicos que van del ámbito religioso al político, y recrean escenas referentes al campesino, al poder, a la lucha, entre otras de carácter histórico y sociocultural.

La obra que nos ocupa *La destrucción del viejo orden*, está ubicada en la planta baja del llamado Patio Grande de San Ildefonso, entre las obras *La trinchera* (en el lado izquierdo) y *Maternidad* (en el lado derecho). Aunque anteriormente el artista trabajó en esos muros otras obras que él mismo decidió borrar, entre las composiciones que se conservan desde el inicio en este sitio se encuentran *Maternidad* y *El banquete de los ricos*. Cabe destacar que algunas de las obras se encuentran imbricadas unas con otras, rasgo que no altera su unidad temática. La técnica que fue empleada para realizar la obra en cuestión, al igual que todas las demás creaciones murales ejecutadas por el autor en dicho recinto, es el fresco³⁴. La pintura al fresco, debe su nombre a las condiciones que requiere el soporte material para su ejecución, y ha sido la técnica más empleada y recurrente para la elaboración de las obras murales.

A continuación realizaré una descripción de la obra, a través de la identificación de sus elementos compositivos. En cuanto al contenido presenta en el plano central o primer plano a dos hombres de cuerpo completo, de edad madura, complexión robusta, de altura similar, piel morena, en postura erguida y mirando hacia atrás de tal manera que no pueden apreciarse los rasgos de sus rostros. Ambos con cabello corto, tienen los pies descalzos y llevan un ropaje (pantalón y camisa) de color claro y textura ligera semejante a la manta o el lino. Las figuras masculinas mantienen una expresión corporal, particularmente la que se encuentra en el lado derecho, en la que se acentúa aun más la mirada retrospectiva a través de la fuerza y tensión que revelan los músculos del cuello, muestra el brazo derecho extendido y separado de la cadera, y el brazo

³⁴ El fresco, es una técnica que exige que el muro esté húmedo en el momento de pintar, y el resto de los procedimientos para pintar se realizan en seco. Borrás, Gonzalo. *Introducción general al arte: arquitectura, escultura, pintura, artes decorativas*. Madrid, España: Ediciones Istmo, 1996.p. 246.

izquierdo flexionado a la altura del pecho, los pies espaciados por una distancia breve que da la sensación de que está caminado, y porta una canana a la cintura con cinco balas.

El hombre que se ubica en el lado izquierdo, parece adoptar una postura más estática, con los pies casi al mismo nivel, y sólo puede observarse el brazo izquierdo extendido, ya que el derecho es ocultado por una especie de sarape o cobija que lleva a los hombros y lo cubre por detrás poco más abajo de las rodillas, lo que da la impresión, a pesar de su rigidez, de movimiento en su figura a través de los pliegues que tienden a formarse en dicha prenda. Lo distingue además llevar puesto un sombrero.

Frente a los dos sujetos, en un segundo plano, aparecen distintos elementos, entre los cuales destaca una construcción y otras estructuras arquitectónicas en la parte superior derecha e izquierda, así como una columna derribada. Hay también otras formas y líneas que no se resuelven en objetos o eventos formalmente definidos o concretos, sino que por el contrario conforman una escena nebulosa y confusa, no obstante la atención de los sujetos está completamente puesta en dicha escena.

La obra se encuentra visualmente proporcionada, ya que las distintas formas que la constituyen se distribuyen de modo tal que no se observa mayor atracción o atención sobre algún aspecto específico, incluso la presencia de las dos figuras masculinas con características muy parecidas de forma, escala y estructura procuran un equilibrio visual en general. De igual modo, la escena que aparece detrás de ellos no favorece la distribución de elementos hacia algún punto de la obra. Es decir, la ubicación de los distintos elementos no se predispone o acentúa en un área concreta, sino que existe cierto balance en el que no se tiende a privilegiar un espacio sobre otro para la profusión de elementos. Así el conjunto visual resulta equilibrado en función de la relación y posición que se muestra en cada uno de sus elementos.

Respecto al contenido de la obra, se compone de estos dos sujetos que vuelven el rostro totalmente hacia atrás para observar un acontecimiento en donde hay una interposición de formas y elementos. Sin embargo, los individuos parecen ejecutar un lenguaje corporal en el que el movimiento de sus brazos por ejemplo, los muestra interactuar e incluso caminar. La obra se desarrolla en un espacio abierto en el que se presenta una

escena al aire libre o en el exterior que no está delimitada, o bien, no establece una frontera entre los sujetos y el suceso que ocurre detrás de ellos, por lo que existe una continuidad entre las imágenes.

En cuanto a la utilización del color se puede observar que la composición guarda una afinidad entre los tonos empleados y seleccionados ya que no se forman contrastes cromáticos. Se utilizan principalmente tonos rojizos, cafés y grises. Por ejemplo aunque la ropa que portan los dos hombres es de una tonalidad clara y luminosa, tienden al café y al gris, colores que armonizan con los tonos empleados para definir su tono de piel y cabello, así como con los elementos que los acompañan—sombrero y canana— que presentan tonos cafés. En la parte inferior, en lo que representa el suelo en el que los sujetos están parados predomina el color negro. En la parte superior se aprecia un tono gris que enmarca la obra y hace resaltar los elementos y formas subsecuentes que también presentan una combinación cromática afín entre los tonos rojizos de la parte izquierda y los tonos cafés y grises de la parte derecha. En resumen, los colores empleados en la obra mantienen un equilibrio entre sus tonalidades.

Asimismo la obra guarda ciertas características que le proporcionan mayor realismo a los distintos elementos que aparecen en ella, como por ejemplo se utiliza el recurso del sombreado para marcar y enfatizar los contornos de los cuerpos y las figuras y conseguir así darles volumen, así como el sentido de profundidad que se produce en la lejanía espacial que se percibe entre los dos personajes y la escena que acontece detrás de ellos. También se pueden apreciar otros rasgos que le proporcionan a la composición dinamismo, y que participan en ella para acentuar las condiciones y acciones de los elementos involucrados, como lo son en este caso, los movimientos corporales de los sujetos y también la textura y el movimiento de la tela de sus prendas que le otorgan verosimilitud.

Una vez descrita la obra en sus características formales esenciales, me propongo trasladar y situar su contenido explícito al análisis de las cualidades y los valores que permitan comprenderla en un sentido implícito e interpretarla en su relación con la construcción de la identidad nacional. Ahora bien, la iconología a diferencia de la iconografía, pretende analizar las imágenes, historias y alegorías que intervienen en la obra de arte.

Como ya se mencionó anteriormente, el título de la obra que se está analizando es “*La destrucción del viejo orden*” — vale la pena señalar que es el único título con el que se le conoce, a diferencia de otras obras murales — resulta importante considerarlo y detenerse aunque sea brevemente en él, ya que más que una simple denominación para identificar o particularizar a la composición, es un elemento que expresa y encierra una idea general del contenido denotativo y connotativo de la creación plástica, hasta sintetizar en cierta forma, la representación que tuvo para su autor y que le permitió nombrarla.

Una reflexión semántica del título de la obra nos da la pauta para conocer el sentido que deseaba transmitir el autor, y así establecer si existe una correspondencia entre su denominación y su contenido, o descubrir qué tipo de relación guardan ambos. No olvidemos además que los conceptos y el conjunto de términos de los que éstos se valen para ser contruidos, y de esta manera poder explicar y comprender distintos fenómenos, cumplen funciones tanto gramaticales como sociales que tienen la capacidad no sólo de almacenar un significado, sino también de aceptar, reproducir, rechazar, o criticar una determinada realidad.

La destrucción, como bien sabemos es un término que hace referencia a una estado de cosas que ha sido derribado y fuertemente alterado, a manera de un aniquilamiento en el que se ha perdido la estabilidad y la armonía, y donde tiene lugar una proceso de devastar. Por otro lado, el término viejo alude a una condición que manifiesta que algo, por sus características intrínsecas, no empata con la actualidad dado que ocurrió en otro momento y pertenece a una época anterior y por lo tanto ese algo parece poco vigente y resulta arcaico. En lo que respecta al término orden, podemos decir que comprende una serie de características en las que hay una plenitud de diferentes tipos y en los diferentes ámbitos, al prevalecer una estabilidad que a su vez hace posible continuar o mantener determinadas condiciones que son las deseadas. En este sentido, el título de la obra expresa una condición o proceso que se ha terminado y por ende superado, posteriormente se explicará más a detalle a qué tipo de proceso y destrucción hace referencia.

La obra es de 1926, y forma parte del llamado muralismo de la primera generación que tuvo lugar y se desarrolló sólo unos años después de concluido el conflicto armado de 1910, es decir, la creación corresponde a las exigencias, peticiones y preocupaciones

que permearon durante la posrevolución en el ámbito del arte. Como sabemos, “La revolución mexicana significó un parteaguas en el devenir de la historia de México, ya que produjo transformaciones trascendentales en todos los renglones sociales, políticos, económicos, y culturales de nuestro país”³⁵. Ello supuso la construcción y producción de un discurso político del cual se alimentaran las expresiones artísticas y culturales. El muralismo posrevolucionario, y los artistas pertenecientes a su primera generación como lo son: Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero, Fernando Leal, Fermín Revueltas, Roberto Montenegro, Amado de la Cueva, y Carlos Mérida, por mencionar algunos, reprodujeron en sus obras el anhelo de estabilidad y superación sociales al que se aspiraba, así como destacar los elementos y personajes que singularizan a la nación mexicana, y la muestran valerosa y enriquecida en su historia y cultura. Para lo cual privilegian o tienden a temáticas como la educación, la justicia, la libertad, la igualdad, o bien las costumbres, tradiciones y culturas ancestrales.

Es en este contexto y bajo tales características que Orozco accedió a los muros en San Ildefonso, para llevar a cabo entre otras cosas, el afán vasconcelista de acercar y llevar al pueblo a las manifestaciones artísticas. *La destrucción del viejo orden*, presenta una escena donde permanecen derribadas estructuras arquitectónicas, dentro de las cuales destaca una columna caída –de orden dórico—, que como sabemos es el elemento arquitectónico sustancial que brinda cimiento a toda construcción, de manera que la soporta y mantiene, en este sentido se hace más intensa la idea de destrucción en la obra al exhibir un forma de esta naturaleza abatida para remitir y enfatizar el proceso definitivo o contundente del derrumbe que se vivió y experimentó.

Atendiendo al contenido de la obra y al contexto en el cual se realizó, podemos interpretar que lo que se destruye es el orden político que imperaba antes de la Revolución Mexicana, a saber, el porfirista. El orden en un sentido político implica y representa una serie de intereses, élites y ciertos modos llevar el poder, que le asignan tal categoría, pero ante todo que le permiten mantenerse y constituirse como un régimen que con sus propias normas y reglas administra el poder y tiene la capacidad de gobernar a una sociedad determinada. Además, no olvidemos que la dictadura de

³⁵ López Orozco, Leticia. *Escenas de la Independencia y de la Revolución en el muralismo mexicano*. México: V Asamblea Legislativa del Distrito federal, 2010. p.21.

Porfirio Díaz, en lo referente al terreno del arte, tendió a la imitación de lo europeo, particularmente de Francia. “La revolución era inminente, debido al complejo tejido social y político que predominaba; por un lado, miseria, retroceso, represión, exterminio, injusticia, desigualdad para el pueblo, abusos, mientras que por el otro, modernización, opulencia, “refinamiento”, excesos, modelos europeos aspiracionales, y autoritarismo del grupo del poder y sus partidarios.”³⁶ Es justamente a ese régimen dictatorial que sostuvo Díaz en México de 1876 a 1911 al que se refiere la obra, un orden viejo y caduco que se pretende asociar con el declive y el caos, y que representa el desplome de una visión social y política. Podríamos incluso remitirnos al lema de “orden y progreso” que el régimen porfista adoptó como principio rector de su política; el orden concebido como una condición social básica y el progreso como el estado ideal a alcanzar por la nación. El título de la obra utiliza el término orden, enfatizando así la referencia que hace a la etapa histórica en la que la vida política del país estuvo dirigida por Porfirio Díaz.

Por lo que, haciendo una revisión breve de algunos hechos que se suscitaron en la vida social, política y económica del país, se puede observar cómo la creación no está desvinculada de su contexto, sino que más bien se alimenta de él. La obra pertenece a una época en la que recién se terminaba el conflicto armado de la Revolución Mexicana, en la cual los artistas hicieron un esfuerzo patente por plasmar los rasgos de la mexicanidad, y tendieron a recrear pasajes de la revolución o bien representar las secuelas del enfrentamiento revolucionario y enmarcarlo como una etapa devastadora y sangrienta, encontramos por ejemplo que:

Cuando en 1910 estalló la Revolución, México vivía un auge económico sin precedentes desde fines del siglo XVIII y principios del siguiente. La minería, los ferrocarriles y la agricultura de exportación, eran las bases de tal prosperidad, sólida para algunos, precaria o aparente para otros. La Revolución acabó con el clima de tranquilidad requerido por este tipo de economía.³⁷

Por tal motivo el país experimentaba un clima de desorganización e inestabilidad y enfrentaba las consecuencias de la destrucción de la infraestructura heredada del

³⁶ *Ibíd.*

³⁷ Aguilar Camín, Héctor y Lorenzo Meyer. *A la sombra de la Revolución Mexicana*. México: Ed. Cal y arena, 2009, p.116.

Porfiriato. Así, en *La destrucción del viejo orden* encontramos la recreación de este escenario que recuerda a través de las ruinas no sólo a la destrucción del orden político sino también la material y económica, y en los dos sujetos que contemplan se encuentra representada la población que atestigua tan abruptos cambios y asume el fin de una etapa con gran incertidumbre respecto al futuro.

Volviendo a la escena central de la obra y que interesa analizar, los dos sujetos abandonan y se apartan del acontecimiento del derrumbe pero a la vez se muestran expectantes, con actitud curiosa y de incertidumbre. El papel que parecen desempeñar es el de intermediarios o mediadores entre una época pasada y un tiempo venidero o un futuro que aún les es incierto. Incluso es de resaltar que la atención de los individuos está completamente enfocada hacia ese proceso que concluye y se desmorona, no existe una atención o mirada direccionada al futuro ante el desconocimiento e irresolución que les produce el mismo. En este sentido, podemos interpretar que la composición intenta conceptualizar un periodo de transición social y política que se enmarca en un escenario de desorden, desconcierto y duda.

Un rasgo esencial de la obra es la información que anticipan las características de los personajes, y que podemos vincular con la construcción de una idea de identidad nacional de la época. Su vestimenta en este sentido es reveladora, ya que los cataloga o identifica como pertenecientes a un grupo social y en consecuencia con la práctica de una actividad u oficio específico. Su ropaje es sencillo y de manta, lo cual nos indica que son hombres que están dedicados a trabajar el campo, concretamente campesinos, que además como bien es sabido, fue el sector popular que se incorporó masivamente a la lucha armada de la Revolución Mexicana, con el afán de ver cumplir las promesas de sus líderes y mejorar la situación de pobreza y miseria en la que vivían junto con sus familias, generalmente numerosas, así que para conseguir el tan anhelado reparto agrario se enlistaron en los diversos ejércitos. Como se puede apreciar, el sujeto del lado izquierdo lleva una canana con balas, lo cual es un claro indicio de que mantuvo una participación y se involucró en la lucha armada como miles de hombres de su condición. Por lo tanto no sólo funge como un espectador de la destrucción que aparece detrás, sino también como un actor que contribuyó a dicha destrucción.

Teniendo en cuenta que para ese momento la población era en su mayoría mestiza y necesariamente producto de las distintas mezclas raciales, se interpreta que los personajes plasmados no son indios o indígenas propiamente, es decir, no son sujetos que puedan encasillarse o clasificarse en un tipo racial puro, concepción que el propio Orozco sostiene y defiende en los escritos de su autobiografía, al rechazar la polaridad y el antagonismo racial por resultar o considerarlo una base falsa y endeble para fincar la personalidad de la nación mexicana, y más bien proponer superar esas categorías étnicas para alcanzar la unidad nacional. Al respecto el autor dice: “Para lograr la unidad, la paz y el progreso bastaría, tal vez, con acabar para siempre con la cuestión racial.”³⁸ De manera que los dos sujetos que aparecen son representantes de la población promedio, y encarnan a un modelo de mexicano, a la vez que evocan necesariamente al México agrario que continuaría predominando en la vida económica del país, dado que “el mexicano típico seguía viviendo en comunidades rurales y ganado su subsistencia en la actividad agropecuaria, donde la Revolución había causado daños graves y su obra constructiva aún no se iniciaba.”³⁹ La obra hace referencia a dos procesos sustanciales en la historia mexicana: el derrumbe de la dictadura porfirista, y las secuelas del caótico conflicto revolucionario, a la vez que ilustra con los dos campesinos expectantes la realidad social y económica que prevalecía en el país.

Es así como encontramos en la composición la figura del campesino como el centro y hasta la causa de los cambios y transformaciones sociales, en una representación que logra conformarse a partir de una abstracción de características pertinentes y adecuadas al orden emergente y que contribuye a su aceptación y tiende a asignarle una carácter benevolente y esperanzador a esa nueva etapa, aunque el autor no erradique la confusión e incertidumbre que genera el saberse parte de un orden que termina y asumirse como parte de un orden incipiente.

Por lo tanto, la composición mural es un reflejo de la situación social y política, y alimenta una construcción del lo nacional, y aunque la representación no se corresponda con la realidad, sí lo hacen con un discurso político, y satisface visualmente sus necesidades, entre ellas la posibilidad de construir a partir de las imágenes una identidad, y empleando como centros temáticos aquellos elementos de la realidad social,

³⁸ Orozco, José, op. cit.p.75.

³⁹ Aguilar Camín, Héctor y Lorenzo Meyer, op. cit.p.117.

histórica, política y cultural, que son de utilidad para elaborar íconos y prototipos que determinan y condicionan las concepciones y visiones de los fenómenos y procesos socio-históricos.

En este sentido, la obra *La destrucción del viejo orden* anuncia, mediante la representación del fin y el resultado la lucha armada revolucionaria, el principio de un tiempo nuevo. Asimismo, la base de la identidad nacional se encuentra asociada a la figura del campesino y de los sectores populares, dado que en ellos se sintetizan y reconocen ciertos rasgos, valores, y anhelos, que son referentes básicos para representar a la nación mexicana y que empatan con las condiciones económicas, sociales y culturales que prevalecían en el país, es decir, con una sociedad primordialmente rural y campesina.

2.3. El mural: *Hidalgo*.

La obra mural *Hidalgo*, fue realizada en 1937 en el Palacio de Gobierno de la ciudad de Guadalajara, Jalisco, de donde el artista es originario, se encuentra ubicado en la bóveda de la escalera principal del edificio. Está pintada al fresco y se encuentra acompañada en los muros laterales por otras composiciones, del lado izquierdo por un mural dedicado al tema de la religión llamado *Las fuerzas tenebrosas o Los fantasmas de la religión en alianza con el militarismo*, y del lado derecho por un mural dedicado al tema de las ideologías llamado *El carnaval de las ideologías* o también conocido como el *Circo contemporáneo*, pintados también con la técnica del fresco y ejecutados en el mismo año. Es menester subrayar que la obra que trataré y en torno a la cual girará y se enfocará el análisis y la interpretación es precisamente la de *Hidalgo*, aunque me remitiré brevemente a las otras dos para contextualizar y ampliar mis explicaciones y reflexiones.

En lo que se refiere al contenido de la obra, se puede apreciar en un primer plano la figura de Miguel Hidalgo y Costilla desde el tronco hasta la cabeza. El rostro, que es bastante expresivo, lo muestra con la frente marcada con tres pliegues pronunciados y el ceño fruncido, las cejas pobladas y acentuadas, los ojos abiertos y la mirada fija. La boca semiabierta, y en general con líneas de expresión que revelan su edad madura, al igual que su cabello completamente canoso de los costados –ya que presenta una

calvicie avanzada— y a la altura de la nuca. Viste un saco o abrigo de color negro abotonado a la altura del pecho que deja ver su prenda interior de cura con su respectiva camisa clara y alzacuello negro. El brazo izquierdo está levantado y flexionado de tal forma que su mano empuñada con fuerza— hacia afuera—, queda por arriba de su cabeza, mientras que su brazo derecho extendido hacia el frente y ligeramente por debajo del pecho, sostiene una tea que lo cubre a la altura de la cintura, y cuyo fuego se extiende ampliamente.

Por debajo del fuego enrojecido y naranja que emana de la tea, se observan con esas mismas tonalidades, banderas extendidas y ondeadas, y aunque sus mástiles no están visibles, se marcan y sugieren con las formas que adoptan las banderas. En la parte inferior se observa a una multitud sujetos, todos hombres, que protagonizan y sostienen una lucha en la que llegan a matarse unos contra otros. También abundan rostros, piernas, zapatos, cuerpos caídos. Sobresale un hombre de pie con los brazos extendidos a los lados, y el rostro elevado, con un puñal que le atraviesa de la nuca al cuello, al igual que un hombre apuñalado por pecho hasta la espalda. En la esquina de la parte inferior derecha se puede apreciar una gran cantidad de cuchillos y puñales entre los que se distingue a una serpiente, así como suelas de zapatos que sugieren la muerte y el deceso de muchos de los involucrados en la batalla. Hay también en la parte inferior media, un hombre que yace muerto apuñalado por el estómago, cuyo brazo izquierdo extendido irrumpe en un fuego que arde y consume un trozo grande de madera en el que cuelga boca abajo un pequeño cuerpo desnudo. En la parte inferior izquierda cuerpos caídos, aplastados y heridos se enciman unos con otros, también destacan brazos, piernas, cabezas y más al fondo cuchillos y puñales enmarcan la lucha.

En el arco de edificio donde se encuentra el mural, continúa la obra atendiendo a la forma de cúpula que tiene la bóveda, ahí se observan cuatro cuerpos desnudos y aparentemente sin vida, que sobre el suelo se muestran exangües, pálidos y con una flaqueza y apariencia que hace resaltar la piel sobre los huesos. Por encima de ellos un incendio o explosión se extiende y el fuego consume ciertas ruinas de las que se desprende humo.

La temática de la obra gira en torno al personaje histórico de Miguel Hidalgo, evocando su participación protagónica en el movimiento independentista, aparece abarcando gran

parte de la composición, también se alude a las batallas que se vivieron durante esta lucha y las muertes que produjo. El peso visual de la obra recae sobre la figura de Hidalgo, ya que su posición al centro favorece su atracción, además de que su escala supera cualquiera de las formas o elementos presentes. No obstante, la escena de lucha que está por debajo del personaje es visualmente recargada, ya que se presenta una profusión de elementos y de formas sobrepuestas, que anulan toda distancia entre las imágenes, por lo que se convierte un espacio sumamente poblado que al almacenar gran cantidad de objetos e información, contrarresta la omnipresencia de la figura de Hidalgo.

El uso del color presenta afinidad entre las tonalidades, se preferencia el negro y se eligen tonos rojizos, cafés, naranjas y grises que corresponden y satisfacen las características de la representación, en un clima oscuro y dramático donde prevalece la rebelión, la lucha y la muerte. Se observa un contraste cromático alrededor de la figura de Hidalgo en donde el manejo del color logra definir la silueta del personaje y le otorga un sentido de profundidad y volumen. En la lucha predomina el uso del color gris con sombreados más oscuros que delinean los contornos de las partes del cuerpo y los rostros de los sujetos en batalla, lo que la resuelve como un conjunto cromático y temático homogéneo.

Asimismo, encontramos ciertos rasgos que le aportan realismo y dinamismo a la obra, por ejemplo, las líneas y los sombreados que se ejecutan en el rostro del personaje histórico, así como el cabello que parece flotar en el marco de una acción enérgica que se refleja en la fuerza de los puños de ambas manos. Al igual que el fuego de la tea en la que se logra representar una llama que se expande y agita. Las banderas tienen un sombreado que enfatiza la textura de sus telas y logran un efecto de movimiento en los pliegues marcados. En la escena de la lucha, las acciones que se desarrollan logran credibilidad a través de los movimientos corporales y los gestos de los individuos en combate.

Con base en lo anterior, entendemos que la representación de la figura de Hidalgo con tales características lo muestra como un sujeto histórico definitivo y relevante que abanderó y encabezó la lucha de la independencia de México, reconocido como el padre de patria y a quien se le atribuye el inicio del movimiento independentista. De manera

aparente, Hidalgo aparece en la obra como un ícono de la historia nacional y como un emblema de la lucha, la libertad y la valentía.

El título de la obra (*Hidalgo*), parece concentrar en su sólo nombre todo un proceso histórico o hacer de éste un sinónimo o equivalente de la guerra de independencia, proceso cuya gestación y desarrollo implicó identificar una serie de motivos o causas que producen inconformidad, ya sea con un mandato o autoridad no deseable, sometimiento, subordinación, explotación y otras condiciones que alientan la lucha para propiciar la modificación o superación de tales circunstancias. Tal fue en el caso mexicano, el escenario que motivó la iniciativa de un grupo de criollos por arrebatar la autoridad y el mando que los españoles mantenían desde hace tres siglos.

