



**UNIVERSIDAD MICHOACANA
DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO**

FACULTAD DE HISTORIA



A la historia por la
verdad, la inteligencia
y el arte

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

**Maestría institucional en Historia con
Opción en Historia Regional Continental**

***Historia y nación en la obra de Alfredo Zalce.
Los murales del centro histórico de Morelia***

Tesis que para optar por el grado de Maestra en Historia que presenta:
Carolina González Medina

Asesor:
Doctor en Historia, Miguel Ángel Gutiérrez López

Morelia Michoacán. Enero de 2015.



INDICE

| | |
|---|-----|
| Agradecimientos | 3 |
| Resumen | 4 |
| Introducción | 5 |
| Capítulo I. El Muralismo mexicano como arte nacional | 20 |
| 1.1 La pintura en mural | 20 |
| 1.2 El muralismo en México | 24 |
| 1.3 Proyecto educativo y de progreso en México | 28 |
| 1.4 Artes e identidad nacional en México | 31 |
| 1.5 Al paralelo de la Escuela Mexicana: su cuestionamiento | 47 |
| Capítulo II. Alfredo Zalce, obra y afiliaciones políticas | 54 |
| 2.1 Alfredo Zalce, obra y afiliaciones políticas | 54 |
| 2.2 Lenguaje artístico de Zalce | 61 |
| 2.3 Zalce como muralista | 64 |
| 2.4 La obra mural de Alfredo Zalce en el centro histórico | 68 |
| 2.4.1 Mural: <i>La importancia de Hidalgo en la Independencia</i> | 69 |
| 2.4.2 Mural: <i>Los defensores de la integridad nacional</i> | 70 |
| 2.4.3 Mural: <i>Paisajes de Michoacán (Mural que representa a la gente y al paisaje de Michoacán)</i> | 71 |
| 2.4.4 Mural: <i>Momentos importantes en la historia de Morelia</i> | 72 |
| Capítulo III. Análisis de Forma y Técnica | 73 |
| 3.1 Significación primaria o natural | 73 |
| 3.2 <i>Defensores de la integridad nacional</i> | 75 |
| 3.3 <i>La importancia de Hidalgo en la Independencia</i> | 89 |
| 3.4 <i>Momentos importantes en la historia de Morelia</i> | 102 |

| | |
|--|-----|
| 3.5 <i>Mural que representa a la gente y al paisaje de Michoacán</i> | 108 |
| 3.6 Consideraciones finales | 115 |
| Capítulo IV. Análisis iconológico | 116 |
| Significación secundaria y terciaria | |
| 4.1 <i>Defensores de la integridad nacional</i> | 116 |
| 4.1.1 Interpretación de los símbolos aztecas | 145 |
| 4.1.2 Interpretaciones contemporáneas | 146 |
| 4.2 <i>La importancia de Hidalgo en la Independencia</i> | 147 |
| 4.3 <i>Momentos importantes en la historia de Morelia</i> | 168 |
| 4.4 <i>La gente y el paisaje de Michoacán</i> | 176 |
| 4.5 <i>Consideraciones finales</i> | 181 |
| Conclusiones | 196 |
| Fuentes | 200 |
| Bibliográficas y hemerográficas | 200 |
| Fuentes electrónicas | 209 |

Agradecimientos

A la persona principal a quien deseo agradecer de manera especial es a mi asesor y guía, el Dr. Miguel Ángel Gutiérrez López. Por orientarme siempre con paciencia, por las horas que dedicó a leer y buscar material para forjar el trabajo y ayudarme paso a paso a construir esta tesis final de maestría.

Agradezco a mis lectores; el Dr. Orépani García, la mestra Andrea Silva, la Dra. Irene Sofía Velarde Cruz y al Dr. Oriel Gómez Mendoza por tomarse el tiempo de leer y aportarme grandes ideas y críticas constructivas que contribuyeron a enriquecer este trabajo final que se presenta.

Agradezco a mis compañeros de maestría; Lorena, Neiffe y Adrian, quienes siempre me apoyaron al saber que yo no provenía de la misma facultad que ellos y por lo tanto se me dificultó poquito más este nuevo ambiente de investigación. Siempre me alentaron a seguir adelante.

A mis padres, Aldo Martín González Torres y Leticia Medina Juárez quienes siempre demostraban el orgullo que les causaba que yo emprendiera esta faceta de superación profesional, animándome para llegar a la meta final.

Finalmente agradezco a mi novio y amigo Alejandro Padilla Portillo que siempre demostró interés en lo que le contaba del proyecto y sin duda alguna, influyó para siempre querer mejorarlo.

Historia Y Nación En La Obra De Alfredo Zalce. Los Murales Del Centro Histórico De Morelia

Resumen: Esta investigación es sobre la historia de México basada en cuatro murales del artista michoacano Alfredo Zalce, donde se analizan por medio del método iconológico de Erwin Panofsky, el cual nos permite conocer la visión ideológica del artista, de su tiempo y por supuesto de su obra. Para lograrlo, se tuvo que recurrir a conceptos claves como: identidad nacional, escuela mexicana y muralismo. Estos conceptos nos dejan conocer la percepción que tenían los artistas sobre México y lo que debían representar en sus obras. Con esta información, se abre el campo para comprender de dónde provinieron las ideas que los artistas plasmaban. Siguiendo con los niveles que E. Panofsky propone para el análisis iconológico, se descompusieron los elementos artísticos de los murales seleccionados, es decir, forma y técnica. Por último, con la información recompilada sobre el muralismo y sus inicios en México, junto con la técnica artística, se llegó al nivel iconológico donde se comprende la iconografía de los personajes y su importancia para México, no sólo de Zalce, sino también la percepción que otros artistas tenían

Palabras Claves: Alfredo Zalce, muralismo mexicano, pintura, identidad nacional, iconología.

Summary: This research is about Mexico's history based on four murals of the michoacan artist Alfredo Zalce, where they are analyzed with the iconologic method from Erwin Panofsky, which allows us to know the ideological vision of the artist, of his time, and of course of his work. To achieve this, we had to resort to key concepts such as; national identity, Mexican school and muralism. These concepts let us comprehend the perception that artists had about Mexico and what they had to represent in their art work. This information opens doors to understand where the ideas of the artists came from. Continuing with the iconological levels that Panofsky proposes, we decomposed the artistic elements of the selected murals such as, technique and form. Finally, with the gathered information of muralism and its origins in Mexico, along with artistic technique, it got to the iconological level where one can understand the iconography of the most important people in Mexico history, not only speaking of Zalce's work, but also the interpretation that other artists had about those exact same characters.

Keywords: Alfredo Zalce, Mexican muralism, painting, national identity, iconology.

Introducción

Una obra artística no puede ni debería ser identificada únicamente como se pretende en la estética psicológica de determinada época, ni con el estado de ánimo de su autor o el de de los sujetos que la perciben. El autor Zunzunegui Santos hablaba del modo en que el sujeto mira; el cual dependerá del conocimiento del mismo y de la información que busca. La obra artística aunque está destinada a servir de intermediaria entre su autor y la colectividad, ocurre que cambia tanto su aspecto como su estructura interna al transcurrir el tiempo, por lo que su significado le corresponderá a la conciencia colectiva.¹ Cada obra tiene la facultad de aportar datos nuevos a quien la estudia y en el tiempo en que la estudia. En esta investigación el centro de interés es el artista Alfredo Zalce, con cuatro murales que pintó en el centro de Morelia, Michoacán.

La obra artística de Alfredo Zalce incluyó, en cierta medida, una crítica social de su entorno y lo que vivía México, sin tomar militancia extrema en ningún partido político en particular. "Decían que era comunista porque había optado por el trabajo comprometido a lo social y casi todos sus amigos y colegas estaban en el PC. Y por otros fue considerado cardenista extremo, por plasmar en varias obras la expropiación petrolera y la educación socialista".² Esta faceta del arte político y de crítica social sólo es uno de los tantos caminos con los que se puede identificar el enfoque que seguiría la obra de Zalce. Se encargó de las gráficas para revistas, de grabados y dibujos, sin abandonar las pinturas en caballete y los murales colectivos e individuales en grandes instituciones. La mayoría con corte político e interés en la historia nacional, representaban el camino conceptual en que estaba sumergido el artista y el arte mexicano del siglo XX.

Lo que buscaba exponer Zalce en su arte, eran formas estéticas que manifestaran compromiso social, al igual que manejaba bien los escenarios cotidianos como los que se encuentran en paisajes rurales, urbanos, en bodegones y mercados de pueblo; es decir,

¹ MUKAROVSKY Jan, "Escritos de Estética y Semiótica del Arte", en *El Arte Como Hecho Semiológico*, Barcelona, Gustavo Gili S.A., 1977. Transcripción: Damían Toro. www.damiantoro.com. Fecha de consulta 2 de julio 2014.

² "Semblanza de Alfredo Zalce", en VACA Morales Alfonso (coordinador), *Alfredo Zalce artista michoacano*, México, Ediciones DGE Equilibrista, Gobierno del Estado de Michoacán, Secretaría de Educación Pública, Instituto Politécnico Nacional, Instituto Michoacano de Cultura, editorial Harte Reinking 2003, p. 26.

nunca abandonó la pintura de escenarios cotidianos. A esto era lo que se refería el realismo que él presentaba en sus obras; era la realidad que vivía. Alfredo Zalce mencionó una vez que...“la vida cotidiana ya aporta motivos diversos y suficientes para poder crear algo nuevo”.³

Esta investigación inicia con el desarrollo del muralismo mexicano como movimiento artístico nacional y oficial, que a lo largo de los años fue adquiriendo el reconocimiento alrededor del mundo artístico. Por parte del gobierno se vio un alentador apoyo, lo que suscitó interés en la mirada extranjera atrayendo a artistas de diferentes partes del mundo. Esto creó una atmósfera de aceptación con el paso de los años entre el público, ya que es necesario decir, que el muralismo junto con sus artistas, no siempre fueron bien vistos en la mirada popular.

Este movimiento como tal, tiene una importancia especial ya que exterioriza el sentido nacionalista tan buscado por parte de México en los años posteriores a la Revolución. Manejando un lenguaje artístico y crítico que fue gran influencia para las generaciones posteriores, incluido por supuesto Alfredo Zalce.

En la primera parte del trabajo introducimos al lector a partir de la segunda mitad del siglo XIX abordando un poco la Academia de San Carlos y sus principales estudiantes y profesores, al igual que el rumbo artístico que tomaban. Continúa la investigación con la década de los veinte con los orígenes del muralismo mexicano que junto con la literatura, la música y otras artes, lograron consolidarse como formas de representar aquello que el gobierno buscaba para la imagen de México, como reflejo de una identidad, un imaginario colectivo. Para el gobierno era de gran importancia mostrar la historia nacional al mundo y hacer que la propia gente se sintiera identificada, presentándose como un país consolidado e independiente, con costumbres y tradiciones propias. Y qué mejor manera para transmitir éste mensaje que a través de las artes.

De igual manera se han abordado acontecimientos sociales y políticos que ocurrían en México. También se introduce al lector a la ideología que tenían los grupos artísticos

³ RAMÓN Chávez, Juan, “Testimonios, breves semblanzas de un Michoacán Universal”, en *Alfredo Zalce...*, p. 6.

^{*} Creo que es importante entender que la palabra “realismo” como cualquier otra palabra, debe analizarse dentro del contexto en que se menciona, en este caso, no hablamos del estilo artístico del Realismo, el cual trata de asemejar lo mayor posible el objeto retratado. El realismo que se menciona en este caso es, sobre temáticas de la realidad de la cotidianidad.

que influyeron el pensamiento y obra de Alfredo Zalce, como lo fueron la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) fundada en 1933 y el Taller de Gráfica Popular (TGP) fundado en 1937, participando en ambos grupos con grabados, dibujos y murales colectivos e individuales. En el TGP se planteó la renovación formal de la gráfica mexicana y la libertad de investigación. Alfredo Zalce junto con sus compañeros hacían carteles sobre la Guerra Civil en España, dictaban conferencias, promovían conciertos, hacían calaveras de día de muertos para los periódicos, participaban en la revista *Frente a Frente* y centraban su arte en tareas políticas populares y asuntos obreros, sin dejar de lado la experimentación plástica.

En cuanto a los murales de Alfredo Zalce, vemos que no fueron creados con el objeto de convertirse únicamente en arte de propaganda o para obtener prestigio. Esto lo podemos constatar al ver que pintaba tanto en Palacio de Gobierno como en pequeñas escuelas, como fue el caso del mural en la población de Caltzonzin, Michoacán. Siempre procuró un estudio previo sobre el tema que le fue encargado, fuese social, costumbrista o histórico.⁴

En el primer capítulo damos cuenta del tipo de trabajo que realizaban los muralistas y sus principales objetivos, al igual que la manera en que el muralismo crecía dentro de México y la evolución que iba teniendo entre cada generación.

En el segundo momento de esta investigación se presenta el desarrollo de los aspectos técnicos y artísticos de Alfredo Zalce, esto ayudó en la selección de cuatro murales con los que desarrollamos y analizamos el enfoque artístico, iconográfico e iconológico del artista en cuestión. De la misma manera en este segundo capítulo se presentan una serie de murales que hizo a lo largo de varios años, incluidos los cuatro seleccionados, los cuales representan los pasajes más importantes de la historia nacional y de la historia de la ciudad de Morelia. Esto forma parte del análisis iconológico creado por Aby Warburg y perfeccionado por Erwin Panofsky, el cual consiste en interpretar y comprender los significados intrínsecos en los elementos técnicos y en los personajes icónicos por medio del estudio de la forma y contenido de la obra. Este análisis es respaldado con el contexto histórico que se presenta en la primera parte de la investigación, facilitando el entendimiento del impacto cultural y artístico que representan los murales.

⁴ TARACENA, Bertha (presentación), *Alfredo Zalce. Un arte propio*, México, UNAM, 1984, p. 17.

Los murales elegidos son: *Los defensores de la integridad nacional*, *La importancia de Hidalgo*, *Momentos importantes en Morelia* y *Paisajes de Michoacán*. La selección fue hecha con base a la relación que guardan entre sí en su contenido y locación, lo que permite un análisis fluido, logrando que se complementen entre sí.

Erwin Panofsky propuso tres niveles de análisis en una obra de arte, donde se llega a comprender desde lo más directo o descriptivo, hasta las alegorías ocultas y no ocultas, junto con los elementos y personajes que las conforman, es decir lo dicho y lo no dicho de la obra. Esto se logra abordando los aspectos técnicos como la composición, la estructura, el manejo del color y la perspectiva, incluso el lugar donde se localizan las obras –ya que revela mucho del objetivo con que se hizo el mural–, que junto con el contenido principal dan como resultado el análisis iconológico. En una pieza de arte importa tanto el contenido, como la forma. El cómo se realizó la obra nos permite adentrar en el conocimiento que tuvo el artista desde habilidad técnica del arte hasta la información histórica con la que contaba. Dos herramientas indispensables para transmitir una idea. Debemos tener muy presente que un mural no debe ser considerado únicamente como panfleto de crítica social ya que éste también se propone un acabado estético. Por esta razón es importante analizar los murales de Alfredo Zalce como obras de arte en su totalidad.

Como punto de partida del análisis iconográfico e iconológico se plantean preguntas tales como; ¿Quénes son los personajes representados por Alfredo Zalce en sus murales? ¿Cómo dispuso Alfredo Zalce los personajes y los elementos simbólicos en su obra? ¿Quién más ha representado a dichos personajes y en qué contexto los han plasmado? ¿Cómo han ido cambiando iconográficamente a lo largo del tiempo? ¿Qué relación o diferencia tienen las obras de Alfredo Zalce respecto a otros artistas? y ¿Qué significado tienen los personajes con el entorno en que los plasma el artista? Preguntas generales de identificación.

Siguiendo los niveles de análisis propuestos por Panofsky, en el capítulo tercero, se presenta el estudio técnico y formal de los murales, donde se une el contexto del muralismo mexicano, realizando un esquema general de diferentes elementos que pueden marcar la lectura de una obra, dando entrada para el análisis iconográfico y posteriormente iconológico de las obras de Alfredo Zalce que hizo para México como nación.

Cabe aclarar que este no es el primer trabajo sobre este artista, pues mucho se ha escrito sobre él biográficamente, pero pocos han sido los análisis a profundidad sobre su obra, mucho menos analizada con un método iconológico. Esta manera de confrontar o desmenuzar su obra nos permitirá conocer el entorno de Zalce y el contexto cultural en el que se desarrolló, al mismo tiempo que la ideología que tenía sobre varios aspectos importantes en la historia de México.

Los murales que se seleccionaron nos introducen a las preocupaciones sociales de Zalce y la relación que tuvo con los habitantes de Michoacán y con la situación política. Para acercarnos a una visión general sobre el artista, el libro *Zalce Total*⁵ nos presenta una recopilación de acontecimientos mostrando el por qué del rechazo ferviente por los paradigmas del arte y la estética vanguardista del centro de Europa y el papel que desarrolló en distintos grupos artísticos. Esta obra siendo mayormente de corte biográfico nos introduce *grosso modo* sobre los inicios de Zalce.

En el primer capítulo una de las obras consultadas fue *Arte y poder; renacimiento artístico y revolución social en México, 1910-1945*, de Alicia Azuela de la Cueva. La manera *cómo* se pinta una obra es tan importante como el *para qué* se pinta. El contenido y forma –lo explica Azuela–, fueron transformándose para los artistas, por lo que por varios siglos se relativizaron los valores estéticos y la fundamentación del gusto, admitiendo la existencia de múltiples “poéticas“. Al colocar por encima de la representación, la experimentación en los modos de aludir a lo real, se perturbó el orden clásico llevando el arte fuera de las puertas del museo y fuera del poder burgués para consagrarlo y exhibirlo. Acabaron de-construyendo el sentido autónomo del arte y el relato que había organizado sus vínculos con la política, el mercado y los medios.⁶ Esta fue una característica esencial encontrada en el surgimiento del muralismo, el alterar el orden clásico para fomentar lo moderno y alterar el arte de museos para sacarlo al alcance del pueblo. Se propuso salir del formato tradicional de caballete, el cual era considerado como sinónimo de aristocracia, para dar uso a un nuevo soporte que fue el muro público, cambiando el contenido y la manera de pintar y de narrar la historia que el artista plasmaba en su obra. Se eligieron

⁵ *ZALCE TOTAL*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Gobierno del Estado Michoacán, Gobierno del Estado Guanajuato, Edición Harte Reinking y Asociados, 1995, pp. 20-53.

⁶ AZUELA de la Cueva, Alicia, *Arte y poder; renacimiento artístico y revolución social en México, 1910-1945*, México, Colegio de Michoacán, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 34.

temáticas como la raza, la historia y la cultura, muchas veces ligadas a asuntos de carácter social o político presente o pasado.⁷ Este tipo de obras son las que nos dan la pauta para vincular la relación entre el artista y la gente, fuese burgués, político o una persona de pueblo. Precisamente el muralismo abrió las puertas para que fuera apreciado por cualquier clase social.

Otra de las obras que ayudaron a dar la estructura base a esta investigación fue la de Héctor Jaimes, *Filosofía del Muralismo mexicano: Orozco, Siqueiros, Rivera*, donde expone las características del movimiento muralista, definiéndolo como una corriente artística que ayudó a México a definirse con una identidad propia por estar tan alejada de los movimientos artísticos europeos. Siguiendo esta misma corriente de contexto histórico se tomaron varios textos de Ida Rodríguez Prampolini uno de ellos fue “Las artes visuales en México, 1910-1985”⁸. Esta obra y otras como la de Alfonso Ruíz Soto “Revolución en las letras”⁹, amplían el concepto de lo que significaba ser nacionalista y la manera en que se involucraron las artes y el gobierno para lograrlo. Las letras, la música, el cine, el teatro y las artes plásticas son desglosados dentro de un México que aún estaba en formación y que necesitaba toda la ayuda posible para consolidar una identidad sólida. Esta visión empujó al auge al muralismo y a muchos artistas plásticos, donde podían manifestar sus ideales o inconformidades, pero con un límite de lo que exponían en su obra; no olvidemos la estrecha relación que mantenían con el poder del Estado puesto que eran las autoridades e instituciones gubernamentales las principales patrocinadoras de este movimiento.

Los textos de Alberto Manrique y Arturo Casado Navarro "La crisis del muralismo" y "La crítica pro y contra de la escuela mexicana respectivamente"¹⁰, nos mostraron la trayectoria que ha sufrido el arte en mural y cómo es que logró su trascendencia por ser una creación de arte público, monumental y político. De nuevo nos

⁷ *Ibid.* p. 61.

⁸ RODRÍGUEZ Prampolini, Ida, “Las artes visuales en México de 1910 a 1985” en Fernando Pérez Correa (coordinador general), *México 75 años de Revolución, educación, cultura y comunicación I*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. Fondo de Cultura Económica, 1988.

⁹ RUÍZ Soto, Alfonso, “Revolución en las letras” en *México 75 años de Revolución Educación, Cultura y Comunicación* Tomo II, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución mexicana. Fondo de Cultura, primera edición, 1988, p. 498.

¹⁰ CASADO Navarro, Arturo, “La crítica pro y contra de la escuela mexicana” en *El Arte Mexicano; Arte Contemporáneo I*. Tomo 13, México, Salvat Mexicana, Consejo Nacional de Fomento educativo, 1986, p 1874. MANRIQUE, Jorge Alberto, “La crisis del Muralismo” en *El Arte Mexicano; Arte Contemporáneo II*. Tomo 14, México, Salvat Mexicana, Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1986, p. 2006.

introduce a los grupos a los que Zalce perteneció, mencionando que uno de los objetivos de éstos era mostrar precisamente la verdadera faceta del nazismo. También contiene artículos literarios, traducciones, entrevistas, ilustradas con grabados realizados por los miembros de la LEAR y pintores, donde se advierte la alianza entre los artistas y las organizaciones de masas, teniendo como temas los conflictos sociales, la crítica a las condiciones de trabajo de la masa campesina y obrera y el combate a los grupos contrarrevolucionarios como la ARM (Acción Revolucionaria Mexicanista)¹¹.

Desde este aspecto ya tomaba peso al movimiento artístico, pero el muralismo tomó mayor fuerza sobre todo para los extranjeros, por lo que muchos artistas decidieron trasladarse a México para estudiar con los grandes este tipo de arte. Entre ellos encontramos a Pablo O'Higgins quien participó activamente en varios murales junto a Zalce; y Marion Greenwood quien trabajó en el mural ubicado en el corredor norte de la planta alta del Colegio de San Nicolás de Hidalgo. Con ello, se comienza también a analizar el tipo de crítica o mensaje que los artistas plasmaban en sus obras, que aunque fuesen encargos, mantenían su ideal de lo que para ellos era la verdadera historia de México, incluso de otros temas, como la modernización del país o la religión. Un ejemplo de ello lo vemos en Diego Rivera, a quien se le vetó una obra por haber colocado al *Nigromante* con un papel en mano con la frase "Dios ha muerto". Nueve años después el artista por fin cedió y cambió la frase. Esto nos muestra hasta dónde llegaba la libertad del artista y lo importante que es esto al momento de analizar una obra. Porque no es posible dar todo el crédito de creación al artista pero tampoco quitarle la idea artística de la obra.

Los análisis de obras de arte se han realizado desde hace décadas. Como referencia de primer orden se puede tomar *Análisis iconológico* de Erwin Panofsky, donde hace una selección de obras mayormente de la época del Renacimiento y clásicas de personajes de la mitología Griega. Para ello Panofsky perfecciona un modelo para descomponer la obra en distintas facetas o niveles, estos son tres; el pre-iconográfico, el iconográfico y el iconológico. Afirma que para comprender el contenido hace falta la descomposición de la forma. El entender las alegorías de cada imagen o escena, reconocer la iconografía y la manera en que el artista la plasma es un nivel previo al resultado de todo el análisis que será el iconológico. Si bien crea esta división de tres niveles, éstos deben verse como el mero

¹¹ MANRIQUE, "La crisis del Muralismo"..., p. 2014.

proceso de lo que sería un resultado final del análisis de la obra y de la visión del artista. Este mismo principio se aplica en esta investigación, es decir, se ha pasado por distintos niveles de análisis para comprender la obra. Esto incluye el conocimiento del contexto en que se desarrolló el muralismo, para dar paso a lo que sería la base artística de Alfredo Zalce y por consiguiente su visión de la realidad de México representada en sus murales.

Para ampliar el estudio de la forma y el contenido hemos estudiado las obra de Tzvetan Todorov, “La teoría del “método formal” ensayo de Boris Eichenbaum, en *Teoría del la literatura de los formalistas rusos* y a Enrique Wolfflin con su obra *Conceptos fundamentales de la historia del arte* y de H.D. Buchloh Benjamín, *Formalismo e historicidad; Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Tzvetan Todorov¹² aborda obras específicamente en el estudio técnico y formal, mostrando la importancia de aspectos como la simetría, el dinamismo, la iluminación, los fenómenos rítmicos que sigue la obra, el tipo de canon creado por los artistas clásicos y el sentimiento que éstos nos promueven al ver una obra de arte.

En la obra de Wolfflin nos encontramos con conceptos técnicos, como lo lineal de una obra, lo pictórico, el dibujo, la pintura, superficie, profundidad, motivos típicos, formas cerradas, formas abiertas en la pintura y en la estructura, la claridad y lo oscuro. Todos estos aspectos técnicos nos los explica y desglosa el autor con ejemplos de pinturas y esculturas clásicas y más importante nos deja claro que, el significado de los conceptos que se dan en este libro no son un estándar inamovible para medir o analizar una obra de arte, son rutas o caminos que se pueden modificar al momento de mirar una obra. Eso es justamente lo que se hizo en este proyecto, se tomaron conceptos y maneras de analizar una obra de distintos autores para después aplicar nuestro propio modelo de acuerdo a nuestra perspectiva y a nuestros estudios previos. En mi caso la perspectiva de una artista visual. El propio E. Panofsky establece que su metodología para un análisis iconológico no es estática y siempre puede y será modificada según la época y la persona que la aplica. Otro argumento acertado se encontró en la obra de Benjamín H.D. Buchloh cuando menciona que la perspectiva de un historiador magnifica e idolatra obras que, despojadas de todas sus implicaciones contextuales tienden a parecer objetos autónomos que hablan (y de los que se

¹² TODOROV, Tzvetan, “La teoría del Método formal” en *Teoría del la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI Editores, 1970, pp. 31-76.

habla) en su propio idiolecto, que siguen sus propias reglas gramaticales y tienen su propia historia, un metalenguaje y una meta-historia independientes. Para leer este lenguaje —una realidad secundaria y mítica, según la definición de Ronald Barthes—, debemos recurrir a las herramientas de la crítica ideológica¹³. Esta obra aborda a varios artistas contemporáneos europeos y estadounidenses para realizar comparaciones artísticas en cuanto a su manera de abordar ciertos temas como la post-guerra, el cual me parece interesante ya que se aplica la misma dinámica de comparar artistas contemporáneos a Zalce con los tópicos que abordan. Para esto nos hemos ayudado de fuentes como la de Desmond Rochfort, *Mexican muralist; Diego, Rivera y Orozco*¹⁴, donde podemos apreciar la riqueza de temáticas en común con Alfredo Zalce de los tres grandes muralistas del siglo XX. En esta obra encontramos similitudes en las temáticas pero con el giro en el enfoque desde una perspectiva totalmente distinta que Zalce expone en sus murales y es ahí donde podemos encontrar la riqueza de las comparaciones de ideas entre estos artistas.

Un ejemplo del alcance del análisis iconológico de Panofsky es visto en la obra de Hans Roskamp, *Los códices de Cutzio y Huetamo, encomienda y tributo en la tierra caliente de Michoacán, siglo XVI*. Esta obra es una referencia del estudio para analizar una de las características sobresalientes de las culturas mesoamericanas de México, ya que lograron un desarrollo en sistemas de escritura pictográficas con lo que se elaboraron diversos documentos como matriculas de tributos, genealogías de casas señoriales y caciques, inventario de propiedades y descripciones históricas de asentamientos y señoríos. Los pintores o escribanos disponían de una gran variedad de pictogramas, imágenes de objetos (casas, plantas o templos) seres o cosas abstractas como el “habla”. El pictograma se utilizaba como representación estilizada de su significado. Vemos que una vez más, la representación formará parte de un significado variante para cada cultura y por medio de estos pictogramas vemos una manera más de hacerlo. Lo que nos presenta éste texto es que no sólo las pinturas o murales han servido para representar una idea o una forma de lenguaje, sino que, incluso antes de la conquista de Michoacán, por ejemplo, ya existían

¹³ H.D. BUCHLOH, Benjamin, *Formalismo e historicidad; Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, México, Akal/Arte contemporáneo, 1966, pp. 7-8.

¹⁴ ROCHFORT, Desmond, *Mexican muralist; Diego, Rivera y Orozco*, San Francisco, Chronical Books, 1998.

sistemas de escritura o comunicación pictográfica.¹⁵ Lo que se pretende puntualizar es que la expresión artística ya sea por medio de murales, graficas o pictogramas, ha servido desde tiempos remotos como medio de comunicación de ideas y discursos.

En esta obra el autor recurre para la decodificación de éstos códigos, al método desarrollado por Erwin Panofsky en los años treinta del siglo XX, que como ya mencionamos anteriormente consiste en tres niveles interpretativos; a) el inventario; la descripción de los diferentes elementos y de las acciones representadas en el documento, además de la determinación del carácter o género de la obra estudiada; b) la interpretación iconográfica: la identificación de asociaciones significativas y de unidades temáticas; imprescindibles y necesarias para pasar al tercer nivel; c) la interpretación iconológica: la identificación del objetivo o el sentido del documento.¹⁶

Otra obra que estudiamos para el proyecto fue la de Umberto Eco, *Historia de la belleza*¹⁷ ya que no podíamos dejar de lado el contexto sobre la estética en la pintura, la cual podría confundirse con una historia del arte, pero cuyo autor deja claro que se trata de una historia de la idea de belleza. La obra trata temas como el ideal estético en la antigua Grecia, la belleza como proporción y armonía, la luz y el color en la Edad Media, la belleza de los monstruos, lo sublime o la belleza romántica, entre otros. Cada capítulo se compone de una reflexión en torno al tema propuesto y una selección de textos clásicos que nos aproximan a lo que los grandes hombres han pensado sobre el arte y lo que es considerado armónicamente estético. Esta obra se aproxima a otras mencionadas sobre los cánones de belleza y el sentimiento que estos nos provocan al ser acogidos o corrompidos por los artistas.

El primer encuentro del lector será con el sentido de belleza en la Grecia clásica. Los griegos no partieron de un concepto pre-establecido de belleza material, sino que lo ligaron a la belleza espiritual y con la justicia; de ahí que lo bello se asociara a la proporción justa. Las obras griegas emanan quietud: “Esta belleza se expresa de la mejor manera en formas estáticas, en la que halla equilibrio y reposo un fragmento de acción o de movimiento y para que la simplicidad expresiva resulta más adecuada que la simplicidad de

¹⁵ ROSKAMP, Hans, *Los códigos de Cutzio y Huetamo, encomienda y tributo en la tierra caliente de Michoacán siglo XVI*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2003, pp.11-15.

¹⁶ *Ibidem*, p.16.

¹⁷ ECO, Umberto, *Historia de la Belleza*, Italia, editorial Lumen, séptima edición 2006.

detalles”. El *Laoconte*, con su vigorosa vitalidad, representa una excepción en todo el arte griego.¹⁸ La Edad Media tendrá en Santo Tomás de Aquino el mejor teorizador de la belleza. Para él la belleza requiere tres dotes: integridad o perfección, proporción adecuada o armonía y claridad o esplendor, de tal forma que la belleza comporta colores nítidos y resplandecientes. La belleza también se fundamenta en el principio de la adecuación al fin que debe tener cada cosa.¹⁹ Creo necesario mencionar esta breve descripción de lo que se consideraba “bello” en la antigüedad, ya que un aspecto importante que analizamos en la obra de Zalce es el factor estético y la manera en que lograba balancear la parte crítica y estética en su obra. De igual manera en este libro se abordan temáticas dedicadas tanto a la luz, como al color en la Edad Media, muy importante para hacer comparaciones entre lo que antes era empleado para dar contrastes e incluso para hacer otro comparativo entre Zalce y cómo es que se puede diferenciar de los grandes del mural como Siqueiros, Orozco o Rivera.

Continuando en esta investigación se indagó en aspectos históricos de la ciudad de Morelia, costumbres y tradiciones michoacanas y aspectos históricos de la Independencia y la Revolución mexicana, así como aspectos sociales y políticos del crecimiento de nuestro país en el siglo XX. Para ello nos hemos basado en obras tales como *Morelia y sus nombres* de Yaminel Bernal Astorga donde podemos remitirnos a las transformaciones de la ciudad, donde la nomenclatura nos revela mucho sobre su historia. También se han revisado otras obras, como la de Carlos Herrejón Peredo, *Los orígenes de Morelia: Guayangareo-Valladolid*.²⁰

Por último menciono la bibliografía de Ida Rodríguez Prompolini, con su investigación que se titula *Muralismo Mexicano 1920-1940. Catálogo razonado 1 y 2*. En estas obras se encuentra uno con un selecto conjunto de murales de diversos artistas a lo largo de varios años, no precisamente en orden cronológico. Esta obra es de suma importancia para el desarrollo iconológico porque nos muestra las perspectivas de diversos artistas sobre mismos temas, mismos íconos, mismas narrativas históricas, pero con aportes

¹⁸ *Ibidem*, capítulo 1.

¹⁹ Web de *Divulgación filosófica y de Pensamiento Libre*, http://www.lasangredelleonverde.com/index.php?option=com_content&view=article&id=207:lo-apolineo-y-lo-dionisiaco&catid=39:pildoras-de-filosofia&Itemid=81, fecha de consulta 9 de diciembre de 2012.

²⁰ HERREJÓN Peredo, Carlos, *Los orígenes de Morelia: Guayangareo-Valladolid*, Zamora, Frente de Afirmación Hispanista, El Colegio de Michoacán, 2000.

artísticos diferentes. Esto enriquece enormemente la investigación de lo que queremos conocer en los murales de Zalce sobre la historia nacional.

La bibliografía presentada en esta introducción es un esquema breve y muy general del tipo de fuentes con las que se ha trabajado y el lineamiento que sigue la investigación. Tenemos el corte histórico del muralismo, el aspecto cultural y social de la carrera de Zalce, el corte técnico formal de la obra de arte y finalmente un conjunto de obras y personajes analizados que nos ayudaron desarrollar y aplicar el método de análisis de Panofsky.

Se ha realizado la investigación con el objetivo de explicar y mostrar la importancia de los murales de Alfredo a través de su composición artística, la forma y su contenido, refiriéndonos al corte histórico y cultural de sus obras.

Con el análisis iconológico se ha podido interpretar la visión de la historia nacional de México contenida en la obra mural de Alfredo Zalce y en varios artistas. Es un estudio donde la obra de arte es fracturada en distintos niveles, donde se analiza su contexto, a su autor, a otras obras similares a ella, su tiempo, la estructura externa que constituye la forma y a la estructura interna que se presenta como el contenido. A continuación se explica brevemente en qué consiste el método propuesto por Aby Warburg y E. Panofsky.²¹

Se observan diversos niveles para llevar a cabo un análisis iconológico. El primer momento consiste en una descripción pre-iconográfica que corresponde a la significación primaria o natural de los motivos artísticos para la cual, de acuerdo a Marzal Felici,²² se

²¹ Una de las principales obras de Erwin Panofsky es *Estudios sobre Iconología*, aunque sus monografías sobre Durero, Tiziano, los artistas flamencos o el arte funerario son trabajos fundamentales en la estética del siglo XX. Dentro de la obra *Estudios sobre iconología*, habla sobre los tres “niveles interpretativos” posibles al momento de analizar una obra, siendo el primero de ellos el nivel pre-iconográfico donde se identificarían los objetos reconocidos a simple vista; en el segundo nivel, iconográfico, se reconocerían alegorías o historias debido a cierta familiaridad con las mismas; por fin, en el tercer y último nivel interpretativo se encontraría el significado más profundo de la obra, con un gran contenido simbólico donde quedarían implícitos los pensamientos de su autor. Este nivel sería el iconológico, para el cual la forma resulta fundamental. Según Panofsky, el contenido de una obra de arte sería algo así como aquello que queda sugerido, pero que no se expresa con claridad; para él, toda obra debe ser considerada, no sólo por lo que se ve a simple vista, sino que hay que profundizar en ella para comprender su sentido global. Su actitud es una reacción contra el estudio exclusivo de “la pura historia del proceso de las formas”, según la línea seguida por Wölfflin. En el método iconológico, seguido por Panofsky para el estudio de las obras de arte, la imagen y la significación (forma y contenido) quedan perfectamente complementadas la una con la otra, de manera que la obra se haga más comprensible.

²² Dr. Marzal Felici Javier, López Lita Rafael y Gómez Tarín Fco. Javier (Marzal como coordinador del Grupo de Investigación ITACA-UJI). “Una Propuesta De Análisis de la Imagen Fotográfica mediante la utilización de tecnologías digitales e informacionales” en *Análisis de la Imagen Fotográfica*. Universidad

debe aplicar la historia del estilo. Es una descripción básica de los elementos que conforman la obra, tanto de la técnica empleada, el soporte, las tonalidades y matices de luz o sombra; de igual manera se expone el estilo o corriente en que se mueve la pieza artística.

En segundo lugar se aplica un análisis iconográfico para identificar las imágenes, las historias o las alegorías presentes, lo que nos lleva a considerar el análisis iconográfico como un método descriptivo para clasificar, describir e identificar las imágenes. Es decir, las imágenes, los motivos, las historias y las alegorías son interpretados como valores simbólicos, y ese es el objeto de la iconografía en su sentido más profundo, y es de acuerdo a Panofsky, un método de síntesis más que de análisis. La identificación correcta de los motivos es el prerrequisito para un correcto análisis iconológico.

Por último, se encuentra el análisis iconológico como el motivo central del análisis, el cual consiste en dilucidar el significado intrínseco, el contenido de la imagen. Es así que puede considerarse que mientras el análisis iconográfico es descriptivo, el análisis iconológico tiene un carácter interpretativo.

Panofsky²³ destaca que en primer lugar observamos formas y posteriormente detalles que le dan composición a una estructura, tal es el caso de los colores, las líneas y los volúmenes que constituyen nuestro mundo visual. Identificamos objetos, detalles, formas puras, configuraciones de línea y color, y eso forma parte de un significado primario. Nuestra primera percepción es formal, y el significado que se desprende de ésta es fáctico, es decir, identificamos formas visibles y las relacionamos con ciertos objetos de acuerdo a nuestra experiencia práctica. El mundo de las formas puras como portadoras de significados primarios o naturales, puede ser llamado el mundo de los motivos artísticos. Y una enumeración de esos significados primarios, de esos motivos y sus combinaciones, constituiría un análisis formal, una descripción pre-iconográfica de la obra de arte.

Esos objetos, esas formas que hemos descrito como un significado natural o primario, y que podemos llamar motivos artísticos, pertenecen a un “mundo de costumbres y tradiciones culturales”, que son peculiares de una civilización determinada. Así, nuestra interpretación sobre esos objetos responde a ciertos significados secundarios o

Jaume. En file:///C:/Users/cariT%C2%B0/Downloads/JAVIER%20MARZAL%20FELICI.pdf. Fecha de consulta 9 de junio 2014.

* Las combinaciones de imágenes son lo que los antiguos teóricos del arte llamaron “*invenzioni*”; nosotros estamos acostumbrados a llamarlos historias y alegorías.

²³ PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre Iconología*, Madrid, Alianza Universidad, 2010, pp. 14-21.

convencionales que corresponden a cierta época, a la nacionalidad, la clase, o las tradiciones intelectuales. Esos significados convencionales también nos ofrecen el significado intrínseco o contenido. Para llevar a cabo una buena lectura es preciso estar familiarizado con esas convenciones.

De igual manera, Panofsky afirma²⁴ que la identificación de tales imágenes, historias y alegorías constituye el campo de la iconografía en estricto sentido. Y esto se presenta en el contenido secundario o convencional. El mundo de los temas o conceptos se manifiesta a través de imágenes, historias y alegorías. Este significado intrínseco o contenido lo percibimos al indagar aquellos supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un periodo, una clase, una creencia religiosa o filosófica cualificado inconscientemente por una personalidad y condensados en una obra. En este nivel estamos hablando de que esos principios son a su vez esclarecidos por la composición y la significación iconográfica.

Erwin Panofsky maneja en su libro, *Estudios sobre iconología*, que para un habitante de cierta región del mundo, la última cena de Leonardo Da Vinci no pasará de ser la imagen de una simple escena familiar, puesto que no está familiarizado con los evangelios cristianos, mientras que para quien sí lo está esa imagen por sí sola representa un pasaje muy importante de la Biblia con múltiples significados. Y eso nos sucede a todos en alguna ocasión cuando no estamos familiarizados con la historia que se cuenta en una representación visual. De tal modo, la fuente literaria, como fuente de temas y conceptos, se impone como requisito para el análisis iconográfico. En la historia de los tipos del estilo, de los símbolos es preciso interrogar el por qué se utilizan ciertos objetos para simbolizar algún aspecto de carácter. Investigando de qué forma bajo condiciones históricas diferentes, objetos y acciones eran expresados a través de la historia²⁵

La iconología como interpretación que procede de la síntesis más que de un análisis²⁶ propiamente dicho, puede ayudar a conocer y entender el contexto del muralismo en México, y del arte en general en los años posteriores a la Revolución, lo que permitirá

²⁴ *Ibidem.*, pp. 23-26.

²⁵ CANO Ávila, Arturo, *EIKON*, <http://eikoncontemporanea.blogspot.mx/search/label/Warbug> fecha de consulta, 13 de noviembre del 2012. Véase también PANOFSKY Erwin, *Estudios sobre Iconología*, Madrid, Alianza Universidad, 2010.

²⁶ PANOFSKY, Erwin, "Iconografía e Iconología: Introducción al Arte del Renacimiento" en *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, p. 51.

una comprensión más profunda de la carrera artística de Alfredo Zalce y la relación que mantuvo con sus contemporáneos y los grupos a los que perteneció, los cuales le forjaron la manera de percibir a México y todo lo que ello engloba y a transmitir sus ideas. Conociendo este contexto podemos estudiar el aspecto no solo técnico y formal de su obra sino que también ahondar y permitirnos interpretar las ideas expresadas en los cuatro murales del centro de Morelia Michoacán.

Capítulo I

El Muralismo mexicano como arte nacional

1.1 La pintura en mural

El desarrollo de la pintura en mural data de los años 4.000 y 6.000 a.c. cumpliendo la función de representar las actividades humanas como escenas de caza y de danza,²⁷ llegando hasta la pintura mural prehispánica dedicada a cumplir funciones religiosas y civiles de las clases de mayor nivel. Las temáticas de estas obras estaban acordes con el sentido que tuviera la edificación en que se pintaran; así su carácter podía ser conceptual, narrativo, histórico, ritual, religioso, bélico o cosmológico y con menos frecuencia cotidiano.²⁸

En el territorio que actualmente ocupa México, una característica que presentaba la pintura mural prehispánica fue el uso de colores planos produciendo efectos visuales dando un sentido de volumen al disminuir o aumentar la intensidad de esos colores remarcando las figuras con líneas gruesas. Otro elemento presente en estas pinturas, era la ausencia de puntos de fuga que dividieran los planos compositivos de la obra; en su lugar, se encuentran figuras con diferentes tamaños y proporciones, incluso yuxtaponiéndolas para dar la ilusión de planos compositivos, es decir de superposición y profundidad.²⁹ Pero a pesar de la gran variedad de motivos y formas la pintura era puramente simbólica y mayormente religiosa, inclinándose por la representación de dioses o de escenas relacionadas con el culto; esto en la cultura de Mesoamérica, donde eran visibles las costumbres, los rituales, los vestidos y los objetos de estas regiones.³⁰

En la época renacentista existió la idea de que la forma acompaña a la función, pensándose más comúnmente en el campo de la teoría de la arquitectura que en la crítica de pintura, o que el fin determina los medios. Sin duda este tipo de propuesta tenía un valor heurístico: pues llama la atención sobre el tipo de preguntas que el historiador debería

²⁷ LAZEGA, Max, "Las fuentes de la pintura", en *Historia de la pintura*, tomo 1, Bilbao, Sauri, 1989, p. 13.

²⁸ ÁLVAREZ González, Lilia, *Obra Mural del maestro Alfredo Zalce*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Escuela Popular de Bellas Artes, diciembre 2005, p. 11.

²⁹ DE LA FUENTE, Beatriz, "Más allá el signo de la "Otrredad" imágenes prehispánicas como emblemas nacionales", en Cuauhtémoc Medica (editor), *La imagen política*, México, XXV Coloquio internacional de Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, p. 7.

³⁰ ÁLVAREZ González, *Obra mural...*, p. 11.

formular al enfrentarse a los monumentos creados en el pasado, denotando las diferentes funciones que tenían las grandes obras para el hombre y las costumbres que tenía éste para representarlos de cierta forma o en cierto lugar.

Para finales del *cuattrocento* cuando Leonardo Da Vinci creó *La última cena*. Tuvo que acoplarse al formato de las paredes ya que la tradición establecía que en los muros de los refectorios se debía representar una última cena y en este sentido el artista se amoldó a la costumbre, si bien su concepción de la escena no era tradicional.³¹

Desde esta época se notan las diferentes formas en que se pintaba en los muros y las diferentes perspectivas que los artistas aportaban. Fue precisamente el discípulo de Leonardo, Melzi, quien mostró en el *Tratado de la Pintura* del primero, un ataque que hiciera hacia los frescos como el de Ghirlandaio de la capilla Tornabouni, donde se lee lo siguiente:

“Porque se debe evitar disponer los personajes unos encima de otros; se debe condenar de todo punto una costumbre universal adoptada por aquellos que pintan en las paredes de las capillas (en los muros). Éstos representan en un nivel una escena con su paisaje y sus edificios, luego ascienden a un nivel y hacen otra en la que modifican el punto de vista, después una tercera y una cuarta, de tal modo que un muro parece estar hecho con cuatro puntos de vista, lo cual supone la cima de la estupidez por parte de estos maestros. Sabemos que el punto de vista debe corresponder con el nivel del ojo del espectador de la escena”.³²

El principio que estableció Leonardo y que aplicó en Milán, se formuló como: “un muro, un espacio, una escena”.³³ Por lo que al pintar un fresco, Leonardo sabía que tenía que lidiar con diferentes demandas; y su comentario prosigue:

“Si me preguntáis cómo voy a pintar en un solo muro la vida de un santo, que está compuesta de muchos incidentes, mi respuesta sería que debéis situar el primer plano al nivel del ojo del espectador de la escena, y en ese plano representar la primera escena a tamaño grande y luego, ir disminuyendo el tamaño de los personajes y edificios en las diferentes superficies y colinas, construir el escenario de la historia entera. Y en lo que se refiere al resto del muro, rellenarlo con arboles grandes en relación al tamaño de los personajes, o con ángeles si estos se avienen al relato o quizá con pájaros o nubes, si hacéis de otro modo, haréis en vano un gran esfuerzo y vuestra obra fracasará”.³⁴

³¹ GOMBRICH, E. H, *Los usos de las imágenes, Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Nueva York, Phaidon Prees Limited, 2003, p. 16.

³² DA VINCI, Leonardo, *Treatise on Paintings*, citado en: GOMBRICH, *Los usos...*, p.16.

³³ *Ídem*.

³⁴ *Ídem*.

Es decir atacaba a sus contemporáneos muralistas por sus propuestas de cómo se debía realizar un mural, las cuales Leonardo las veía como incoherencias. Por lo tanto, la única concesión que Leonardo estaba dispuesto a realizar ante las demandas del cliente que quisiera disponer de toda la vida de su santo patrón, era la de ofrecer un muro y un espacio, pero diferentes escenas subsidiaras en dicha área.³⁵

Por lo tanto, el pintor tenía la opción de convertir la pared en su totalidad en una apariencia de una escena. Alternativamente, el artista también pudo salvaguardar la coherencia de su narración utilizando el recurso consagrado por el tiempo de introducir un relato dentro de otro. Traducido a términos visuales, esto supuso crear una representación dentro de la representación. Hubo una época cuando los muralistas del *cuattrocento* tuvieron que enfrentarse a un tipo de oposición muy sólida que ciertamente habría alterado el curso del arte. Se trató de los cristianos, quienes no podían ignorar el segundo mandamiento que les ordenó no hacer “escultura ni imagen alguna ni de lo que hay arriba en los cielos, ni de lo que hay abajo en la tierra, ni de lo que hay debajo en las aguas debajo de la tierra”. Sin embargo, lo sorprendente es que a diferencia del judaísmo y de la mayor parte del Islam, la Iglesia cristiana de Occidente continuó tolerando la producción de imágenes en contextos religiosos. La concesión que hizo posible esto aparece mejor formulada en el dictamen del papa Gregorio Magno que reconoce la finalidad en el uso de las imágenes diciendo: “Para aquellos que no saben leer, la pintura es lo que las letras para quienes sí saben leer”.³⁶ Incluso la escultura tenía un carácter educativo, pues dentro de tu temática se encontraba el hombre y la naturaleza con un contenido religioso o profano (histórico, alegórico-mitológico). El discurso de Gregorio Magno sin duda refuerza uno de los primeros objetivos de lo que sería la pintura mural como arte pedagógico, incluido el muralismo mexicano.

En cuanto a los usos sociales del arte (aparte del sentido educativo) pueden enunciarse numerosas persistencias, como una compensación de frustraciones, una forma de distinción simbólica o incluso la manera propia de entender la realidad del artista. Tomemos de ejemplo la ruptura que hiciera Goya en sus años en España del siglo XVIII.

³⁵ *Ibidem*, p. 17.

³⁶ *Ibidem*. p. 25. Nota personal: Algo similar vivió el muralismo mexicano, pues también fue considerado como un arte didáctico por excelencia pues una de sus diversas funciones era narrar la historia y la cultura mexicana de manera que fuera atractiva visualmente y comprensible para el público en general.

Goya creó monstruos verosímiles, sus farsas bestiales contorsionadas y esas muecas diabólicas estaban cargadas de la humanidad que percibía.³⁷ Goya fue un artista crítico que asumió los problemas de su tiempo, característica similar con la propuesta de los muralistas mexicanos de más de un siglo posteriores a Goya. Este artista transformó el horror de las batallas y de los asesinatos masivos en un horror alterno desnudo y sin censuras,³⁸ de la misma forma en que los muralistas mexicanos transformaron las batallas de la Independencia y de la Revolución mexicana al cargarlas con un nuevo simbolismo heroico y narrativo en sus obras. Esto brinda una nueva perspectiva para mirar los papeles que tiene el arte en el campo social: se extiende su acción más allá de lo que se organiza en su propio campo artístico, al trasladar los hechos de la vida real que los marcaron en su tiempo, transformando y renovando la manera de presentar el contenido de una obra y la forma de crearla.³⁹

Estos cambios en forma y contenido permitieron a lo largo de varios siglos relativizar los valores estéticos y la fundamentación del gusto, admitiendo la existencia de múltiples “poéticas“. Al colocar, por encima de la *representación*, la *experimentación* en los modos de representar o aludir a lo real, perturbando el orden clásico, llevando el arte fuera de las puertas del museo y fuera del poder burgués para consagrarlo y exhibirlo. Los artistas acabaron de-construyendo el sentido autónomo del arte y los vínculos con la política, el mercado y los medios.⁴⁰ Esta misma característica fue encontrada en el surgimiento del muralismo, el perturbar el orden clásico para fomentar lo moderno. Se propuso salir del formato tradicional de caballete, el cual era considerado como un sinónimo de aristocracia para dar uso a un nuevo soporte que fue el muro, cambiando el contenido, la manera de pintar y de narrar la historia o los acontecimientos que el artista quería presentar al público. Se eligieron temáticas como la raza, la historia y la cultura, muchas de las veces ligadas a asuntos de carácter social o político, presente o pasado.⁴¹

La pintura mural y hasta los grafiti son formas de arte que más reflejan los cambios del entorno sociopolítico. Desde la época del Renacimiento italiano los murales han

³⁷ JUANES Jorge, “El capricho Goyesco como escenario subversivo”, en *La Pintura Fracturada, Goya y la modernidad como catástrofe*, México, Editorial Ítaca, Revista de la Universidad de México, 2006, p. 51.

³⁸ *Ibidem*, p. 60.

³⁹ *Ibidem*, p. 10.

⁴⁰ AZUELA de la Cueva, *Arte y poder...*, p. 34.

⁴¹ *Ibidem*, p. 61.

reflejado la ideología de sus patrocinadores: la Iglesia, los gobiernos y los mecenas pero también en las calles y edificios el espíritu de la sociedad rebelde y de los artistas inconformes.

1.2. El muralismo en México

Desde sus inicios, el muralismo mexicano se equiparó con el renacimiento artístico revolucionario, debido no sólo a la buena calidad plástica de muchas de sus obras, sino también por su carácter de ser arte público patrocinado por el Estado. Estas características permitieron que se le asociara directamente con los logros de la Revolución, y a la vez que las propias instancias oficiales les dieran gran difusión. Precisamente por recibir ese patrocinio fue que se despertó un fuerte interés en el ámbito internacional, y cuestionaban; ¿cómo era posible que si acababan de ganar una revolución popular, apareciera una manifestación artística con trascendencia pública y fuese apoyada por el propio Estado, independiente de las exigencias del mercado?⁴² Y es que por un lado puede afirmarse que el muralismo fue un arte que tuvo una relación de “dar y recibir” con el Estado, creando un espejismo útil al poder por otro lado, pero por otro lado, sería más exacto decir que la relación entre pintura y poder no era lineal, ni obedecía a una propaganda esquemática, tal como sucedió con el arte fascista. Se reconoce que desde sus inicios los políticos dieron a los artistas un espacio sin imponer demasiadas condiciones.⁴³

Jean Charlot afirmó que el resurgimiento del muralismo mexicano se debe a Juan Cordero, esto a finales del siglo XIX. Cordero plasmó en grandes paredes su obra con una técnica muy singular, lo que conectó el arte moderno del momento con el arte colonial de temática religiosa, dándole de nuevo importancia al formato y a lo que sería una primera fusión de lo colonial, lo indígena y lo popular en el muralismo moderno mexicano. No obstante, en cuanto a la cultura y el desarrollo de la modernidad en el muralismo, tuvo una posición poco esclarecida. La grandeza de su misión –hacer una nueva pintura de historia en el siglo XX desde el punto de vista de lo nacional. Los muralistas mexicanos recogieron lo que el modernismo descalificaba e incluso ocultaba con tanto esmero desde hace un

⁴² *Ídem.*

⁴³ EDER, Rita, “El Muralismo mexicano: Modernismo y Modernidad” en Martha Fernández y Louise Noelle (editoras), *Estudios sobre Arte*, Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 366.

siglo: los realismos, esos que irónicamente el posmodernismo intentaba rescatar para significar sus aspiraciones formales fundamentales. Otro desequilibrio entre el muralismo y la modernidad, en tanto proyecto democratizador que confiaba en la educación, la difusión del arte y los saberes especializados para lograr una evolución racional y moral, parte de la perspectiva de que el muralismo en un sentido inverso a la modernidad, es un espacio donde se generan los mitos de la Revolución que sirvieron a los propósitos de una cohesión imaginaria. Orozco optó por presentar lo prehispánico como producto de una sociedad pre-moderna. Aunque en los años veinte, los pintores del muralismo no estaban interesados en ser modernos; su misión era mucho más compleja. No es necesario señalar que los tres grandes eran modernistas más que aceptables: el cubismo, el futurismo, y el expresionismo son parte de su educación visual e hicieron uso crítico de esos estilos, aclarando que no una imitación europea.⁴⁴

Como movimiento artístico de gran poder en México, Charlot aseguró que “el renacimiento del muralismo se desarrolló y se agotó durante el ciclo vital de los tres grandes pioneros”, refiriéndose a Orozco, Siqueiros y Rivera.⁴⁵ Precisamente al catalogarlos como los “tres grandes” significó automáticamente que todos los demás pintores y muralistas eran los “chicos”. Fue así como la aceptación de los chicos a serlo los minimizó ante el gobierno, ante el público y ante ellos mismos. Recordemos la famosa frase de Siqueiros afirmando que “no hay más ruta que la nuestra” elemento claro que anunciaría la decadencia y posteriormente la extinción de la Escuela mexicana.⁴⁶

Y es que estos tres grandes muralistas (llamados los “tres grandes” después de 1945 relacionándolos con los tres grandes señores vencedores de guerras, Stalin, Roosevelt y Churchill), fueron los principales encargados de cumplir con las demandas de José Vasconcelos. Los primeros murales que Vasconcelos encargó entre 1921 y 1924 estuvieron enfocados a dos temáticas principalmente: la primera dirigida a los universitarios, consistiendo en una complicada alegoría referida a las cualidades y función del líder intelectual; y la segunda para el público en general, donde se representaron temas inspirados en el arte popular, cuyo propósito era educar la sensibilidad de las mayorías,

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 365, 367-368.

