



Contribuciones desde Coatepec

ISSN: 1870-0365

[rcontribucionesc@uaemex.mx](mailto:rcontribucionesc@uaemex.mx)

Universidad Autónoma del Estado de México  
México

Sánchez-López, Indira  
Representaciones y expresiones de lo mexicano en los muralistas de la primera generación  
Contribuciones desde Coatepec, núm. 24, enero-junio, 2013, pp. 67-83  
Universidad Autónoma del Estado de México  
Toluca, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28126456009>

- [Cómo citar el artículo](#)
- [Número completo](#)
- [Más información del artículo](#)
- [Página de la revista en redalyc.org](#)



Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

## Representaciones y expresiones de lo mexicano en los muralistas de la primera generación

*Representations and Expressions of "Mexican" in the First Generation of Muralists*

INDIRA SÁNCHEZ-LÓPEZ\*

**Resumen:** El movimiento muralista mexicano, que tuvo sus orígenes en la etapa posrevolucionaria y fue impulsado por José Vasconcelos, se convirtió en una expresión artística cuyas obras expusieron contenidos que enfatizaban *lo nacional* y *lo mexicano*. En ellas se puede encontrar un amplio repertorio iconográfico del que destacan escenas alusivas a la historia nacional y a la vida popular. Entre los principales exponentes de la primera generación de muralistas se encuentran: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Fermín Revueltas, Fernando Leal, Jean Charlot, Amado de la Cueva y Roberto Montenegro, artistas que en sus murales plasmaron paisajes, personajes, acontecimientos y demás escenarios, cuyos componentes pretenden ser un reflejo de lo nacional, para lo cual rescataron, en sus representaciones, símbolos y formas relacionadas con la identidad mexicana.

**Palabras clave:** Vida popular, Expresión artística, Muralismo mexicano, Etapa posrevolucionaria

**Abstract:** Mexican muralist movement, which had its origins in the Post-Revolutionary period and was boosted by José Vasconcelos, became an art, whose works exhibited contents that emphasized the issues on the national and the Mexican. In them, can be found an extensive repertoire iconographic, which highlights scenes from the national history and folk life. Among the leading exponents of the first generation of muralists are: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Fermín Revueltas, Fernando Leal, Jean Charlot, Amado de la Cueva and Roberto Montenegro. Artists who captured in his murals landscapes, personages, events and other scenarios whose components intended to be a reflection of the national, for which they rescued, in their representations, symbols and forms related to Mexican identity.

**Keywords:** Mexican Muralism, Post-Revolutionary Period, Artistic Expression, Folk Life

\* Universidad Autónoma del Estado de México, México, [indy\\_sl@hotmail.com](mailto:indy_sl@hotmail.com)

## Introducción

El muralismo mexicano fue un movimiento artístico cuyas obras formularon una gama de imágenes que alimentaron una visión —al interior y al exterior del país— sobre lo mexicano. A través de la creación de distintos escenarios plásticos, los artistas ofrecieron una concepción de hechos relativos a la historia y cultura mexicanas. En el presente artículo se hará una breve revisión sobre algunas obras murales elaboradas por artistas de la primera generación, para describir y explicar los distintos fenómenos, procesos, acontecimientos y problemáticas que muestran en sus contenidos y que están ligados a una representación de la vida mexicana en diversas facetas.

Para tales fines, se han seleccionado siete obras murales ubicadas en distintos recintos y edificios públicos, con el objetivo de conocer el carácter de tales composiciones, así como las distintas vetas temáticas explotadas por los pintores en ellas y la postura ideológica que asoma en algunas de las creaciones, según las preferencias y necesidades de cada uno de los autores.

## Cuerpo del trabajo

El muralismo mexicano fue un movimiento artístico que surgió a partir de la década de 1920, después de la Revolución Mexicana; durante esta etapa el país experimentaba un proceso de reacomodo político y el nuevo régimen buscaba la consolidación del poder. Por tal motivo, resultaba necesario apoyar e impulsar una serie de acciones que orientaran tales propósitos e incentivaran la unidad nacional.