Al ser Hidalgo uno de los iniciadores más representativos y reconocidos de la independencia, se convierte también en la imagen de un libertador, con toda la carga de valores y creencias que ello representa, hay entonces una asociación directa del personaje histórico con ciertas cualidades que lo muestran como un emblema de la nación y una personalidad ejemplar, ya que en la composición se aprecia a un hombre cuya postura y expresión lo muestran con la capacidad y fortaleza para defender lo propio y el valor para enfrentar la situación que le atañe. “De igual manera da a entender que dentro del caos, siempre surge una figura, es este caso Hidalgo, que indica el camino a seguir; de ahí que la enorme figura parezca surgir de la masa producida por la guerra”⁴⁰. En esta composición mural se erige en Hidalgo la figura de un héroe de la historia nacional que encarna a un líder y a un libertador que no evita la lucha, y defiende su causa.

Sin embargo, a pesar de que en la obra sobresale este personaje histórico a través del cual se evocan y sugieren ideas, aptitudes, valores, y cualidades, la composición no abandona u olvida el carácter violento que acompaña a la guerra y a los sucesos en los que prevalece el lado doloroso y crudo de la lucha. El autor, no pierde de vista la trascendencia del conflicto en términos humanos, la masacre, la muerte y el sufrimiento son aspectos que están latentes y que se acentúan en los personajes apuñalados en la batalla y en los cadáveres desnudos que representan a las víctimas de estos avatares y

⁴⁰ Ramírez, Mauricio. *Hidalgo; en López Orozco, Leticia (Coord.), Escenas de la Independencia y de la Revolución en el muralismo mexicano*. México: V Asamblea Legislativa del Distrito Federal, 2010.p.52.

están claramente expuestos en la obra a pesar del clima de emancipación recreado en el personaje de Hidalgo.

La figura avasallante de Hidalgo es un medio para recordar el proceso y la idea misma de independencia, por un lado como una condición deseada y necesaria, y por otro como un anhelo que se produce al haber detectado que quien dirigía a la nación mexicana era una serie de sujetos vistos como ajenos o externos, a partir de ello empezaron a aflorar creencias e ideas que cuestionaban el derecho y la autoridad de los españoles sobre el territorio, por lo que “el nacionalismo mexicano es muy anterior a la Revolución Mexicana, se remonta cuando menos hasta el siglo XVIII, cuando los criollos comienzan a concebirse como un grupo aparte distinto de los españoles y de los indios, en cuanto comienzan a concebir a la nación mexicana como una nación nueva.”⁴¹ En este sentido, la defensa de lo propio mediante el despojo de la autoridad de aquellos que resultan extraños y hasta usurpadores de un papel o función que correspondería desempeñar a miembros de la población a la que se representa, es concebida como una condición básica y sustancial para lograr proteger y procurar favorecer los intereses de la nación, así como para obtener una libertad política que otorgaría independencia de la corona española.

En este contexto, adquiere vital importancia el logro de la independencia de la nación, libre de cualquier yugo que arriesgara su integridad, es decir, una nación que no es gobernada por extranjeros y que se rige de manera autónoma. Sin embargo, no es posible anticipar y reclamar un estado de independencia política sin previamente reconocer y asumir que la sociedad en cuestión tiene un carácter propio y un conjunto de semejanzas y particularidades que les permiten incluso identificar al extraño que no las comparte. Lo anterior es síntoma y claro indicio de la asimilación socio-cultural que funciona como base del sentido de pertenencia, y por lo tanto, del forjamiento de una identidad social y nacional.

Sin embargo, es importante no perder de vista que la composición se encuentra acompañada de diversos elementos y temáticas que obligan a incorporar en el análisis factores relacionados con el escenario político y social que tuvo lugar durante la

⁴¹ Villegas, Abelardo, op. cit.p.389.

realización de la obra. De modo que, aunque se aprecia al personaje histórico en un momento cumbre y hasta cierto punto mítico y emblemático de la historia nacional, también se exponen y despliegan alrededor otras realidades que muestran aspectos de la sociedad y del hombre igualmente relevantes y significativos que se expresan con potencia.

En esta composición, se fijan ciertos elementos y aspectos que provienen del contexto que imperaba nacional e internacionalmente. Como es bien sabido la década de 1930 está marcada por cambios y acontecimientos importantes que tenían por objeto definir u orientar la vida económica y política de México, y por el surgimiento de grupos, asociaciones y sindicatos que pretendían representar las ideas e intereses de ciertos sectores sociales como el campesino y el obrero.

La escena ferviente de lucha que se extiende considerablemente remite a las pugnas políticas que protagonizaron estos grupos. Muestra de ello es que “la CTM (Confederación de Trabajadores Mexicanos) organizada a principios de 1936, junto la CNC (Confederación Nacional Campesina), se convirtió en un pilar del cardenismo.”⁴² Ambas federaciones constituyeron organizaciones de relevancia social y política de la época y pusieron de manifiesto las necesidades y exigencias de los trabajadores del agro y los obreros. Aunado a esta diversidad de intereses, existieron otros conflictos como la guerra cristera, que tuvo lugar de 1926 a 1929, y evidenció una vehemente lucha ideológica entre el gobierno y la iglesia. La cristera “fue la revuelta del México viejo, campesino y católico, pegado a sus tradiciones y al bálsamo religioso de su vida pueblerina desafiada por el jacobinismo revolucionario.”⁴³ Así, las décadas de los 20 y los 30 se caracterizaron por el prolífico surgimiento de asociaciones y sucesos que marcaron el rumbo del México posrevolucionario y que respondían al panorama de redefinición socio-política y a la necesidad que tenían ciertos sectores sociales de estructurarse y organizarse para consolidar su participación y representar sus intereses, de esta forma, el desarrollo de estas agrupaciones derivó en un ambiente de convulsión ideológica.

⁴² Aguilar Camín, Héctor y Lorenzo Meyer, op. cit. p. 155

⁴³ *Ibíd.*, p.103.

No obstante estas asociaciones y sindicatos formaban parte del proyecto estatal, por lo que no eran independientes del gobierno, asimismo su surgimiento y desarrollo se caracterizó por el conflicto de intereses entre sus respectivos líderes, hasta derivar en lo que se conoció como el movimiento charro. La corrupción de los líderes de estos sindicatos y agrupaciones hizo que éstas perdieran su carácter inicial y que éstos se concentran en realizar amarres políticos para asegurar posiciones políticas e incrementar su poder, dejando en segundo término el bien común del sector representado, siendo nuevamente la clase popular la que enfrenta y padece las consecuencias.

En este sentido, en la escena de batalla que se ubica por debajo del personaje histórico predomina un tono gris homogéneo que evita las distinciones, aspecto que expresa el carácter de anonimato en el que permanecen todos aquellos sujetos sin rostro y sin nombre que han participado en la lucha casi siempre sin haber obtenido beneficio de ella. Por tanto, “el pueblo aparece en la figura de nuestro artista en circunstancias adversas, tales cuales [sic] en nuestros días se ha encontrado o se encuentra: pobre, engañado, vilipendiado y dolorido”⁴⁴. Sin embargo, el hecho de que el artista tienda a mostrar al pueblo desprotegido y desfavorecido, no resta valor a su representación ni al reconocimiento de su participación, por el contrario lo incorpora en una visión crítica que permite situar al hombre como parte de una realidad concreta enmarcada en la historia.

El artista muestra en esta obra un particular interés por evidenciar la parte cruel y fatídica de la lucha, recurriendo a diversos elementos para expresar plásticamente el sentido de las imágenes que acompañan al personaje histórico. Por ejemplo, el fuego que aparece en la tea que porta Hidalgo evoca emancipación y el deseo libertario del pueblo, mientras que el fuego que aparece en la parte superior de la obra, donde se observan los cuatro cuerpos que reposan sobre el suelo en los huesos, es un fuego destructor que consume y devora hasta acabar con todo, un fuego que hace alusión al sufrimiento y a la crueldad humanas. Es por lo anterior que “el elemento heraclitiano es revivido por el artista, dándole nuevo significado.”⁴⁵ De este modo se puede contrastar la utilización del elemento fuego, cuya representación adquiere un sentido o atributo diferente según el contenido y contexto de aparición.

⁴⁴ Fernández, Justino. *Orozco Forma e Idea*. México: Ed. Porrúa, 1975.p.162.

⁴⁵ *Ibíd*, p.158.

Además, si bien la figura de Hidalgo representa un acontecimiento concreto que está situado y contextualizado en la historia de México, es también un medio para aludir a una condición de carácter universal que atañe a la humanidad en general, es decir, el personaje histórico sirve para revestir el valor de la libertad, que a pesar de ser una condición deseable o estado ideal, ha implicado enfrentamientos y luchas donde están implícitos de manera inevitable eventos de sufrimiento, violencia y muerte innecesarios e inhumanos y que acompañan a los distintos procesos históricos en los que se pretende imponer una visión política, religiosa, o cualquier otra índole.

Así, aunque el contenido de la obra hace referencia a un hecho histórico, hay en él una clara visión antropocéntrica que se corresponde con la concepción que el artista tuvo frente a su trabajo como muralista al manifestar “ni en la exposición de 1916 ni en ninguna de mis obras serias hay un solo huarache, ni un solo sombrero ancho, es sólo la humanidad el único tema”⁴⁶, dejando claro el lugar preponderante que ocupó su afán de conceptualizar y reconocer a la humanidad en su obra, siendo ésta el origen, centro y fin de la misma. Ya que a pesar de que las composiciones se enmarcan y remiten a una etapa o proceso socio-histórico específico, es el hombre en diversas circunstancias el que motiva la realización de las representaciones, y permite dotarlas de sentido. El autor pone de manifiesto en tales escenas de destrucción y violencia que el hombre es protagonista y víctima a la vez de actos atroces en los que prevalece la muerte y la decadencia humanas.

En lo que respecta al mural izquierdo, *Los fantasmas de la religión en alianza con el militarismo*, la temática de esta obra representa a personalidades de jerarquía religiosa —cuyos rostros no se distinguen— como obispos, cardenales, o sacerdotes que parecen avanzar de perfil, lo que destaca la indumentaria que portan y que les atribuye dicho carácter, especialmente sus tocados altos y picudos llamados mitras que se suelen utilizar en rituales y oficios litúrgicos propios de la religión. Uno de ellos ejecuta un movimiento que remite y simboliza en el lenguaje religioso a la bendición, con la mano derecha extendida hacia arriba y los dedos índice y medio elevados en señal del poder divino. Asimismo se observan dos cruces de madera que acompañan a las figuras religiosas, una de ellas es particularmente grande y parece imponerse, destaca también

⁴⁶ Malvido, Adriana. *El joven Orozco. Cartas de amor a una niña*. México: Ed. Lumen, 2010.p.391.

la presencia de un cirio encendido inclinado en la misma dirección de los otros elementos, y debajo de éste un cráneo humano.

También se aprecia en la parte media de la obra una gorra militar verde con rojo en forma cilíndrica con su respectiva visera, debajo de ella como cubriendo u ocultando a la persona o materia que la sostiene hay una tela o bandera roja de la que sale en una mano que tiene la empuñadura de una espada cuya hoja de metal está ensangrentada. “En esta sección se encuentra una alusión a la Guerra Civil española, pues el levantamiento que se da en contra de la República, estuvo encabezado por los militares, con respaldo de la iglesia.”⁴⁷ En seguida de esta escena se encuentran varias serpientes verdes de gran tamaño, con el cuerpo grueso y alargado y en movimiento, dos de ellas en ataque con las fauces abiertas y los colmillos ferozmente expuestos. Entre las formas circulares y onduladas de estos reptiles hay un cuerpo humano que aunque intenta luchar contra ellas, parece estar consumido o agónico ante su masivo ataque. Finalmente en la parte inferior derecha, aparecen decenas de cuchillos o bayonetas con la hoja brillante, filosa y puntiaguda, que parecen salir de un saco o bolsa negra, que incluso adquiere la forma de una boca que expulsa y arroja tales armas. Se revela aquí la alianza y confabulación existente entre la clase religiosa y militar.

Un recurso utilizado por el artista para acentuar su idea negativa sobre los grupos poderos anteriormente señalados, es la utilización de algunos elementos que connotativamente ayudan a comprender su concepción de los hechos plásticamente recreados, como por ejemplo la presencia de abundantes y prominentes serpientes que participan en eventos de destrucción en la parte inferior derecha, e introducen una carga simbólica en la obra que da la pauta para asociar a las jerarquías religiosas con los rasgos distintivos de estos reptiles, tales como la traición, el actuar sigiloso y subrepticio que emplean para consumir sus ataques, características que el autor sugiere representan el comportamiento de tales élites. Esta obra se compone de una escena particularmente oscura y tenebrosa de tonos grises y cafés en donde privan sujetos que ocultan su rostro y sólo pueden identificarse por sus puntiagudas mitras, y las presencia de otros objetos que se encubren de manera clandestina y confusa.

⁴⁷ Ramírez, Mauricio, op. cit. p 53.

Asimismo, las decenas de cuchillos y bayonetas que se concentran en la esquina inferior derecha de esta obra (así como en la esquina inferior izquierda de *Hidalgo*) aparecen con un brillo que supone el filo necesario para lastimar, dañar y herir, connotando la destrucción, la venganza, la ambición y todo aquello por lo que se legitima y justifica la muerte y las batallas que ha sostenido la humanidad a lo largo de la historia por distintos motivos generalmente asociados a la obtención de poder para imponer un orden económico, político o religioso. Tal reserva de instrumentos cortantes hace patente la acumulación incontenible de violencia y la catástrofe que deriva de la intolerancia y la contraposición de intereses de distintos grupos que utilizan de intermediario al pueblo para satisfacer y concretar sus deseos. Así, los sujetos que aparecen con indumentaria propia de las élites religiosas, se cobijan en pesadas cruces que representan un sistema de creencias e ideas convertidas en cadenas que arriesgan, limitan y anulan la libertad del hombre hasta pervertir y desvirtuar su sentido.

Por su parte, el mural derecho, *El carnaval de las ideologías*, hace referencia en tono burlesco y sarcástico a toda la serie de ideologías políticas que se desarrollaron en el periodo de entreguerras, desplegando a su vez ciertas creencias y posturas, principalmente de corte político y económico. La obra se compone de un conjunto de individuos que se expresan corporalmente y se acompañan de elementos y símbolos que evocan y representan ideologías que están directamente vinculadas con una corriente y adherencia política, encontramos por ejemplo: el símbolo del nacionalsocialismo, mejor conocido como la cruz gamada que se representa con una cruz cuyos brazos están doblados en ángulo recto; el símbolo del comunismo que se representa con un martillo sobrepuesto a una hoz; y el símbolo de la cruz que se conforma de una línea vertical atravesada por una línea horizontal y es el elemento más representativo o popular del cristianismo.

Algunos de los sujetos en cuestión aparecen con una risa pronunciada y una vestimenta similar a la de los payasos o bufones, es decir con ropa holgada y con extravagantes cuellos falsos. Aunque los rostros no continúan tales características, ya que la personificación está orientada a lograr un parentesco con ciertos líderes o representantes que abanderan ciertas ideologías como Stalin, Marx o Gandhi, que parecen divertirse y recrearse, mostrando una actitud lúdica y sugiriendo que las ideologías están hechas para jugar o que son objeto de mero entretenimiento.

En este sentido, la obra presenta el papel que desempeñaban las ideologías prevalecientes en la época- y a veces en pugna- mostrándolas a través de “un conjunto de payasos disfrazados de prominentes y reconocidos líderes de la izquierda y la derecha, o sea, el socialismo y el nazi-fascismo, [que] hacen juegos malabares con hoces, fascios, cruces, martillos, banderas rojas y cruces gamadas.”⁴⁸ De tal forma que la composición evoca a las distintas ideologías en una especie de juego que ridiculiza y evidencia a sus principales representantes, asemejando y comparando estas posturas políticas con un circo y juego permanente de intereses e ideas poco ancladas que conviven entre sí de un modo desenfadado y despreocupado a manera de espectáculo.

Es imprescindible no olvidar que la ejecución de estas obras murales tiene lugar en un contexto internacional en el que se observa la presencia y expansión de lo que se conoce como fascismo o regímenes dictatoriales que surgieron después de la Primera Guerra mundial, destacando los casos europeos de Alemania con Hilter e Italia con Mussolini. Sistemas políticos con claras tendencias a la opresión e intolerancia, que ciertamente atentaban contra la libertad.

Una visión conjunta de los tres murales que antes han sido tratados, permite identificar que mantienen una constante tanto en sus representaciones formales como temáticas, al encontrar como elemento recurrente el poder, por un lado en las distintas caras y facetas que adopta ya sea a manera de luchas o alianzas, y por otro lado sus consecuencias y efectos sobre el individuo y las sociedades. En estas obras, el poder es visto y asumido como un factor que históricamente ha motivado y propiciado acciones y conductas sociales que van de la emancipación, a la permanencia y complicidad de las élites, hasta el ridículo mismo. Al respecto de estas producciones plásticas Raquel Tibol apunta con precisión:

Orozco observaba con escepticismo las luchas intestinas al interior del proletariado y otros sectores populares. Entendía— y así lo expreso en los murales de la escalera del Palacio de Gobierno en Guadalajara— que esas luchas intestinas derivaban de las presiones y manipulaciones que sobre el pueblo ejercían los sectores retrógrados dominantes: clero oscurantista y militarismo dictatorial.⁴⁹

⁴⁸ Tibol, Raquel. *José Clemente Orozco: Una vida para el arte. Breve historia documental*. México: FCE, 1996. p. 186.

⁴⁹ *Ibíd.*

Concretamente en *Los fantasmas de la religión en alianza con el militarismo*, el artista pone de manifiesto la desconfianza ante las personalidades y grupos de élites políticas y religiosas que en confabulación manejan y ostentan privilegios e intereses mediante el dominio y control del pueblo y las masas que se unen a la lucha en actos brutales, y que encuentran su origen en la permanencia y manipulación de estas élites que propician y desencadenan tales atrocidades. Aunque se tiende a concebir las pérdidas humanas como un factor inevitable de todo enfrentamiento, ya que representan el sacrificio necesario para el bienestar común, cobijándose bajo esta idea para justificar la guerra y el odio, y así mantener sus posiciones.

En el *Carnaval de las ideologías* se representa e identifican mediante los símbolos y emblemas a un conjunto de corrientes de pensamiento, doctrinas y posturas políticas, que aunque surgieron vigorosamente, se convierten en la obra en meros instrumentos o medios de entretenimiento, encontramos elementos como un tambor que enfatiza la idea de fiesta o carnaval donde la gente asiste para divertirse portando incluso un disfraz para presentarse ante los demás y que en realidad poco o nada tiene que su personalidad o comportamiento, así, las distintas ideologías son exhibidas en esta obra como una especie de antifaz hecho a base de ideas que no propician o inciden sobre un cambio social drástico y sólo degeneran en confortamientos absurdos. En ambos casos se aprecia como las élites – ya sea religiosas o políticas— y el poder que detentan son una fuente constante de manipulación, más que de liberación o transformación para la humanidad. Mientras que en el *Hidalgo* intenta conciliar el reconocimiento del ícono del personaje histórico con una postura crítica frente al embate ardiente y cruel de la lucha, elementos que se reúnen y nutren en un proceso dual y antagónico de muerte y libertad.

Por lo tanto, los murales que flanquean a Hidalgo, no son fortuitas sino complementarios, considerando la posibilidad de realizar una lectura general de las tres creaciones plásticas, se observa que *Hidalgo* connota el valor de la libertad y hasta el de la justicia, sin embargo, encontramos en las otras dos composiciones elementos que contradicen y vulneran claramente dicho valor.

No menos importante es señalar que los hechos históricos que aparecen recreados en las obras muralistas, le otorgan relevancia y lo justifican como un arte popular y

eminentemente mexicano, que exige que las obras aborden contenidos que impacten o tengan un efecto sobre sus espectadores y funcionen icónicamente como parte de un discurso en el que circulan mensajes específicos.

Por tanto, aparecen en esta obra visiones antagónicas de la humanidad, expresadas en una plástica dialéctica que renuncia a una representación unilateral de la historia y de la humanidad. Es decir, Hidalgo sirve para expresar el valor o ideal de la libertad, y las luchas sangrientas y los cuerpos dolientes, al pueblo sacrificado, manipulado, carne de cañón, que representa también el caos y la muerte implícitos en la lucha y consecución de dicho valor. De esta manera, el hombre convive o está inmerso en una dualidad donde se libera y somete a sí mismo, en una especie de proceso dialéctico en el que se entrecruzan deseos de justicia y libertad y pasajes crueles y sangrientos igualmente encanados en el hombre.

Aunado a lo anterior, no debemos olvidar que el proyecto que impulsó la realización de estas obras concibió al arte como un medio para destacar la cultura mexicana y sintetizar sus acontecimientos históricos más relevantes, no obstante Orozco imprime una visión dramática a sus creaciones plásticas que no está al tono o no concuerda con algunas de las representaciones murales que tienden a la exaltación y reconocimiento de la mexicanidad y que se manifestaron con fuerza en los muralistas de la primera generación, sino que aborda a la historia como un proceso dinámico y complejo en el que el hombre circula infinitamente como su principal agente, esclavo de ideas o libertario con ideas. De cualquier modo, el hombre es el factor determinante que está en posibilidad de encarnar vicios y virtudes.

Es importante señalar que el contenido de las obras: *La destrucción del viejo orden e Hidalgo*, rebasa los elementos que se toman por evidentes, dado que el autor reconstruye a partir de un fragmento de la realidad una visión del hombre y de la historia en donde existe una decisión sobre lo que se crea, y si bien el tema central o predilecto a representar en el muralismo es la historia de México, el artista adopta una postura que guía y determina el carácter denotado y connotado de sus obras. Es por lo anterior que no se puede reducir la obra mural *Hidalgo* a la representación o apología de la independencia de México porque sería omitir ciertos aspectos que permiten apreciarla en su complejidad y enriquecer su interpretación, de modo que al concentrarnos sólo en

el personaje histórico y tomar por complemento a los otros elementos que se encuentran presentes, se limita el sentido de la obra y su oportuna contextualización, dado que aquellos aspectos que pueden considerarse secundarios juegan un papel determinante y pueden variar la concepción de la temática abordada en la obra o incluso darle un giro interpretativo. “Orozco adquiere sin igual realce si se considera qué objetos y sucesos le sirven como medios para ascender a las altas esferas del espíritu, por medio de alegorías, símbolos y metáforas.”⁵⁰ El autor emplea un lenguaje pictórico en el que es posible llevar a cabo una traslación del contenido explícito a un plano simbólico o connotativo en el que ofrece información adicional significativa para comprender las representaciones y reconocer la visión que reconstruye o abstrae plásticamente frente a ciertos acontecimientos.

La elaboración de estas obras murales es producto de la interrelación de distintos factores que participan en su constitución, tal como se ha visto, interviene –al grado de condicionarlas– la postura ideológica del autor ante los hechos, el estilo plástico que caracteriza las formas de las imágenes, los colores empleados, la luminosidad, el movimiento, entre otros componentes que el artista manipula según sus preferencias y consideraciones, e influye también la época en la que son creadas las obras, así como las circunstancias y acontecimientos que rodearon su ejecución. Así, en las obras murales analizadas se pueden identificar elementos y aspectos propios del contexto que el autor vivió, y reflejó en tales composiciones, particularmente en el mural *Hidalgo*, coexiste la recreación de acontecimientos históricos con eventos que tenían lugar en ese tiempo y que el autor recuperó.

De igual forma en ambas composiciones murales, la historia de México sirve de soporte a las representaciones, en ellas se alude a procesos y acontecimientos que son referentes básicos para una descripción y reconstrucción históricas, dado que los contenidos temáticos que tratan son susceptibles de ser identificados popularmente, por lo que estos murales son testimonio de un pasado que se hace vigente a través de imágenes que relatan a la nación mexicana y destacan en su contenido elementos identitarios que clarifican el pasado histórico y perfilan lo nacional. Es por lo anterior que estas obras murales son un legado que concentra y perpetúa un fragmento de la historia nacional,

⁵⁰ Fernández, Justino, op. cit. p. 193.

cuya creación no está nunca separada del modo particular que tuvo el artista para abstraerlo y constituirlo formalmente.

Por otra parte, Orozco al igual que sus compañeros muralistas de la primera generación, aceptó que el tema central de las obras murales debía abordar a México mediante imágenes articuladas que representaran ciertos fragmentos provenientes de su historia, y en especial de las etapas o acontecimientos tomados como sustanciales o definitivos, a fin de que los tópicos seleccionados en las composiciones reconstruyeran una imagen de la nación mexicana mostrándola como una entidad rica cultural e históricamente, y a la vez como una herencia de la Revolución Mexicana.

No obstante, las obras analizadas no satisfacen necesariamente la condición de ser un recurso netamente decorativo o pedagógico que ilustra un segmento histórico mediante una narrativa visual, ni tampoco la de tener un carácter folclórico que recurre a escenas relativas a tradiciones, costumbres o fiestas— campo aprovechado por algunos muralistas de la época—, o la de retomar aspectos de la vida cotidiana; por el contrario, estas composiciones apuestan por hacer de la historia un medio para aludir a realidades de carácter universal en las que el hombre está inmerso en distintas condiciones y posiciones, así, el autor prefiere exponer, en el caso de *Hidalgo*, un hecho histórico particular que representa el inicio de una etapa y decide desplegar alrededor de éste escenas de barbarie y decadencia que son responsabilidad de la acción humana y están ancladas en el campo de la historia. Y en *La destrucción del viejo orden*, el artista elabora una imagen del México que culminó una dictadura y una Revolución, y en donde el hombre concibe y asimila una transición por dudoso que resulte el futuro. De este modo, el artista ofrece en estas obras una visión antitética de la realidad en la que a partir de hechos históricos concretos, se abarcan realidades y relaciones superiores donde se exponen episodios contrapuestos de libertad/esclavitud, emancipación/sumisión, y derrumbe/ construcción, de los que el hombre participa como su principal reproductor.