⁴⁵ ÁLVAREZ González, *Obra mural...*, p. 21.

⁴⁶ FELGUÉREZ, Manuel, “La ruptura, 1935-1955”, en Martha Fernández y Louise Noelle (editoras), *Estudios sobre Arte*, Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 396.

valiéndose de las manifestaciones artísticas que les eran familiares ligadas al discurso mexicano del momento.⁴⁷

El muralismo mexicano fue una propuesta revolucionaria dentro del contenido y forma para representar una obra de arte, al igual que varios de los movimientos vanguardistas del siglo XX que cuestionaron los cánones establecidos por movimientos anteriores. Regresando al ejemplo de Goya, él mismo decidió crear sus propias reglas de lo que era considerado bello y estético, por lo que muchos lo consideraron como un capricho por parte del artista el hecho de no seguir los cánones establecidos; es decir hubo una ruptura en el ámbito artístico, cuando los constantes procesos de modernización llevaban a los artistas a modificar su manera de pensar con respecto a su entorno y más importante aún, lo desafiaban.

El Muralismo mexicano tuvo un momento determinante con la creación del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores. En su manifiesto fundacional sus miembros expresaron:

“El arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas. Y es grande precisamente porque siendo popular es colectiva, es por eso que nuestro objetivo (del Sindicato) fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo por burgués. Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultra-intelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades. Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate. Porque sabemos muy bien que la implantación en México de un gobierno burgués traería consigo la natural depresión en la estética popular indígena de nuestra raza”.

El *eslogan* dicta así:

⁴⁷ AZUELA de la Cueva, *Arte y poder...*, p. 61.

“A la raza indígena humillada durante siglos; a los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos; a los intelectuales que no estén envilecidos por la burguesía”.

El arte para el proletario fungió como una base sólida para esos tiempos en México. El arte, no sólo en el muralismo, se creía que debía ser combatiente activo en el frente ideológico de la revolución proletaria y a través de sus obras influir en la psicología de las masas para ayudarlas a construir una nueva forma de vivir.⁴⁸ Según Diego Rivera, una de sus premisas era considerar que la característica esencial del arte proletario era su utilidad hacia los demás, ya que en ella estaba la cualidad de la que se derivaba la función, el sentido y el valor formal de toda obra. Más adelante Rivera se retracta de sus afirmaciones expresadas en un artículo de 1929, acerca de que la utilidad de la obra sólo proviene de la temática y agregó que ésta también depende de la capacidad del artista para representarla con calidad formal. Diego Rivera consideraba por ello, en su declaración, que al proletario sólo se le debía dar un arte con la revolución como tema, una forma de arte que le asistiese en su organización y le ayudara en su lucha por la reconstrucción social.⁴⁹

Posterior cuando Siqueiros regresó de Europa en 1922 se unió a sus colegas, con quienes constituyó en 1923 el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, del que fue secretario general. El sindicato decidió crear su propio órgano de expresión y es así como en la primera quincena de marzo de 1924 apareció el núm. I de *El Machete*. A fines de 1923 Adolfo de la Huerta había desconocido al gobierno del general Álvaro Obregón y fue proclamado presidente provisional por el general Guadalupe Suárez. Con ese motivo, el 9 de diciembre de ese año el sindicato lanzó un manifiesto que redactó Siqueiros y firmaron junto con él Diego Rivera, primer vocal; Xavier Guerrero, segundo vocal, y Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida. Fue publicado en el núm. 7 de *El Machete*, en la segunda quincena de junio de 1924.⁵⁰

⁴⁸ AZUELA, de la Cueva, Alicia, “Rivera y una definición de arte proletario”, en Martha Fernández y Louise Noelle (editoras), *Estudios sobre Arte*, Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 323.

⁴⁹ *Ibidem.*, p. 327-328.

⁵⁰ *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*, <http://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-4-manifiesto-del-sindicato-de-pintores-y-escultores.pdf> (fecha de búsqueda 9 de Julio 20013).

Fernando Leal otro personaje importante, fue considerado fundador del movimiento muralista y creador del Sindicato, junto con Diego Rivera, Jean Charlot, Clemente Orozco, Fermín Revueltas y Ramón Alva de la Canal, entre otros.⁵¹ Además, fue uno de los treinta fundadores del grupo 30-30,⁵² que debe su nombre a las carabinas que se usaron en la lucha revolucionaria de la primera década del siglo XX y la coincidencia de ideales con el grupo treintista de esta lucha: “Somos obreros del arte cuyos fines se encaminan al Progreso Nacional”. El grupo usó textos y caricaturas cargados de humor negro que imprimieron en papel china con colores chillones y brillantes, en los que se condenaba a los enemigos por sus faltas artísticas, educativas y políticas.⁵³

En conjunto, la participación de los artistas en la lucha revolucionaria dejó una profunda huella en el arte mexicano de la primera mitad del siglo XX. Arte y realidad histórica se percibieron desde ahí como un binomio inseparable.

1. 3. Proyecto educativo y de progreso en México

Después de los conflictos armados de la Revolución, el gobierno presidido por Álvaro Obregón decretó en el año de 1921 la creación de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y nombró como su titular a José Vasconcelos, quien ocupó el cargo hasta 1924. Éste fomentó las artes con lineamientos centrados en una temática nacional; fue cuando el muralismo verdaderamente pudo reconocerse en el mundo oficial y el hecho de que fuera una obra auspiciada por el Estado facilitó la aceptación pública. No obstante, algunos criticaron el proyecto e incluso llegaron a afirmar que la visión que tenía Vasconcelos era un tanto racista, por el hecho de preferir una nación progresista y moderna en lugar de mantener el pueblo indígena con sus ropajes y costumbres tradicionales. Pese a esto, durante su etapa como titular de la SEP fue cuando más apoyo se dio a los artistas plásticos para fomentar y promover su arte, ya fuera otorgándoles espacios para realizar su obra o con apoyo económico para su difusión. El objetivo era un México progresista en vías de la modernización. Se veía a la educación y la cultura como el medio civilizador, modernista y

⁵¹ VARGAS, Claudia Itzel, *Biografías, Historia de la Pintura*, Tomo IV. Bilbao, Sauri, 1989, p. 268.

⁵² Consistía en crear artistas que funcionaran como obreros, y obreros que tuvieran actividades que cumplía un artista.

⁵³ AZUELA de la Cueva, *Arte y poder...*, p. 84.

pacificador que daría legitimidad al gobierno de Obregón. Fue este el motor principal del movimiento muralista, marcando un parte aguas en la historia de nuestro país.⁵⁴

México atravesaba rápidos cambios y un crecimiento industrial incipiente, ocasionando mayor movimiento económico y de pensamiento en las masas. Samuel N. Einsenstadt hace referencia a esa tradición de creer que una de las bases principales para el crecimiento y el progreso de un país es que atraviere por la industrialización, es decir, que se inserte en el uso intensivo de las maquinarias y la tecnología como símbolo de progreso y status en un país.⁵⁵ Por lo que en México, el cambio social y la distribución de tierras fueron algunas de las acciones que el gobierno emprendió para establecer como meta nacional el progreso industrial y la elevación de la producción, utilizando la educación como herramienta.

El muralismo como parte de esa época de crecimiento rural y educativo, funcionó como una especie de arte didáctico, ya que narraba la historia y la cultura mexicana de manera que era atractiva y visualmente comprensible para el público en general. Para Vasconcelos la libertad, la cultura, la educación y la democracia fueron parte de esa estructura educativa la cual fue bien recibida en una nueva etapa del desarrollo mexicano. Esto aunado, la Revolución en la década de los años veinte había creado condiciones extraordinarias para reconstruir la cultura sobre bases objetivas: de liberación y de identidad nacional.⁵⁶ Es por lo que partir de 1940 inició una nueva estrategia educativa cuyos propósitos radicaron en la búsqueda de un equilibrio ideológico indispensable para lograr la unidad nacional.⁵⁷

En el periodo de Vasconcelos al frente de la SEP se encuentra el origen de lo que habría de ser la educación pública en México: esto era, la lucha contra el analfabetismo, la creación de la escuela rural mexicana, la proliferación de bibliotecas, la edición de libros, el gran impulso a las bellas artes, los intercambios culturales con el extranjero y la investigación científica. Para Vasconcelos el proceso educativo era algo totalmente

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 21-22.

⁵⁵ Véase, EISENSTANDT, Samuel, "Transformaciones en el Orden Social, en el Orden Político y en el Orden Cultural a consecuencia de la Modernización", en *Ensayos sobre el cambio social y la modernización*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, Editorial Tecno, 1972, pp. 11- 48.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 196.

⁵⁷ CURIEL Méndez, Martha Eugenia, "Las grandes estrategias educativas de México", en Fernando Pérez Correa (Coordinador General), *México 75 años de Revolución, educación, cultura y comunicación*, Tomo I, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, Fondo de Cultura, 1988, p. 30.

articulado e integrado a todos los sectores de la sociedad, por lo que apostaba por un nacionalismo que integrase las herencias indígenas e hispanas en una sola identidad latina. De ahí el escudo y el lema que propusieron el Consejo Universitario y que aún perdura: un águila y un cóndor guardado a una Latinoamérica que parte de la frente mexicana con los Estados Unidos y el texto, “por mi raza hablará el espíritu”. Para darle vida a ese nacionalismo era necesario, según Vasconcelos, eliminar las fronteras raciales y clasistas, dejar de ser indio para convertirse en mexicano.⁵⁸ Es por esta concepción (como mencionamos anteriormente) que se llegó a pensar por algunos que se trató de una ideología racista, por el hecho de relacionar al indio como algo no deseado y que tuviese que ser transformado para que México fuera un símbolo de progreso.

A pesar de todo no se puede dejar pasar la magnitud de los aportes al desarrollo cultural, no sólo hacia las artes plásticas sino a diversas áreas. Por ejemplo, el apoyo a la creación de varias “construcciones de pérgolas (quioscos, glorietas o cenadores) en varios rumbos de la ciudad para la presentación de orfeones y conjuntos gimnásticos al aire libre, al igual que la construcción del Estadio Nacional para grandes festividades de participación masiva; también hubo gran promoción hacia la visita de grandes personalidades del mundo intelectual de habla española.⁵⁹

Aunque el proyecto liberal llegó a ser puesto en tela de juicio. Lo indígena dejaba de ser visto solo como un “problema” y pasó a ser preocupación esencial de los programas de los gobiernos emanados de la Revolución. Las artes, las letras, las humanidades buscaron nuevas formas de expresión que reflejaran las raíces de nuestra identidad nacional y abandonaran la actitud servil hacia lo francés. Se crearon escuelas de pintura al aire libre, que fueron un ejemplo de política cultural democratizadora.⁶⁰

Otro ejemplo de este programa de homogenización y promoción educativa, fueron las Misiones Culturales. Éstas surgieron el 17 de octubre de 1923 con la necesidad de capacitación constante para los maestros rurales. Las Misiones Culturales tenían como

⁵⁸ PRAWDA, Juan, “El desarrollo del sistema educativo mexicano, pasado, presente y futuro”, en *México 75 años de Revolución, educación, cultura y comunicación*, Tomo I, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 68.

⁵⁹ PESCADOR Osuna, José Ángel, “El esfuerzo alfabetizador en México (1910-1985). Un ensayo crítico” en *México 75 años de Revolución, educación, cultura y comunicación*, Tomo I, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, Fondo de Cultura Económica, 1988, p.141.

⁶⁰ DURÁN Solís, Leonel, “El proyecto nacional y las culturas populares, una aproximación”, en *México 75 años de Revolución, educación, cultura y comunicación*, Tomo I, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 253.

finalidad: el perfeccionamiento cultural y profesional de los maestros en servicio, la formación de nuevos maestros rurales, el mejoramiento cultural, económico y social de las comunidades rurales. Hubo dos distintas clases de misiones culturales; las ambulantes que se encargaban de ir de un lugar a otro de modo sistemático y un programa de trabajo definido y las permanentes que tuvieron su origen en las errantes y se idearon para influir exclusivamente sobre los sectores sociales adultos con mayor necesidad de renovación cultural. Los objetivos trazados en el inicio de las misiones culturales en 1923 comprendían la capacitación para el trabajo a campesinos y capacitación a maestros rurales en servicio. Pero fue hasta 1977 cuando las Misiones Culturales se unificaron bajo una sola denominación de Misiones Culturales Rurales.⁶¹

Incluso el presidente Manuel Ávila Camacho (1940-1946) consideró la obra educativa como la base más firme para asegurar el consenso de la Unidad Nacional; precisamente durante su gobierno se fortaleció esa Unidad Nacional. Las metas siempre fueron similares, se tenía por objetivo borrar las desigualdades entre las personas y se pretendía que en las escuelas mexicanas se hiciera una obra de homogeneidad espiritual, de acercamiento y de unificación. Se creyó que para integrar una verdadera nacionalidad era indispensable que la educación tomara en cuenta en forma básica tres categorías: lo mexicano, la familia mexicana y la nación mexicana.⁶²

El muralismo mantuvo esa característica de consagrarse como una manifestación propia de México, buscando dar cuerpo y unir los elementos que representaran al “mexicano” y a su identidad nacional en diferentes campos, desde el ético-estético, hasta el político cultural. Este movimiento artístico mexicano trascendió como un complejo fenómeno transcultural y cosmopolita a la par que local, insertado en todos los acontecimientos sociales, políticos con fuertes sustentos ideológicos.⁶³

1. 4. Artes e identidad nacional en México

Cuando se habla de la búsqueda de la identidad nacional nos podemos remontar a la segunda mitad del siglo XIX. Donde se buscaba renovar a México, se buscaba su progreso y una identidad.

⁶¹ PESCADOR, “El esfuerzo alfabetizador...”, p. 140.

⁶² CURIEL, “Las grandes estrategias...”, p. 32.

⁶³ AZUELA de la Cueva, *Arte y poder...*, pp. 13-15.

En la época de la conquista los cánones de las artes iban tomando un rumbo fijo hacia la estética europea, como en el terreno de la arquitectura, con la traslación de las diversas tipologías de edificios propios de la cultura europea como estilos neoclásicos principalmente en las iglesias. En las primeras fases de la colonización en pintura y escultura, fue frecuente la importación de obras de arte de Europa principalmente españolas, italianas y flamencas (que ya entrado el siglo XX sobre todo después de la Revolución, comenzará un rechazo hacia estos cánones europeos y se enfocarán en símbolos y temas que más se asemejaran a la identidad que México buscaba).

Fuera música, literatura, cine o artes plásticas la mentalidad de los artistas era el deseo por algo propio, algo que los identificase y los representase como nación independiente. Si bien hubo artistas que traían las ideas y el estilo artístico europeo, como en el caso de Diego Rivera; eso no fue un limitante, al contrario, en el caso de este artista enriqueció su manera de exponer la narrativa nacional. Y hubo aquellos quienes se movieron la mayor parte de su trayectoria artística dentro de la crítica y el nacionalismo, como fue el caso de Alfredo Zalce, Vicente Rojo, o Silvestre Revueltas, cada quien en su respectivo campo artístico.

La cultura de la segunda mitad del siglo XIX, se movía dividida en dos partes generales, la primera fue con tendencias liberales ya que México se veía sometido por Porfirio Díaz. La segunda fue más que nada una influencia extranjera, pero principalmente la francesa, ya que en aquellos momentos Francia estaba teniendo un gran auge, siendo el modelo a seguir para muchos países, esto hacía que la mayoría de los textos que se leyeran en México fueran Franceses.

Para conocer un poco de mentalidad que se tuvo en la revolución e incluso antes, podemos remitirnos al centro y donde tuvo su despegue el arte mexicano como tal. La academia de San Carlos, fue la primera escuela de Arte en el Continente Americano, fundada en 1781 en honor al Rey Carlos III, se encargó de formar grandes generaciones de artistas.

La academia tuvo bastantes altas y bajas, más bajas que altas, tanto por falta de recursos económicos como el conocimiento para impartirlo. Todo esto empeoró con la guerra de Independencia, que fue cuando recortaron aun más los recursos económicos por parte de España y entre 1822 y 1824 no hubo más remedio que clausurarla. La situación de

la Academia de San Carlos no cambia sino hasta 1843 en que gracias a Antonio López de Santa Anna y al ministro de instrucción Manuel Baranda se decreta su completa reorganización.

El objetivo primordial al fundar la Academia de San Carlos en sus inicios, era educar y capacitar a los llamados naturales, es decir, los indígenas de la Nueva España. Para ello se invitan a artistas españoles relevantes como Manuel Tolsa, tomando en cuenta los modelos franceses, ingleses y españoles como principal influencia.

El florecimiento de la Academia de San Carlos se dio durante los Siglos XVIII y XIX, pues fue el punto de origen de casi toda la pintura, la escultura y el dibujo que se produjo en México y Centroamérica en ese momento. La Academia también florecía gracias a los profesores que impartían su cátedra, entre ellos estaba José María Velasco y Juan Agea (arquitecto) entre otros tantos. A medida que pasaban los años como en el caso particular de Agea que tuvo un caso de anemia cerebral, se le tuvo que dar de “baja” por decirlo de alguna manera, y lo mismo ocurrió con Velasco. Esto dio paso a que entraran nuevos maestros con nuevas ideas, en su mayoría ex alumnos aventajados que habían completado sus estudios en Europa. Con ello, pareció abrirse la posibilidad de fomentar nuevas corrientes en las aulas. Y con la incorporación al magisterio de Leandro Izaguirre en 1893, Joaquín Ramírez y Adrián Unzueta, ambos en 1897, así como Mateo Herrera y Francisco de Paula Mendoza en 1899 para ocuparse de diversas asignaturas de dibujo o de pintura, consagró al realismo como la corriente estilística predominante.⁶⁴

Durante el tiempo en que Antonio Fabrés impartió clases en la Academia, los temas históricos no estuvieron del todo ausentes. Sin embargo, el gusto por evocar épocas remotas se encontró mucho más ligado al espíritu ecléctico de la época que al deseo de representar sucesos y personajes relevantes del pasado. De esta manera, los temas del mundo prehispánico y del México independiente fueron abordados en las clases de Fabrés dentro del rubro de ‘pinturas de género retrospectivo’, quedando en preferencia a la retaguardia de las alegorías, el costumbrismo y lo cotidiano.⁶⁵

⁶⁴ Fausto Ramírez, “Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1903-1912”, en *Las academias de arte* (VII Coloquio Internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas), México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985, p. 215.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 223.

La imagen del indio comenzó a ser representado sin encubrirlo en falsos clasicismos, pero en algunos casos se le idealizó con tintes sensualistas, sobre todo cuando aparecía como motivo en pinturas decorativas.

Por otra parte, los héroes fueron representados en pleno movimiento, como si hubieran sido captados por una fotografía instantánea en lugar de haber posado. El ejemplo más acabado de este tipo de obras lo ofreció el óleo de Fabrés, *Miguel Hidalgo y Costilla* arengando a la multitud en el Monte de las Cruces, exhibido en el Salón de Embajadores del Palacio Nacional, y que por su fuerza y movimiento contrasta con el hieratismo del Miguel Hidalgo y Costilla que pintara Joaquín Ramírez para Maximiliano de Habsburgo.



Antonio Fabrés
Miguel Hidalgo y Costilla



Joaquín Ramírez
Miguel Hidalgo

Conviene anotar que Ramírez pintó su retrato en 1864: es decir, 53 años después del fusilamiento de Hidalgo, obra comisionada por el emperador Maximiliano de Habsburgo, quien como extranjero al llegar a México preguntó cómo era el "Padre de la patria". Y nadie supo contestarle.⁶⁶

En cuanto a la pintura que representaba sucesos históricos el cambio más significativo se dio con el hecho de que la actitud habitual de evocar escenas que exaltaban los valores morales, de los héroes (siempre en base a episodios concretos de sus biografías), comenzó a enfilarse cada vez más a percepciones subjetivas sobre los conceptos de patria, nación o mexicanidad. En esta nueva apreciación de la pintura tuvo mucho que ver la presencia de Justo Sierra, quien como subsecretario de Justicia e Instrucción Pública se

⁶⁶ Falcón-voy caricaturas, pliegues bizantinos, matices, gozo inocuo y más consultado en <http://falconvoy.blogspot.mx/2010/08/variante.html> (fecha de consulta, 1 de diciembre 2014).

convirtió en benefactor de artistas y en promotor de una nueva interpretación del pasado mexicano.⁶⁷

De la mezcla del simbolismo con la búsqueda de una identidad nacional frente al internacionalismo y la modernidad que proponía el régimen, surgió una nueva interpretación del pasado indígena y de sus manifestaciones artísticas. Sobre esta nueva visión que comenzaba a prevalecer en los círculos intelectuales de México, resulta por demás elocuente el artículo que escribió José Juan Tablada en *El Mundo Diario de la Tarde*⁶⁸, para inaugurar el año de 1906. Dicho texto adelanta los pronunciamientos nacionalistas de la segunda década del siglo. La interpretación subjetiva del arte prehispánico y su vinculación con experiencias personales, refleja un sentimiento colectivo en el que el simbolismo actúa como catalizador de inquietudes sobre el origen del ser mexicano.⁶⁹

Tan importante resultaba asumir esa etapa de la historia mexicana, que no sólo se escribía, esculpía y pintaba con la intención de glorificar al mundo indígena, sino que también se investigaban con bases científicas los vestigios de las antiguas culturas mesoamericanas.

En esta segunda mitad del siglo XIX se seguía un estilo neoclásico tanto en la Academia como fuera de ella. Se representaban ya figuras emblemáticas como Moctezuma y la Malinche.



Manuel Villar, español, (1850)

En 1877 se convocó a un grupo de destacados

⁶⁷ Sierra, Justo, *Evolución política del pueblo mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993. Véase, Víctor Ruiz Naufal, “Historia e Historicidad en la Pintura Finisecular Mexicana” en <http://biblioteca.itam.mx/estudios/60-89/79/VictorRuizNaufalLapinturafinisecular.pdf> fecha de consulta 1 de diciembre de 2014.

⁶⁸ Tablada, José Juan, “El alma de la patria, el año de los aztecas y el nuevo oro”, en *El Mundo. Diario de la Tarde*, México, 2 de enero de 1906.

⁶⁹ Para leer dicho escrito véase la página 55 de Víctor Ruiz Naufal, “Historia e Historicidad en la Pintura Finisecular Mexicana” en <http://biblioteca.itam.mx/estudios/60-89/79/VictorRuizNaufalLapinturafinisecular.pdf> fecha de consulta 1 de diciembre de 2014.

escultores y arquitectos. Fue el arquitecto Francisco H. Jiménez quien propuso para el monumento varios elementos de la arquitectura prehispánica.



Monumento a Cuauhtémoc de Miguel Noreña, mexicano (1878).

El monumento se encuentra rematado por una escultura del emperador Cuauhtémoc creado por el destacado escultor mexicano Miguel Noreña. En la placa se puede leer: “A la memoria de Cuauhtémoc y de los guerreros que combatieron heroicamente en defensa de su Patria”.⁷⁰

Continuando en esta segunda mitad del siglo XIX, podemos destacar a varios artistas importantes: Juan Cordero, Leandro Izaguirre, Luis Coto y José Obregón por mencionar algunos.

En la obra de José Obregón, son recurrentes temas bíblicos y retratos. Su obra más conocida, sin embargo, es una de carácter costumbrista e histórico, *El descubrimiento del pulque*, donde se encuentran reunidos los ideales estéticos impuestos por Clavé a sus alumnos. En ella, Obregón representa a los antiguos indios de México como auténticos héroes griegos.

Pese al alejamiento de lo que luego fue la pintura de tema indigenista, la obra de Obregón abrió el interés por este tipo de temas, y tuvo como consecuencia el que otros le siguieran, como es el caso de Rodrigo Gutiérrez con su *Senado de Tlaxcala*.

Sin duda otro de los artistas más representativos del siglo XIX fue José María Velasco. Fue maestro de los tres grandes muralistas: José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, quienes serían los encargados de uno de los momentos más importantes del arte mexicano, el muralismo mexicano, considerado un *renacer artístico*.

⁷⁰ ORLANDO Hernández, Luis, “Herencia Arquitectónica del Gral. Porfirio Díaz”, publicadas por Luis Orlando Hernández, consulta en <http://luishernandez227.blogspot.mx>. Fecha de consulta, 19 de noviembre 2014.

Entre los temas principales de Velasco, está la representación del *El Valle de México* y el tema de *Citlaltepctl*. En éste último representa la ausencia de los proyectos progresistas de la época (la ciudad). La iconografía del progreso personificado en las pinturas ríos mecánicos, traiciona analógicamente la noción de progreso anteponiendo a la Naturaleza.⁷¹



Citlaltepctl (1879) José María Velasco

José María Velasco, no plasmaba ni miseria, ni hambre ni la injusticia. Sino un tono romántico y buscaba exaltar la naturaleza, donde representaba edificios religiosos y eternos paisajes de México. Crea *La flora en el Valle de México* (1869), *La Catedral de Oaxaca* (1887), *La plaza de San Jacinto*, en San Ángel, y su mejor obra, a juicio de los críticos, *El Valle de México desde el cerro de Guadalupe* (1877). Si comparamos el tinte que daba este artista con los muralistas de mediados del siglo XX, vemos claramente la diferencia de mentalidad en cuestión de creer lo que era importante representar, es decir, para Velasco no era tan necesario representar la lucha de la independencia y crear ese tipo de narrativa, como sí lo fue posteriormente para los muralistas de la primera y la segunda generación. Era claro que la pintura del siglo XIX tuvo una influencia romántica europea muy marcada, los paisajes y los retratos fueron la mayor expresión de esta época.

La obra de Saturnino Hernán *Nuestros Dioses* concretó uno de sus más afortunados y audaces hallazgos: el de mostrar y resolver mediante una sucesión de imágenes que resumían todas sus inquietudes artísticas y existenciales un asunto crucial de la cultura mexicana. *Nuestros Dioses* afirma José Clemente Orozco, fue una obra que estableció los cimientos para la composición tan recurrente en el muralismo.⁷²

⁷¹ *Darin Hurst's Blog Posted in Culturomics, Latin America, Uncategorized, Urban Pathologies*, en <http://darinhurst.wordpress.com/2013/02/09/citlaltepctl-1879-jose-maria-velasco/> fecha de consulta 19 de noviembre 2014.

⁷² Víctor Muñoz, Herrán, *La pasión y el principio*, México, Grupo Financiero BITAL, 1994, p. 134.



Nuestros Dioses, Saturnino Hernán

Entrando el siglo XX en el año de 1910, a unos cuantos meses del estallido del movimiento armado, cuando el gobierno se disponía a celebrar el centenario del inicio de la independencia de España, el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes programaron una exposición con artistas españoles para conmemorar dicho aniversario. Para algunos historiadores y críticos contemporáneos, la propuesta de su titular Justo Sierra, además de considerarla ilógica, suscitó las protestas de los maestros de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA). Para otros, celebrar de esa manera la independencia de España, significaba cierto menosprecio a sus propios artistas y la tácita aceptación de la dependencia cultural, además de una postura gubernamental paradójica e irónica. En palabras de Raquel Tibol ese acto era una forma de celebrar la independencia con “mentalidad colonialista” (Tibol, 1984) por parte del gobierno porfiriano. Estas interpretaciones han sido matizadas por Pilar García, quien opina que algunos maestros y alumnos de la ENBA –antigua Academia de San Carlos-, veían favorablemente la exhibición de arte español, les parecía una fuente de enseñanza y una revelación pictórica. La misma autora reconoce que realmente Justo Sierra no demostró mucho entusiasmo por promover el arte mexicano, su participación se redujo a una precaria ayuda económica. Incluso las promesas posteriores del gobierno no fueron iniciativa de las autoridades sino producto de la presión de los artistas mexicanos y la persistencia del pintor Gerardo Murillo -después de 1911 conocido como el Doctor Atl.⁷³

Otro episodio que mostró el desasosiego que reinaba entre los pintores y escultores de la Academia de San Carlos fue la huelga que realizaron en 1911. El autoritarismo de su director, el favoritismo que mostraba hacia el ramo de arquitectura, la crisis de expectativas

⁷³ Dr. José Othón Quiroz Trejo, “II. Una exposición premonitoria (1910) y una huelga *sui generis* (1911)” en *La Exposición de 1910 y la Huelga de 1911 en La Academia de San Carlos: ¿Vanguardias Artísticas o Políticas?*, Universidad Autónoma Metropolitana, en http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye16/art_hist_06.html#anterior. Fecha de consulta 10 de noviembre de 2014.

de pintores y escultores, fueron algunos de los factores que determinaron el estallido de esta singular huelga.⁷⁴

Finalizada la Revolución la mentalidad de las personas iba cambiando. En las artes plásticas mexicanas en los años veinte y treinta fueron un elemento importante en las discusiones sobre la Nación,⁷⁵ la identidad nacional y el nacionalismo.⁷⁶ Estos conceptos pueden ser vistos desde la perspectiva, tanto de quienes aceptaron las ideas nacionalistas como de los que las cuestionaron o rechazaron; ya que algunos las llegaron a ver como una imposición sobre su individualidad, incluso llegar a sentirse encasillados como una construcción de lo que debería ser el mexicano y un sentido marcado de lo que ya no se quería ser, creando un imaginario sobre la mexicanidad. El caso del muralismo Mexicano fue punto clave para ayudar a la construcción de este ideal nacional.

⁷⁴ *Ídem.*

⁷⁵ El concepto de nación, en la actualidad, posee dos representaciones: una que se aborda desde la perspectiva política, la cual está basada en criterios de tipo jurídico y político y habla sobre la soberanía que rige dentro de un determinado Estado, y otra que describe a una nación de tipo cultural, una noción socio-ideológica de espíritu más ambiguo y de mayor subjetividad que describe a un grupo humano donde se comparten determinados aspectos culturales comunes. Lo que construye una nación es precisamente esa idea de una delimitación de territorio/Estado, operando en un nivel simbólico que más que nada, se defiende sobre la globalización. De todas formas, en el lenguaje cotidiano se utiliza la palabra nación como sinónimo de país, territorio, pueblo y Estado. Es importante tener en cuenta que la concepción cultural de una nación indica que sus integrantes tienen conciencia de que forman parte de un cuerpo ético-político distinto a otros, ya que allí se comparten, entre otros rasgos, la etnia, la lengua, la religión, la tradición y la historia común. El término nación como tal, se usaba desde la edad media para designar a personas con una misma lengua y cultura. Del siglo XVIII en adelante, la idea de nación funcionó en Europa contra el Feudalismo y a la autocracia, así como para poner fin a las divisiones estatales y señorías. El término nación se volvió dominante a partir de la Revolución Francesa, y bajo las ideas de la Ilustración y el Liberalismo, implica la existencia de una organización política creada por una agrupación social mayor de personas que comparten un lugar geográfico delimitado y cuya organización social se formó a partir de procesos históricos. El concepto Estado-nación basa en gran medida su consenso sobre los individuos, unidos entre sí por lazos primordiales: raza y etnia, creando una unidad cultural particular de la que sus miembros son conscientes y por la que distinguen a su agrupación cultural de otras. A su vez la unidad cultural se deriva de un espíritu y una lengua común, de una unidad intelectual y del hecho de que sus miembros compartan historias, costumbres y tradiciones (comida, música, vestimenta, calendarios de fiestas etc.), prácticas culturales, imaginarios, cánones de literatura, de cine y de artes plásticas, así como de valores éticos y morales. Homi K. Bhabha constató que las naciones son ante todo elaboraciones culturales, sistemas de significación y representaciones de la vida social en lugar de ser representaciones de las formas de gobernar una organización social dada.

⁷⁶ Nacionalismo es la tendencia de carácter político e ideológico a establecer que un territorio en concreto es el único que debe aceptarse como referente de identidad. No obstante dentro de esta definición generalizada se podrían incluir muchos tipos de nacionalismo como, por ejemplo, los integradores y los centrífugos o desintegradores, al igual que encontramos los nacionalismos económicos, los religiosos, o el nacionalismo militar, todos como constructos y modos de control social. Simplificando el concepto de nacionalismo podemos entenderlo como el que nace de una idea, el cual se desarrolla dentro de un movimiento político y culmina en un consenso social. El nacionalismo, es el intento de personas culturalmente distintas para dentro de un ámbito político lograr auto-determinarse. Esta auto-determinación tradicionalmente fue una tradición de los estados, quienes emplearon una especie de gobernación basada en esta regla. Véase, SEYDEL, Ute, "Nación", en *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, Instituto Mora, Siglo XXI Editores, 2009, pp. 189-196.

Habiendo visto a *grosso modo* cómo era concebida la pintura mural desde otra perspectiva en tiempos del Renacimiento, pasando luego por las artes mexicanas del siglo XIX podemos adentrarnos a los conceptos que estructuraron al muralismo mexicano en el siglo XX.

Se consideró con el título de “renacimiento” por ser uno de los movimientos artísticos más innovadores del arte mexicano en el siglo XX, el cual se explicó desde sus inicios en función de la lucha armada de 1910. El concepto mismo del renacer cultural, político y social derivado de la Revolución se gestó mientras el nuevo orden se conformaba y se consolidaba. La inserción de dicho discurso en el imaginario de la Revolución se dio a partir de la interacción de los campos del arte y la política.⁷⁷

Los inicios del siglo XX significaron años de grandes ideales por ser la época de las revoluciones: en la tecnología, en la economía, en la política y en el campo artístico. Época en que el proletariado tenía con más intensidad la esperanza de progreso, desafiando y revelándose a los sistemas de opresión. En diversos ámbitos se reflejó este sentido revolucionario. Por lo tanto el arte se mantuvo en sincronía con los constantes desarrollos y cambios que conllevaba la Revolución, pues representaba un espejo de lo que era la realidad para México, derivando en que se le considerara como un medio propagandístico a favor de la Revolución. Pensándose en un arte que estaba comprometido e inspirado en la realidad de los individuos pero también de manera muy marcada en el nuevo destinatario que eran las “masas”. Esto ocasionó una verdadera renovación estética. Incluso una década previa a la Revolución mexicana se notaron innumerables factores estéticos de transición que permitieron comprender el surgimiento de la cultura moderna en los años posteriores a ésta, pues los jóvenes exigían la libertad para crear como fue el caso con el grupo Ateneo de la Juventud en la Ciudad de México.⁷⁸

El estallido de la huelga en 1911 (que se menciona anteriormente) por parte de los estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes contra los métodos de enseñanza con influencia academicista europea, fue una de las muestras de los cambios que se empezaban a gestar en esos años. El propósito de los estudiantes era salir de las aulas y de los talleres encerrados dentro de las academias.⁷⁹ Esto demostraba que los jóvenes estaban listos para

⁷⁷ AZUELA de la Cueva, *Arte y poder...*, p. 23.

⁷⁸ *Ibidem*, p.16.

⁷⁹ *Ídem*.

renovar la manera de hacer arte, el cual se pretendía fuera dirigido y visto por las masas en lugares libres y públicos. Fue cuando decidieron crearse las Escuelas al Aire Libre (EAL) para pintar. Martínez Ramos comentó: “los alumnos de las clases de pintura deben tener contacto con lo natural, con lugares con vegetación y perspectiva peculiar y característica de nuestra patria para así despertar su gusto por nuestros suelos”, aunque después esta escuela fuera cerrada por el propio Dr. Atl al considerar que ahí se establecía una relación demasiado “romántica” con la realidad mexicana, contraria a los nuevos parámetros educativos, prefiriendo dar un sentido más práctico y popular a la educación artística.⁸⁰ Por esto se decidió abrir la Escuela de Artes Gráficas.

Un resultado paradójico de las Escuelas al Aire Libre de Pintura, fue que pocos fueron los críticos que en el exterior establecieran el binomio revolución-renacimiento artístico mexicano. Aunque los alumnos de la EAL causaran gran sensación entre el público y la crítica en general, que por su primitivismo el público compró esa imagen del “buen salvaje” y no del artista y revolucionario. Incluso varios artistas como Siqueiros, Carlos Mérida y Orozco no estaban del todo a favor de estas escuelas, pues no compartían la concepción populista e indigenista del arte. Pensaban que el artista mexicano debería hacer a un lado los amarres nacionalistas y producir obras de valor universal sin perder su singularidad. Estaban también en contra de que en aras del “espontaneísmo” popular se llegara a abandonar la formación de artistas profesionales.⁸¹

Se planeó también el establecimiento de proyectos escolares al servicio de las necesidades reales de la gente, que en conjunto los arquitectos, los pintores y los escultores deberían resolver. Es aquí cuando el Dr. Atl enlazó el quehacer artístico con el político⁸², pues llamó a reuniones a estos grupos para intensificar los ideales revolucionarios con su arte y sus creaciones. Este artista es considerado una de las mayores influencias en los inicios de este movimiento pictórico mexicano, pues dejaba a un lado el academicismo europeo y retomaba los valores mexicanos.

Fue a partir de la Revolución mexicana cuando las artes plásticas comenzaron a despertar de su largo camino academicista que arrastraban desde años atrás y fue con la dictadura de Victoriano Huerta que se notaron los cambios a partir del nombramiento de

⁸⁰ *Ibidem.*, p. 32, 37.

⁸¹ *Ibidem.*, pp. 82-83.

⁸² *Ibidem.*, p. 38.

Alfredo Ramos Martínez como director de la Escuela Nacional de Bellas Artes en el año de 1913.⁸³ Posteriormente, quien ocuparía el cargo fue Gerardo Murillo (Dr. Atl), quien dirigió el periódico la *Vanguardia*, donde tuvo de dibujante a José Clemente Orozco reaccionando contra lo hispánico y defendiendo los valores indígenas, logrando así una transformación en el arte mexicano academicista con un sentido real y revolucionario, algo con lo que los propios mexicanos se pudieran identificar. Este periódico es considerado importante antecedente de otras publicaciones de carácter político y cultural que nacieron del interés de artistas e intelectuales por incidir en el contexto social desde el campo de la cultura. Con las ilustraciones se pretendía informar y formar una opinión entre los combatientes iletrados sobre los acontecimientos revolucionarios.⁸⁴

A Murillo se le atribuye haber creado una agrupación de artistas independientes quienes mostraron su talento en las celebraciones del centenario de la independencia de México y lograron conseguir un apoyo de Justo Sierra, el entonces ministro de Educación quien dio permiso para pintar los murales del antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo. Eso fue mucho antes de que José Vasconcelos tuviera la visión de proyectar el muralismo como punta de lanza en su proyecto estético-cultural, pero este primer impulso fue obstaculizado por el estallido de la Revolución mexicana.⁸⁵ Aquí se vieron los inicios reales de la estrategia del parte del gobierno para utilizar el muralismo como medio para fomentar una identidad propia mexicana con una nueva propuesta estética de contenido y forma.⁸⁶

Antes de la Revolución de 1910 los mexicanos habían estado buscando en otros países la solución de los problemas que los aquejaban, en una sucesión de imitaciones; a España durante el virreinato, a Estados Unidos en la independencia, a Inglaterra y Francia en la Reforma y el Porfiriato. En cambio, el levantamiento revolucionario detonó un ensimismamiento en el cual los mexicanos se volcaron en sí mismos y se esforzaron por crear ideas y expresiones culturales propias.

Dentro de la mentalidad de la gente de principios del siglo XX, se notaba ya una necesidad por nuevas estructuras sociales. Y con la Revolución mexicana se dio el giro cultural que detonó dicho cambio en las estructuras no solo políticas, sino también

⁸³ ÁLVAREZ González, *Obra mural...*, p. 18.

⁸⁴ AZUELA de la Cueva, *Arte y poder...*, p. 42.

⁸⁵ LOZANO, Luis Martín, "Arte moderno de México", en *Historia de la pintura*, Tomo IV, Bilbao, Sauri, 1989, p. 27.

⁸⁶ AZUELA de la Cueva, *Arte y poder...*, p. 24.

mentales, simbólicas y culturales del país. Fue un cambio que no se puede medir en términos cuantitativos pero que aun en la actualidad llegan hasta nosotros y tocan por igual a todas las clases sociales.⁸⁷ En medio de la construcción de este proyecto pos revolucionario aparecieron las primeras corrientes o escuelas mexicanas en la pintura (el muralismo), la música (la música nacionalista), literatura (la novela de la Revolución).⁸⁸

José Vasconcelos invitó a varios pintores como a Roberto Montenegro, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Manuel Rodríguez Lozano entre otros que residían en el extranjero, a que regresaran al país y se hicieran cargo de los muros de los edificios públicos. La Escuela Mexicana sería la encargada de fijar en la imaginación colectiva la más grande epopeya histórica de los mexicanos de ese siglo.

Con el muralismo mexicano se apreció un verdadero acercamiento a la expresión de identidad nacional. Precisamente porque logró abordar temas que representaron la cultura, de igual manera atendió aspectos étnicos, míticos, políticos e históricos.⁸⁹ No buscó imitar a las vanguardias artísticas de Europa, lo cual fue un respiro de frescura de todo el academicismo europeo que se veía desde la Academia de San Carlos y funcionó a su favor definiéndose como una corriente de identidad propia por estar tan alejada de esos movimientos artísticos. Fue este sentimiento nacionalista lo que se convirtió en una de las bases del movimiento muralista. Su propuesta estética, al tratar de proyectar una realidad social⁹⁰ no pretendía mitificar al Estado nación, pero sí presupuso una extrema fidelidad hacia los preceptos de la nación, representando a los que lucharon en las dos guerras, mostrando a México y sus costumbres junto con símbolos que se iban reforzando al paso de los años.⁹¹

Los mensajes plasmados sobre los murales y vitrales de los edificios dependían de la Secretaria de Educación Pública, ahí quedó el testimonio de Rivera, Montenegro, Orozco, Charlot y Guerrero. En ese entonces no se escatimó en esfuerzos ni recursos

⁸⁷ DURÁN Solís, *Op. cit.*, p. 252.

⁸⁸ SALAZAR, Pérez y Maricela Janet, *El nacionalismo en México*, http://www.slideshare.net/chepe_akmh/el-nacionalismo-en-mexico. Fecha de consulta, 4 de diciembre de 2012.

⁸⁹ HECTOR, Jaimes, *Filosofía del Muralismo mexicano: Orozco, Siqueiros, Rivera*, México, Plaza y Valdés Editores, 2012, p. 15.

⁹⁰ Es importante entender que la palabra “realismo” como cualquier otra palabra, debe analizarse dentro del contexto en que se menciona, en este caso, no hablamos del estilo o movimiento artístico del Realismo, que trata de asemejar lo mayor posible el objeto retratado y con la más alta calidad en la técnica, sino de un realismo que trata temáticas de la realidad.

⁹¹ *Ibidem.*, p. 25.

económicos para realizar actividades culturales de gran nivel.⁹² Durante su declive en los años sesentas se reduciría la creación mural a un discurso anecdótico, folclorista, por lo que se vio un cambio notorio de patrocinadores; del Estado a las clases burguesas.

La Revolución mexicana fungió como un común denominador, convirtiéndose en un referente para la propia identidad de la nación. El tema de la Revolución iba a estar presente en diferentes campos artísticos (música, literatura, cine, teatro y artes plásticas como la pintura y la escultura) para representarla, elevarla a un estado glorificador o mostrar su desagrado por los estragos que pudiese haber dejado a su paso, o simplemente para presentarla como un acontecimiento que marcó de manera sustancial a todo el país. La temática de la Revolución ha ido desdoblándose en múltiples temas, pero en estricto sentido debería hablarse de una estructura temática.⁹³

Los temas nacionales fueron una preocupación común en la expresión artística. Podemos mencionar el caso muy marcado del florecimiento de la literatura. Las novelas de Mariano Azuela, Martín Guzmán, José Rubén Romero, Rafael F. Muñoz, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Julio Cortázar, contribuyeron en gran medida a la construcción de identidades nacionales. Aunque fue con Ignacio Ramírez e Ignacio Manuel Altamirano, que se advirtió la aparición del concepto de “cultura nacional” en un sentido muy cercano al natural⁹⁴. Ello implica toda una serie de hechos que es preciso considerar para comprender el origen y significado de la pluralidad cultural de México. La temática en la que habría de fincarse la tradición moderna de las letras fue la Revolución mexicana. Entonces de lo que se trataba la tarea de los intelectuales y artistas era de presentar una visión que fuera una respuesta a esa lucha revolucionaria, por lo que se priorizaba a ese valor como testimonio, más que el propio valor poético y artístico de la obra (esto solo ocurría en el ámbito de las letras, ya que dentro del muralismo la “forma” tanto como el “contenido” fungieron como grandes catalizadores para el desarrollo de este arte plástico).

⁹² DURAN Solís, “Proyecto nacional y las culturas populares, una aproximación”..., p. 68.

⁹³ RUÍZ Soto, Alfonso, “Revolución en las letras”..., p. 498.

⁹⁴ “Ramírez y Altamirano consagrarán buena parte de su actividad literaria a la área de construir la conciencia nacional. Tratarán de sobrellevar las contradicciones entre un concepto universal de cultura, entendida, ésta como posesión de un saber de naturaleza científica, la aceptación de la finalidad moral positivista del progreso y de la civilización, y la necesidad política apremiante de hallar los valores capaces de cimentar la integración nacional, definir la identidad mexicana y sobre llevar los conflictos sociales del país. no parece el concepto “realidad nacional” en sus escritorios porque todavía no se da claramente una realidad nacional integrada. Nicole Girón, “La idea de la cultura nacional en el siglo XIX: Altamirano y Ramírez”, fragmento de *Entorno a la cultura nacional*, México, INI, 1976.

En cambio en la literatura era notorio que el objetivo no era tanto dar a conocer la literatura como revolucionaria sino dar a conocer la Revolución por medio de la literatura. Esto lo entendían los intelectuales literatos como una imposición sobre su trabajo para que se tomaran en serio como verdaderos artistas.

Dentro de la música no fue menor este sentimiento del nacionalismo. Según la versión histórica tradicional hay dos Méxicos: el anterior a la Revolución y el que nació a partir de ella. Pero algunos estudios históricos recientes muestran que en varios aspectos, un nuevo país empezó a surgir antes del conflicto armado de 1910. El largo periodo histórico de más de tres décadas dominado por Porfirio Díaz fue, a pesar de sus conflictos y desaciertos, una etapa de desarrollo económico, social y cultural que sentó las bases para el surgimiento de un México moderno vinculado con otros países europeos y americanos. Esta apertura internacional fue fundamento de un desarrollo cultural y musical que se nutrió de nuevas tendencias cosmopolitas y empezó a superar las inercias del estancamiento.

El nacionalismo musical mexicano surgió a partir del impacto social y cultural de la Revolución. En diversos países de América Latina los compositores emprendieron la indagación de un estilo nacional hacia la mitad del siglo XIX. Aunque el nacionalismo musical predominó hasta la década de 1950, desde el inicio del siglo XX surgieron otras corrientes musicales, unas ajenas y otras cercanas a la estética nacionalista. Ciertos compositores se sintieron atraídos por estéticas musicales opuestas al nacionalismo, al reconocer que los estilos nacionalistas los condujeron por la ruta fácil de la expresión regionalista y los alejaron de las nuevas tendencias internacionales. Un caso único en México es el de Julián Carrillo (1875-1965), cuya extensa obra musical transitó de un impecable romanticismo germánico hacia el microtonalismo, y cuya teoría del Sonido 13 le ganó fama internacional.

Todas estas corrientes permitieron a los compositores mexicanos del periodo 1910-1960 experimentar por los senderos del eclecticismo musical, hasta lograr una hibridez estilística que propició la coexistencia de identidades múltiples, los diversos rostros de nuestra música mexicana. Durante la segunda mitad del siglo XX la música de concierto de América Latina experimentó tendencias de continuidad y ruptura que originaron una diversidad de lenguajes, estilos y estéticas musicales en la práctica compositiva. Además

de la pluralidad y el florecimiento de corrientes diversas se aprecia también una tendencia gradual hacia el cosmopolitismo en las grandes ciudades.

A partir de 1960 nuevas corrientes musicales de carácter experimental aparecieron en la mayoría de los países americanos. Los compositores que se sumaron a las tendencias de ruptura pronto descubrieron que no sería fácil obtener apoyos oficiales para publicar, interpretar y grabar su música, lo cual propició que algunos creadores latinoamericanos se establecieran en Europa, Estados Unidos y Canadá. Pero esta difícil situación empezó a cambiar a partir de la década de los setentas en Argentina, Brasil, Chile, México y Venezuela, cuando los compositores de la “música nueva” encontraron apoyo de organizaciones internacionales, formando asociaciones nacionales.

La ruptura con las corrientes nacionalistas se inició en México a finales de los cincuentas y fue encabezada por Carlos Chávez y Rodolfo Halffter. La generación de la ruptura produjo notables compositores de tendencias plurales que hoy son ya “clásicos” de la nueva música mexicana: Manuel Enríquez (1926-1994), Joaquín Gutiérrez Heras (1927-2012), Alicia Urreta (1931-1987), Héctor Quintanar (1936-2013) y Manuel Jorge de Elías Mondragón (1939)”.⁹⁵

Durante los años de la Segunda Guerra Mundial, la industria cinematográfica mexicana, apoyada por Estados Unidos, prosperó en forma notable. De 1941 a 1945 aproximadamente, el cine mexicano conoció la que después fue llamada “Época de Oro”. En 1941 surgieron varias compañías productoras, como Filmex, Films Mundiales, Posa Films, Rodríguez Hermanos y la asociación de Bustillo Oro y Grovas. Este ambiente cultural favoreció el surgimiento de una nueva generación de directores, entre los que destacaron Emilio “el Indio” Fernández y Fernando de Fuentes. Estos años del cine mexicano no sólo fueron un medio recreativo para la gente, sino también un medio de difusión enorme donde se vieron reflejadas realidades sociales del México. No sólo trataban temas familiares o de la comunidad sino también de comedia, un nuevo cine de charros, de rumberas, de luchadores, de ciencia-ficción y terror y un segmento dedicado al público infantil y servían para mostrar los cambios psicológicos, individuales y colectivos,

⁹⁵ *La música mexicana de concierto en el siglo XX*. <http://www.mexicodesconocido.com.mx/la-musica-mexicana-de-concierto-en-el-siglo-xx.html>. (Fecha de búsqueda 27 de mayo 2013).

que de otro modo, a la familia mexicana le hubiera costado trabajo comprender y enfrentar.⁹⁶

Entre las obras sobresalientes podemos mencionar: *Los de abajo* (1940), bajo la dirección de Chano Urueta. Sustentada en la novela del mismo nombre, de la autoría de Mariano Azuela, la película recrea la forma en que la Revolución impacta en el ámbito rural. *La sombra del Caudillo* (1960), dirigida por Julio Bracho, como la anterior, se inspira en la obra homónima surgida de la pluma de Martín Luis Guzmán. En ella encontramos testimonio de la traición que se hizo a la Revolución Mexicana, es por ello que no se permitió su exhibición por un lapso de treinta años, *Tarahumara* (1965), dirección Luis Alcoriza, *Caltzonzin inspector* (1974), director Alfonso Arau. Se inspira en los personajes de *Los supermachos de Rius*, donde nos relata de manera jocosa la forma en que Juan Calzonzin y Chon Prieto son confundidos por políticos y *Renuncia por motivos de salud* (1975), dirección Rafael Baldón. La película nos relata también la corrupción existente entre los miembros del gobierno mexicano. Por mencionar sólo algunas obras.⁹⁷

1. 5. Al paralelo de la Escuela Mexicana: su cuestionamiento

La escuela mexicana era la culminación de tantos ideales del siglo XIX, románticos y nacionales. Sus apologistas repitieron hasta el cansancio que era producto de la Revolución. Que si bien significó una sacudida a las masas siendo un catalizador para el arte mexicano, las premisas ya estaban planteadas desde antes. Orozco habló en diversas ocasiones de unos antecedentes del muralismo que había que buscar en las primeras décadas del siglo, antes de la aparición del Manifiesto de pintores y artistas revolucionarios.⁹⁸

El agotamiento de todo sistema de formas es una de las constantes de la historia del arte, la forma artística es una de las cosas más necesariamente inconstantes que existen. Pero en el caso de la escuela mexicana era necesario renovarse y eso implicaría matarse un poco.

⁹⁶ *Cine de Oro Mexicano*, <http://cineeoromexico.blogspot.mx/>. Fecha de consulta, 10 de Julio 213.

⁹⁷ “Taller de análisis sobre el cine nacional de la segunda mitad del siglo XX, dinámica de investigación”, parte del proyecto *La Revolución silenciosa, el Diseño en la vida cotidiana de la ciudad de México, Análisis y Prospectiva*”, en http://www.azc.uam.mx/cyad/investigacion/prospectiva/CineMex_programa.pdf. p. 1-6.

⁹⁸ MANRIQUE Jorge Alberto, “El rey ha muerto: viva el rey. La renovación de la pintura mexicana”, en Martha Fernández y Louise Noelle (editoras), *Estudios sobre Arte*, Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 433.

La producción literaria fungió como una vertiente enorme para la reproducción del tema de la Revolución pero con dos elementos importantes; los enfoques, político y estético, donde el político o el que narrara la realidad tuvo mayor jerarquía. La poética debió aparecer como forma de modelo estructural para mostrar la historia de la Revolución. Es decir al igual que los artistas plásticos, dentro de las obras literarias se encontraban ideologías profundas sobre la posición que tenían los autores con respecto a su gobierno, su política y la manifestación artística que querían presentar. De modo que con los grandes cambios desde 1910 se adquirió una conciencia del sujeto, donde podía estar a favor o en contra de la Revolución, es decir, se trataba de una cuestión de defender el antiguo orden o tratar de propiciar uno nuevo.⁹⁹

Dentro de la literatura mexicana los críticos dieron preferencia a la obra más como un testimonio que como una obra artística, es decir, minimizaron sus aspectos literarios y poéticos para exaltar su valor testimonial. Por lo tanto, en la medida en que se trataran temas como la vida indigente, de los marginados o los campesinos, serían rebajados a un segundo término de importancia. Se aclaró que muy por encima a la estructura poética y estética de la obra se otorgaba mayor importancia a la “verdad histórica” en los textos, siendo que no importaba lo que eran ni cómo era, sino lo que supuestamente querían decir. Se manejó el término “contenidismo”, e “intencionalismo”: lo que dice el texto y lo que quería decir el autor respectivamente. Estos fueron conceptos que marcaron una pauta “correcta” a seguir.¹⁰⁰ Dentro de esta época de auge encontramos que el desarrollo del cuento de la Revolución alcanzó su punto culminante en 1934, año en el que aparecen obras como *Los fusilados* de Cipriano Campos, *Sangre de mi sangre* (1924) por Alfonso Fabila, quien también publicó *Seis cuentos mexicanos de la Revolución*, por mencionar algunos.¹⁰¹

Este fue el camino que se tomaba en las artes literarias en los años posteriores a 1920, con características y parámetros que marcaron su modo de realización. El propio Julio Jiménez llegó a expresar ciertas críticas machistas llamando “afeminada” a la literatura mexicana, denigrando y marcando lo femenino como un adjetivo para designar una “mala literatura” y lo viril como “buena literatura”. Se buscaba que la obra literaria contuviera justamente este “hecho real histórico” y se manejó como indeseable lo “irreal”,

⁹⁹ RUÍZ Soto, “Revolución en las letras”..., p. 481.

¹⁰⁰ *Ibidem.*, pp. 481-482.

¹⁰¹ *Ibidem.*, p. 521.

lo “fantasioso” que es como se le consideraba a lo femenino.¹⁰² Dentro de la historia de la literatura es importante este detalle de la crítica de Jiménez, ya que en oposición a él estaba Francisco Monterde que afirmaba que sí existía una literatura mexicana viril.