Un antecedente primordial del muralismo mexicano es la participación de Gerardo Murillo, conocido como el *Dr. Atl*, quien tuvo un papel preponderante al exponer la necesidad de un arte propiamente mexicano. El muralista generó en los jóvenes el deseo de pintar sobre los muros, por lo que, previo al estallido de la Revolución Mexicana, realizó gestiones con el gobierno para conseguir los espacios necesarios y poder iniciar la creación de un arte monumental en recintos públicos.

Como consecuencia de tales demandas se creó la primera Escuela de Pintura Mural al Aire Libre en Santa Anita, con la intención de que los jóvenes alumnos pudieran experimentar con mayor libertad la enseñanza y producción del arte, alejada de los cánones tradicionales impuestos por la Academia. Es así que:

El rescate de esta valiosa tradición popular *marginada por la academia* constituyó uno de los elementos de ruptura con el arte dominante que impulsó al movimiento muralista; igualmente la gráfica popular que se desarrolla en México durante el siglo XX tiene también en Posada un vigoroso antecedente (Cimet, 1992: 53).

En su amplia producción de dibujos, carteles y grabados, José Guadalupe Posada expuso asuntos políticos, situaciones de la vida cotidiana, entre otras problemáticas que privaban en la sociedad porfirista; asimismo, influiría posteriormente en muralistas como José Clemente Orozco y Diego Rivera.

Sin embargo, el muralismo como movimiento comenzó de manera formal cuando José Vasconcelos —quien regresó a México en 1920 después de un destierro— fue nombrado rector de la Universidad Nacional y tuvo la posibilidad de impulsar y dirigir un conjunto de iniciativas en el campo del arte y la cultura. En el discurso que pronunció al ser presentado para dicho cargo, manifestó:

En estos momentos yo no vengo a trabajar por la Universidad, sino a pedir a la Universidad que trabaje para el pueblo. [...] Organicemos entonces el ejército de los educadores que sustituya al ejército de los destructores. [...] Ojalá que esta Universidad pueda alcanzar la gloria de ser iniciadora de esta enorme obra de redención nacional (Tibol, 2007: 50).

En esta disertación se concentran algunas de las aspiraciones y premisas esenciales que guiaron la labor de quien, posteriormente, sería el secretario de Educación Pública durante el gobierno obregonista, y que en tal calidad encabezaría la producción de un arte público y monumental. Por lo anterior, la acción vasconcelista es fundamental para iniciar y consolidar este amplio y diversificado proyecto el cual, al estar orientado en gran medida a una población analfabeta, buscaba generar en las imágenes un medio didáctico al que todos podían acceder.

Otro claro ejemplo de las estrategias emprendidas por el gobierno en turno para promover actividades culturales, y de la amplia labor educativa, fueron las llamadas *misiones culturales*, a través de éstas se recorrieron distintas zonas del país con el propósito de acercar a la población a diferentes manifestaciones artísticas y expresiones de la cultura.

En el campo artístico, el muralismo fue la expresión que satisfacía la pretensión de un arte hecho para el pueblo; mediante él se podían plasmar las reivindicaciones logradas y los héroes nacionales que lucharon por la libertad y la justicia, todo esto a manera de

un recuento histórico enriquecido con personajes y acontecimientos que ofrecían una imagen positiva y propositiva de la nación mexicana; también se representaban aspectos del folclor mexicano y de su riqueza cultural.

En 1923 se redactó el *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* donde se establecieron las premisas centrales del arte mural de la posrevolución, a saber, un arte monumental, público y de contenido social, cuyos aspectos fundamentaron y singularizaron al muralismo mexicano, esto generó una ruptura con la concepción del arte prevaleciente en el porfiriato e impulsó una estética de lo nacional en la que la cultura mexicana, sus prácticas y manifestaciones ocuparán un lugar central.