Por lo tanto, el artista incorporó en estas obras elementos que superan la recreación de un acontecimiento histórico para insertar en las composiciones una visión de la humanidad con un sentido crítico y reflexivo, que si bien está apoyada en la representación de hechos específicos que son referentes en la historia nacional, expone

una concepción integral del hombre, que lo abarca dinámicamente en sus diferentes dimensiones

Es por lo anterior que estas creaciones artísticas no tienen un sentido unilateral, dado que hacen referencia a condiciones, procesos y circunstancias que al mezclarse dan cuenta del rumbo que toma la historia de un país y del mundo mismo, pero sobre todo de la compleja condición humana que asoma en tales facetas y cambios. En ambas composiciones se expresa que la obra del hombre perdura a través de la historia, pudiendo hacer de ella un acto de liberación, de violencia o sometimiento, y el autor los presenta como aspectos constitutivos del devenir humano.

Capítulo 3. La obra mural de Alfredo Zalce.

El artista Alfredo Zalce Torres, originario de Patzcúaro, Michoacán nació en 1908 y desde temprana edad mostró particular interés por el arte, herencia muy probablemente de la labor que sus padres desempeñaban como fotógrafos; asimismo, desde muy joven inició su participación en actividades relacionadas con la promoción y difusión de la cultura, como por ejemplo en las llamadas *misiones culturales* que promovió José Vasconcelos desde la Secretaría de Educación Pública a partir de 1922, que tenían por objeto recorrer los distintos estados de la república mexicana —con énfasis en las comunidades rurales— para lograr que la población tuviera un acercamiento a prácticas culturales y educativas, cuya tarea principal era la alfabetización. Tal participación del artista en estas actividades revela su preocupación e interés por incursionar en el terreno cultural, misma que desembocó en el desarrollo de una amplia producción artística que se diversificó en disciplinas como la pintura de caballete, la pintura mural, la litografía, la escultura y el grabado, labor con la que logró fama y reconocimiento.

Un aspecto que caracteriza la obra del autor es su tendencia a trabajar sobre temáticas íntimamente ligadas a su entorno, las cuales se convirtieron en su fuente de inspiración y se manifiestan constantemente en su obra artística; esta obra muestra con visión provincial, pasajes de su lugar natal que se advierten en títulos como *Alrededor de Zitácuaro*, *Vendedora de periódicos*, *Janitzio*, *Amanecer en Morelia*, *El patio*, *Vendedora de pájaros*, *Madre con niña*, *La cosecha*, *Leñadores*, *Horno de ladrillos*,

Pescadería, entre otros, que expresan el arraigo que el artista tenía a su lugar de origen y su inquietud por retratar escenas de carácter local, así como aspectos de la vida cotidiana que lo dejan ver como un asiduo observador de su medio.

De acuerdo con lo anterior, las temáticas que aborda Alfredo Zalce en su obra provienen en gran medida de su entorno y de los elementos vitales que logró extraer de su realidad para plasmarlos en distintos formatos y materiales de su interés como los textiles y la cerámica. De este modo, fue un creador versátil que dotó a su labor artística de un sentido costumbrista; motivo por el cual abundan en su obra paisajes y escenas tales como mercados, naturaleza muerta, fruterías, floreros y objetos de lo cotidiano, al igual que expresiones populares que retratan a gente común en acciones triviales de la vida diaria. La fauna es también uno de los temas centrales y recurrentes en su obra de pintura de caballete, textil y escultórica, lo que confirma el aprecio y gusto que el artista tenía por los elementos de la naturaleza, los cuales aquilató a través de su extensa obra artística.

Alfredo Zalce participó en la *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR)* y fue miembro activo de ésta de 1933 (año en que es fundada) a 1937, junto con otros como: Leopoldo Méndez, Xavier Guerrero, Pablo O'Higgins, Luis Arenal, Aurelia Guevara, Juan Soriano, Silvestre Revueltas, Rufino Tamayo, María Izquierdo, Julio Castellanos, entre otras personalidades dedicadas a la pintura y a la literatura. Cabe destacar que la mayoría de los integrantes reunidos en la LEAR simpatizaban con la ideología comunista, la cual se resume en una postura antiimperialista y antifascista que concebía al arte como un medio importante para manifestarse contra tales fenómenos. A pesar de este relevante antecedente en la trayectoria y formación artística de Zalce, el artista nunca militó formalmente en el Partido Comunista Mexicano (*PCM*), contrariamente a muchos de los miembros de esta agrupación, aunque su pertenencia a ella es un claro indicio de que se identificaba con ciertos principios e ideales procedentes de esta doctrina política. Sin embargo, la LEAR no se mantuvo por muchos años y a partir de 1937 fue desintegrándose.

No obstante la escisión de la LEAR, la agrupación fue la antesala e importante plataforma para que el artista desarrollara y se involucrara posteriormente con proyectos de esta naturaleza como lo fue el *Taller de Gráfica Popular (TGP)*, de cual

fue miembro fundador y “participa en todas las exposiciones colectivas y colabora en las publicaciones de esta organización hasta 1950.”⁵¹ Entre sus colaboradores iniciales encontramos a Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins y a Luis Arenal, a los que se sumaron otros como José Chávez Morado, Raúl Anguiano y Ángel Bracho por mencionar algunos. El Taller reunió a grabadores de la época con el propósito de manifestar ideas acerca de distintos problemas sociales e imágenes de la vida cotidiana, las cuales giran en torno a la condición de las clases populares, por lo que en las ediciones prevalecen temáticas relativas al maltrato, la explotación y la opresión de tales sectores; igualmente, los artistas expresaron en ellas una crítica al gobierno mexicano y al contexto internacional, particularmente a los regímenes dictatoriales europeos de Alemania e Italia.

Es recurrente encontrar en los gradados del TGP imágenes y mensajes breves a favor de las clases proletarias que invitan a la solidaridad y evidencian sus adversas condiciones de vida y laborales, y "cuyo propósito central era apoyar las luchas sociales de ese tiempo mediante la elaboración y difusión de carteles, mantas, folletos, volantes, y toda suerte de material propagandístico.”⁵² Como se puede apreciar, el TGP, al ser una herencia de la LEAR, retomó premisas ideológicas del comunismo que sirvieron de sustento a los contenidos de sus ediciones; asimismo, el TGP conservó el afán de atribuirle al arte posibilidades para incidir sobre la vida social. En este sentido, los trabajos del TGP abordaron temáticas que reflejan cargas ideológicas particulares que se rastrean concretamente desde la LEAR y que marcaron la obra mural de Alfredo Zalce y direccionaron su labor en este rubro.

De esta forma, los artistas que conformaron el TGP, aunque se asumieron como “militantes o escépticos, lo cierto es que compartían concepciones formales que se inscribían en los cánones de la escuela mexicana y eran poseedores de la llamada ideología de la Revolución mexicana.”⁵³ Es decir, sus miembros retomaron diversos elementos característicos de México que formaban parte de su geografía y de su población, así como también recurrieron a eventos sociales y políticos de la época. A

⁵¹ Suárez, Orlando. *Inventario de muralismo mexicano*. México: UNAM, 1972.p. 311.

⁵² García Hernández, Arturo. Recupera Musacchio la huella del Taller de Gráfica Popular en el arte nacional. En: *La jornada* [en línea], México (8 de septiembre de 2007). Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2007/09/08/index.php?section=cultura&article=a07n1cul> [citado en 20 de septiembre de 2011].

⁵³ Musacchio, Humberto. *El Taller de Gráfica Popular*. México: FCE, 2007.p. 13.

pesar de ello, cada artista prefería unas temáticas sobre otras y decidía sobre qué aspectos trabajar, a veces tendiendo a criticar el contexto político y económico, y otras simplemente a recrear un paisaje cotidiano. Con base en lo anterior, podemos encontrar gran cantidad de material editado por el TGP en el que:

En pleno fervor cardenista los artistas ponían sus afanes 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. También dedicaron buena parte de sus esfuerzos a recrear personajes y escenas populares, lo mismo que captaron rostros y paisajes sin más pretensión que la búsqueda de la belleza.⁵⁴

Por la razón anterior, los grabados realizados en el TGP conformaron un amplio espectro de tópicos y estilos, cuya variedad de contenidos respondía al escenario nacional e internacional en el que las clases populares empezaron a tomar fuerza tanto en el discurso político como en el contexto social a través de sectores e instituciones específicas. Se puede afirmar que el TGP constituyó un importante campo de cultivo para la producción de imágenes que representaban a la nación mexicana, recurrían a escenas particulares que ilustraban sucesos significativos y típicos del medio mexicano, como, por ejemplo: *Mujeres lavando* de Mario Alberto Aguilar, *Familia de trabajadores* de Ignacio Aguirre, *El camión* de Alberto Beltrán, *Cargador de legumbres* de Guillermo Bonilla, *La espiga* de Ángel Bracho, *A la plaza* de Leopoldo Méndez, *Almuerzo en Nonoalco* de Pablo O'Higgins, o *En la hamaca* de Alfredo Zalce.

Por su parte, los carteles que se reproducían en el Taller apoyaban y difundían expresiones con evidentes tintes políticos que se pronunciaban a favor o en contra de fenómenos acontecimientos específicos como el nazismo, la unidad obrera y campesina, la paz, la libertad, así como algunas caricaturas que satirizaban sucesos, y también se elaboraban corridos dedicados a ciertas personalidades como Fidel Castro. El TGP mantuvo un interés constante por mostrar a las clases populares resaltando sus condiciones de vida y características. En este sentido, sus grabados fijaron una

⁵⁴ Ibid. p.22.

concepción de México —como portador de aspectos dignos de representar— y de lo mexicano.

En lo que se refiere a la labor de Zalce, como grabador del Taller, abundan trabajos relacionados con la crítica política y otros en los que recurre al costumbrismo. En general sus grabados concentran su intención de representar cualidades ligadas a la identidad nacional y al paisaje mexicano, características que se encontrarán posteriormente en la obra mural del autor, motivo por el que es imprescindible retomar el trabajo que realizó en el TGP, pues esta participación permite comprender las inquietudes y pretensiones estéticas del autor.

3.1. Zalce Muralista.

Alfredo Zalce forma parte de la segunda generación de muralistas mexicanos entre los que también se encuentran Pablo O'Higgins, Juan O'Gorman, José Chávez Morado, Antonio Pujol, Federico Cantú, Raúl Gamboa, entre otros muchos que participaron de este arte público y monumental y continuaron representando en sus obras aspectos relacionados con la nación mexicana. Una de las características de este muralismo es que sus autores se concentraron en nuevas líneas temáticas que respondían a los cambios y transformaciones que se experimentaban en el sistema económico y político de esos años, y a fenómenos particulares como el imperialismo y la internacionalización. Derivado de ello los autores plantearon en las obras contenidos referentes a derechos sociales como el trabajo, la salud, y la educación, que dieron un giro a las representaciones murales y anunciaron nuevas necesidades en el plano económico, social y político. Es por lo anterior que los muralistas de la segunda generación incorporaron en sus obras tópicos como la “lucha de clases, antiimperialismo, fascismo, antibelicismo, anticolonialismo, libertad de expresión, libertad de prensa, lucha obrera, modernidad, progreso, monopolios y salud.”⁵⁵ Así, los artistas tienden a plasmar en los murales temas de interés público y a expresar situaciones no sólo históricas, sino también a representar cuestiones contemporáneas, a diferencia de los muralistas de la primera generación.

⁵⁵ López Orozco, Leticia, op.cit.p.29.

Respecto a la obra mural de Zalce, destacan los murales que realizó en colaboración con otros artistas de la LEAR como *Los trabajadores contra la guerra y el fascismo* (1936) en los Talleres Gráficos de la Nación en México, D.F.; y *Las luchas sociales del Estado de Puebla* (1938) en la Escuela Normal de Puebla, Puebla; así como los murales que realizó en su estado natal como *Éxodo de la población de la región del Paricutín* (1950) en la Escuela Rural de Caltzonzin, Michoacán; *Gente y paisaje de Michoacán* (1962) en el Palacio de Gobierno de Michoacán, Morelia; *El papel de Hidalgo en la independencia* (1955), en ese mismo recinto; *Los defensores de la integridad nacional* (1951), en el Museo Regional Michoacano de Morelia, Michoacán; y otros que han sido destruidos como *Lenin* (1936), en la Confederación Revolucionaria Michoacana, y *La contribución de Michoacán en la elaboración de la Constitución de México* (1956), en la Cámara de Diputados de Morelia, Michoacán.

Como se puede apreciar, en la obra mural de Alfredo Zalce se conjuga un interés por la representación de la historia de México y por ciertas temáticas que resaltan a la clase obrera y trabajadora desde una perspectiva política e ideológica particular, a la vez que mantiene en algunas obras un tono local en el que enfatiza aspectos de la población y el paisaje michoacanos. Sin embargo, es de recalcar que su labor como muralista no es tan extensa como su producción artística en otras disciplinas, especialmente en la del grabado.

Entre las cualidades plásticas del muralismo de este autor destaca el componente del color que utiliza para completar y acentuar el carácter de las escenas recreadas en sus obras, como por ejemplo en aquellas en las que para ilustrar aspectos étnicos recurre a tonalidades azules, verdes o naranjas para lograr retratar los elementos regionales que intervienen en la obra. El propio artista manifestó la preponderancia que el color tenía en su creación plástica, refiriéndose a él como un factor fundamental para vivificar los aspectos de la realidad que se han observado y se desean transmitir al espectador, al respecto señala en su diario:

Recordé una idea de Pablo (se refiere a O'Higgins): dice que cuando él ve algo para pintar, pongamos por caso un grupo de gente, etc., hay un elemento importantísimo y ligado íntimamente con lo anterior: el color. Tan sustancial es el color que el cuadro ya no sería el mismo, ni un buen cuadro, si se cambiaran las relaciones de color por él

vistas. Yo recordé esta conversación cuando vi un grupo de indígenas de Papantla tomando unas paletas heladas de colores vivísimos, que se relacionaban con los fuertes colores de unos listones en los sombreros de los hombres y en el tocado de las mujeres y en sus trajes. Y aunque parece un chiste: cuando se comieron las paletas, se acabó el cuadro. Se había desbaratado un complicado andamiaje del color.⁵⁶

Es así como el artista concibe al color como un componente primordial— cuya utilización depende del estilo plástico del autor— que tiene la capacidad de enfatizar o disminuir estados, condiciones, y de ambientar la obra de acuerdo a las pretensiones del autor, de manera que las tonalidades empleadas y la luminosidad de éstas serán determinantes para lograr imprimir a una escena dramatismo, alegría, sacralidad, crueldad, etc. Desde esta perspectiva, es cardinal lograr un manejo cromático afín a las características de la temática representada y al sentido general de la misma.

Otro elemento que es importante señalar es la innovación que realizó el artista empleando la técnica del *cemento coloreado*, la cual combinó con la del fresco en la elaboración de algunas de sus obras murales, y ejecutó por primera vez en México en un mural realizado en 1930, en Ayotla, Tlaxcala.

De este modo, en el muralismo de Alfredo Zalce encontramos una expresión que sintetiza inquietudes tanto plásticas como personales, en las que se encuentran presentes, por un lado, el deseo de experimentar y, por el otro, el afán de desacatar elementos étnicos, regionales y culturales que se apoyan de un lenguaje de formas y colores que le permiten representar y significar tales aspectos.

3.2. El mural: *Los defensores de la integridad nacional*

El mural *Los defensores de la integridad nacional*, también conocido con el título de *Cuauhtémoc y la historia*, fue ejecutado por el artista michoacano en el año de 1951 en el recinto que hoy en día corresponde al Museo Regional Michoacano que se encuentra en la ciudad de Morelia, Michoacán. El mural ocupa una superficie de 135 m² y fue realizado combinando las técnicas del fresco y del cemento coloreado. Como es de

⁵⁶ Taracena, Bertha. *Alfredo Zalce: Un arte propio*. México: UNAM, 1984.p.7-8.

notar, la obra abarca una extensión considerable, a la vez que es visualmente atractiva y enfatiza su contenido con la bifurcación de las dos escenas centrales del mural.

El mural se conforma temáticamente a partir de la presentación sucesiva de personajes históricos de relevancia que se enfilan de manera opuesta. En la parte central de la obra se encuentra de perfil, encabezando una de las filas, Cuauhtémoc de la piel morena, cabello largo y negro, y cubriéndose únicamente el cuerpo con taparrabo de manta, lo que deja apreciar su musculatura y estilizada figura; tiene el brazo derecho extendido y la mano empuñada con fuerza, en actitud gallarda y valerosa. La fila que inaugura Cuauhtémoc se desplaza hacia la parte derecha y en seguida de él se observa la figura de Miguel Hidalgo y Costilla, quien de cabello cano, calvicie pronunciada y vestimenta negra de párroco, mira hacia el frente y sostiene en la mano derecha una espada de hoja larga, mientras que su mano derecha está puesta sobre el hombro de un indígena descalzo que está en cuclillas y con unas vestiduras de manta rasgadas y maltratadas, reflejo de su reciente condición de *esclavo*, sostiene en su mano izquierda unas cadenas y en su mano derecha el grillete aún está intacto; mirando a los personajes de la fila contraria —donde se encuentran los invasores— se dirige al cura Hidalgo que encabeza a los personajes de la independencia, como solicitando su auxilio y cobijo.

Detrás de Hidalgo se encuentra José María Morelos y Pavón portando en la cabeza un paliacate rojo, vistiendo el hábito de cura, con mirada fija y gesto serio toma firmemente con sus manos un rifle. Tras estos tres personajes históricos se aprecia a un pequeño conjunto de individuos —ocho que se aglomeran engrosando la fila— algunos de ellos usan sombrero y otros gorras militares; uno de los sujetos porta un uniforme azul con rojo, y otro vestimenta de manta, todos parecen confrontar a los personajes que se encuentran del otro lado al mantener una actitud de combate y lucha que se materializa en las armas que llevan según sus condiciones y características tales como picos y fusiles. La diversidad de estos individuos expresa la participación de los diversos cargos y sectores involucrados en la guerra de independencia.

La escena anteriormente descrita conforma el espacio de los defensores o personajes pertenecientes a la historia de la nación mexicana —enfatizando en este fragmento la etapa prehispánica e independentista a través de personajes emblemáticos, lo que representa para este autor la identidad y continuidad de la nación, como si la época colonial fuera

una paréntesis o una etapa que deseara omitir—, aspecto que está simbólicamente delimitado y acentuado por la presencia de una águila que lleva en su pico una serpiente, y dirige la cabeza y la mirada a la parte derecha de composición. La escala del ave supera cualquiera de los elementos de la composición, sobresale de manera inmediata puesto que su enorme cabeza direcciona a todos los sujetos y personajes de la fila que son abrigados por sus enormes alas. Una de sus patas se apoya sobre el suelo destacando sus tres garras prominentes y poderosas a la altura de los pies de Cuauhtémoc, cuyo perfil y porte guardan similitud con la del águila misma.

De esta forma, el águila cumple funciones muy concretas en la obra, que se enfatizan con su escala y ubicación. En primer lugar aparece como símbolo de la nación mexicana a partir de la imagen que se vincula al mito fundador del territorio nacional, cuyo relato expresa un sentido de identidad al referirse a un lugar predestinado que daría la pauta para la fundación y el establecimiento de los mexicanos. En segundo lugar, el águila se muestra como protectora de aquellos sujetos a quienes representa; y en tercer lugar el ave funciona visualmente como un elemento de delimitación temática que destaca ciertas cualidades que el autor expone claramente al distinguir entre los defensores y los invasores. Es por lo anterior que el águila no sólo arroja en la obra a personajes célebres de las etapas históricas sino que también encubre una serie de símbolos como la libertad, la identidad, la lucha y la independencia mexicana, enfrentadas a la esclavitud y la opresión.

En la parte izquierda de la obra se encuentra al inicio de la fila Hernán Cortés, con cabello y barba claras, mirada desdeñosa y gesto serio, lleva una armadura gris que lo cubre del cuello hasta los pies, en sus manos también protegidas por el metal brillante de la armadura lleva trozos y pepitas de oro que cubre y sostiene celosamente; a su lado hay una mujer —presuntamente la *Malinche*— que lo toma por el brazo izquierdo con sus dos manos, tiene piel morena, cabello negro, y usa un vestido claro por debajo de la rodilla con un collar, además muestra en el rostro un gesto poco amable con el ceño fruncido y una actitud de desconfianza. Cabe destacar que esta mujer lleva un atuendo —vestido y zapatos altos— que no corresponde a la época de la conquista, situación que la ubica como integrante de los invasores, y por lo tanto como adversaria.

En seguida se aprecia a un hombre de vestimenta formal que lleva camisa, corbata, una gabardina café, y usa un sombrero. Es importante señalar que tanto este personaje varón como la mujer que está junto a Cortés, por sus características —que corresponden a la época en que fue creada la obra— rompen con el escenario que se recrea, y pareciera que Zalce intenta señalar a través de ellos a los mestizos y crear un concepto visual de los sujetos *ladinos* que traicionan y abandonan a los suyos. El hombre de la gabardina mira con atención una escena que se desarrolla en la esquina inferior izquierda, en donde aparecen dos sujetos con armadura que someten a un indio con cabello negro y la piel pintada que permanece en el suelo completamente vencido y ultrajado por estos dos conquistadores, uno de ellos le pone la palma de la mano sobre la boca como intentado callarlo y evitar que emita cualquier gemido o queja; y el otro le arrebató del cuello una especie de collar de oro. En este fragmento se encuentra una alusión al enfrentamiento físico y a la violencia derivada de la conquista española sobre el territorio mesoamericano, destacando a los conquistadores como sujetos despiadados y sedientos de recursos naturales, como el oro principalmente.

El autor recurre a la representación de la conquista como un proceso cruel y desigual donde el español somete, roba, humilla y ultraja; mientras que el indio es quien recibe el maltrato y no tiene posibilidades de defensa. Detrás del individuo antes referido, hay otro conquistador con armadura que lleva en su mano izquierda un afilado puñal y mira sospechosamente dicho acto, y parece susurrar algo al hombre de gabardina café, además de que la mano de éste podría ser la extensión del otro al intentar pasarse un arma, estos dos individuos, separados por el tiempo, se ven unidos en la intención cómplice de destruir lo indio y lo nacional.

Posteriormente se encuentra un fragmento oscuro donde se visualiza la presencia de dos frailes con su hábito de café y holgado con la capucha puesta de tal forma que no se perciben sus rostros; uno de los frailes sujeta fuertemente del brazo a un indio que está sentado y lleva un tocado puntiagudo — probablemente un San Benito o *gorro de la infamia* que era un símbolo que identificaba a los herejes, y uno de los castigos que se imponían a los sentenciados en el auto de fe — en la cabeza, y el otro fraile le pone justo en frente de su cara el símbolo de la cruz cristiana, borrando toda la fisonomía del rostro del indio. En esta parte de la obra el autor ilustra el proceso de la evangelización en la nueva España por parte de clero regular a través de las órdenes religiosas de los

franciscanos, dominicos y agustinos a los pobladores mesoamericanos, cuya pretensión era convertir a los indios al cristianismo y persuadirlos de abandonar sus creencias y dioses por considerarlos paganos. Nuevamente la escena remite a la severidad que tuvieron los conquistadores para imponer la nueva religión y destruir la cultura inmaterial de los pueblos mesoamericanos. En segundo plano se aprecia una gran cantidad de rostros que se acumulan hasta perderse y conforman un espacio poblado.

Las que se han descrito hasta ahora son las escenas principales de la composición, en las que es claro el afán del artista por contraponer una serie de personajes y hechos que ilustran acontecimientos y etapas precisas, partiendo de una polaridad en la que por un lado están los defensores de la nación mexicana y aquellos que han luchado para protegerla; y por el otro lado, los invasores que han intentado destruirla, cambiarla y dominarla.

En lo que se refiere a la parte superior izquierda de la composición hay un individuo de cabello rubio, corbata y saco, que es el centro de atención de algunos sujetos que lo acompañan, detrás de él hay cuatro personas que parecen admirarlo—tres hombres y una mujer—, incluso uno de ellos hace un movimiento con las manos simulando un aplauso con el que le manifiesta su reconocimiento. Y por debajo de él hay dos personas, un hombre que lo observa directamente, y una mujer que levanta la cabeza hacia él y poniéndose una de sus manos sobre el cuello y la barbilla lo mira con gesto de admiración y fascinación. Además, este personaje que roba la atención de más de uno, está rodeado por una serie de objetos entre los que destacan un trinche y una *coca-cola* de botella de vidrio, así como por otros artefactos de metal que no se distinguen claramente, pero parecen adoptar la forma de utensilios y aparatos electrodomésticos. Tales elementos dan un giro a la temática central de la obra, para aludir en el fragmento correspondiente a los invasores a una conquista no solo de tipo bélica, sino también para referir a la invasión cultural a través de ideas y productos que son modernos y permiten facilitar y simplificar las actividades de la vida cotidiana. En esta parte el autor introduce una crítica a la realidad contemporánea a través del poder del mercado como un elemento que transforma y acelera las relaciones entre las personas y las naciones.