De esta discrepancia surgieron consecuencias al volcarse las miradas y el interés hacia una novela que fue considerada como controversial, analizándola desde su aspecto temático-ideológico hasta su forma y estructura estilística, esa obra fue, *Los de abajo*, de Mariano Azuela¹⁰³, pero que más que como un texto literario se quería encasillar como testimonio político (lo cual es considerado un equívoco por algunos, el tratar de clasificar una obra literaria unívocamente). Con esta obra quedó cimentado el filón temático sobre la que habría de fincarse la tradición moderna de nuestras letras: la Revolución mexicana.¹⁰⁴ Este cambio dentro del contenido y forma que se vio con la obra de Azuela, pudo apreciarse también en el movimiento artístico plástico (la Escuela Mexicana). Éste se encontraba en plena transición y desarrollo del *contenidismo* estructural y de forma.

El nacionalismo y la identidad nacional son conceptos que pueden ser vistos como parte de un constructo y acumulación de ideologías que penetraron en la sociedad mexicana para moldearla de acuerdo a un ideal que el Estado proponía. Sin embargo, esto no era del todo aceptado, incluso por uno de sus principales representantes en las artes plásticas, David Alfaro Siqueiros quien fue de los primeros en manifestar y cuestionar la temática de arte nacional.

En mayo de 1921 en Barcelona, Siqueiros publicó la revista *Vida Americana* (de la cual apareció un solo número). En ella retomaba y desarrollaba ideas que en modo más o menos uniforme vagaban en el ambiente mexicano. Siqueiros tenía dos opiniones sobre este tema. Escribió ahí: “nuestra natural fisonomía racial y local aparecerá en nuestra obra, inevitablemente...” “Acerquémonos [proponía] a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles, los pintores y escultores indios...”. Por otro lado prevenía contra las teorías basadas en la relatividad del arte nacional. Al pedir que los artistas se universalizaran, entendía que la identificación con lo propio llevaría a esa dimensión universal siempre que no se hiciera un arte arqueologista: consideraba que la proximidad con los indios daría a los

¹⁰² *Ibidem.*, p. 483.

¹⁰³ Se reconoció a Mariano Azuela como el primer escritor que, con temas basados en la Revolución mexicana, abrió una nueva etapa en la literatura nacional.

¹⁰⁴ *Ibidem.*, p. 483, 485.

artistas la asimilación del vigor constructivo de sus obras. Pedía que se adoptara esa energía sintética, pero sin llegar a las lamentables reconstrucciones arqueológicas. Es decir, propuso un nacionalismo amplio, con sentido profundo, “no pintoresco ni superficial”.¹⁰⁵

Entre los años cincuenta y sesentas surgieron una serie de grupos independientes, donde los artistas eran llamados así por el hecho de que no querían pertenecer ni a la escuela mexicana ni tampoco ser patrocinados por la clase de élite. Pero aun faltaba mucho para que se consolidaran sus posiciones, ya que hasta ese entonces, su creación artística notaba un gran contraste y oposición al bloque de la Escuela Mexicana, por lo que su obra aun estaba confinada a la marginación al no contar con acceso a su difusión en los espacios públicos, ni tampoco contaba con gran demanda entre la burguesía creciente. Por lo que en este periodo los pintores vanguardistas comenzaron a presentar un frente más agresivo y buscaron agruparse para crear galerías independientes que promovieran y difundieran su arte¹⁰⁶.

Entre los artistas, escritores e intelectuales llamados independientes se encontraba, Leonora Carrington (pintora de origen inglés que se inició en el surrealismo de la mano de Max Ernest y desarrolló la mayor parte de su vida y obra en México), Mathias Goeritz (pintor, escultor y arquitecto mexicano, asociado a la tendencia de la abstracción constructiva), Raúl Anguiano (pintor mexicano nacido en el estado de Jalisco en el marco del México post revolucionario, considerado como uno de los mayores exponentes de la Escuela Mexicana de Pintura), Jesús Guerrero Galván (pintor conocido por ser un intérprete del espíritu mexicano, supo plasmar el ambiente y la figura humana con temas como las mujeres y los niños. Su estilo se ha reconocido como realismo mágico y poético, con influencias italianas, de la plástica popular jalisciense y de la cultura mexicana), Enrique Echeverría (pintor mexicano, cofundador de la galería Prisse junto con Vlady, Alberto Gironella, José Bartolí, Héctor Xavier y José Luis Cuevas, creando un lugar que aunque de corta vida, fue puntal de la ahora llamada Ruptura), José Luis Cuevas (pintor, dibujante, escritor, grabador, escultor e ilustrador mexicano. Su formación artística es prácticamente autodidacta. Ha sido una de las principales figuras de la “generación de ruptura” con

¹⁰⁵ CASADO Navarro, Arturo, “La crítica pro y contra de la escuela mexicana” en *El Arte Mexicano: Arte Contemporáneo I*. Tomo 13, México, Salvat Mexicana, Consejo Nacional de Fomento educativo, 1986, p. 1819.

¹⁰⁶ RODRÍGUEZ Prampolini, “Las artes visuales en México de 1910 a 1985”..., p. 347.

el muralismo mexicano y uno de los más destacados representantes del neofigurativismo), Octavio Paz (escritor mexicano. Nieto de escritor Ireneo Paz) y Vicente Rojo (pintor y escultor mexicano, aunque nacido en 1932 en Barcelona, España, ciudad en la que hizo sus primeros estudios de escultura y cerámica), entre muchos otros.

Este rechazo del nacionalismo fue manifestado en diversas y muy amplias áreas sociales; además de formatos artísticos, también llegaron hasta espacios de prensa. Fue en este caso donde José Luis Cuevas, en 1956, en el suplemento de *Novedades* “México en la cultura”, lanzó el manifiesto *La cortina de nopal*, en el que sostuvo una violenta batalla contra el nacionalismo y lo señaló como... “la peculiaridad mexicana que más detesto...contra ese México ramplón, limitado, provincianamente nacionalista, reducido en su alcance, temeroso de lo extranjero por inseguro de sí mismo, contra ese México me pronuncio”.¹⁰⁷

De estas aseveraciones Cuevas comentó y explicó que la razón de su repudio era por considerar que el arte había caído en un callejón sin salida, que los pintores de entonces seguían repitiendo viejas formulas, que provocaban la asfixia entre los artistas jóvenes. Para posteriormente comentar que ya tenía otra percepción acerca del muralismo y señalar sus enormes virtudes y meritos; pero en aquel entonces se trataba de derrocar al dictador y renovar la pintura mexicana.¹⁰⁸ Aunque sí fue notoria su oposición hacia la supuesta ideología que manejaba el muralismo en el sentido de representar lo nacional. Su crítica se basó en el supuesto de que el discurso mural no era del todo comprensible para las masas. Esto es relevante porque uno de los principios que se manejó dentro del arte mural fue que debiese ser un arte para el pueblo, didáctico, hacia la gente común, por lo tanto comprensible. Llevó su argumento hasta a un límite, llegando a afirmar que en esencia el arte es por excelencia y por naturaleza elitista. A esto podemos agregar otro punto de vista, el de Vicente Rojo, quien dijo jamás haber entendido la consigna de los artistas de pintar para el pueblo y consideró al pueblo mismo mucho más sabio que al propio artista.¹⁰⁹ Lo anterior puede ser visto como la otra cara del nacionalismo en el campo artístico mexicano en la segunda mitad del siglo XX, donde vemos diferentes manifestaciones y sentimientos

¹⁰⁷ CUEVAS, José Luis, *Cuevario*, México, Grijalvo, 1973, p. 21.

¹⁰⁸ EDER, “El Muralismo mexicano: Modernismo y Modernidad”, p. 349.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 353.

encontrados sobre los lineamientos que debió seguir el arte en los años posteriores a la Revolución mexicana.

Los grupos “independientes” se presentaron como opositores a esta imposición del Estado. Tuvieron a Octavio Paz como uno de los tantos intelectuales y activistas de estos grupos, el cual mencionó:

“Desde hace años sostengo una pequeña e intermitente polémica, no contra este o aquel artista, sino contra dos actitudes que me parecen gemelas; el nacionalismo y el espíritu de sistema-afirma Octavio Paz. Ambas son estériles y ambas convierten en desierto aquello que tocan. Las dos son enfermedades de la imaginación y su verdadero nombre es mentira. Uno expresa, en su arrogancia, un sentimiento de inferioridad: el otro, en su certidumbre, un vacío intelectual, mentira pasional, mentira razonadora. La función del nacionalismo es ocultar la herida, esconder la carencia, disfrazar una realidad que nos avergüenza. Es una mentira que nadie cree, excepto el que la dice. Por eso es peligrosa. Principia como una falsa complacencia frente a nosotros mismos y una intolerancia ante los demás; termina con un descubrimiento; negamos a los otros porque no estamos seguros de nuestra existencia propia... en política, la expresión más extrema del nacionalismo es el linchamiento, y del sistema, la purga”.¹¹⁰

Octavio Paz anteriormente habría sido miembro de la LEAR donde realizaban arte con crítica social y política, con temática de corte muy nacionalista, pero cansado de eso entre los años cincuentas y sesentas fue el locutor oficial de los artistas independientes.

En muchas áreas se manifestó el declive de interés por temáticas nacionalistas, tanto en la música, la literatura y en las artes plásticas y un factor que lo fomentó fue el desarrollo de las ramas del conocimiento como la antropología, la geografía etc., que fueron influenciando y ampliando los temas de interés, incluso la globalización fungió como catalizador del rompimiento de esta ideología. El nacionalismo fue visto entonces como una forma de representar la identidad de México. En donde las identidades nacionales como un constructo de las actividades cotidianas, la música popular, las artes plásticas, la literatura y las prácticas populares, como las telenovelas, los comics, deportes, comida etc. fueron las más representativas.

De la misma manera puede concebirse como una manifestación de poder político, con base en el Estado, donde las ideas controvertidas estaban estrechamente relacionadas con argumentos encontrados de lo que es la nación. Incluso los intelectuales desarrollaron o

¹¹⁰ PAZ Octavio, *Puertas al campo*, Barcelona, Seix Barral, 1972, p. 215.

construyeron un imaginario nacional para las elites del siglo XX. Un imaginario como lo plantea Benedict Anderson.¹¹¹ Un imaginario donde las artes formaron parte del pensamiento colectivo. Alberto Manrique reflexiona en su libro *Una visión del arte y de la Historia*¹¹² y contrapone el arte culto con el arte popular y el sentido o la definición que entendemos que le damos al arte popular, cuestionando si nosotros mismo imaginamos y creamos este arte a partir del arte culto y la manera en que ambas categorías se atacaron, cuando el propio artista junto con el espectador eran quienes imaginaban lo que era culto y lo que era popular. Incluso se mencionan categorías de lo que un artista debe o se espera que aporte para considerar su obra dentro de alguna categoría.

¹¹¹ ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1983. ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1983. http://www.personal.psu.edu/users/s/a/sam50/readings521/BA_Imagined-Communities.pdf. Fecha de consulta 3 de julio 2013.

¹¹² MANRIQUE, Jorge Alberto, “El problema de la ambigüedad del Arte Mexicano” en *Una visión del Arte y de la Historia*, Tomo I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000, pp. 90-93.

Capítulo II

Alfredo Zalce, obra y afiliaciones políticas

2. 1. Alfredo Zalce, obra y afiliaciones políticas

Para fines de la época porfiriana México se encontraba en lo que podría llamarse, una época de apertura con respecto al mundo, con un deseo de ser un país “civilizado”;¹¹³ y una manera de hacerlo era por medio de las artes. El lugar donde comenzaron a gestarse esos cambios fue en la Academia de San Carlos en el siglo XIX. Alfredo nacido en el año de 1908, estudió durante seis años en dicha academia y en la Escuela de Grabado Directo. Estudió con Germán Cedovius, donde vio dibujo al natural con Leandro Izaguirre y Sóstenes Ortega, anatomía con Carlos Dublán y por supuesto fue alumno de Diego Rivera. Por su parte José María Lozano y Juan Pacheco instruyen a Zalce en Historia del Arte y Perspectiva, respectivamente.

Después de los “tres grandes” (también Fermín Revueltas entre otros) del muralismo, surgió la segunda generación de artistas, quienes siguieron las enseñanzas y modelos de la escuela mexicana, pero aportando un estilo propio. Xavier Guerrero, Alva de la Canal, Fernando Leal, Pablo O’Higgins, José Chávez Morado, Leopoldo Méndez y Alfredo Zalce figuran como los que destacaron en diferentes grupos artísticos y aportaron a México grandes obras. También aparecieron agrupaciones artísticas con un sentido de crítica social: la Liga Anti-imperialista de las Américas (LAA), el Grupo Revolucionario 30-30, el Taller Artes del Libro, el grupo Lucha Intelectual Proletariado (LIP), la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y el Taller de Gráfica Popular (TGP).

Alfredo Zalce como alumno de Gedovius estuvo expuesto a todo el arte europeo, pero sobre todo al alemán, ya que este profesor después de haber estudiado en la Academia de San Carlos se trasladó a Alemania donde retomó sus estudios de pintura en la Academia Real de Munich. El otro maestro de Zalce, Leandro Izaguirre pintor realista, destacaba por sus temas históricos. Su obra "*El suplicio de Cuauhtémoc*" representando la tortura padecida por el último emperador azteca, tuvo gran reconocimiento entre muchos artistas; para Zalce, este y muchos personajes que Izaguirre representa tendrían gran impacto en

¹¹³ MANRÍQUE, Jorge Alberto, *Arte y Artistas Mexicanos del siglo XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000, p. 12.

Zalce. La imagen de Cuauhtémoc sería representada pero en otro contexto, no el de tortura ni sufrimiento, sino que sería un Cuauhtémoc de pie firme y como símbolo del México antiguo, encabezando a todas las luchas que le seguirían.

Con Diego Rivera no solo aprendió técnica artística, sino que también fue fuertemente influenciado en las composiciones que tendrían sus futuros murales. La tan marcada división de bandos, es decir, la composición maniquea en los murales.

Fue en la LEAR (1934) y en el TGP (1937) donde Alfredo Zalce tuvo una importante participación y donde se configuró la ruta estética y crítica que recorrería en los siguientes años. Dentro de la LEAR estuvieron miembros que pertenecieron anteriormente al Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores o al Partido Comunista, agregándose varios artistas cuyo deseo de renovación artística compartían. En este grupo figuraron escritores como Juan de la Cabada, el cubano Juan Marinello, Octavio Paz y el músico Silvestre Revueltas. Iniciaron sus actividades bajo el lema “ni con Calles ni con Cárdenas”, pero a medida que avanzaba la gestión cardenista fueron acercándose al régimen y terminaron por recibir apoyo de su gobierno.¹¹⁴

El grupo de la LEAR en la actividad creadora, mantuvo viva una conciencia nacional y patriótica al tiempo que las preferencias estéticas y los modelos artísticos respondían a las corrientes preponderantes en la escena mundial, especialmente aquellas de signo radical antiimperialista, anticapitalista y propulsor de una nueva sociedad que surgiría tras conflictos sociales de clase.¹¹⁵ En sus actividades se planteaba como meta el apoyo al movimiento revolucionario del pueblo por medio de su arte.

Fue durante el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940) cuando los intelectuales de México llevaron a cabo una de las acciones que constituyeron la redefinición de objetivos que ejecutó la LEAR: el congreso realizado por este grupo en 1937 en el Palacio de Bellas Artes. Los miembros de la Sección de Artes Plásticas que participaron fueron: Alfredo Zalce, Leopoldo Méndez, Gabriel Fernández Ledesma, Jorge Juan Crespo, Agustín Lazo y Carlos Mérida.¹¹⁶

Los puntos resolutorios a los que se llegó en esta reunión fueron los siguientes:

¹¹⁴ RODRÍGUEZ Prampolini, “Las artes visuales en México de 1910 a 1985”..., p. 327.

¹¹⁵ TIBOL, Raquel, “El nacionalismo en la plástica durante el Cardenismo”, en *Proceso*, N°. 362, Octubre 10 de 1983, pp. 53-54.

¹¹⁶ VELARDE Cruz, Irene Sofía, *Entre historias y murales. Obras ejecutadas en Morelia*, Morelia Instituto Michoacano de Cultura, Departamento de Investigación de Cultura y Artes, 2002, p. 21.

1. Un arte nuevo realmente importante solo podría ser creado en el proceso de su integración al servicio de los intereses de las grandes masas trabajadoras, pues un arte dependiente del favor burgués no podría servir sino a esta clase y todos los intentos individuales con sus valores parciales estarían condenados a fracasar.
2. Estrechar los vínculos con la clase trabajadora por medio de sus diferentes organismos sindicales y de lucha popular en escala nacional e internacional desde el punto de vista de sus intereses comunes.
3. Consecuentemente con un proceso de integración del arte al servicio de la lucha revolucionaria, debería hacerse un análisis científico de los procedimientos técnicos y formales empleados por las Artes Plásticas a través de la historia, así como de los procedimientos ofrecidos por la ciencia de la industria moderna, con el objetivo de utilizar estos conocimientos a favor y en la medida que lo requirieran las necesidades de este movimiento de integración.
4. El artista en México debería agruparse tomando en cuenta los principios ideológicos revolucionarios de la lucha del momento, fundamentalmente los que combatían el fascismo, el imperialismo y la guerra, bajo un plan sindical en defensa de sus intereses profesionales.
5. Los artistas de México deberán solidarizarse con las luchas de los artistas en el extranjero por sus reivindicaciones políticas y económicas.¹¹⁷

Los ideales manifestados por los artistas plásticos en México durante este periodo conservaban muchos de los objetivos que habían sido planteados al inicio del movimiento de 1922. Sin embargo, se advirtió que la Segunda Guerra Mundial y la lucha contra los movimientos nazi y fascista tuvieron gran relevancia en las discusiones dentro del Congreso, al igual que el interés que se manifestó por los problemas de la clase obrera.

Los aportes de Alfredo Zalce dentro de la LEAR fueron en la Sección de Artes Plásticas,¹¹⁸ donde realizó dibujos, litografías y participaciones colectivas, como fue el caso de la decoración de los Talleres Gráficos de la Nación por contrato con el sindicato obrero

¹¹⁷ TIBOL, Raquel, *Evocaciones con motivo del salón experimentación*, en *Proceso*, N° 119, febrero 12 de 1979, México, p. 52.

¹¹⁸ La LEAR contó con otras secciones como, Literatura, Pedagogía, Música, Teatro, Cine y Ciencias.

del lugar.¹¹⁹ Zalce encajó bien en este grupo de “escritores y artistas revolucionarios”, por ser una agrupación con un sentido humanístico donde había cabida para los comunistas, los intelectuales y artistas progresistas: todos unidos contra el fascismo, contra la guerra y por sus concreciones en la defensa de la Unión Soviética.¹²⁰

A estos artistas se les clasificaban dentro de la izquierda; característica que compartía Zalce. En términos generales, la LEAR fue una organización independiente en el sentido de no estar directamente relacionada con gobierno alguno; pero su articulación con el proyecto democratizador del presidente Cárdenas contribuyó a darle a éste la dimensión política necesaria y a consolidar un proyecto de cultura popular. Cuenta en esto la dimensión internacionalista del proyecto desarrollado de manera distinta al espiritualismo vasconceliano. Esto determinó lo que podría considerarse una práctica cultural y el disciplinamiento de la izquierda. En este sector se consideraba que la función social del intelectual revolucionario era la de un militante activo capaz de señalar los peligros que corría la cultura, tratando de convertir la obra artística literaria en un vínculo que llegase a las masas para influenciarlas.

“Nosotros intelectuales de izquierda nos consideramos producto de un momento histórico caracterizado por las contradicciones económicas. Nuestra actitud es pues de lucha contra las clases opresoras y a favor de las oprimidas. Estimamos que para que el arte se desenvuelva y perpetúe como expresión de nuestra época, debe cambiar su derrotero, siguiendo el que señala la realidad social”.¹²¹

Alfredo Zalce llegó a la LEAR ya con amplia experiencia artística. Su mural, *Las Lavanderas*, en la Escuela Daniel Delgadillo forma parte del proyecto desarrollado durante el gobierno del presidente Abelardo L. Rodríguez (1932-1934) para que en los edificios escolares hubiera elementos populares. Estando con este grupo, Zalce pintó otro mural, ahora para la Escuela Doctor Balmis y en el mismo año del proyecto sindical de Talleres Gráficos de la Nación, (1936) el cual fue destruido. Posteriormente regresa a Morelia con Leopoldo Méndez para homenajear a Lenin en la Confederación Revolucionaria Michoacana del Trabajo. Y con éste mismo, junto con Pablo O’Higgins y Fernando Gamboa hicieron varias obras, como el mural *Los trabajadores contra la guerra y el*

¹¹⁹ ZALCE TOTAL, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Gobierno del Estado Michoacán, Gobierno del Estado Guanajuato, Edición Harte Reinking y Asociados, 1995, p. 26.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 39.

¹²¹ *Ibidem*, p. 34.

fascismo (1936, actualmente ubicado en Universidad Nacional Autónoma de México)¹²².

En una carta a Antonio Rodríguez en el año de 1964 recordó:

“por primera vez en México la pintura mural se pagó con dinero de un sindicato obrero. Los temas que se plasmaron en las paredes fueron pedidos por los obreros en asamblea general y los pintores y los dirigentes buscamos las soluciones a esos temas. Los maestros rurales nos pedían trabajos para ellos; las organizaciones políticas y culturales progresistas nos pedían grabados, dibujos, carteles etc. Con asuntos o temas que ellos querían fueran interpretado”.¹²³

Ante la burocratización y oficialización de la LEAR, el grupo más politizado y combativo se separó para emprender otros proyectos. Alfredo Zalce lo hizo para unirse en 1937 al Taller de Gráfica Popular (TGP), con la idea crear obras de carácter político y alta calidad artística. Este taller fue fundado originalmente por Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Luis Arenal con el propósito de “realizar un esfuerzo constante para que su producción beneficie los intereses progresistas y democráticos del pueblo mexicano, principalmente en su lucha contra la reacción fascista”.¹²⁴ Los puntos de interés del TGP fueron:

1. Agrupar artistas para producir un arte de la más alta calidad estética.
2. Considerar que el arte, además de su misión estética tiene una función social y humana que cumplir.
3. Estrechar la producción artística con los intereses de las clases trabajadora y media.
4. Utilizar para la creación artística los procedimientos mecánicos y formales más adecuados a la expresión y función de las premisas anteriores.

El proceso artístico de la gráfica consistía en proponer un tema, la mayor parte de orden político, social o de denuncia, el cual era profundamente investigado, con el objetivo de contar con todos los elementos necesarios para la realización de la obra. Esta

¹²² La ubicación original del mural fue el edificio de la calle de Tolsá número 9 y el fresco ocupaba el cubo de la escalera con una superficie aproximada de 100 metros cuadrados. Ante su inminente demolición, los murales fueron entrapados y trasladados a bastidores de fibra de vidrio por técnicos del Centro Nacional de Conservación del Patrimonio Artístico Mueble, entonces bajo la dirección de Tomás Zurián, aunque el primer testimonio sobre restaura data de 1970 y corresponde a Eliseo Mijangos. Consulta en *Cronología* <http://www.zalce.com/zalce/chronology.htm>, fecha de consulta 18 de agosto 2014.

¹²³ TIBOL Raquel, *Gráficas y Neográficas en México*, México, Consejo Nacional de Fomento Educativo, Universidad Autónoma de México, 1987, p. 178.

¹²⁴ NOELLE Louise, “El Taller de Gráfica Popular; Doce años de obra artística Colectiva”, en *La Estampa Mexicana*, Universidad Nacional Autónoma de México, Editores Meyes Hannes 1949, p. I. Véase <http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/node/6> (Fecha de consulta 10 de julio 2013).

información servía para debatir a fondo sus principales facetas. Una vez terminado el trabajo se exponía a la crítica común: con ella se buscaba precisar hasta qué punto las formas utilizadas traducían el contenido de la manera más clara y directa. Este tipo de discusión y dinámica funcionó de manera muy constructiva para todos, debido a la efectividad y la aceptación que tuvieron sus trabajos.¹²⁵ Estos puntos base estaban también muy ligados a los objetivos que se exponían para la pintura mural, lo que no es de extrañar ya que los miembros del taller eran activos ejecutantes de la misma.¹²⁶

Alfredo Zalce participó en todos los trabajos, exposiciones, y ediciones hasta su voluntaria separación por diferencias teóricas en 1947. Sobre el TGP precisó en la carta a Antonio Rodríguez:

“la finalidad de los que fundamos el TGP era hacer gráfica para el pueblo; nuestros clientes eran las organizaciones obreras. El grabado tenía una función determinada, un consumidor real no un cliente hipotético. No entró el TGP en concursos ni sacamos premios ni menciones honoríficas. No estuvimos a la moda porque nuestro trabajo era vital. Con toda honradez, si un trabajo no gustaba a quien lo pedía o a otros miembros del TPG, lo repetíamos y se acabó. Si a los críticos les gustaba o no les gustaba nuestro trabajo, no tenía importancia porque ya sea una conferencia anti-nazi, una escuela, un Primero de Mayo reclamaba un nuevo esfuerzo. Un clima social determinado hacer florecer cierto arte. Creo que México ha cambiado, nos los grabadores. Cuando se nos pidan grabados para ser editados por miles. Con asuntos profundamente humanos, en los que la gente que dirige creyera, verá usted florecer talentos entre gentes que nunca hubieran tomado un buril”.¹²⁷



Numerosas agrupaciones de artistas y escritores democráticos y de izquierda en diversas partes del mundo unieron esfuerzos para enfrentar al nazi-fascismo haciendo del arte un arma más. En México, primero la LEAR y después el TGP, se unieron a la consigna de frente único establecida por la Unión Soviética, con lo que se dispusieron a combatir al

¹²⁵ MANRÍQUE, “La crisis del muralismo”..., p. 2024.

¹²⁶ *Tiempo*, México, octubre 23 de 1942, p. 34.

¹²⁷ TIBOL, *Gráficas y Neográficas en México...*, p. 179.

imperialismo, al nazismo y a la guerra¹²⁸. Las obras del Taller abordaron esta doble vertiente que trataba, tanto temas nacionales como internacionales. Algunas obras que se realizaron en este Taller fueron:



1. Ángel Bracho 1945.
2. Alfredo Zalce 1949.
3. Alberto Beltrán. *Detengamos la Guerra*. 1951

Zalce descubrió la necesidad de trabajar un tema y convertirlo en un acontecimiento por la vía técnica, por ejemplo: el famoso enfrentamiento entre la agrupación paramilitar reaccionaria de los Camisas Doradas, del que hizo una linoleografía.



Alfredo Zalce.
Los camisas doradas contra los choferes. s.f. Linóleum, 21 x 30 cms.¹²⁹

En ella se muestra un taxi chocando con el caballo encabritado en el centro, rodeado por figuras en lucha de los guardias rurales contra los trabajadores del transporte urbano, quienes actúan a manera de tensionar la situación. En la obra se manifiestan claramente la

¹²⁸ ROURA Alma Lilia en <http://www.mexicodesconocido.com.mx/el-taller-de-grafica-popular1.html>, Fecha de consulta 4 de agosto 2014.

¹²⁹ Fotografía tomada de *PATRIMONIO ARTÍSTICO*, <http://www.pgr.gob.mx/servicios/seccion%20cultural/Patrimonio/page.asp?page=35>.

lucha y sus señales precisadas en el caballo, los atavíos de los campesinos, los automóviles de modelo antiguo y contemporáneo. Este ejemplo sirve para ver cómo Zalce trascendió a la anécdota y en su momento la volvió una gráfica estética.¹³⁰

Desde su estancia en el grupo LEAR, Alfredo Zalce tuvo una producción constante y ya en el TGP la mantuvo, combinándola con actividades que le permitieron establecer contacto entre la provincia y la capital; algunas de estas acciones las realizó junto con maestros rurales. Este afecto por la provincia fue la mayor influencia para unirse a las Misiones Culturales recorriendo varios estados de la República. Por medio de carteles y grabados en madera colaboró en diversas publicaciones de divulgación social y pedagógica.

Diego Rivera le había hablado a Vasconcelos de la educación artística en la Unión Soviética donde los pintores eran maestros y no se encerraban a trabajar en su estudio. Un modelo similar se implementó en México, donde cada misión estaba integrada por un músico, un pintor, un profesor de educación física, un maestro de pequeñas industrias, un operador de radio y cine que lleva su planta de luz y sus películas, una organizadora una enfermera y el jefe de la misión: un maestro normalista. A Zalce le tocaba hacer las máscaras, la escenografía para las danzas, pintar letreros, procurar que los maestros rurales ayudaran a los niños a fijar los conocimientos a través de dibujos de animales; de plantas, de cosas, de hechos históricos y cosas que observaran en la vida y la representaran¹³¹. El estar sumergido e ir conociendo cada costumbre y tradición de las distintas provincias en las que trabajó, le ayudó a fortalecer su gusto por la temática del paisaje y la escena rural. Este tipo de trabajos se vio reflejado sobre todo en su pintura sobre lienzo (de caballete). Pero también aplicó este conocimiento en el mural.

2. 2. Lenguaje artístico de Zalce

El lenguaje adoptado por Zalce y algunos de sus compañeros artistas, puede ser clasificado bajo los términos “realismo” y “social”; es decir, retratando la realidad social. Considerándolo como el estilo más adecuado para comunicar de forma masiva, mensajes cuyas imágenes directas y urgentes impresionarán e informarán al pueblo. Refiriéndose al realismo social como el lineamiento temático que seguiría el arte mexicano de estos años,

¹³⁰ ZALCE *TOTAL...*, p. 34.

¹³¹ VACA, “Semblanza de Alfredo Zalce”, p. 23.

que se basa en crítica y fuerte opinión de los artistas sobre la realidad, ya sea de su propio país o del resto del mundo. En otras palabras el artista plástico quería mostrar lo que ocurre en la sociedad mexicana de manera sencilla y entendible para la gente. Este estilo en la gráfica mexicana parte del símbolo directo que Posada supo imprimir.¹³² De hecho, tras la creación de las ocho litografías *Estampas de Michoacán*, señalaron los críticos que Zalce proponía un nuevo nivel para la estampa mexicana, asimilando y renovando formas empleadas por litógrafos y caricaturistas del siglo XIX.¹³³ En 1946, muy preciso apuntó en su diario:

“Leopoldo Méndez dijo una cosa muy bella: un trabajador no mejora una máquina o un instrumento nomas porque sí, lo hace en la medida que lo necesita su trabajo para servirse de ellos y realizar una cosa concreta. La técnica es un absurdo. En pintura es un refugio de cierta gente para no decir nada. O de otro modo: se van quedando sin qué decir y se presenta el puro cascarón: la técnica perfeccionada.

Por muchos años he tratado de comprender bien las consecuencias de la frase: “forma y contenido”, es un lugar común de lo que según es el contenido así es la forma, y de qué forma y contenido son inseparables. Cuando creía ya entenderlo, los ejemplos de pinturas que veía no me parecían tan claros. Concretamente el “contenido revolucionario” de algunos cuadros no estaba de acuerdo con la forma, pues ésta última me parece o “académica” o “modernista”. Mi confusión era provocada por la idea muy generalizada y difundida en artículos y críticas de llamar contenido al tema. Y ahí está todo, pues una cosa puede tener tema revolucionario y ser una obra malísima desde el punto de vista plástico. Es decir sin contenido.

Recordé una idea de Pablo O’Higgins: dice que cuando él ve algo para pintar hay un elemento importantísimo y ligado íntimamente con todos los gestos, las posturas o el sentido humano que presenten las personas, y ese elemento es 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. Y esta es una de las razones por la cual no se puede pintar con apuntes antiguos de los cuales ha olvidado la emoción del color”.¹³⁴

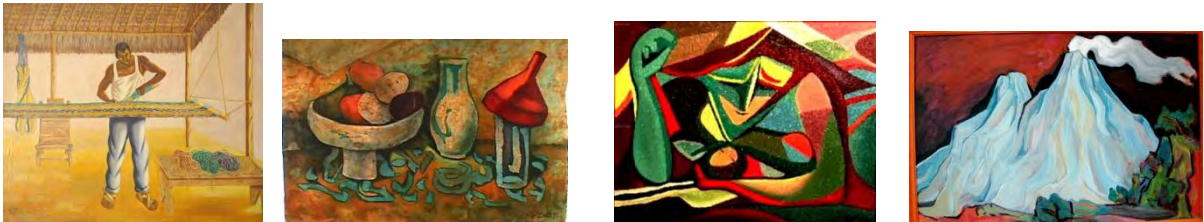
¹³² RODRÍGUEZ Prampolini, “Las artes visuales en México de 1910 a 1985”..., p. 329.

¹³³ TIBOL, *Gráficas y Neográficas en México...*, p. 181.

¹³⁴ Diario de Alfredo Zalce, anotaciones de los días 16 de Agosto de 1946 y el 2 y 22 de septiembre, en *Ibid.*, pp. 181-182.

Continuando con el lenguaje que Alfredo Zalce aportaba a la escena artística, encontramos que en él no se ve el humor negro que se puede encontrar en otros artistas como pudiera verse en Siqueiros, o mucho si nos vamos años atrás, como en Goya, quienes usaban este tipo de humor para reforzar su crítica. Lo que muestra el arte o la esencia de Zalce es un sentido más humilde y neutro al momento de presentar su crítica artística y social.

En su obra de caballete se aleja un poco de toda la narrativa de la historia oficial (o lo que se consideraba oficial) de México. Es decir en este formato maneja más temáticas de bodegones, de hombres trabajando, de madres e hijos, o paisajes rurales y no tanto pasajes trascendentales de México como la Independencia o la Revolución. En cambio dichos temas sí eran frecuentes en su arte en mural, especialmente los analizados para este trabajo.



En su arte en gráfica y de dibujo para revistas, sí aplicó la crítica social más fuerte, claro, dependiendo también del tema y el hecho de que fuera aprobado.



Manifestación Disuelta TGP. 450 Años De Lucha

En los murales, creó un arte diferente al que plasmaba en caballete o para las revistas, fue un arte cercano a la historia oficial y moldeado al espacio y al tipo de público para el que, en primera instancia estaba dirigido. Si bien mantuvo su postura ideológica, también es menester decir conocía su límite de lo que se podía y no se podía hacer en esta mitad de siglo.

2. 3. Zalce como muralista

Se ha dicho que Zalce basaba su poética en principios nacionalistas y revolucionarios de tinte izquierdista, aunado a esto una necesidad de revolución pictórica.¹³⁵ Además del realismo cultivado de diversas maneras, Zalce propuso una línea más subjetiva y más lírica. A partir de la mitad del siglo XX hizo salidas esporádicas para cumplir encargos públicos, los cuales realizaba con plena conciencia de que el muralismo, en tanto movimiento, se había quedado huérfano de soportes populares y había quedado expuesto al discutible criterio “supuestamente nacionalista, patriótico e historicista” de funcionarios inmersos en las sombras de los caudillos.¹³⁶

Zalce destacó por su capacidad para influir en la educación y en los proyectos de extensión cultural del Estado, por la dimensión internacional y por su innovación artística. Realizó su arte con un ideal democrático que se reflejó en la solidaridad con los partidos de izquierda, en sus publicaciones y en sus pronunciamientos.¹³⁷

Zalce tenía la idea de que era el edificio el que le daba el tema (del mural) y recordó uno específicamente:

“aquél donde estuvo el primer Tribunal Superior de Justicia. El tema era la justicia española y la nueva justicia mexicana que yo creo es igual a la de ahora, nada más que antes la inquisición era la que atormentaba, ahora es la policía. Andamos igual”.¹³⁸

En otro relato Alfredo Zalce le escribió a su amigo Jean Charlot:

“me mandaron hacer un retrato de Zapata para una sala del Museo de Chapultepec. En el contrato que firmé decía; al óleo, dos metros de alto, etc., y el personaje en su ambiente. Entonces pinté a Zapata con una milpa al fondo, un campesino y una mujer llorando a un lado como me imagino que era su ambiente: todavía, lo es hoy para todos los campesinos del país”.

Lo anterior le costó la anulación del contrato para la obra y una recomendación para impedirle otros encargos posteriores.¹³⁹

¹³⁵ NACHER Malvaioli, Giancarlo V, Laberintos, Muralismo Mexicano, en <http://www.laberintos.com.mx/muralismo.html>, (Fecha de consulta 8 de julio 2013).

¹³⁶ TIBOL *Gráficas y Neográficas en México...*, p. 184.

¹³⁷ Entrevista con Angélica Abelleira en *La Jornada*, 17 de septiembre de 1986 en *Zalce Total...*, pp. 48

¹³⁸ *Ídem*.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 49.

En 1930 realizó su primera obra mural, hecha a la edad de 22 años en colaboración con Isabel Villaseñor en la escuela de Ayotla, en la ciudad de Tlaxcala. Fue ese uno de los primeros momentos en la historia de la pintura mexicana donde se puso en práctica la técnica del cemento coloreado. Su siguiente mural fue el de *Las Lavanderas* en el año de 1932 sobre el cual expresó:

“es el primer mural que pinté en la ciudad de México, me lo dio Juan O ‘Gorman cuando estaba de Secretario en Educación el licenciado Narciso Bassols. Por aquél entonces casi tenía uno que pagar los materiales y el albañil para pintar”.¹⁴⁰

Posteriormente esos murales fueron tapados con cal por lo que no se tienen fotografías de ellos. Un año más tarde pintó un mural en la Escuela Doctor Balmis en la ciudad de México.



Detalle de Pablo O'Higgins, *La lucha sindical Talleres Gráficos de la Nación*.¹⁴¹

En 1936 junto a Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Fernando Gamboa pintó al fresco el mural *Los trabajadores contra la guerra y el fascismo*. Los temas que se plasmaron en esas paredes fueron pedidos por los obreros en asamblea general y los pintores y los dirigentes buscaron las soluciones. Actualmente una parte de ese mural se encuentra en las bodegas del Archivo de Notarías y el otro fragmento se restaura en el Centro Nacional de Conservación y Registro de Patrimonio Artístico, en la Ciudad de México.¹⁴²

¹⁴⁰ DALAL Alberto, *Alfredo Zalce, Retrospectiva*, México, Teléfonos de México, Harte Reinking y Asociados, 1990, pp. XII.

¹⁴¹ “El movimiento muralista mexicano”, en *Artes e historia*, http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=1609&id_seccion=6419&id_subseccion=5949. Fecha de búsqueda 9 de julio 2013.

¹⁴² ÁLVAREZ González, *Obra mural...*, p. 56.



1



2



3



4

1: Alfredo Zalce, “Trabajador”

2. Leopoldo Méndez. “Trabajador con una máscara de gas”.

3. Detalle del tablero central.

4. Detalle del tablero lateral derecho.

Detalles del mural *Los trabajadores contra la guerra y el fascismo*, 1936.¹⁴³

En 1936, pintó el mural *Lenin*, en colaboración también con Leopoldo Méndez. Esta obra fue realizada en la Confederación Revolucionaria Michoacana del Trabajo en Morelia. Posteriormente la obra fue destruida y la misma suerte corrió el mural, *La prensa reaccionaria de México*, éste último fue un encargo para la Escuela Secundaria N° 2 en el Distrito Federal.¹⁴⁴

Entre los años de 1937 y 1950 Alfredo Zalce pintó cuatro murales en escuelas: uno en Manzanillo, Colima (1937), otro en la Escuela Normal de Puebla (en colaboración con Ángel Bracho y Rosendo Soto) titulado *Las luchas sociales del Estado de Puebla* (1938), uno más en la Escuela Secundaria Núm. 2, *La prensa reaccionaria de México* (1942), y el pintado con Ignacio Aguirre y O’Higgins en la Escuela Rural de Caltzonzin, en Michoacán (1950).¹⁴⁵

En 1950 realizó *Éxodo de la Región de Paricutín*, ubicado en el cubo de la entrada de la Escuela Rural de Caltzonzin, Michoacán, realizado en colaboración con Ignacio Aguirre y Pablo O’Higgins. Lo pintaron con la técnica al fresco y contó con una superficie

¹⁴³ FUENTES Rojas, Elizabeth, “Murales de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios en los Talleres Gráficos de la Nación: Un Historial accidentado”, en <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/viewFile/17180/16350>. Fecha de consulta 9 de Julio 2013.

¹⁴⁴ Secretaria de Educación Pública, Conaculta, *Alfredo Zalce, un creador comprometido con el arte y la sociedad*, <http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=10784#.UdSE3vnrxe8>. (Fecha de consulta 28 de agosto 2013).

¹⁴⁵ TIBOL, *Gráficas y Neográficas en México...*, p. 179.

de 2X3 metros en la pared superior de la puerta, 4.5X7.3 metros en la pared izquierda y 3X4.3 metros en la pared derecha. Este mural es importante por ser un excelente ejemplo predecesor de lo que años más tarde sería la línea temática para uno de los tres murales pintados por Zalce en el Palacio de Gobierno con tintes paisajísticos tradicionales michoacanos: *Paisajes de Michoacán*. En esta obra se recrearon escenas similares pero con toques actuales, un ejemplo de ellos es la relación incomparable entre la construcción de “trojes” y la construcción de la estructura de una presa que marcaba la modernidad con la que Michoacán se transformaba.



*Éxodo de la Región de Paricutín.*¹⁴⁶

El mural representa el paisaje Michoacano con sus grandes montañas. En su muro vecino un paisaje menos cotidiano, donde plasma el volcán Paricutín en erupción. Las personas que se observan son de raza indígena realizando actividades tradicionales para su pueblo.

El muralismo y los trabajos realizados por los miembros de la Escuela Mexicana de Pintura fueron conocidos en Morelia gracias al apoyo que las autoridades concedieron para la difusión de las mismas. En este sentido, Alfredo Zalce como director de la Escuela Popular de Bellas Artes (1950) fue uno de los principales impulsores de la difusión de las obras de los muralistas. Un año más tarde comenzó a preparar un par de obras por encargo para el Museo Regional Michoacano, con la temática Cuauhtémoc y la historia, y Fray Alonso de la Veracruz.¹⁴⁷ Estos proyectos derivaron en dos murales en los años posteriores.

En los años cincuenta Zalce realizó otra serie de murales, los cuales probablemente son los más trascendentales y destacados de su carrera. El mural, *Los defensores de la Integridad Nacional* (1951), *Contribución de Michoacán en la elaboración de la Constitución de México* (1956). Pintó en el techo de la Cámara de Diputados el cual se

¹⁴⁶ Fotografía digital tomada por Martha Delfin. En <http://www.historiacocina.com/paises/articulos/mexico/caltzontzin.htm>

¹⁴⁷ VELARDE Cruz, *Entre historias y murales...*, p. 36.

perdió debido a la humedad que había en ese recinto, sumada la negligencia por parte de las autoridades para su preservación. Fue a comienzos de los años sesenta, cuando el gobernador de Michoacán el licenciado David Franco Rodríguez le encargó ejecutar varios murales en el Palacio de Gobierno de la ciudad de Morelia, tres para ser exactos. En éstos, Zalce representó la historia de la ciudad de Morelia, mural titulado *Momentos importantes en la ciudad de Morelia* (1962), desde la época prehispánica hasta su actualidad. En otro mural plasmó *Paisaje de Michoacán* (1962) en donde muestra escenas de costumbres y tradiciones representativas del estado y el mural que se encuentra en las escaleras principales titulado *La importancia de Hidalgo en la Independencia* (1959-1961).

Estas obras fueron inauguradas el 29 de julio de 1962 por el entonces presidente de la República Adolfo López Mateos.¹⁴⁸

2. 4. La obra mural de Alfredo Zalce en el centro histórico

Alfredo Zalce realizó diversos murales en la ciudad de Morelia, en los cuales dejó plasmada su visión de la historia de México en el plano local, regional y nacional. Los murales que fueron seleccionados para esta investigación son: *La importancia de Hidalgo en la Independencia* (1959-1961), *Paisajes de Michoacán* (1962), *Momentos importantes en la historia de Morelia* (1962) y *Los integrantes de la Identidad Nacional* (1951), localizados en Palacio de Gobierno los primeros tres y en el Museo Regional Michoacano el último mencionado.

Las temáticas utilizadas en estos cuatro murales están dentro del mismo contexto idealista y confidente que determinó la retórica del movimiento y su carácter especial. Puede concretarse que se trataba de crear una especie de evangelio de imágenes dividido en los aludidos apartados de opuestos: opresión-liberación, conciencia-barbarie, dignidad del hombre común-indignidad del capitalista, corrupción-lucha contra la misma, violencia-paz.¹⁴⁹ No puede sorprender por lo tanto, que los murales de Zalce como los de otros muralistas exceptuando a Orozco, tiendan a sobreestimar dichas divisiones tajantes.¹⁵⁰ Esto se debió a que este estilo “maniqueo” es con el que mejor se expresaba el muralismo y era

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 87.

¹⁴⁹ DEL CONDE, Teresa, “Zalce Corrientes Profundas” en *Ethos Educativo No 29*, Morelia, abril de 2004, p. 118.

¹⁵⁰ *Ídem*.

la mejor manera para lograr transmitir el mensaje a un público amplio, ya que, de no ser tan crudos y contrastantes en la composición de las temáticas, se corría con el riesgo de perder la comprensión para el espectador, sobre todo por la cantidad de escenas y narrativas representadas en un solo mural. Este modo de representar acontecimientos históricos permitía reforzar el mensaje que el artista quería exponer. Es decir, el muralista nos la pauta de cómo quiere que leamos sus obras. Para estos casos, se ve que desean que tengamos una lectura maniquea.

2. 4. 1. Mural: *La importancia de Hidalgo en la Independencia*

El mural presenta a Hidalgo como la fuente de dónde provino uno de los gritos de patria y justicia que marcaron la lucha independentista, reconociéndole al cura su labor y dándole su lugar dentro de la tradición histórica, según coinciden críticos del arte e historiadores. En la sección derecha del mural se muestra al general español Iturbide extendiendo la mano en señal de amistad al general mexicano Guerrero, sin embargo al observar con mayor atención podemos percatarnos que la mano está cubierta de sangre de las víctimas mexicanas, mientras que con la otra mano esconde a sus espaldas una corona, ya que éste combatió en el bando realista. Este tipo de iconografías son las que serán analizadas en los siguientes capítulos.

Esta obra deja al descubierto la habilidad de Alfredo Zalce al representar de manera crítica la historia en sus murales, exhibiendo un equilibrio entre su entendimiento de la historia, del gobierno y la política en general de su país, con una lograda composición artística. En este mural Zalce glorifica a los libertadores, a los líderes que lucharon por la independencia de México, a liberales como Benito Juárez y a los personajes más sobresalientes de la Revolución de 1910. Es decir hace una representación de los acontecimientos de la Independencia, la Revolución y la Reforma, mostrando la participación de las fuerzas políticas e ideológicas en la construcción de la nación mexicana.



1. Fotografía digital tomada por autora del proyecto.
2. Fotografía sacada de *Obra mural de Alfredo Zalce*, de Lilia Álvarez González, p. 78.

Alfredo Zalce no veía el mural como un medio de propaganda o un modo de adquirir prestigio, sino un lugar donde se le presentaba la oportunidad de exponer su visión de las luchas del pueblo mexicano por su libertad. Es decir, su enfoque iba hacia la expresión de una preocupación por lo que sucedía en México por medio del arte, más que interés por reconocimientos o premios.¹⁵¹

2. 4. 2. Mural: *Los defensores de la Integridad Nacional*

Este mural se encuentra en el Museo Regional Michoacano. Fue realizado con el auspicio del Museo Michoacano y el Instituto Nacional de Bellas Artes en el año de 1951. La violencia, la desigualdad y la explotación que se desarrolló en México desde la época colonial fueron temas recurrentes en sus murales. Esta situación fue reflejada en *Los Defensores de la Integridad Nacional*, que muestra la violencia que ejercieron los españoles hacia los indígenas. Lo mismo podemos observar en el mural de Diego Rivera en Palacio Nacional, en el Distrito Federal, donde representa la organización de los pueblos prehispánicos antes de la Conquista, las batallas entre indios y militares españoles, así como la explotación posterior y los procesos inquisitoriales. Esta temática también la trabajó José Clemente Orozco en el mural *Caballo Bicéfalo* localizado en el Hospicio Cabañas donde se puede notar en una parte de la composición un hombre con armadura que monta un caballo de dos cabezas, mientras pisa a unos individuos que posan en el suelo. Incluso Hollis Holbrook en el mural *La Conquista* reflejó los abusos de los españoles.

¹⁵¹ GUTIERREZ López, Miguel Ángel, “La obra Mural de Alfredo Zalce en el Museo Regional Michoacano”, *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, número 46, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Julio-Diciembre, 2007, pp. 139-141.



1. Fotografía tomada de: GUTIERREZ López Miguel Ángel, “La obra Mural de Alfredo Zalce en el Museo Regional Michoacano”, *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, número 046. Morelia México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Julio-Diciembre, 2007. Página 137
2. Fotografía tomada de la tesis *Obra mural de Alfredo Zalce* de la autora Álvarez González, Lilia, pp. 66.

2. 4. 3. Mural: Paisajes de Michoacán (Mural que representa a la gente y al paisaje de Michoacán)

Este mural fue ordenado por el gobernador licenciado David Francisco Rodríguez y lo inauguró el licenciado Adolfo López Mateos, presidente de la República. Representa paisajes comunes en Michoacán, mostrando tanto fiestas tradicionales y festejos como la labor de cultivo de maíz por las mujeres que se realizaban en Michoacán, llegando hasta el comienzo de la construcción de presas y parte del crecimiento industrial que formó parte del desarrollo del Estado.

Alfredo Zalce no fue el único en representar el rápido crecimiento de Michoacán y México en general. Antonio Silva Díaz creó el mural *La Patria* (1929) localizado en la Biblioteca Pública de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, de igual manera presenta en conjunto elementos que simbolizan la industrialización y modernización del país que se impulsó en la década de los años cuarenta, pretendiendo cambiar la imagen campesina del cardenismo que consistía en grupos pequeños de productores rurales así como de trabajadores rurales por una imagen más industrializada.¹⁵²

Esta industrialización llegó a ser abordada desde diferentes perspectivas, como lo hizo Diego Rivera en su mural *La Industria* en Detroit, donde mostró la relación que se

¹⁵² El crecimiento de la industria mexicana se debió por un lado al cierre de los mercados en Europa y por el otro a que Estados Unidos no estaba compitiendo en el mercado industrial continental debido a su participación en la Segunda Guerra Mundial, lo que le brindó a México un mercado interno sin competencia, además de la posibilidad de exportación a otros países como Centroamérica y el propio Estados Unidos.

tenía entre los obreros y la industria como una fuerza con la que el proletariado debía rivalizar y competir.

En la parte superior del mural se encuentra como marco una serie de frutos y flores, cultivos de la región, como sandías, trigo, girasoles y algunas aves entre otros elementos. Cabe mencionar que una sección representativa de este mural funciona a manera de portada para el libro de texto de Historia y Geografía para el tercer grado de primaria que reparte la Secretaría de Educación Pública.¹⁵³



Fotografías tomadas por la autora de este proyecto. Mural *Paisajes de Michoacán*.

2. 4. 4. Mural: *Momentos importantes en la historia de Morelia*

Juan Torres Calderón¹⁵⁴ colaboró con Zalce en la elaboración de *Historia de Morelia* (1961-1962). Este mural muestra la historia de Morelia a través de escenas con orden cronológico, acompañadas de textos que explican de manera breve lo que se aprecia en la escena o describe a algún personaje. Vemos que este es el único mural de los cuatro que analizaremos que cuenta con una fusión entre imagen y texto.



Fotografías tomadas por: Carolina González Medina.

¹⁵³ ÁLVAREZ González, *Obra mural...*, p. 82.

¹⁵⁴ Es un pintor retratista y costumbrista (y fue alumno de Alfredo Zalce), que se identifica con el fauvismo y el impresionismo más moderno, promotor de la centenaria artesanía de Capúla (Michoacán). Estudió en la Escuela Popular de Bellas Artes con Alfredo Zalce, de quien fue ayudante para la ejecución de uno de los murales de Palacio de Gobierno de Morelia. *Conoce vida y obra del maestro Juan Torres Calderón*, <http://www.juantorrescalderon.com/html/monografia.html>. (Fecha de consulta 13 de enero de 2013).

Capítulo III

Análisis de forma y técnica

3. 1. Significación primaria o natural

El propósito y la importancia realizar un análisis de la forma técnica de los murales se sustenta por sí misma. Se ha mencionado que para comprender una obra en su totalidad, es necesario primero conocer la forma, la estructura y la técnica empleada. El trabajo en este capítulo 3 es parte fundamental para completar el entendimiento iconológico.

El identificar el nivel jerárquico de un personaje, conocer el tipo de estructura compositiva en la obra si es abierta o cerrada no nos revela directamente el significado iconológico, pero se considera que es igualmente importante si se desea lograr un verdadero análisis de una obra. En la obra *Estudios iconológicos* de E. Panofsky se descompone la obra en fragmentos para luego reconstruirla con un nuevo significado. Me permito poner un ejemplo de la importancia de reflexionar sobre aspectos formales y técnicos en una obra.

Los artistas clásicos al adentrarse al uso de planos compositivos, trataban de superarse unos a los otros. En el caso de Boticcini (Francesco di Giovanni Botticini) un pintor del renacimiento italiano, trató de representar a los tres arcángeles y los hizo en línea sesgada, esto en el quattrocento, pero en el alto Renacimiento, Caroto los coloca en línea rectal. Es posible que aquella colocación sesgada haya parecido la forma más viva y propia de un grupo en marcha, pero en todo caso, el siglo XVI sintió la necesidad de tratarlo de distinto modo para representar otra interpretación distinta. Y es que siempre ha habido grupos dispuestos en líneas rectas pero, una composición como *La primavera* de Boticcelli la hubieran juzgado posteriormente demasiado sutil y sin consistencia.¹⁵⁵

Al exponer estos rasgos formales pretendo que sea un análisis distinto y que se sustente y justifique por sí mismo en su grado de importancia. El analizar la forma da pie a distintas actitudes en la interpretación del arte, considero que es solo una de las tantas razones por las que es importante y bien sustentado realizar este tipo de análisis formal de los murales.

¹⁵⁵ WOLFFLIN, Enrique, “Los histórico y lo nacional” en *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1970, pp. 125 y 126.

Un buen ejemplo para introducirnos a estos elementos técnicos, lo encontramos con la popular tipología de elementos de la imagen que Donis A. Dondis ha formulado de manera tan clara. Pensando en que dichos elementos son a la imagen lo que los átomos son a la materia; y estos son los siguientes: punto, línea, contorno, dirección, tono, color, textura, proporción, dimensión y movimiento. Solo son algunos de los elementos con los que nos guiamos para el análisis.

La autora concluye, “todos estos elementos son irreducibles en las artes visuales, son los ingredientes básicos que utilizamos para el desarrollo del pensamiento y la comunicación visual. En cambio aquí entra justamente otro tipo de tipología, que propuso Jacques Aumont, quien nos ayuda a superar este “atomismo” porque integra a estos elementos, las intenciones del emisor y del receptor.

De su estudio sobre la imagen que hace Aumont encontramos dos aspectos importantes para el análisis de la imagen, lo espacial y lo temporal. En lo espacial se encuentran los siguientes componentes: elementos plásticos, tamaño, marco, encuadre, soporte, campo. Y en el temporal los componentes que propone el autor son: imagen fija o móvil, imagen única o múltiple y tiempo de la imagen (tiempo del espectador, es decir, en qué año o siglo es vista esa obra).¹⁵⁶

Me parece pertinente agregar un pasaje de Jean-François Lyotard (Filósofo francés. colaborador del grupo Socialismo), donde se dice que nuestros intentos de codificar lo figural, o catalogar los invariantes plásticos, es una manera de reducir la figura o imagen a lo lingüístico; esos intentos siempre incompletos, siempre fallidos, son una manera de lingüisticar a la imagen¹⁵⁷. Y me parece que no puede ser más acertada esta reflexión, puesto que nuestro objetivo en este trabajo es precisamente hacer que las imágenes nos digan algo y entender cómo nos lo dicen.

¹⁵⁶ ACEVEDO, Esther, Arturo Camacho, Fausto Ramírez y Angélica Velázquez, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura Siglo XIX*, Tomo I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Conaculta 2002, p. 130. También véase: Donis A., Dondis, *La sintaxis de la imagen*, 1973, pp. 53 a 81, y Jacques Aumont, *La imagen* 1990.