Las obras murales realizadas a principios de la década de 1920 permanecen en diversos recintos, actualmente son testimonios de una labor plástica capaz de contagiar a una gran cantidad de artistas que comprendieron las necesidades de su época e hicieron de los muros un medio para evocar e ilustrar el pasado histórico y construir una imagen de lo mexicano. En este sentido, las múltiples representaciones pictóricas que se encuentran en los murales soportan y articulan un discurso directamente vinculado a una concepción de México, de su territorio, de su población y en general de su cultura.

Debido a su prolongación por décadas, los pintores que han formado parte del muralismo mexicano pueden ser clasificados —siguiendo la propuesta de Leticia López Orozco (2010)— en tres generaciones, lo cual permite ubicar y contextualizar con mayor facilidad a las obras y a los representantes de esta corriente artística. La división por generaciones está sustentada en la temporalidad de creación de las obras y sus líneas temáticas.

Los muralistas de la primera generación pintaron desde mitad de la década de los veinte y privilegiaron temáticas como educación, justicia, libertad, igualdad, trabajo, identidad nacional, costumbres y tradiciones, historia nacional y culturas ancestrales. Entre algunos de sus principales representantes encontramos a Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Xavier Guerrero, Fernando Leal, Jean Charlot, Fermín Revueltas y Carlos Mérida.

Los muralistas de la segunda generación ejecutaron sus obras desde mediados de la década de los treinta y abordaron temáticas como la lucha de clases, el antiimperialismo, el antibelicismo, la libertad de expresión, la lucha obrera, el progreso y la salud. Entre sus representantes destacan Pablo O'Higgins, José Chávez Morado, Alfredo Zalce, Antonio Pujol, Raúl Anguiano, Ángel Bracho, José Guadalupe Zuno, entre otros.

La tercera generación pintó desde principios de los sesenta y se concentró en temáticas como democracia, personajes históricos, reivindicaciones sociales y políticas, dere-

chos civiles, derechos humanos, movimientos sociales y ecología. En ella encontramos a Arturo García Bustos, Arturo Estrada, Guillermo Monroy, Rina Lazo, Adolfo Mexiac, Federico Silva, entre otros.

Por estas generaciones desfilaron numerosos creadores que atendieron desde sus obras a diferentes aspectos enmarcados en temas ya sea históricos, religiosos, sociales o culturales. Fueron los artistas pertenecientes a la llamada primera generación quienes tomaron inicialmente la encomienda de realizar un arte monumental y plasmaron en los muros distintas temáticas y escenas mediante las cuales forjaron en el imaginario colectivo una serie de paisajes, personajes y símbolos que aceptaban y consolidaban ciertos hechos y valores sobre la nación mexicana. Además, en los muralistas de la primera generación existió una fuerte politización y una marcada intención por realizar obras con contenido social en las que se perfilara una estética de lo mexicano, según lo establecía el anteriormente citado *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*.

Los muralistas de la primera generación representan, pues, el semillero de artistas que logró conformar en las obras escenarios en los que se expresaba con ahínco *lo mexicano*; concepto por el cual se entiende la serie de elementos, atributos y símbolos que caracterizan a México como pueblo y que son parte de su historia, cultura e identidad. En virtud de lo anterior, esta noción está íntimamente ligada a *lo nacional*, dado que este término remite a los rasgos propios de una nación, en tanto ente geográfico, político e histórico delimitado.

Es necesario señalar que se han seleccionado estas obras murales debido a que en ellas se representan hechos concretos sobre temáticas socio-políticas, culturales y religiosas. Algunas son la expresión de momentos históricos particulares en los que afloraron con fuerza ideologías y posturas políticas, que se pensaba, debían transformar la vida social del país; en otras, se pueden apreciar los usos y costumbres que tienen lugar en la cotidianidad del pueblo mexicano y también las formas de religiosidad convertidas en festividades y tradiciones que estructuran y organizan las relaciones sociales entre los individuos. Asimismo, cada una de estas creaciones murales son representaciones de *lo mexicano* y *lo nacional* porque sustentan su relato iconográfico en la historia y en las expresiones populares de México.