Por otro lado, se identifican en la obra dos rasgos que tienden a enfatizar la distinción entre los defensores e invasores, los cuales sirven para acentuar los procesos a los que el

autor desea referirse. El primero de ellos es una máscara de piedra verde que yace quebrada a la mitad sobre el suelo en el espacio de los defensores, elemento que remite al proceso de ruptura cultural y al dominio sobre el territorio mesoamericano durante la conquista, y que muy probablemente evoca la destrucción del sistema de valores, costumbres y creencias del México antiguo, así como el sincretismo que se generó con la llegada de los españoles. El segundo rasgo es la serpiente prominente y larga que el águila tiene en su pico, y se extiende entre las distintas escenas de los invasores hasta desembocar su cascabel en la última escena que se ha descrito hasta ahora.

En el muro lateral derecho se encuentra la continuación de los defensores a través de personajes célebres en la historia de México que representan una etapa particular o una situación relevante. Benito Juárez aparece de pie con postura erguida y solemne, porta un traje negro y camisa blanca en la que resalta una banda cruzada con los colores de la bandera mexicana, los brazos extendidos y en su mano derecha lleva un documento enrollado. En segundo plano se encuentran las figuras de otros personajes como Melchor Ocampo que lleva un traje negro con camisa blanca y una corbata de moño negra al cuello, quien, además, vale la pena señalar, es una de las figuras históricas reconocidas oriundas de Michoacán, de donde también es el pintor y donde está ubicada la obra. También está a un costado Ignacio Ramírez Calzada, ideólogo liberal que participó en la elaboración de las leyes de reforma y quien aparece con cabello, bigote y barba canosa. En la parte inferior izquierda de la obra se aprecian a algunas personas que están auxiliando a sujetos heridos que representan las contiendas que ha enfrentado el país a lo largo de su historia. Más abajo hay un minero de pie que sostiene en su mano izquierda un martillo neumático, y mira hacia arriba con gesto alentador y de esperanza. Contiguo a Juárez está un soldado de uniforme azul y gorra militar, que con la punta de un rifle se apresta a destruir ciertas ruinas que permanecen en el suelo y entre las que se encuentra una corona real que alude al periodo de Maximiliano y a la lucha contra el imperio francés, y cuyo aniquilamiento expresa la liberación o el deseo de liberarse del yugo extranjero.

En seguida se encuentra un hombre con vestimenta sencilla, sombrero y aspecto de campesino que se recarga sobre un enorme rifle que está apoyado en el suelo y del cual se sostiene con ambas manos. En segundo plano hay otro campesino que observa fijamente al frente y empuña un arma, más atrás se aprecia a otro individuo con

sombrero ranchero amplio (huaripa) y típicamente revolucionario que lleva al pecho una canana. Estos sujetos armados recuerdan el movimiento revolucionario y a los miles de hombres que se unieron a la lucha desde diferentes trincheras anhelando mejorar sus condiciones de vida. En la parte media y superior destaca la figura de medio cuerpo de Emiliano Zapata con sombrero y bigote, y el cual sujeta un arma que eleva con su brazo derecho, este personaje aparece en franca actitud de batalla montando sobre un caballo café, además su figura destaca ya que contrasta con el fondo rojizo de la obra y permanece en una altura superior a la de los otros personajes.

Debajo del caudillo revolucionario, hay otras personalidades emblemáticas de la etapa revolucionaria, como Venustiano Carranza que aparece con gesto serio, gafas, cabello canoso, entradas prominentes, barba y bigote igualmente canosos, a su costado izquierdo sobresale la imagen de Francisco I. Madero también con barba y bigote, lleva traje negro, camisa blanca y corbata guinda, pese a la representatividad histórica de estos dos personajes solamente aparecen de los hombros hacia arriba. No obstante, queda explícita la intención de ilustrar a través de estos personajes las vertientes ideológicas y las fracciones políticas que influyeron en la gestación y el desarrollo del movimiento revolucionario, Madero como principal oponente de la dictadura Porfirista e iniciador de su derrocamiento, Carranza como representante del proyecto constitucionalista y Zapata como líder de los campesinos y en defensa del reparto agrario. Es por lo anterior que a los ojos Zalce, Zapata es distinguido de manera especial ya que lo resalta cabalgando y en movimiento, aspecto que connota el carácter pragmático de su participación en la revolución, mientras que Madero y Carranza aparecen estáticamente con vestimenta acorde a su condición y como representantes de proyectos legales específicos como la sucesión presidencial y la constitución como un instrumento vital para gobernar al país.

Debajo de ellos destaca la figura de Lázaro Cárdenas del Río que aparece de cuerpo entero con un traje gris, camisa blanca y corbata negra, en su mano izquierda porta un documento, mientras flexiona el brazo derecho hacia el pecho conversando con dos personas que lo observan atentamente, uno es un hombre que está detrás de él y la otra una mujer descalza que en frente y que cubre con un rebozo su cabeza y a un niño que carga en sus brazos. Además de ellos, aparecen en segundo plano los rostros de tres hombres y al fondo se aprecia la parte media de la estructura de unas torres petroleras,

que son una clara reminiscencia al periodo cardenista y la expropiación petrolera que se realizó durante éste. Además las torres evocan la nacionalización petrolera como una acción encaminada a apoyar y robustecer la economía mexicana y sobre todo como un factor que permite salvaguardar los recursos naturales propios y limitar la extracción extranjera.

Es notoria la importancia que el artista otorga a Cárdenas, ya que no sólo se muestra una imagen que capta su fisonomía, sino que además se le presenta interactuando con la gente, como si el autor deseara resaltar la aceptación popular de este personaje y destacarlo de manera particular. Asimismo, Lázaro Cárdenas –de origen michoacano— fue una figura política que se caracterizó por emprender acciones a beneficio de las clases populares tales como la dotación de tierras, el apoyo a los sectores educativo, obrero y campesino, motivos por los cuales es entendible la representación que se hace de él como un hombre preocupado por las necesidades de la población y cercano a la gente. Es con la escena anterior que concluye el mural lateral izquierdo y se finiquita el recorrido temporal que el autor ofrece sobre la historia de México.

Con base en lo anterior se pueden señalar algunas consideraciones respecto a la forma en que el artista abordó la temática histórica en este mural. En lo que se refiere a la conquista española se refleja una visión y opinión negativas acerca de tal proceso que es representado de manera crítica a través del tiempo, desde la llegada de los españoles destacando la conquista bélica y religiosa sobre los indígenas, hasta las nuevas formas de colonización.

Sin lugar a dudas, el mural central está sustentado temáticamente en la construcción de polos contrarios que a su vez están dotados simbólicamente con ciertas cualidades y vicios. Tal contraposición muestra a los defensores como sujetos aguerridos, con temple y aplomo, mientras a los invasores como sujetos ambiciosos, traicioneros y despiadados. Así, en la obra la historia de México está enmarcada por el enfrentamiento continuo en el que se asume al extraño y al extranjero como el enemigo a vencer por parte de los personajes que heroicamente han luchado por la nación en distintas etapas. Al respecto el artista menciona la idea rectora que direccionó y motivó esta creación plástica:

Leí numerosos artículos de periódicos y revistas que me han ayudado a tener un sentido general de la proyección histórica de Cuauhtémoc sobre el México actual, tanto que encarna el símbolo de la nacionalidad, mientras que Cortés es el modelo ideal de los opresores del indígena mexicano. Leí también Cuauhtémoc de Héctor Pérez Martínez. Me pareció un libro muy emocionante, en algunos aspectos, reconstruido vívidamente; pero se insiste mucho en el carácter sanguinario y de antropofagia de los indígenas y no tiene la misma fuerza la descripción de lo positivo. Pero tomaré de allí una idea que me parece muy buena para el muro: Cuauhtémoc y Cortés, después de cuatro siglos, aún están frente a frente y alinean sus bandos, por un lado, al pueblo de México y sus héroes, por el otro, a sus verdugos de ayer y hoy⁵⁷.

Existe pues una lógica de oposición y un afán de contraponer a los personajes involucrados, cuya presencia permite asociar la figura de éstos con determinadas etapas y acontecimientos históricos relevantes que son presentados cronológicamente en un transcurrir continuo de rostros y eventos destacables. Asimismo se aprecia como el autor asume una concepción del personaje histórico convertido en héroe por sus acciones y acepta una representación de ellos a manera de reconocimiento. Por lo tanto, el artista muestra a la historia de México como un cúmulo de sujetos y sucesos dignos de representar.

De igual importancia es la alusión que realiza al proceso de colonización que se perpetúa mediante otras formas y medios que no son necesariamente bélicos, pero que derivan en la dominación de unos pueblos sobre otros. Es así como proteger y resguardar lo propio tiene un sentido de orgullo y veneración en la medida en que aleja la opresión. Es bajo esta visión que el artista realiza una crítica radical a la conquista y aunque exhibe al indígena vulnerable durante este periodo, otorga una fortaleza plástica al *bando de los defensores* para enfrentar cualquier invasión y a cualquier invasor en aras de defender lo nacional.

Un elemento que revela el profundo carácter nacional que posee la obra, además de los personajes históricos que aparecen heroica y sucesivamente, es el fondo que está conformado por una extensa bandera de México que se extiende a lo largo y ancho del fragmento correspondiente a la fila de los defensores. El color verde aparece cubriendo

⁵⁷ Taracena, Bertha, op cit. p. 11.

parte del cuerpo y el ala derecha del águila; el color blanco sirve de fondo a los personajes que representan la independencia; y la parte roja se encuentra – en el muro lateral izquierdo— en la escena referente a los heridos que se abrigan con ella y parecen haber teñido la tela con su sangre. Es así como el artista utiliza la bandera nacional como símbolo supremo de la nación mexicana y juega con sus colores para connotar estados y sentimientos como la valentía, el heroísmo y el sacrificio, a la vez que la muestra como respaldo y cobijo de las etapas y acontecimientos históricos que presenta, se puede decir incluso, que la bandera nacional es el motivo y la justificación de la serie de actos que aparecen en la composición, por fatale que éstos sean.

En lo que respecta al muro lateral derecho se encuentra la obra titulada *Los pueblos unidos contra la guerra*. La parte derecha de la obra se constituye de un conjunto de individuos que se aglomeran conformando un espacio visualmente cargado. En primer plano aparece de cuerpo completo un hombre maduro de raza negra que lleva puesto únicamente un corto pantalón gris— vestimenta que recuerda a los pobladores de las costas—, en la mano derecha lleva un rifle que sostiene de la punta y mantiene el brazo izquierdo flexionado, a su lado hay un hombre que está vestido con un ropaje blanco holgado y también lleva un arma en la mano izquierda, ya que con el brazo derecho se entrelaza al brazo del hombre que le antecede, tiene piel amarilla, ojos rasgados, barba, bigote, el ceño fruncido, y lleva un tipo de boina gris en la cabeza, sus rasgos faciales indican que es de origen chino, en seguida se encuentra otro hombre, al parecer filipino, de piel morena y gesto serio que sólo aparece de la cintura hacia arriba y tiene el abdomen descubierto, se caracteriza por llevar en la cabeza un turbante —tocado de origen asiático— de color rojo con blanco que trae enrollado en la cabeza , a su lado sobresale una mujer que lleva una especie de manto blanco en la cabeza y tiene en el rostro una expresión de enojo que enfatiza con una ligera mueca en su boca y lleva una vestimenta que la cubre hasta el cuello, sus características étnicas la identifican presumiblemente como procedente de la India. Ésta última mujer que se encuentra al final de la primera fila, se toma de la mano con el hombre anterior, e incluso pone su mano izquierda sobre el hombro de éste.

En segundo plano —de derecha a izquierda— se aprecia la cabeza de un hombre que lleva turbante y observa al frente, en la extrema derecha se encuentra otro hombre que lleva puesta una prenda blanca y un sombrero de paja. Más atrás hay una pareja inca, la

mujer lleva sobre los hombros una especie de chalina de lana y la distingue usar un sombrero negro semiesférico tipo bombín, la acompaña un hombre que la toma por el hombro, es de tez morena y lleva una vestimenta particular que lo cubre de los hombros a la cabeza, debajo de ellos se observa el perfil del rostro de una mujer que abraza a un niño pequeño desnudo de aproximadamente un año. En seguida, se aprecia a un hombre de vestimenta blanca y holgada que además usa un turbante, a su lado derecho hay una mujer que lo toma por el brazo, ésta lleva un velo blanco y ropaje azul, además de que tiene en el rostro un gesto que connota preocupación, estado que se refleja también en sus manos que junta angustiosamente.

Finalmente aparecen más atrás —de derecha a izquierda— un hombre con camisa blanca que recarga sobre su pecho la parte trasera de un fusil; el rostro de otro hombre; una mujer con velo en la cabeza que carga a un niño pequeño en sus brazos; y al último la mitad del rostro de un hombre armado.

Uno de los aspectos que destaca y llama la atención en esta composición es la forma en que los personajes involucrados se toman los unos a los otros, hasta conformar un acto de solidaridad social, en el que si bien se resaltan ciertas características raciales y diferencias culturales, mantienen una actitud de defensa y unión que los homogeniza, así, el autor destaca en este fragmento el sentido de fraternidad que existe entre las distintas etnias que representa en las mujeres y los hombres que aparecen en la escena. Estos pueblos, a pesar de las diferencias étnicas y raciales, convergen en su deseo de encarar a posibles agresores. En esta parte, se expresa que la unidad de los pueblos y naciones permite hacer frente a quienes pretendan atentar contra ellos.

Cabe mencionar también que el artista hace referencia a regiones particulares y a pueblos específicos que a juzgar por sus características genotípicas y de vestimenta, pertenecen a países asiáticos como la India, Filipinas, China, Líbano, así como a países Latinoamericanos como Bolivia y Perú, y también a países africanos como pueden ser Marruecos, Túnez, Etiopía, Angola, entre otros, que como bien es sabido históricamente, no obstante la riqueza de recursos naturales principalmente de la África, han sido considerados países pobres y poco desarrollados, inferiores las potencias americanas y europeas. Por lo tanto, este fragmento resume una concepción económica

y política acerca de estos pueblos, idea que el propio arista manifestó desear materializar al comentar:

Roberto Reyes Pérez me dio otra idea magnífica, que es la que voy a desarrollar en los muros laterales, y es la de comparar el hecho histórico Cuauhtémoc con las guerras que sostienen en los últimos años pueblos militarmente débiles contra sus opresores poderosos⁵⁸.

Pese a que estos países son consideraban bélicamente débiles, y no como potencias económicas, el autor destaca que su arma principal es la unión y la ayuda mutua.

En la parte derecha de esta obra, justo frente al grupo de individuos al que antes se ha referido, hay una especie de objetos y cuerpos conformados por estructuras metálicas pesadas, cuya apariencia expresa la dureza del material, bien se podría pensar que son máquinas feroces que han tomado vida y amenazan a los pueblos. El primero es una estructura metálica que en su parte inferior se bifurca en dos pesadas formas con terminaciones puntiagudas que están direccionadas hacia el conjunto de personas, y en la parte superior, la estructura adopta la forma de la pata de un ave con amenazantes garras de las que se deriva la imagen de una cráneo humano que se acompaña de una densa nube de humo, que evoca caos, muerte y peligro.

Desde luego que esta pata mecanizada de acero no recuerda a la del águila nacional protectora, sino que contrario a ésta —aunque es también un ente poderoso— es destructivo y además ficticio. En seguida, se observa otro cuerpo de metal que toma la forma de la cabeza de un animal con las fauces abiertas que dejan ver enormes colmillos. Debajo de ella abundan objetos e instrumentos de metal que se acumulan y en la parte inferior se pueden apreciar algunas monedas de oro que salen de estos cuerpos y connotan la ambición económica de los agresores —tal como sucede con los invasores— y expresan el motivo principal por el cual fueron creados y se enfrentan a los pueblos.

Alrededor de estas máquinas feroces, se perciben —contrastando con el material pesado y aplastante del acero— hojas de papel volando entre los cuerpos metálicos, pareciera

⁵⁸ Ibid. p. 10.

que flotan los restos de un libro deshojado que está siendo devorado y destruido por estos entes. El libro como medio para almacenar y perpetuar el conocimiento, es un elemento que remite al saber que se trasmite a través de la educación.

Es por lo anterior que la analogía parece clara, la acumulación de saber que representa un libro está amenazada por cierto tipo de tecnología y sus inventos derivados —por ejemplo máquinas, artefactos y demás instrumentos prácticos— que se han creado no solo para facilitar la vida de los seres humanos, sino también para convertirla en un ente destructor que es manipulado por el hombre, contra el hombre mismo. En la obra este enfrentamiento entre hombres y máquinas expresa la invasión de la tecnología como una agresión a los pueblos que carecen de ella o no tienen posibilidades de crearla, sin embargo, el autor pretende mostrar la fortaleza que éstos pueblos pueden conseguir apelando a sus tradiciones y a la unión, dada la afinidad que tienen puesto que comparten ciertas condiciones y necesidades. Dicha solidaridad hade ser producto de la conciencia, que es exclusiva de la condición humana, a diferencia de las máquinas que están imposibilitadas de ella y de experimentar cualquier sentimiento.

Es pues mediante estos cuerpos metalizados que el autor expresa plásticamente la actitud invasiva e imperial por parte de los países desarrollados que poseen el poder económico que les permite, entre otras cosas, crear y desarrollar tecnología para dominar a otros pueblos y continuar beneficiándose. La ambición y el deseo destructor son estados latentes en estas potencias que se conducen por una lógica que privilegia claramente el ámbito económico sobre otros rubros.

Es importante señalar que estas regiones a las que se refiere el autor son inferiores en cuanto al poder económico y al desarrollo de tecnología, no obstante, son poseedoras de una riqueza cultural, por lo que es necesario aclarar su condición de *débiles* en el sentido antes mencionado, el cual se traduce en una clara desventaja ante el escenario sociopolítico que se comenzaba a experimentar en los años en que la obra se realizó, y que terminaría por consolidarse y acentuarse décadas posteriores. Esto es, la aceleración de los intercambios económicos y las relaciones políticas entre ciertos países —potencias— que propician alianzas con miras al beneficio de unos y al encarecimiento de otros.

Asimismo, el artista pretende resaltar en estas obras el tema de la dominación como un rasgo constante en la historia de México y de otros pueblos, fenómeno que se ha transformado con el tiempo, y cuyos dominadores crean y emplean nuevos recursos y estrategias a fin de conservar y aumentar su poder económico, ya sea mediante la fuerza física, la imposición ideológica, la tecnología, o cualquier otro recurso que sirva a tales propósitos.

Asimismo, el autor recurre a diversos elementos que construye plásticamente y que revelan su concepción sobre acontecimientos históricos concretos. Por ejemplo, la elección de recrear algunos materiales como el metal, ya sea transformado en armaduras, monedas de oro, armas o pesada máquinas, es un aspecto que emplea para aludir a ciertos hechos y sugerir el carácter de los mismos. Así, la visión que el autor refleja de la conquista española es tan aplastante y dura como las armaduras y armas que trajeron consigo los conquistadores y que el artista resalta con particular interés, tales instrumentos eran para la época una tecnología que sirvió para intimidar y vencer a los indígenas (aunado al apoyo que obtuvieron los conquistadores españoles de los indígenas, dada la falta de unidad política existente entre los pueblos mesoamericanos), evento que encuentra su correlato plástico en la escena relativa a los pueblos — aparentemente débiles— y las máquinas feroces que arremeten contra ellos.

Asimismo, hay una relación cromática entre la parte correspondiente a los invasores de la conquista y la escena de los cuerpos o máquinas animalizadas de acero, en las que predomina el tono gris del metal y el fondo rojizo que lo contrasta. El color sirve para igualar estas dos escenas alusivas al dominio, la ambición y el ataque que protagonizan los poderosos y opresores. Existe pues una combinación de colores que persiste en los sucesos y personajes que el autor concibe negativa y críticamente. Incluso, hay una sensación de continuidad de muro a muro entre ambas escenas, lo que expresa la intención de homologarlos y compararlos cromática y temáticamente, en tanto que prevalece una visión imperialista acerca de los invasores que enfrentan a opositores que se encuentran en desventaja, por lo que se desencadena un combate desigual que se destaca en las composiciones.

Por tanto, el artista realiza en las obras que han sido objeto de las páginas anteriores, un ejercicio de trasposición en el que juega plásticamente con determinados elementos y

aspectos cuya connotación simbólica manifiesta su postura sobre hechos históricos particulares como la conquista española, la independencia mexicana, la reforma, la revolución mexicana y el cardenismo, pero también retoma acontecimientos y fenómenos que atañen al contexto contemporáneo correspondiente a su época. De esta manera, consigue ligar, a la vez que contrastar, realidades opuestas y lejanas que sin embargo presentan similitudes y guardan correspondencias.

Es así como en *Los defensores de la integridad nacional*, Alfredo Zalce expone una representación de la historia de México que está sustentada en la contraposición de personajes y hechos en la que es claro su afán de sugerir e incluso de atribuir a los *bandos* respectivos— de defensores e invasores— valores que definen un modos de ser y de proceder por parte de cada uno de ellos. Tales antípodas encuentran su anclaje plástico en la utilización y representación de colores, materiales, objetos y acciones que remiten a eventos que a su vez están cargados de cualidades.

En el fragmento correspondiente a los *defensores*, el artista presenta cronológicamente sucesos sobresalientes y etapas significativas en la construcción y defensa de la nación mexicana. Es decir, basa el contenido de la composición en una síntesis histórica que se apoya, entre otras cosas, en la idea central de la pertenencia al territorio nacional, sus batallas, sus símbolos, y sus personajes destacados, empleando para tales fines recursos tanto técnicos como formales para plantear en la obra una dicotomía temática que le permite formular ideas y presentar posturas sobre procesos de carácter político, religioso y económico y desde luego exponer plásticamente nociones y símbolos de lo ajeno – entendido como lo extranjero— y de lo propio.

3.3. El mural: *Los libertadores*.

La obra mural *Los libertadores* se encuentra ubicada en la planta alta del Palacio de Gobierno de la ciudad de Morelia, Michoacán. La obra fue ejecutada por Alfredo Zalce en el año de 1955 con las técnicas del fresco y del cemento coloreado. Es importante señalar que la obra también es conocida con el nombre de *La importancia de Hidalgo en la independencia*. La escena central de la composición está conformada por dos personajes históricos que participaron en la independencia mexicana. En la parte media se encuentran de pie las figuras de Miguel Hidalgo y Costilla y José María Morelos y

Pavón. El primero permanece con la cabeza de perfil observando hacia el lado izquierdo, aparece con calvicie y pelo corto cano —características recurrentes en la representación iconográfica de Miguel Hidalgo— tiene la mano derecha puesta sobre la solapa del abrigo que lleva, mientras que la mano izquierda está agarrando la empuñadura de una espada cuya punta se apoya en el suelo, este personaje lleva vestimenta negra y botas cafés a la altura de la rodilla.

A su lado izquierdo se encuentra José María Morelos y Pavón con gesto adusto, tiene la cabeza cubierta con paliacate rojo, una camisa clara anudada a la altura de la cintura, pantalón café y botas hasta la rodilla; con la mano derecha sostiene un machete y en la mano izquierda lleva un documento enrollado que recuerda a los *Sentimientos de la Nación*, documento que perfilaba algunos principios básicos para fundamentar el proyecto político de la nación mexicana y en el que Morelos plasmó sus ideales sobre ésta, al expresar que “América sería libre e independiente de cualquier nación o monarquía, se abolía la esclavitud y las diferencias legales por motivo de nacimiento, el gobierno estaría en manos de los americanos y la religión católica se protegería”⁵⁹. Es así como mediante esta representación de Morelos en la obra, el artista sintetiza la guerra de independencia y se refiere a ella primero, mediante las armas que aluden al conflicto bélico, y después, con el documento que remite a las bases ideológicas o pensamientos que la motivaron.

Junto a Morelos se encuentra Vicente Guerrero con pantalón café abotonado a los costados y saco a la altura de la cintura con el cuello levantado, apoya sobre el suelo la culata de un fusil, toma parte del cañón con la mano derecha y recarga la mano izquierda en la punta de éste. Y precisamente la forma en que Guerrero tiene y toma el fusil simboliza la intención de frenar el conflicto bélico y cesar las balas. Frente a Guerrero está Agustín de Iturbide con vestimenta del ejército imperial, con características hombreras doradas, pantalón claro y botas a la rodilla, este personaje extiende el brazo derecho a Guerrero como pretendiendo estrechar su mano, un detalle de este encuentro que no puede pasar desapercibido es la palma de la mano derecha enrojecida y ensangrentada de Iturbide, elemento con el cual el autor propone traición y muerte en este acto aparentemente amistoso y cordial, mientras que mantiene su brazo

⁵⁹ Ávila Alfredo, Luis Jáuregui, La disolución de la monarquía hispánica y el proceso de independencia, en *Nueva Historia General de México*, México: El Colegio de México, 2011. p.377.

izquierdo por detrás de su cintura y con la mano sostiene y esconde una corona y una capa imperial. Incluso en la parte derecha de la obra —tras Iturbide— se observa a dos individuos que parecen comentarse algo en modo discreto a la vez que miran sigilosamente la forma en que Iturbide ofrece la mano a Guerrero, escena que refuerza la intención oculta que existe en tal encuentro, aunada a la extraña presencia de una mano que tiene un puñal ensangrentado. Esta mano siniestra y brutal denota que, a pesar del la tregua, el pacto no es sincero, y los personajes que acompañan dicha escena y están detrás del acto ambivalente de Iturbide, expresan el apoyo a la traición.