¹⁵⁷ ACEVEDO, Camacho, Ramírez, Velázquez, *Catálogo...*, p. 131. También véase: Jean-François Lyotard, *Discurso, figura*, 1974, pp. 225-227.

Daniel Buren estableció en su obra *Limites Critiques* que el arte sea lo que sea, es un asunto exclusivamente político, lo que hace falta es analizar los límites formales y culturales dentro de los cuales el arte se mueve y lucha.¹⁵⁸

Con todos estos puntos de vista sobre lo que es el arte y cómo debemos abordarlo, o las maneras en que se puede analizar una imagen, vemos que más que oponerse unos a otros, se complementan. Vemos que las partes técnicas o formales de una imagen son necesarias para dar comienzo al análisis, vemos que de igual manera es importante la parte espacial y temporal en que se estudia, y también el espacio y tiempo en que el artista la realizó y por último pero no menos importante, vemos que el arte casi siempre tiene un trasfondo, político o cultural que le dan motivación y significado.

El propósito de este capítulo es desarrollar aspectos técnicos y gráficos de los cuatro murales, guiándonos con la metodología iconológica que desarrolló Erwin Panofsky. Pero también tomando en cuenta, la información recolectada de diferentes propuestas que se complementan para el análisis de la obra de arte.

Se ha comenzado con el mural *Defensores de la Integridad Nacional*.

3. 2. *Defensores de la integridad nacional*



Locación

El mural que fue realizado con la técnica al fresco, está compuesta por tres muros que se ubican en la escalera del Museo Regional Michoacano, creado con el auspicio del Museo Michoacano y el Instituto Nacional de Bellas Artes en el año de 1951 (no se tienen registros

¹⁵⁸ H.D. BUCHLOH, *Formalismo e historicidad...*, pp. 7-8

exactos sobre el nombre de la persona o grupo de personas que contactaron a Alfredo Zalce).

Este museo se instaló hasta el año de 1916 en la casona Huarte, donde desempeña la misma función desde entonces hasta la actualidad. El Museo Regional Michoacano es considerado el museo más longevo en el Estado y en el país es uno de los más antiguos fuera de la Ciudad de México, por lo que figura como uno de los edificios más aptos para que se plasmaran varios de los momentos más importantes para la Historia de México, tanto por el artista en cuestión y varios extranjeros. Como fue el caso de los artistas estadounidenses Phillip Geston y Reuben Kadish que por ser recomendados de David Alfaro Siqueiros se les comisionó en el año de 1935, pintar en el muro del segundo patio, *La inquisición*.¹⁵⁹

Diego Rivera afirmó: es importante comprender que una verdadera pintura mural es necesariamente una parte funcional de la vida del edificio donde se plasma; una suma sintética y expresiva de sus funciones humanas generales y particulares; un elemento de unión y amalgamamiento entre máquina que es el edificio y la sociedad humana que lo utiliza y que al final de cuentas es su única causa y razón para existir.

El muralista concede a la pintura mural propiedades constructivas tanto formales como materiales, por el empleo de éstos en su composición, y menciona que debe mantener una relación directa con la arquitectura, ya que sobre sus “muros vive la pintura” y si esto no se cumple, la arquitectura “no puede ser totalmente funcional y por lo tanto necesariamente será mala, fea e inútil”.¹⁶⁰

En el mismo artículo donde Rivera afirma lo anterior, en el año de 1934 en Estados Unidos, el muralista se refiere a la técnica del fresco como: un proceso de pintura esencialmente arquitectónico, sus materiales estructurales son la cal, la arena, el mármol, el cemento y el hierro, y los colores se acepta como el resultado de diferentes grados de

¹⁵⁹ Llamado por algunos, *La lucha contra la guerra y el fascismo*. Mural oculto tras un muro falso desde 1939 (fecha de finalización), hasta el año de 1975 al momento de que se hiciera una remodelación. Las deterioradas y redescubiertas imágenes del mural llamado coloquialmente *La Inquisición*, fueron observadas por la teórica estadounidense Ellen Landau, quien descifró la identidad de uno de los autores. <http://www.jornada.unam.mx/2013/07/26/cultura/a03n1cul> (fecha de consulta 18 de septiembre de 2013).

¹⁶⁰ LÓPEZ Orozco, Leticia, “Los murales de Pablo O’Higgins en el mercado Abelardo L. Rodríguez. Un ejemplo de integración, no solo plástica”, en *Defensa y conservación de la pintura mural*, México, Universidad Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010, p. 288. Véase también, Diego Rivera, “Arquitectura y pintura mural” en RIVERA, Diego, *Textos de Arte. Diego Rivera, reunidos y presentados por Xavier Moyssén*, México, UNAM, 1986, pp. 203-208.

oxidación de hierro y magnesio. Puede ser construido directamente sobre una pared de ladrillo o piedra. O sea que es esencialmente parecida y homogénea a los materiales de construcción del edificio en el cual existe; su plástica y su estética como las de la arquitectura son funcionales. Y recomienda a artistas y arquitectos que tomen en cuenta que cada edificio, cada oficina, taller, fábrica o tienda presentan espléndidos lugares para bellas pinturas murales y entre más humilde y común sea el lugar, mayor será la función de la pintura que viva en él.¹⁶¹

El más claro ejemplo de la percepción que tenía Rivera entre pintura y su entorno arquitectónico es cuando menciona: la arquitectura es un arte en que se trabaja con *formas* y *color en volumen*, es decir un arte plástico más completo y más complejo, y el arquitectónico es un señor que tiene que reunir en sí mismo las dotes de un pintor y un escultor...esas leyes...son comunes en toda plástica, por eso ningún pintor ni ningún escultor puede ser un intruso en el terreno de la arquitectura.¹⁶²

Composición

La composición es la disposición equilibrada de los elementos de la obra que se ordenan para aprovechar el espacio y crear una obra estética. En el caso de este mural, es una composición lineal con el acomodo de sus elementos en forma horizontal sin mayor alteración en cuanto a la proporción de los personajes. Esta distribución se realizó en función de la estructura interna del Museo.

Las escenas representadas en este mural comenzando por el lado izquierdo (vista del espectador), van desde la conquista española hasta la primera mitad del siglo XX, de la siguiente manera: la libertad de distintos pueblos después de la Segunda Guerra Mundial, la explosión de la bomba atómica de Hiroshima, seguido de algunos personajes que se consideraban como “enemigos de la integridad nacional”¹⁶³ con personajes como Hernán Cortés y la Malinche, continúa el mural marcando el centro de la obra con Cuauhtémoc, seguido con las representaciones de algunos héroes nacionales. Continúa en el muro derecho con la derrota del imperio y de los conservadores así como el enfrentamiento de los

¹⁶¹ *Ídem.*

¹⁶² *Ídem.*

¹⁶³ GUTIERREZ López, “La obra Mural de Alfredo Zalce...”, p. 133.

liberales con la iglesia¹⁶⁴ y finalizando en el extremo derecho con la expropiación petrolera. La mayoría de los personajes están situados al margen del piso del mural. Ahí es donde encontramos ritmo en las figuras.

Este mural guarda una semejanza con el mural que se localiza en Bonampak Chiapas.



Mural en Bonampak Chiapas¹⁶⁵.

Al plantearse una estructura compositiva, o al analizar una composición, conviene tener presentes los siguientes conceptos: estructuras compositivas: cerradas y abiertas; los centros focales, formato, planos, la intencionalidad expresiva del color (ritmo cromático), luminosidad y el contexto.

Las estructuras compositivas son una serie de formas simples y líneas imaginarias que enmarcan los elementos de una imagen. El artista es consciente de estas formas elementales desde el momento que concibe la obra y las usa para componer de manera estructurada los objetos que quiere representar, además de establecer la lectura de la imagen. El espectador, por su parte, puede imaginar estas formas y líneas al recorrer la obra.

A continuación se explican el tipo de estructuras. Estructuras cerradas: son formas geométricas sencillas como el triángulo, cuadrado, círculo o elipse. Estructuras abiertas: son líneas de direcciones curvas o rectas (en “C” en “L, en “X”) diagonales, horizontales o verticales¹⁶⁶.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 135.

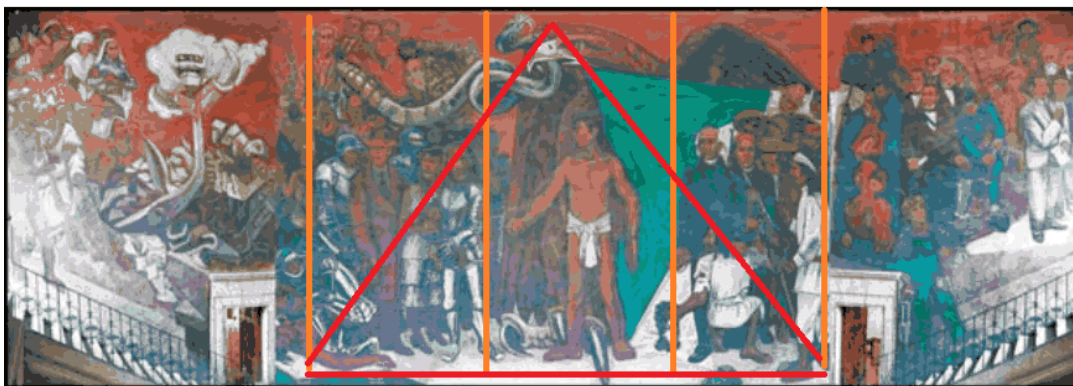
¹⁶⁵ Bonampak y Los Murales Mayas, <http://www.zonaturistica.com/tips-en/192/bonampak-y-los-murales-mayas.html>. Fecha de consulta 22 de Octubre 2013.

¹⁶⁶ LES. SEM. TOB, Departamento de Dibujo, “La Composición en el arte”, *La Composición*. wikevp.wikispaces.com/file/.../LA_COMPOSICION_EN_EL_ARTE.doc. Fecha de consulta 22 de octubre 2013).

Para los dos murales laterales encontramos estructuras abiertas con una fluidez en forma de “C”, mientras que en el muro central estamos ante una pirámide o la forma de un triángulo donde la cabeza del águila funge como la punta del la figura.



En cuanto se habla de una composición céntrica es una intensificación singular de lo tectónico (véase forma). Es decir una predominación por la técnica y una composición clásica.



Centro focal

En este mural Cuauhtémoc es el punto focal o centro de interés de la obra, no por ser de mayor tamaño o de iluminación más intensa, sino que al ser colocado al centro de la escalera, es lo que el espectador identifica con mayor inmediatez, pero más importante, por fungir como punto divisor entre ambos bandos que alguna vez se enfrentaron y que a la vez guía a uno de ellos: estos son los defensores o los héroes nacionales y los enemigos o los “traidores” de la integridad nacional¹⁶⁷ (esto si lo vemos de una forma maniquea). Con esta composición se nota claramente la regla de los tercios.¹⁶⁸

¹⁶⁷ GUTIERREZ López, “La obra Mural de Alfredo Zalce...”, p. 133.

¹⁶⁸ En el recuadro fotográfico deben trazarse, imaginariamente, dos líneas equidistantes verticales y dos horizontales, siendo en torno a alguno de los cuatro puntos donde se cruzan las cuatro líneas, en donde debe colocarse el motivo que deseamos resaltar dentro de la composición.



Formato

El mural tiene una superficie de superficie de 135 metros cuadrados en sentido horizontal, con una técnica de pintura al fresco. Logra fusionarse con el espacio arquitectónico, ya que lo que hizo Alfredo Zalce fue pintar los bordes del muro de manera que pareciera que las escaleras continúan dentro del mural y en los muros laterales recreó piedra/cantera para que se mezclara con los pilares que lo delimitaban. Un ejemplo de este modo de acoplar la obra a su espacio se desarrolló en el arte de Teotihuacán, el cual fue un arte con reglas fijas. Una de ellas es era subordinación de la pintura mural a las formas arquitectónicas típicas de la ciudad: tablero talud. Esta regla fue acatada por su importancia simbólica de lo que representaban estas divisiones arquitectónicas¹⁶⁹. Con esto se nota la importancia de un detalle tan pequeño, pero que Zalce supo emplear en este mural.



¹⁶⁹ RUÍZ Gallut, María Elena, “De iconografía y religión en Teotihuacán: Las procesiones”, en Martha Fernández y Louise Noelle (editoras), *Estudios sobre Arte*, Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 87.

Planos compositivos

Los planos de composición son una estructuración del espacio en distintas capas de profundidad, de modo que los distintos elementos de una imagen se disponen creando la ilusión de que existen dimensiones en la superficie plana de la imagen. En las obras figurativas la estructuración en planos busca imitar a la realidad a esto se le conoce como superposición.



Contiene a primera vista dos planos compositivos, en el primer plano se ubican Cuauhtémoc, Hidalgo, Hernán Cortes, la Malinche, Benito Juárez, Melchor Ocampo y alguno que otro campesino y soldado conforman el primer plano, Y en el segundo plano se encuentra una enorme águila con sosteniendo una serpiente con el pico, continuando a la derecha con la bandera mexicana que cobija a todos los del bando nacional.

Zalce usa dos de los iconos nacionales que tienen más reconocimiento ante el público, estos son: la bandera y el águila con la serpiente. Mientras que del lado de los “enemigos” es decir, del lado derecho de Cuauhtémoc detrás de los conquistadores hay una serie de personajes donde resaltan dos vestidos de negro y encapuchados que sostienen a un hombre desnudo a quien le muestran una cruz que le cubre el rostro, en una alusión a las actividades prohibitivas de la Inquisición y el oscurantismo de la Iglesia. Esta víctima lleva el gorro cónico color azafrán, que junto con el san Benito era impuesto a los reos por ese tribunal. Esta escena recuerda a la que plasmó Diego Rivera en la sección sur del muro poniente de la escalera de Palacio Nacional (1929-1935)¹⁷⁰



¹⁷⁰ GUTIERREZ López, “La obra Mural de Alfredo Zalce...”, p. 134.



Muro central, Zalce



Muro poniente, Rivera

Forma

Toda obra de arte es una estructura, un organismo. Lo que la distingue esencialmente es su carácter de *forzosidad*, es decir, que en ella ha de ser todo como es, sin que sea posible variar nada. La forma cerrada y la forma abierta, según lo expresa Wolfflin, califican mejor el fenómeno de los tectónicos y los atectónicos, es decir, en los que predomina una técnica impecable y en los que no.

Por la forma cerrada entendemos la representación que con medios más o menos tectónicos hacen de la imagen un producto limitado en sí mismo, y entendemos por forma abierta al contrario, el que constantemente alude a lo externo a él mismo y tiende a la apariencia desprovista de límites, aunque claro está, siempre lleve en sí una tácita limitación que hace posible precisamente el carácter de lo concluso en el sentido estético.¹⁷¹ La forma abierta es la que las pinceladas se extienden penetran en los elementos. Ejemplo:



David Alfaro Siqueiros

Mujer dormida, (la primavera).

1947.

¹⁷¹ WOLFFLIN, “Los histórico y lo nacional”..., p. 178.

Forma Cerrada: cuando lo representado está formado por líneas que aíslan los elementos de una obra y permite ver los elementos por separado, es decir desprovista de límites.¹⁷²



Alfredo Zalce.

En este caso el mural que estudiamos me parece maneja una forma abierta pues no solo tiene una pincelada que se funde con cada personaje, sino que a la vez juega y coloca distintos elementos que permitan tener una abertura al momento de recorrer los tres muros.



Líneas

La línea sirve para identificar, explicar y dar a conocer la apariencia de las cosas o el rumbo de las mismas. La línea por muy sencillo que parezca, es un elemento con gran poder expresivo. Y se clasifican de la siguiente manera:¹⁷³

Impulso, elevación

Seguridad, reposo y quietud

Inestabilidad, dinamismo.

Dinamiza las composiciones.

¹⁷² CHARLOT Nadia UPNFM, *Como analizar una obra de arte*, Educación Plástica Visual, Santillana, España, 1995, Págs. 126-143. Océano, El Mundo Del Arte, 2000. En <http://www.slideshare.net/boticcelli/como-analizar-una-obra-de-arte>. consulta 18 de abril 2014.

¹⁷³ *Ídem.*

Enrique Wolfflin, habla sobre una lectura lineal o pictórica en su obra *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. No en el sentido de los cuatro tipos de líneas que mencionamos anteriormente, pero sí otro tipo de lectura que se puede emplear en una pieza artística. Wolfflin expone que se trata de una lectura lineal cuando el contorno en la obra viene a ser el carril o el camino entorno a la forma, por el cual se deja ir seguro el espectador, y se trata de una lectura pictórica cuando son los colores claros y oscuros los que dominan la obra.

El estilo lineal dice Wolfflin, es el sentido de la precisión sentida plásticamente, la delimitación clara y concisa de los cuerpos proporcionando al espectador un sentido de seguridad. En este caso la representación y el objeto son casi idénticos. Por el contrario en el caso del estilo pictórico la representación que hace el artista puede distanciarse más del objeto tal y como es¹⁷⁴. Ambos tipos de lectura que Wolfflin propone se complementan, ya solo es cuestión de reflexionar cuál predomina sobre la otra.

Para esta parte del análisis se tomó esto como referencia y se usaron ambos tipos de lecturas en los murales. Es decir, lectura de líneas y lectura de color (claro y oscuro). La obra maneja claramente una línea de elevación o impulso. Podríamos aventurarnos a pensar que esto lo sabía Zalce y lo utilizó en su favor para poner mayor énfasis en lo que quería representar y esto era, representar los más grandes momentos y personajes dentro de la historia antes de la conquista, y posteriormente el México en el arduo proceso hacia la modernización.



¹⁷⁴ WOLFFLIN, “Los histórico y lo nacional”..., p. 30.

Color

La monocromía tonal solo fue una manera de transición en el antiguo arte para muy pronto dominar el tipo de tono y de color, subiendo la intensidad de algunos colores hasta que se consiguió un efecto análogo al de las luces máximas, constituyendo partes del colorido más fuerte que transformaron fundamentalmente toda la fisionomía de los cuadros del siglo XVII. Según los clásicos, el color estaba al servicio de la forma y no solo en lo particular como pensaba Leonardo, sino también en lo general: es decir, el cuadro visto como tonalidad, se organiza con el color de sus elementos sustanciales y los acentos cromáticos son a la par los acentos de intención de la composición. El color entre más vida propia gana, menos permanece al servicio de las cosas.¹⁷⁵

En la pintura académica el color está sometido a los diseños del contenido, la expresión y las formas. Esto varía según los pintores y las épocas, los asuntos tratados y otros factores. En donde el color puede destacar ciertos aspectos centrales de la obra; pero nunca habla por sí mismo, como sí sucede en obras impresionistas, fauvistas o abstractas. En la pintura que narra algo o lanza un mensaje al espectador para manipularlo ideológicamente, el color junto con otros elementos técnicos están destinados a hacer más eficaz el mensaje.¹⁷⁶

Sabemos que el color tiene un carácter expresivo de gran importancia para cualquier anuncio o mensaje visual, ya que tiene la virtud de poder suscitar sentimientos sin mencionar la su psicología propia de temperatura, cálidos o fríos. En este campo no es necesario profundizar tanto, porque la gama cromática que ha utilizado Zalce es en obviedad cálida. Pero más allá de lo obvio debe considerarse que esa calidez, ese rojo intenso de fondo representa algo más profundo que una calidez; representa la fuerza de México ante adversidades y los distintos “enemigos que se le han presentado”, eso por una parte y por otra parte más técnica sirve para crear una especie de marco sobre los personajes y sobre todo llega a mezclarse con la bandera nacional que envuelve a los revolucionarios del lado derecho del mural. En un ángulo amplio vemos que los colores predominantes son precisamente los de la bandera de México.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 235, 291.

¹⁷⁶ ESPINOSA, Elia, “Tesis sobre las funciones del color en la pintura de Jesús Helguera”, en Martha Fernández y Louise Noelle (editoras), *Estudios sobre Arte*, Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 379.

Un ejemplo claro del uso del color, lo vemos en la pintura de Jesús Helguera (1910-1971). Donde afirma en su obra que el color es un elemento fundamental para la reafirmación de los mensajes de su contenido y sobretodo, funge como mediador definitivo en la dimensión puramente plástica y estructural de sus cuadros. En su obra el color responde ideológicamente al conjunto de realidades y signos del que se vale el nacionalismo (valores del mundo prehispánico y de algunas etnias, valores morales entre otros). Y sobre todo se puede ver en su obra que el color subsana los “abismos” ente el *contenidismo* y el *formalismo*. El *formalismo* y de *contenidismo* del pintor integran su unidad artética y pictórica, incubando numerosos clichés iconográficos, expresivos y de manejo del color con los cuales el artista “adorna” los temas que trata, sea en rostros, en las actitudes corporales, gestos, ropas etcétera.¹⁷⁷

En el caso de otro artista, Rufino Tamayo, un buen número de sus obras parecen estáticas, quietas, por más que se indique que corren o saltan los personajes. El problema está en que se mueven únicamente en dos dimensiones dentro del ambiente pictórico que las rodea; la perspectiva apenas si se nota. Preocupado por esto, Tamayo consiguió resolver este dilema mediante trazos violentos del dibujo y un hábil empleo del color, consistente en aplicarlo en generosos empastes o finas veladuras¹⁷⁸.

Dentro del color, vemos luz. El tipo de luz que utiliza Zalce es una luz natural, es decir, no precisamente en un elemento específico. El caso contrario lo vemos en la obra de Orozco en su obra *Combate*, donde podemos observar que los puntos centrales los logra con una iluminación especial, donde conforme avanza la profundidad también disminuye la luz.



José Clemente Orozco
Combate.

¹⁷⁷ *Ibidem*, pp. 377-378.

¹⁷⁸ MOYSSÉN, Xavier “Rufino Tamayo. La línea y el color” en Martha Fernández y Louise Noelle (editoras), *Estudios sobre Arte*, Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 456.

Perspectiva

Cuando se habla de la evolución de la superficie a la profundidad, no se dice nada nuevo, pues es claro que los medios representativos para expresar el volumen de los cuerpos y la profundidad espacial tuvieron que irse formando poco a poco. Fue el siglo XVI el que reconoció por principio la composición planimétrica de las formas, desechando el principio de la composición plana y dominando la composición de profundidad. El arte reconoce consiente y consecuentemente, la superficie como la forma cabal de visión que en el detalle puede ser anulada aquí y allá por motivos de profundidad. Lo que importa no es la medida de profundidad en el espacio representado, sino cómo se ha hecho efectiva esa profundidad.

179

Elementos de la perspectiva

En forma sintética hemos de enumerar los elementos componentes de la perspectiva: el observador es el primer elemento a tener a considerar. De la posición que éste adopte dependerá el tipo de perspectiva obtenida.

La perspectiva aérea: permite una visión global de la obra, si bien irreal -o en el mejor de los casos restringida-, mientras que una posición de observador a nivel normal – caminando, sentado, desde un vehículo, etcétera- genera una visión congruente con la de la mayoría de las personas.

Definida la posición del observador, es necesario determinar si la perspectiva tendrá uno o más puntos de fuga. No siempre se trata de una elección ya que la representación de determinados espacios requiere del uso de dos o más puntos de fuga. El Renacimiento hizo un uso casi excluyente de la perspectiva central, en el marco de un sistema de composición en el que la resultante espacial y el sistema de representación se condicionan mutuamente. Esto puede verificarse en la pintura y en la arquitectura, cuyo grado de madurez puede encontrarse en *La cena*, de Leonado da Vinci (1452-1519).

En el caso específico de este mural se encontraron bocetos con las líneas que marcarían la perspectiva correcta del mural.¹⁸⁰ Para esta obra se encontraron tres.

¹⁷⁹ WOLFFLIN, “Los histórico y lo nacional”..., pp. 76, 109.

¹⁸⁰ Fotografía tomada de ÁLVAREZ González, *Obra mural...*

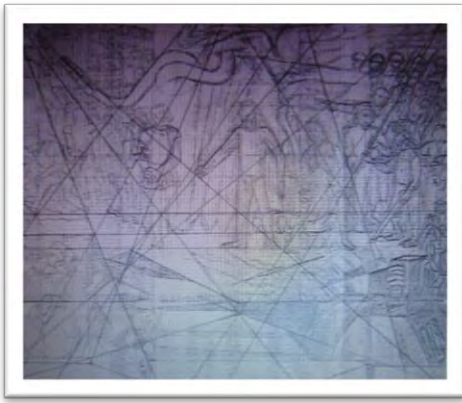


Imagen tomada de la Tesis, *Obra mural del maestro Alfredo Zalce*, por Lilia Álvarez González

Zalce parte de tres puntos de fuga para cada escena o grupo, unos son los conquistadores donde aparecen Hernán Cortés, La Malinche y algunos soldados españoles, en el siguiente punto lo toma para enmarcar a Cuauhtémoc y la enorme águila que lo cobija y el tercer grupo es el de los libertadores donde se encuentran Hidalgo, Morelos, y algunos campesinos sosteniendo cadenas rotas, significando la liberación de la esclavitud. Estos puntos de fuga marcan la perspectiva en forma de triángulo haciendo más prominente la parte frontal que representa con piedras simulando las propias escaleras del Museo. Esto fue pensado para integrar la obra al conjunto arquitectónico.

En este caso la posición y la vista que tendría el observador, fue muy bien pensada pues es el primer muro que ve al subir las escaleras haciendo una especie de entrada a la obra completa, Incluso el observador puede tener una perspectiva aérea ya que al subir las escaleras éste es colocado de frente al mural logrando mayor amplitud visual de la obra.

La perspectiva junto con la composición aurea son algunos de los elementos más importantes para lograr que una pieza de arte se vuelva una verdadera obra de arte.



Para finalizar este aspecto técnico, añadido el mural de Diego Rivera, *Describiendo la Historia de México*, que aparte de tener el mismo punto de comienzo visual que tiene el mural *Defensores...*, también será mencionado en más ocasiones por la similitud en temática, narración y patrón compositivo con los murales seleccionados de Zalce.

3. 3. *La Importancia de Hidalgo en la Independencia*

El mural representa la lucha de Independencia de México, y aquí el personaje central (a diferencia del de *Defensores de la integridad nacional* donde Hidalgo se encontraba a la izquierda de Cuauhtémoc como personaje secundario) ahora es Miguel Hidalgo, quien



carga el punto focal para desarrollar la escena.

Locación

El mural que fue realizado con la técnica de fresco y cemento coloreado¹⁸¹, se localiza en la escalera principal del Palacio de Gobierno en el centro histórico de la ciudad de Morelia, fue un encargo del Gobernador en turno de Michoacán, David Franco Rodríguez (1956 - 1962).

Este Palacio fue creado en la época colonial y surge de los ideales de algunos obispos desde el siglo XVI ante la necesidad de que entonces tenía la ciudad de Valladolid (sede del poder eclesiástico) de contar con un seminario para la formación de los miembros del clero. Y fue con la orden del Rey Carlos II de España quien ordenó la erección de un Seminario Tridentino, el cual fue inaugurado en 1770 por el obispo de Michoacán Pedro Sánchez de Tagle. Durante la lucha de Independencia, el seminario fue clausurado de 1810 hasta 1819, cuando volvió a funcionar. En 1859 fue expropiado y ocupado como cuartel, esto cuando el general republicano Epitafio Huerta se estableció en la ciudad durante la Guerra de Reforma. En 1863 se le restituyó al clero, pero sólo 4 años más tardes las tropas

¹⁸¹ La técnica del fresco se basa en una reacción química (carbonatación). Los pigmentos mezclados con agua de cal, se aplican sobre una argamasa reciente, de cal y áridos, mientras la cal está aún en forma de hidróxido de calcio. Debido al dióxido de carbono de la atmósfera, la cal se transforma en carbonato cálcico, de manera que el pigmento cristaliza en el seno de la pared.

Así, mientras que en la mayoría de las otras técnicas pictóricas la pintura queda en la superficie, en el fresco, la pintura queda “incrustada” en el interior de la superficie preparada, con lo que conseguimos que esa pintura no pueda ser alterada.

republicanas tomaron la ciudad y se convirtió en la residencia definitiva del Poder Ejecutivo del estado.¹⁸²

Composición

Hidalgo y Morelos ocupan el centro estratégico de la composición, los sigue una turba armada con espadas dirigidas en diferentes direcciones, integrando conjuntos geometrizados.¹⁸³ En esta obra se tiene muy presente la composición que crean las lanzas de los campesinos detrás de Hidalgo. Lo que puede remitir un poco a la obra de *La rendición de Breda* de Velázquez. En ella se muestra un episodio histórico sucedido en Breda (Holanda) en 1625, cuando los tercios españoles derrotaron a los holandeses y tomaron la mencionada ciudad, acontecimiento incluido en la guerra de los treinta años que finalmente acabaría con la derrota de España y la independencia de los Países Bajos.¹⁸⁴



La Rendición de Breda
Diego de Velásquez

En la escena se observa a los españoles a la derecha y los holandeses a la izquierda, (esta misma estructura de dividir a los bandos la vimos en el mural *Defensores de la integridad nacional* en el análisis anterior). El protagonismo lo ostentan en el centro de la composición dos personajes, el español Ambrosio de Spínola a la derecha, recibiendo la llave de la ciudad de Breda, que humildemente le entrega el gobernador Justino de Nassau en señal de rendición y sometimiento.

¹⁸² Morelia Michoacán, <http://www.travelbymexico.com/morelia/reportajes/?nom=bmorpociogob> , fecha de consulta 08 de septiembre 2014.

¹⁸³ DEL CONDE, Teresa, “Zalce Corrientes Profundas” en *Ethos Educativo No 29*, Morelia, abril de 2004, Página de internet. <http://www.imced.edu.mx/Ethos/Archivo/29/29-plastica.pdf>

¹⁸⁴ *La Rendición de Breda (foto)*, (las lanzas), comentarios, http://www.cossio.net/actividades/pinacoteca/p_01_02/las_lanzas.htm. Fecha de consulta 04 de mayo 2013.

El objeto simbólico central del cuadro, la llave, queda destacado por su situación central y sobre todo, por el contraste entre su color negro y el fondo de tonos claros que se sitúa inmediatamente detrás. Las lanzas españolas realzan la perspectiva del paisaje posterior y varias aparecen torcidas para dar mayor veracidad.¹⁸⁵



La división del muro en dos partes iguales es creada por el personaje principal. Pero a diferencia de la obra de Velásquez, el mural de Zalce presenta una composición en espiral creada por las lanzas, en lugar de ir en forma vertical.

Otra obra que necesita mención para ampliar esta composición con las lanzas, es la



obra *La Batalla de Poitiers*. La pintura del siglo XIX de Charles de Steuben representa la Batalla de Poitiers en una orgía de espadas, escudos y lanzas. Que aunque sean pocas lanzas, en comparación con las del mural de Zalce o las de la pintura de Velásquez, están cumpliendo la misma función de enfocar la mirada del espectador hacia ellas, para luego guiar la lectura de la obra hacia los soldados árabes. De nuevo las lanzas están en forma casi horizontal, en este caso es el

¹⁸⁵ *Ídem.*

ejército liderado por Carlos Martel (Carlos Martel fue el abuelo de Carlomagno), defendiéndose de los casi 60 mil árabes.

A lo largo de los murales de Zalce vemos cómo repite patrones compositivos, en este caso vemos la similitud en el diseño que manejó para la primera parte del muro derecho, con el mismo muro de la obra *Defensores de la Integridad Nacional*. En los dos crea una especie de línea curva vertical que termina con un personaje distinto a los que crean dicha curva. Por ejemplo, en el mural de *La importancia de Hidalgo*, coloca a Cárdenas, Emiliano Zapata, Carranza, entre otros con alto mando o autoridad, para al final poner a un indígena arrodillado en posición de sumisión ante la fila de personas importantes para la política mexicana. Y lo que vemos en el muro de *Los defensores* es a los niños héroes a lado de otros personajes importantes como Melchor y Benito Juárez. Todos formando una línea que se mueve hacia abajo donde culmina con un trabajador de minas, y como ocurre con el otro muro, los dos dirigen la mirada hacia arriba, hacia los superiores.



Formato

El mural es realizado con la técnica al fresco y cemento coloreado y cuenta con una superficie de 210 metros cuadrados.

Para el caso de esta obra, a diferencia de la anterior, maneja 3 muros, una bóveda y dos pequeñas paredes laterales interiores a la escalera y una cúpula. Para el interior de la cúpula es interesante cómo resuelve el problema del escorzo y me permito adentrarme a este elemento técnico.

Es claro que Zalce no fue el primero que tuvo que enfrentarse a este problema, ya que desde el Renacimiento pasando por Miguel Ángel hasta Siqueiros y Orozco vivieron esta adversidad. Para este obstáculo que presenta el formato, muchos artistas a lo largo de siglos han recurrido a una técnica llamada escorzo¹⁸⁶. El escorzo fue una técnica muy empleada desde el primer Renacimiento (el Quattrocento) donde predominaba las pinturas en mural, sobretudo en capillas, palacios, conventos e iglesias renacentistas. Debido a que el artista renacentista gustaba de colocar las figuras humanas en diversas posturas y movimientos en espacios arquitectónicos, siempre hubo preocupación por una buena perspectiva.

Escorzos importantes en pinturas podemos mencionar: la *Batalla de San Romano* Nicolás de Tolentino liderando a los florentinos año 1456, El escorzo del *Cristo Muerto* de Andrea Mantegna y *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* del pintor Rembrandt.



La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp, Rembrandt

Pero si hablamos de cúpulas que se relaciona con el trabajo de nuestro artista en

cuestión, podemos remitirnos a la obra *La ascensión de*

la Virgen de Antonio Correggio, La obra es un fresco para el interior de la cúpula de la catedral de Parma, Italia, (fecha de inicio 1526 fecha de finalización 1530).



¹⁸⁶ Escorzo: es la proyección de una perspectiva mediante la cual es posible representar sobre el plano bidimensional un objeto o figura de tres dimensiones, en profundidad perceptual, cuyas partes aparezcan superpuestas oblicuamente con relación al observador. El escorzo es entendido como desviación de un objeto frontalmente simétrico y como tal no posee estructura propia.

Esta técnica del escorzo no era ajena a los muralistas mexicanos. José Clemente Orozco (sin mencionar a los artistas renacentistas) experimentó esta dificultad cuando creó el mural *El hombre en llamas*, ubicado en el Hospicios Cabañas en Guadalajara entre los años 1936-1939. La obra fue elaborada utilizando la técnica de pintura al fresco en un espacio de 436 metros cuadrados de superficie; destaca en la cúpula central donde se localiza la obra en mención, y se encuentra a unos 27 metros del suelo.¹⁸⁷



El hombre en llamas, de José Clemente Orozco.

La pintura figurativa ha tenido un reto permanente que es el constante engaño al ojo del espectador, quien ve varias dimensiones y planos en una superficie totalmente plana, bidimensional, el llamado *trompe l'oeil* (de trampa ante ojo). Ahora lo difícil es provocar el mismo efecto en una superficie cóncava, para ser exactos, en una cúpula con un diámetro de 9.30 metros y 27 metros del piso al techo (*el hombre en llamas*).

La cavidad de la cúpula permite que la obra se pueda ver desde cualquiera de los 360 grados de la circunferencia y los atrae a centrarse por debajo de la obra para ver al Prometeo de un México emergente de la Revolución. La vinculación de la obra con el espacio arquitectónico es una característica fundamental del buen muralista. La planeación del trazo dibujístico a realizar requiere de una serie de estudios previos del espacio

¹⁸⁷ *El hombre en llamas*, también conocido como *hombre de fuego*, representa al mundo prehispánico, sus rituales primitivos y en ocasiones sangrientos ante el sacrificio de otros humanos que conformaban una sociedad que aparentaba vivir bajo lineamientos inflexibles que la alejaban de la compasión y los más humildes sentimientos humanos. La obra también es una crítica social que Orozco realiza a las injusticias, el desorden, la corrupción y la traición de una sociedad contemporánea que sigue recayendo en la barbarie.

arquitectónico: donde se toma en cuenta el muro (soporte de la obra) se contempla la luz, la atmósfera generada y el tránsito de los espectadores.¹⁸⁸

El escorzo que utiliza Zalce es empleado sobre todo para las obras en la cúpula. Considero que no lo utiliza tan frecuentemente en los muros frontales ni laterales ya que ahí el espectador tiene la oportunidad de transitar y recorrer el mural para verlos desde los ángulos que éste desee, subiendo o bajando de las escaleras, por ejemplo.



Fotografías tomadas por la L.A.V
Carolina G.M.

Planos compositivos



Los planos compositivos de este muro central, son principalmente tres. En primer plano está el hombre conocido como Juan José de los Reyes Martínez Amaro, uno de los más destacados insurgentes que participó muy activamente en la Guerra por la Independencia de México.¹⁸⁹

Cuando en México comienzan a aparecer las primeras manifestaciones de independencia, Pípila (Juan José de los Reyes), se suma a la cruzada a favor de la autonomía de su patria y entonces se alista en las filas de uno de los líderes de la Revolución, el sacerdote Miguel Hidalgo y Costilla. En tanto, participaría en una de las confrontaciones más sangrientas en este sentido, entre realistas e independentistas, como fue la toma de la Alhóndiga de Granaditas.

¹⁸⁸ TÉLLEZ, Othón, *Un Templo en llamas*, <http://www.mexicanisimo.com.mx/antiores/no10/arte.html>, (fecha de consulta 22 de octubre 2013).

¹⁸⁹ Se dice que una de las razones por las que se le designó con el apodo del “Pípila” fuer por el hecho de que su rostro asemejaba mucho a un pájaro, un pavo o un guajolote; *Pípila*, que en lenguaje coloquial mexicano se empleaba para designar a los pájaros.

La leyenda del Pípila, narra que habría sido él quien se ofreció a derribar la puerta de la fortaleza de Alhóndiga en la cual se atesoraban granos para tiempos de escasez. Y única manera de ingresar era derribando la mencionada puerta, fue entonces cuando el Pípila se colocó una losa en la espalda y a pesar de la balacera a la cual fue sometido se abrió paso y quemó la puerta. De esta manera la Alhóndiga fue tomada por los insurgentes. Sin lugar a dudas, esta acción comprometida y heroica para con la causa lo convirtieron en uno de los héroes máximos de la misma. Desde ese hecho y cada vez que se lo demandó estuvo cerca del bando insurgente para poder completar el objetivo último de la independencia de México.¹⁹⁰

Precisamente es con esta acción de quemar la puerta con la losa en la espalda es como Zalce lo representa en primer plano, que si bien no hay ninguna puerta, si dirige su llama hacia una cúmulo de escombros y elementos simbólicos, como el león con la corona española sosteniendo una espada en la cima de lo que parecen ser ruinas o edificios. Con esto Zalce representa la Monarquía española.



Detalle de mural central, extremo superior izquierdo.

En el segundo plano compositivo encontramos al cura Miguel Hidalgo y Costilla, a su mano izquierda a José María Morelos Tecló Pérez y Pavón, a la izquierda de éste, el General Vicente Guerrero y a su lado se encuentra Agustín Cosme Damián de Iturbide.

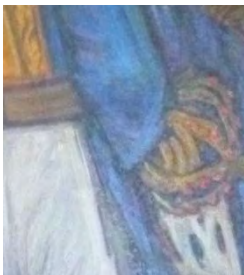
Estos cuatro personajes representan en su máxima expresión el movimiento independentista. El acomodo de los personas, como Vicente Guerrero interactuando con Iturbide tiene su razón de ser, ya que éste último durante el marco del trienio

¹⁹⁰ QuienNET, <http://www.quien.net/el-pipila.php>. Fecha de consulta: 10 de Diciembre 2013.

liberal en España, fue designado comandante para combatir a Guerrero (quien era jefe de los rebeldes) en la Sierra Madre del Sur. Zalce plasma a Iturbide dando la mano (ensangrentada) a Guerrero pero con la otra mano escondiendo la Corona española. Y es que Agustín de Iturbide por mucho tiempo militó en el ejército realista combatiendo a los insurgentes, pero con una ideología opuesta a la implementación de la Constitución de Cádiz, decidió pactar con las fuerzas ellos, los insurgentes. Proclamando el Plan de Iguala en febrero de 1821.

Se mencionaba anteriormente la Corona española, que no es la única vez que Zalce la plasma en este mural, de hecho la pinta tres veces en total. La primera en manos de Iturbide, la segunda sobre la cabeza del león que ataca a los personajes con las lanzas y la tercera en el mural izquierdo en manos de un hombre con cabellos rubios, que yace al parecer muerto, junto con otros dos personajes, uno con ropa de civil y otro con uniforme militar, a los pies de Benito Juárez, Melchor Ocampo, y Juan Álvarez, de los principales.

Benito Juárez sostiene la carta de Reforma, mientras que Álvarez sostiene el Plan de Ayutla, estos dos documentos son presentadas y señalados directamente a los tres personajes mencionados que yacían a sus pies



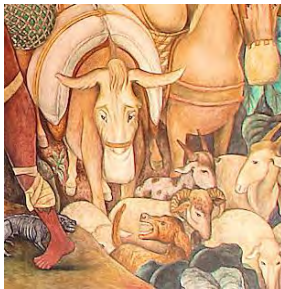
Corona oficial de España.



Esto denota la relevancia en la temática que guarda este mural, de la lucha contra los españoles y todo lo que implicaba, desde traición, poder, y finalmente derrota.

Sin embargo la manera en que Zalce representa escenas de la conquista, es sumamente sutil a comparación de cómo las han representado otros muralistas, un ejemplo de ello, es el mural *Explotación de México por la Conquista española* (1929 – 1945) de

Diego Rivera. Donde vemos una representación más violenta, tanto en la gesticulación de los personajes como en los actos que realizan. En los rostros de los españoles hay un verdadero goce sobre el sufrimiento de los conquistados y en los indios se presencia una angustia mayor de la que encontramos en el mural de Zalce. Incluso en los rostros de los animales que pinta Rivera vemos el sufrimiento que les ocasiona tanta violencia.



Continuando con la secuencia del mural de Alfredo Zalce, vemos a Morelos con una espada larga en la mano derecha mira de frente mientras sostiene con la otra mano lo que podría considerarse las actas de Congreso de Chilpancingo¹⁹¹ a su lado Hidalgo siendo el centro de la composición es el punto de partida para crear el círculo de lanzas, machetes y espadas a su espalda, mientras él firme da un sentido de fortaleza en la lucha por la Independencia.

Y para el tercer plano compositivo, aunque se localicen en la parte trasera, en realidad son los que dan toda la estructura al mural, con el acomodo de sus armas, es lo que le da el toque característico a este mural de Zalce. Son solo campesinos los que dan vida a

¹⁹¹ VILLORO, Luis, “La Revolución de Independencia” en *Historia general de México*, México, Colegio de México, Centro de Estudios, primera edición 2000, p. 513. Declaración de la independencia absoluta de la Nueva España hecha en Chilpancingo por el congreso rebelde.

este círculo de lanzas. El uso de los planos compositivos además de indicar profundidad, también tiene la función de reforzar o debilitar a los elementos o personajes dentro de la composición. En este caso esta estructura circular refuerza a la figura de Hidalgo que es la cabeza y el soporte a todo el mural.

Este tipo de composición es sin duda la más recurrente y hasta cierto punto lógica que se emplean en el arte; ir dando relevancia a los personajes de acuerdo a su plano compositivo porque es lo que el ojo humano tiende a reconocer primero.

Forma

Como se mencionó existen formas cerradas y formas abiertas. En este caso estamos ante formas cerradas para el muro lateral izquierdo y abierto para el central y el lateral derecho. Para el muro izquierdo los personajes del piso crean la primera división, seguidos por el grupo de la izquierda y finalmente el grupo de personas localizadas en la parte posterior, dan una sensación de estar divididos en bloques: los caídos, los que permanecen, y los que temen.



Línea

El rumbo que tiene este muro central es diferente al anterior descrito, aquí es cuando más claramente se puede ver la intención que el artista quería dar a cada pieza. Si en el mural anterior vimos impulso y elevación, una especie de resurgimiento, muralla y resistencia de los personajes del México antiguo, en este otro muro se observa un tipo de movimiento diferente un poco más inestable y más dinámico. Vemos que el dinamismo es creado conformado por las lanzas en línea curva dando la percepción de lucha y movimiento. Y la inestabilidad es creada por los bloques de personajes en el muro izquierdo.



Color

La manera en que un artista hace uso de los colores, es tan importante como la forma misma. Lo que vemos en el muro central es una gama amarillenta en los elementos que quiso resaltar, desde el ropaje de Morelos, el uniforme de Iturbide, los brazos que sostienen las lanzas y el fuego que está en su extremo.

Es sabido que para lograr resaltar cierto elemento, es necesario opacar o disminuir la atención de ciertos otros. Lo más común es el uso de tonos grises y azulados, esto da una sensación fría y de seriedad. Fue el caso para el muro izquierdo donde aparecen los personajes que propusieron las leyes de Reforma como Benito Juárez, Melchor Ocampo y Juan Álvarez sosteniendo la carta del Plan de Ayutla. Para este muro no excede el uso de colores llamativos ni cálidos, al contrario, mantiene a sus personajes y a su entorno en un ambiente frío, tal vez para dar mayor fuerza a los caídos a los pies de los personajes mencionados anteriormente. Algo que no sucede con el muro derecho con un fondo rojo cálido donde resalta la parte humana de una familia que coloca al extremo de esta sección. Vemos la cara de la madre sosteniendo a su infante hacia los cielos, tal vez en un sentido de sacrificio y de protección, pero por el contexto de la imagen y en sintonía con padre humilde parecería más como la entrega del niño para su protección e incluso para una vida mejor, pues a los dos, Zalce los pinta como pueblerinos humildes.

Zalce gusta hacer uso de la luz real, y simbólica. Para los dos murales laterales utiliza una luz real, es decir, maneja los colores como si los tuviera presentes, sin ningún tipo de luz exagerada ni sobresaliente en ningún elemento. En cambio en el muro central si crea una luz simbólica con el fuego, no solo porque simboliza al fuego, sino por lo que éste representa. Con la llama que sale de la antorcha del Pípila simboliza la fuerza y la lucha que

se une con el sentido de lucha que crea con las lanzas, machetes y cuchillos de los campesinos.

Perspectiva

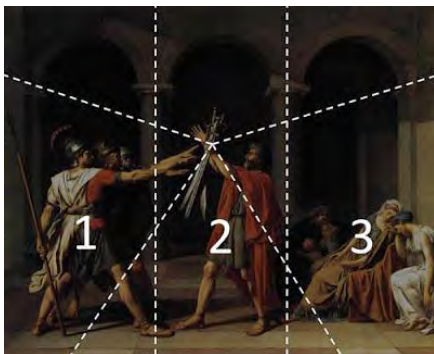


Imagen tomada de la Tesis, *Obra mural del maestro Alfredo Zalce*, por Lilia Álvarez González

Para el caso de este muro vemos un punto de fuga, que es de donde se desprenden y nacen todas las lanzas y machetes de los campesinos que luchan.

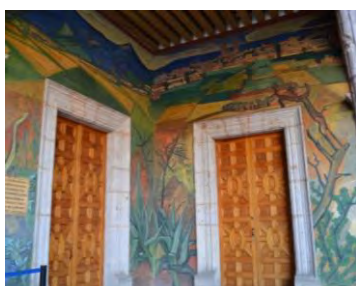
La perspectiva en toda obra de arte como se ha mencionado tiene una de las funciones más importantes, porque tiene múltiples obligaciones hacia la obra. Primero, da la sensación de profundidad si es que el artista la requiere, y segundo está inmersa en la mirada de quien la vea, como ya se mencionó en el primer mural. Los números de divisiones correctas en el lugar correcto, los puntos de fuga en alguna sección aura son la parte rica intrínseca al ojo humano, pero no a su sensibilidad.

Ahora me permito tomar la obra de Jaque-Louis David *Juramento de los Horacios* (También conocidos como trillizos de Roma, 1784) para enfatizar en el gusto de este tipo de puntos de fuga que crearán la perspectiva deseada por el artista.



El artista usó la composición tripartita y un solo punto de perspectiva para organizar la obra. En el cuadrante 2 vemos el preciso punto que a partir de él, derivarán las líneas que a ultimidad lleva nuestra mirada hacia el resto de la obra. En este caso las espadas no tienen tanta fuerza como lo tienen las lanzas de Zalce, pero de igual manera tiene una función importante al momento de enfatizar el triángulo, el cual es considerado la figura geométrica por excelencia para elevar un objeto o una escena.

3. 4. *Momentos importantes en la historia de Morelia*



Detalle de distintas secciones del mural

El mural es de los pocos que Alfredo Zalce creó donde utiliza el texto como enriquecimiento a la imagen y narra de manera cronológica los acontecimientos de mayor relevancia para la historia de Morelia, a manera de cortas descripciones del momento histórico con su respectiva fecha, brindando un carácter más didáctico al mural. Vemos entonces una composición entre texto e imagen, algo que no habíamos observado en los murales anteriores.

Locación

El mural se localiza en el primer patio de Palacio de Gobierno. Tanto éste y los otros dos murales fueron inaugurados el 29 de junio de 1962, por el presidente de la república el Lic. Adolfo López Mateos. Fue en la década de 1960 cuando el gobernador de Michoacán el Lic. David Franco Rodríguez encarga a Alfredo Zalce ejecutar varios murales. El artista por consiguiente plasmó la historia de la ciudad desde la época prehispánica hasta el comienzo de Michoacán hacia la modernización, además de una muestra de costumbres y tradiciones representativas del estado.¹⁹²

¹⁹² VELARDE Cruz, *Entre historias y murales...*, p. 87.

Más que cualquier otro edificio del centro histórico, el Palacio de Gobierno es el que sintetiza mejor la historia de Michoacán. Sobre todo los dos murales que se encuentran en este primer patio.

Composición

En este mural la composición es lineal con el acomodo de sus elementos a manera de lectura de derecha a izquierda. Comenzando por algunos personajes prehispánicos e indios, donde escribe “en el año de 1531, llegaron a Guayangareo pueblo de Indios Pirindas dos Misioneros Franciscanos, Fray Juan de San Miguel y Fray Antonio de Lisboa, catequizaron a los naturales, levantaron el templo a San Francisco y el colegio llamado de San Miguel”. En esta escena, se ve claramente cómo los Frailes hacen de instructores y maestros dando instrucciones a los Pirindas. La escritura de los textos también es peculiar en esta sección, ya que utilizan la “v” en vez de la “u”, es decir, no utiliza la tipografía moderna del siglo XX y esto solo se aprecia para esta escena.

Poco a poco el mural va adentrando al público a la manera en que el indio fue evangelizado por los españoles, desde la introducción de sus fiestas, hasta la manera construir nuevas obras en la ciudad. Era claro entonces quién era el del control en esta situación, y más claro se ve cuando se lee en una sección de estas escenas “En el año de 1541, el 18 de mayo el Virrey Antonio de Mendoza fundó la ciudad de Valladolid en la cima de la loma de Guayangareo. Fue una población de los españoles y a los indios se les repartieron tierras a los alrededores”. Aquí los indios se ven sumisos y trabajadores, mientras los españoles se ven controladores y al mando.



Detalles del comienzo del mural. Fotografías tomadas por Carolina González Medina.

Después de este pasaje entre el indio y el español, Zalce coloca una división formada por un cúmulo de construcciones en forma vertical, para dar paso a la siguiente historia dentro de la ciudad de Valladolid, hoy Morelia. Se trata de una escena donde se ve



el traslado del colegio de San Nicolás que antiguamente se localizaba en Pátzcuaro para darle su nueva locación en Morelia. Para ello coloca a los Frailes en función de educadores hacia los civiles que los escuchan con atención. Mientras debajo de éstos se ve cómo otro grupo de indígenas están construyendo, esto funciona a manera de que construyeron los cimientos de lo que sería la nueva vida de la gente en esta nueva capital, Morelia.

Es así como continúa con pequeños pasajes como los denunciados por Iturbide en 1809 donde fueron aprehendidos los integrantes de la primera conspiración a favor de la independencia: los hermanos Michelena en compañía de otros patriotas. Otro de los pasajes que plasma es cuando en el año de 1847 el pueblo de Morelia a iniciativa del gobernador Melchor Ocampo formó el “Batallón de Matamoras” que concurrió a la defensa de México contra la invasión norteamericana en los combates de la Angostura y Churubusco. Así como una representación del triunfo del partido liberal después de la Guerra de Reforma.

En cuanto al tipo de estructura que utiliza Zalce para este mural en específico, a diferencia de los dos anteriores, crea una historia cronológica como ya se mencionó, lo cual da lugar a escenas dispersas a lo largo de la pared, creando una estructura abierta, ya que cada escena que plasma es conformada por flujos de personajes en forma diagonal y curva.

Esto facilita la lectura de la historia y la fluidez de la misma, de la misma manera va intercalando este patrón con el uso de bloques creados por personajes, esto para lograr la distinción de las diferentes representaciones. Y este patrón lo vemos a lo largo de todo el mural.





Detalles de secciones del mural.

Centro focal

Para este mural al igual que el de *Paisajes de Michoacán* no existe un centro focal neto. Como ya se dijo anteriormente, el mural es una pieza en movimiento que va narrando los hechos más relevantes ocurridos en la antigua Valladolid y el proceso de construcción y que sufrió para llegar a lo que es hoy día.

Formato

El mural comprende una superficie rectangular de 350 metros cuadrados, en sentido horizontal. Lo que hace diferente a este mural en su formato es que no crea esa fusión con su espacio arquitectónico, respetando las puertas y los pilares. Y sobre todo, permite una sola lectura lineal del mural, sin perspectivas aéreas ni distintos ángulos.

Planos compositivos



En este caso nos encontramos ante una limitante en cuanto a planos compositivos tal como lo hemos desarrollado en los murales anteriores, pues más que planos, lo que vemos son etapas o secciones. Es difícil delimitar el primero, el segundo o el tercer plano, ya que de una misma historia o representación, el artista las fusiona con la siguiente escena que puede colorar sin respetar alguna perspectiva de profundidad, es decir, únicamente eleva la imagen sin aumentar o disminuir el tamaño del personaje y su contexto. Para esto hemos decidido crear planos divisorios alternos, el

superior, el central y el inferior, los cuales no dependerán del lugar de plano que ocupen; es decir, primero, segundo o tercer plano en que el elemento se encuentre, sino de la historia que narren.

Forma

El mural presenta formas tanto cerradas como abiertas. A lo largo del mural hay secciones que quedan perfectamente mezcladas con los elementos que rodean a los personajes, mientras que después de esas escenas que representan pasajes de la historia, son



segmentadas o divididas por gruesas líneas que simulan construcciones o murallas humanas, que si bien se logran integrar perfectamente con la escena anterior, si denotan un cambio en la historia que se está narrando. A continuación veremos un ejemplo claro. En la primera imagen vemos una forma abierta mientras que en la

segunda imagen está esa gruesa construcción, dividiendo historia que se cuenta.



Imagen con forma abierta.



Formas cerradas.

Línea

Al igual que en la forma, aquí hay un dinamismo diferente a los ejemplos anteriores. Nos encontramos ante líneas oblicuas lo que permite mayor fluidez de lectura en una obra, esto ayuda más si la obra es de carácter narrativo, tratando de no cortar la lectura ni por colores

demasiado atractivos o formas demasiado enfatizadas. Vemos entonces líneas que dan la ilusión de ser como olas a lo largo de cada representación.

Color

Las tonalidades de esta obra son con colores opacos, en su mayoría ocres para el fondo y los edificios, azules y grises oscuros para los personajes y otros en tonalidad rojizos ladrillo para la bandera, algunos otros elementos como carruajes y por último para todos los textos del mural. Como se menciona anteriormente al explicar la función de la línea curva de mantener una fluidez en la lectura de las representaciones, la función del color para este mural también es crucial, pues su objetivo no es resaltar o enfatizar algo en específico, al contrario, su finalidad recae en mantener una armonía entre forma y color. No hay colores fuertes, ni mucho menos contrastes marcados.

Lo que si se debe resaltar es que el uso de esos tonos ocres para el fondo, incluso para personajes secundarios o de relleno, como gente del campo, denota que Zalce tuvo siempre en mente que para este mural quería proyectar un sentimiento de humildad, de campo y de una historia de lucha de los campesinos hacia la nueva ciudad que se construía.