Los muralistas aprovecharon la coyuntura social e histórica para participar en este movimiento artístico; mediante sus imágenes, propusieron representaciones sobre lo nacional y lo mexicano, así como otros elementos visuales directamente vinculados a sus posturas políticas e ideológicas. David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera utilizaron algunas de sus obras murales para manifestar sus preferencias e ideales políticos.

Diego Rivera, artista de origen guanajuatense, mantuvo a lo largo de su vida una serie de simpatías ideológicas que no estuvieron desligadas de su producción mural, dado que,

Las sucesivas posiciones políticas adoptadas por Rivera (consecuencia quizás de un individualismo anárquico) permiten ubicarlo (con todas la incongruencias derivadas de tal sucesión) como zapatista, leninista, trotskista, almanista, panamericanista, lombardista, stalinista, y un luchador por la paz convencido, por fin, de que toda su vida sería un sinsentido sino se reintegraba como militante del Partido Comunista Mexicano, del que fue expulsado en julio de 1929 y al que ingresó a fines de 1922 (Tibol, 2007: 87).

En el mural que se abordará a continuación se puede identificar la filiación política de su creador y las ideas que alentaron la realización de este tipo de representación.

En 1928, Rivera elaboró en uno de los muros de la Secretaría de Educación Pública (SEP) el mural *Balada de la revolución proletaria*, también conocido como *Arsenal de Armas* —que forma parte del mural *El corrido de la revolución*—. En esta composición coexisten elementos y símbolos que son enmarcados por una construcción en forma de arco, sobre el cual hay un listón rojo en el que se puede leer: *Así será la revolución proletaria son las voces del obrero rudo lo que puede darles mi laúd*, fragmento de la frase que se extiende en otras secciones de la obra.

En primer plano se observa, en la parte derecha, a un hombre con vestimenta obrera de color azul, que a la altura del pecho lleva una estrella roja de cinco picos, boina café y unas cartucheras, y sostiene un rifle con ambas manos. Detrás de este personaje hay otro hombre que lleva un sombrero que tiene una estrella con las mismas características; es de resaltar el parentesco que este sujeto guarda con la fisonomía del también pintor muralista David Alfaro Siqueiros, aspecto sin duda completamente intencional, al igual que el de incorporar en la composición a otras personalidades del ámbito del arte y la política, como veremos enseguida.

En la parte media de la obra destaca la presencia de Frida Kahlo, con camisa roja y pantalón negro, con la mano izquierda toma un fusil y con la derecha sostiene unas bayonetas grises. En la parte izquierda sobresalen dos sujetos: el político cubano Antonio Mella, que lleva vestimenta azul y sombrero café con franja negra, y la fotógrafa Tina Modotti, que aparece de perfil izquierdo con blusa rojinegra y falda negra; ella tiene en las manos una canana repleta de balas.

En segundo plano hay un conjunto de obreros armados que se disponen a salir enfilados y se entrecruzan con un grupo de revolucionarios que visten camisa de manta, paliacate rojo en el cuello, canana al pecho y sombrero café, los cuales avanzan cabalgando y portando una bandera roja con la consigna zapatista de *Tierra y libertad*.

La obra se compone de una gran cantidad de elementos y personajes que asemejan trabajar por un fin común. Asimismo, considerando que “las pinturas murales de Rivera tienen sus motivos dominantes: la exaltación del indio mexicano, la crítica a los poderes que lo han oprimido y que lo oprimen, la liberación de aquél en el porvenir por medio del socialismo” (Ramos, 1986: 34), en esta obra se puede apreciar cómo el artista visualizaba las posibilidades del cambio y la superación a través de la planificación y la organización colectiva entre los diferentes integrantes de la sociedad.

En la parte media superior, un obrero con overol, sombrero y paliacate rojo en el cuello, dirige al conjunto de trabajadores antes referenciado, y señala hacia el frente con el brazo izquierdo extendido, mientras que con el derecho sostiene una enorme bandera comunista, que representa a la revolución rusa y también a la tradición laborista que evoca, mediante los símbolos de la hoz y el martillo amarillos y sobrepuestos, la unión de los trabajadores y representa tanto al proletariado industrial como al campesinado.