También la escena entre estos dos personajes recuerda el afamado *Abrazo de Acatempan* que ambos protagonizaron en un hecho que significó la aparente reconciliación entre el ejército insurgente que comandaba Vicente Guerrero y las tropas realistas que dirigía Agustín de Iturbide.

Detrás de los personajes históricos antes referidos, abundan rostros de hombres que elevan lanzas y puñales en señal de lucha, las cuales se acumulan y enmarcan la escena, dotando a la obra de un sentido de movimiento y destacando la presencia de los dos personajes históricos que están en el centro, así como el carácter masivo y popular de la guerra de independencia.

En la parte izquierda de la composición —detrás de la figura de Hidalgo— se distinguen los rostros y brazos de cuatro hombres que toman con fuerza unas lanzas cuya punta desemboca en una construcción cuyas terminaciones se asemejan a las fortificaciones de un castillo que es atacado por tales armas, en la parte superior izquierda de la obra, entre la edificación sobresale la figura de un león cuyas patas tienen grandes y amenazantes garras, en una de las patas delanteras sostiene una espada elevada, también tiene las fauces abiertas y lleva puesta sobre su abundante melena una corona, rasgo que permite relacionar al felino con la corona española y el sistema virreinal que la independencia anhelaba erradicar. Asimismo, el león remite al escudo español en el que se encuentran dos felinos de este tipo, por lo tanto, el artista utiliza este animal para conceptualizar e identificar a la jerarquía española que gobernaba la Nueva España. Asimismo se pueden apreciar algunas características en la arquitectura novohispana que aparece, como una pequeña cruz que refiere y recuerda a la imposición de la religión por parte de los españoles sobre los indígenas.

Un elemento que es visualmente significativo, es la imagen del *pípila*, se arrastra por el suelo y cargando una pesada y enorme loza de piedra que llave atada sobre la espalda con una cuerda, y con la mano derecha eleva una antorcha, cuyo fuego incendia la construcción antes referida. La presencia de este hombre en la obra funciona como representación de la raíz de la lucha por la independencia mexicana, es decir, en la narrativa visual de la composición, esta escena aparece como el acontecimiento clave que dio origen al movimiento independentista, ya que de ella emergen las imágenes antes descritas e incluso parece sostenerlas. Este evento de la historia mexicana, mítico o no, es utilizado como un elemento que anuncia la génesis de la independencia, y ya que visualmente este hombre da la impresión de soportar las escenas subsecuentes, está dotado de una fortaleza física que se expresa en la musculatura de su cuerpo. De igual manera, el *pípila* personifica el deseo popular de la insurrección, aspecto que se representa y materializa en los hombres armados de la parte superior. Así pues, Zalce retoma a este personaje para construir un discurso visual en el que este suceso aparece como detonante y rasgo esencial de la independencia mexicana.

En resumen, el muro central de esta obra relata la independencia de México como un acontecimiento que fue encabezado por personajes cuya participación y liderazgo alentó el levantamiento popular. La obra posee un carácter dinámico al ilustrar distintos hechos que son investidos de intenciones específicas y valores distintos como la libertad, la valentía, la traición, la ira, la batalla, entre otros. En los costados se encuentran representados aquellos elementos antagónicos al sentido de lucha nacional, no obstante, la escena principal integrada por los personajes históricos y los hombres preparados para la batalla que están en segundo plano, constituyen una especie de fuente de sublevación popular y deseo de libertad concretado en las figuras de Hidalgo, Morelos y Guerrero, quienes aparecen como dignos y legítimos representantes del pueblo y del movimiento independentista.

En el muro lateral izquierdo, se encuentran un conjunto de personajes de la Reforma liberal en México, todos ellos usando vestimenta formal con traje oscuro, camisa clara y corbata de moño o pañuelo al cuello en algunos casos. En primer plano, de cuerpo completo y de izquierda a derecha, aparecen Melchor Ocampo con gesto serio y mirada fija hacia el frente, y en seguida Benito Juárez —quien es particularmente resaltado en

volumen y tamaño por el artista— con la cabeza volteada hacia la izquierda y los brazos extendidos hacia el lado derecho, en la mano derecha tiene un documento que exhibe y dice *Leyes de Reforma*.

Posteriormente aparecen Miguel Lerdo de Tejada e Ignacio Comonfort, quienes juntos impulsaron y promulgaron en el año de 1854 la conocida *Ley Lerdo*. Finalmente se encuentra Juan Álvarez que con ambas manos sostiene un pliego en el que se lee *Plan de Ayutla*, documento en el que “se hablaba de los daños causados por la dictadura al enajenar La Mesilla, se destituía al dictador y a sus funcionarios y se exigía la restauración de las instituciones republicanas.”⁶⁰ Este documento sienta las bases de la llamada *Revolución de Ayutla*, movimiento que aglutinó una gran cantidad de pensadores liberales.

En segundo plano, en la parte superior derecha de obra se aprecia la figura de José María Luis Mora, quien es considerado el fundador del liberalismo mexicano, a continuación se encuentra la figura de Valentín Gómez Farías y en seguida Ignacio Ramírez Calzada el *Nigromante*, personaje representado con una característica barba crecida y canosa. Como es bien sabido, todos estos ideólogos liberales se pronunciaron a favor del derrocamiento del entonces presidente Antonio López de Santa Anna, intención que se concretara en el ya citado *Plan de Ayutla* que planteó la destitución de este gobierno dictatorial, además, estos personajes impulsaron la elaboración de las también ya mencionadas *Leyes de Reforma*.

Las expresiones de los rostros de estas figuras y la postura corporal estrictamente erguida, hace de esta escena un acto solemne en el que el autor exhibe a estos personajes como hombres ilustres que colaboraron propositiva y dignamente en la historia nacional, aportando intelectualmente a través de leyes o planes que sintetizaban la postura ideológica liberal. Incluso los colores y las tonalidades empleados por el artista otorgan al fragmento un sentido de seriedad y formalidad que se expresa en la representación de tales personalidades.

⁶⁰ Lira, Andrés, Anne Staples, Del desastre a la reconstrucción republicana, 1848-1876, en *Nueva Historia General de México*, México: El Colegio de México, 2011.p.448.

De esta manera, el artista reconoce a la Reforma como una página importante en la historia de México en tanto constituyó una etapa sustancial para la defensa de los intereses públicos y nacionales, así como para la supresión de los privilegios de la Iglesia, ya que las *Leyes de Reforma* estaban encaminadas a limitar el poder que esta institución tenía, es así como la *Ley Juárez* se oponía a los fueros eclesiásticos y militares, e “implicaba todo un proyecto político. Tuvo una repercusión inmediata, no por lo que se refiere a la organización general, sino por los intereses que afectó en el ámbito eclesiástico”⁶¹. La *Ley Lerdo* referente a la desamortización de fincas rurales que afectó algunas propiedades de la Iglesia, y la *Ley Lafragua* que defendía la libertad de expresión, consumaron la ansiada pretensión de separar la Iglesia del Estado, para abogar por la libertad y la soberanía de éste último y marcar la etapa que se conoce en la historia de México como la restauración de la república.

En la parte superior derecha de la composición, prevalece una escena oscura en la que se distinguen algunas formas nebulosas a manera de ropajes que envuelven presencias nefastas que están detrás apoyando estas intenciones malignas; y en la parte inferior se observa la imagen de un hombre con uniforme militar en color azul, que permanece sentado sobre el suelo con la espalda ligeramente encorvada y en actitud de derrota, tiene la pierna derecha de palo, en la mano derecha sostiene una espada que recarga sobre su hombro derecho, y con la mano izquierda se toma de un cirio que está encendido y puesto sobre una base dorada. Este hombre abatido representa a Antonio López de Santa Anna, personaje al que los liberales consiguen derrocar, y a quien el artista representa recuperando el rasgo distintivo de su pierna derecha de palo, la cual perdiera en una de las batallas en las que participó.

En la parte inferior de la composición, por debajo del suelo gris hay tres hombres con los cuerpos desvanecidos, el primero tiene el cabello y barba rubias, los ojos semiabiertos, está recostado y toma con ambas manos una corona, el de en medio de barba y cabello negros, tiene los ojos cerrados y permanece sentado con las piernas flexionadas, y el tercero viste uniforme militar, los tres tienen posturas y expresiones claras de desfallecimiento e incluso se podría pensar que están muertos. Las características de estos hombres y el contexto temático de la obra permiten asociar esta

⁶¹Lira, Andrés, op.cit. p.451.

escena a la muerte del emperador Maximiliano de Habsburgo, que fue pasado por las armas junto con los generales Miguel Miramón y Rafael Mejía, concluyendo así el segundo imperio de México.

Es así como en la obra los reformistas permanecen firmes y contemplan airesos, primero la derrota de Santa Anna, y después la muerte de Maximiliano de Habsburgo, aspectos con los el artista refiere a la destrucción de la dictadura y al entierro del imperio, hasta contraponer el triunfo de unos con el fracaso de otros. En este muro contrasta la honorabilidad y magnificencia de los personajes e ideólogos liberales que están ubicados en la parte superior —y por tanto, simbólicamente enaltecidos— con el fragmento derecho de miseria y derrota que protagoniza Santa Anna, y los tres cadáveres (Maximiliano, Miramón y Mejía) que yacen por debajo del suelo.

En este sentido, el autor destaca que la soberanía y la democracia, aunadas a la voluntad popular, superan cualquier mandato único ya sea dictatorial o imperial en el que prevalece la voluntad individual. Enaltecendo a los personajes que pugnaron y lucharon por estos valores y denigrando aquellos que los corrompieron o vulneraron.

En lo que respecta al muro lateral derecho, el artista continua mostrando tanto personajes como escenas que han configurado la historia de México en distintas etapas. En la parte inferior derecha se observa la figura de un hombre de tez morena y complexión delgada que viste solamente un calzón de manta, la postura que tiene es indicio de que desea levantarse, ya que tiene la mano y rodilla derechas sobre el suelo, se apoya en la pierna izquierda para elevarse y pone la mano —izquierda también— sobre la rodilla de ésta, mientras que con el pecho semierguido levanta y voltea la cabeza hacia el lado izquierdo donde se encuentra con la figura Francisco I. Madero, a quien mira con extrañeza y desconfianza, e incluso la posición que tiene Madero —con el codo flexionado sobre la espalda de este hombre— da la impresión de obstruir su levantamiento, tal vez esta representación obedezca al carácter ambivalente del personaje histórico de Madero, quien no logro concretar una reformar social con la cual pudo haber obtenido el respaldo popular, y por el contrario mantuvo una postura moderada.

Madero aparece vestido con pantalón gris, saco café, camisa clara y corbata roja, permanece de pie aunque se inclina ligeramente hacia el hombre desvalido anteriormente referido a quien dirige una mirada compasiva. La figura de Madero en esta escena anuncia la representación de una nueva etapa de la historia mexicana, ya que es uno de los iniciadores de Revolución Mexicana al pretender derrocar el régimen Porfirista, y “mediante el Plan de San Luis Potosí, promulgado el 5 de octubre, convocó a las armas para el 20 de noviembre de 1910. El opositorismo electoral se convertiría en rebeldía y, posteriormente, en revolución”⁶². Mediante su principio de no reelección, Madero condena la dictadura y exige la destitución de Díaz, causa a la que se sumaran otros líderes que también son representados por el artista en este fragmento de la obra.

En el costado derecho de la misma se aprecia la imagen de una milpa de color café que se extiende hasta la esquina superior, de entre esta abundante y crecida siembra surge la figura de una anciana descalza que está cubierta hasta la cabeza con una especie de manto —o rebozo— de color muy similar al de las milpas, además con ambas manos toma una coa, instrumento con el que desbroza la milpa e intenta aprovechar ciertas partes de la siembra. En esta escena se manifiesta el arraigo al campo, incluso, el artista utiliza colores y formas que producen una camuflaje entre este personaje y la siembra, que como ya se ha mencionado no es una milpa enverdecida, sino más bien una siembra seca, tal vez olvidada o no trabajada, muy probablemente evocando el abandono de la actividad agraria debido a la incorporación masiva de hombres al movimiento revolucionario. No obstante, esta anciana también puede hacer referencia al carácter ancestral de la práctica agrícola y aparecer como una representación de la sociedad rural que predominada en esa época, así como de la actividad económica campesina realizada por las mujeres. Con este personaje, el artista refiere al espíritu permanente del indígena apegado al campo y a la tradición de la actividad agraria.

En seguida del fragmento de la milpa se aglomeran algunos personajes históricos. Casi emergiendo de esta reminiscencia agraria, aparecen Emiliano Zapata y Francisco Villa, el primero con piel morena, cabello oscuro y bigote, sostiene un físil con el dedo en el gatillo con la mano derecha, y quien junto con Otilio Montaña elaboró el *Plan de Ayala* en 1911 en el que se exigía la restitución y dotación de tierras, “su mayor importancia

⁶² Garciadiego, Javier, Sandra Kuntz, La Revolución Mexicana, en *Nueva Historia General de México*, México: El Colegio de México, 2011. p.538.

radica en que canalizó con sencillez las inquietudes campesinas y en la tenacidad con que Zapata lo defendió”⁶³. Arriba de este personaje se observa a Villa también de piel morena y bigote, usando un sombrero y cargando un fusil. Estos dos personajes son presentados de modo similar, armados y en movimiento, características que aluden a la lucha que estos dos líderes populares encabezaron tanto en el norte como en el sur del país, motivados por el reparto agrario.

También se encuentran otras figuras como Ricardo Flores Magón, el cual aparece detrás de Francisco Villa con traje café, cabello corto y ligeramente quebrado, bigote y gafas. Este personaje, de ideología anarquista, representa la gestación del movimiento revolucionario al ser miembro fundador del Partido Liberal Mexicano que previo al estallido de la lucha armada en 1910, ya postulaba algunas demandas sociales y políticas concretas como la expropiación de latifundios, el establecimiento del salario mínimo, y la supresión de la reelección. Los hermanos Flores Magón —Ricardo, Jesús y Enrique— constituyeron “el primer grupo opositor a Díaz [...] que se fue marginando en este proceso como resultado de su radicalización durante al exilio al que fueron sometidos. Bajo la influencia de grupos anarquistas y socialistas de Estados Unidos, por el nuevo contexto en que vivía, entre 1908 y 1910 el magonismo propuso, desde el exterior, la lucha armada, mientras que los grupos opositores que se estaban desarrollando en México exigían reformas políticas pacíficas. Como era de esperarse, el respaldo que obtuvieron los magonistas fue mínimo”⁶⁴. Sin embargo, el rostro de Ricardo Flores Magón permanece en la cúspide de las serie de personajes históricos que se presentan, indicio de que el pintor reconoce su influencia en la germinación del movimiento revolucionario, pese a la imposibilidad que este grupo tuvo para protagonizarlo y a los inconvenientes que les impidieron participar en su desarrollo.

Al lado se encuentra Álvaro Obregón con cabello y bigote canosos, vestimenta oscura militar, postura particularmente firme, mirada fija hacia el frente y una expresión de seriedad total en el rostro, y quién ocupó la presidencia de México de 1920 a 1924, siendo un personaje que influyó de manera importante sobre la vida política al continuar con el proceso de pacificación nacional en la etapa posrevolucionaria. Debajo de

⁶³ Ulloa, Berta. La lucha armada (1911-1920), en *Historia General de México*, México: El Colegio de México, 2009. p. 774.

⁶⁴ Garciadiego, Javier, Sandra Kuntz, op. cit. p.538.

Obregón está Venustiano Carranza con traje gris, barba y bigote canos, y gafas, permanece de pie y en la mano izquierda tiene un documento que dice *Constitución de 1917*, proyecto que lo identificó. Más abajo aparece Adolfo de la Huerta con gesto tranquilo y mirando hacia el frente, viste camisa clara y traje café. Este personaje fue presidente provisional en 1920, tras el asesinato de Carranza, en su interinato reorganizó el gobierno con actitud conciliadora para lograr la paz interna, hasta entregar el poder a su sucesor Álvaro Obregón.

Es así como este conjunto de personajes históricos, integran una elipsis en la que se aprecia por un lado las posturas radicales (como el magonismo, villismo y zapatismo) que pretendían reivindicaciones reales y que evidenciaron la problemática agraria y campesina, las cuales se hacen contrapeso con otras posturas que luchaban por el poder, por lo que visualmente el artista nos invita a considerar el movimiento revolucionario y el proceso de reordenamiento posrevolucionario como una interacción y mezcla entre estos factores.

Como se puede apreciar este fragmento de la obra introduce una gama de personajes que remiten a diversos procesos y etapas del movimiento revolucionario, desde su génesis hasta los primeros gobiernos posrevolucionarios, haciendo énfasis en los principales proyectos y vertientes ideológicas que tuvieron lugar en la época. A la vez que el campo es ubicado como origen y como fuente de vida y lucha. Así, el artista logra representar y sintetizar la Revolución Mexicana en los rostros de los caudillos e ideólogos, así como en los proyectos que éstos abanderaron.

Posteriormente, constituida de un fondo rojizo, la parte media de la composición tiende a un vacío, comparada con los espacios poblados de los costados. En el centro se perciben las estructuras de un conjunto de torres petroleras que parecen conectar a la escena izquierda con la escena derecha. Es decir, las torres funcionan visualmente como un puente que hace interaccionar los elementos de la composición. Desde luego, las torres son una referencia directa a la nacionalización del petróleo que se llevó a cabo en 1938 durante el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas de Río, una acción orientada al beneficio de la economía nacional y al progreso social. El tamaño estas torres es menor al del formato de las imágenes que aparecen tanto en la parte derecha como izquierda, sin embargo, son mostradas como un elemento importante y definitivo en la

construcción del Estado moderno. También se aprecia en esta escena una estructura esférica puesta sobre una base, que refiere a una terminal de almacenamiento de gas, que al igual que las torres es parte importante de la industria petroquímica, y enfatizan la utilización de infraestructura que permite extraer los hidrocarburos del subsuelo mexicano y por ende, una riqueza económica asociada al progreso social.

La escena que continúa –y concluye— la obra en parte izquierda está conformada por una familia que está parada sobre un firme suelo gris. El hombre es de tez morena, edad madura y productiva, vestido con camisa de manta y sombrero café, extiende el brazo derecho mostrando a los personajes que están en parte derecha de la obra, y con el brazo izquierdo toma por la cintura a su mujer, de características similares, piel morena, cabello oscuro y trenzado, viste también ropaje claro, falda y blusa de manta, así como zapatos blancos altos, permanece con la postura ligeramente encorvada y con ambas manos sostiene y eleva a un niño pequeño —muy probablemente su hijo— como si pretendiera mostrarle el fragmento de la historia nacional que le antecede. Un rasgo importante en los adultos de esta familia es la manera en que elevan los rostros y miran hacia arriba con gesto alentador y de esperanza hacia el futuro. Asimismo en este prototipo de familia que propone el autor, se encuentran depositados los esfuerzos y luchas que anteriormente han sido aludidas, mediante batallas, guerras y revoluciones.

La escena antes referida es particularmente luminosa, tiene un sentido de aspiración y progreso, en el que se plantea un estado de superación y nuevas expectativas que son sugeridas a través del niño que es elevado y mostrado orgullosamente por sus padres. Es así como con esta familia el artista consigue concentrar y materializar los afanes libertarios y democráticos anteriores y asume que los esfuerzos e insurrecciones derivados de estos, surtieron un efecto positivo y alentador sobre la población.

El énfasis que Zalce pone en el periodo cardenista, revela la visión que tiene de esta etapa como un momento clave en el que se aprecia el paso del conflicto armado a la transición pacífica del poder, del caudillismo al gobierno civil, en resumen un página esencial en la historia de México cuyos logros se expresan a nivel económico y social, y permiten aspirar a la unidad nacional. Puesto que “Cárdenas entregó el poder a Ávila Camacho en diciembre de 1940. Una vez más la trasmisión del poder se llevó a cabo sin levantamientos armados [...] El sistema político se perfeccionaba y ganaba experiencia

para lidiar con la sucesión presidencial. Cárdenas entregó una presidencia más consolidada y con mayores facultades legales y extralegales para conducir el gobierno de la nación.”⁶⁵. Lo anterior sustenta la idea de que el niño representa la estabilidad y la consolidación del nuevo orden que emerge.

En consecuencia se puede interpretar que el artista considera al Cardenismo como un periodo capaz de conciliar las demandas revolucionarias con los anhelos posrevolucionarios, y como un puente de tránsito hacia el desarrollo y la modernidad. Asimismo basa los contenidos de la composición en la ilustración de momentos y eventos históricos específicos como lo son la Independencia, la Reforma, la Revolución y el Cardenismo, representándolos como etapas significativas y definitorias en la configuración de un proyecto nacional y del Estado moderno. Es así como Zalce, elaboró en esta obra un discurso visual en el que la fortaleza nacional triunfa sobre cualquier obstáculo, donde ya sea por la iniciativa de ideólogos, hombres valerosos o la voluntad popular se alcanza el ideal de un Estado libre y soberano que es condición necesaria para brindar protección a la sociedad.

También es importante resaltar que en las dos obras murales analizadas de Alfredo Zalce, las escenas están insertadas en una narrativa visual con sentido cronológico — aunque no estricto— en el que destaca la intención del autor por relatar la historia de México como un concatenamiento de sucesos significativos. Se puede argumentar que estas obras tienen un carácter nacionalista, en la medida en que glorifican y condenan tanto a hechos como a figuras históricas que son representadas y valoradas iconográficamente en este sentido.

En ambas obras se abordan temáticas de la historia nacional basadas en la representación de elementos cargados de cualidades, por lo que los personajes históricos que aparecen están investidos de un carácter específico con de valores y posiciones igualmente concretas. Es así que ciertas figuras y personalidades como Miguel Hidalgo, José María Morelos, o Emiliano Zapata evocan con su sola imagen una etapa o hecho

⁶⁵ Aboites, Luis y Engracia Loyo, La construcción del nuevo Estado, en *Nueva Historia General de México*, México: El Colegio de México, 2011. p.643.

histórico particular, hasta convertirse en equivalentes de la Independencia, de la Revolución, así como del logro de reivindicaciones.

De igual modo, Zalce retoma los hitos de la historia de México para expresar la lucha permanente que ha existido a través de los años en la defensa del territorio nacional y proclamación de ciertos derechos y libertades que incluso acompañan de manera explícita a personajes como Benito Juárez y Venustiano Carranza que aparecen portando documentos que los identifican y que el autor incorpora para reconocer la relevancia de estas iniciativas como generadoras de cambios que ayudaron a transformar situaciones en las que privaba la injusticia o el beneficio para unos cuantos, es por ello que los distintos personajes históricos que aparecen en las obras adquieren la condición de auténticos libertadores, líderes, reformistas y en general de luchadores sociales. Por lo que “en este muro el artista vuelve a resaltar a los héroes nacionales, como símbolos positivos que marcan la importancia de luchar por los ideales que tienen como fin último la libertad.”⁶⁶ No resulta extraño entonces que Zalce convierta en sus composiciones a la historia en la síntesis de los hombres que la protagonizaron. Tendencia prevaleciente en el muralismo de la época —así como en la enseñanza de la historia— en muchas de las representaciones históricas se reducían a la historia conformada y articulada a través de los héroes.

Otro aspecto de importancia que se puede señalar en la elaboración de estas obras y que se expresa claramente en sus contenidos es la idea del enemigo que alimenta las representaciones, y que el artista personifica en máquinas feroces, conquistadores bárbaros, leones aguerridos, dictadores y emperadores, que son precisamente el blanco a vencer o superar. En este sentido, al exponer lo mexicano, el autor recurre al enfrentamiento de los personajes nacionales con las pretensiones, ambiciones e intereses de adversarios que toman formas en estos muros de invasores y traidores, así como de cualquier concepto análogo que permita interpretar las imágenes a partir de una contraposición de esta naturaleza, la cual invita a considerar el sacrificio y lo valeroso como cualidades intrínsecas a la historia nacional.

Es por lo anterior que en estas dos obras murales, los personajes históricos que aparecen enfrentan al extraño que amenaza con exterminar y dominar, siendo la confrontación un

⁶⁶ López Orozco, Leticia, op.cit.p.89.

concepto indispensable y una fuente inagotable para la representación de la temática histórica. No existe por tanto, un sentido fatalista en tales composiciones, si hay una crítica ésta está dirigida a todos aquellos aspectos y elementos que escapan al universo de las representaciones nacionales, que es justamente donde se engendra el hambre de poder y dominio.

En las batallas que sostienen los defensores y libertadores de la nación mexicana contra sus opositores, aflora un espíritu nacional que se hace patente en símbolos concretos como el águila y la bandera nacionales y prevalece la presencia de hombres ilustres y dignos que no se amedrentan y están dotados de características que refuerzan dicho carácter valeroso. Es notorio como mediante ciertas formas, imágenes y colores el autor consigue estructurar una propuesta de lo nacional y ligar diversos elementos entre sí para articular una concepción de la nación mexicana y expresar mediante su lenguaje plástico aspectos que manifiestan la forma en que concibe y valora la historia mexicana a través de sus acontecimientos principales y personajes célebres.