Detalle del mural. Fotografía tomada por Carolina González Medina

Luz

La luz como parte de la intensidad del color, se presenta como una luz real o natural, tanto de los personajes como del fondo y de los elementos que conforman el contexto de la historia. Con esto no se refiere a que el color natural de la gente sea amarillo ocre, sino que es natural por el hecho de que luz y sombra juega de manera igual, no hay lucha entre estos dos elementos, no hay sombras que atraigan la atención del espectador o luces sobre las figuras que roben protagonismo a las demás formas.

Perspectiva

La posición del espectador permite tener una visión panorámica del mural, teniendo la oportunidad admirar cada escena como si estuvieran justo enfrente de ella.

En tanto los puntos de fuga son inexistentes para esta obra. Si bien hubiera puntos de fuga sería solo para cada bloque de cada representación. A continuación un ejemplo.



Detalle de mural. Fotografía tomada por Carolina González Medina.

3. 5. Mural que representa a la gente y al paisaje de Michoacán



Locación

Se localiza justo enfrente del mural *Momentos importantes en la Historia de Morelia* en Palacio de Gobierno. Considero que tiene un significado interesante el acomodo de estos tres murales que se encuentran en este edificio histórico, pues va de lo más grande o trascendental para México, hasta lo más tradicional y local junto con la sencillez de las costumbres michoacanas, desde sus fiestas locales hasta sus construcciones regionales y estilos de producción agrícola.

Composición

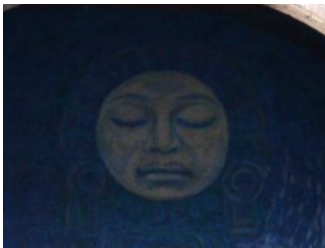
La composición de este mural es de lectura lineal al igual que el anterior; claro con diferencias destacables.

Comenzando la lectura de izquierda a derecha, ya que así es como se llega subiendo las escaleras, encontramos la representación de las personas en su mayoría mujeres, en sus labores cotidianas, como la recolección de paja para la construcción de sus hogares y de maíz para sus comidas. Siguiendo un grupo de infantas reunidas para admirar a las mujeres mayores que son tres las que destacan principalmente. Incluso el hecho de que sean tres mujeres precisamente, nos remite a las tres mujeres que se conocen como las *Tarasacas*, escultura localizada sobre la avenida Madero, que al entrar por la avenida Madero uno de los arcos de Acueducto enmarca al monumento. Vemos a tres mujeres las que encabezan esta escultura, de la misma manera que se muestra en el mural, las tres sostienen frutos.



Imagen tomada de:
<http://morelianas.com/morelia/monumentos/fuente-las-tarasacas/>

Las *Tarasacas* se encuentran sobre tres *yacatas* que tienen sobre su base caracoles que en jeroglífico significan “hombre”. La lectura es que como base está el hombre que junto con la mujer y el agua ofrecen el fruto en abundancia a los dioses. Para el caso del



mural se puede hacer una interpretación similar, ya que en la parte superior de estas tres mujeres se encuentra una luna llena pero enmarcada por símbolos prehispánicos en tonalidades casi imperceptibles. Pareciera que también rindieran culto a una deidad con ofrenda de sus cosechas.

Mientras que al fondo de estas mujeres parece haber otro tipo de escena, ésta es la representación de una fiesta, donde ya interactúan hombres y mujeres, donde los hombres

tocan algún instrumento y las mujeres escuchan con atención, al mismo tiempo el grupo de niñas que se localizan en primer plano, observan a las tres mujeres mencionadas anteriormente, también parecen cantar en conjunto con el ensamble musical de atrás. Ciertamente esta primera mitad del mural (el cual es dividido por una puerta en el centro) vemos un predominio del género femenino sobre el masculino. Y del otro lado del muro sobresale el género masculino.

El fondo de este mural si tiene una composición de acuerdo al contexto de los personajes, o viceversa, los personajes están acoplados al fondo que los rodea. Eso es una de las grandes diferencias del mural descrito anteriormente, donde el fondo actuaba mas como un soporte de las historias y no tanto como un elemento principal, siendo que aquí, en este mural, juega un papel tan importante como los propios personajes. Aquí nos encontramos con todos los elementos que pudieran indicarnos del lugar que representa esta obra, para este caso Zalce colocó el lago de Pátzcuaro con su famosa isla de Janitzio, representando en su conjunto la vida cotidiana de la etnia Purépecha.

Pasando a la segunda mitad del mural vemos que la narración comienza a cambiar. Pues se ha dejado a un lado este paisaje más humilde de recolección, para pasar al de la celebración.



Detalle del mural. Fotografía tomada por Carolina González Medina.

Vemos hombres y mujeres bailando y festejando, vemos a niños indígenas trepados en los árboles y otro grupo de hombres aún trabajando en la tierra, donde sobresale la plantación de caña y azúcar y también plantaciones de maíz. Esto como primera sección de esta segunda mitad. Esto da paso a la otra sección que ya es donde apreciamos la manera en que Zalce percibe el desarrollo en Michoacán, esto es con la construcción de la presa que por su contexto de año y siendo de las primeras presas en Michoacán se ha estipulado que fue el Proyecto *Presa de infiernillo*, siendo López Mateos quien la inauguró. Es la única escena que contiene un texto, no explicando la escena, sino describiendo por quién fue encargo este mural, en qué año fue realizado y lo que representa.



En Alfredo Zalce era clara la idea sobre el proceso de modernización que vivía su Estado y que mejor ejemplo para plasmar esta idea que pintando a dos hombres ingenieros llevando a Michoacán hacia la modernización. Incluso el festejo y el folklor que ocurre a un lado de esa escena puede contrastar con lo que era y lo que será el México nuevo.

Centro focal

Observamos que en los dos primeros murales analizados existía un centro focal muy fuerte, que cargaba con toda la pieza y era el punto de referencia para partir y leer todo el mural. En cambio en estos últimos dos vemos que no hay un centro focal como tal, esto se debe a que en estos últimos se propone otro tipo de lectura, un tanto más lineal donde cada escena y cada momento representado tienen su relevancia.

Formato

Igual que el mural *Momentos importantes en la Historia de Morelia*, tiene una superficie rectangular de 350 metros cuadrados, en sentido horizontal. De la misma manera aquí no se fusiona con el espacio arquitectónico, únicamente usa el espacio como la puerta para hacer la división anteriormente mencionada.

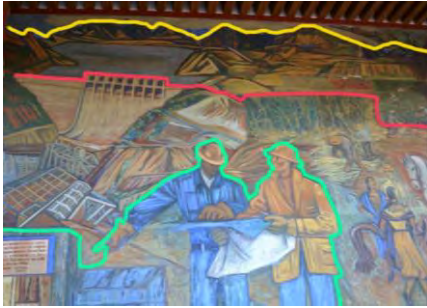
Planos compositivos



Los planos los he seccionado de tal forma que en primer plano lo que resalta es la esencia del mural, pues en este plano resaltan las actividades principales y más cotidianas de esa tierra y Zalce lo representa con las tres edades de la vida humana; las niñas que admiran en lo que se convertirán mientras hacen una actividad cotidiana de la región, que es el canto, las mujeres que trabajan en la cosecha y una anciana que ayuda. He ahí las tres etapas de la

vida humana, y Zalce les da el trabajo a las mujeres de ser las encargadas de representar dichos pasajes.

En segundo plano ya toca el protagonismo a los hombres y en tercer plano el monumental paisaje de Michoacán. En tanto en la segunda mitad de este gran mural, los planos son más una unión entre todo, pues la manera en que narran las fiestas y



celebraciones se unifican con el otro paisaje que Zalce plasma, el de la modernidad. Aunque no se puede omitir el gran protagonismo que tienen los constructores, los cuáles si figuran en primer plano de la obra.

Forma

La forma es claramente abierta, sobre todo se nota por el hecho de que crea todo un paisaje de montañas y cerros, de superficies de campo de cultivo y de lagos, de arboles y de plantas regionales, todo con pincelada mezclada que penetran a cada elemento.



Líneas

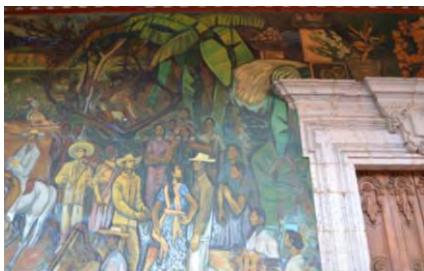
Para este mural la línea no es tan obvia, como se trata de un paisaje el trazo es más natural y orgánico sin tanta estructura formal. Si pudiéramos hablar de un tipo de línea para este mural, podríamos considerar una línea orgánica.¹⁹³



Detalle de líneas orgánicas (líneas que remiten a la naturaleza).

Color

La gama cromática que maneja Zalce para este mural, es muy similar al anterior, con el predominio de los colores ocres para fondos y otros elementos, la diferencia radica en que el uso del color es más rico y variado en esta obra. Los verdes de la vegetación son más intensos y los azules de los lagos y cielos son más luminosos y fuertes. Y lo debió hacer de ésta manera, ya que para representar todo el folklor y la vestimenta de la región michoacana era necesario usar los colores vívidos que usaban las personas.



¹⁹³ La línea orgánica es la línea que maneja curvas y crea figuras suaves como las que podríamos encontrar en la naturaleza. Las líneas inorgánicas son las líneas que se asemejan más a las creaciones del hombre, como edificios y estructuras complejas y geométricas

Luz



Se ha mencionado a lo largo de este análisis iconográfico el uso de distintas luces y hemos visto que la predilección de Zalce era por la luz natural, también observado en sus pinturas de caballete aunque en menor medida. Lo que si debemos tomar en cuenta es que este uso de luz natural o real para sus pinturas en mural, tiene una razón de ser, más allá del gusto estético del autor, es por la técnica empleada. Siendo pintura al fresco y sobre el material del muro, los colores no tienden nunca a ser tan fuertes como lo sería en una pintura en algún otro soporte. Para lograrlo tendría que hacer énfasis tanto en el color pero también tendría que tener un sentido con el contexto de la imagen representada como en el caso del mural de Hidalgo del artista José Clemente Orozco. En este caso esa no fue la intención de Zalce hacer sobresalir a alguien o a algo, sino que la intención fue siempre lograr una unidad de toda la obra.

Perspectiva

La posición del espectador a lo largo de todo el mural va encontrar siempre sentido de profundidad y esto enfatiza el gran territorio que era Michoacán, ya que si Zalce hubiera pintado de la misma manera en que pintó el mural de *Momentos importantes en la Historia de Morelia* no habría tenido la misma calidad de lectura y de entendimiento que lo tiene al manejar este tipo de perspectiva. Si en el otro mural vimos una estructura o perspectiva plana, en este mural vamos a ver dimensión y profundidad.



3. 6. Consideraciones finales

Enrique Wolfflin en su obra *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, acierta al decir que el “organismo de expresión” no fue siempre el mismo y que el arte a través del tiempo trae a representación asuntos diversos¹⁹⁴ con gramáticas diferentes, por consiguiente interpretaciones diferentes. También cierta cuando el autor menciona que no sólo se trata de lo que el artista quiera decir, sino de lo que el espectador entienda de su obra, con esto cambia el arte y la manera de percibirlo, por ponerlo de otro modo, la visión no es un espejo idéntico siempre, sino una forma dinámica y cambiante de comprensión, pasando por varios niveles evolutivos.¹⁹⁵ Todo es evolución, todo concepto o significado va cambiando en cada generación y para cada pintor, no son absolutas las definiciones que se dan al estudiar o analizar una obra, pero sí son indispensables para comenzar. Y el porqué de esta evolución, la respuesta es de carácter psicológico, social y cultural.

En este capítulo lo que se hizo fue un estudio iconográfico, compositivo, estructural y formal de murales que mayormente representan pasajes históricos. Ahora para dar la forma completa al significado de estos pasajes se comienza con el análisis iconológico.

¹⁹⁴ WOLFFLIN, “Los histórico y lo nacional”..., p. 323.

¹⁹⁵ *Idem.*

Capítulo IV

Análisis iconológico.

Significación secundaria y terciaria

La percepción y los efectos que nos da cada composición variarán en cada sujeto, precisamente en este punto entra en juego del historiador. Éste no participa o provoca los efectos, no asume ningún riesgo ni responsabilidad; su contribución consiste en elevar las obras de arte a la categoría de objetos culturales y salvarlas del olvido por medio de la transformación de sus funciones históricas. La perspectiva del historiador magnifica e idolatra obras que si se les despojaran de sus implicaciones contextuales tienden a parecer objetos autónomos que hablan, es decir, que tienen su propia historia.¹⁹⁶

4. 1. *Defensores de la Integridad Nacional*

Existen varias opiniones sobre el significado de esta obra, de la cual se cree que en realidad se trata de dos murales separados; uno titulado *Los pueblos del mundo contra la guerra atómica* y el segundo bajo el nombre de *Los defensores de la integridad nacional*. Lo cierto es que se trata de un solo mural en su conjunto, el cual narra varios pasajes de la historia del mundo y de México.

“El mural izquierdo que algunos titulan *Los pueblos del mundo contra la guerra atómica* refleja la preocupación de Zalce por los acontecimientos que atestiguó, representando a los pueblos del mundo que enfrentan la guerra, al mismo tiempo que observan que la nación mexicana forjada con sangre resiste a los conquistadores, la inquisición y a los extranjeros, que por medio de la violencia, pretenden adueñarse del país. La resistencia de los héroes de México es un ejemplo para los estados y pueblos amenazados por el conflicto bélico.

Este mural fue pintado apenas seis años después de los ataques contra Hiroshima y Nagasaki, cuando aún estaba muy presente la destrucción que la Segunda Guerra Mundial había dejado. La imagen de un monstruo de metal sostiene una nube que hace alusión al poder exterminador de la bomba atómica y un brazo mecánico que

¹⁹⁶ H.D. BUCHLOH, *Formalismo e historicidad...*, p. 7.

amenaza con devorar todo a su paso, insinuando la posibilidad de destrucción de la humanidad”.¹⁹⁷

Esta información se encuentra como guía que ofrece el Museo, el cual sigue separando la obra como si se tratase de dos murales con distinta temática. De igual forma ofrece otro párrafo informativo para el “otro” mural, el de *Los defensores de la integridad Nacional*.

“Esta obra se ejecutó al fresco con cemento coloreado y fue realizado gracias al Patrocinio del Museo Michoacano y del Instituto Nacional de Bellas artes. Plasmó sus ideas sobre la historia de México y las fuerzas antagónicas que dieron origen al país.

El mural puede dividirse en dos secciones, el muro central y el derecho constituyen un conjunto temático sobre la historia nacional y como se menciona anteriormente el izquierdo la amenaza nuclear. La figura de Cuauhtémoc en el centro protegido por el águila simboliza la resistencia heroica ante la acometida de los enemigos de la nación. A su izquierda están los eminentes de la patria, desde la conquista hasta la primera mitad del siglo XX, junto con hombres del pueblo que lucharon por defender la integridad del país. La bandera sirve como telón de fondo y es la mortaja de un cadete caído en Chapultepec (los niños héroes). A la derecha de Cuauhtémoc se representan a los “enemigos de la integridad nacional”, quienes simbolizan la entrada de las ideas extranjeras. Se representan personajes como Hernán Cortés, la Malinche, miembros de la inquisición e inversionistas extranjeros que simbolizan la explotación de las riquezas de México en su propio beneficio”.

La verdad es que hay un significado mucho más profundo en cada personaje y la manera en que se representan. Hernán Cortés y Cuauhtémoc representan dos etapas del mundo; el Viejo mundo por Hernán Cortés y el Nuevo por Cuauhtémoc. Es decir, no se trata tanto de esa percepción de lo “bueno” contra lo “malo”, es más un enfrentamiento entre estos dos mundos y como Europa llegó a América con el pretexto de fomentar e implantar su religión a base de la fuerza de sus espadas.

Estos dos personajes se convirtieron en símbolos representativos para México. En este caso específico hablamos de Cuauhtémoc y el nivel simbólico que Vicente Riva

¹⁹⁷ Nota informativa que se encuentra al frente del mural, en el Museo Regional de Michoacán.

Palacio le otorgó en el inicio de un revolucionario proyecto monumental que comenzó por su glorificación como héroe de la patria el 23 de agosto de 1877. El reconocimiento a Cuauhtémoc se materializó en el primer monumento nacional dedicado a celebrar a un héroe indígena inaugurado el 21 de agosto de 1887. Sin embargo en la concepción liberal, el monumento a Cuauhtémoc, antes de rendir homenaje a las etnias indígenas, celebraba la defensa de la patria, como reza la inscripción de su base, “a la memoria de Cuauhtémoc y de los guerreros que combatieron heroicamente en defensa de su patria”. Así al honrar a Cuauhtémoc, se conmemoraba al primero de los defensores de la patria, simbolizada por el último rey de los mexicas.¹⁹⁸ Con justa razón Zalce coloca a Cuauhtémoc al centro de la composición.

El personaje de Cuauhtémoc ha sido representado numerosas veces. En este caso nos remontamos a la época donde este proyecto empieza su búsqueda, la segunda mitad del siglo XIX.

El artista Leandro Izaguirre crea en el año de 1893 la obra titulada *El suplicio de Cuauhtémoc*, donde se muestra cómo el Estado mexicano elevó la historia prehispánica a un “épico pasado indígena”. Cuauhtémoc fue el último rey mexica, el cual se resistió ante los embates del poderoso ejército de Cortés, conformado por españoles y tlaxcaltecas. La obra narra la forma como Cuauhtémoc y su primo, el Tlatoani de Tlacopan, son atormentados con la quema de pies y manos con brea. El asunto manifiesta que, a diferencia de Tetlepanquetzal, Cuauhtémoc soporta el tormento firme y sin dolor.¹⁹⁹



Leandro Izaguirre, *El suplicio de Cuauhtémoc*, 1893.

¹⁹⁸ FLORESCANO, Enrique, *Imágenes de la Patria a través de los siglos*, México, Taurus Historia, Santillana, 2005, p. 191.

¹⁹⁹ PÉREZ Cerón, Arturo Tadeu, *Personajes de la Historia*, http://www.munal.mx/ebooks/Periodicos/15_Enero_2013/files/assets/downloads/page0013.pdf, fecha de consulta. 10 de diciembre. 2014.

Para comenzar, en esta obra vemos a la figura de Cuauhtémoc en otro tipo de contexto incluso con diferentes rasgos.

En la obra de Izaguirre nos encontramos con un Cuauhtémoc con tez más clara de la que notamos en la obra de Zalce, incluso me atrevo a decir que un tanto española. De las diferentes representaciones de Cuauhtémoc, parece ser que la de Izaguirre es la única que lo pinta de esta manera. En cuanto al contexto de la escena, como es distinto al que encontramos en el mural de Zalce, aquí no lo vemos con sus ropajes y su penacho acostumbrado, sino que está desarmado y vulnerable.

En sus rasgos sí vemos la firmeza que encontramos en otras representaciones del emperador. Aunque esté capturado por los españoles, mantiene con un semblante firme y tranquilo como lo vemos en el mural de Zalce.

Algo que logra captar la atención al ver esta obra es la manera en que Izaguirre representa a los españoles, estamos hablando de 1893 cuando se crea esta pieza y vemos cómo los artistas aun no tienden a sobre-caricaturizar los rasgos de sus personajes, como lo vemos en obras de Rivera o de Siqueiros, sino que sus gestos son más reales. Incluso las gesticulaciones son menores, como lo vemos en el primo de Cuauhtémoc donde apenas si se nota un pequeño signo de dolor en su rostro. En los demás personajes solo encontramos seriedad y sobriedad.

Si bien son diferentes las escenas representadas por Zalce e Izaguirre, la esencia que tratan de proyectarle a la figura de Cuauhtémoc sigue siendo la misma; fortaleza y valentía antes los invasores.

Otro artista ya del siglo XX contemporáneo de Zalce fue David Alfaro Siqueiros. Su obra el *Tormento de Cuauhtémoc*, está en el mismo contexto de la obra de Leandro Izaguirre es decir, la quema de pies, pero vemos que hay una evolución desde un Cuauhtémoc del siglo XIX al del siglo XX.



David Alfaro Siqueiros 1950-1951

La evolución técnica es innegable, la pincelada es más expresiva, los colores son más vibrantes, los rostros se han caricaturizado, Cuauhtémoc es representado con su ya conocida tez color cobrizo y con gesticulaciones ahora más expresivas del resto de los personajes. Que aunque los rostros de los españoles estén cubiertos totalmente por su armadura, con el lobo embravecido que Siqueiros colocó es suficiente para expresar el odio de los Conquistadores hacia Cuauhtémoc y su gente. Vemos entonces un mismo tema con distintas visiones en cómo abordarlo.

En esta obra de Siqueiros ya no vemos al Cuauhtémoc firme y sin temor que vimos en la obra de Izaguirre o que encontramos en la de Zalce, aquí lo vemos asustado y totalmente desnudo, y junto a él de nuevo está su primo quien ahora sí, nos deja ver su sufrimiento intenso por la quema de pies.

Vemos que ahora hay casi igual cantidad de indígenas que los hay de soldados. Y se vale de ello el artista para dramatizar la obra, al cortarle las manitas a una pequeña niña quien alza los brazos y llenar de sangre los rostros de los demás.

El día de la inauguración Siqueiros declaró: “es un canto a Cuauhtémoc y una imagen de la lucha que tienen que sostener los pueblos débiles”. *El Tormento de Cuauhtémoc* capta el momento en que el gobernante mexica es sometido a tortura para que revele el lugar donde se ocultan los supuestos tesoros que guardaba la gran Tenochtitlán.

Entre el grupo de soldados españoles con armadura se oculta un rostro indígena, que hace referencia a la Malinche, esclava de origen noble entregada a Cortés como traductora por los caciques de Tabasco. Al lado opuesto figura la patria teñida de rojo con los brazos hacia arriba, junto a una niña mutilada que imita su postura.



En *Apoteosis de Cuauhtémoc* también de Siqueiros, se celebra un episodio ficticio, imaginario: el dirigente indígena conduce a su pueblo con valentía frente al enemigo. Siqueiros establece un paralelismo con la historia contemporánea, al relacionar la escena con la necesidad de que México se libere de la política estadounidense de la posguerra. Irónicamente, Cuauhtémoc porta la armadura metálica que cargaban los conquistadores

españoles, mientras que una fila de figuras humanas sigue sus pasos con el brazo levantado. Siqueiros representa así al líder indígena, quien deja de ser el “Águila que cae” para convertirse en un símbolo de la resistencia y la dignidad del pueblo mexicano.²⁰⁰



El Cuauhtémoc de Zalce va más encaminado al estilo en como lo representa Diego Rivera en el mural *Historia de México* (1929-1945). De pie, con sus respectivos ropajes tradicionales y penacho puesto bajo el cobijo del águila, símbolo de la identidad mexicana.



Al lado de Cortés está la Malinche, cuyo nombre verdadero era Malinali (Marina). Ella fue una indígena mesoamericana, que interpretaba y traducía a Hernán Cortés, que posteriormente se convertiría en su compañera. Su labor fue fundamental en el proceso de la Conquista de México.

La Malinche fue vendida por sus padres a un cacique de Tabasco, donde aprendió la lengua maya propia del territorio. Cuando el conquistador Hernán Cortés llegó a la zona, el 12 de marzo de 1519, recibió como presente veinte jóvenes esclavas, las cuales fueron repartidas entre los hombres de Cortés, resultando Malinche asignada a Alonso Hernández Portocarrero, quien hubo de marchar a España comisionado por aquél, en julio de 1519. Desde entonces, Malinche se convirtió en la amante de Cortés así como en su intérprete. En un principio contó con la colaboración en la traducción de Jerónimo de Aguilar, pero pronto habló la lengua de los españoles.

Con el tiempo Malinali ahora bautizada con el nombre de Marina, pronto aprendió que aquel que maneja la información y los significados, adquiere poder y descubrió que al traducir ella dominaba la situación y no sólo eso, sino que la palabra podía ser un arma. La mejor de las armas. Ella, la esclava que en silencio recibía órdenes, ella, que no podía ni mirar directo a los hombres, ahora tenía voz, y los hombres, mirándola a los ojos, esperaban atentos lo que su boca pronunciara. Desgraciadamente, esa posición de privilegio era muy

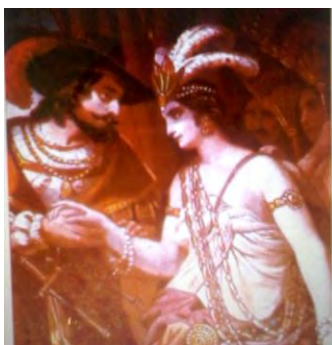
²⁰⁰ Palacio de Bellas Artes, *El tormento de Cuauhtémoc y Apoteosis de Cuauhtémoc*, <http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/multimedia/fotogaleria/tormento/tormento.html>.

inestable. Sólo el triunfo de los españoles le garantizaba su libertad, por lo que no había tenido empacho en afirmar varias veces que los españoles eran enviados del señor Quetzalcóatl y no sólo eso, sino que Cortés mismo era la encarnación del venerado dios. Después de considerarla como una mujer de excepción por sus virtudes y su origen noble, en algunas de las novelas del siglo XIX, en particular de las escritas inmediatamente después de la Independencia, como *Xicoténcatl* de 1829, Marina reencarna como mujer lasciva y oportunista y finalmente como la serpiente en el jardín del Edén. Se relata que se entrega a los invasores y traiciona a su pueblo, la que vende la nación, rechaza su propia cultura y acepta la religión católica.²⁰¹ Esto por los analistas fue visto como una especie de traición a su gente, a su origen.²⁰² Por lo mismo es que se le denomina Malinchismo al que traiciona su patria.

Es por esto que Zalce no representa a Marina como una esclava, ni con ropaje indígena, sino como la compañera oficial de Cortés, con la vestimenta moderna y del brazo del conquistador, sobre todo con el poder que ella misma sabía poseía.

La multitud de imágenes textuales y pictóricas y versiones han mitificado a una de las mujeres más paradigmáticas en la historia de México la Malinche²⁰³, De nuevo nos remontamos a la segunda mitad del siglo XIX para conocer la evolución de este personaje tan importante y el contexto en que ha sido plasmada.

En este fragmento de la litografía del siglo XIX, titulada *Cortés y la Malinche*, vemos una joven muy bella vestida con el traje y adornos indígenas, sin embargo, el color



de su piel, su estatura, su cara y su expresión proyectan la imagen de una mujer europea. La mirada tímida y postrada recurrente en retratos de la alta sociedad en la Europa del siglo XIX; es decir, se despoja a este personaje de sus raíces indígenas, aniquilando de tal modo la identidad de Malintzín y anteponiéndole siempre la referencia doña, la referencia de la

²⁰¹ EDER, Rita, “El sueño de la Malinche de Antonio Ruíz y María Magdalena: algunas afinidades” en Cuauhtémoc Medina (editor), *La imagen política*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, p. 99.

²⁰² ESQUIVEL Laura, *Malinche*, México, http://www.cdechamps-lycee-delacroix.fr/IMG/pdf/Cortes_y_la_Malinche.pdf, 2005.

²⁰³ YEVGENIYA, Slautina, “Pinceladas y palabras en la paleta de imágenes de la Malinche” [artículo en línea] Extravío. Revista electrónica de literatura comparada, núm. 2. Universitat de València, 2007, pág. 38. http://www.uv.es/extravio/pdf2/y_slautina.pdf Fecha de consulta 14 de diciembre 2014.

tradicción cristiana que significa la pertenencia a una clase alta y noble, es decir, equiparándola a una señora española. El conquistador está representado como un caballero galán con una mirada algo seductora dirigida hacia Malintzín, el gesto de sus manos es bastante elocuente expresando su cortejo e interés.

La situación idílica en la que está representada la pareja contradice a la historia oficial de su relación y se podría interpretar como el deseo de dibujarnos una fábula de las relaciones entre el conquistador y la india, mitificarlas y dar un matiz romántico a esta relación. Teniendo en cuenta la preocupación por el fundamento nacional del siglo XIX esta fábula de la fusión perfecta era posible sólo si se neutralizan diferencias entre *Cortés y Malintzín*.²⁰⁴

Algunas otras piezas que encontramos pero de varias décadas atrás son las siguientes:



Lienzos de Tlaxcala. Manuscrito pictórico, 1550 Museo Nacional de Antropología de México, Cortés y la Malinche se encuentran con Moctezuma.

Avanzando un poco en el tiempo, encontramos a uno de los más importantes y primeros artistas/muralistas en representar directamente las consecuencias de la intervención colonial, José Clemente Orozco. En las paredes de la escalera interna de la preparatoria Nacional en la ciudad de México pintó una serie de frescos donde incluyó los retratos de *Cortés y la Malinche* y *Los Franciscanos y la India*. Este fresco de la Malinche y Cortés es la primera referencia directa de los muralistas mexicanos de uno de los más significativos acontecimientos del colonialismo español e igual de impactante la unión de este personaje español y su mujer indígena.

El azul grisáceo de la piel de Cortés señala la pertenencia a la raza europea en contraste con el color rojo cálido de la Malinche. El foco de luz recae precisamente en el

²⁰⁴ *Ídem*.

conquistador subrayando la dominación cromática y luminosa de la figura de Cortés en la composición y resaltando, de este modo, suposición protectora y autoritaria hacia la Malinche. Las manos son protagonistas del cuadro; según las palabras del teórico del arte alemán Rudolf Arnheim, las manos de los personajes son “como dobles simplificados de las figuras humanas, representan una función de marionetas simbólicas que reflejan con llamativa inmediatez el asunto de la obra”.²⁰⁵

En el caso de Marina, (al igual que en toda la obra, hay distintas interpretaciones sobre lo que significa su gesto o su pose. Vemos como una mano que es sostenida por el conquistador queda inmóvil, tal vez denota resignación o de reciprocidad de su afecto; la mano izquierda resulta suspendida ya que está tapada por la de Cortés. El espectador tiene la opción de pensar en las diferentes intenciones que pudiera tener esta postura; pudiera ser un gesto de afecto, de resignación o de desacuerdo.

El cuerpo musculoso y fuerte de Cortés encierra la idea del vencedor de los indios, es un hombre de hierro que conquistó un mundo nuevo. Es la visión que coincide con la que Cortés nos ofrece en sus Cartas de relación, donde nunca muestra su debilidad.

A sus pies yace la figura de un indio como el símbolo de la nación vencida, la actitud de Cortés hacia el pueblo conquistado es evidente: el conquistador pisa su cuerpo demostrando, de tal manera, su desprecio y carácter triunfante.²⁰⁶

En la interpretación de Orozco, *Cortés y la Malinche* se sostienen de la mano como símbolo de su unión. Con el brazo izquierdo Cortés tanto previene el acto de súplica por parte de los indios y de la Malinche, actuando como acto definitivo de separación de su vida anterior. Esta imagen que pinta Orozco simboliza una síntesis y una ambivalencia de su posición en la historia de la nación sobre la colonización.²⁰⁷

²⁰⁵ YEVGENIYA, Slautina, “Mestizaje, esta paleta de colores”, en *Pinceladas y palabras en la paleta de imágenes de la Malinche* [artículo en línea] Extravío. Revista electrónica de literatura comparada, núm. 2. Universitat de València, 2007. Fecha de consulta 14 de diciembre de 2014, pág. 42. http://www.uv.es/extravio/pdf2/y_slautina.pdf fecha de consulta 14 de diciembre de 2014.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 43.

²⁰⁷ ROCHFORT, *Mexican muralist...*, pp. 40-41.



José Clemente Orozco
Cortés y la Malinche, fresco 1926, Preparatoria Nacional en la ciudad de México.



Otro de los grandes muralistas que representa a esta pareja de personajes, pero bajo otro contexto, es Diego Rivera, en *La Historia de México: de la Conquista* (1929-1931). Aquí al personaje de la Malinche como una verdadera madre protectora. Cortés aun es representado en su papel de conquistador, fuerte y sobre de todos, dándoles la espalda a su mujer y a su hijo Martín, reforzando la idea de lo que era prioridad para Cortés, la conquista.

Lo cierto es que la manera de representar a la Malinche y a Cortés ha pasado por cambios desde su apariencia, hasta el contexto y la manera en que se les representa. Estos cambios en los personajes se dan por diferentes factores, desde la época en que se ha pintado la obra o por el tipo de influencia académica e histórica que el artista tuvo, al igual que influye mucho la persona o grupo quien encarga la obra.

Lo cierto es que Zalce al realizar esta obra en los años cincuentas aun se encontraba con ciertas limitantes en la manera en que representaba escenas tan importantes para México. Sobre todo por el lugar y el tránsito de gente tan grande que habría de tener el mural. Zalce fue cuidadoso pero directo. En el caso de la Malinche no trata de quitarle las raíces a la Malinche y trata de mostrar de la manera más directa su relación con Cortés, es decir, la representa detrás de éste porque en efecto hay una jerarquía, la pone de pie y del brazo de Cortés porque también quiere mostrar que ella misma tenía influencia sobre él y de ninguna manera se ve (al menos en mi opinión) que Cortés esté por encima de ella. Su vestimenta es moderna porque en efecto también representaba la transformación que sufriría su cultura. Y por último se ven los rasgos característicos de los indígenas, los cuales

son sumamente importantes mostrarlos en un mural que lo que busca es narrar la historia de México, lo más verídicamente posible.

En otra sección del mural de Zalce donde se encuentra Miguel Hidalgo, se representa la historia de nuestro ejército. Al pie de Hidalgo un indígena con las cadenas rotas considerado entre las imágenes más populares de esa época y otro de pie observando a los españoles. La iconografía del indio es una de las más poderosas dentro del muralismo junto con la imagen del águila mexicana que remonta el vuelo liberada de las antiguas ataduras.²⁰⁸ (La iconografía de Hidalgo será ampliada dentro del análisis del mural *La importancia de Hidalgo*).

La imagen del indio es un ícono muy difícil de explicar sobre todo por su significado para la historia nacional. La presencia prehispánica del indígena, se manifestó en distintos aspectos del muralismo: en la discusión estética, en el discurso sobre la identidad nacional, en las recreaciones históricas y antropológicas, en la reflexión filosófica y existencial y en las explicaciones sobre la cultura en México.²⁰⁹

En una investigación llamada *Revista de Indias, Pasivos, Exóticos, Vencidos, Víctimas. El Indígena Americano En La Cultura Oficial Española Del Siglo XIX* por Carlos Reyero, se proponen tres maneras de entender la imagen del indígena hablando en términos generales. Reyero toma en cuenta la pintura de historia y los monumentos erigidos en el periodo del siglo XIX. Es posible reconocer cuatro grandes orientaciones: 1) El pasivo, con una doble vertiente política y religiosa, que conduce a mostrar la natural superioridad del español; 2) El exotismo sumiso, relacionado con una visión pintoresca alejada de cualquier conflicto; 3) El enemigo poderoso, al que sin embargo se derrota; y 4) La caballerosidad respetuosa, relacionada tanto con el carácter como con el afianzamiento del espíritu liberal.²¹⁰ Y me parece pertinente esta observación ya que más de dos de estas percepciones son tomadas por los artistas del siglo XIX y por los muralistas mexicanos.

²⁰⁸ FLORESCANO, Enrique, *La Bandera mexicana, breve historia de su formación y simbolismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 143.

²⁰⁹ Charlot, John, "Jean Charlot. La masacre en el templo Mayor" en RODRÍGUEZ Prampolini, Ida (coordinadora), *Muralismo Mexicano 1920-1940, Catálogo razonado 1*, México, Tezontle, Instituto Nacional de Bellas Artes, Universidad de Veracruz, 2012, p. 30.

²¹⁰ REYERO, Carlos, *Pasivos, Exóticos, Vencidos, Víctimas. El Indígena Americano En La Cultura Oficial Española Del Siglo Xix*, *Revista de Indias*, vol. LXIV, núm. 232, Universidad Autónoma de Madrid, 2004, pp. 721-748, <http://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/articulo/viewFile/432/500>. Fecha de consulta 25 de diciembre 2014.

Felix Parra, artista Moreliano y maestro de Diego Rivera, (1845-1919) retrata la conquista, donde quedan expuestos las percepciones que menciona el autor Carlos Reyero.



Escenas de la Conquista La matanza de Cholula), 1877.

La imagen que el artista presenta del indio es la del sumiso y derrotado. Lo presenta como las víctimas sin medio alguno para defenderse, predominando mujeres y niños ensangrentados y a merced de los españoles.

Al centro de esta obra figura un soldado español, sosteniendo en mano derecha una espada ensangrentada, y al filo de ésta un indígena yacente en el piso. En segundo plano otro soldado español pero en este caso robando joyas. Claramente el artista Felix Parra, quiere mostrar la violencia ejercida por la conquista española. La imagen del indígena incluso del español aquí es un tanto diferente en lo que podemos ver en los murales del siglo XX, refiriéndonos no solo a su aspecto y vestimenta, sino a la expresión facial. Si observamos con atención no vemos las caras enfurecidas o burlescas en los soldados que vemos otros artistas del siglo XX. El soldado principal que acaba de cometer ese atroz acto, no parece mostrar expresión alguna, el tono general del cuadro es más sobrio y frío de lo que vemos en otras obras.

Al observar la obra los vencidos y los vencedores aparecen como opuestos pero a la



vez como si su fisionomía predijera su desenlace, vemos a los españoles que plasma Parra, altos fuertes, de tez blanca y protegidos con sus brillantes armaduras, logran imponer frente a los indios pequeños, débiles, de piel morena ahogados en sufrimiento y con la mirada confundida, vencidos a los pies de los españoles.²¹¹ Es común

²¹¹ACEVEDO, Camacho, Ramírez, Velázquez, *Catálogo...*, p. 149.

este modo de plasmar esta relación entre indígena y español. Casi siempre hay un acto de violencia hacia el primer sujeto.

Aproximadamente desde la segunda mitad del siglo XIX, se llevaba un temario muy lineal en la pintura mexicana. En este siglo todavía entendemos la figura del “indio/indígena” como el sujeto de la cultura prehispánica. Debemos tener muy presente que la imagen del indio tiene diferentes concepciones, entre los artistas del siglo XIX y los del siglo XX.

El artista Izaguirre aquí nos muestra la imagen del indígena que él conocía. La historia del México que era común representar. Su obra se titula *Hallazgo de nopal y el águila, Episodio de la fundación de México*. (1889).

El tema reunía todos los ingredientes para convertirse en el mito nacional mexicano por excelencia. Sin embargo ninguno de los artistas que trataron el tema fue capaz de construir una imagen con la suficiente fuerza emotiva como para conseguir hacer de la escena un episodio de comunión ritual, objetivo al que aspiraba todo cuadro de historia; y posiblemente también porque en el ritual nacional. El que sí logró trascender fue el gran cuadro *El sacrificio de Cuauhtémoc*, también de Izaguirre.²¹²

Entrando al siglo XX Jean Charlot inspira a la idealización del mundo indígena en el muralismo. En su obra *Masacre del Templo Mayor*, pintada a fines de 1922, confrontó



dramáticamente la cultura indígena con la barbarie destructora de los conquistadores españoles.²¹³

En esta obra predomina más el dinamismo de la batalla que la narración real de lo que fue la conquista como tal. Es decir, no narra específicamente un momento de la conquista, sino que la muestra como el “todo catastrófico” que significó este episodio en la cultura mexicana.

²¹² Pérez Vejo, Tomás, “Los hijos de Cuauhtémoc: el paraíso prehispánico en el imaginario mexicano decimonónico”, *Araucaria*, vol. 5, núm. 9, Universidad de Sevilla, primer semestre, 2003, p. 10. Consulta en línea <http://www.redalyc.org/pdf/282/28250906.pdf>. Fecha de consulta 28 de diciembre 2014.

²¹³ RODRÍGUEZ Mortellaro, Itzel, *Arqueología E Identidad Nacional Conaculta, Imagen Prehispánica En El Muralismo Del Siglo XX*, <http://www.arqueomex.com/S2N3nMuralismo100.html>. Fecha de consulta 25 de diciembre 2014.



Este mural es también de gran valor histórico por ser el primer fresco creado en México desde el periodo colonia y por ser el primer mural terminado del grupo joven que produjo la obra principal del renacimiento muralista mexicano.²¹⁴

Otro de los grandes muralistas que plasma escenas prehispánicas, es Diego Rivera, y esto lo encontramos en su fresco *Epopéya del pueblo mexicano*, localizado en el muro Norte de Palacio Nacional, iniciado en 1929 y finalizado en 1935.

En el mural se ve un paisaje que nos remite a la cordillera que rodea el Valle de México y en él se conjugan el imaginario mítico y la historia vista desde una perspectiva social. El personaje central es Quetzalcóatl ubicado debajo del templo y un sol de rostro invertido.

Entre los indígenas muestra las actividades artísticas y productivas, como la danza ritual, escultura, música, industria textil y agricultura esto por el costado derecho de Quetzalcóatl. Del costado izquierdo, Rivera plasma escenas de explotación y esclavitud; la entrega del tributo en pesadas cargas a funcionarios con vestimenta indican su pertenencia a la casta militar. Más abajo se ve un violento enfrentamiento entre opresores y oprimidos. En este pasaje más que el tema mismo, a Rivera le interesa mostrar su visión de la injusticia de la estructura clasista y la noción del pueblo oprimido y así lo hace. Él no quiere describir la historia de México, sino transmitir el sentido de ésta.²¹⁵

Esta composición de colocar del lado derecho de Quetzalcóatl a los conquistadores, a los “villanos”, la violencia y el sufrimiento y en oposición del lado izquierdo del mismo personaje, la armonía y la bondad es una tendencia compositiva muy vista en el muralismo mexicano, y en el caso del mural analizado en este apartado *Defensores de la integridad nacional...* no es la excepción, del lado derecho del mural a los defensores y a los que

²¹⁴ Charlot, John, “Jean Charlot...”, p. 30.

²¹⁵ RODRÍGUEZ Mortellaro, Itzel, “Diego Rivera” en RODRÍGUEZ Prampolini, Ida (coordinadora), *Muralismo Mexicano 1920-1940*, Catálogo razonado 1, Instituto Nacional de Bellas Artes, Universidad de Veracruz, 2012, pág. 261, 264.

luchan por su patria, y del lado izquierdo, las conquistas, españolas, religiosas y el terror de las guerras mundiales.

La imagen del indígena en el mural de Rivera, participa en la idealización que el artista manifiesta por la historia prehispánica. En sus personajes del México antiguo, Rivera pinta prácticamente un mismo rostro con excepción a Quetzalcóatl, donde predomina la uniformidad expresiva que provoca que en la escena de lucha los involucrados no logren transmitir el drama implícito y pensemos más en ellos como en ideas que como hombres.

Es interesante señalar que en la conciencia nacionalista posrevolucionaria la representación social del indígena se reduce precisamente a las labores agrícolas y artesanales que aquí mencionamos.²¹⁶

En general la imagen del indio al igual que la mayoría de los personajes trascendentales han ido sufriendo transformaciones bajo la pincelada de cada artista.



Continuando con el muro lateral derecho (vista del espectador) nos encontramos con otro grupo de personajes importantes para México, también representados varias veces por los muralistas del siglo XX. El ejército republicano de Benito Juárez, los Villistas y zapatistas. La lectura de este lado del muro derecho va desde Venustiano Carranza, Zapata, hasta los *dorados*²¹⁷ de José Doroteo Arango Arámbula, mejor conocido como Francisco Villa.

Entre los principales personajes de este mural derecho están Lerdo de Tejada, Melchor Ocampo, Benito Juárez e Ignacio Ramírez y un soldado de la Reforma del ejército liberal. Este grupo de personajes simbolizan la lucha contra el poder que tenía la iglesia sobre el pueblo mexicano.

En la parte superior se encuentra Miguel Lerdo de Tejada quien tomó parte activa en la Guerra de Reforma y con su política financiera y diplomática suscitó enemistades, entre ellas la de Ocampo. Rompió con Juárez al proponerle a éste la suspensión de los pagos de la deuda extranjera y renunció al Ministerio. Se perfilaba como el más factible candidato a la Presidencia por parte del grupo liberal. Su hermano Sebastián Lerdo de Tejada luchó junto al presidente Benito Juárez contra la invasión francesa de México. Al triunfo de la

²¹⁶ *Ibid.*, p. 264.

²¹⁷ Los *Dorados* eran considerados los guarda espaldas del ejército de Francisco Villa.

República, Miguel Lerdo de Tejada llegó a ser de manera simultánea, ministro de Relaciones Exteriores y de Gobernación, presidente de la Suprema Corte y diputado.

Es muy importante considerar por qué Zalce colocaría a estos personajes juntos, pues los tres tuvieron una fuerte participación en la lucha contra el poder de la Iglesia. Miguel Lerdo de Tejada siendo ministro de Hacienda redactó la "Ley de desamortización de corporaciones civiles y eclesiásticas", mejor conocida como Ley Lerdo, de 25 de junio de 1856, que afectó a los bienes de la Iglesia y de los pueblos indígenas, y desencadenó la denominada guerra de Reforma. Esta ley obligaba a las corporaciones civiles (ayuntamientos, cofradías, etc.) y eclesiásticas a vender las casas y terrenos que no estuvieran ocupando a quienes los arrendaban y a las comunidades indias a repartir entre sus miembros, en propiedad individual, sus terrenos colectivos para que esos bienes produjeran mayores riquezas, se decía, en beneficio de más personas.²¹⁸

Otro de los personajes colocados por Zalce es Juan Ignacio Paulino Ramírez Calzada, mejor conocido como el Nigromante, quien manifestaba su sentir político cuando declaró: "Primero el pueblo de México libre y soberano y después que venga la Constitución progresista que lo sirva". El Nigromante es conocido por su frase: "*No hay Dios. Los seres de la naturaleza se sostienen por sí mismos*". El propio Diego Rivera lo plasmó en su mural *Tarde de un Domingo en la Alameda*, pintado originalmente en el desaparecido Hotel del Prado. En este mural colocó al Nigromante con un documento en mano que lee, "Dios no existe" ocasionando gran polémica e inconformidad entre los creyentes católicos, incluso muchos grupos se manifestaron y agredieron al mural ya que el artista se rehusaba a eliminar dicha frase. Por esta razón la obra estuvo oculta durante nueve años, hasta que por fin Rivera aceptó cambiar la frase por "Academia de Letrán 1836". Afirmaba Rivera que para decir que Dios no existe no necesitaba ocultarse tras Don Ignacio Ramírez. Soy un ateo y considero la religión una manera de neurosis colectiva...".²¹⁹

²¹⁸ GALERÍA DE PERSONAJES DE LA REFORMA, *Diccionario Porrúa de Historia, Biografía y Geografía de México*, Cortesía de Editorial Porrúa Hermanos, S.A. de C.V. en http://www.bicentenario.gob.mx/reforma/index.php?option=com_content&view=article&id=47&Itemid=41. Fecha de consulta 26 de diciembre de 2013.

²¹⁹ Fragmento del mural Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central de Diego Rivera, 1947. Debajo de Benito Juárez, Ignacio Ramírez El Nigromante sostiene un cartel que originalmente decía "Dios no existe". Luego de protestas y vandalismo de grupos derechistas, fue borrado y cambiado por "Conferencia en la Academia de Letrán", Ricardo Venegas Vigencia de la Academia de Letrán, <http://www.jornada.unam.mx/2011/02/20/sem-ricardo.html>. Fecha de consulta 26 de diciembre de 2013.



Detalle de mural *Tarde de un Domingo en la Alameda*, de Diego Rivera

En 1847 el nigromante hombre de gran inteligencia redactó la Ley de Educación del Estado Mexicano, antecedente inmediato a la Constitución de 1857, en la que plasmó la importancia en México de la educación laica y gratuita, libre de toda instrucción religiosa, basándose seguramente en los abusos que por siglos cometió la iglesia en la Nueva España y luego en el México independiente que le tocó vivir.

Entre Juárez e Ignacio Ramírez hubo varias querellas, sobre todo cuando el primero quiso reelegirse para la presidencia, ya que el Nigromante lo criticaba pues era fiel a sus fuertes convicciones morales. Afirmaba y criticaba que “una vez que el hombre había probado el poder, le era más difícil llevar las costumbres sencillas y decorosas... el poder es una enfermedad catastrófica que se nutre del aplauso y la lisonja”.²²⁰

El siguiente personaje importante para la secularización en México, fue Melchor Ocampo, quien publicó una circular donde expuso las "Razones que motivaron el decreto de nacionalización de los bienes del clero". Con esta circular pretendía justificar la promulgación tras una ríspida polémica dentro del gabinete de Benito Juárez²²¹, de la primera de las leyes conocidas como "de Reforma", que se publicarían durante el año siguiente. Además de expropiar los bienes eclesiásticos, estas leyes decretaron la separación entre Iglesia y Estado, el establecimiento del registro civil y la tolerancia de cultos. Es un lugar común considerar que las "Leyes de Reforma" sentaron las bases jurídicas del Estado liberal, laico y moderno, que poco a poco iría desbaratando a la sociedad tradicional, corporativa y católica que el pasado colonial había heredado al

²²⁰ L. A. E. Miguel J. Noé Murillo, “Texto homenaje a Ignacio Ramírez, *El Nigromante*, por su importancia en la educación en México”, AAPAUNAM, Academia Ciencia y Cultura. p. 227. En documento PDF <http://www.aapaunam.mx/Revista/REV-A3-Vol3-JulSep/Memorias-Laicas-Prohibidas.pdf>. Fecha de consulta 25 de diciembre 2013.

²²¹ Erika Pani, Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora, "Si Atiendo Preferentemente Al Bien De Mi Alma...". El Enfrentamiento Iglesia-Estado, 1855-1858, Revistas UNAM. <http://tesiuami.uam.mx/revistasuam/signoshistoricos/include/getdoc.php?id=238&article=18&mode=pdf>. P. 35.

México independiente.²²² De esta manera, el conflicto entre Iglesia y Estado en los años que precedieron a la guerra civil fue esencialmente una lucha entre potestades. La Iglesia defendía su riqueza, pero sobre todo su poder, su presencia, su influencia como la corporación que había sido la "vertebradora" de la sociedad del Antiguo Régimen y que seguía convencida de ser imprescindible para formar y normar a la sociedad mexicana. Por el contrario, los liberales pretendían que fuera el Estado el único rector de una sociedad de individuos autónomos. Así, una vieja Iglesia y un Estado nuevo se disputaban un espacio que venían compartiendo, y en el que no cabían los dos.²²³

Esta generación de personajes que encabezaron la Reforma que Zalce pinta, fue acosada por las guerras civiles y las invasiones extranjeras, por lo que abrazó el mito de la unidad de la nación por encima de las querellas políticas y los antagonismos sociales. Una de las metas de Benito Juárez en los años siguientes a la guerra de Reforma fue restaurar las heridas causadas por los enfrentamientos políticos.²²⁴

Un dato curioso sobre Morelia, es que la mayor iglesia de esta ciudad, es decir la Catedral, es custodiada por dos plazas a los costados que llevan el nombre de estos dos personajes, quienes fueron los principales encargados de quitarles el poder a la iglesia; Plaza Melchor Ocampo y Plaza Presidente Juárez.

La plaza Melchor Ocampo como su nombre lo indica está dedicada al insigne michoacano Melchor Ocampo (1814-1861) originario de Pateo, Maravatío, quien fue un destacado abogado, político liberal, ilustre legislador y gobernador de la entidad, destacando en el ámbito nacional por ser ideólogo de las Leyes de Reforma, coparticipe en la obra liberal de Benito Juárez, defensor del federalismo, la soberanía nacional, la separación de la Iglesia y Estado, la libertad religiosa entre otras causas. En su honor el Estado libre y soberano de Michoacán recibe constitucionalmente el nombre oficial de

²²² *Ídem.*

²²³ *Ídem.* En ese arranque de poder de la Iglesia, estaba incluido el enlace matrimonial. Es aquí donde Melchor Ocampo dio uno de los aportes más significativos hacia esta secularización. El 23 de julio de 1859 Benito Juárez promulgó la *Ley del Matrimonio Civil*, de la que Ocampo fue su principal impulsor. A partir de esa ley el Estado definía el matrimonio como un contrato civil que se contraía lícita y válidamente ante la autoridad. Para ello bastaba que los contrayentes, una vez cubiertas las formalidades, se presentaran ante el Registro Civil para expresar libremente su voluntad de unirse. Verificado el asentimiento, la autoridad debía dar lectura a los artículos 1, 2, 3, 4 y 15 (aquí estaba incluida la Epístola) de la citada ley. "La Epístola de Melchor Ocampo o la moral prescrita", <http://elmundodelabogado.com/2013/la-epistola-de-melchor-ocampo-o-la-moral-prescrita/>, (fecha de consulta 26 de diciembre 2013).

²²⁴ FLORESCANO, Enrique, "El mito de la unidad y la continuidad de la Nación", en *Historia de las historias de la Nación Mexicana*, México, Santillana ediciones Generales, 2002, p. 311.

“Michoacán de Ocampo”. Al lado sur de la plaza se colocó un nuevo monumento a Melchor Ocampo conservando la original escultura del siglo XIX, la cual se levanta sobre un pedestal de base cuadrangular revestido de piedra volcánica donde en su frente exhibe una placa en bronce con su célebre frase; *“es hablándonos no matándonos como habremos de entendernos”*.

Continuando con la lectura de personajes, Alfredo Zalce coloca a lado de Juárez, a un soldado con uniforme azul que con arma en mano golpea la corona francesa y un gorro del clérigo. Con esto representa la derrota del imperio y de los conservadores, así como el enfrentamiento de los liberales contra la Iglesia.²²⁵ En este mismo mural vemos que coloca a los Niños héroes justo entre el grupo de Miguel Hidalgo y el grupo de liberales ya mencionados. Algunos con un semblante muerto, mientras son sostenidos por los que sobrevivieron. Esto denota la manera en que murieron heroicamente en la defensa del Castillo de Chapultepec durante la invasión estadounidense de 1847. Es así como Zalce logró hacer el vínculo entre los protagonistas del grupo liberal y los niños héroes, es decir la mutua lucha durante una invasión extranjera.

Avanzando en esta sección del mural vemos cómo Lázaro Cárdenas dialoga con el



pueblo, sosteniendo un documento que representa el acuerdo de la expropiación petrolera, ya que justo arriba de él, Zalce pintó una pequeña torre de un pozo petrolero. También en la parte superior de Cárdenas se encuentra Emiliano Zapata a caballo sosteniendo un fusil en posición que indica estar listo para la lucha, debajo de éste están Francisco I. Madero y Venustiano Carranza. Este grupo de personajes fueron contemporáneos en diversas luchas.

Al estallar la Revolución Carranza se adhirió al Maderismo y posteriormente cuando en 1911 Francisco I. Madero ocupó la Presidencia interinamente, Carranza fue designado ministro de Guerra y Marina. En su lucha contra el Huertismo, Venustiano Carranza tuvo ayuda desde el norte de Álvaro Obregón, Pablo González y Francisco Villa, mientras que en el sur Emiliano Zapata iniciaba una lucha independiente. La autoridad de

²²⁵ GUTIERREZ López, “La obra Mural de Alfredo Zalce...”, p. 135.

Carranza como primer Jefe fue cuestionada, por lo que se retiró a Veracruz en donde estableció su gobierno y planeó la ofensiva en contra de Zapata y Villa²²⁶.

De acuerdo con el historiador Armando Ruiz Aguilar, pocos libros documentan la relación existente entre Francisco Villa y Emiliano Zapata.²²⁷ Cuando parecía que la unión de estos dos grandes líderes les permitiría hacer frente común contra Carranza, la realidad fue otra. Una difícil etapa estaba por comenzar: 1915 llegó acompañado de una nueva guerra, una guerra entre antiguos compañeros.²²⁸ Esta guerra civil de 1915 se dividió entre Carranza, de un lado, y Villa y Zapata, del otro. Ya en el poder, Carranza organizó en 1916 un congreso constituyente en Querétaro sin *villistas* ni *zapatistas*. A pesar de ello, la Constitución de 1917, que consagraba la intervención del estado en amplios sectores de la vida económica, recogía la cuestión agraria, así como los derechos laborales y las libertades sindicales. No obstante, durante su mandato, Carranza (1917-1920) reprimió las huelgas, protegió las grandes haciendas y urdió el asesinato de Emiliano Zapata.²²⁹

Regresando con el muro central, donde se ve al Tlatoani azteca Cuauhtémoc como figura central, es interesante lo que se encuentra a su flanco derecho.