Asimismo, también en primer plano y en la parte media de la composición, se observa a dos niños, ambos aparecen de espaldas, portando overol y camisa blanca, uno de ellos ayuda en la labor acomodando fusiles en un cajón de madera, el otro observa las cartucheras que sostiene la fotógrafa Tina Modotti. La presencia de hombres, mujeres y niños expresa la concepción que el pintor tenía sobre la revolución de la clase trabajadora como un movimiento en el que, sin importar el sexo o la edad, se debiera colaborar, aunado al hecho de que:

con la presencia de las mujeres Rivera dio imagen a lo expresado por Lenin en noviembre de 1918 en el primer congreso de las obreras de Rusia: no puede haber revolución socialista si una inmensa parte de las mujeres no interviene en ella (Tibol, 2007: 181).

El escenario que conformó el artista está basado en la presencia de los personajes, las armas y la maquinaria que definen la posición de los sujetos involucrados, así como la intención de la obra por ilustrar las cualidades y necesidades de la lucha social, para exponer a la revolución como una acción fundamentada en el interés común y en el deseo de cambio.



Por lo anterior, en esta composición existe una intercalación de escenas en las que se entrecruzan tanto sucesos como ideales revolucionarios, en los que la participación colectiva y organizada son factores sustanciales. Como vemos, el artista decidió representar a algunas personalidades con las que tuvo cercanía y relación en la vida real, y las utilizó en la obra como impulsores del cambio y de la praxis social; además, los colores que empleó para recrear la vestimenta de los personajes y algunos otros elementos están ligados a la ideología comunista con la que se identificaba el muralista.

La obra expresa un anhelo social fundamentado en una ideología política en la que cada sujeto cumple un rol y resulta indispensable, por lo que se visualiza, un escenario en el que no existen jerarquías, sólo la acción conjunta orientada a un fin común a través de la inclusión de diferentes sectores sociales. Armas, maquinaria, obreros, campesinos, artistas, mujeres y niños hacen de la composición un entramado pictórico dinámico que tiene como base el trabajo y la igualdad entre los sujetos involucrados.

David Alfaro Siqueiros, muralista partidario del socialismo, ejecutó distintas obras en las que expresó sus ideales y preferencias ideológicas. Sin embargo, antes de abordar la obra seleccionada de este artista, es esencial señalar tanto los afanes constantes que tuvo por experimentar plásticamente, como algunos de los aspectos técnicos que constituían elementos importantes para lograr los efectos y resultados deseados en las composiciones, como, por ejemplo, la perspectiva aérea, que permitía al muralista obtener una visión a distancia de la proporción y ubicación de las imágenes en la obra, así como también la utilización del *aerógrafo*, dispositivo con el que era posible recubrir con pintura determinadas superficies.

Un dato importante en la biografía de este artista es su encarcelamiento debido a su militancia política. A partir de 1925 intervino en actividades políticas y sindicales en distintas partes del mundo, como Moscú, Montevideo, Buenos Aires y Nueva York, e incluso llegó a ser secretario del Partido Comunista Mexicano y a ocupar otros cargos de esta naturaleza. Lo anterior revela la preocupación e interés del pintor por la clase obrera, aspecto reflejado en algunas de las composiciones murales que realizó después de salir de la cárcel, en una serie de *retablos proletarios*. De igual forma,

habría que recordar también que una de las causas que se alegaron para recluir al artista en Lecumberri, de 1960 a 1964, fue el contenido “subversivo” que tenía su propia pintura, lo que ésta proponía a través de sus imágenes; no en vano se le calificaba como “pintor comunista”, al igual que a Diego Rivera (INBA, 1997:26).

Por ello, para comprender la intencionalidad de la obra mural de este artista es necesario tomar en cuenta su postura ideológica.