Como parte de este lenguaje plástico se identifican algunas características formales como lo son las expresiones en los rostros, las miradas, las posiciones y postura de los personajes, la presencia materiales, animales y otros objetos que introducen rica gama de elementos que aportan un sentido más profundo a los contenidos presentados connotando valía, coraje, derrota, orgullo, entre otras condiciones que se corresponden con las figuras y circunstancias representadas, y que desde luego están alimentadas por la postura ideológica del artista.

En síntesis, encontramos que estas obras murales son un medio para ilustrar y resumir la historia mexicana, a partir de la cual el autor seleccionó temáticas específicas para elaborar imágenes que son utilizadas y explotadas en los planos formal y simbólico. El artista propone una lectura de los acontecimientos históricos partiendo de la existencia de un *espíritu nacional* dotado de fortaleza que se hace presente en cada etapa y proceso histórico. Concepto que pese a su abstracción, el pintor logra materializar en la representación de algunos hechos de carácter mitológico, y que permanece en las obras como una premisa esencial que encarna en la representación que hace de los personajes históricos y en los símbolos que recrea en ambas obras.

Capítulo 4. Transición del muralismo mexicano de Orozco a Zalce

El propósito de este último capítulo es el de comparar las obras seleccionadas y analizadas de José Clemente Orozco y Alfredo Zalce, para argumentar sus puntos de coincidencia y divergencia a partir de las características plásticas y temáticas de las obras. Asimismo se pretende tomar en cuenta los rasgos ideológicos que éstas connotan a través de la utilización e incorporación de ciertos elementos formales que están vinculados al sistema de valores y creencias de los artistas. Con la intención de conocer como varían o permanecen las representaciones de la historia mexicana en el arte mural de estos dos autores, sin perder de vista que pertenecen a distintas generaciones de muralistas, lo que nos hace considerar exigencias enmarcadas en contextos distintos y seguramente preocupaciones e inquietudes estéticas también diferentes.

Igualmente importante es tener presente que la pintura mural funciona como una narrativa visual en la que se establece una continuidad entre las imágenes y existen conexiones simbólicas que sustentan los contenidos que articulan las temáticas propuestas en cada una de las obras. La idea de narratividad permite reconocer en el muralismo una iconografía que relata y expone una síntesis de acontecimientos y personajes específicos que están situados y anclados en etapas históricas particulares y cuyo tipo de representación estuvo sujeto a la postura ideológica que su creador tenía ante tales hechos. Por lo tanto, la organización interna de las composiciones plásticas dependerá de la utilización y mezcla de elementos formales, temáticos e ideológicos, cuya unificación adecuada hace de las obras entidades coherentes y asequibles.

La narrativa visual del muralismo estableció desde sus imágenes una idea de la cultura nacional a partir de la historia, es decir, elaboró una concepción de lo nacional que se sustentó en sus hitos, personajes, acontecimientos, símbolos y mitos, hasta conformar un discurso que a su vez alimentaba una visión particular sobre la historia. Tal como lo argumenta López Austin “el que cree en mitos, no vive del pasado. Usa elementos del pasado para construir el presente”⁶⁷. El mito, fenómeno recurrente en todas las culturas, articula el presente y se hace vigente tantas veces como contribuya a estructurarlo y

⁶⁷ Flores, Alondra. *El hombre crea el mito a partir de su presente: López Austin*. La Jornada, 27 de junio de 2012. p.3a.

comprenderlo. En consecuencia, la referencia al mito es importante en la narrativa mural, en la medida en que algunas de las escenas de las obras remiten a aspectos que encuentran su origen en relatos míticos que a su vez fundamentan y sostienen ciertas creencias y valores. Por lo tanto, existe una inseparabilidad entre la plástica muralista y la representación de la temática histórica, dado que se abarcan y nutren mutuamente.

4.1. Características plásticas.

En cuanto a las técnicas empleadas por los artistas en la realización de las obras murales, encontramos que el fresco es la técnica más popularizada y extendida en este movimiento artístico, a pesar de que otros artistas como David Alfaro Siqueiros y Fermín Revueltas experimentaron con otros métodos como la encáustica. Orozco empleó casi siempre el fresco en la elaboración de sus obras murales, a veces también utilizando el silicato etílico, no obstante, el fresco es la técnica a la que más recurrió, método, que como ya se señaló anteriormente, debe su nombre a las cualidades que debe tener el muro para que los pigmentos se apliquen de manera adecuada y duradera.

Por su parte Alfredo Zalce también retomaría la técnica del fresco en sus creaciones murales. Sin embargo, la combinaría con el denominado *cemento coloreado* —como lo hiciera en *Los defensores de la integridad nacional* y *Los libertadores*—, que se refiere justamente a pigmentar o dar color al cemento, de manera previa a su aplicación sobre el muro; al respecto uno de sus alumnos comenta que “anteriormente los frescos que no eran protegidos por cadenas resultaban muy dañados por su cercanía con el público. Por ello, para evitar este deterioro, el maestro ideó un método con el cual se daba color al cemento para utilizarlo como pintura. De este modo, al fraguar la obra, era muy resistente e incluso se podía lavar.”⁶⁸ Asimismo, el pintor michoacano tenía constante interés por experimentar con varios materiales y formatos, aspecto que consta en su amplia obra artística. Es por lo anterior que, con respecto a la técnica, ambos pintores coinciden ya que aunque implementaron variaciones o innovaciones utilizaron primordialmente el fresco.

⁶⁸CONACULTA, Comunicado No. 47. México. 11 de enero de 2012. *Alfredo Zalce, un maestro con visión renacentista*. Disponible en: www.conaculta.gob.mx/sala_prensa_detalle.php?id=18101

El color resulta ser un elemento compositivo vital para cumplir los propósitos plásticos de estos artistas, dado que mediante él refuerzan el sentido de las escenas representadas para señalar en ellas libertad, derrota, confusión, lucha, traición o cualquier otra idea y sensación que deseen transmitir al espectador. Orozco tiende a usar una paleta oscura en la que destacan los colores negro, gris, café, rojo, y verde. En la obra mural *Hidalgo*, y las obras murales laterales que la acompañan, prevalecen estas tonalidades, por lo que logra un efecto cromático semejante en las tres composiciones. En *La destrucción del viejo orden* destaca el tono claro y luminoso de la vestimenta de los dos personajes centrales, aunque persiste la utilización de tonalidades grises, rojizas y cafés en las ruinas que se encuentran en segundo plano.

Zalce usa también estos colores, sin embargo se puede apreciar que incorpora tonos azules, así como los llamados *colores nacionales* —verde, blanco y rojo— en virtud de las temáticas que desarrolla, y que más adelante abordaré. De esta manera las combinaciones cromáticas que estos artistas ejecutan en sus obras son afines, sobre todo en la utilización de tonalidades rojizas y grises que predominan en escenas donde recrean un ambiente belicoso en el que abunda el enfrentamiento aguerrido entre los personajes involucrados; asimismo, ambos recurren a la intensidad de ciertos colores (rojo, amarillo y gris principalmente) para representar elementos como el fuego, las armas o las estructuras arquitectónicas que aparecen.

Se puede argumentar, incluso, que la mayoría de los colores empleados por ambos artistas coinciden hasta el punto de coexistir en las cuatro obras murales analizadas una tendencia cromática en la resolución de las imágenes y en la constitución de las distintas escenas. Otra característica plástica que ayuda a ambos artistas a recrear ciertos escenarios y que permite tanto resaltar como connotar las imágenes es la luz, efecto que realizan sobre distintas figuras y formas, ya sea para ensombrecerlas o aclararlas y producir un resultado visual determinado. Orozco utiliza sombreados y degradación de colores para crear efectos de iluminación específicos que alimentan el sentido de las composiciones.

Es así como una escena poco visible y que tiende a la oscuridad está indicando tenebrosidad y clandestinidad, estado que Orozco plantea en la obra *Las fuerzas tenebrosas* —cuyo propio título advierte la característica— y en la cual predominan

colores oscuros como el gris, el verde y el café, y donde, a pesar de que se distinguen perfectamente los perfiles y las formas, éstas están concentradas en un escenario escabroso que sugiere misterio. Además, en la parte superior hay una franja luminosa a manera de resplandor que enmarca la escena y destaca la oscuridad del fragmento inferior.

En la obra *Hidalgo*, los juegos de luz también son esenciales, por ejemplo, el fondo del lado izquierdo que acompaña la figura de Miguel Hidalgo, está constituido por un tono claro que contrasta con la vestimenta negra del cura por lo que tiende a destacar su figura. Asimismo, la escena que muestra a cuatro cuerpos consumidos, en los huesos, es un fragmento particularmente sombrío que, dada su escasa luminosidad, acentúa el carácter catastrófico e inhumano de la guerra, aspecto que el artista expresa sin contradicción alguna, aludiendo a la guerra como una condición inherente al ser humano. Asimismo, la luminosidad de la tea que sostiene el libertador ayuda a connotar libertad.

Zalce también utiliza la iluminación como un elemento que complementa la intención de las representaciones, tal como lo hace en *Los libertadores* en la escena correspondiente a la etapa cardenista donde aparecen unas torres petroleras de las que emergen unas líneas alargadas de luz, así como en el fragmento de la familia que se encuentra a continuación de ésta, la cual parece estar acompañada de una aurea luminosa que permite asociarla a un estado de superación y descifrarla como un aspecto positivo. Asimismo, vale la pena considerar que la representación de la luz que realiza el artista en esta obra, podría tener una significación particular respecto al contexto socioeconómico que privada anteriormente a la época de su realización, en el cual la electrificación de los hogares mexicanos era vista como un lujo y no como una necesidad, aunque posteriormente, sería considerada un servicio público indispensable.

De cualquier forma, ambos pintores, ensombrecen algunas escenas, en tanto otorgan luminosidad a otras, para darles un sentido devastador, o bien, uno esperanzador.

En resumen, en el estilo plástico de estos muralistas el color y la luz funcionan como elementos vitales para configurar el sentido y propósito de los contenidos, así como para representar las imágenes que aparecen en un clima específico que los autores han

recreado de manera intencional para transmitir sus ideas y expresar su concepción frente a los hechos históricos.

Otros elementos que participan en la composición y ayudan a configurar la temática y el sentido de la misma, son el formato de las imágenes y los tipos de espacios que se constituyen en las obras; ambos aspectos suelen recrear, junto con los anteriores, un escenario en el que se exponen ciertos hechos, y es por ello que las representaciones carecerían de verosimilitud si los artistas no tomaran en cuenta la influencia y determinación de tales elementos compositivos. Así por ejemplo, la escala de las imágenes es un factor de importancia en el trabajo plástico, pues como podemos apreciar el tamaño de éstas y las formas permiten construir los contenidos de las obras.

Orozco, en *La destrucción del viejo orden*, apela justamente al recurso de la escala, en donde los dos hombres que constituyen la escena central abarcan toda la obra con altas y robustas figuras; asimismo el autor realizó trazos que acentúan tales corporalidades. Las ruinas arquitectónicas que aparecen en segundo plano son abundantes y pesadas, por lo que integran un espacio poblado en el que las formas se encuentran acumuladas unas con otras, lo que le permite representar caos y derrumbe. Así, mediante la escala y la ubicación de las formas el artista logra concretar las dos escenas que conforman esta obra. En el mural *Hidalgo*, es innegable el papel que desempeña visualmente la escala, dado que el tamaño de la figura de Miguel Hidalgo cubre gran parte de la cúpula y hasta parece emerger de ella; la dimensión de esta imagen acentúa su sentido libertario, su poder, su valentía y su liderazgo, así como una serie de atributos logrados por el manejo de estos elementos plásticos.

Asimismo, ambas composiciones —incluidas las obras que se encuentran laterales a *Hidalgo*— se caracterizan por tener escenas cargadas de elementos, es decir, espacios poblados donde se muestra a una gran cantidad de personas y objetos, tal como se puede observar en el fragmento inferior de la figura de Miguel Hidalgo, en el cual el autor recrea una intensa batalla en la que se concentra una multitud de personas y armas, además en la esquina inferior izquierda hay una acumulación de armas y suelas de zapatos que refuerzan aún más esta escena belicosa. Igualmente, en la obra *El Carnaval de las ideologías*, aparecen aglomerados una serie de personajes que sostienen objetos, símbolos y emblemas que se muestran los unos a los otros, a la vez que parecen

entretenerse con ellos, hay una proliferación de formas que hace que la composición resulte visualmente densa.

En Zalce podemos apreciar que prevalece la tendencia de ampliar la escala de algunos elementos de las obras, así como de construir espacios poblados, como sucede particularmente en *Los defensores de la integridad nacional*, obra en la que abundan personajes tanto de la historia mexicana como figuras del extranjero. Sin embargo, habría que señalar que el artista tiende a utilizar un tamaño semejante en las representaciones, con excepción de los elementos patrios que incorpora —el águila y la bandera nacionales, que son mayores— los distintos personajes que aparecen guardan proporción entre sí.

A pesar de ello se manifiesta la intención del artista por destacar en ambas obras a ciertos personajes; en *Los defensores de la integridad nacional* a Cuauhtémoc, que tiene un altura mayor a la de las otras figuras —especialmente de sus oponentes—, a Lázaro Cárdenas, cuya imagen tiene un volumen mayor; asimismo, en *Los libertadores*, los personajes de Miguel Hidalgo, José María Morelos y Pavón, Benito Juárez, y Juan Álvarez, aparecen representados de cuerpo completo y ocupan una superficie mayor en la obra en comparación con otras figuras. Al aumentar un elemento de la composición, además de resaltarlo, el autor le otorga importancia y expresa el reconocimiento que tiene de éste en tanto constructor o defensor de la nación mexicana. También las mujeres que aparecen en ambas obras de Zalce, poseen cierta *monumentalidad* que las hace destacar y aparecer como parte importante de la historia y la sociedad; a excepción de la *Malinche*, a la cual representó en una escala menor —igual a la de Cortés—y con una serie de atributos que la ubican como un personaje detractor, además de que lleva una vestimenta alejada a la de su época, y que más bien la asemeja a una prostituta.

En este sentido, aminorar o aumentar un aspecto cualesquiera de la obra, cumple una función concreta que permite articular el relato visual que se desea proponer al espectador y que, desde luego, es parte innegable de una visión de los hechos históricos, por lo que se pueden identificar algunos rasgos que posibilitan acercarse a la concepción que los autores tenían frente a los temas recreados.

Se puede apreciar también que la constitución de algunos fragmentos en la obra *Los liberadores* se realiza a partir de formas nebulosas y trazos indefinidos, que pese a su vaga representación anuncian presencias extrañas y difusas que rodean a los diferentes acontecimientos históricos— las cuales se han explicado anteriormente como presencias nefastas— como ocurre en la escena posterior a Guerrero e Iturbide en la que aparecen trazos que toman la forma del plumaje de unos sombreros, o bien las formas que se encuentran detrás del abatido Santa Anna que evocan derrota y muerte en un escenario particularmente lúgubre. La poca nitidez de estas es escenas revela su sentido furtivo y aparentemente oculto.

Las posiciones, complexiones y demás rasgos de los cuerpos son también auténticos medios formales para concretar las pretensiones de los artistas, tal como lo hace Orozco en la expresión facial y el gesto que realizó en Miguel Hidalgo, y también en la complexión gruesa de los campesinos de *La destrucción del viejo orden* que representan a los hombres que participaron en la Revolución mexicana y que son producto de ésta. Zalce juega con las posiciones y posturas de las figuras para indicar cualidades específicas: magnificencia del águila nacional y la bandera mexicana, postura digna y honrosa de los personajes de la reforma, actitud aguerrida de los líderes revolucionarios, ecuanimidad de los pensadores e intelectuales, así como también la deshonra y derrota de los detractores que se interpusieron a los intereses nacionales.

Por lo tanto, además de la escala y los tipos de espacios que se conforman a través de la distribución de las imágenes, los artistas recrearon texturas que enfatizan el objeto o situación representada, como ocurre con los rasgos y gestos de los rostros, la tela ondeante de la bandera, el plumaje del águila, el metal de las armas, armaduras o monedas, la dureza y fortaleza de las edificaciones. Otros elementos adquieren realismo mediante la ejecución de ciertos trazos, formas de iluminación, manejo del color, composición de los espacios, entre otros que acompañan la elaboración de las imágenes y expresan el estilo plástico de sus autores.

Tanto Orozco como Zalce han creado en estas obras murales escenarios plásticos capaces de explicitar escenas, mediante el uso de estos elementos compositivos que caracterizan su trabajo artístico como muralistas y que además, de no haber sido empleados sin plena conciencia de la función que cumplen en la obra habrían arriesgado

el propósito de la misma hasta el punto de modificar su sentido e interpretación. Es por lo anterior que ningún elemento o característica de las obras es casual o accidental, sino que es producto de un trabajo de selección en el que el artista ha visualizado los elementos que retomará y que regirán la obra, así como la forma en que los estructurará para llevar a cabo un abordaje del tema que cubra sus expectativas y refleje sus intenciones. Es claro entonces que estas obras se conforman visualmente como un discurso narrativo.

Ambos autores han creado en estas obras murales formas y cualidades que se sostienen gracias a todos estos elementos que articulan el lenguaje plástico. Es esencial entonces tener presente la utilización y el manejo que ambos hacen de los elementos que componen y acompañan a las imágenes, puesto que mediante ellos pueden recrear diferentes temáticas de la historia mexicana, a la vez que alimentan su estilo como muralistas, en el que se enfrentaron a una serie de exigencias visuales, arquitectónicas e ideológicas.

Es así que las representaciones que encontramos en estas obras murales son logradas en el plano compositivo a través de formas, volúmenes, colores, iluminación, composición de los espacios, entre otros elementos y factores que integran una atmósfera plástica en la que circula una tema que ha sido previamente estructurado por el artista para transmitir un sentido.

4.2. Tendencias temáticas.

Como se ha mencionado en el apartado anterior, existe un carácter inseparable entre el uso de los componentes de la imagen y la temática que se representa, es por ello que al ahondar en los tópicos que los autores tratan en las obras, hay que explicarlos también en relación a su constitución formal.

En primer lugar se debe establecer que las temáticas abordadas tanto por el artista jalisciense como por el michoacano, son históricas y aunque las cualidades pudieran variar, ambos retoman hechos y personajes históricos como fundamento de sus obras murales, sin embargo, es necesario matizar.

En Orozco, si bien el t3pico central es la historia nacional, 3sta no es el tema exclusivo de sus representaciones. En *La destrucci3n del viejo orden* el artista refiere a dos situaciones pol3ticas y sociales importantes, sin embargo, no recurre a la representaci3n de personajes ilustres, es as3 que para aludir al ocaso del Porfiriato simplemente incorpora elementos arquitect3nicos en franco derrumbe que pueden interpretarse como una met3fora visual que plantea el fin de una 3poca, mientras que para evocar el proceso revolucionario, utiliza a dos hombres con caracter3sticas espec3ficas, pero que no tienen un nombre y apellido, es decir, son hombres que est3n en el anonimato como la gran mayor3a de los que participaron en la Revoluci3n mexicana, a trav3s de ellos ilustra al M3xico campesino que prevalec3a antes y despu3s de este movimiento. Estos dos hombres de vestimenta sencilla evocan las condiciones en las que viv3a gran parte de la poblaci3n mexicana, seg3n indica el a3o de realizaci3n de la obra—1926— en el que a3n privaba la indefinici3n pol3tica y el caos econ3mico dado que:

En 1920 M3xico era un pa3s mayoritariamente rural. Ni el 15% de la poblaci3n pod3a considerarse urbana, si por tal entendemos la que viv3a en localidades mayores de 15 000 habitantes. La poblaci3n rural viv3a dispersa en cerca de 60 000 localidades de diversos tipos: pueblos, barrios, ranchos, rancher3as, estaciones de ferrocarril, haciendas, de estas localidades, casi 40 000 ten3an menos de 150 habitantes.⁶⁹

El t3rmino de una dictadura pol3tica y la actividad agraria como fuente econ3mica primordial de los mexicanos y de su estilo de vida, son los dos aspectos principales que se recrean en esta obra, y a trav3s de los cuales el autor expone las condiciones del M3xico posrevolucionario enmarcadas en un clima de inestabilidad econ3mica y pol3tica.

En el mural *Hidalgo* encontramos al personaje hist3rico al centro, inmenso y abarcador, sin embargo, rodeado por otros temas y elementos que escapan al terreno de lo exclusivamente nacional. En los murales laterales a esta obra encontramos diversas tem3ticas como las dictaduras de posguerra, las 3lites militares y religiosas, as3 como el de las ideolog3as y doctrinas pol3ticas. Del mismo modo, Zalce en la obra lateral izquierda a *Los defensores de la integridad nacional*, llamada *Los pueblos unidos contra la guerra*, encontramos una escena en la que aparece un grupo de personas con

⁶⁹ Aboites, Luis y Engracia Loyo, op. cit. p.598.

distintas características genotípicas, las cuales se agrupan para constituir un frente contra sus agresores. Este fragmento aglutina a representantes de diferentes razas y naciones, por lo que el artista plantea cuestiones propias del contexto internacional, tal como lo hace también en la escena —ubicada en el mural central— donde aparece un hombre rubio rodeado de instrumentos y utensilios a través de los cuales el artista expone la gran cantidad de productos que llegaban de otras partes y que eran artefactos insignificantes y superfluos a manera de *migajas* que carecen de un valor o sentidopreciado. Es por lo anterior que se puede argumentar que en ambos artistas prevalece la intención de reflejar problemáticas y fenómenos que no son exclusivos de México, no obstante, eran parte del escenario político, económico y social que ambos experimentaron.

En este sentido los dos artistas convergen en cuanto al abordaje de temas y hechos que tenían lugar internacionalmente, es decir, ambos estaban consientes del escenario que los rodeaba, y al mismo tiempo, ilustraron en las composiciones aspectos y eventos de la historia nacional, lo cual no es de extrañarse dado que México participada del contexto internacional.

Los temas de la guerra y el poder no son prerrogativa de la historia mexicana, sino que están presentes en la historia de la humanidad, y son preocupaciones que se expresan en ambos artistas al hacer alusión a temas y problemáticas de carácter universal.

Zalce introduce a los personajes extranjeros con cargas significativas importantes que le ayudan a definir lo mexicano y a expresar plásticamente un concepto de lo nacional, planteado desde una oposición semántica en la que representa al conquistador español como un ser ambicioso y despiadado, y al indígena en condiciones desfavorables siendo ultrajado y humillado, pero también como un ser valeroso —concretamente Cuauhtémoc— que enfrenta con orgullo y valentía la agresión y la invasión. El sentido del extraño y del extranjero en este autor adquiere casi siempre —en las escenas relativas a la historia mexicana— el status del adversario que amenaza, ataca y traiciona, intenciones negativas que son personificadas por ejemplo el Hernán Cortés y la Malinche que aparecen al inicio de la fila de los oponentes.

Es importante hacer notar que la representación que Zalce realizó de Cuauhtémoc en esta obra, permitió leer en ella la polaridad existente entre el enfoque de los especialistas proclives a lo hispanista y los tendientes a lo indigenista, la cual adquirió nuevos bríos con motivo del descubrimiento de los restos óseos de Cuauhtémoc en 1949, dos años antes de la realización de esta obra mural.

Se pueden identificar otras temáticas en las que coinciden los dos artistas en estas obras, como por ejemplo la religión y la guerra. En cuanto a la religión Orozco emplea algunos elementos y símbolos del cristianismo para representar ciertos aspectos de la iglesia; en la obra *Las fuerzas tenebrosas en alianza con el militarismo*, alude a las élites de la institución religiosa a través de sujetos que caminan clandestinamente en un escenario oscuro, a manera de figuras sombrías, e introduce también el símbolo de la cruz cristiana. Se puede apreciar una cruz inclinada que es llevada por los sacerdotes, y otra que se encuentra encima de éstos, de mayor tamaño, también en posición inclinada, y en igual dirección al de las puntiagudas mitras que cubren la cabeza de estos jefes religiosos, además esta cruz es de apariencia particularmente pesada y aplastante.

En la obra *El Carnaval de las ideologías*, aparecen dos hombres con el símbolo de la cruz cristiana, uno que la sostiene con la mano izquierda y la muestra de frente, y otro que aparece de espaldas cargando y elevando una cruz con la mano izquierda, con la pretensión de exhibirla e imponerla sobre otros de los símbolos y elementos que abundan en esta obra.

En este sentido, Orozco representa a la religión como una institución dominante y manipuladora que oculta actos tenebrosos, participa de ellos y se conduce subrepticamente. En estas obras la religión aparece como una entidad aplastante y la doctrina cristiana como una ideología más que se disputa el poder como tantas otras.

En Zalce el tema de la religión también se hace presente, connotando dominio y control. En *Los defensores de la integridad nacional*, el artista representa una escena donde un fraile sujeta violentamente del brazo a un indígena, mientras que otro le muestra imperativamente la cruz cristiana. Así, ejemplifica el proceso de evangelización y la conversión de los indios al cristianismo como un acto de sometimiento. Por lo que este autor también tiende a representar a la religión como una fuente de dominio logrado por

la imposición. Asimismo en *Los libertadores* en la parte superior izquierda, aparece un león con la corona imperial puesta que intenta defenderse de la destrucción y el ataque masivo de los hombres armados encabezados por Hidalgo y Morelos, este león, como metáfora de la corona española, defiende y salvaguarda la cruz que representa el catolicismo y remite tanto a la conquista militar como a la espiritual llevada a cabo por los españoles. Es necesario señalar que anteriormente ya se han descrito más a detalle estas escenas, sin embargo, ahora se hace referencia brevemente a su constitución para explicarlas y contextualizarlas sobre un tópico particular para identificar y puntualizar disidencias y convergencias entre los artistas.