Al analizar en su conjunto este segmento derecho a Cuauhtémoc, vemos que Zalce representa cuatro tipos de conquistas:

1. La conquista del ejército.
2. La conquista religiosa.
3. La conquista industrial.
4. La conquista ideológica.

La primera conquista, Alfredo Zalce la representa con figuras españolas. Encabezando a este grupo se encuentra el personaje antagónico de Cuauhtémoc, éste es, Hernán Cortés al igual que sus soldados, quienes someten o ahogan a una indígena, robándole el collar de oro. Para reforzar el poder de los opresores, Zalce coloca (al igual que la mayoría de los artistas) a la Malinche ya bien situada en el bando de los españoles y se establece como una

²²⁶ “Venustiano Carranza”, <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/carranza.htm>, (fecha de consulta 26 de diciembre 2013).

²²⁷ *La relación epistolar entre Emiliano Zapata y Francisco Villa*, <http://www.aztecanoticias.com.mx/notas/entretenimiento/58148/la-relacion-epistolar-entre-villa-y-zapata>

²²⁸ AGUILAR Casas Elsa Investigadora del INEHRM Villa y Zapata en la Ciudad de México, en <http://www.inehrm.gob.mx/Portal/PtMain.php?pagina=exp-villa-y-zapata-en-la-ciudad-de-mexico-articulo> Fecha de consulta 02 de mayo de 2014.

²²⁹ http://www.portalplanetasedna.com.ar/revolucion_mexicana.htm.

de las figuras principales dentro de esta conquista. A esto se refiere el primer tipo de conquista que ha sufrido el pueblo mexicano.



Clemente Orozco, al representar a Hernán Cortés lo enlazó directamente con la conquista religiosa en su mural *Civilización Americana y la cruz*, localizado en la biblioteca Baker en New Hampshire (1923). A diferencia de algunas pinturas que haría en Guadalajara años después, Orozco representa la llegada española con pesimismo. La llegada de Cortés a las costas mexicanas la representa como una especie de castigo por el rechazo de los aztecas a Quetzalcóatl, al darle la espalda a esos logros que tuvieron en la era dorada de la civilización. A Cortés lo plasma como un productor de esclavos, cuya presencia no representa la cultura artística que predominaba en Europa, sino de la superioridad tecnológica atrayendo con eso a un mundo mecánico, donde el dominio de la máquina es superior a la presencia misma del hombre.²³⁰

La conquista española sin duda ha sido representada de diversas maneras, algunos tienden a enfatizar los actos de violencia y el sufrimiento de los nativos, en cambio otros artistas como Zalce, hacen ese mismo efecto pero más sutil, y otros como Rivera sí llevaban el tema de la conquista española a un nivel visual más dramático.



Como es el caso del mural titulado *Epopéya del pueblo mexicano, La conquista* (1929-1935) donde Rivera nos muestra precisamente una composición más dinámica, con más personajes y la lucha más intensa entre los opresores y los oprimidos.

En segundo lugar, vemos la conquista religiosa. Lo que hace Zalce es pintar a un par de hombres encapuchados que representan la autoridad de la Inquisición y a un Sambenito / San Benito.

²³⁰ ROCHFORD, *Mexican muralist...*, p. 106.

El Sambenito era una prenda utilizada originalmente por los penitentes católicos para mostrar público arrepentimiento por sus pecados, y más adelante por la Inquisición española para señalar a los condenados por el tribunal, por lo que se convirtió en símbolo de la infamia.



El sambenito fue usado por la inquisición pontificia medieval. En el *Manual de Inquisidores* (1378) Nicholas Eymerich lo describe como una túnica formada por dos faldones de tela, uno por delante y otro por detrás en forma de escapulario, sobre la que iban cosidas unas cruces rojas.²³¹

Los sambenitos variaban según el delito y la sentencia. Los condenados a muerte (los relajados al *brazo secular*) llevaban un sambenito negro con llamas y a veces demonios, dragones o serpientes, signos del Infierno, además de una corzoja roja. Los reconciliados con la Iglesia católica que habían reconocido su herejía y se habían arrepentido llevaban un sambenito amarillo con dos cruces rojas de Santiago (según Henry Kamen, eran una o dos cruces diagonales pintadas sobre él)²³² y llamas orientadas hacia abajo, lo que simbolizaba que se habían librado de la hoguera. Los sentenciados a recibir latigazos, como los impostores o los bígamos, llevaban atada una soga al cuello con nudos, que indicaban los centenares de latigazos que debían recibir.²³³

Tipos de Sambenitos:



Imagen tomada de La Inquisición Española, en *El Quijote*.

²³¹ PÉREZ, Joseph, *La Inquisición española: crónica negra del Santo Oficio*, Madrid, Martínez Roca , 2005, p. 147.

²³² A. Kamen, Henry, *La Inquisición española: una revisión histórica*, Barcelona, Crítica, 1999, p. 195.

²³³ PÉREZ, *La Inquisición...*, p. 147.



Incluso otros artistas han plasmado algún Sambenito, como lo hiciera Goya.

El Sambenito que pinta Zalce es uno que lleva un gorro amarillo, por lo que eso nos indica que se habían reconciliado con la iglesia católica y habían reconocido su herejía, arrepintiéndose de ello.

Durante esta conquista religiosa hubo otro acontecimiento importante. Es sabido también que se levantaron iglesias encima de pirámides prehispánicas para que el indígena pudiera aceptar con mayor facilidad (o a la fuerza) esta religión. Esto lo vemos con algunas piedras destruidas que Zalce coloca a los pies de Hidalgo algunos indígenas en el muro central.

Un dato curioso en Morelia, fue la táctica que usaron los españoles para acercar a los indígenas a la religión. Lo cual lo lograron mediante remates visuales en la construcción de sus calles. Un remate visual se refiere a una cuadra larga que topa con algún edificio religioso, si observamos este patrón es el que predomina en las calles principales del centro de Morelia, esto era con la intención de decir que todo camino conduce a Dios. Este es otro tipo de conquista que vivió el pueblo mexicano.



Al momento de representar la conquista religiosa no sólo se basaron los artistas en la utilización de elementos tan directos como cruces y sambenitos. Otro artista que logra hacer la excelente representación de manera un tanto subjetiva, fue Clemente Orozco.

En el fresco que pinta en 1926 en la Preparatoria Nacional de la ciudad de México, titulado *El Franciscano y el indio*, representa metafóricamente las consecuencias del imperialismo católico. Lo representa con la “captura” evocada en un abrazo casi claustrofóbico del Franciscano hacia un indio desnudo. Esto era el máximo símbolo del catolicismo español. En el caso de la pintura de Orozco no es tanto un ataque, sino una salvación o redención.²³⁴

²³⁴ ROCHFORD, *Mexican muralist...*, p. 46.



Detalle de *la Historia de México*", mural de Diego Rivera

Con estos dos frescos junto con otra serie de trabajos como el *Conquistador constructor*, *La india trabajadora* y *El viejo guerrero de carreras*, Orozco plasma este conflicto de todas las interpretaciones que rodeaban a la Conquista española tanto en cuestión del ejército como de la religión. Alfredo Zalce usó la misma estructura que utilizó Orozco. Por un lado coloca a los hispanistas que veían la conquista española como la liberación de México, representado por arzobispos y como una forma de “civilizar” a las personas, y por otro lado a los indígenas que por el contrario veían a la conquista como un genocidio de los nativos y sus ricas tradiciones ancestrales.²³⁵

El artista Ramón Alva de la Canal, creó una obra en el año de 1923, titulada *Desembarco de la cruz*, *El desembarque de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas*. *La implantación de la cruz por los españoles* o *La conquista*, localizada en el Antiguo Colegio de San Ildefonso.

El mural representa el momento del arribo de los conquistadores españoles a México. Donde los recién llegados cargan una enorme cruz de madera que pretenden colocar verticalmente para su establecimiento definitivo.



En palabras del autor, como tema para la pintura él escogió “la implantación de la cruz sobre la primitiva religión azteca”.²³⁶

A diferencia de la narrativa que nos presenta Alfredo Zalce donde representa una conquista religiosa impuesta, obligada y hasta cierto punto violenta. Lo que vemos en este fresco de Ramón Alva es lo contrario, únicamente describe la llegada de los españoles a México

²³⁵ *Ídem*.

²³⁶ CHARLOT, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*, México, Domés, 1985, pág. 209.

como resultado de las buenas intenciones y no de la ambición territorial y la violencia. El carácter pacífico del desembarco es enfatizado por el predominio cuantitativo de mujeres. No se sabe porqué el artista eligió el predominio de la figura femenina, pero se piensa que tal vez su motivación fue por el suceso real de las esclavas como obsequio, aunque su vestimenta indique un estilo más europeo que nativo.²³⁷



El tercer tipo de conquista es la industrial. Justo arriba del Sambenito ya mencionado se encuentra la tercera conquista de manera indirecta que México iba recibiendo, pues se incrementaba cada vez más el estilo de vida norteamericano, desde vestimenta hasta productos de consumo.

Comenzamos con un personaje portando traje y de cabello rubio el cual está rodeado por artefactos que fácilmente podemos identificar, el más directo es la botella de Coca-Cola. Debajo de este personaje Zalce pintó a dos personas morenas las cuales lo ven con admiración y devoción, aspirando tal vez, a asemejarse a aquél sujeto. Con esto Zalce demuestra que la conquista industrial se logró y el pueblo mexicano desea aquel estilo de vida. Para reforzar esto, se ven un grupo de hombres de nacionalidades diferentes - representa la admiración de las máximas potencias mundiales hacia el norteamericano- aplaudiendo e igualmente admirando a este hombre norteamericano.

Si relacionamos esta conquista con la figura de la Malinche, lo que encontramos es ese aspecto de acceder a otra patria u otro estilo de vida, es otra manera de expresar la traición hacia la patria propia, una especie de “malinchismo”. De igual manera para reforzar esta idea, Zalce colocó justo al lado de la Malinche a un hombre de gabardina, el



cual representaba en aquella época a la clase política y a las clases altas, el cual al confabular con el soldado de Hernán Cortés simbolizan la traición y vendimia de patria que, al estar justo al lado de la Malinche fortalece el simbolismo de la conquista del ejercito ya mencionada.

²³⁷ PAVLIOUKOVA, Larissa, “Ramón Alva de la Canal” en PROMPOLINI Rodríguez Ida (coordinadora), *Muralismo Mexicano 1920-1940*, Catálogo razonado 1, Tezontle, Instituto Nacional de Bellas Artes, Universidad de Veracruz, 2012, p. 39.

La siguiente y última conquista a explicar es la conquista ideológica. A mi parecer es la que engloba las tres anteriores y por lo tanto. Es la peor conquista porque no la vemos. Para dar un ejemplo, podemos pensar en alguien que se va al extranjero y a su retorno, llega con otra ideología, tal vez a un nivel inconsciente, pero regresa con todas estas nuevas costumbres, maneras de vestir, de hablar, un nuevo consumismo y con la creencia de que ese estilo de vida era el idóneo.

Pasando al último muro nos encontramos como tema central la explosión de la Bomba atómica de Hiroshima. Lo que llama más la atención es esa gran nube con el cráneo al centro, que representa justamente la bomba atómica, considerada el arma más peligrosa de esa época. Este mural expresa la industria de la guerra.



La maquinaria en forma de dragón es el portador de esa garra enorme que atrapa la nube mencionada. Pero lo que más impresiona es cómo esta gran máquina toma pedazos de lámina de metales y las va transformando en oro. Al poner láminas de diversos metales, indica que el metal puede ser transformado en cualquier tipo de arma, en este caso el oro representa riqueza que equivale a poder, reforzando la imagen de la industria de guerra. La maquinaria de guerra genera oro a través de la muerte (indicada por la nube y el cráneo) y de los metales representados por las láminas genera armas para la destrucción.

Para profundizar más en esta idea, Alfredo Zalce ha pintado a un grupo de personas de varias partes del mundo, entre ellos personas de América del Sur, negros, asiáticos, indios, chinos entre otras nacionalidades que miran horrorizados lo que la guerra es capaz de hacer al hombre y al mundo. Entre las nacionalidades que plasma el artista se encuentran algunos de los países del movimiento de los No Alineados, ya que durante la Guerra Fría se convirtió en un periodo difícil para los países pequeños y medianos. Donde el desafío que todos ellos enfrentaban era el de asegurarse un razonable grado de autonomía sin entrar en conflicto con las grandes potencias, es decir no querían alinearse a ningún bando. En particular había dos destinos que querían evitar, uno era convertirse en un estado cliente, es decir, en uno de esos estados que pese a ser normalmente independientes necesitaban el

apoyo constante de una potencia mayor para mantener cierta estabilidad y el otro destino a evitar era el de evita ser aplastado por uno de esos dos grandes.²³⁸



Por último, hemos retomado el muro central porque ahí Zalce plasma uno de los símbolos más sobresalientes del muro, este es el escudo nacional.

Alfredo Zalce no es el único que ha utilizado este elemento como punto de interés en un mural.

Otro de los murales más importantes que también utiliza el símbolo azteca del águila con la serpiente en el pico es la obra de Diego Rivera titulada *La historia de México*.

Éste es un fresco en el Palacio Nacional en la ciudad de México. El águila que Rivera coloca, simboliza el corazón nacional.²³⁹ A diferencia del mural de Zalce, en éste Rivera plasma la imagen de Cuauhtémoc en combate con Cortés. También representa a los aztecas como seres supersticiosos, lo que funcionó a favor de los conquistadores pues los sacerdotes aztecas creían que Cortés representaba la reencarnación de su dios Quetzalcóatl. En cierta medida, esto facilitó la conquista del reino azteca.²⁴⁰



El Escudo Nacional de México está ligado a la leyenda del peregrinar de los aztecas para la fundación de la gran Tenochtitlán. Esta leyenda indica que los mexicas viajaron desde Aztlán “lugar de las garzas” y se le ubica en lo que actualmente es Nayarit, en busca de la señal que el Dios Huitzilopochtli que se había brindado para establecerse y fundar su imperio. La señal consistía en un águila posada sobre un nopal florecido, en un pequeño islote ubicado en medio de una laguna. Este prodigio acontece, según códices y

²³⁸ El Movimiento de los Países No alineados: con la denominación de No Alineados (No-AI) se conoce al conjunto de países que entienden la paz y el bienestar del mundo, desde una posición de respeto y de beneficio colectivo, rechazando los afanes hegemónicos del imperialismo y la tradicional división del mundo en bloques contrapuestos o antagonicos. Según esto, el Movimiento No Alineado tiene una estructura heterogénea derivada de la naturaleza socio-económica de sus integrantes. Al concurren países con regímenes socialistas, de economía liberal y hasta de orden monárquico. Lo que parece una incongruencia es en la práctica una realidad. EL PAIS, *El movimiento de los Países No Alineados*, 25 fascículos, p. 16, en <http://medios.elpais.com.uy/downloads/2007/HistoriaReciente/9.pdf>.

²³⁹ ROCHFORD, *Mexican muralist...*, p. 87.

²⁴⁰ *Ídem*.

crónica de diversos autores, hacia el año 1325. La imagen del acontecimiento se tomó desde entonces como Escudo, y su narración se transmitió oralmente por varias generaciones.²⁴¹ Actualmente existen algunas interpretaciones sobre el significado místico de esta representación del pueblo originario de la civilización Azteca que dominó el centro del territorio del país hasta la llegada de Hernán Cortes de Europa.

Los datos indican que fue José María Morelos quien por primera vez colocó el emblema del águila y el nopal en medio de una bandera insurgente. El centro de esta bandera tenía como motivo principal un águila de frente con las alas extendidas mirando hacia su derecha con una serpiente en el pico.²⁴² Pero es a Iturbide a quien se le debe la institucionalización de la bandera, uno de los primeros símbolos nacionales. En Plan de Iguala proclamado en el año de 1821 se basaba en tres principios: la conservación de la religión católica, apostólica y romana sin tolerancia de otra alguna, la independencia bajo la forma de gobierno monárquico moderado y la unión entre americanos y europeos. Estas eran las tres garantías y a esto añaden los tres colores de la bandera que se adoptó. El color blanco simboliza la pureza de la religión, el rojo la unión de americanos y españoles y el verde la independencia.²⁴³

Cuando el ejército Trigarante entró a la ciudad de México y quedó consumada la Independencia, Iturbide decretó el 2 de noviembre de 1821, que la bandera de México fuese con los mismos colores (blanco que simbolizaba la pureza de la religión católica, el verde que representaba el movimiento insurgente, es decir, la Independencia y el rojo que figuraba al grupo español adherido al impulso liberador) pero en franjas verticales en vez de horizontales como estaban acomodadas anteriormente y con un nuevo orden: verde, blanco y rojo y al centro el águila de perfil con corona imperial las alas caídas y posada sobre el nopal nahoa.²⁴⁴

²⁴¹ CASTILLO Olvera, Ana Lidia, (con la colaboración de de Carola Sánchez Anivarro, Jesús Eduardo Gutiérrez de León, Gerardo Iván Gurrola Zúñiga), *Nuestro Escudo y Bandera Nacional*, <http://escudoybanderanacional.blogspot.mx/> Fecha de consulta 2 de enero de 2014.

²⁴² FLORESCANO, *La Bandera mexicana, breve historia de su formación y simbolismo...*, p. 129.

²⁴³ FLORESCANO, *Historia de las historias de la Nación Mexicana...*, p. 311.

²⁴⁴ FLORESCANO, *La bandera mexicana...*, pp. 100-110.



La república mantuvo esta bandera tricolor del Ejército Trigarante, convirtiéndose en el símbolo representativo de la nación independiente. Fue el primer emblema cívico, no religioso, que unió a la antigua insignia de los mexicas con los principios y las banderas surgidas de la guerra de liberación nacional.²⁴⁵

A continuación mencionaremos los elementos que conforman el escudo Mexicano para comprender mejor este emblema nacional que funciona como fondo para la mayor parte del mural.

El ave en el escudo de armas mexicano es un águila real considerada como el ave para fines oficiales y por la misma razón se considera el ave oficial. Cuando el padre Durán introdujo la serpiente, originalmente se trataba de una serpiente acuática. Pero en 1917 la serpiente fue representada como una serpiente de cascabel porque era más común que las variedades acuáticas en las ilustraciones prehispánicas. Independientemente de esto, el diseño y coloración de la serpiente en el escudo moderno no corresponde con los de ninguna especie de serpiente, y fueron inspirados por una representación de Quetzalcóatl, una serpiente de cascabel con plumas de quetzal.

Quizá la imagen más conocida de Quetzalcóatl sea la que lo representa como serpiente con plumas. En la tradición mesoamericana la serpiente se relaciona con los poderes reproductores de la tierra y la fertilidad; es la imagen misma de la regeneración: cada año cambia de piel y resurge la anterior. Las plumas que cubren el cuerpo de la serpiente son singulares: son las largas e irisadas plumas verdes del quetzal, el ave más bella de la selva húmeda tropical. Sus plumas brillantes y coloridas eran sinónimo de magnificencia, esplendor y riqueza para los pueblos mesoamericanos:²⁴⁶

La leyenda de Quetzalcóatl fue uno de los puentes imaginarios que los criollos del siglo XVIII tendieron entre el desaparecido pasado prehispánico y su búsqueda de identidad nacional. Durante todo el siglo XIX no se hizo mucha referencia a esta leyenda indígena.

²⁴⁵ Existe una Ley sobre las características y el uso del escudo, la bandera y el himno nacional. Enrique Florescano agrega que el enfrentamiento entre el águila y la serpiente es una metáfora de la invasión de los pueblos semi-nómadas del norte (el águila) sobre los pueblos agrícolas de Mesoamérica (la serpiente). Con este símbolo los aztecas mostraban su imposición dentro de Mesoamérica al someter el fiero Huitzilopochtli (el águila) al sabio Quetzalcóatl (la serpiente). FLORESCANO, Enrique, *Historia de las historias de la Nación Mexicana...*, p. 313.

²⁴⁶ FLORESCANO, Enrique, *Memoria mexicana*, México, Fondo de Cultura económica, 1987, p. 208.

Sin embargo es significativo que en el siglo XX, cuando ya se redefine el concepto de nación y se consolida el Estado-Nacional, sea cuando se revitalice nuevamente a este personaje mítico para servir a los afanes de identidad nacional.²⁴⁷

A continuación mencionaremos los elementos principales que vemos en el escudo nacional.

1. Un águila real en actitud de combate. Está sustentada en el nopal. La tuna, fruto del nopal, representa el corazón humano, y por lo tanto es una representación de la creencia azteca del sacrificio humano y ofrenda del corazón para garantizar el don de un nuevo día.
2. Una serpiente de cascabel, que está sujeta por las fauces y una de las patas del águila.
3. Un nopal con cinco pencas sobre el que se posa el águila y que además muestra algunas inflorescencias. Además de contar con 32 espinas frontales que bien podrían representar los 31 estados de la Unión mas el Distrito Federal, aunque no ha sido reconocido oficialmente.
4. Un islote, sobre el que se sitúa el nopal, que es el glifo de *Copil* hijo *Malinalxóchitl*, primer sacrificado a Huitzilopochtli, según la leyenda azteca, inmerso en lago, el de Texcoco. Tiene un listón con franjas de colores; el verde representa la esperanza y la victoria, el blanco simboliza la pureza de nuestros ideales y el rojo es por la sangre que derramaron nuestros héroes patrios. Sobre el islote hay un nopal que tiene tunas rojas, las cuales para los aztecas simbolizaban el corazón de los hombres.
5. Dos ramas en la parte inferior en forma de semicírculo, una de laurel y otra de encina, enlazadas con un listón tricolor, verde, blanco y rojo.

4. 1. 1. Interpretación de los símbolos aztecas

El escudo tiene al menos dos niveles de abstracción. Una es la representación pictórica del nombre de la capital azteca. En otro nivel, representa una de las creencias cosmológicas importantes de su cultura. El águila real devorando a la serpiente representa el triunfo del

²⁴⁷ Rodríguez Mortellaro, Itzel, “Diego Rivera, Epopeya del pueblo mexicano” en RODRÍGUEZ Prampolini, Ida (coordinadora), *Muralismo Mexicano 1920-1940*, Catálogo razonado 1, Instituto Nacional de Bellas Artes, Universidad de Veracruz, 2012, p. 265.

Sol sobre la tierra. En términos llanos, representa el renacimiento diario del sol en el amanecer, en el ciclo diario del día y la noche. Con el elemento del agua, también representativo de la Luna, evoca el mito del nacimiento de Huitzilopochtli quien nació armado del vientre de su madre, y mató a su hermana Coyolxauhqui (diosa de la Luna) y a sus cuatrocientos hermanos.

4. 1. 2. Interpretaciones contemporáneas

A lo largo de la historia del escudo nacional se le han atribuido una variedad de significados a sus elementos, aunque las interpretaciones más comunes son:

1. El águila representa al pueblo mexicano, y su pose combativa significa que el pueblo está listo para enfrentar los retos que la vida y el mundo les presenten.
2. La serpiente representa a los enemigos de México, que aunque no se identifican, podría significar cualquier interés extraño que intente dañar al pueblo Mexicano. El que la serpiente esté siendo devorada por el águila, significa que el pueblo mexicano prevalecerá sobre sus enemigos.
3. El nopal, con sus espinas; representa los retos y problemas de México. El águila, desafiadamente parada sobre el nopal significa que el pueblo mexicano sobrellevará estos retos.
4. Los símbolos aztecas del islote y el agua, representan los orígenes indígenas de México, unidos en la Colonia por el mestizaje entre europeos e indígenas.
5. Las ramas de laurel y encino que rodean al escudo, representan la Victoria y Martirio de quienes han dado su vida por la patria mexicana. Representación metafórica de la unión de la Raza Mexicana, dando como producto Quetzalcóatl "serpiente emplumada", surrealismo cósmico& terrenal entre águila y serpiente.
6. El listón que enlaza las ramas de laurel y encino, representa la unión patriótica.²⁴⁸

Para este mural Zalce utiliza estos elementos principales, el águila y la serpiente que miran fijamente hacia el lado de las cuatro conquistas ya mencionadas. En este caso el artista opta por pintar a la serpiente de cascabel y no la serpiente acuática. En tanto que la bandera esté pintada hacia la derecha del mural, es una manera de expresar el cobijo patrio que protege a todos los que lucharon por México.

²⁴⁸ CASTILLO Olvera, *Nuestro escudo...*

En este mural Zalce plasmó con mayor libertad sus ideas y su manera de percibir la historia de México, a diferencia de los murales que realizó en Palacio de Gobierno que refieren más a lo que la historia oficial dice. Esto lo veremos a continuación.

4. 2. La importancia de Hidalgo en la Independencia

Este segundo mural cuenta con gran fuerza simbólica. En cuestión de semejanza con el mural de *Los defensores...* divide igualmente el mural en dos sectores, los “buenos” y los “malos”; los primeros están ubicados del centro a la izquierda del personaje principal, en este caso es el cura Don Miguel Hidalgo y Costilla. Misma división que encontramos en otro gran mural ya mencionado, *La historia de México* de Rivera. Al estar los dos murales en los palacios gubernamentales de Morelia y de la Ciudad de México, representan una síntesis de los políticos mexicanos, nacionalistas y de la cultura renacentista post-colonial que los sustentaba ideológicamente. Son obras que hacen eco a la trascendencia de los argumentos nacionalistas y al concepto de lo que podría considerarse un mestizo.²⁴⁹

Alfredo Zalce explicó el mural al investigador norteamericano Samuel Houston en una entrevista realizada entre 1996 y 2001 cuando Zalce tenía alrededor de 90 años.

Durante la guerra de independencia, la primer derrota de los españoles fue en la Alhóndiga de Granaditas, donde el Pípila se puso una losa para acercarse y quemar la puerta, ésta figura está representada en un tamaño muy grande subiendo las escaleras; arriba está Hidalgo, Morelos, el pueblo y el símbolo del León de Castilla. También está Iturbide y Guerrero como parte final de la independencia. Del otro lado es la Revolución de 1910, está Villa, Flores Magón, Obregón, Carranza, Zapata, Madero y Carrillo Puerto que liberó Yucatán, Campeche y Quintana Roo, están ayudando al pueblo. Pero pasó una cosa muy interesante, cuando iba a pintar la parte inferior yo bajaba y subía pensando qué pintar y al empezar mi amigo Pablo O’Higgins me llama diciéndome que un campesino quería decirme algo, yo ya lo había visto tenía como un mes con sus documentos en la bolsa, y Pablo le dijo que me los enseñara, eran tierras para el pueblo que les había dado Hidalgo firmadas por él pero se las querían quitar, tenía ya un mes ahí y aun no podía hablar con el gobernador. Por eso pongo contra la burocracia a un campesino que le está pegando a un señor que tiene cabeza de máquina de escribir. Iturbide fue de los soldados realistas del lado de los españoles, que más persiguió a los mexicanos, siendo criollo; cuando se crean las leyes de Cádiz a favor de la corona, es entonces que hizo las paces con Guerrero para acabar la guerra, a los dos años mataron a Guerrero y posteriormente Iturbide se proclamó emperador pero por poco tiempo. En el mural

²⁴⁹ ROCHFORD, *Mexican muralist...*, p. 93.

Iturbide le está dando una mano a Guerrero y la otra la esconde en referencia a que sus intenciones eran otras. Aquí la gente empezó a hablar que yo venía aquí a insultaros en su propia ciudad porque todavía hay descendientes de Iturbide aquí en Morelia, pero solo sus parientes, porque a la demás gente no le importó.

En 1949 (continúa Zalce en la entrevista con Samuel H.) descubren los restos de Cuauhtémoc en un pueblo en el estado de Guerrero, hubo una gran controversia en México entre los hispanistas e indigenistas, entonces hago como un símbolo de la resistencia de un pueblo débil en contra de un pueblo más fuerte, que fue la actitud de Cuauhtémoc, los españoles ganaron por la superioridad de armas. Aparece Cortés y la Malinche, que representa la traición de algunas culturas prehispánicas que se aliaron con Cortés para atacar a los Aztecas y están algunos soldados de Cortés quitándoles a los indios su oro. Aparece también un norteamericano que simboliza el imperialismo que nos ofrecen. Del otro lado están los momentos en que México ha luchado contra pueblos más fuertes, como sucedió en la batalla de los niños héroes contra la invasión norteamericana; Juárez y los liberales en contra de Maximiliano y en otra parte está Cárdenas con la expropiación petrolera, es el momento de un pueblo que se está liberando de las presión, del gran imperio norteamericano, exigiendo derecho a la expropiación. Cárdenas me visitó para darme las gracias porque yo había dado unos grabados para ayuda de este movimiento.²⁵⁰

La narrativa que presenta Zalce en este mural no se distancia mucho de los murales de otros grandes artistas. Esto lo hemos estado comprobando a lo largo del análisis. Rivera, Orozco y Siqueiros transmitieron un modo de representar la historia de México. Unos con un toque más burlón, otros con un sentido más duro y crítico. La verdad es que los artistas han utilizado a los mismos personajes dentro un contexto similar pero con un nivel de importancia diferente en cada uno. Un ejemplo de ello lo vemos con el mural *La importancia de Hidalgo en la Independencia* y el *Hidalgo* de José Clemente Orozco. En ambos casos Hidalgo es la figura principal.

La imagen de Miguel Hidalgo que conocemos como Padre de la patria, sin duda ha tenido gran transformación en su apariencia a lo largo de su vida como ícono. Se sabe que el rostro de Miguel Hidalgo nunca se identificó realmente y al que conocemos ahora como Padre de la patria es el resultado de años de testimonios, historiadores decimonónicos y escritos de las hazañas y alteraciones entre época y época.

La construcción de la figura de Hidalgo como tal, se llevó a cabo mediante un largo proceso que inicia poco después de concluido el movimiento de independencia. Y con las

²⁵⁰ Houston, Samuel I., *Alfredo Zalce, gran artista mexicano*, 1999. <http://zalce.com/index.html>. Fecha de consulta 4 de agosto 2014.

fiestas oficiales del primer centenario del movimiento, es cuando Hidalgo empieza a ser reconocido como primer Héroe de Nacional, iniciándose el culto a su persona.²⁵¹ Sumando a esto, los primeros actos cívicos donde comenzaba la obligación política y nacional de mostrar al personaje que representaría las cualidades libertadoras y heroicas.



Miguel Hidalgo, siglo XIX, imagen tomada de: Jean Meyer, "Hidalgo", en *La antorcha encendida*, (México: Editorial Clío, 1996), 2.

El patriotismo ha hecho de él el Padre de la Independencia y el símbolo de la revuelta contra todos los males del antiguo régimen, el látigo de los tiranos, el amigo de los oprimidos (Lesley B. Simpson 1941)²⁵²

La figura de Miguel Hidalgo y Costilla fue reconocida desde épocas muy tempranas como la del máximo héroe del panteón cívico. Ya desde 1810 es posible encontrar documentos en el Archivo General de la Nación (México), que contienen alabanzas en prosa y verso hacia su persona.

Una contribución importante en la construcción de la figura de Hidalgo como héroe nacional proviene de la primera historiografía mexicana, escrita por veteranos de la Independencia; el más influyente de ellos fue el escritor y político ilustrado Carlos María de Bustamante (1774-1848), quien escribió la obra titulada *Cuadro histórico de la revolución mexicana, comenzada en 15 de septiembre de 1810 por el ciudadano Miguel Hidalgo y Costilla, Cura del pueblo de los Dolores, en el Obispado de Michoacán*.²⁵³

Uno de los autores que describió a Miguel Hidalgo fue el historiador Lucas Alamán en *Historia de México desde los primeros movimientos que prepararon su independencia*

²⁵¹ ZAMUDIO Pulido, Oliver Alexander, *Miguel Hidalgo, La figura mítica de Miguel Hidalgo y Costilla frente a sus declaraciones durante su proceso de enjuiciamiento*. Consultado en <http://ideaspresentes.com/tag/miguel-hidalgo/>. Fecha de consulta 23 de diciembre 2014.

²⁵² BRENES Tencio, Guillermo, *Los Rostros De Hidalgo: Iconografía del Héroe Nacional, Padre de la Patria Mexicana (Siglos XIX Y XX)*, *Acta Republicana Política y Sociedad* Año 9, Número 9, 2010. http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/pperiod/republicana/pdf/ActaRep09/ActaRep09_3.pdf

²⁵³ *Idem*.

en el año de 1808 hasta la época presente, escrita entre 1849 y 1852. Alamán escribió, que don Miguel Hidalgo era...De mediana estatura, cargado de espaldas, de color moreno y ojos verdes vivos, la cabeza algo caída sobre el pecho, bastante cano y calvo, como que pasaba ya de sesenta años, pero vigoroso, aunque no activo ni pronto en sus movimientos: Poco aliñado en su traje, no usaba otro que el que acostumbraban entonces los curas de los pueblos pequeños (Citado en Krauze, 1994: 65)²⁵⁴



En el Calendario Histórico y Pronóstico Político. Por el Pensador Mexicano. Para el Año Bisiesto de 1824, que publicó el periodista y literato José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827), existe una pequeña estampa con la imagen de Hidalgo, realizado por Luis Montes de Oca. No es la imagen conocida del padre de la patria al que estamos acostumbrados a ver, es más bien la imagen de un insurgente con su respectiva vestimenta y accesorios que lleva un militar

al estilo francés (como son, por ejemplo, el bicornio empenachado y el sable que cuelga de una gran banda ceñida a la cintura), que empuña la bandera con el águila de Tenochtitlán posada sobre un nopal y devorando a la serpiente, y con la consigna “Libertad”. Estos símbolos pertenecen al imaginario colectivo mexicano, y ya venían desde antes del grito de Independencia.²⁵⁵

Otro momento importante sobre el rumbo que tomaba la imagen de Miguel Hidalgo, fue con la litografía del artista José Gracida discípulo del también litógrafo y dibujante



italiano Claudio Linatti de Prévost (1790-1832). José Gracida publicó esta litografía en el periódico *El iris*. Este trabajo del artista estuvo basado en una figura de cera que perteneció a Hidalgo. Este periódico desde el primer número anunció que al no existir retratos de los héroes, “multiplicados por los afanes del arte..., [los editores] presentarán al pueblo las facciones de sus semblantes...”²⁵⁶

²⁵⁴ *Ídem.*

²⁵⁵ *Ídem.*

²⁵⁶ *Ídem.*

En esta representación de Hidalgo no se ven la actitud heroica que acostumbramos a ver en el Hidalgo de los muralistas del siglo XX, ni tampoco lo vemos con los acostumbrados elementos icónicos como de los grilletes rotos o los indios a un lado de él siendo liberados, ni tampoco lo vemos en posición de lucha, que es precisamente como lo encontramos plasmado ininidad de veces en las escenas de la escuela mexicana.

En el año de 1828, Claudio Linati crea una nueva versión de la que su discípulo había hecho. Su rostro sufre una transformación, deja de estar endurecida sin expresión, y toma un aire más romántico propio de una época de invención y fabricación de imágenes e iconos nacionales, en función del público para quien fue pensado. Hidalgo, fija la mirada en la cruz que sostiene en su mano izquierda, en actitud de súplica o mostrando el crucifijo en señal de emprender la “guerra santa”, en otras palabras, su declaración de independencia y su llamado a la revolución. Lo que hace Linati es crear un Hidalgo más por el camino como lo conocemos en nuestros días, es decir, vemos un Hidalgo que ya parece estar preparado para la batalla, donde el mismo fondo que recrea Linati lo confirma²⁵⁷. Incluso los elementos que hay en esta litografía ya van más encaminados a representar los símbolos nacionales, como los colores de la bandera en las plumas de su gorro y ya no lo vemos con rostro seco o cansado, al contrario, su postura parada con brazos dinámicos muestran a un Hidalgo más identificable en nuestra época.



Claudio Linati De Prévost, *Hidalgo*, 1828, en Trajes civiles, militares y religiosos de México, litografía.

Sin duda el siglo XIX vio ininidad de representaciones del cura. Otra de ellas que vale la pena mencionar fue la que el artista Antonio Serrano pinta al óleo a Hidalgo en un escenario de estudio con mesas y estantes surtidos de libros. Algunos se atreven a señalar

²⁵⁷ *Ídem.*

que se trata del primer retrato al óleo con carácter histórico que representa al cura párroco de Dolores.²⁵⁸



Antonio Serrano, *Retrato del cura D. Miguel Hidalgo y Costilla*, 1831, Óleo sobre tela, 124 x 110 cm, Museo Nacional de Historia, México.

Es importante mencionar esta obra porque vemos que aunque pasaran los años los artistas aun estaban en un “ir y venir” en cuanto a cómo se tendría que representaba al cura. No fue una evolución iconográfica rápida, sino que tuvo su proceso, por el hecho de que cada artista asimilaba la historia y la información que recopilaba de distinta manera. Y esta imagen lo confirma, de nuevo es más la representación de un hombre avejentado y pasivo, y no al insurgente listo para batalla que vimos en la pequeña estampa de Luis Montes de Oca o al Hidalgo dinámico de Claudio Linati.

En el transcurso del siglo XIX sin duda la imagen de Hidalgo tuvo grandes cambios. Es hasta entrado el siglo XX que ya comienza a establecerse una imagen fija del cura. Cada vez hay menos transformaciones en su aspecto y en los escenarios en que se le contextualiza.

Con los muralistas del siglo XX comenzamos a ver una tendencia en la narrativa en que se sitúa al Padre de la patria.

En la obra de Orozco, el cura mexicano de la independencia, es usado para llevar un mensaje al mundo contemporáneo. Orozco lo representa como el héroe de los oprimidos, los indios y los pobres. En las mentes de los mexicanos, Miguel Hidalgo es sinónimo directo de luchar por independizarse. Sin embargo, aunque esta figura principal es de origen mexicano el contenido de este mural trasciende fronteras nacionales.²⁵⁹ Desmond Rochfort plantea que aparte de la figura de Hidalgo, no existe ninguna otra referencia

²⁵⁸ *Ídem.*

²⁵⁹ ROCHFORD, *Mexican muralist...*, p. 143.

mexicana en la obra de Orozco²⁶⁰. Sin embargo al analizar detenidamente su producción encuentro que sí existen referencias mexicanas a lo largo y ancho del mural, aunque no directamente; los elementos que Orozco coloca denotan que se tratan de elementos nacionales. Si bien hay objetos como la esvástica alemana o personajes que parecen ser de la inquisición española, podemos también ver entre la multitud en los pies las sandalias que comúnmente los indios usaban. Y del lado izquierdo de Hidalgo donde tiene su mano empuñada nos percatamos que Orozco coloca un personaje de rasgos fantásticos el cual sostiene un objeto con dos manos empuñadas que pudieran ser manos de algún indio en protesta y de lucha como las tiene el mismo cura Don Miguel Hidalgo.



En las dos obras de Zalce de igual manera vemos a Hidalgo sosteniendo un arma, como una antorcha o empuñando una espada. Con los artistas del muralismo comienza a ser más común representar a Miguel Hidalgo armado y a punto de entrar en lucha, algo que no se veía tanto en las imágenes del siglo XIX.

Si bien Orozco plasma a Hidalgo como este ser gigante que expresa un dominio físico, el Hidalgo que plasma Zalce no amerita ser de gran formato para demostrar el nivel jerárquico que tuvo en esa lucha armada. Precisamente hablando de la estructura compositiva este personaje es el que da inicio al semicírculo creado por lanzas y machetes que los indígenas apuntan al ejército y a la corona española.

Otro elemento que debemos tomar en cuenta de todos estos muralistas, desde los tres grandes hasta Alfredo Zalce, es que la mayoría se apega a un contexto de elementos que comúnmente rodean a Hidalgo. Por ejemplo, junto a Hidalgo siempre se le pintan uno o varios indios, ya sea a sus pies o por un lado, también se le coloca siempre algún tipo de arma o elemento que represente la liberación de los indios de su servicio como esclavos,

²⁶⁰ *Ídem.*

esto es, con el rompimiento de cadenas o representándolo firmando el tratado que los libera de la vida de servidumbre.



Es claro que Hidalgo se ha vuelto un ícono para los artistas en general, el cual ha sido alterado y moldeado para encajar al estereotipo de cura bondadoso pero luchador fuerte y listo siempre para defender a los oprimidos. La imagen que nosotros conocemos es la versión de “masas”. ‘Somos el único país en el planeta que tiene un padre de la patria que no era así’.²⁶¹

En un documental titulado *La Historia no contada de México. El Cura Hidalgo y sus Amigos* hecho por Paco Ignacio Taibo II, se presentan algunas pruebas que nos explican de dónde y cómo sale este personaje que a lo largo de los años va sufriendo pequeñas variaciones, porque Miguel Hidalgo mientras vivió nunca fue retratado o pintado.²⁶²



El cura que pintó O’Gorman también mantiene esos elementos tan arraigados que acompañan a Hidalgo: antorcha o arma en mano y en posición de lucha con la vestimenta con detalles religiosos. En algunas ocasiones lo han representado con aires españolizados, como fue la petición que hiciera Maximiliano a su pintor de corte.

El Hidalgo que representa Zalce en su mural en Palacio de Gobierno no se distancia de todas las imágenes icónicas que se han ido plasmando a lo largo de años por distintos artistas. En el caso de Zalce, el hecho que funcione como punto de fuga para crear el círculo de lucha tiene un mérito propio.

²⁶¹ Taibo, Paco Ignacio, *La Historia no contada de México. El Cura Hidalgo y su Amigos*, Investigación y documental para el canal History Channel. Documental en <https://www.youtube.com/watch?v=vaWO8gGv1xk>.

²⁶² *Idem*.

Al igual que el cura Hidalgo, la imagen de José María Morelos, también ha sufrido alteraciones. Lo que nosotros conocemos es esa imagen para las masas, un Morelos siempre armado y con su característico paliacate. Como símbolo de la lucha por la independencia también se le identifica comúnmente con un documento (la constitución de Apatzingán, formalmente: Decreto Constitucional para la Libertad de la América Mexicana), fue promulgada el 22 de octubre de 1814, por el Congreso de Chilpancingo reunido en la ciudad de Apatzingán) con las que se entiende que estaba dispuesto a afrontar la lucha con armas y con la fuerza de la ley.

Pasemos ahora al siguiente bloque de personajes con los que se narra una escena diferente a la central. Como se menciona en el análisis iconográfico, se presenta a Vicente Guerrero y a Agustín de Iturbide. Al igual que en el mural de *Los defensores...*, Zalce maneja las mismas connotaciones de traición. En este caso es la de Iturbide al dar la mano ensangrentada a Vicente Guerrero y esconder una corona con la otra²⁶³. Iturbide también como primer jefe del ejército y cabeza del imperio, promovió la parafernalia de uniformes, insignias, el ceremonial y toda la ostentación que en adelante caracterizarían a la persona a la corte del caudillo militar.²⁶⁴

Al lado de éste se muestran dos personajes más, uno con los mismos ropajes que el militar Iturbide, éste tiene en mano un cuchillo el cual es retraído por el personaje detrás. Ahora nos encontramos con que Zalce coloca esta escena de traición del lado izquierdo del mural, del lado donde están los héroes nacionales; esto no es por accidente o descuido, si bien Iturbide por mucho tiempo militó en el ejército realista combatiendo a los insurgentes, se mantuvo alejado de la ideología sobre la implementación de la Constitución de Cádiz. La Constitución Política de la Monarquía Española promulgada en Cádiz en el año de 1812 la cual aborda desde la nacionalidad española, la religión, el territorio etc. Estando en contra de esta constitución decidió aliarse con las fuerzas de los insurgentes²⁶⁵ En un momento incluso llegó a atacar a Vicente Guerrero en el sur²⁶⁶.

Si bien Iturbide estuvo del lado contrario de los insurgentes, para el artista este militar logró mayor beneficio estando con los de insurgentes. Incluso ya en la historia se ve

²⁶³ La corona que sostiene Iturbide representa la intención que tenía el militar de construir un imperio propio.

²⁶⁴ FLORESCANO, *Historia de las historias de la Nación Mexicana...*, p. 311.

²⁶⁵ VILLORO, "La revolución de independencia" ..., p. 512.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 519.

más una alianza entre estos dos personajes principalmente por el famoso Abrazo en Acatepan que muchos concuerdan con que es falso y se trata sólo de una anécdota. Lo que es cierto es que Vicente Guerrero sabía que sólo una alianza con un jefe realista le permitiría el logro de sus fines, de manera que terminó aceptando el Plan de Iguala propuesto por Iturbide, que después de todo resumía los anhelos de los diversos intentos autonomistas.²⁶⁷

En el imaginario cultural de hace algunas décadas en los libros de texto escolares, trataban este evento simplemente como la culminación de la lucha por la independencia, sin las posibles conclusiones y especulaciones que se pudieran derivar de ello, o la contradicción que implica la unión de dos ejércitos que habían sido enemigos durante muchos años, con especial crueldad por parte de las tropas de Agustín de Iturbide.²⁶⁸



Pintura anónima.

A lo largo del siglo XIX, la iconografía de Agustín de Iturbide estuvo dividida. Esto se debe a que por un lado se le podía ver como el consumidor de la Independencia y como el héroe de iguala o como el tirano emperador del primer imperio mexicano. Es por eso que a lo largo del siglo XIX su imagen no puede alejarse de la opinión pública influenciada por su puesto, por la prensa, los discursos y la naciente historiografía de la primera mitad del siglo XIX.²⁶⁹

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 529.

²⁶⁸ LÓPEZ Durán, Rosalío, *Del abrazo de Acatepan a los Tratados de Córdoba: un largo camino hacia la consolidación de la independencia nacional*, <http://www.derecho.unam.mx/investigacion/publicaciones/librosfac/pdf/pub03/07DrLopez.pdf>. Fecha de consulta 8 de mayo de 2014.

²⁶⁹ RODRÍGUEZ Moya, Inmaculada, *El retrato en México: 1781-1867. Héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*, Sevilla, Consejo superior para investigaciones científicas, Escuela de estudios Hispano-Americanos, Universidad de Sevilla, Diputación de Sevilla, 2006. <https://books.google.com.mx/books?id=jWJFhwAx5sMC&pg=PA288&lpg=PA288&dq=ICONOGRAFÍA+de+agustin+de+iturbide+siglo+XIX&source=bl&ots=vC5CkqaEiM&sig=NJE0OM28EeB4mUTZm08EMikDRgk&hl=es&sa=X&ei=Y4GdVI2jKZOdygSfpYKAw&ved=0CB4Q6AEwAA#v=onepage&q=ICONOGRAFÍA+C3%8DA%20de%20agustin%20de%20iturbide%20siglo%20XIX&f=false>. Fecha de consulta 24 de diciembre de 2014.



Este retrato es de un autor desconocido que data del siglo XIX, pero vale la pena analizar una de las maneras más acostumbrada de retratar a este militar, pues es uno de los tantos retratos que se hicieron durante su imperio. Actualmente se encuentra en la Colección del Museo de Historia mexicana.

Desde mediados del siglo XVIII, el retrato civil había cobrado gran importancia entre las familias acomodadas de la Nueva España. Retratarse de medio cuerpo, con ricos atuendos y joyas, era la manera de comunicar el rango social. Al triunfo de la Independencia, el retrato se convertiría en un medio para perpetuar la imagen de los líderes militares y muchos mestizos que paulatinamente adquirirían méritos, reconocimiento social y fortuna como atributos individuales.²⁷⁰

En este tipo de retratos del siglo XIX, casi no se puede descifrar la intención o la idea que tiene el artista sobre Iturbide, refiriéndonos a estas dos postulaciones; héroe consumidor de la independencia o traidor. La postura en que se le plasma es muy general, de acuerdo a la moda entre las clases altas.

Para el año de 1960 y 1961 Juan O' Gorman pinta en el Castillo de Chapultepec el mural *La independencia de México*. Siendo casi la misma fecha en que Zalce plasmó su mural de *La importancia de Hidalgo*, quedan claras las similitudes.

En este mural O' Gorman ha pintado a Iturbide de nuevo a lado de Vicente Guerrero y al igual que Zalce en posición de perfil. Pero en este caso no esconde una corona, ni queda como misterio si es héroe o traidor, ya que el artista lo pinta ayudando a un indígena que yace de rodillas con la cabeza baja. La otra mano la extiende para mostrar que se encuentra desarmado y con limpias intenciones, al parecer dialogando con Vicente. Contexto distinto a la mano ensangrentada de Iturbide y la otra escondiendo la famosa corona de Zalce.

²⁷⁰ “Etapas Históricas, México Siglo XIX”, *Museo de Historia Mexicana*. En http://3museos.com/themes/coleccion/msxix_03.html. Fecha de consulta, 25 de diciembre de 2014.



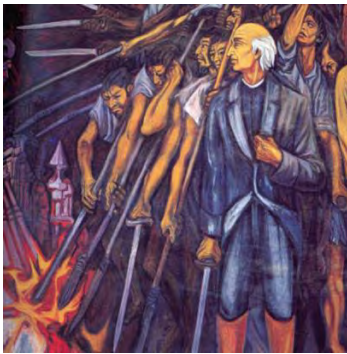
1

2



1. Fragmento de *La independencia de México*, Juan O' Gorman.
2. Fragmento de *La importancia de Hidalgo*, Alfredo Zalce.

Continuando con el mural, en la parte central aparece una composición de lanzas



que combaten al león con la corona española. Como ya se mencionó en el análisis iconográfico la posición de las lanzas es de las cosas más relevantes que el espectador ve. Al hacer un análisis primero debemos ubicar lo que se ve y luego lo que no se ve. Esto se debe a que habrá muchos tipos de espectadores, los cuales puede o no conozcan el significado intrínseco de ciertos elementos, pero sí sobre alguna otra

figura más familiar como el indígena con la gran piedra sobre su espalda que denota al Pípila. Por esta razón es necesario mostrar lo que no se ve directamente en una obra de arte.

Continuando con el análisis, mencionamos anteriormente la peculiar estructura de las lanzas que apuntan al león portando la corona española. Si bien es dicho que estas armas representan un ataque o una defensa, la idea clave es cuestionar qué importancia y qué jerarquía le da al círculo español, veíamos en la imagen de Iturbide que esconde la corona española, y en este segmento vemos al león²⁷¹ escondido de las lanzas de campesinos.

El león es una figura emblemática que aparece en el siglo XII por la influencia del Reino de León. Curiosamente el nombre de León no tiene nada que ver con ese animal, sino con la *Legio VII Gemina romana*. El león aparece en monedas, banderas y escudos de Alfonso VII (s.XII). Dado que éste se consideró emperador de España, puede sostenerse

²⁷¹ León, el reino cristiano más poderoso, o al menos eso consideró el monje Cesáreo de Montserrat cuando a mediados de siglo X pretendió restaurar la sede arzobispal de Tarragona y en lugar de acudir a Roma se hizo nombrar por los obispos leoneses.

que el león es el primer animal que simboliza a esta nación.²⁷² Carlos I de España y V de Alemania volvió a incorporar el águila, posteriormente, dotada de dos cabezas. No era una tradición española (aunque Toledo la mantenga es su escudo) y la muerte del emperador hizo desaparecer el símbolo.

Con la llegada de Felipe II se volvió a utilizar el león. Pero fueron los Borbones los que confirmaron la identificación de España con la imagen del león. Hay monedas de Felipe V en las que aparece un león coronado. Fueron los regimientos de caballería de la época los que lo incorporaron como parte fundamental de sus estandartes.²⁷³



Es importante ver cuántas veces Zalce plasmó la corona española, esto nos revela la importancia que este símbolo tuvo en su obra²⁷⁴. En el mural izquierdo también la plasma pero ya junto a los caídos, a los pies de los personajes de la Reforma. En un sentido amplio, la corona tiene un significado similar al del término Estado, es decir, a la forma de unidad jurídica y política; esta acepción reafirma la unidad del poder, el centro de imputación de actos y el soporte de la personalidad jurídica del Estado.²⁷⁵

Quiero tomar este momento para insistir en que los grupos de personajes históricos que Zalce usa son los mismos en los dos murales que estamos analizando, pero narrado de manera diferente; por lo tanto con simbologías diferentes. Vemos personajes de la reforma, vemos personajes de la independencia, al igual que campesinos en posición de lucha, elementos de la conquista española así como elementos que indican el paso del campesino al mundo industrial. Esto para resaltar las variaciones que se le pueden dar a un mismo suceso o personaje histórico por medio de la simbología o la estructura artística que el artista decide recrear. El antropólogo Leslie White (1940) llamó a los seres humanos

²⁷² SOLANA, Luis, “Debate tras la línea roja”, en *Los símbolos de España*, Madrid, España, 2008 <http://www.luissolana.com/?p=486>, fecha de consulta 18 de marzo de 2014.

²⁷³ *Ídem*.

²⁷⁴ La corona, hasta el punto que con esta palabra se suele designar la institución en conjunto. El cristianismo triunfante la interpretaba como la señal o marca de la elección por Dios del soberano, así como de la recompensa que este, de cumplir dignamente con su misión, recibiría del cielo tras su muerte.

²⁷⁵ VIÑALS Carrera, Francisco, “III.- Título II: De La Corona”, en *La Corona Española y la Constitución de 1978*. http://adigital.pntic.mec.es/~villabue/La_Corona.pdf.

“animales simbolizantes”, y es innegable el papel que ocupan los símbolos en la psicología, la literatura y el arte.²⁷⁶

Los símbolos son culturalmente dependientes para su viabilidad e interpretación. Para abordar su vasta y compleja problemática, se puede partir de uno de los fundadores de la semiótica, Charles Peirce, quien sostuvo en 1895 que los signos se dividen en los órdenes del *icono* (representación por semejanza); del *símbolo* (representación por convención general); y del *índice* (representación por contigüidad física del signo con su referente), que en este caso está dotado de un valor absolutamente singular o particular, puesto que está determinado únicamente por su referente, y solo por este: es la huella de una realidad, como son “las fotografías instantáneas”.²⁷⁷ Cierro este fragmento para seguir con el análisis. Ya que solo se pretendía rápidamente recordar al lector de este trabajo, que la interpretación de los mismos personajes variará según el intérprete, la época y su bagaje cultural.

Antes de terminar este primer muro quiero recalcar *lo que no se ve* sobre las lanzas que representa Alfredo Zalce. Mencionábamos anteriormente la comparación con otro tipo de pinturas como *La rendición de Breda* de Velásquez y el significado que los romanos le otorgaban a la posición de las lanzas. Me permito retomar desde este punto, ya que es importante que el público tenga un contexto del uso que se le ha dado a ese elemento, incluso muy utilizado en la religión. A continuación vemos el *Retrato ecuestre del*



emperador Carlos V (1500-1558) conmemorativo de la victoria en Mühlberg de las tropas imperiales sobre las protestantes. La aparente sencillez de la composición esconde una compleja simbología que muestra al Monarca en su doble condición de caballero cristiano y heredero de la tradición imperial romana. Ejemplo de ello es la lanza que sostiene el Emperador con su mano derecha y que siendo el símbolo del poder de los césares, también hace referencia al arma de San

²⁷⁶ DEMETRIO E. Brisset, Martín, “La función simbólica”, *Symbols of power*, Universidad de Málaga. 2012. <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=108>.

²⁷⁷ PEIRCE, Charles, 1978 *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, en DEMETRIO E. Brisset, Martín, *Symbols of power*, Universidad de Málaga. 2012. <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=108>.

Jorge y a la lanza que portaba Longinos durante la Pasión de Cristo (soldado romano que clavó su lanza en el costado de Cristo y que a continuación se convirtió al cristianismo).²⁷⁸

Erwin Panofsky señaló la convergencia en esta imagen de dos ideas no excluyentes entre sí, al mostrar al personaje como heredero de la tradición romana y encarnación del *miles christianus*. La coyuntura en la que se pintó el cuadro permite, sin embargo, minimizar sus connotaciones religiosas para privilegiar las políticas: la corte no deseaba proyectar una imagen de Carlos como campeón del catolicismo o arrogante vencedor de sus propios súbditos, sino la de un emperador capaz de gobernar un heterogéneo conjunto de estados y religiones.²⁷⁹

Este objeto (la lanza) posee gran simbolismo en varias direcciones. Podemos aceptar que es una de las armas más antiguas de la humanidad; el palo puntiagudo y la porra o maza (todos elaborados con ramas de árboles), junto con las piedras y huesos. Estos objetos bélicos irían modificando su función ofensivo-defensiva para convertirse en signo de prestigio y poder, convenientemente adornados. Al mismo tiempo, los palos servían de apoyo en las caminatas, y como báculo para los ancianos. De aquí, su conversión en signo de la experiencia. Sin distanciarnos del tema recalco la importancia trascendental de esta estructura de lanzas que hace Zalce; esto además del atractivo visual que representa para el mural.