De este autor, se analiza la obra mural *Por una seguridad completa y para todos los mexicanos*, ejecutada con la técnica de la piroxilina entre 1952 y 1954, ubicada en el vestíbulo del auditorio Antonio Caso, en el Hospital de la Raza del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS). En esta obra, de gran extensión, se encuentra una síntesis plástica que abarca la concepción del artista sobre las condiciones laborales del obrero mexicano, el carácter de la lucha y el papel de la mujer en la misma.

En la parte izquierda de la obra se localiza una escena alusiva a la vida laboral de los trabajadores en las fábricas y empresas. Hay un obrero muerto con el rostro y la cabeza ensangrentados; el cadáver del hombre reposa sobre una larga línea de producción gris, que forma parte de un engranaje superior visualizado al fondo a través de enormes estructuras circulares que dan la impresión de conducir al vacío. Tres trabajadores observan desolados e impotentes el cadáver de su compañero en medio de un escenario en el que la maquinaria parece succionar al occiso. El artista expresa en este fragmento las consecuencias de una vida laboral ardua, en ocasiones peligrosa, que expone a los obreros, pero, sobre todo, denuncia la vida en las fábricas, en las que el trabajador es deshumanizado y visto como una pieza más susceptible de ser reemplazada; es decir, un operario cualquiera que es una parte más del sistema de producción y es absorbido día a día por una dinámica enajenante y devastadora.

En la parte central del mural está una figura humana musculosa, con los brazos extendidos y en movimiento, la cual se desplaza acompañada de fuego. “Proyectándose desde el horizonte hacia el espectador, se ve la figura de *Prometeo*, que lleva en la mano, para entregarlo al hombre, el fuego de la creación y de la vida” (Rodríguez, 1992: 87). Cabe mencionar que el artista configuró de manera particular a este personaje mítico en la obra, ya que su imagen dista de la representación habitual que encontramos de éste.

En la parte izquierda se encuentra un grupo de mujeres con faldas ondeantes que avanzan con gesto alentador. Dos de ellas encabezan el recorrido, una carga en sus brazos a un niño y la otra lleva unas espigas de trigo. Una de las mujeres que va detrás sostiene unos documentos enrollados. En esta escena, el autor hace un reconocimiento a la participación femenina en el ámbito social y muestra a las mujeres como fuente de vida, esperanza, así como auténticas promotoras del cambio que conducirá a un mejoramiento de las condiciones de vida.

Un aspecto que destaca en la composición mural es la integración del personaje mítico de *Prometeo* entre dos escenas con sentido opuesto, la de los trabajadores, un

fragmento doloroso sobre la injusticia social y la explotación laboral, y el que conforman las mujeres como una expresión de la libertad y de los ideales por los que se une y lucha un pueblo. En este sentido, la figura de *Prometeo*, considerado en la mitología griega el dios protector de la civilización humana, alimenta visual y simbólicamente las escenas que están a los costados, en las que el protagonista es el pueblo, de un lado como víctima de la desgracia y padeciendo la injusticia y, por otro lado, como elemento esperanzador que marcha firme hacia el futuro. Por lo tanto, el artista sugiere que si bien el pueblo —particularmente la clase trabajadora— está desprotegido, expuesto y vulnerable ante ciertas condiciones, también es el que representa la semilla para generar nuevas condiciones de vida, un pueblo que a pesar de todo, está amparado, en este caso por la figura abarcadora de *Prometeo* que irrumpe abruptamente ambos escenarios.

Asimismo, encontramos otras obras murales de Siqueiros como *Entierro del obrero sacrificado* (1922-23) en lo que fue la Escuela Nacional Preparatoria, y luego Colegio de San Ildefonso, *Un mitin obrero* (1932) en Chovinard School of Arts, en los Ángeles, o *Retrato de la burguesía* (1939) en el Sindicato Mexicano de Electricistas. En estas últimas dos composiciones, empleando como herramienta el *aerógrafo* y, como es notorio, a partir de estos títulos, “no resulta difícil advertir las relaciones dialécticas que Siqueiros estableció entre el quehacer artístico y el político” (INBA, 1997: 26), ya que tales obras dejan ver la opinión del artista sobre las desigualdades sociales, así como también la visión de la clase trabajadora como protagonista fundamental en los procesos de transformación social, cuestiones que provienen de la doctrina socialista, en la que el proletariado es la clase que puede y debe producir el cambio social.