Sin embargo, a pesar de que coinciden en cuanto al abordaje de la temática religiosa, Zalce ubica de manera precisa ciertos acontecimientos y procesos relacionados con la historia de México para referirse formal y simbólicamente a la religión. Por su parte Orozco, al referirse al tema religioso, enfatiza la participación, el dominio y la influencia de las élites religiosas sobre el contexto internacional.

La guerra, es un tópico que aparece en Orozco con mayor intensidad. En *La destrucción del viejo orden*, aunque no es el tema central, las ruinas y las estructuras arquitectónicas derribadas son la expresión directa del embate y la lucha revolucionaria y de la inexorable destrucción derivada de ésta. Pero sobre todo en la obra *Hidalgo*, recrea de manera impetuosa el tema de la guerra en la batalla que se desarrolla en la parte inferior, en cuya extensa escena se pueden apreciar desde los hombres que protagonizan el ataque, hasta los que han sido víctimas de éste, ya sea heridos o asesinados, incluso aparecen cadáveres que se pierden y aglutinan en la sofocante lucha, con lo que expone el enfrentamiento masivo e irracional entre los hombres que participan en la batalla y en otro fragmento de la misma obra, hay cuatro cadáveres de constitución corporal enflaquecida que permanecen en el suelo como una manifestación devastadora y trágica de los efectos de la guerra, y del destino fatal de sus víctimas.

En Zalce, la guerra adquiere sentido mediante la intención de lucha materializada en los personajes históricos, en las armas, y en otros individuos que representan a los distintos sectores de la población que participaron en la independencia y en la revolución mexicanas. En *Los defensores de la integridad nacional*, Cuauhtémoc aguarda a los invasores en actitud valerosa, más atrás Hidalgo y Morelos, junto con otros hombres,

esperan armados el enfrentamiento con los enemigos. En la parte izquierda del mural lateral derecho de esta misma obra, aparece un fragmento dedicado a la batalla, en la esquina superior dos hombres disparan con un rifle a sus oponentes, mientras que en la parte inferior están los muertos y los heridos ensangrentados que son cargados y auxiliados por los mismos combatientes, por lo que en esta escena coexiste la muerte y el sacrificio como factores inevitables de la guerra. También aparece Emiliano Zapata, montado en un caballo y elevando un rifle en señal de lucha.

En el mural lateral izquierdo la alusión a la guerra no puede ser más directa, puesto que el autor representa una confrontación entre personas —algunas portando armas— de distintas etnias y extraños entes mecanizados cuyos rasgos remiten a animales de presa que los amenazan. En *Los libertadores*, la escena central conformada por Hidalgo y Morelos en primer plano y por un conjunto de hombres que se encuentran detrás armados recrea el levantamiento de independencia. Asimismo la representación de personajes como Antonio López de Santa Anna, quien aparece con uniforme militar evoca los enfrentamientos bélicos en los que la derrota y la muerte son aspectos constantes. En este sentido, Zalce no presenta a los personajes protagonizando la batalla, pero sí preparándose para ella, mientras que Orozco recrea la violencia como un elemento inherente a la guerra, evidenciando en su plasticidad factores como la irracionalidad, la ira, y la brutalidad humana.

Además de lo anterior, me interesa destacar dos aspectos claves que sinterizan y expresan el fenómeno del nacionalismo en estas creaciones murales y que ambos artistas resuelven de manera explícita.

Existen dos elementos sobre los cuales considero vale la pena profundizar con el objetivo de comprender el carácter de las representaciones de estos autores y conocer los medios de los que se valieron para otorgar a sus composiciones un sentido de lo nacional y de la historia Mexicana, y cómo es que logran construirlo formalmente e integrarlo como eje articulador de estas obras. De Orozco, me remitiré a la representación del héroe que realiza en el mural *Hidalgo*, y de Zalce a la representación del águila nacional que ejecutó en el mural *Los defensores de la integridad nacional*.

Hago particular énfasis en tales figuras puesto que considero están íntimamente ligadas a una idea de lo mexicano y lo nacional, por lo que implican necesariamente la construcción de una concepción cultural y política de México. La forma en que los autores constituyeron plásticamente estas formas permite anclar el relato visual que sustenta el contenido de las composiciones y fundamenta su carácter. Asimismo, tanto el héroe como el águila sirven como referentes históricos y funcionan como puntos de partida para recrear los temas seleccionados, por lo que ambos elementos alimentan el sentido de las obras y participan sustancialmente en la articulación e interpretación del discurso visual.

Dado que las representaciones se concentran en aspectos y temas de la historia nacional, los personajes históricos son un elemento imprescindible en la medida en que a través de ellos se puede evocar una etapa, remitir a un proceso particular, anunciar un hecho específico, resaltar un conjunto de ideas o un proyecto, o cualquier otro aspecto al que se les pueda asociar para destacar su participación. Es por ello que las figuras históricas son poderosos medios iconográficos que los artistas utilizan recurrentemente para relatar la historia mexicana en un sentido cronológico que facilita comprender su devenir.

Y ya que anteriormente se ha descrito y analizado el mural *Hidalgo*, no es el propósito redundar en las características iconográficas de la misma, sino señalar puntualmente aquellas cualidades que hacen del personaje histórico representado un medio para evocar la lucha y fijar una concepción de la historia mexicana.

La figura de Miguel Hidalgo y Costilla que realizó Orozco en esta obra, es desde la perspectiva plástica imponente dadas sus cualidades de color, extensión y ubicación que la destacan sobre las demás escenas que la acompañan. Y desde la perspectiva histórica es una clara reminiscencia de uno de los movimientos más importantes de la historia de México, cuya representación aparece constantemente en las obras murales a través de sus figuras principales. El movimiento de independencia estaba fundamentado en la intención de desprenderse del dominio español para conformar una nación independiente; valga esta última expresión para resaltar la relación que existe entre este proceso histórico con un conjunto de valores que apelaban por la libertad política.

Desde luego que la figura de Hidalgo está fuertemente relacionada con la independencia mexicana, sin embargo, cabe preguntarse ¿por qué el artista eligió realizar la representación de este personaje y no la de otros como Morelos, Allende o Guerrero que también evocan esta etapa y participaron en este movimiento popular? ; la respuesta está muy probablemente en que Hidalgo, como ningún otro, tiene el estatus de iniciador de la independencia, se le puede representar con una antorcha en la mano, para remitirse al momento mítico en el que el cura convoca a la población a levantarse en armas contra la corona española, aspecto que no se corresponde con otros personajes de la independencia a pesar de su importancia. En este sentido, la imagen de Hidalgo resume tanto el movimiento independentista como sus propósitos.

El fuego —elemento que también está presente en otras escenas de la obra— evoca el deseo libertario, la intensidad de la lucha, y la valentía para emprenderla. La flama de la tea que sostiene Hidalgo ilumina y arde de modo impetuoso; asimismo, el gesto serio y suspendido en esta atmósfera caótica lo convierte en un personaje que irrumpe y lidera sin titubeo el movimiento y encarna el valor de la libertad.

La tea que empuña con fuerza denota el coraje, al igual que el deseo de lucha que se manifiesta también en el puño izquierdo que permanece elevado. Es de resaltar que a pesar de que la figura del personaje se encuentra representada de la cintura hacia arriba, el artista depositó sus esfuerzos plásticos en el lenguaje corporal del personaje que expresa fuerza y arrebató, así como en el rostro, postura y ubicación del mismo que dan la impresión de irrumpir violentamente en la inmensa cúpula del edificio.

Sin embargo, es difícil considerar esta representación como un homenaje o glorificación al personaje histórico, puesto que si bien existe una asociación directa entre esta figura y el anhelo de una nación independiente con características propias, y lo expone como una figura clave mediante la cual se puede reconocer una etapa histórica particular y referenciar el proceso que aspiraba a sustituir el Estado español por el mexicano, no se puede ignorar que alrededor de él se despliegan escenas que evidencian realidades trágicas y dolorosas, por lo que el autor no muestra a un Hidalgo inmaculado e idealizado, sino a un hombre que a pesar de su valentía y arrojo está rodeado de la miseria humana.

En cuanto a Zalce podemos apreciar que en ambas obras utiliza a los personajes históricos para establecer una narrativa de la historia nacional, abunda la presencia de figuras y rostros en los que sintetiza diferentes etapas. En *Los defensores de la integridad nacional*, realiza un recorrido histórico que ilustra desde la conquista española hasta el cardenismo, pasando por la independencia, la reforma liberal, y la revolución. Cada periodo está sustentado en la representación de sus figuras más destacadas como lo son Cuauhtémoc, Miguel Hidalgo, José María Morelos, Benito Juárez, Melchor Ocampo, José María Luis Mora, Ignacio Ramírez Calzada, Emiliano Zapata, Francisco I. Madero, Venustiano Carranza y Lázaro Cárdenas del Río. Por lo tanto, los personajes históricos son un elemento imprescindible que permitió al artista desplegar en la obra, ordenada y sucesivamente, a los hombres que han tenido una participación célebre a lo largo de la historia mexicana.

Asimismo en la obra *Los libertadores* el artista recurre nuevamente a esta estrategia cronológica que convierte a la composición en un relato plástico que está encarnado en distintos personajes históricos, cuya recreación retoma las características físicas que permiten identificarlos. Aparecen Hidalgo, Morelos, Ignacio Allende, Vicente Guerrero y Antonio López de Santa Anna. Destina todo el muro lateral izquierdo para hacer alusión a la etapa de la restauración de la república a través de la serie de ideólogos liberales que promovieron reformas sustanciales con el propósito de separar la institución estatal de la religiosa. Recrea a ocho personajes correspondientes a la reforma en México, entre los que resalta Benito Juárez y Juan Álvarez, a quienes el pintor muestra portando un documento para referirse a los proyectos que impulsaron y encabezaron, y por lo tanto, reforzar y aumentar la información visual proporcionada. Al acompañar a los personajes de estos planes y leyes, pone de manifiesto su intención por hacer de su obra un medio para ilustrar y narrar la historia nacional. En este apartado el artista elabora lo que se podría nombrar una galería en la que presenta a un conjunto de figuras destacables de apariencia seria y formal a los que muestra en actitud de triunfo y orgullo.

Es importante señalar que este autor no se limitó a retomar a figuras nacionales sino que también utiliza a personajes extranjeros que influyeron sobre la historia de México, como lo hace con Hernán Cortés en *Los Defensores de la integridad nacional* y con

Maximiliano en *Los libertadores*. Sin embargo, es necesario señalar que el artista no simplemente escogió personajes, sino que seleccionó contextos históricos.

Con base en lo anterior, se puede establecer una diferencia importante entre los artistas en lo que respecta a las tendencias temáticas de las obras analizadas, y es que Orozco se resiste a representar a una serie de personajes históricos, es decir, su plástica escapa a la lógica del relato visual construido a base de figuras célebres para hacer referencia a determinados hitos de la historia nacional, mientras que Zalce los utiliza como referentes básicos para ilustrar distintos contextos y etapas históricas y los ubica como elemento central de las composiciones.

El águila con una serpiente en el pico que aparece en el mural *Los defensores de la integridad nacional* es una escena que está enraizada en el relato mítico que señalaba la existencia de un lugar predestinado que los aztecas debían encontrar para establecerse. El águila que aparece en el escudo de la nación mexicana, se distingue de las de otros países por las particularidades de devorar a una serpiente y posar sobre un nopal. Es por ello que la imagen de esta serpiente posee un estricto carácter nacional, al igual que la bandera, estos dos elementos sugieren la presencia de un espíritu poderoso que acompaña y protege a los diversos luchadores nacionales. Incluso la bandera nacional se encuentra puesta sobre el pecho de la inmensa ave, y se extiende hasta el muro lateral izquierdo. Es así que el autor plantea la inseparabilidad entre ambos símbolos, y expresa su inmanencia.

La representación del águila nacional es fundamental para cumplir los propósitos del autor en la obra, dado que pretende exponer una dicotomía entre lo nacional y lo extranjero, a través de un enfrentamiento en el que ubica en filas opuestas a diferentes personajes según la condición que les corresponde, por lo que cada grupo está cargado de imágenes y elementos que ayudan a construir plásticamente y a determinar conceptualmente la categoría que ocupan. Así, el águila de gran escala y extensión hace una clara diferenciación entre los defensores e invasores, delimitando el terreno de lo nacional y de lo extranjero, es decir, sirve como un criterio visual y simbólico esencial para sustentar la idea de contraposición que el artista desea establecer. El conflicto y el enfrentamiento permanente entre los personajes son atestiguados por el águila que cobija a los actores de la independencia mexicana. Algunas características del águila

como la mirada aguda que dirige hacia el lado derecho de la obra donde permanecen los personajes y elementos provenientes del exterior, su constitución física robusta con colorido y brillante plumaje café, y garras sobresalientes la muestran majestuosamente en una postura gallarda.

La presencia del águila connota la protección poderosa e incondicional que existe sobre los personajes nacionales, y es tanto una metáfora como una encarnación del espíritu nacional que el artista expone a través de esta imagen digna, gallarda y poderosa que brinda abrigo y fortaleza en las batallas, a pesar de las armas, instrumentos y objetos que los *otros* puedan tener. Y puesto que el contenido de la obra está sustentado en la idea de los contrarios, es esencial introducir un elemento que enfatice la distinción, y el águila lo hace claramente al abarcar con su cuerpo y plumaje el espacio de los defensores.

De esta forma, el águila cumple funciones muy concretas en la obra, que se refuerzan con su escala y ubicación. En primer lugar aparece como el símbolo que identifica a la nación mexicana, el cual está vinculado a su mito fundador y aparece en la bandera nacional. En segundo lugar, el águila se muestra como guardiana de aquellos sujetos a quienes representa (los mexicanos); y en tercer lugar, el ave funciona visualmente como un elemento de delimitación temática que no sólo arropa a los personajes nacionales sino que también encubre una serie de valores y cualidades como la libertad, la identidad, la lucha y la independencia, enfrentadas a la esclavitud y la opresión.

Hasta ahora se ha visto que los dos autores coinciden el abordaje de temáticas concretas como la religión, las guerras y los héroes, las cuales exponen en escenas específicas de estas obras; sin embargo, cada uno destaca ciertos aspectos que conforman el sentido finalista de las obras y que revelan las preocupaciones de los artistas. En conclusión, lo más relevante es que en Orozco el poder y la muerte son factores esenciales a los que recurre constantemente para expresar la condición humana, y en Zalce existe la intención de establecer una narrativa visual de los hechos histórico que se acompaña de un conjunto de características que otorgan un status a cada personaje y elemento, el cual permite ubicarlos y calificarlos en su entramado plástico.

4.3. Rasgos ideológicos.

La creación plástica implica un proceso complejo en el que se tienen que considerar diferentes aspectos como el espacio arquitectónico, la temática a desarrollar, y desde luego, el manejo de los elementos compositivos que conformarán visualmente la obra. Cada autor realiza un uso particular de los elementos plásticos, así como una selección de los contenidos y decide las imágenes y símbolos a incorporar. En consecuencia, existe una inevitable relación entre el estilo plástico y las inquietudes de cada artista.

Lo anterior es parte de una importante labor en la que los pintores deben producir en la obra una representación armoniosa y verosímil de la temática abordada, lo cual no escapa de la visión que éstos tienen sobre los hechos plasmados. Por tanto no existe neutralidad en las representaciones que se exponen en las obras puesto que están permeadas por la situación histórica y la postura ideológica de sus creadores, en la que se encuentra fijado un conjunto de preceptos que se reflejan en las composiciones.

El manejo de los recursos plásticos es esencial para sugerir y dotar de ciertas cualidades a las escenas presentadas, puesto que son indicios que permiten comprender y conducir la interpretación de la obra. Asimismo revelan la intención comunicativa que tienen y que el artista dirige de principio a fin.

La obra es un producto estético, condicionado por factores socioculturales e ideológicos que expresan una concepción sobre la realidad, un proyecto o una aspiración, mediante la cual se puede evaluar, juzgar o adular un acontecimiento. Anteriormente se han señalado los posibles planteamientos que los artistas hacen a través de los contenidos que plasman en cada una de las obras analizadas, no obstante, trataré de resaltar las consideraciones, ideas, valores, creencias y juicios que están implícitos en ellas. Es decir, explicar la propuesta plástica que los artistas elaboran en estas creaciones mediante la interacción enriquecida por las formas y las ideas.

Ambos artistas recurren a la representación de eventos míticos de la historia de México, Orozco a Hidalgo que con antorcha en mano convoca a la insurrección popular, y Zalce al *Pípila* que incendia la puerta la alhóndiga cobijándose con una losa a la espalda, y también recrea al águila nacional que abriga y protege a los mexicanos que luchan incondicionalmente por la patria; estas imágenes alimentan la idea de la nación

mexicana como una entidad histórica y política construida a base de actos valerosos y acompañada de símbolos majestuosos. Sin embargo, es Zalce quien las recrea con mayor ahínco estas escenas ligadas a un discurso nacionalista donde los mitos otorgan una fuerza simbólica a los acontecimientos presentados y fundan los relatos de libertad y lucha planteados en las obras.

En tanto, Orozco compensa la inmensa figura de Hidalgo con otras escenas que orientan sus necesidades y preocupaciones plásticas hacia temáticas que exponen la condición humana en distintas dimensiones, y que no tienen la intención de ensalzar o dignificar la historia mexicana. El héroe permanece al centro, pero alrededor aparecen imágenes trágicas que evidencian la violencia que genera el hombre, y las formas distintas en las que encarna el poder que le otorgan las instituciones —religiosa, política y militar—, o el uso indiscriminado de las armas, para finalmente exhibir de manera dolorosa el producto de dicha violencia masiva e irracional, la muerte. Es por lo anterior, que podemos argumentar que las obras de este autor, están alejadas de una propuesta nacionalista, o al menos no es su intención primordial.

Aunado a lo anterior, se debe considerar que cada obra mural realiza un planteamiento sobre algún tema particular, al respecto Zalce —en ambas obras— culmina con fragmentos propositivos que expresan la visión afortunada que tenía sobre el futuro del país, y pone especial consideración en la representación del cardenismo como una etapa prometedora y como una oportunidad para el desarrollo social y económico. En *Los defensores de la integridad nacional*, la escena que cierra el recorrido histórico muestra a Lázaro Cárdenas del Río en interacción con personas que dan la impresión de escucharlo atentamente, sobre todo una mujer cubierta con un rebozo rojo y un niño en los brazos, y en *Los libertadores* termina con la representación de una familia (a la cual le anteceden unas torres petroleras) que elevan tanto la mirada como a su hijo de manera esperanzadora.

En ambas composiciones, realiza un reconocimiento al cardenismo como una etapa constructiva y un periodo de logros importantes, lo que manifiesta la simpatía que el artista mantuvo hacia Lázaro Cárdenas; la hija de Zalce, Beatriz, lo expresa de la siguiente manera: “Mi padre fue cardenista toda la vida, desde el General, hasta

Cuauhtémoc.”⁷⁰ Asimismo, Zalce no descarta la posibilidad de un futuro mejor en el que las nuevas generaciones puedan vivir dignamente, y apuesta en sus contenidos por una representación optimista del porvenir mexicano, que se refleja en declaraciones como en la que comentó “Todo en México tiene para mí una fuerza secreta que me seduce. Su tradición y su esperanza en el futuro, la vida de su pueblo, la riqueza de su paisaje”⁷¹. Lo anterior confirma el optimismo del artista con respecto al tiempo venidero.

Orozco prefiere resaltar los daños que la humanidad ha ocasionado a la propia humanidad, y a los factores que arremeten contra ella y amenazan su libertad. En las dos composiciones, se resiste a plantear respuestas definitivas, expone más no agota. En *La destrucción del viejo orden*, priva la incertidumbre, el desconcierto y la expectación por el futuro en un escenario que permanece inacabado; en *Hidalgo* expone el dolor de la guerra y la perversión del poder como dos elementos que corrompen y envenenan, hasta derivar en la autodestrucción del hombre. Muy distantes están estas obras de Orozco a las de Zalce, en cuanto a admirar la historia y hacer un reconocimiento de sus personajes célebres.

Otro elemento distintivo entre ambos creadores es el enfoque que prevalece en su plástica, es decir, el abordaje que proponen de los hechos incorporados en cada una de las obras, ya que Orozco plantea una visión que va de lo *macro* a lo *micro*, puesto que parte de la representación de acontecimientos y situaciones universales, a la recreación de eventos particulares, hasta llegar al individuo mismo. Zalce, por el contrario, presenta una visión plástica que va de lo *micro* a lo *macro*, en la cual expone acontecimientos específicos que están situados en la historia mexicana, para posteriormente proyectar escenas relacionadas con el contexto internacional que expresan la posición de México en el mundo. Lo anterior no sólo evidencia una lógica de trabajo, sino también una concepción sobre la historia y el hombre, y de la comprensión y asimilación de los posibles correlatos que existen entre ambos.

⁷⁰ MacMasters, Merry. *Hermanan la pintura y el ideario de Alfredo Zalce y René Villanueva*. México: La jornada, viernes 11 de noviembre de 2011. p. 4a.

⁷¹ Isla, Augusto. *Alfredo Zalce: artista michoacano*. [Morelia]: Gobierno del Estado de Michoacán ; [México] : Secretaría de Educación Pública : Instituto Politécnico Nacional ; [Morelia] : Instituto Michoacano de Cultura, 1997.p.17-18.

No obstante, ambos artistas introducen imágenes ligadas al escenario social y político nacional e internacional que prevalecía en la época, por lo que el contexto es un factor fundamental y decisivo, puesto que es una plataforma que favorece, limita o permea la construcción de las narraciones propuestas en estas obras, con frecuencia recurriendo a una abstracción plástica en la que es posible asociar las representaciones con determinados fenómenos y eventos que están dotados de una fuerza connotativa. Lo anterior implica una traslación de sentido en la que ciertas imágenes se convierten en equivalentes o reminiscencias directas, como por ejemplo, la figura del león a la corona española, la cruz al catolicismo, una gorra militar a las dictaduras de posguerra, las figuras de Zapata y Villa a los problemas del campo mexicano, y a la caída de un régimen político con unas ruinas arquitectónicas, entre otros elementos que son evocados en este sentido por los autores.

De este modo, las obras son también un reflejo del momento histórico al que pertenecen, el cual no es ajeno a las necesidades y preocupaciones de los pintores, sino todo lo contrario. Orozco lo tenía claro al sostener en su Autobiografía que:

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 la 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.⁷²

Así, estas obras murales son un medio visual, cuyas representaciones pueden reconocer, criticar o condenar diferentes hechos que los artistas incorporaron intencional y premeditadamente en las temáticas tratadas. Al analizar las composiciones se puede apreciar que además de la capacidad creadora de sus autores, las obras son producto de las inquietudes, reflexiones y preferencias de éstos, dado que reflejan el sistema de valores que han adoptado, y también son consecuencia del conjunto de fenómenos y eventos que tenían lugar en el momento de su creación.

Todo artista realiza una aportación a través de su obra, la creación plástica de los muralistas es un medio para exponer múltiples ideas y representar acontecimientos que

⁷² Orozco, José Clemente, op. cit. p.61.

poseen una significación específica en la composición. De acuerdo a los fines que se han planteado inicialmente, interesa particularmente la propuesta que los autores realizan y articulan en su lenguaje pictórico con respecto al nacionalismo, es decir, explicar aquellos elementos que posibilitan identificar una concepción de la nación mexicana y ofrecen un acercamiento a lo mexicano encarnado en ciertos símbolos e imágenes. De esta manera, existe una estructuración coordinada entre las formas, los colores, y los eventos que se encuentran en cada una de las obras.

No obstante, es necesario aclarar que no se pueden reducir las obras referidas a una mera expresión o construcción de lo nacional, y no se pueden simplificar en este sentido puesto que dan cuenta de otros aspectos que interesan a los artistas. Sin embargo, la representación de la historia de México y de sus símbolos son elementos centrales en las composiciones, pudiendo adoptar la forma de crítica no nacionalista, reconocimiento, o una escena mediante la cual se deposita confianza en el proyecto nacional posrevolucionario, como lo hace Zalce en algunos fragmentos, o bien una manera de expresar el clima caótico y abatido de la época –en la que se realizaron las obras— como lo hace Orozco.

La utilización e integración de las formas es un elemento indispensable para sintetizar un acontecimiento y lograr una escena asequible y entendible para el espectador, quien parte de los elementos que le brinda la composición para interpretar la temática que propone el artista. En este universo plástico que los pintores configuraron circulan imágenes que no escapan a una serie de preceptos cognoscitivos (forma, tamaño, extensión, etc.), emotivos e ideológicos que les permitieron crearlas.

En este tenor, es posible comprender e interpretar por qué las obras están constituidas de cierta manera o por qué tienen determinadas características, siempre que se reflexione sobre la intención comunicativa del autor, la cual estaría sustentada en la visión que tenía sobre los hechos y el conjunto de ideas que lo motivaron a entenderlos así.