Continuamos ahora con el mural a nuestra izquierda: los reformistas. Benito Juárez encabeza este bloque junto con Melchor Ocampo, Juan Álvarez y Miguel Lerdo de Tejada. Esta misma composición la encontramos en el mural ya mencionado de Diego Rivera con el cual hemos encontrado parecido con las escenas representadas en los murales de Zalce. Se puede decir que el mural de Rivera, *Historia de México* engloba lo que los dos murales de Zalce (*Defensores de la integridad nacional* y *La importancia de Hidalgo*) contienen. En las dos representaciones plasman a Benito Juárez con la constitución de 1857 con la leyenda de las Leyes de Reforma. Incluso Juárez hace los mismos ademanes en las dos representaciones.

²⁷⁸ DEMETRIO E. Brisset, Martín, *Symbols of power*, Universidad de Málaga. 2012. <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=108>.

²⁷⁹ De la exposición *El arte del poder. La Real Armería y el retrato de la corte*, Museo del Prado (2010). <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=108.#12>. Fecha de consulta 26 de marzo.



Al estudiar varias obras de distintos artista se conoce la gran importancia que se le da a este episodio en la historia mexicana, sobre todo en el mural de José Clemente Orozco, titulado, *Juárez, la Iglesia y el imperialismo*, un fresco realizado en 1948 en el Castillo de Chapultepec en el Museo Nacional de Historia. Aquí no sólo se le plasma con el símbolo de la Reforma, sino como un héroe el cual es rodeado por traidores como el emperador Maximiliano representado como una momia, y de ambos lados de Juárez, Orozco plasmó a soldado de la independendencia de México atacando a estos opresores eclesiásticos y militares.²⁸⁰

Es con este mural que Orozco regresó a la temática más tradicional de representar a México. En sus trabajos anteriores como *Alegoría Nacional*, Orozco se interesó por representar a un México contemporáneo amenazado por la transformación y a la creciente y agresiva realidad del mundo de la maquinaria y la tecnología. Ya no era el México antiguo amenazado por el viejo colonialismo como venían haciendo artistas anteriores²⁸¹ y como lo retomó Zalce para los murales *La importancia de Hidalgo en la Independencia* y *Los defensores de la integridad nacional*.

Es interesante tomar en cuenta que Orozco regresará este tipo de temáticas del siglo XIX. Esto debió implicar una necesidad de reconocer las historias paralelas²⁸², lo mismo sucede con el mural de Zalce, donde el adentrarse a las historias nacionales y extra oficiales fue una necesidad para poder reinterpretar lo ya dicho sobre México.

En un plano general de este muro, la manera en que representa Alfredo Zalce al ejercito liberal no es en un sentido tan heroico como sí lo hicieran otros artistas, sino que la interpretación que le da a esta época de México es una manera más sobria y sencilla, donde

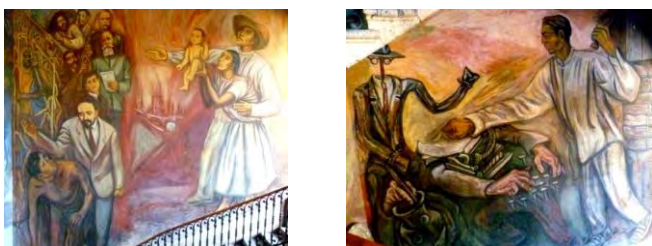
²⁸⁰ ROCHFORD, *Mexican muralist...*, p. 167.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 166.

²⁸² *Ibidem*, p. 167.

si bien coloca ciertos elementos como algunos soldados caídos sosteniendo la corona española, la premisa de esta escena es mostrar la relevancia de éstos personajes por ellos mismos, con el sencillo elemento como la carta del Plan de Ayutla en manos de Juan Álvarez y las leyes de Reforma en manos de Benito Juárez contextualizados por los demás personajes que tuvieron relevancia en ésta lucha.

Finalmente pasamos al muro a nuestra derecha, que muestra la transición del México antiguo dando paso a uno nuevo, el del siglo XX y la posrevolución: la expropiación petrolera, la lucha del indígena sobre el hombre moderno, el campesino trasladándose del campo a la ciudad.



Muro superior e inferior de la escalera.

Como se mencionaba anteriormente en el mural de Orozco, *Alegoría Nacional*, México era un blanco fácil para un nuevo tipo de amenaza: la transformación tecnológica, el imperialismo de lo moderno lo llaman algunos.²⁸³



No dejemos pasar pequeños elementos que nos pueden decir mucho. Por ejemplo, vemos en la parte superior izquierda del mural la representación de una cosecha de maíz y una anciana, colocados al lado de algunos personajes de la Revolución como Emiliano Zapata y Otilio Montaño. Si comparamos el fresco realizado por Rivera en el año de 1926 en la universidad de Chapingo, vemos que estos elementos combinados guardan un significado interno. El mural de Rivera titulado *La sangre de los mártires revolucionarios fertilizando la tierra*, lo dice todo con el puro título. Vemos a Zapata y a Montaño enterrados bajo tierra, pero una tierra que ahora abunda en una rica cosecha de maíz que crece sobre ellos, introduciendo con esto la dualidad entre

²⁸³ ROCHFORD, *Mexican muralist...*, p. 166.

vida y muerte y la revolución social y la evolución natural.²⁸⁴ Este es un parecido simbólico que reafirma lo que hemos venido diciendo de las distintas posibles maneras de representar en cada artista.

Bajando por esta composición en el mural de Zalce, nos encontramos con personajes que van haciendo crecer a México en distintas maneras. Una de ellas es la constitución de 1917 sostenida por Venustiano Carranza, Primer Jefe del Ejército Constitucionalista encargado del Poder Ejecutivo de los Estados Unidos Mexicanos. A continuación se coloca un personaje anónimo pero que al portar un traje moderno nos indica el camino a seguir por México. Cierra esta idea del paso del país a la modernidad, la figura de Lázaro Cárdenas y un indígena a sus pies; esto da la idea de la ayuda que su gobierno proporcionó este grupo social.

Cuando se desató la Revolución los grupos porfiristas no fueron exterminados, sino que algunos decidieron unirse a la lucha social del país, aunque obstaculizando el desarrollo de la Revolución, así surgen dos corrientes políticas concretas: la primera fue una pequeña fracción de la burguesía ligada al imperialismo norteamericano luchando por preservar la propiedad privada; la segunda corriente, aunque también burguesa, mantenía una postura nacionalista. De este seno surgió Lázaro Cárdenas, buscando promover la colectivización de la tierra, logrando también a partir de 1938 nacionalizar la industria petrolera, minera y los ferrocarriles que antes eran de propiedad extranjera.²⁸⁵ Su aporte lo reconoció Alfredo Zalce, es por esta razón que lo colocó en esta escena de personajes importantes para la modernización del país, reforzando esta idea de la transformación que fue sufriendo México y, más importante, que comenzaba a ser aceptada por la población. Vemos al

campesino que ofrece a su hijo en un acto de llevarlo a la vida del progreso y el nuevo estilo de vida, aparentemente. Esto es lo que se nos muestra en este mural.



Es muy importante insistir en la importancia de la expropiación petrolera, pues representaba un ideal de defensa de los bienes nacionales, por lo tanto reforzaba el nacionalismo pregonado por tantos años.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 71.

²⁸⁵ ESCAMILLA Torres, Rogelio Javier, “Raíces Históricas del sinarquismo en Michoacán” en *Tzintzun*, Número 7, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1986, p. 58.

Al analizar cada rincón del espacio donde Zalce hizo esta obra, nos encontramos con el discurso que utilizó Orozco. Él proponía en sus pinturas la idea de que México era blanco fácil para cualquier tipo de invasión, en el México antiguo fue la amenaza colonial que lo atacó y en el contemporáneo era la amenaza tecnológica e industrial.²⁸⁶ Zalce retoma esta idea y la plasma en un lugar donde no es directamente visible, pero una vez que el espectador va recorriendo el mural se percata de ella. Vemos en esta sección una mano que surge de una ciudad desarrollada e industrializada que amenaza o hasta cierto punto asusta a un indígena el cual huye de ésta.



A un lado de esta pequeña sección, Zalce une la escena con un grupo de campesinos debajo de un árbol que se dan la mano. El darse la mano en nuestra sociedad tiene distintos significados, desde sellar un pacto, cuando conocemos a alguien por primera vez o cuando saludamos a algún conocido. Al analizar este muro hay cuatro personajes, cada uno con distinto ropaje. Comencemos la

lectura como se hace en el occidente de izquierda a derecha. En primer plano vemos a un campesino humilde sosteniendo un palo de madera, a su lado a otro hombre con un distinto ropaje, igualmente humilde que trabaja en otro sector del campo, esto por el tipo de ropaje y sombrero que tiene y porque su herramienta ya es distinta, ya no es un palo de madera, sino una barra de hierro o acero, algo encorvada, aguda por un extremo enastado en un mango de madera. Herramienta muy utilizada para cavar en tierras duras, remover piedras, etcétera. Entre ambos se dan la mano. En segundo plano vemos a un trabajador de minas - indicado nuevamente por su atuendo y su casco de protección- y a su lado un hombre con un traje de corbata moderno, igualmente ambos se dan la mano. Esta escena es la representación de la evolución en los trabajadores de México, -un crecimiento junto con

²⁸⁶ ROCHFORD, *Mexican muralist...*, p. 167.

cambios de estilo de vida que Zalce une con la otra sección de la mano que aterroriza al indígena. Parece ser una dualidad de ideas, donde vemos a los que huyen del rápido crecimiento y a los que aceptan este cambio o puede interpretarse también como la unión de fuerzas para combatir a ese “enemigo en común”.

En este momento quiero reflexionar sobre la visión que Alfredo Zalce aportaba con respecto a Rivera y Orozco, en los temas que tenían en común. Es cierto que hubo predilección por temas nacionales y el imaginario de representar la historia de México de cierta manera por los artistas mexicanos del siglo XX. Pero cada uno dio un enfoque muy personal.

Empezamos por Rivera y Orozco, ambos incorporaron una dimensión utópica en su visión de lo que era México. Para Rivera su utopía era concreta: Quetzalcóatl, Cuauhtémoc, Hidalgo, Zapata, Marx y el mundo comunista revolucionario. Para Orozco en cambio, la figura de Cristo o el Hombre en llamas en Guadalajara representaban más una idealización de la utopía que no encajaba precisamente al imaginario colectivo de la historia. La visión de Orozco de su país era más una construcción humana²⁸⁷. En Alfredo Zalce con lo que nos encontramos es una combinación de estos dos ideales, si bien sigue este camino lineal de las conquistas, los héroes, los liberales y los traidores, no se aleja de proponer una visión propia de lo que era su utopía, de cómo veía al México antiguo y al México contemporáneo.

La manera de pintar de Zalce no era tan extremista en ningún sentido, ni en la forma ni en el contenido. Procuraba matizar los hechos y las formas, proponía un discurso y dejaba al espectador la formulación de una opinión propia sobre lo que significaba cada escena. No es tan objetivo pero tampoco tan subjetivo.

Incluso Siqueiros maneja un discurso diferente a los tres, lo podemos constatar al observar su obra *El tormento de Cuauhtémoc*, donde logra juntar estas dos formas de representar un discurso sobre la historia de México y presenta la captura de Cuauhtémoc por Cortés para que revelara la locación del oro azteca. Pero en un segundo panel Siqueiros, en *La resurrección de Cuauhtémoc*, muestra una imagen ambivalente donde se

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 119.

representa a este personaje reencarnado en una armadura propia de la conquista española.²⁸⁸



En este caso vemos también el enfoque tan distinto que manejaba Siqueiros, que si bien le importaba más la experimentación de los materiales y el formato, mantenía este eje de temáticas nacionales que usaban los grandes muralistas.

Para concluir con esta gran obra, no podemos dejar de lado la cúpula. Trabajar en este formato requiere dominio total del escorzo en la figura humana. Muchos artistas han abordado este formato, desde los clásicos academicistas del Renacimiento hasta los tres grandes muralistas.

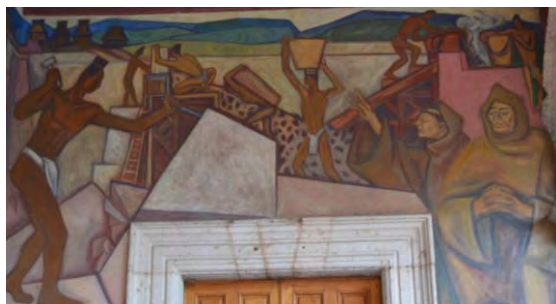


Algunos de los que sobresalen son *El Hombre en llamas* y *Hombre creativo* de Orozco. Esta parte del mural es una extensión a la idea del progreso que tenía Zalce. Ese paso del campesino al hombre de ciudad con acceso a la educación. Fácilmente se puede ver este discurso que propone el artista, porque nos presenta de nuevo por el apretón de manos entre estos dos personajes que representaban al antiguo y al nuevo México; el campesino y el hombre de ciudad. Utiliza el libro en varias ocasiones para representar el nivel de importancia que iba tomando el papel de la educación entre la población mexicana.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 191.

4. 3. *Momentos importantes en la historia de Morelia*

De los cuatro murales analizados en este proyecto, éste sin duda fue el más narrativo que hizo Zalce. En él hacemos un recorrido por la historia, pero ahora de Morelia Michoacán. Remontándonos a los antecesores, la invasión de los españoles, la fundación y la construcción de la ciudad como la conoceremos en la actualidad; en conjunto pequeñas reseñas escritas.



En el primer bloque o escena, Zalce representa la construcción de las primeras etapas de Guayangareo (hoy Morelia), donde los nativos Pirindas construyen templos guiados por dos frailes de la orden

Franciscana. El pueblo Pirinda también conocido como matlatzinca, estuvo asentado en el actual estado de Michoacán desde el periodo Posclásico de la época prehispánica. Si bien los matlatzincas poblaban las cercanías del volcán Nevado de Toluca, parte de ellos se trasladaron a Michoacán durante la época de enfrentamiento entre los purépechas y los mexicas. Como los Pirindas se aliaron a los purépechas, éstos les permitieron asentarse en su territorio.²⁸⁹

Zalce narra la escena, de la siguiente manera: *En el año de 1531 llegaron a Guayangareo, pueblo de indios Pirindas dos misioneros Franciscanos, Fray Juan de San Miguel y Fray Antonio de Lisboa. Catequizaron a los naturales, levantaron al Templo de San Francisco y el colegio llamado de San Miguel. Con este sentido católico es como se trataba de forjar a los habitantes de esta región, mediante la transformación de su territorio y a sus creencias. Ésta no será la única escena donde se ve este modo de educar por medio de la religión. En la escena izquierda vemos que Zalce representa a varios frailes, entre ellos se encuentra Vasco de Quiroga instruyendo a indios e hijos de los españoles.*²⁹⁰

²⁸⁹ GUILLAUMIN Delfin, Martha, “Los Pirindas de Michoacán: ¿inicio de un proceso de etnogénesis?” en *Cuicuilco*, vol. 18, núm. 50, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, enero-abril, 2011.

²⁹⁰ ÁLVAREZ González, *Obra mural...*, p. 77.



En la siguiente escena de la parte superior, nos encontramos con los mismos naturales siendo organizados por un grupo de españoles. Se lee que, *en el año de 1541 el 18 de mayo en Virrey Antonio de Mendoza fundó la ciudad de Valladolid en la cima de la loma de Guayangareo. Fue una población de españoles y a los indios se le repartieron tierras a los alrededores.*



Los españoles fundaron el poblado de Guayangareo el 18 de mayo de 1541, luego llamado Nueva Valladolid, y se le otorgó el rango de ciudad para convertirla en la capital de la Provincia de Michoacán a fines de 1577 o principios de 1578²⁹¹. La conveniencia de fundar en Guayangareo la nueva ciudad, fue debido a las condiciones que este espacio gozaba, como fuentes de agua y todo lo necesario para que una población prosperara. De hecho destaca mucho el orden que debía tener la ciudad y sus pobladores, pues para su “perpetuación y ennoblecimiento” se decretaba de entrada, la instauración de la Iglesia mayor, la casa obispal, monasterios, casa de cabildo y la cárcel.²⁹²

La conformación de la ciudad obedeció a la constitución del desarrollo urbano matizado por dos vertientes culturales: la mesoamericana y la europea, cruciales para el desenvolvimiento urbano, social, económico y político. La unificación de ambas culturas se estableció con los primeros pobladores de la Nueva España.²⁹³

Con estas escenas es común pensar en la Colonia, también llamada época colonial que abarcaba los años de 1521 a 1821 de un total gobierno de la corona Española. Este periodo ha sido sumamente criticado y hasta despreciado como fue el caso de los liberales

²⁹¹ GUILLAUMIN, “Los pirindas...”, p.151.

²⁹² BERNAL Astorga, Yaminel y ZAVALA García, Magaly, *Morelia y sus nombres*, Morelia, Archivo Municipal de Morelia, 2013, p. 13, (Serie Cantera Rosa, Textos Archivísticos, Número 3).

²⁹³ *Ibidem*, p. 15.

mexicanos del siglo XIX, llamado por algunos como la época oscurantista, la Edad Media de México, por habernos alejado de nuestros verdaderos orígenes, llamándolo el fin de nuestro glorioso pasado prehispánico, explotando las tierras y a sus habitantes.²⁹⁴ Estas representaciones que hace Zalce no nos indican lo contrario. En ellas se ve la explotación de los indios en beneficio del hombre blanco. Sin embargo también es necesario conocer que no todos los indios lucharon contra el conquistador, al contrario, hubo grupos que apoyaron la conquista de la ciudad de México Tenochtitlán, cansados de sus abusos y cargas tributarias como fue el caso de los Tlaxcaltecas.²⁹⁵

Es importante este mural en particular. Manuel Ramos Medina menciona cómo en la historia oficial de México se le ha dado una preferencia al México antiguo o prehispánico, exponiendo la época virreinal un tanto superficial en los libros de textos y en los programas oficiales. Ramos también nos menciona cómo se habla extensamente sobre Moctezuma, Quetzalcóatl o Tláloc, a diferencia de Fray Antonio de Zumárraga, los jesuitas Francisco Javier Alegre o el padre Clavijero, demostrando la importancia que se le da al México antiguo sobre el virreinato. La historia conocida y oficial también se brinca o pasa por alto esos trescientos años por el hecho de querer resaltar con mayor orgullo ya al México independiente (1821) resaltando los inicios de esta lucha de independencia, con sus héroes icónicos Miguel Hidalgo, José María Morelos o Francisco Javier Mina.²⁹⁶

Con el mural que analizamos vemos cómo ciertos artistas sí retoman este periodo de trescientos años donde nuestra cultura se fue forjando. Sobre todo es interesante porque no es precisamente una versión oficial, sino la interpretación que un artista le dio a esos años de nuestra historia.

En el siguiente bloque superior vemos la escena del traslado de las autoridades civiles y eclesiásticas, el año de 1576, de Pátzcuaro a la ciudad de Valladolid, que a partir de esa fecha se convirtió en capital de la provincia. La iniciativa del Virrey comenzó con el poblamiento de las setenta familias españolas, aproximadamente, y nueve religiosos, éstos últimos, se encargarían de administrar los santos sacramentos; entonces se erigieron las primeras casas, portales, edificios, iglesias, cárcel pública y casas de Cabildo, se trazaron

²⁹⁴ RAMOS Medina, Manuel, *El Virreinato Novohispano En Tiempos De Los Austria*. <http://biblioteca.itam.mx/estudios/60-89/69/ManuelRamosMedinaElvirreinato.pdf>.

²⁹⁵ GUILLAUMIN, “Los pirindas...”, p. 87.

²⁹⁶ *Ibidem* p. 84

plazas, calles, caminos y puentes; así inició la nueva estructura de Valladolid en forma de camero.²⁹⁷

En la parte posterior vemos el acueducto levantado durante el periodo colonial. Es interesante ver estas dos escenas, primero la que acabamos de mencionar y a su lado el fusilamiento de Mariano Matamoros que tuviera lugar en los portales enfrente de la Plaza de Armas, ahora en el centro histórico de Morelia.

Mariano Matamoros se convirtió en el brazo derecho de Morelos. Estando en Tehuizingo acudió al llamado de éste para organizar el ataque a Valladolid. Tomar esta población fue el objetivo de la batalla del 23 de diciembre de 1813; sin embargo, los insurgentes fueron derrotados por las tropas de Agustín de Iturbide y de Ciriaco del Llano.



En este gran conjunto de escenas vemos cómo Zalce logró dividir de nuevo a los personajes en dos bandos contrapuestos -los conquistadores españoles y los que luchan por recuperar su territorio-

en estos dos sucesos importantes para nuestra ciudad. Por un lado vemos dos segmentos de lo que representaba la conquista; arriba vemos la entrada de las autoridades españolas y por debajo la conquista religiosa y la imposición de la cruz evangelizadora, símbolo del cristianismo, y por lo tanto de la civilización según la mentalidad occidental. En el año de 1523, aproximadamente, Hernán Cortés solicitó al emperador Carlos I su apoyo para iniciar la conversión de los indios. Ésta tarea debía realizarse por hombres verdaderamente sumergidos en su vocación religiosa mostrando total, humildad, castidad y obediencia en su trabajo con los indios, esto mostró otra cara o faceta de los españoles.²⁹⁸

Del otro lado vemos el momento del fusilamiento de Matamoros con el escrito: *denunciados por Iturbide en 1809 fueron aprehendidos los integrantes de la primera*

²⁹⁷ BERNAL Astorga, Yaminel y ZAVALA García, Magaly, *Morelia...*, p. 16.

²⁹⁸ RAMOS Medina, Manuel, "Evangelización", en *El Virreinato Novohispano En Tiempos De Los Austria*. <http://biblioteca.itam.mx/estudios/60-89/69/ManuelRamosMedinaElvirreinato.pdf>. p. 88.

conspiración a favor de la independencia. Los hermanos Michelena en compañía de otros patriotas.



La escena que dirige toda esta narrativa es sin duda la carretilla liderada por Miguel Hidalgo, sobre todo porque es jalada por españoles, lo que indica que es una victoria para México y la derrota de los españoles. De nuevo Zalce recupera al Hidalgo icónico con los elementos ya característicos que lo rodean cada vez lo que lo interpretan. Estos elementos son las cadenas rotas y un grupo de indios rodeándolo con semblanza de libertad en sus rostros. Si bien Hidalgo no es precisamente el punto central de este mural, sí lo es de esta escena específica. Debajo de esta escena se lee lo siguiente: *Don José María de Ansorena, alcalde de esta ciudad, por mandato del Sr. Capitán General de la Nación Americana, Dr. Don Miguel Hidalgo y Costilla, publico el siguiente bando que abolió la esclavitud en esta ciudad por primera vez en América... “a todos los dueños de esclavos y esclavas que inmediatamente llegue a su noticia esta orden superior, los pongan en libertad otorgándoles las escrituras, para que puedan tratar y contratar, compadecer en juicio y hacer las demás cosas que hacen las personas libres: y no haciéndolo así los citados dueños de esclavos y esclavas sufrirán la pena capital y la confiscación de todos sus bienes. 19 de octubre de 1810.*

Como se mencionó al comienzo, este mural trata de narrar la evolución de nuestra ciudad desde la antigua Valladolid. Ahora llegamos al nuevo estilo de vida que ya se vivía en Morelia y llegamos a una ciudad folclórica. Ya es otra época; vemos que Zalce ya plasma la ciudad con las prácticas que comenzaban a convertirse en tradición. En la parte superior coloca la leyenda "Morelia 1828" y debajo "Valladolid 1541 a 1828" en unas banderillas de decoración tradicional de México.



En este año fue cuando el Congreso constitucional del Estado de Michoacán decretó que desde el 16 de Septiembre quedaba suprimido para siempre el nombre de Valladolid, sustituyéndolo por el nombre de Morelia, en honor de su digno hijo benemérito de la patria, ciudadano José María Morelos y Pavón. En 1828 el Congreso emitió el Decreto que fue publicado por el gobernador José Salgado, después de varias iniciativas proponiendo cambiarlo de Valladolid, por uno que conmemorara a uno de los personajes más célebres

nacidos en nuestra ciudad: José María Morelos y Pavón. En un principio se propusieron las alternativas de “Ciudad Morelos” o regresar al nombre de “Guayangareo”, pero finalmente

se decidió por el nombre de Morelia. Así emergería una nueva nación y en el proceso de reconstrucción se darían acciones encaminadas a reescribir una historia diferente.

Entre dichas tareas se encontraba la de renombrar a los territorios comenzando un proceso de reinención que pretendía desdibujar a quienes representaban el sometimiento, se trataba de desvanecer a los opresores.²⁹⁹



En este segmento se ve a una Morelia

independiente. Se observan el baile del “Torito de Tepate” que es una tradición que anuncia la cuaresma, y en la parte inferior se representa un globo de Cantoya. Este último debe su nombre al primer aeronauta mexicano llamado Joaquín de la Cantolla y Rico. El aventurado deportista construyó un globo de aire caliente con el cual sobrevoló la Ciudad de México, durante la época del Porfiriato.

En el siguiente bloque vemos representaciones similares a murales pasados, especialmente estos dos símbolos, el águila y la bandera. El águila de nuevo de mayor tamaño en proporción a los demás elementos sobrevolando la bandera. Hacen de nuevo un énfasis en los símbolos nacionales sobre todo por lo que representa esta escena, la Bandera del Batallón Matamoros y la defensa contra la invasión norteamericana, siendo el entonces gobernador Melchor Ocampo quien dirigiese a este grupo defensivo para los combates en la

²⁹⁹ BERNAL Astorga y ZAVALA García, *Morelia...*, p. 24.



Angostura y Churubusco. Vemos que son ciudadanos comunes los que acuden al liderazgo de Ocampo marcando la diferencia de aquella defensa nacional, pues no sólo fueron militares los que alzaron armas.

Y es que a la par de los personajes heroicos y los individuos idealizados, el pueblo como masa anónima fue también enaltecido en este mural como el fundamento de la nueva sociedad que el Estado posrevolucionario planeó construir. Quien observa este mural puede fácilmente identificar la importancia que le fue asignada a Ocampo dentro del discurso visual con el que se exponen las historias de Morelia y del Estado.³⁰⁰

La Bandera del Batallón de Matamoros de Morelia es objeto cargado de significado y simbolismos a través de los cuales se ha podido recuperar un acontecimiento histórico de gran relevancia: la defensa del Castillo de Chapultepec del año 1847. Fue este año cuando el ejército norteamericano ocupó la ciudad de México. Durante la resistencia nacional que trataba de frenar la gran invasión hacia la capital de nuestro país, la participación que tuvieron los michoacanos no sólo fue significativa por el batallón activo de Morelia integrado por militares, sino también por la participación de ciudadanos que acudieron el 4 de abril al llamado de Ocampo. Entre esos ciudadanos se encontraba el joven Isidro Alemán. Ya para la fecha del 12 de Mayo el gobernador encomendó a Manuel M. Montaña y a su esposa Francisca Ramira de Montaña la elaboración del emblema de la bandera del Batallón de Matamoros.

En diversos murales de Zalce aparecen Ocampo y demás héroes nacionales en relación directa con esa representación del pueblo; como en el caso particular del mural que analizamos *Historia de Morelia*. La forma en que Zalce y otros grandes muralistas resolvieron esta relación les permitió colocar a los héroes patrios en un contexto y en una dimensión que trascendieron la versión oficial de la historia mexicana.³⁰¹

³⁰⁰GUTIÉRREZ López, Miguel Ángel, “La figura del Héroe: Melchor Ocampo en los murales de Alfredo Zalce en Morelia”, en *MELCHOR OCAMPO*, Bicentenario 1814-2014, Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán, Secretaría de Cultura, 2014, p. 129, 131.

³⁰¹ GUTIÉRREZ López, “La figura del Héroe...”, p. 132.



En el extremo del muro Zalce representa a los que encabezaron al bando revolucionario en 1910, específicamente el Dr. Miguel Silva. Para simbolizar la victoria, representa en piedra de cantera un tanto destruida a Porfirio Díaz en primer plano y en segundo a Miguel Silva portando el estandarte con la leyenda “anti- reelección”. A su espalda los siguen grupos tanto de personas de clase alta (por su vestimenta) y en último plano un enorme grupo de campesinos armados. Lo que Zalce quiso enfatizar en esta escena era precisamente la derrota de la dictadura porfirista, y la unión que se vio entre los mexicanos para librar esa batalla revolucionaria.

Al retomar a otros artistas y sus “formas” de interpretar o narrar un hecho histórico, vemos que los estilos pueden ser abordados de manera distinta o similar. Un ejemplo de ello lo vemos con los frescos de Diego Rivera *La liberación del peón* y *La nueva escuela*. Especialmente en éste último, expresa otro tipo de libertad ganada con la Revolución: él propone la libertad de aprendizaje, esto lo expresa especialmente con las escuelas rurales creadas por Vasconcelos en su intento por llevar la literatura y la enseñanza fuera de la ciudad.³⁰² Igual lo vemos en el mural de Zalce. Rivera plasma las festividades tradicionales folclóricas para contrastar las batallas y luchas vividas y olvidando así un poco el exhausto trabajo laboral. En otras obras de Rivera, se ve cómo utiliza el tema de la Revolución pero con el mismo aire de optimismo por la victoria ganada como lo hace Zalce al poner el busto de Porfirio Díaz en los suelos y destruido con un fondo de ciudadanos y campesinos con estandartes de su partido liberal.

Finalizando en la última representación de este gran mural, Zalce cierra este ciclo narrativo de la historia de Morelia con un paisaje general de la ciudad. Recordando que inició el mural con los orígenes y la construcción de las iglesias de los franciscanos, y ahora finaliza la obra con el panorama de la ciudad construida en su totalidad, encabezada por las emblemáticas torres de la Catedral.

³⁰² ROCHFORD, *Mexican muralist...*, p. 55.



Lo que refleja esta obra de Zalce es una interpretación propia, pero manteniéndose lo más cercano a la historia oficial con fechas y lugares y con personajes reconocidos. Abre y cierra la historia de Morelia desde sus inicios con la llegada de los frailes franciscanos y cerrando con una vista de lo que abarca Morelia ya como ciudad, atravesando por los momentos más relevantes para su construcción física e ideológica. El constructo de sus primeras iglesias marcó sin duda el camino religioso de las personas, sin mencionar todos los logros que se promulgaron en ésta ciudad, una de las más relevantes sin duda la abolición de la esclavitud.

4. 4. *La gente y el paisaje de Michoacán*

La idea que representa Zalce en este mural es el desarrollo de la vida michoacana y la manera en que las personas crean y practican rituales, fiestas y modos de vida.

Representar los modos de vida de las personas ha sido también un tema recurrente por los muralistas, ya que permiten mostrar algo más allá de solo aquella historia “oficial” de México.

Diego Rivera pintó el fresco *El patio de las fiestas*, donde plasma las tradiciones mexicanas de eventos religiosos populares y festivos políticos. También pintó vistas de paisajes Mexicanos, representando la evolución política y social del país.³⁰³ Para estos frescos Rivera desarrolló una muy personal forma de expresión social, donde muestra su modo de percibir la situación industrial y la de la agricultura de distintas regiones de México. En esta serie de murales, con la paleta de colores que utiliza y la atmósfera que recrea, pero sobre todo por el tono decorativo de estos paneles, indican una celebración que hace Diego Rivera de la cultura indígena, reflejando de manera precisa el clima cultural del indigenismo en esa época.³⁰⁴

Esta atmósfera que se muestran en las obras de Rivera es de gran similitud con lo que Zalce hiciera varias décadas después en el mural *La gente y el paisaje de Michoacán*, mostrando el tono cálido de un pueblo michoacano que estaba en vías de crecimiento pero

³⁰³ *Ídem.*

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 52.

aun conservando sus tradiciones y costumbres. Los mismo encontramos en los frescos de Rivera titulados *Los tintoreros* y *La refinería de azúcar* una manera de plasmar el crecimiento pero con arraigo a sus costumbres. Obras de Diego Rivera a la izquierda y Alfredo Zalce a la derecha.



El hecho de representar actividades cotidianas no le quita del todo el argumento de crítica social y más si contraponen la costumbre y el desarrollo. En este mural de Zalce vemos en un extremo estas escenas tradicionales con el paisaje de sembradíos de maíz y mujeres y hombres trabajándolo y al otro extremo del encontramos a dos hombres en proceso de construcción de una presa ya sin el ropaje tradicional que tienen los demás personajes.

Y es que Michoacán fue uno de los estados con mayor crecimiento desde la política de introducción del ferrocarril en el siglo XIX, idea impuesta desde el extranjero como un



factor unificador de la economía política y como agente del progreso, la civilización y la democracia. Fue considerado como el instrumento imprescindible para resolver la situación de Michoacán y sacarlo el aislamiento y el atraso económico.³⁰⁵ Otra acción fue la expropiación petrolera en el siglo XX, liderado por

Cárdenas y el ingreso extranjero, también para llevar a Michoacán hacia el progreso.

Para el otro extremo del mural donde Zalce representa el desarrollo de Michoacán, usa el argumento del crecimiento no como algo malo o invasivo, sino como una nueva

³⁰⁵ URIBE Salas, José Alfredo, “Política Ferrocarrilera y el capital extranjero en Michoacán, 1877-1886”, *Tzintzun*, N° 7, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo Enero-Junio 1986, p. 26.

etapa en el paisaje tradicional de Michoacán. Y no solo para Michoacán estaba cambiando el paisaje, sino para todo el país.

En México entre los años 1925 y 1940, la construcción de caminos fue un proyecto nacional que a través de la constancia y el discurso que empleaba de progreso para México se fue volviendo una forma de identidad nacional. Esto se debió a que se volvió estrictamente parte de un proyecto mexicano independiente de la asistencia extranjera, creando nuevos trabajos, nuevo capital, y crecimiento en la economía, todo estrechamente ligado al progreso, a la modernización, expansión de nuevos conocimientos y un especial orgullo por el pasado mexicano, unidos por un interés nacional para el futuro.³⁰⁶

Era indispensable para Zalce captar el sentido de identidad nacional el cual es mostrado a través de símbolos, iconos, discursos la recreación de sitios y celebraciones que denotan unidad nacional³⁰⁷. Estos los encontramos a lo largo de los cuatro murales de Zalce pero en distinta manera. Unos con iconos tan conocidos como el cura Don Miguel Hidalgo, símbolos como la bandera mexicana y otros con sitios como el *paisaje Michoacano* que nos muestra el artista en este último mural.



Esto lo logra a través de la manera en que representa a la gente y su entorno. A las personas las pinta utilizando los atuendos típicos y mostrando a los campesinos en sus labores de campo tradicional con sus respectivas herramientas sin maquinaria sofisticada para labrar la tierra ni atuendos especiales para cuidarse de los rayos del sol. Y pinta elementos purépechas como una luna con rostro humano.

³⁰⁶ VAUGHAN, Mary Kay, “Remapping Identities; Road Construction and Nation Building in Postrevolutionary Mexico”, in *The Eagle and the Virgin, Nation and Cultural Revolution in México, 1920-1949*. Durham and London, Duke University Press, 2006, p. 240.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 2.



Este símbolo en especial tiene gran significado ya que representa una parte de las creencias del pueblo michoacano, y de la gente de México en general antes de la conquista española, esto es la religión de una comunidad indígena del centro y el sur de México, es una fusión sintética de Mesoamérica y de las creencias católicas. Su característica principal es la relación recíproca del individuo, la familia, y la comunidad con los intermediarios de Dioses y santos. Los santos representados tan solo con símbolos. Ese tipo de religión local proporcionaba a los mexicanos un sentido de seguridad ontológica.³⁰⁸

Existe otra artista que ha plasmado los paisajes Michoacanos aquí en Morelia, se trata de Marion Greenwood. En el año de 1933 pintó *Paisaje y economía de Michoacán*, es decir, este mural es anterior al mural de Zalce.



El mural se encuentra en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

En una carta contaba que tenía miedo de “no tener nada que decir que tenga importancia social o contenido político, que no haya sido dicho antes; todo ha sido dicho muy bien por Orozco y Rivera y muchos otros. Voy a pintar sencillamente a esta gente como los siento en toda su tristeza, su apatía y su belleza.” En sus palabras se encuentra el peso de las expectativas que otros muralistas habían levantado en el ambiente y ante sus ojos; también se manifiesta su sensibilidad humana, femenina, distinta a los varones de su tiempo. Pero también se delata la mirada extranjera, distante, de quien viniendo de otra latitud aún no se integra en ese “algo” que está tratando de pintar. Producción agrícola, artesanía, campesinos con sus mujeres y niños habitando sus casas y pueblos. Todo transcurre en medio de una concentración constante, los rostros severos, las miradas perdidas. En el mural se nota la actividad, pero la fuerza se esfumó de la imagen.³⁰⁹

Aunque Marion Greenwood simpatizaba con la causa revolucionaria de los muralistas, hubo oposición hacia ella por parte del estudiantado del recinto. Apodada la

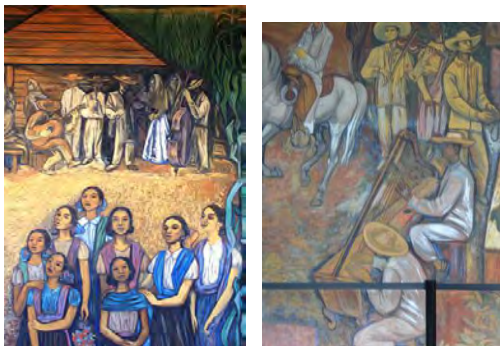
³⁰⁸ *Ibid.*, p. 146.

³⁰⁹ JIMENEZ A., Juan Carlos, *Historia y crítica de arte, Femenidad y extranjería en el muralismo de Michoacán*. 2012, en <http://miriadacolumna.blogspot.mx/2012/04/femenidad-y-extranjeria-en-el-primer.html>

“gruinguita”, acusaban a la pintora de representar una ideología contraria al cardenismo, corriente oficial, que por entonces avalaba la candidatura del general Lázaro Cárdenas.

En una visita que hizo Cárdenas durante la ejecución del mural, felicitó enormemente a la artista por su visión de la cultura Tarasca, especialmente entrañable para el futuro presidente originario de esa región.³¹⁰

Todos los artistas percibían en la gente de Michoacán, en una manera similar.



La manera en que los hacen interactuar a los personajes en las obras denota mucho el rol que jugaban esas personas en la vida real. Vemos la idea recurrente de hacer a los varones trabajando la tierra, los campos y en ocasiones a caballo o tocando en algún grupo musical del pueblo, mientras que en las mujeres se recurría a representarlas recolectando frutos, más cerca de casa, tal vez ayudando un poco con la paja, pero sobre todo en el rol de educadoras para los más jóvenes, donde los hacían partícipes lo más posible de las actividades de los adultos. Podemos tomar como referencia lo que encontramos en el mural de Rivera *La mecanización del pueblo*, que si bien el argumento principal es una representación del castigo a los terratenientes y a unos frailes, donde se ve el sacrificio pero también el triunfo de los revolucionarios, donde vemos a los trabajadores campesinos en el fondo y las mujeres en sus quehaceres domésticos, como un modo de representar a los hombres y mujeres mexicanos.



El mural de Alfredo Zalce a diferencia de los otros tres murales analizados en este trabajo, nos muestra una faceta de tranquilidad, de cotidianidad familiar y de fiesta mexicana característica de esta región.

Pero la crítica no queda del todo marginada, aunque aquí Zalce la maneja con otro tono argumentativo. Esta obra es claramente una recopilación de influencias que Zalce tuvo

³¹⁰ BRIUOLO Destéfano, Diana, “Marion Greenwood, *Paisaje y economía de Michoacán*” en RODRÍGUEZ Prampolini, Ida (coordinadora), *Muralismo Mexicano 1920-1940*, Catálogo Razonado II, FCE, UNAM, Instituto Nacional de Bellas Artes, Universidad de Veracruz, 2012, p. 111.

a lo largo de su trayectoria como artista, donde al ver obras de otros grandes artista no tuvo más que absorber lo bueno de representar a la gente y su paisaje, y qué mejor que hacerlo de su propio estado.

4. 5. Consideraciones finales

En las últimas décadas se ha rescatado el valor cultural e histórico de las obras artísticas. El hecho de que sean parte de un constructo popular enriquece su narración.

Desde tiempos inmemorables se han usado los símbolos para crear infinitas alegorías, para enfatizar o realzar un valor, una virtud, un hecho histórico o a un personaje. Un ejemplo son las alegorías habituales en el periodo de la independencia. Imágenes tan significativas como el “león vencido” (España), “los laureles” (la Gloria) o las “cadenas rotas” (la Libertad), junto con otras más directas como las de los soldados realistas atacados por el águila.³¹¹ Incluso desde los días de la Conquista, la exhibición de imágenes fue una parte fundamental de la estrategia española para la conversión de los indios, dentro de ellas había esculturas, lienzos pinturas grabados etc., que venían con los conquistadores y fueron utilizadas por los frailes misioneros, por las cuales intentaban esclarecer los misterios fundamentales de la fe en las primeras fases de la evangelización³¹². Todos y cada uno de estos elementos utilizados en alguna o varias ocasiones por artistas plásticos del movimiento muralista mexicano.

A lo largo de la historia queda claro que las formas de crear tienen una fuerza cambiante.

En los años de la Conquista, en el arte pictográfico comenzaba una tendencia llamada por algunos la naturalización de la forma. Es decir, se abandona en diferente medida el lineamiento de la abstracción y se opta por algunas estrategias y convenciones de la pintura y del grabado europeo. Esta transición de la naturalización queda muy clara al momento de representar la figura humana³¹³. Ya para el lapso del siglo XIX y XX las temáticas y la fuerza que éstas tienen en los artistas y sus contemporáneos se fueron

³¹¹ GUTIÉRREZ Viñuales, Rodrigo, “La utilidad de las referencias alegóricas” en *El papel en las artes de la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica*, Historia mexicana, vol. LIII, núm. 2, El Colegio de México, octubre- diciembre, 2003, p. 349.

³¹² ESCALANTE Gonzalbo, Pablo, “Las lágrimas y el peso de las formas. La pictografía mesoamericana en el siglo XVI”, en Martha Fernández y Louise Noelle (editoras), *Estudios sobre Arte*, Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 21.

³¹³ *Ibidem*, p. 22.

transformando. Las temáticas que veíamos en su auge a principios de siglo XIX no serían las mismas que los artistas utilizarían a principios del siglo XX. Para el primer cuarto del siglo XIX, dentro de la producción iconográfica, el retrato y las escenas de batallas desempeñarían un papel importante en la construcción de la identidad nacional en ciertas zonas de América. Se reconoció una necesidad de crear la imagen de personajes victoriosos, es decir, de fabricar héroes.

Con todos estos elementos se puede advertir que la importancia de los protagonistas de la historia no radicó solamente en la magnitud de sus actos, sino en la existencia de alguien que los narrase, ya fuese en la literatura o en cualquier forma de arte. Es precisamente lo que sucedería con los libertadores, como Hidalgo, cuyo carácter de “padre de la patria” atravesará las fronteras de nacionales.³¹⁴

Ya para el último tercio del siglo XIX en el que la pintura de corte histórico se impuso definitivamente como género por excelencia con apoyo oficial, pero pronto las temáticas artísticas volverían a tomar otra transformación. La aprehensión del historicismo, mitológico y religioso, les brindaban un basamento sólido en lo artístico y simbólico que después se volcaría en las representación de temas históricos de las naciones, mezclando el interés políticos y de poder.³¹⁵

Para mediados del siglo XX en México, con Vasconcelos como secretario de educación y su fuerte impulso al muralismo, continuaba la representación de la historia nacional, pero comenzaba a pintarse desde otra perspectiva. El mundo prehispánico pudo ser representado como una utopía al revés, donde todo era bello y vivían en perfecta armonía. Esto lo podemos encontrar en una obra de Diego Rivera. También se nota que los artistas empezaban a caricaturizar grandes personajes (sin importar si fuesen héroes o villanos), como fue el caso para Hernán Cortés.

Si bien Vasconcelos guió la primera fase del muralismo hacia una meta de decoración, sus ideas sobre el arte no estaban vinculadas con propaganda ideológica; expresaban más un ideal de cultura clásica capaz de elevar a la población, sobre todo a los indios por medio de una labor educativa. Y los muralistas sobrepasaron rápidamente este ideario y plasmaron en los muros un discurso distinto, donde tomaron para sí el objetivo de

³¹⁴ GUTIÉRREZ Viñuales, “La utilidad de las referencias alegóricas”, p. 352.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 361.

dar una interpretación de la historia mexicana que miraron a la luz de distintas ideologías y cosmovisiones.³¹⁶

Infinidad de visiones es lo que los artistas nos aportaban sobre la historia nacional y sus personajes icónicos.

El artista Jean Charlot fue el encargado de reforzar el arquetipo del conquistador al pintar dos bandos, el sometido y el conquistador, en un lugar tan estrecho que causa la sensación maniquea del bien contra el mal, que después sería retomado por otros tantos artistas como Rivera, Siqueiros, Orozco y hasta Zalce.³¹⁷

Es decir, la temática podía ser de diferentes maneras, fuera caricaturizando al villano, resaltando sus rasgos sombríos o idealizándolos, como ocurrió con la imagen del pueblo trabajador donde se incluían a campesinos, obreros y maestros, todos de rasgos indígenas y por lo tanto herederos del pasado prehispánico y con esto satanizaban a los criollos, gringos y hasta curas, pues recordemos que la imposición católica también fue vista como una conquista de gran peso.

A lo largo de este trabajo vimos la predilección por el lineamiento maniqueo, donde se dividían a los personajes de la historia en dos grupos antagónicos, de buenos y malos, dioses y demonios, héroes y villanos.³¹⁸

Los rostros de los indios como mencionamos en capítulos anteriores, es de las tantas imágenes que predominaron en la pintura. Donde su representación va transformándose a través de los años. Vemos desde el indio con rostro bronceado, ojos oblicuos, pómulos altos, usando vestimenta de campesinos o danzando con sus atuendos ceremoniales en las fiestas de los pueblos, hasta indios más humildes, bajo un contexto de sometimiento por parte del español por medio de la violencia y el miedo.³¹⁹

El pasado aborígen de los indígenas que tomaban los artistas era representado desde diferentes posturas. Diego Rivera se enfocó en la agricultura, las artes, la religión y la guerra, pero en forma notoria evitó el tema de los sacrificios humanos. Idealizó las civilizaciones prehispánicas y las interpretó omitiendo el aspecto sangriento. Y consideró a

³¹⁶ EDER, “El Muralismo mexicano: Modernismo y Modernidad”, p. 366.

³¹⁷ COLLÍN, Laura, “Mito e historia en el muralismo mexicano”, en *Scripta Ethnologica*, núm. 25, Argentina, Centro Argentino de Tecnología Americana, 2003, p. 32.

³¹⁸ COLLÍN, “Mito e historia...”, p. 33.

³¹⁹ EDER, “El Muralismo mexicano: Modernismo y Modernidad”, p. 367.

Cortés como un monstruo; así, la Nueva España se hizo indigna.³²⁰ Por su parte, Orozco percibió el pasado prehispánico como una entidad cerrada y marcada por un signo dramático de existencia; la violencia, reflejada en la crueldad extrema de los sacrificios humanos. Y para él, Cortés y la Malinche fue el origen del México moderno.

David Alfaro Siqueiros, optó por glorificar la gesta heroica de la Conquista, según se advierte en *La tortura de Cuauhtémoc* y en *Cuauhtémoc redivivo*, fusión de América y España. Con estos ejemplos advertimos que lo que se buscaba en el intelectual mexicano era delinear los rasgos del sentimiento y la identidad nacional por medio del pasado mesoamericano³²¹.



Orozco,
Cortés y la Malinche



Rivera, *Guerrero Indio*³²²

El muralista David Alfaro Siqueiros representó las diferentes clases sociales del pueblo, malignos los unos, beatíficos los otros. En los murales los pigmentos seleccionados para colorear a los personajes, sus muecas, sus gestos y sus adornos sirven para caracterizar o estigmatizarlos. En el caso de que se tratasen de personajes reconocidos en la historia, lo que hacía el artista era reforzar los atributos que los definían como héroes o como villanos, es decir, arquetipos del bien y el mal. Un ejemplo lo podemos ver con el personaje de Zapata donde siempre será representado, noble, íntegro y hasta ingenuo, Villa será representado con expresión burlona e irónica, Madero en cambio, serio y circunspecto. De igual manera se refuerzan este tipo de atributos en escenas enteras sucedidas en nuestro

³²⁰ DE LA FUENTE, Beatriz, “Más allá el signo de la “Otriedad” imágenes prehispánicas como emblemas nacionales” en Cuauhtémoc Medina (editor), *La imagen política*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, edición a cargo de Cuauhtémoc Medina, 2006, p. 168.

³²¹ *Ídem*.

³²² El episodio más antiguo en la historia de México al que se refiere Rivera en los tableros realizados para El Museo de Arte Moderno se encuentra en *Guerrero indio*, que se remonta a la Conquista española a principios del siglo XVI. Un guerrero azteca vestido de jaguar hunde un puñal de obsidiana en la garganta de un conquistador enfundado en su armadura.

país. Como son las escenas coloniales donde los españoles son representados con un aspecto facial feroz. El mestizo aparece como el prototipo del mexicano, hijo de la revolución y heredero de la cultura prehispánica y del proceso colonial³²³.

Y así cada artista va tomando ciertas características para interpretar a los personajes. Alfredo Zalce en efecto se apropia de muchos de estos estilos mencionados al idealizar y cortar tajantemente a los bandos de buenos-malos y glorificar a los héroes con otros elementos técnicos como el tamaño en que los pinta o el color que usa para realzarlos.

Si bien esta era una de las maneras en que los artistas se basaban al representar su idea de lo que era la historia mexicana, también debemos considerar que todo forma parte de una construcción colectiva estaba basada en otra más profunda, la de su entorno social y cultural.

Los artistas mimetizaban herramientas y técnicas de otros artistas, por lo mismo no podemos dejarnos llevar con la idea de que un solo artista era dueño y creador de una manera única de representar o narrar una visión.

Para ello la crítica estética indaga y reflexiona en torno a aspectos personales del artista como creador, aspectos subjetivos, psicológicos o formales, referidos a los medios de los que se vale. Uno se pregunta lo que el artista quiso y cómo lo quiso expresar, las técnicas e instrumentos a los que recurrió, pero nunca dejando de reconocer que la obra de arte es polisémica y por lo tanto contiene múltiples significados debido a diferentes factores. Se trata de una óptica focalizada en el artista, que además del contenido subjetivo, existe otra subjetividad colectiva o cultural que el artista absorbe y expresa.³²⁴

Las palabras o conceptos que los artistas incluyen en su obra al igual que los símbolos que insertan no tienen un significado unívoco, sino que refieren un haz de significaciones que se integra en un campo semántico, y como lo definen Geertz y Turner constituyen metáforas para organizar significados culturales. Y esta organización de símbolos de cómo los usa el artista, sean personales, universales o locales, como un gusto propio del artista, o un objeto que solo se conozca en su país resulta insuficiente, pues más significativo que establecer el origen de los símbolos que el autor usa, es menester comprender el contexto de su generación. Como fue el caso que vivieron en los años de la

³²³ COLLÍN, "Mito e historia", p. 34.

³²⁴ *Ibidem*, p. 26.

Revolución, donde el uso prolongado de símbolos reforzó el carácter histórico cultural y hasta cierto punto, este uso constante de símbolos pudo limitar el aspecto creador del artista, corriendo el peligro si se dejaba arrastrar por la fuerza significativa de estos elementos. Más si se trata de un arte público como es el muralismo.³²⁵ Precisamente esta serie de símbolos tan reforzados con su significado es lo que encontramos en los murales ya analizados en este proyecto.

Dentro de los años en que Zalce pintó estos cuatro murales, (entre los años cincuentas y sesentas), el muralismo ya había pasado por su momento más alto y los artistas habían dejado de creer del todo en la temática nacionalista, como se mencionó anteriormente con los grupos independientes. Pero por esta misma razón en que el muralismo ya no era un movimiento vanguardista, es que aumenta el interés por cuestionarse el tipo de versión que Zalce aportó para la creación de los murales, recordando la fuerte inclinación del artista por una orientación ideológica de izquierda. Es decir, la pregunta frecuente en la elaboración de este proyecto fue ¿qué tanta crítica realmente hay en estas obras y qué tanto fue encargo de sus patrocinadores? (gobiernos). Para entender esto y finalmente redondear todo el carácter simbólico e iconológico de los murales, debemos indagar en la perspectiva que se tenía del arte mexicano en estos años, porque como se menciona anteriormente, la temática, la ideología, y la sociedad incluidos los artistas, estaban en constante transformación; no era la misma de los años veinte y treinta, con los tres grandes, que cuando Zalce cumplía con estos encargos en décadas posteriores.

Comencemos con el más fuerte parte-aguas en el México del siglo XX, la Revolución mexicana. Este evento marcó la ruptura o el inicio de una nueva etapa para el país. El muralismo sin duda encontraría su auge en los años 30, especialmente en los Talleres Gráficos de la Nación. Es aquí cuando el arte tiene un fuerte camino trazado, Zalce junto con Leopoldo Méndez llegan a Morelia para homenajear a Lenin en la Confederación Revolucionaria Michoacana del Trabajo. En estos interiores el fresco modernizado le es satisfactorio; se trata de liberar todos los recursos técnicos y sígnicos y evitar el vicio del modernismo a ultranza. El aporte de Zalce fue elevar la imagen del indio rezagado en la historia³²⁶.

³²⁵ *Ibidem*, p. 41.

³²⁶ *ZALCE TOTAL*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Gobierno del Estado de Guanajuato, Ed. Harte Reinking y Asociados, 1995, p. 33.

Vemos en los años treinta que una de las prioridades de Zalce era mostrar un arte realista social, no refiriéndonos al movimiento realista europeo, sino a la realidad del pueblo mexicano. Más adelante lo que se vio en el Taller de Gráfica Popular fue una dimensión popular de lo grotesco y lo burlesco como réplica a la solemnidad del poder que consideraban tiránico.

En los años treinta se buscaba que el artista tuviera una gran formación técnica y con la habilidad de significar los acontecimientos del día. Además, en ese entonces eran ya una amenaza mundial el nazismo y el fascismo. Para los años cuarenta, Zalce mantiene la postura crítica en su obra, pero también expone la otra cara de México mostrando acontecimientos naturales como el ocurrido en 1942, cuando en Tancítaro, Michoacán hizo erupción el volcán Parícutín, sepultando al pueblo de Parangaricutiro. Zalce como era su costumbre, pintó varios cuadros que le permitieron incursionar en los tonos sombríos necesarios para destacar un horror donde los hombres habían desaparecidos.³²⁷

Podemos decir que Zalce no tenía una postura cerrada respecto al nacionalismo. En una entrevista con Patricia Rosales, en *Excélsior*, el 21 de enero de 1989, manifestó que sería muy estrecho en cualquier profesión no abrirse a lo que se hace en otra parte del mundo, y donde un nacionalismo a veces al servicio de la historia oficial, es de-construido técnica y significativamente para apropiarse de todos los recursos existentes al alcance. El cuerpo y signo, es decir, el *formalismo* y de *contenidismo* tienen que enriquecer el realismo. Zalce planteó que un mal cuadro con mucho contenido político no es válido políticamente.³²⁸ En el arte mexicano, su prioridad era trabajar en aras de una expresión crítica y política; muy distinto contraste se veía en el arte europeo después de la Revolución francesa, donde pretendían deslindar el arte totalmente del ámbito político y solo ver “el arte por el arte”.

Continuando en los años treinta y cuarenta, vemos cómo los estilos los tipos van cambiando. El estilo dominante de los artistas en aspectos técnicos de los personajes, era mostrar rostros impávidos donde el cuerpo que fuera el significante. Ni siquiera en los retratos, Zalce recurrió a las expresiones gestuales. Esto lo podemos constatar en el análisis iconográfico técnico en el capítulo 3, donde vemos la importancia que se tiene de analizar

³²⁷ *Ibid.*, pp. 33, 37.