Como hemos visto hasta ahora, algunos muralistas no separaron sus creencias personales y filiaciones políticas de su labor artística, muy por el contrario, las convirtieron en una evidencia de las mismas; sin embargo, otros artistas optaron por representar y destacar determinados acontecimientos y figuras históricas o bien por recrear escenarios en los que exponen una tradición, una costumbre y demás características étnicas de una región, como es el caso de las obras que se tratarán a continuación.

El Colegio de San Ildefonso es un recinto significativo, dado que fue uno de los edificios en los que pintaron impetuosamente algunos muralistas de la primera generación, por lo que alberga en sus muros un abanico de expresiones que dan cuenta de la diversidad temática que abarcaron estos pintores. Incluso, Diego Rivera realizó en 1922, en el anfiteatro de este lugar, la obra mural *La creación*, considerada la que inaugura este movimiento artístico.

Fermín Revueltas pintó (de 1922 a 1923) en este recinto la obra mural *Alegoría de la Virgen de Guadalupe*. La composición muestra en la parte media y superior la imagen de cuerpo entero de la Guadalupana entre nubes y con un fondo de azulado cielo, permanece parada sobre una luna que sostiene un hombre robusto y está rodeada de una mandorla amarilla —aura tradicional— que se extiende hasta los extremos derecho e izquierdo, en los que se encuentran dos mujeres que parecen venerar su imagen.

En la parte inferior de la obra, el artista representa a un grupo de personas conformado por hombres, mujeres y niños que se reúnen bajo la imagen de la Virgen. Cabe resaltar la piel morena, tanto de la Virgen como de sus devotos, cuya apariencia tiende a lo indígena, por lo que la imagen de la Guadalupana aparece como un símbolo de la identidad religiosa de la nación mexicana y de la adoración que su pueblo le rinde. No obstante su incursión en el muralismo, Revueltas se dedicó primordialmente a la pintura de caballete, en la que el uso de la forma y el color son característicos, y conservó su afán por representar lo mexicano, además de que:

su colorido exaltado, que ya se aprecia desde *La alegoría de la Virgen de Guadalupe*, se volvió más estridente, pero refinado en cuadros como *La siembra*, *Nadadores*, *Danzantes de Yautepec*, *La danza del venado* y *La barranca de Oblatos*, todas de 1933 (Arguello, 2010: 65-68).

Por lo anterior, en esta obra sobre la Guadalupana, el artista logra acentuar el carácter religioso y divino de esta advocación mariana, gracias al empleo de colores intensificados, como el amarillo, el azul y el verde, que son esenciales para destacar la imagen de la Virgen y distinguirla de sus fieles, los cuales integran una escena visualmente cargada, que remite a la devoción de la que ésta es objeto. En esta representación, la Virgen está rodeada de una luminosidad que se extiende y parece cobijar y brindar protección a sus devotos que permanecen reunidos junto a su imagen, de fondo, un paisaje campirano que se pierde ante la magnificencia de la Guadalupana, cuya adoración se convierte en un motivo de unión e identidad social, expresado en la congregación de individuos que comparten un sistema de fe. De esta forma, en la obra se representa a la Virgen de Guadalupe como un elemento cohesionador del pueblo mexicano y cuya imagen se convierte en un símbolo de identidad para el mismo.