Por ejemplo la visión negativa de la conquista que Zalce expresa en *Los defensores de la integridad nacional*, conduce casi inevitablemente a plantear una contraposición semántica entre defensores e invasores, y justifica la representación de un grupo de hombres valerosos y gallardos, por un lado, y la de un conjunto de sujetos violentos,

traicioneros y ambiciosos por el otro. Desde luego, la construcción de esta oposición temática conlleva también al establecimiento de valores contrarios que acentúan el papel que cumplen las formas y las imágenes en la obra, hasta fundamentar su sentido plástico e ideológico. Como parte de ello, este artista encarna en los invasores vicios y maldades, y en los defensores virtudes que son accesibles visualmente a través de las posturas, los gestos, y las expresiones de cada personaje, las cuales aclaran o refuerzan el carácter y la condición que el artista decidió atribuirles.

En *Los libertadores*, por ejemplo, destaca la gallardía y el liderazgo de Hidalgo y Morelos que permanecen al centro de la obra dirigiendo los anhelos insurrectos de los hombres que están en segundo plano. Y en las obras de los costados reconoce y juzga a la vez a diversos personajes que han protagonizado la historia de México, en el mural izquierdo realiza una representación solemne de algunas figuras destacadas de la reforma, y en el mural derecho encontramos un conjunto de personajes históricos en la parte izquierda, cuyas representaciones resumen el movimiento revolucionario en sus distintas etapas y lo muestran como cuna de proyectos. Por otro lado, ubica negativamente a otras figuras como el ambicioso Iturbide que propone un pacto desleal, el lisiado y desconsolado Santa Anna o la escena fatídica del cadáver de Maximiliano y los otros fusilados, Miramón y Mejía.

En síntesis, en las dos composiciones Zalce manifiesta orgullo y reconocimiento hacia determinados personajes de la historia de México e intenta resaltar su aportación o participación en la construcción de un proyecto nacional, cuya representación está asociada a la defensa de los intereses nacionales, de su población, de su territorio, y es acompañada de los símbolos patrios.

Asimismo, basa el contenido de las obras en una dualidad que busca ubicar a cada personaje en su papel de invasor, defensor, opresor o libertador. De este modo, podemos argumentar que en ambas composiciones murales prevalecen los valores de la justicia y la libertad como las premisas centrales que orientan el sentido de las escenas, generalmente sustentadas en una dicotomía. Es así que, “personajes y formas, a veces con gestos lentos y majestuosos, con impasibilidad o con devoción serena, dan libertad al espectador de concentrarse en los efectos determinados por las formas, colores y

líneas.”⁷³ En estas obras, Zalce fundamenta su plástica en la representación de acontecimientos históricos en los que construye y asigna cualidades a los elementos y figuras involucradas. El valor de la justicia se hace presente en la pretensión de los *defensores* de impedir la invasión y el dominio de los conquistadores españoles, y el de la libertad se materializa en el afán de Hidalgo y Morelos de luchar por la independencia, aunque también en otros fragmentos de las obras el artista ancla plásticamente estos valores, motivado por la existencia o la amenaza del extranjero y de lo ajeno.

En las escenas que culminan las composiciones, el artista michoacano expresa el deseo de una futuro más llevadero y una confianza con respecto al mismo, haciendo de los acontecimientos históricos un trayecto que conduce a un mejor destino en virtud de los esfuerzos realizados, dado que “ la metáfora y la alegoría resultan a menudo medios para resumir sus ideales del hombre en la tierra mexicana, y los afanes de renovación y libertad creyendo en la posibilidad de una vida nueva y mejor, todo expresado en valores cromáticos que forman una gama entera de tintas.”⁷⁴ Por lo tanto, es notoria la interacción entre el manejo de los componentes plásticos —determinados por el estilo del artista—, los temas seleccionados, y la concepción que el autor tiene con respecto a los mismos.

Por otro lado, Orozco plasma en *La destrucción del viejo orden* una escena en la que expone el cambio y el desastre abruptos que originó la revolución, y muestra a dos campesinos cuyo futuro es completamente incierto y desconocido, y que tan solo parten de contemplar el pasado por más destruido que permanezca, las ruinas son su único referente. En *Hidalgo*, Orozco ubica al centro la extensa figura del personaje histórico, sin embargo, opta también por representar en los tres muros aspectos que dan cuenta de la destrucción, la violencia, y la manipulación que ha tenido y tiene lugar en la historia de la humanidad, eligió temáticas en las que manifiesta su descrédito hacia las ideologías y realiza una crítica hacia el dominio que mantienen las instituciones, por lo que particularmente en esta obra el artista hace de su plástica un medio para condenar y denunciar el dominio y la manipulación que existe sobre el hombre y que lo arrastra

⁷³ Taracena, Berta. Juegos de la luz y del espacio, en *Retrospectiva: Alfredo Zalce*. México: Telmex, 1990.p.46.

⁷⁴ Taracena, Berta, op. cit. p.53

irremediamente a la muerte. En ambas obras es el hombre su preocupación central, el objeto de sus críticas y reflexiones, por más dolorosas y crueles que éstas resulten.

El carácter de las imágenes de las composiciones encuentra su raíz en la carga ideológica de los artistas, la cual explica y justifica las formas a las que se recurren y el sentido que adquieren. Los pintores establecen en las obras una concatenación significativa de escenas que son estructuradas intencionalmente ya sea para afirmar una creencia, vaticinar, homenajear o criticar algún aspecto de la realidad. En consecuencia, cada una de las obras tiene una dimensión plástica, temática e ideológica que vincula la labor creadora con las pretensiones e intereses de los artistas, y en la que existe una interrelación dinámica de estos dos factores.

Con base en los argumentos anteriores, se puede identificar que aunque ambos autores recurren a la representación de hechos históricos y sus respectivos personajes, Zalce los utiliza para convertirlos en símbolos de la libertad, la justicia, y la intelectualidad, por lo que en las dos obras que se han analizado de este autor, los personajes históricos son un referente esencial para describir la historia de México, dado que los asocia a determinada etapa o acontecimiento históricos, hasta establecer un sentido narrativo en las composiciones. De tal forma que Zalce, a través de los personajes históricos evoca etapas, aportaciones, procesos, o eventos de importancia en la historia nacional, y ofrece un seguimiento de la misma pasando por diferentes momentos claves. Orozco no recurre a esta estrategia, incluso en las dos obras que se han analizado de él, Hidalgo es el único personaje histórico que aparece representado en la obra del mismo nombre, ya que en *La destrucción del viejo orden* a pesar de que alude a dos procesos importantes de la historia de México, el derrumbe del porfiriato y el movimiento caótico e incierto de Revolución, no utiliza a ninguna figura célebre para evocar tales acontecimientos, lo que demuestra que el sentido de la historia que expresa este muralista, es el de la historia de los hombres que asumen el papel de dominadores o liberadores, a veces siendo protagonistas de actos valerosos o víctimas de la crueldad de las guerras.

La de Orozco no es una plástica dirigida a homenajear o hacer un reconocimiento a los personajes históricos, su representación de Hidalgo es la de un hombre embebido por un acto arrebatado y suspendido en una atmósfera trágica y violenta. Por tanto, la intención del artista no está encaminada a conformar una idea de la nación mexicana, o fijar una

concepción respecto a la misma. La rigurosidad de sus trazos, lo sugerente de sus formas y de sus temáticas, así como sus combinaciones cromáticas oscurecidas, convergen para expresar una crítica severa hacia distintos fenómenos como la ambición desenfrenada por el poder, los crímenes ocultos y legitimados, las ideologías como un instrumento de manipulación, la violencia, o simplemente para exhibir el caos producto del derrumbe de una época, y en medio de todos, la vulnerabilidad del hombre.

Es por ello que estas obras murales de Orozco, son ante todo una reflexión sobre la condición humana frente a dichas problemáticas, para refutar plásticamente la libertad que se cree conquistada, y lanzar al espectador una serie de imágenes que exponen un escenario donde predomina la miseria humana, materializada en la acumulación absurda de armas en un saco, en numerosas serpientes que logran avanzar subrepticamente y perderse entre distintos cuerpos y formas, en hombres que son poseídos por la lucha, y demás símbolos que enajenan al hombre y le impiden pensar y actuar libremente.

Por otro lado, si bien el muralismo mexicano de la posrevolución surgió como un arte que pretendía ilustrar la historia de México, y elaborar en los muros imágenes alternativas para identificar, asociar, valorar y presentar una noción de lo mexicano, no todos los artistas que se adhirieron a esta corriente plástica realizaron obras que respondieron a estas necesidades políticas y exigencias de la época; como muestra de ello, la comparación que se ha hecho entre la obra mural de Orozco y Zalce pone de manifiesto la distinción que existe entre ambas propuestas plásticas (a pesar de que prevalecen algunas similitudes), sin menospreciar o sobrevalorar alguna de ellas, la diferenciación obedece principalmente a que cada artista seleccionó distintos medios formales para materializar sus intenciones y cada cual optó por representar temáticas que les permitieron plasmar sus preocupaciones y expresar su visión de los hechos.

En las obras murales de Zalce, encontramos elementos como la exaltación de los personajes históricos, el sentido de lo heroico, la lucha popular, y la permanencia de los símbolos nacionales —el águila, la bandera—, características que articulan una propuesta plástica de lo nacional y participan positivamente en la concepción y proyección de la nación mexicana, sin olvidar que el artista plasma también otras escenas donde expresa su oposición a la guerra, su crítica a la acumulación del capital, a la tecnología mal empleada, y al imperialismo cultural. En resumen, en las obras de

Zalce existe una proliferación de imágenes y símbolos que tienden a definir lo mexicano a partir de la contraposición con lo ajeno y lo extranjero, es decir, de la idea del enemigo intruso que es un obstáculo para la construcción de una nación, y por ello la representación de la *otredad* permite al artista afianzar la noción de lo propio y dilucidar aquellos rasgos y elementos que identifican a lo mexicano, histórica, política y culturalmente.

A Orozco no le interesa definir lo mexicano, ni sugerir cualidades en este sentido. En su obra, que es antropológica en esencia debido a la representación multifacética que realiza de la entidad humana, siempre compleja, dinámica y arrebatada, no se limita a elaborar un concepto plástico de la nación mexicana, a través los hitos nacionales o de un recuento de sucesos y personajes históricos.

Es por lo anterior que en las obras de Zalce, se observa con mayor énfasis la intención de alimentar y producir una concepción sobre lo nacional. No obstante, en las composiciones de ambos pintores se puede inferir la presencia de valores e ideas que son reconstruidas plásticamente a partir de la manera en que ubican las imágenes, los objetos y símbolos que incorporan, las combinaciones cromáticas que eligen, así como los gestos y expresiones de los personajes recreados, entre otras formas que señalan la intención comunicativa de los artistas en las obras. En este sentido, los autores disponen de recursos técnico- plásticos y de una idiosincrasia que orienta el proceso de creación.

Sin dejar de lado que el momento de la realización de las obras es definitivo, en la medida en que de acuerdo al contexto las exigencias van cambiando según el conjunto de circunstancias que rodean al artista. La obra *La destrucción del viejo orden* de 1926, forma parte de los afanes tempranos por crear una arte monumental y con contenido social, en ella el artista decidió justamente mostrar el confuso panorama que privaba ante el término de una dictadura de treinta años, así como el clima indefinido y el desastre material que sobrevino con la Revolución. En *Hidalgo*, ejecutada de 1937 a 1939 ilustra las constates luchas ideológicas de la época, en un tiempo marcado por las convulsiones políticas y sociales, donde surgieron vigorosamente agrupaciones y movimientos, y también recrea otros fragmentos en los que alude concretamente al fascismo que tomaba fuerza en algunos países europeos.

En cuanto a las obras de Zalce, ambas realizadas en la década de 1950, y principalmente en *Los defensores de la integridad nacional* de 1951, algunas escenas de la obra reflejan los cambios y acontecimientos que configuraban el escenario internacional de la época, por ejemplo en cuanto a la visión imperialista de algunas naciones sobre otras para dominarlas e influenciarlas. Sin embargo, el artista comenzó a pintar murales en la década de los treinta, y su labor artística estuvo rodeada por un contexto de guerra, mismo que aparece inevitablemente en las obras. Además, ambas composiciones pertenecen a la etapa conocida como el *milagro mexicano*, en el que el país alcanzó niveles de crecimiento económico notables, y existía la necesidad de forjar una imagen de la nación mexicana para proyectarla al exterior.

A manera de conclusión se puede argumentar que estas creaciones murales revelan el constante diálogo que existió entre lo que el artista vivió o le había tocado vivir, y la visión e intención que tuvieron para con las temáticas representadas. A veces atendiendo más a unos aspectos que a otros, dependiendo de las razones, motivaciones, necesidades, preferencias y juicios de los pintores, factores con los que cada cual sintetizó en los muros una forma de reconstruir el pasado y el presente de su tiempo, ya fuera a través de la representación de héroes y símbolos para retratar a la nación mexicana, de enjuiciar a ciertas élites, de exponer el dolor humano o de sugerir un posible futuro, hasta configurar una totalidad plástica que almacena un universo de imágenes articuladas y ricas en significación.

Finalmente deseo reflexionar sobre la intención del muralismo mexicano por hacer obras con contenido social, ya que además de ser un elemento que lo distingue de otras corrientes artísticas, e incluso ser una de sus premisas fundadoras, es una cualidad inherente a las temáticas recreadas en las cuatro obras analizadas, y aunque las de Orozco están más alejadas, y las de Zalce más cercanas a una propuesta sobre lo nacional, cada una de ellas expone y articula una reconstrucción histórica sobre ciertos hechos y formula una valoración de los mismos. Por lo tanto, las obras son producto de la forma en que los artistas manejaron los recursos plásticos según su estilo y pretensiones, así como del conjunto de ideas que fundamentan los escenarios pictóricos que han conformado en estos murales.

CONCLUSIONES

El muralismo mexicano debe ser comprendido como un movimiento artístico ligado a condiciones políticas y sociales específicas que propiciaron su desarrollo. El arte mural de la posrevolución sintetizó un proyecto cultural cuyas cualidades revelan su fundamento e intención, es decir, un arte monumental, público y de contenido social, respecto a esta última característica se puede apreciar como cada artista propuso un concepto que expresó mediante diversas temáticas —generalmente históricas— que recreó y articuló de un modo particular según su postura ideológica.

Asimismo, mediante el análisis y la comparación de las cuatro obras murales que fueron objeto de esta investigación, se puede argumentar que las composiciones no estuvieron separadas del contexto que rodeó su ejecución y que cada muralista incorporó imágenes y escenas relativas a distintos fenómenos cuyo tipo de representación se sustentó en la concepción de los hechos que tenían los pintores y que deseaban exponer en las obras. La contrastación de las obras murales permitió identificar la variación de la representación de la historia de México de un autor a otro, no obstante, ambos produjeron universos plásticos en los que se encuentran alusiones directas al caos, a la guerra, al poder, a la valentía, a la gallardía, a la esperanza, a lo ridículo, entre otros elementos y condiciones que son inherentes a la historia y sus procesos.

Como se enfatizó a lo largo de este trabajo, existen claras distinciones entre las composiciones de estos artistas; Orozco tiende a plantear, más que una iconografía de lo nacional, una propuesta donde exhibe los estados inacabados del hombre, a través de las luchas por el poder y las guerras constantes que enfrenta, y muestra a la destrucción como un acto y una condición permanentes; Zalce prefiere ubicar a la historia nacional, sus personajes, etapas y símbolos como la parte central de las obras, en las temáticas que aborda realiza una contraposición entre lo propio y lo ajeno, por lo que se hace patente su pretensión por definir lo nacional a partir de lo no nacional.

Tanto Zalce como Orozco utilizaron una estrategia para configurar temática e ideológicamente las obras y procuraron una armonía en su lenguaje plástico entre el tema seleccionado y la perspectiva con la que lo abordaron. Como lo hemos visto, Zalce en *Los defensores de la integridad nacional*, manifiesta su visión negativa sobre la

conquista española mediante las posturas, expresiones y hechos que atribuye a los conquistadores para encarnar la maldad y la ambición en ellos. En la obra de Orozco destaca la capacidad de intercalar al héroe (*Hidalgo*) con fragmentos y escenas que contradicen la libertad y la emancipación del hombre, y por el contrario, exponen su encadenamiento y subordinación.

Pese a la fama del muralismo mexicano como un arte encaminado a mostrar lo nacional y lo étnico, Orozco se rehusó a realizar representaciones de esta índole e hizo de sus composiciones una crítica y una condena a la manipulación eterna del hombre, por lo que circunscribe sus preocupaciones plásticas al terreno humano donde se entrecruzan los logros y fracasos que estructuran la historia de la humanidad. Por su parte, Zalce articula un discurso visual basado en los orígenes y en el desarrollo de *lo nacional*, a través de diferentes personajes históricos que evocan ciertas etapas y acontecimientos de relevancia.

En los murales de ambos artistas los símbolos son un elemento importante, ya que mediante éstos remiten a ciertas realidades, en las cuatro obras murales abundan formas y elementos que tiene la capacidad de abstraer significados y de establecer conexiones entre las diferentes escenas y representaciones que aparecen concatenadas y bajo cierto escenario. Es importante señalar que aunque las propuestas plásticas toman rumbos y matices distintos, todas retoman procesos o acontecimientos provenientes de la historia nacional, por lo que en ellas existe un concepto y un sentido sobre lo mexicano.

Finalmente, en cuanto a la relación que los contenidos de las obras guardan con la fijación y reproducción del nacionalismo y de la identidad nacional, se puede argumentar que la plástica de Zalce está fundamentada y anclada en antípodas que le permitieron conceptualizar lo propio en contraposición con lo extranjero, y prevalecen su obra la intención de sintetizar el pasado y proponer o vaticinar un futuro. En Orozco persiste la reflexión sobre la acción y finalidad del hombre acompañada de elementos y formas icónicas vinculadas a la historia nacional. En suma, el análisis que se ha hecho de las características plásticas, temáticas e ideológicas de estas obras murales permitió reconocer no sólo sus puntos de coincidencia y disidencia, sino también llevar a cabo una aproximación de las mismas para comprenderlas como productos determinados por su creador y su tiempo.

ANEXOS



José Clemente Orozco, *La destrucción del viejo orden*, 1926



José Clemente Orozco, *Hidalgo*, 1936-1939



José Clemente Orozco, *Hidalgo* (fragmento inferior), 1936-1939



José Clemente Orozco, *Los fantasmas de la religión en alianza con el militarismo* (mural lateral izquierdo), 1936-1939



José Clemente Orozco, *El carnaval de las ideologías* (mural lateral derecho), 1936-1939



Alfredo Zalce, *Los defensores de la integridad nacional*, 1951



Alfredo Zalce, *Los defensores de la integridad nacional* (mural lateral derecho), 1951



Alfredo Zalce, *Los pueblos unidos contra la guerra* (mural lateral izquierdo), 1951



Alfredo Zalce, *Los libertadores*, 1955



Alfredo Zalce, *Los libertadores* (mural lateral izquierdo), 1955



Alfredo Zalce, *Los libertadores* (mural lateral derecho), 1955

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, Esther. *Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias*; en *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de historia del arte)*. México: UNAM, 1986.
- Aguilar Camín, Héctor y Lorenzo Meyer. *A la sombra de la Revolución Mexicana*. México: Ed. Cal y arena, 2009.
- Arguello, Alberto. *Voluntad de cambio e identidad. Más allá del muralismo y sus consignas*. En *Pioneros de muralismo. La Vanguardia*. México: INBA, 2010.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.
- Blancarte, Roberto. *Cultura e identidad nacional*. México: FCE, 1994.
- Bloch, Marc. *Introducción a la historia*. México: FCE, 2006.
- Borrás Gualis, Gonzalo M. et al. *Introducción general al arte: arquitectura, escultura, pintura, artes decorativas*. España: Ediciones Istmo, 1996.
- Brading, David. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. México: Ediciones Era, 2002.
- Burke, Peter. *Hablar y callar. Funciones sociales del lenguaje a través de la historia*. España: Gedisa Editorial, 1996
- Cardoso, Ciro. *Los métodos de la historia*. México: Editorial Grijalbo, 1976.
- Del Conde, Teresa. *José Clemente Orozco. Antología Crítica*. México: UNAM, 1982.
- Eco, Umberto. *Como se hace una tesis*. España: Editorial Gedisa, 1998.
- Fernández, Justino. *Orozco, forma e idea*. México: Editorial Porrúa, 1975.
- Fernández, Justino. *Textos de Orozco*. México: UNAM, 1983.
- Florescano, Enrique. *Etnia, estado y nación*. México: Editorial Aguilar, 1997.
- Gaitán, Carmen. *La vanguardia en la educación*; en *Pioneros del muralismo. La vanguardia*. México: CONACULTA, 2010.
- García, Néstor. *Para una crítica de la cultura*; en *Temas de cultura latinoamericana*, México: UAEM, 1987.
- Gellner, Ernest. *Naciones y nacionalismo*. México: Alianza Editorial-CONACULTA, 1991.

- Gombrich, Ernst. *Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social de arte y la comunicación visual*. México: FCE, 2003.
- González, Laura. *J.C. Orozco, escenógrafo*. México: Instituto Cultural Cabañas-Gobierno de Jalisco, 2000.
- González, Maricela. *El muralismo de Orozco, Rivera y Siqueiros*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.
- González Mello, Renato. *José Clemente Orozco. La pintura mural mexicana*. México: CONACULTA, 1997.
- González Mello, Renato. *Orozco ¿Pintor revolucionario?.* México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.
- Heller, Agnes. *Teoría de la historia*. Barcelona: Fontamara, 1982.
- Isla, Augusto. *Alfredo Zalce: artista michoacano*. [Morelia] : Gobierno del Estado de Michoacán ; [México] : Secretaría de Educación Pública : Instituto Politécnico Nacional ; [Morelia] : Instituto Michoacano de Cultura, 1997.
- Isla, Augusto. *Retrospectiva : Alfredo Zalce*. México: Telmex, 1990.
- Landa, Gerardo. *La cultura nacional*. México: UNAM, 1984
- Létourneau, Jocelyn. *La caja de herramientas del joven investigador. Guía de iniciación al trabajo intelectual*. Medellín, Colombia: La Carretera Editores, 2007.
- López Orozco, Leticia (Coord.). *Escenas de la Independencia y de la Revolución en el muralismo mexicano*. México: V Asamblea Legislativa del Distrito Federal, 2010.
- Malvido, Adriana. *El joven Orozco. Cartas de amor a una niña*. México: Ed. Lumen, 2010.
- Manrique, Jorge Alberto. *Los primeros años del muralismo*; en Manrique Jorge Alberto (Coord). *Historia del arte mexicano*. Tomo 13. México: SEP-SALVAT, 1986.
- Molina, Esperanza. *Identidad y cultura*. México: FCE, 1975.
- Monsiváis, Carlos. *Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX*; en *Historia general de México*. México: El Colegio de México, 2000.
- Mukarovsky, Jan. *Escritos de estética y semiótica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.
- Musacchio, Humberto. *El Taller de Gráfica Popular*. México: FCE, 2007.

- Orozco, José C. *Autobiografía*. México: Ediciones Era, 1970.
- Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid, España: Alianza editorial, 1991.
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid, España: Alianza editorial, 2010.
- Pérez Montfort, Ricardo. *Muralismo y nacionalismo popular 1920-1930*, en Memoria Congreso Internacional de muralismo. México: UNAM-CONACULTA, 1999.
- Ramírez, Mauricio. *Hidalgo*; en López Orozco, Leticia (Coord.), *Escenas de la Independencia y de la Revolución en el muralismo mexicano*. México: V Asamblea Legislativa del Distrito Federal, 2010.
- Rochfort, Desmond. *Pintura Mural Mexicana. Orozco, Rivera, Siqueiros*. México: Noriega Editores, 1999.
- Rodríguez, Antonio. *David Alfaro Siqueiros*. México: Editorial Crea-Terra Nova, 1985.
- Rodríguez, Manuel. *Breve historia gráfica de la Revolución Mexicana*. México: Ediciones G.Gili, 1987.
- Shaff, Adam. *Historia y verdad*. México: Editorial Grijalbo, 1974.
- Shapiro, Harry. *Hombre, cultura y sociedad*. México: FCE, 1985.
- Suárez, Orlando. *Inventario del muralismo mexicano*. México: UNAM, 1972.
- Taracena, Bertha. *Alfredo Zalce: Un arte propio*. México: UNAM, 1984.
- Tibol, Raquel. *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*. Tomo II. México-Buenos Aires: Editorial Hermes, 1981.
- Tibol, Raquel. *José Clemente Orozco: Una vida para el arte. Breve historia documental*. México: FCE, 1996.
- Vasconcelos, José. *Ulises Criollo*. México: Editorial trillas, 1998
- Velázquez, Manuel. *Segundo simposium interdisciplinario. La mexicanidad de lo mexicano*. México: UAEM-CICSy H, 1989.
- Villareal, Evangelina. *Antiguo Colegio de San Ildefonso*. México: UNAM-CONACULTA, 2005
- Villegas, Abelardo. *El sustento ideológico del nacionalismo mexicano*; en El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de historia del arte). México: UNAM, 1986.

HEMEROGRAFÍA

- Flores, Alondra. *El hombre crea el mito a partir de su presente: López Austin*. La Jornada, 27 de junio de 2012.
- MacMasters, Merry. *Hermanan la pintura y el ideario de Alfredo Zalce y René Villanueva*. México: La jornada, viernes 11 de noviembre de 2011.

FUENTES ELECTRÓNICAS

- CONACULTA, Comunicado No. 47. México. 11 de enero de 2012. *Alfredo Zalce, un maestro con visión renacentista*. Disponible en: www.conaculta.gob.mx/sala_prensa_detalle.php?id=18101.