³²⁸ *Ibid.*, pp. 43-44.

los cuerpos de diferentes proporciones o la postura que en que éstos están colocados. Esta misma tendencia de representación la siguieron algunos contemporáneos y discípulos, como Pablo O'Higgins, José Chávez Morado y Adolfo Mexiac. Son los cuerpos el espacio social clave, en ellos se sintetiza la clase y el grupo, la profesión y los hábitos de vida. Proponen el planteamiento corporal como forma única de manifestar el contexto del personaje.³²⁹ Al contrario de lo que hizo Diego Rivera años antes, quien se preocupó mucho más por la belleza idealizada del rostro mexicano.³³⁰

Para los años cincuenta, Zalce participaba activamente en el Frente Nacional de Artes Plásticas³³¹, “Organismo permanente de acción social y cultural que estará siempre con las luchas del pueblo mexicano por su independencia nacional”. Desde esta organización no había habido otra organización con un proyecto tan ambicioso de revolución cultural, hasta la Convención Nacional Democrática. Ahí fue donde se aprobó la consistencia de la Segunda Generación de Muralistas con todas sus capacidades para afectar la educación, los proyectos de extensión cultural con el Estado, la dimensión internacionalista, la necesaria reforma de planes y programas de Estado e investigación artística. Igual continuaba esta actividad social por parte de los artistas, cuando el 1960 el TGP hizo 17 grabados del álbum 450 años de lucha, Homenaje al pueblo mexicano. Estas obras hablan de la democracia la cual debe ser proporcionada por el Estado, habla del deporte tan ignorado por los intelectuales y artistas, el recurso de lo popular por excelencia, la solidaridad entre otros temas³³².

Es hasta la década de los sesenta cuando oficialmente se reconoce un declive en la escuela mexicana (esto incluye obra en mural como obra gráfica), por considerarse como un discurso arcaico, anecdótico, folclorista que mostraba un rostro ya moribundo de México.³³³

³²⁹ *Ídem*.

³³⁰ RODRÍGUEZ Prampolini, “Las artes visuales en México de 1910 a 1985”, p. 320.

³³¹ El Frente Nacional de Artes Plásticas, era el representativo de los trabajadores de las artes plásticas en México para defender la herencia cultural y para impulsar el desarrollo de las mejores manifestaciones del arte en esa época. El FNAP se pronuncia por un arte en el pueblo y al servicio de éste, sustentando el principio de la libertad de expresión. Véase Arturo García Bustos, *El realismo de la escuela mexicana*, Universidad Iberoamericana Departamento de Arte. consultado en <http://books.google.com.mx/> Fecha de consulta 21 de julio de 2014.

³³² *Ibidem*, pp. 50-51.

³³³ RODRÍGUEZ Prampolini, “Las artes visuales en México de 1910 a 1985”, p. 344.

En la obra de Zalce lo que manifiestan los cuatro murales analizados, son diferentes facetas de México. Proporcionando un testimonio de dos épocas; la primera cuando el arte y la lucha social de izquierda era un modo de vida y la segunda cuando el propio artista cree que la vida social y artística ha empobrecido. Esta declaración se hizo en la entrevista con Luis Suárez, para *Excélsior*, el 21 de mayo de 1985.³³⁴

Debemos entender de este modo que el muralismo, fuese de la primera o la segunda generación adoptó el arte como herramienta de trabajo y sobre todo, adoptó una iconografía y una simbología novedosa y ciertamente repetida por los artistas, según su propia visión e su interpretación. Es decir, el muralismo manejó un vocabulario específico del cual, ni la primera o la tal llamada segunda generación pudieron escapar.³³⁵

Uno de estos iconos que conformaron el lenguaje muralista, fue el “indio” y el “campesino”. El campesino y el obrero eran las imágenes más socorridas como el reflejo de la realidad de lo que acontecía en la política nacional, y en la concepción del muralismo la balanza histórica se inclina por la reivindicación obrera más que por el hombre de la tierra. Y en el caso del indio, él era actor de revoluciones y a menudo aparece como explotado, como reivindicado, como héroe anónimo y hasta como triunfador en el marco de la lucha de pobres contra ricos.³³⁶ Rufino Tamayo solía decir que en el único lugar donde triunfaron los campesinos y los indios fue en el escenario del muralismo mexicano.³³⁷

Otro ícono recurrente fue el de la Conquista y la Colonia, que fueron representadas como un mundo dual de buenos y malos. No olvidemos los más emblemáticos personajes como Hidalgo y sus cadenas rotas. Morelos es el que le sigue en importancia y aunque en 1921 Obregón había declarado oficialmente héroe nacional a Emiliano Zapata, la figura del Caudillo del Sur no fue representada con ese grado de heroísmo por muchos artistas. En cambio Pancho Villa tardó mucho más tiempo en ser representado en los muros públicos y a percepción de Orozco, éste siguió siendo un terrible bandolero.

Cuando de emblemas hablamos los más socorridos son la serpiente, ya sea como parte alusiva al escudo nacional o como referencia a Quetzalcóatl. También se encuentran, el nopal, la bandera y el águila entre otros. Para el caso del artista Clemente Orozco, si

³³⁴ ZALCE *TOTAL...*, p. 51.

³³⁵ RODRÍGUEZ Prampolini, “Las artes visuales en México de 1910 a 1985”, p. 317.

³³⁶ *Ibidem*, p. 317.

³³⁷ EDER, “El Muralismo mexicano: Modernismo y Modernidad”, p. 367.

bien adoptó estos íconos nacionales, siempre mantuvo un toque ideológico más universal, es decir, pretendía más una conciencia de lograr la universalización de las ideas y los sentimientos de América.³³⁸

Zalce coloca íconos nacionales, los cuales utiliza para legitimar a los “buenos”. Un ejemplo de ello lo podemos encontrar en el mural, *Defensores de la integridad nacional*, en que los héroes patrios son resguardados bajo el manto de la de bandera nacional o el águila con la serpiente.)

Otro elemento primordial en las obras es el color. Los aspectos técnicos son igual de importantes que los la iconografía.

En la pintura académica, en la de historia (héroes, escenas de batalla, personajes famosos, etc.), la de mitología o la de fantasía hay una serie de reglas, donde intentan narrar algo y existen niveles o subdivisiones de gamas cromáticas. Por un lado es pintura de tema, un tema que será conducido bajo la guía de una serie de normas académicas escritas que al paso del tiempo, se transforman en clichés pictóricos. Esas reglas abarcan el problema de la estructura y su resolución, el desafío del color y del sentido general y particular de los significados. Pero que dentro de ese gran mundo de reglas a seguir el artista tiene un margen tan amplio o tan estrecho como su intención que lo determine.

De esta manera comprendemos mejor la iconografía y la simbología de la pintura mural, ya que es el reflejo más aproximado a la retórica y el idioma utilizado por teóricos y políticos de la Revolución y tanto en la retórica política como en la mural, estos símbolos conformaron los ideales de nuestro estereotipado lenguaje revolucionario para la sociedad en general.³³⁹

Los cuatro murales realizados por Zalce todavía cumplen con esta serie de símbolos repetitivos que se habían usado años atrás. Esto porque, en plena mitad del siglo XX, la Escuela Mexicana aun controlaba al artista y a su obra. Surgieron así los de la tercera generación quienes no se conformaban a aceptar éstos términos, dándole un giro a este uso constante de íconos nacionales, como fue el caso de Manuel Felguérez y sobre todo Rufino Tamayo, considerado como modelo de rompimiento en esa percepción que se tenía del arte.³⁴⁰ El lenguaje figurativo, (forma de expresión esencial del realismo social) cedió el

³³⁸ RODRÍGUEZ Prampolini, “Las artes visuales en México de 1910 a 1985”, p. 320.

³³⁹ *Ibidem* p. 319.

³⁴⁰ *Ibidem* p. 342.

paso al signo abstracto del que se derivan un sin número de posibilidades plásticas. Pero debemos tomar en cuenta que esta aparente bifurcación signica es más artificial que real, ya que tanto el arte figurativo como el abstracto parten de una misma intención: la de representación de lo real.³⁴¹

En todo caso, la base de las artes visuales de Occidente (en comparación, por ejemplo, con las Islámicas) era la de representar la realidad. En consecuencia el arte figurativo, ha sufrido sobre todo desde mediados del siglo XIX por la competencia de la fotografía, que alcanzaba su principal objetivo, el de representar con mayor facilidad, menor precio y mucha más precisión la realidad. Esto ocasionó que la pintura en especial, modificase o buscase nuevas alternativas de representación. Esta conmoción de buscar lo nuevo, según Robert Hughes había perdido la legitimidad artística desde la década de 1950³⁴².

El realismo social sigue estando presente en la obra de Zalce y vemos una estrecha relación con la historia oficial. Si bien presenta mucha crítica social, política y cultural sobre el México que él conoció, podemos aventurarnos a afirmar por todo el análisis técnico, iconográfico e iconológico, que mantuvo el estilo marcado impuesto por la Escuela mexicana y a la vez, respetando el encargo del cliente, en el caso de estos murales, el cliente fue el Estado.

En el estudio de los cuatro murales de Zalce se encuentra el estilo de la Escuela Mexicana que tanto se elevó y se cuestionó. No solo en la iconografía empleada, es decir los elementos ya mencionados como el indio, el campesino, o el esclavo a los pies de Hidalgo con cadenas rotas; sino también en lo que sus imágenes y escenas representaban. No se trata de establecer una verdad absoluta de lo que significa la obra en mural de Alfredo Zalce, sino de ampliar el conocimiento que se tiene de estas piezas.

Iconográficamente el asunto central de estos murales en cuestión es el de comunicar la historia nacional y local. El mostrar quiénes para Zalce, eran los “malos” y quiénes los “buenos”, su manera de mostrar esto, como se ha mencionado repetidas veces, fue con una forma de composición fácil de comprender en cuanto a escenas y personajes. La manera en que aprovecha expresar esta estructura tan tajante es en el empleo de su iconografía y el

³⁴¹ *Ibidem* p. 351.

³⁴² HOSBAWN, Eric, *Un tiempo de Rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*, España, ediciones culturales Paidós, 2013, p. 29.

tecnicismo artístico que ayudan a ir componiendo su visión. Por lo mismo reitero la importancia de tener presentes los aspectos técnicos de estas obras.

Alfredo Zalce comunica el cómo percibió la historia nacional y qué tipo de arte aun estaba presente en la escena de arte mexicano. Recordemos que Zalce fue miembro de la segunda generación de muralistas y los años que le tocó vivir forjaron de cierta y diferente forma su expresión artística y su estilo. Vimos entonces a lo largo de la investigación, un arte con temática nacionalista que poco a poco iba perdiendo la fuerza que lo caracterizó décadas anteriores, también se vio el estilo crítico que lo caracterizó como a muchos de sus contemporáneos.

Nos encontramos al hecho de que no pretendía mostrar un arte puramente crítico sin una armonía artística, pero tampoco un arte sin contenido social. Si tomamos el tiempo de analizar desde los títulos de sus murales, vemos la postura que Zalce adopta para expresar cuáles son para él los héroes nacionales, mostrándonos también la importancia que tuvieron para México. En los otros murales su objetivo es el de mostrar una parte de la historia local, regional y nacional.

El muralismo en general revolucionaba las artes en México, aun con su carácter tan controvertido de ser explícitamente nacionalista, deseaba también exteriorizar, significarse y ser representante en un panorama artístico mundial³⁴³. Queda claro que dominaba la tendencia nacionalista, pero los artistas hallaban la manera de representar una parte de todo lo que sucedía en el mundo, esto lo podemos ver en el mural del Museo Regional de Zalce, donde el mural izquierdo muestra acontecimientos relevantes que al parecer del artista marcaron a México en cierta forma. Si los pintores de la escuela muralista se preocuparon muy directamente por crear un arte nacional, sus sucesores no muestran el menor interés en hacerlo, apoyados en la afirmación de que lo importante es hacer arte, y todo otro contenido resulta irrelevante.³⁴⁴

Existen varios ejemplos más del este sentido universal al que nos referimos, está el mural *La creación* de Diego Rivera, donde la idea de la creación como el producto de la dualidad entre lo masculino y femenino presente en el género humano y en los elementos naturales: la tierra, el agua, el aire, y el fuego. Aun así no escapa del nacionalismo cultural

³⁴³ MANRÍQUE, “El problema de la ambigüedad en México”, p. 91.

³⁴⁴ *Ídem*.

que recorría el país en esa época. Los rasgos en sus mujeres son a todas luces los del mestizo mexicano y anticipan significativamente la consagración posterior de Rivera a los temas esencialmente nacionalistas.³⁴⁵

El muralismo fue un constructor de un modelo estético que pasó a ser un legado esencial de México formando parte del patrimonio universal. Pero que a partir de ese movimiento muralista se deriva otra estética, como la de Rufino Tamayo. Él tuvo una producción muralista menor pero igualmente importante, pero sobre todo, porque su pintura que tuvo un desarrollo destacado en Nueva York (1937- 1949) y en París (1949-1959) se articula como una contraposición al arte abiertamente ideológico de Rivera y Siqueiros.³⁴⁶

Si analizamos el movimiento muralista en retrospectiva, era de suponer que la ideología de un arte nacional en México no pasaría del siglo, teniendo en cuenta que los artistas mexicanos también estaban conscientes de lo que sucedía alrededor del mundo con nuevas tendencias artísticas. En el siglo XX surgía el Pop Art, el Dadaísmo, el art Nouveau y el arte conceptual donde se veía con mucha mayor inquietud, que las artes caminaban sobre la cuerda floja entre el alma y el mercado, entre la creación individual y la colectivamente masiva producción. Otra estructura que adoptaba el arte en Europa, era definir “arte” no como lo que el artista podía hacer y producir de forma creativa, sino lo que estaba pensando, es decir, la idea, como el conceptualista, Marcel Duchamp con su *ready made (El urinario)*, pretendía no sólo ampliar el campo artístico que representaban las Bellas Artes, sino que también pretendía destruirlo. El muro entre cultura y vida, entre reverencia consumo, entre trabajo y placer, entre cuerpo y espíritu estaba siendo derribado. A esto Walter Benjamín lo llamó “la época de la reproductibilidad técnica”.³⁴⁷

Las artes de finales del siglo XX y comienzos del XXI se definen por comprender una nueva manera de relacionarse con la tecnología y el humano, única desde un punto de vista histórico, esto como primer punto, causante nuevamente de revolucionar las artes, y la segunda es la nueva cultura donde la sociedad consumista³⁴⁸ de masas se ha vuelto protagonista.

³⁴⁵ ROCHFORT, *Mexican muralist...*, pp. 33-34. Véase: Héctor Jaimes, *Filosofía del Muralismo mexicano: Orozco, Siqueiros, Rivera*. México, Plaza y Valdés Editores, 2012, p. 34.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 62.

³⁴⁷ HOSBAWN, *Un tiempo de rupturas...*, pp. 19,30-31, 235.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 23.

Cerrando esta idea, encontramos que la universalidad del muralismo radica en que su ideología estética y la idea en el contenido trascendían más allá de la propuesta nacionalista con la que se caracterizaban a la escuela mexicana. Y que los artistas tuvieron que primero que llegar a su punto más alto de esta representación nacional de ideas y de narración de la historia para después poder de-construirla, y re-construirla con una nueva estética influenciada por el arte de otras partes del mundo.

Y es que el arte se ha mantenido en constante transformación por estar tan involucrado en la vida social y política del hombre. La revolución en el arte se ha dado de la lógica combinada de la tecnología y el mercado de masas, lo que equivale a decir, que es la democratización del consumo estético³⁴⁹.

Otro punto importante que merece ser mencionado como transformador del arte es el poder. El arte se caracterizó por mucho tiempo por ser utilizado para reforzar el poder de los estados y los gobernantes políticos, así como sus ideologías, desde los tiempos de los antiguos egipcios. Pero la relación entre el poder y el arte no siempre ha fluido sin problemas. Un ejemplo claro de ellos lo podemos encontrar en la Europa de los dictadores entre 1930 y 1945³⁵⁰. Ejemplo de ese arte y poder en Europa, son las artes de la Alemania de Hitler (1933-1945), la URSS de Stalin (1930-1953) y la Italia de Mussolini (1922-1945).³⁵¹

Por lo general lo que ha mostrado la historia es que el poder suele acercarse al arte con tres exigencias: la primera es poner de manifiesto la gloria y el triunfo del poder en sí mismo o de su historia, la segunda función del arte bajo el poder era de organizarlo como acto teatral público, es decir, el ritual y la ceremonia, la parafernalia en todo proceso político, ya que el propio protocolo político se convertía más y más en un espectáculo público. Y el tercer servicio que el arte podía prestar al poder era de índole educativa o propagandística; podía enseñar, transmitir e infundir el sistema de valores del Estado. Antes éstas funciones habían recaído sobre todo en la religión; pero a lo largo del siglo XIX fue más común que los gobiernos seculares se encargaran de la educación pública elemental.³⁵²

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 241.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 221.

³⁵¹ *Ibidem*, 222.

³⁵² *Ibidem*, pp. 223-224

El poder sin duda, necesitaba del arte, pero ¿de qué clase? El desacuerdo más obvio entre el poder y el arte se daba en la pintura, porque los regímenes animaban a que se trabajara en los estilos más antiguos o académicos (o en cualquier caso realistas), manejando el gran formato con tópicos de escenas heroicas y sentimentales; en Alemania, por ejemplo, se añadía cierta fantasía erótica masculina. Claro que esta relación de arte y poder como en todos los países con este binomio decaería poco a poco. Y una cosa ha desaparecido en todos esos países: el poder como movilizador del arte y el pueblo como teatro público. Por lo que se considera entre los años de 1930 y 1945 como el momento con más impacto del poder sobre el arte³⁵³, tanto en Europa como parte de Latinoamérica, incluido México.

Comprendamos que cada momento en la historia que ha tenido un auge también tuvo un descenso, la decadencia en las vanguardias del siglo XX no fueron la excepción. El inmutable cambio en la relación entre el arte y la sociedad, entre el arte y el poder, creaban un constante auge y descenso en los movimientos artísticos. La escultura y la pintura por ejemplo perdían terreno en el aspecto de ser importantes para grandes espectáculos llenos de movimiento, cada vez más representativos de la experiencia cultural del siglo XX.³⁵⁴ En la década de los sesenta, es decir, a partir del Pop Art, ya no les preocupaba revolucionar el arte, lo que querían era declararlo en bancarrota, por lo mismo retorna el arte conceptual y el dadaísmo, sin imaginarse que precisamente esos movimientos en sus versiones originales de 1914, ya hubieran tratado declarar su insignificancia.³⁵⁵

³⁵³ *Ibidem*, pp. 227, 229.

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 233.

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 241.

Conclusiones

Para la década de 1930 comenzaba el auge del muralismo en México, con representaciones de temas nacionalistas, la lucha de clases y el repudio contra movimientos como la Segunda Guerra Mundial. También crecía la preocupación de los artistas por expresar sus ideas y críticas hacia sectores del México pos-revolucionario, al igual que crecía el deseo por parte de los artistas de plasmar la historia nacional como ellos la conocían y la percibían, y era ahí donde podían mostrar sus inclinaciones ideológicas. Esto sucedía en México. Pero en otras partes del mundo como en Europa, también surgían movimientos que se distanciaban enormemente de la ideología muralista. Eran otros modos de crear y de pensar. El arte en este lado del mundo tenía una meta distinta. La apertura de ideas en el campo artístico del siglo XX fueron tales, que hubo innumerables movimientos trascendentes que impactaron a todos los creadores. Por ejemplo, en uno de estos movimientos europeos, el artista buscaba distorsionar y descomponer el raciocinio de la obra en su sentido más extremo, optando por conceptos esotéricos y escenas oníricas, especialmente basadas en la técnica del inconsciente de Freud o en la filosofía Nietzscheniana (esto empleado por artistas como Salvador Dalí). Este movimiento trataba en lo mayor posible no reproducir escenas de la vida cotidiana, también se alejaba lo posible de ser únicamente un arte narrativo de la historia de su país, en un modo tradicional: este movimiento fue el Surrealismo (1924-1966). Otros movimientos también con gran aceptación y que lograron transmitir las nuevas inquietudes de los artistas, eran movimientos tales como el Expresionismo abstracto en la década de la Segunda Guerra Mundial, posteriormente el Nuevo realismo (1960 - 1970), el Pop art (a partir de 1950) entre otros. Algunos de estos movimientos fueron afectados por las guerras y otros cuestionaban filosofías y el pensamiento de lo que significaba ser hombre, lo cual algunos artistas aplicaban al arte. Y es que las inquietudes de los artistas los orillaban a cuestionarse por la esencia misma del arte y de su significado, sin mencionar la creciente disputa con movimientos anteriores criticando la técnica academicista. Todo esto sucedía tanto en el viejo continente como en América. Lo que se pretende señalar con esto, es la gran apertura de ideas que el arte estaba atravesando y aportando en su modo de creación y que en el muralismo no fue la excepción.

El muralismo propuso ideas innovadoras para narrar la historia nacional, creando un lenguaje nuevo dentro de la plástica mexicana. Reconocía lo que se creaba en Europa y por

eso mismo optó por un camino diferente en su arte, es decir, sabía que no quería perder el *figurativismo* y sabía que no quería crear arte sin un contenido (como podía interpretarse el arte abstracto en Europa) y sí un arte apegado a la realidad del *pueblo*. Estos factores hicieron que sus artistas se trasladaran de la pintura en caballete al mural, a las revistas y a las gráficas, porque era donde tenían la posibilidad de una mayor libertad de expresar sus ideales.

La esencia misma de lo que representaba el muralismo era ser un arte que enseñara pero que a la vez permitiera un desahogo de ideas de los artistas en cuanto a la historia de su país. Fue un movimiento en donde se tuvieron que aliar artista y gobierno, en donde la crítica existía pero con cierta limitación, recordemos que el patrocinio y su llegada a la aceptación y difusión social fue paulatina, contribuyendo la ayuda que brindó el gobierno posrevolucionario.

En este movimiento mexicano, las alegorías y temáticas representadas fueron repetidas en numerosas ocasiones por la mayoría de artistas reconocidos; sin embargo, no era visto como un punto en contra, al contrario, el utilizar las mismas temáticas por tan diversos creadores permitió ampliar la manera de representar un mismo tema, la oportunidad de ver de distintas maneras y desde distintas perspectivas una época de México, los modos de una región o la cultura que entraba en una nueva etapa de modernización. El entender que la mirada de una persona puede variar enormemente respecto a la mirada de otra, es algo que se tuvo que tomar en cuenta para abordar este proyecto de análisis. El artista como cualquier otra persona, está conformado por un conjunto de ideas que absorbe de la sociedad. En el caso del artista, éste tiene el libre albedrío de elegir qué mostrar en su arte.

En la escuela mexicana los tres grandes, Rivera, Orozco y Siqueiros, fueron un punto de partida en el muralismo. Esto no significó que era el único modo de crear pero sí buenos ejemplos de lo que se podía lograr. La visión y el bagaje cultural de cada artista y persona en general, aportará un enriquecido punto de vista sobre lo que ocurre a su alrededor. Alfredo Zalce sin duda fue de los pocos de la segunda oleada de muralistas que logró sobresalir por proponer un estilo alterno al que ofrecía el arte en mural anteriormente.

El arte no puede existir sin contenido. “*La técnica perfeccionada es un absurdo en un pintor cuando no tiene nada qué decir*”, mencionó Zalce en un diario que llevaba

esporádicamente,³⁵⁶ y es por esta manera de pensar sobresalió como artista. Un arte que carece de contenido es un arte vacío por muy impecable que sea la técnica. El arte debe llenar el alma y no solo la vista. Para aquellos que disfrutaban esa opción pueden disfrutar del arte Decó.³⁵⁷

Al analizar los cuatro murales de Alfredo Zalce pudimos comprender su técnica artística, su afiliación ideológica, incluso su posición en cuanto a la relación de lo mexicano con lo extranjero. Esto se logró por medio de varios niveles de análisis que propuso Erwin Panofsky para llevar a cabo el método iconológico, los cuales sirvieron para desmenuzar toda la ideología y el aporte artístico de Zalce.

Al realizar este proyecto se tomaron en cuenta varios factores. Primero: fue necesario un acercamiento a la técnica del artista, su posición ideológica, así como la narrativa que nos mostraba en su obra. El hecho de conocer la técnica, la colocación del mural es decir, dónde lo pinta y hasta quién se lo encarga nos amplían el panorama para comprender mejor en qué condiciones tuvo que pintarlo, lo que a la vez nos lleva a reflexionar sobre las limitaciones o libertades que tuvo al hacerlo. La técnica artística, por otro lado, nos permite identificar su manera personal como artista de realizar alegorías o personajes que en su opinión merecen ser engrandecidos por su aporte a la historia de México.

Lo segundo que fue de relevancia para este proyecto, fue aclarar que el método iconológico que propone Panofsky, constituye una serie de niveles flexibles que pueden ser modificados para mayor aprovechamiento y enriquecimiento del análisis de la obra. Se ha utilizado este método como una guía y no como una regla de oro inquebrantable. Consideramos que puede ser empleado como una herramienta para llegar a descifrar tanto al artista como a su obra y contexto; entonces es permitida su interpretación de acuerdo al conocimiento que el analista tenga y la manera en que quiera encaminar el proceso de análisis de la obra. Esto será diferente en cada persona como ya se ha reiterado anteriormente. Cada individuo percibe de manera distinta.

³⁵⁶ TIBOL, *Gráficas y Neográficas en México...*, p. 181.

³⁵⁷ Un tipo de creación artística de los años veintes donde algunas vanguardias, movimientos artísticos, los talleres artesanales y casas de diseño, las industrias y los productos emanados de ellas, buscarán invadir todos los ámbitos de la vida cotidiana, desde un cubierto de mesa, hasta la edificación de un inmueble empujados por el creciente consumismo social surgida después de la Guerra Mundial. Véase, Rodrigo Ledesma Gómez, Universidad de Monterrey, en <http://www.laberintos.com.mx/artdeco2.html>, fecha de consulta 18 de agosto 2014.

Por último, se vio que el arte mexicano, más concretamente el muralismo, fue un movimiento que permitió a los artistas sobrellevar los cambios por los que atravesaba el país, como la finalización de la Revolución, el apropiamiento de una identidad nacional, en general esa sensación de pertenencia. Fue el arte de un México que reclamaba la construcción de una identidad propia.

Alfredo Zalce mantuvo, como creador, una posición ideológica de *izquierda* dentro de la política mexicana. Esto lo vemos claramente por su amplia participación con diversos grupos y revistas que se dedicaban a hacer frente a opiniones políticas. También se observa esta inclinación de izquierda por las composiciones en sus murales (los de corte histórico). Nos mostró que podía ser versátil al momento de crear. Sus motivos no se encasillaron en ser de corte narrativo-histórico, sino que también se expresaron en los de corte tradicionalista, y costumbrista, apegados a la cotidianidad. Al igual que lograba transmitir sucesos que veía en su propio tiempo. Su estilo artístico no era caricaturista, pero tampoco era hiperrealista, manejaba una técnica suficientemente efectiva para lo que quería transmitir. Sabía que la técnica no lo era todo si escaseaba el contenido. Se acoplaba al lugar donde le fuera encargado el trabajo y trataba de fundir su obra con el espacio arquitectónico. Utilizaba muchas composiciones ya expuestas en otras obras, como las de Rivera y de Orozco, pero la diferencia de expresión artística fue notoria. En Zalce se ve un lenguaje más discreto pero con un mensaje claro y fuerte.

En este proyecto fue menester contextualizar todo lo que implicaba el muralismo, es decir, cómo surge, cómo se desarrolla y por qué medios lo logra; entender la visión que aportaron los primeros muralistas y cómo ésta afectó a Alfredo Zalce. Sobre todo, contextualizar el movimiento nos permitió adentrarnos al modo de percibir la historia nacional de diferentes artistas y por consiguiente modo de representarla de Zalce. Lo cierto es que si bien se apegó a algunas reglas de la escuela mexicana, también tuvo su trascendencia al no encasillarse y convertir su obra en un arte panfletario.

El siglo XX sin duda presencié un renacimiento en el arte mexicano. Con una innovadora propuesta artística que trascendió y que llevó a los artistas mexicanos a ser reconocidos internacionalmente. El arte, el poder y la sociedad fueron elementos fundamentales en este siglo y el muralismo junto con obras gráficas, dibujos y grabados fueron fundamentales para expresar la visión que los artistas tenían de México.

Fuentes

Bibliográficas y hemerográficas

- ACEVEDO, Esther, Arturo Camacho, Fausto Ramírez, Angélica Velázquez, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura Siglo XIX*, Tomo I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Conaculta 2002.
- ACEVEDO Esther, Arturo Camacho, Fausto Ramírez, Angélica Velázquez, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura Siglo XIX*, Tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2009.
- ARNHEIM, Rudolf, *El poder del centro*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- ÁLVAREZ González, Lilia, *Obra Mural del maestro Alfredo Zalce*, tesis de licenciatura, Morelia Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Escuela Popular de Bellas Artes, diciembre de 2005.
- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1983.
- ARNHEIM, Rudolf, *Arte y Perspectiva Visual, psicología del ojo creador, Arte y Música*. España, Editorial Alianza. Primera edición 1979.
- AUAYO, Fernando y Lourdes Roca, *Investigación con imágenes, usos y retos metodológicos*, México, Instituto Mora, Historia Social y Cultural, 2012.
- AZUELA de la Cueva, Alicia, *Arte y poder; renacimiento artístico y revolución social en México, 1910-1945*, México, El Colegio de Michoacán, Fondo de Cultura económica, 2013.
- AZUELA, de la Cueva Alicia y PALACIOS, Guillermo, *La mirada mirada, Transculturalidad e imaginarios de México Revolucionario, 1910-1994*, México, El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- BERNAL Astorga, Yaminel y ZAVALA García, Magaly, *Morelia y sus nombres*, Morelia, Archivo Municipal de Morelia, 2013, p. 13, (Serie Cantera Rosa, Textos Archivísticos, Número 3).

- BRENES Tencio, Guillermo, “Los Rostros De Hidalgo: Iconografía del Héroe Nacional, Padre de la Patria Mexicana (Siglos XIX Y XX)”, en *Acta Republicana. Política Y Sociedad*, Año 9, Número 9, 2010.
- BRIUOLO Destéfano, Diana, “Marion Greenwood, *Paisaje y economía de Michoacán*” en RODRÍGUEZ Prampolini, Ida (coordinadora), *Muralismo Mexicano 1920-1940*, Catálogo Razonado II, FCE, UNAM, Instituto Nacional de Bellas Artes, Universidad de Veracruz, 2012, pp. 109-111.
- BUCHLOH, Benjamin H.D., *Formalismo e historicidad: Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, México, Akal/Arte contemporáneo, 1966.
- BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001.
- CASADO Navarro, Arturo, “La crítica pro y contra de la escuela mexicana” en *El Arte Mexicano; Arte Contemporáneo I*. Tomo 13, México, Salvat Mexicana, Consejo Nacional de Fomento educativo, 1986.
- CHARLOT, John, “Jean Charlot. La masacre en el templo Mayor” en RODRÍGUEZ Prampolini, Ida (coordinadora), *Muralismo Mexicano 1920-1940, Catálogo razonado I*, México, Tezontle, Instituto Nacional de Bellas Artes, Universidad de Veracruz, 2012, pp. 30-36.
- CHARTIER, Roger, *El Mundo como Representación. Historia Cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1992.
- COLLÍN Laura, “Mito e historia en el muralismo mexicano”, en *Scripta Ethnologica*, núm. 25, Centro Argentino de Tecnología Americana, 2003, pp. 25-47.
- CORTÉS, Edgar, *El expresionismo mexicano*, México, INBA/SEP, 1964.
- CUEVAS, José Luis, *Cuevario*, México, Grijalvo, 1973.
- CURIEL Méndez, Martha Eugenia, “Las grandes estrategias educativas de México”, en Fernando Pérez Correa (Coordinador General), *México 75 años de Revolución, educación, cultura y comunicación*, Tomo I, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, Fondo de Cultura, 1988, pp. 3-56.
- DE LA FUENTE, Beatriz, “Más allá del signo de la “Otrredad”. Imágenes prehispánicas como emblemas nacionales”, en Cuauhtémoc Medina (editor), *La imagen política*,

- México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006 pp. 163-176.
- DICCIONARIO de Estudios Culturales Latinoamericanos*, México, Instituto Mora, Siglo XXI Editores, 2009.
- DURÁN Solís, Leonel, “El proyecto nacional y las culturas populares, una aproximación”, en Fernando Pérez Correa (coordinador general), *México 75 años de Revolución, educación, cultura y comunicación I*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 245-302.
- EDER Rozenywaig Rita, “El sueño de la Malinche de Antonio Ruíz y María Magdalena: algunas afinidades” en Cuauhtémoc Medina (editor), *La imagen política*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006 pp. 93-112.
- EISENSTANDT, Samuel, *Ensayos sobre el cambio social y la modernización*, Madrid, Editorial Tecnos, 1970.
- ESCAMILLA Torres, Rogelio Javier, “Raíces Históricas del sinarquismo en Michoacán” en *Tzintzun*, número 7, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1986.
- ESTUDIOS DE HISTORIA DE LA FILOSOFIA EN MEXICO*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963.
- FLORESCANO, Enrique, *Memoria mexicana*, México, Fondo de Cultura económica, 1987.
- FLORESCANO, Enrique, *La Bandera mexicana, breve historia de su formación y simbolismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- FLORESCANO, Enrique, *Historia de las historias de la Nación Mexicana*, México, Santillana, 2002.
- FLORESCANO, Enrique, *Imágenes de la Patria a través de los siglos*, México, Taurus Historia, Santillana, 2005.
- GARCÍA Canclini, Néstor, “Apertura, el arte fuera de sí”, en *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, México, Katz Editores, 2010.

- GARCÍA Canclini, Néstor, *La producción simbólica: teoría y método en la sociología del arte*, SIGLO XXI, México. 1979.
- GARCÍA Orozco, Aurora (recopilación, ordenamiento y registro), *Catálogo del Patrimonio Artístico Cultural de Michoacán*, México, Comité Editorial del Estado de Michoacán, 1986.
- GOMEZ Mendoza, Oriel, “La imagen como texto cultural”, en GOMEZ Mendoza, Oriel, Urrego Ardila, Miguel Ángel (coordinadores), *La cultura en tiempos modernos, Peter Burke y la Historia Cultural*, Morelia, Facultad de Historia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2011, pp. 47-66.
- GOMBRICH, E.H., *Los usos de las imágenes, Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Nueva York, Editores Phaidon Prees Limited, 2003.
- GONZÁLEZ de Zárate, J.M., *Método iconográfico*. Vitoria, Ed. Ephialte, 1991.
- GRAVELOT, H. y COCHIN, C., *Iconología*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1994.
- GUTIERREZ López, Miguel Ángel, “La obra Mural de Alfredo Zalce en el Museo Regional Michoacano”, *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, número 046. Morelia Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, julio-diciembre, 2007.
- GUILLAUMIN Delfín, Martha, “Los Pirindas de Michoacán: ¿inicio de un proceso de etnogénesis?” en *Cuiculco*, vol. 18, núm. 50, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, enero-abril, 2011.
- GUTIÉRREZ López, Miguel Ángel, “La figura del Héroe: Melchor Ocampo en los murales de Alfredo Zalce en morelia” en *Melchor Ocampo*, Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán, Secretaría de Cultura, 2014.
- GUTIÉRREZ Viñuales, Rodrigo, “La utilidad de las referencias alegóricas” en *El papel en las artes de la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica*, Historia mexicana, vol. LIII, núm. 2, El Colegio de México, octubre- diciembre, 2003, pp. 341-390.
- HECTOR, Jaimes, *Filosofía del Muralismo mexicano: Orozco, Siqueiros, Rivera*, México, Plaza y Valdés Editores, 2012.
- HERREJÓN Peredo, Carlos, *Los orígenes de Morelia: Guayangareo-Valladolid*, Zamora, Frente de Afirmación Hispanista, El Colegio de Michoacán, 2000.

- HERNÁNDEZ, Conrado (Coordinador), *Tendencias y corrientes de la historiografía mexicana del siglo XX*, Zamora, El Colegio de Michoacán, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2003.
- HOSBAWN, Eric, *Un tiempo de Rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*, España, Paidós, 2013.
- ISLAS, Augusto y Carlos Reinking (coords.) *Alfredo Zalce, Artista Michoacano*, México, Gobierno del Estado de Michoacán/Secretaría de Educación Pública/Instituto Politécnico Nacional/Instituto Michoacano de Cultura, pp.17-23.
- JOCKLE, C., *Encyclopedie of Saints*, UK, Ed. Alpine Fine Arts Collection, 1995.
- JONES, A. *Iconografía de los santos*. Barcelona. Ediciones Omega, 1950.
- JUANES, Jorge, *La Pintura Fracturada, Goya y la modernidad como catástrofe*, México, Editorial Ítaca, Revista de la Universidad de México, 2006.
- JUANES, Jorge, *Territorios del Arte Contemporáneo, del Arte Cristiano al Arte sin fronteras*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego”, ITACA, 2010.
- JUNG Carl G., *El hombre y sus símbolos*, Madrid, Aguilar, Biblioteca Universal Contemporánea, 1997.
- LANZA, Andrea, *Historia de la música; el siglo XX, tercera parte*, México, Turner Libros, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1986.
- LAZCANO, Ana Cecilia, ARVEA, Rafael Cruz, MONTERO A., Sergio, *Releer a Siqueiros. Ensayos en su centenario*, México, Teoría y Práctica del Arte, CENIDIAP-TAI, Conaculta, 2000.
- LAZEGA, Max, “Las fuentes de la pintura” en *Historia de la pintura*, tomo 1. Bilbao, Sauri, 1989.
- LÓPEZ Orozco, Leticia, “Los murales de Pablo O’Higgins en el mercado Abelardo L. Rodríguez. Un ejemplo de integración, no solo plástica”, en Carlos Flores (editor), *Defensa y conservación de la pintura mural*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010.
- RIVERA, Diego, *Textos de Arte. Diego Rivera, reunidos y presentados por Xavier Moyssén*, México, UNAM, 1986.

- LOZANO, Luis Martín, “Arte moderno de México”, en *Historia de la pintura*, Tomo IV, Bilbao, Sauri, 1989.
- MCKENZIE, D.F., *Bibliography and the Sociology of Texts: Panizzi Lectures*, Londres, The British Library, 1986.
- MANRÍQUE, Jorge Alberto, “En el Álbum que conmemora los doce años de existencia del Taller de Gráfica Popular”, en *El Arte Mexicano; Arte Contemporáneo II*. Tomo 14, México, Salvat Mexicana, Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1986.
- MANRIQUE, Jorge Alberto, “La crisis del Muralismo” en *El Arte Mexicano; Arte Contemporáneo II*. Tomo 14, México, Salvat Mexicana, Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1986.
- MANRÍQUE, Jorge Alberto, *Arte y Artistas Mexicanos del siglo XX*, México, CONACULTA, 2000.
- MANRÍQUE, Jorge Alberto, *Una visión del Arte y de la historia*, tomo I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de las Investigaciones Estéticas, 2000.
- MUKAROVSKY, Jan, “Escritos de Estética y Semiótica del Arte”, en *El Arte Como Hecho Semiológico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- NORIEGA Elío, Cecilia Elio (coordinadora), *El Nacionalismo en México*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1992.
- ORTÍZ Zavala, Mónica Angélica, “El Exvoto del Templo de Santa Catarina de Siena en Valladolid, siglo XVIII”, en *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, n°47, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, enero-junio de 2008.
- PANOWSKY, Erwin, *El significado en las artes visuales. Arte y Música*, Madrid, Editorial Alianza, 1998.
- PANOFKY, Erwin, *Estudios sobre Iconología*, Madrid, Alianza Universidad, 2010.
- PANOWSKY, Erwin, *Idea, ensayos arte y cátedra*, Madrid, Cátedra, 1998.
- PANOWSKY, Erwin, *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paídos Estética, 1995.
- PANOFKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1999.
- PANOFKY, Erwin, *El significado en las artes visuale*, Madrid, Alianza Editorial, 1979.

- PAVLIUKOVA, Larissa, “Ramón Alva de la Canal” en PROMPOLINI Rodríguez Ida (coordinadora), *Muralismo Mexicano 1920-1940*, Catálogo razonado 1, Tezontle, Instituto Nacional de Bellas Artes, Universidad de Veracruz, 2012, pp. 37-40.
- PAZ, Octavio, *Puertas al campo*, Barcelona, Seix Barral, Barcelona, 1972.
- PELLICER, Carlos y Carrillo Azpeita, Rafael, “La época prehispánica” en *La pintura mural de la revolución Mexicana*, México, 1989.
- PESCADOR Osuna, José Ángel, “El esfuerzo alfabetizador en México (1910-1985). Un ensayo crítico” en *México 75 años de Revolución, educación, cultura y comunicación*, Tomo I, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 125-180.
- PÉREZ Aguirre, Dulce María, *El templo jesuita de San Francisco Xavier. Los Murales de la Biblioteca Pública universitaria y sus autores*, (tesis para la obtener el título en Licenciatura en Historia), Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Facultad de Historia, julio 2012.
- PÉREZ Martínez, Herón, *En pos del signo. Introducción a la Semiótica*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2000.
- PÉREZ Monfort, Ricardo, “Entre el “nacionalismo”, el “regionalismo” y la “universalidad”. Aproximaciones a una controversia entre Manuel M. Ponce y Alfredo Tamayo Marín en 1920- 1921” en *Expresiones populares y estereotipos culturales en México, siglos XIX y XX, diez años*, México, Publicaciones de la Casa Chata, 2007.
- PRAWDA, Juan, “El desarrollo del sistema educativo mexicano, pasado, presente y futuro”, en *México 75 años de Revolución, educación, cultura y comunicación*, Tomo I, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 57-124.
- RAMÍREZ, Fausto, “Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1903-1912”, en *Las academias de arte*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985, (VII Coloquio Internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas).
- RANGEL Guerra, Alfonso. *Arte, a.c., los frutos y los años*, México, Editorial de la Plástica Mexicana. 1993.

- RODRÍGUEZ Mortellaro, Itzel, "Diego Rivera" en RODRÍGUEZ Prampolini, Ida (coordinadora), *Muralismo Mexicano 1920-1940*, Catálogo razonado 1, Tezontle, Instituto Nacional de Bellas Artes, Universidad de Veracruz, 2012, pág. 261-278.
- RODRÍGUEZ Prampolini, Ida (coordinadora), *Muralismo Mexicano 1920-1940, Catálogo razonado 1*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Universidad de Veracruz, Conaculta, Fondo de Cultura Económica, UNAM, 2012.
- RODRÍGUEZ Prampolini, Ida, "Las artes visuales en México de 1910 a 1985" en Fernando Pérez Correa (coordinador general), *México 75 años de Revolución, educación, cultura y comunicación I*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 303-334.
- RODRÍGUEZ Prampolini, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, Tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de investigaciones estéticas, 1964.
- ROCHFORD, Desmond, *Mexican muralist; Diego, Rivera y Orozco*, San Francisco, Chronical Books, 1998.
- REAU, L., *Iconografía del arte cristiano*, (introducción general). Barcelona. Ediciones del Serbal, 2000.
- R. E. Giesey, *Le RoineMeurtJamais. Les Obsèques. L' Royalesdans la France de la Renaissance*, Paris, Editions Flammarion, 1987.
- ROSKAMP, Hans, *Los códices de Cutzio y Huetamo, encomienda y tributo en la tierra caliente de Michoacán siglo XVI*, Zamora, El Colegio de Michoacán, El Colegio Mexiquense, 2003.
- RUÍZ Soto, Alfonso, "Revolución en las letras", Fernando Pérez Correa (coordinador general), *México 75 años de Revolución, educación, cultura y comunicación I*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 479-554.
- SANTOS Valdés, José, *Participaciones de los Maestros Mexicanos en la Revolución de 1910*, México, Secretaría de Educación Pública, Escuela Normal Urbana Federal, 1961.
- SEYDEL, Ute, "Nación", en *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, Instituto Mora, Siglo XXI Editores, 2009, pp. 189-196.

- SIERRA, Justo, *Evolución política del pueblo mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Cien de México, 1993.
- SUÁREZ, Orlando, *Inventario del muralismo mexicano: siglo VII a. de C.*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.
- TARACENA, Bertha (presentación), *Alfredo Zalce. Un arte propio*, México, UNAM, 1984.
- TARACENA, Bertha, *Los Creadores y las Artes*, México, UNAM, 1984.
- TIBOL, Raquel, *Evocaciones con motivo del salón experimentación*, en *Proceso*, N° 119, febrero 12 de 1979, p. 52.
- TIBOL, Raquel, “El nacionalismo en la plástica durante el Cardenismo”, en *Proceso*, número 362, México, octubre 10 de 1983, pp. 53-54.
- TIBOL, Raquel, *Documentación sobre el Arte Mexicano*, México, 1974.
- TIBOL, Raquel, *Gráficas y Neográficas en México*, México, Consejo Nacional de Fomento Educativo, Universidad Autónoma de México, 1987.
- TODOROV, Tzvetan, “La teoría del Método formal” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI Editores, 1970, pp. 31-76.
- TODOROV, Tzvetan, *Teorías del símbolo*, Caracas, Monte Ávila editores, 1993.
- TODOROV, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI editores, 1970.
- URIBE Salas, José Alfredo, “Política Ferrocarrilera y el capital extranjero en Michoacán, 1877-1886”, *Tzintzun*, N° 7, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo Enero-Junio 1986.
- VACA Morales Alfonso (coordinador), *Alfredo Zalce artista michoacano*, México, Ediciones DGE Equilibrista, Gobierno del Estado de Michoacán, Secretaría de Educación Pública, Instituto Politécnico Nacional, Instituto Michoacano de Cultura, editorial Harte Reinking 2003.
- VAUGHAN, Mary Kay, *The Eagle and the Virgin, Nation and Cultural Revolution in México, 1920-1949*, Durham and London, Duke University Press, 2006.
- VELARDE Cruz, Irene Sofía, *Entre historias y murales; obras ejecutadas en Morelia*, Morelia, Instituto Michoacano de Cultura, Departamento de Investigaciones de Cultura y de las Artes, 2002.

VILLORO, Luis, “La Revolución de Independencia” en *Historia general de México*, México, Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2000.

WOLFFLIN, Enrique, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1970.

ZALCE TOTAL, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Gobierno del Estado Michoacán, Gobierno del Estado Guanajuato, Ed. Harte Reinking y Asociados, 1995.

ZAMORA Águila, Fernando, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen, representación*, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Espiral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

Fuentes electrónicas

Alfredo Zalce: entrevista inédita Ana Lilia Cortés 12/01/2010.
<http://www.lahuesuda.com/html/contenido.php?id=378> (fecha de búsqueda 11 de diciembre de 2012).

ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1983.
http://www.personal.psu.edu/users/s/a/sam50/readings521/BA_Imagined-Communities.pdf, (Fecha de consulta 3 de julio 2013).

Arte del siglo XX, Frida Kahlo. Muro como soporte y pintura mural.
<http://html.rincondelvago.com/muralismo-mexicano.html> fecha de búsqueda, 4 de diciembre de 2012).

BURKE Peter, *Visto y no visto*, página principal de SOCIOANTROPOLOGÍA, <http://desocioantropologia.blogspot.mx/2011/12/peter-burke-visto-y-no-visto.html>, Fecha de consulta 9 de diciembre de 2012.

CANO Ávila Arturo, “EIKON”
<http://eikoncontemporanea.blogspot.mx/search/label/Warbug> 13 de noviembre del 2012

Conoce vida y obra del Maestro Juan Torres Calderón,
<http://www.juanorrescalderon.com/html/monografia.html>, fecha de consulta 13 de enero de 2013.

Cine de Oro Mexicano, <http://cinedeoromexico.blogspot.mx/> (fecha de búsqueda, 10 de Julio 213).

Taller de análisis sobre el cine nacional de la segunda mitad del siglo XX dinámica de investigación, parte del proyecto “*La Revolución silenciosa, el Diseño en la vida cotidiana de la ciudad de México, Análisis y Prospectiva*” en http://www.azc.uam.mx/cyad/investigacion/prospectiva/CineMex_programa.pdf

CASTILLO Olvera, Ana Lidia, (con la colaboración de de Carola Sánchez Anivarro, Jesús Eduardo Gutiérrez de León, Gerardo Iván Gurrola Zúñiga), *Nuestro Escudo Y Bandera Nacional*, <http://escudoybanderanacional.blogspot.mx/> Fecha de consulta 2 de enero de 2014.

“Definición General de Arte”, <http://definicion.de/arte/>, fecha de consulta 7 de enero de 2013.

“Definición de nación”. Página de internet (<http://definicion.de/nacion/>) Fecha de búsqueda 27 de Mayo 2013

DEL CONDE Teresa, (crítica y curadora de arte), *Zalce, corrientes profundas*, “Clima de Michoacán. Mural en el Palacio de Gobierno”, Revista Ethos Educativo N^o 29, enero–abril 2004. Página de internet. <http://www.imced.edu.mx/Ethos/Archivo/29/29-plastica.pdf>.

ECO, Umberto, *Historia de la Belleza*, <http://www.tuslibrosgratis.net/umberto-eco-historia-de-la-belleza.html> , fecha de consulta 9 de diciembre de 2012

Entrevista inédita Ana Lilia Cortés 12/01/2010 a *Alfredo Zalce*. <http://www.lahuesuda.com/html/contenido.php?id=378>, fecha de consulta 11 de diciembre de 2012.

JIMENEZ A. Juan Carlos, *Historia y crítica de arte, Feminidad y extranjería en el muralismo de Michoacán*. 2012, en <http://miriadacolumna.blogspot.mx/2012/04/feminidad-y-extranjeria-en-el-primer.html>

“La Imagen en la Educación”, <http://imageneso.blogspot.mx/2009/06/concepto-de-imagen.html>, fecha de consulta 11 de octubre 2012.

La música mexicana de concierto en el siglo XX.
<http://www.mexicodesconocido.com.mx/la-musica-mexicana-de-concierto-en-el-siglo-xx.html> Fecha de búsqueda 27 de Mayo 2013.

LEÓN, Mariscal Rocío, (Historiadora del Arte), ODISEO, RUMBO AL PASADO, CONOCER EL MÉTODO ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO, http://usuarios.multimania.es/odiseomalaga/Art_02.htm, fecha de consulta 24 noviembre 2012

LÓPEZ DURÁN Dr. Rosalío, *Del abrazo de Acatempan a los Tratados de Córdoba: un largo camino hacia la consolidación de la independencia nacional*, <http://www.derecho.unam.mx/investigacion/publicaciones/librosfac/pdf/pub03/07DrLopez.pdf>.

MANIFIESTO DEL SINDICATO DE OBREROS TÉCNICOS, PINTORES Y ESCULTORES, <http://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-4-manifiesto-del-sindicato-de-pintores-y-escultores.pdf> (fecha de búsqueda 9 de Julio 20013).

MONREAL y Tejada, Luis, R.G, Hagggar, *Diccionario de Términos de Arte*, Ed. Juventud <http://www.editorialjuventud.es/2701.html>.

MUÑOZ Herrán Víctor, *José Clemente Orozco. La pasión y el principio*, México, Grupo Financiero BITAL, 1994. <http://biblioteca.itam.mx/estudios/60-89/79/VictorRuizNaufalLapinturafiniseular.pdf>.

NACHER Malvaioli, Giancarlo V, *Laberintos, Muralismo Mexicano*, en <http://www.laberintos.com.mx/muralismo.html>, (Fecha de consulta 8 de julio 2013).

NOELLE Louise (El poder de la imagen ante el totalitarismo), “El Taller de Gráfica Popular; Doce años de obra artística Colectiva”, en *La Estampa Mexicana*, Universidad Nacional Autónoma de México, Editores Meyes Hannes 1949, p. I. Véase <http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/node/6> (Fecha de consulta 10 de julio 2013).

Pensamiento de su obra con la sociedad, <http://www.umich.mx/museo/galeria/zalce/pinturas3.html>, Fecha de consulta 5 de junio 2012.

QUIROZ Trejo, José Othón, “II. Una exposición premonitoria (1910) y una huelga *sui generis* (1911)” en *La Exposición de 1910 y la Huelga de 1911*

en *La Academia de San Carlos: ¿Vanguardias Artísticas o Políticas?*, Universidad Autónoma Metropolitana.

http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye16/art_hist_06.html.

REYERO, Carlos, “Pasivos, Exóticos, Vencidos, Víctimas. El Indígena Americano En La Cultura Oficial Española Del Siglo XIX”, en *Revista de Indias*, vol. LXIV, núm. 232, Universidad Autónoma de Madrid, 2004, pp. 721-748. <http://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/viewFile/432/500>. Fecha de consulta 25 de diciembre 2014.

RODRÍGUEZ-Ponga, Alfonso “*Los teóricos del Neoclasicismo: Winckelmann, Lessing y Mengs*” (en español). *Ersarp*. <http://archive.is/pXvh>, fecha de consulta 28 de septiembre 2012.

SALAZAR Pérez, Maricela Janet, “El nacionalismo en México”. http://www.slideshare.net/chepe_akmh/el-nacionalismo-en-mexico. (fecha de búsqueda, 4 de diciembre de 2012).

Secretaría de Educación pública. Conaculta. *Alfredo Zalce, un creador comprometido con el arte y la sociedad*. Página de internet, <http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=10784#.UdSE3vnrxe8>. Fecha de consulta 28 de agosto 2013.

Taibo, Paco Ignacio, *La Historia no contada de México. El Cura Hidalgo y su Amigos*, Investigación y documental para el canal History Channel. Documental en <https://www.youtube.com/watch?v=vaWO8gGv1xk>.

“Taller de análisis sobre el cine nacional de la segunda mitad del siglo XX dinámica de investigación, parte del proyecto *La Revolución silenciosa, el Diseño en la vida cotidiana de la ciudad de México, Análisis y Prospectiva*”, en http://www.azc.uam.mx/cyad/investigacion/prospectiva/CineMex_programa.pdf. p. 1-6.

TERESA del Conde, (Crítica de Arte) Curadora, *Zalce, corrientes profundas*, <http://www.imced.edu.mx/Ethos/Archivo/29/29-plastica.pdf> fecha de consulta 17 de octubre de 2012

TROTSKY CNN Expansión, http://es.wikipedia.org/wiki/David_Alfaro_Siqueiros, 27 de junio de 2007. Fecha de consulta 28 de mayo de 2012.

Zalce, corrientes profundas* Teresa del Conde. Crítica de Arte. Curadora
<http://www.imced.edu.mx/Ethos/Archivo/29/29-plastica.pdf>
www.acerarte.com/coleccion/Alfredo_Zalce_boleros.html,
<http://www.auladeletras.net/material/semimg.pdf>
www.David_Alfaro_Siqueiros#Comunismo_y_rebeli.C3.B3n. Abierto, atentado contra
www.dictionaryofarthistorians.org/panofskye.htm
<http://desocioantropologia.blogspot.mx/2011/12/peter-burke-visto-y-no-visto.html> (Fecha
de búsqueda 9 de diciembre de 2012).
www.embamex.ro/esp/cultura_mex.htm
www.fomentar.com/Mexico/PintoresMex/index.php?codigo=220&inicio=202
www.imced.edu.mx/Ethos/Archivo/29/29-plastica.pdf
www.magarinos.com.ar/VISIONWEB.htm
Web de Divulgación filosófica y de Pensamiento Libre,
http://www.lasangredelleonverde.com/index.php?option=com_content&view=article&id=207:lo-apolineo-y-lo-dionisiaco&catid=39:pildoras-de-filosofia&Itemid=81,
fecha de consulta 9 de diciembre de 2012.
<http://www.tuslibrosgratis.net/umberto-eco-historia-de-la-belleza.html> (fecha de búsqueda
9 de diciembre de 2012)
Web de Divulgación filosófica y de Pensamiento Libre,
http://www.lasangredelleonverde.com/index.php?option=com_content&view=article&id=207:lo-apolineo-y-lo-dionisiaco&catid=39:pildoras-de-filosofia&Itemid=81
(fecha de búsqueda 9 de diciembre de 2012).