La siguiente obra mural que me interesa referenciar es *La fiesta del señor de Chalma* de Fernando Leal, realizada en 1923, en este mismo edificio. En este mural el autor elaboró la representación de una fiesta religiosa en la que se venera al santo patrono de Chalma

—un Cristo negro que se encuentra en la parte derecha de la obra—, seguido por unas mujeres con la cabeza cubierta que se dirigen al santo con unos cirios encendidos en actitud de devoción, y a un lado está un sacerdote que junta las palmas en señal de oración y observa satisfactoriamente a los fieles. En la parte media hay unos hombres cubiertos con unos sarapes y otros que están sentados con gabán y sombrero. Destaca la presencia de tres niñas vestidas de blanco portando unas coronas de flores. La parte derecha de la composición se conforma por unos danzantes cuya indumentaria está enriquecida por telas de colores, collares, bastones con listones, matracas, máscaras y penachos que ilustran esta tradición. Cierran la escena tres mujeres que llevan mantos que les cubren la cabeza y parte del cuerpo, permanecen sentadas sobre el suelo con intención de descanso, aunque una de ellas se está persignando.

Otra de las imágenes que resalta en la obra es un estandarte en el que se puede leer *Estandarte de la Asociación de dansantes del milagroso Sr de Chalma* [sic]. Asimismo, se pueden apreciar algunos elementos como el pan, la fruta, las flores y los cirios que acentúan el carácter festivo de esta tradición y la muestran como un aspecto importante del folclor mexicano, así como un acto integrador y articulador de la vida colectiva de los pueblos en México. Por lo tanto, la temática de esta obra se sustenta en el sistema de valores y creencias que se practican en algunas regiones de México y que derivan en formas de convivencia que propician la cohesión social. La representación de esta fiesta religiosa, plagada de colores, movimientos y símbolos, es una clara reminiscencia de las múltiples y habituales manifestaciones que forman parte de la cultura popular en México, en las que el pueblo se reúne para llevar a cabo ritos y protocolos en los que cada individuo toma un lugar y cumple una función, en este caso una festividad religiosa en la que el santo patrono es objeto de devoción a través de la celebración que sus fieles le rinden y de la que participan distintos personajes como sacerdotes, danzantes, niños, hombres y mujeres que protagonizan la fiesta y la significan en un escenario en el que se mezcla el fervor y el regocijo de los creyentes.

Jean Charlot, quien:

en 1922 se interesa por el movimiento de la pintura mural, al cual se incorpora impulsado, sobre todo, por los conocimientos que tenía de la técnica del fresco. Es primero ayudante de Rivera en el Anfiteatro Bolívar, y luego realiza su propia obra (Suárez, 1972: 120).

Este autor, de origen francés aunque con ascendencia mexicana, durante su estancia en el país logró ilusionarse y contagiarse del espíritu popular de la pintura mural.

En 1923 realizó en la Secretaría de Educación Pública una obra mural al fresco llamada *Las lavanderas*, cuya escena principal, como su nombre lo anuncia, representa a tres mujeres que hincadas lavan unas prendas, extendiendo los brazos y ejerciendo fuerza de manera notoria para ejecutar a la usanza tal acción. En la parte izquierda está una niña de pie, que se recarga sobre una pared y mira atentamente a las lavanderas. En segundo plano aparece una mujer con rebozo que lleva cargando sobre su cabeza un bulto con ropa sucia, la cual, muy probablemente, se dispone a tallar en compañía de las demás señoras. Más atrás llega también otra mujer vestida igualmente con rebozo, quien, a diferencia de la anterior, lleva cargando su ropa sobre la cabeza en un cesto. En un plano superior izquierdo de la composición se observa a unas mujeres que tienden, en medio de un espacio abierto y sobre una barda baja, unas sábanas que resaltan por su blancura en este paisaje campirano.

A través de estas imágenes, el artista consigue ilustrar una acción común y corriente que tiene lugar en el quehacer cotidiano de las mujeres, principalmente de provincia, de las que recrea algunas características, como el uso del rebozo, el cabello largo y trenzado, las faldas, entre otros elementos que conforman un escenario en el que se muestra el lavado de la ropa como una actividad destinada exclusivamente a las mujeres y también como un encuentro que permite la socialización entre las mismas, aunque sea durante la realización de una de sus múltiples labores.

Como se puede apreciar, el tema de este mural no tiene mayor aspiración que la de relatar visualmente una actividad trivial del género femenino y que pretende simplemente representar a un pueblo desde sus cotidianidades, haciendo alusión a sus usos y costumbres. Lavar la ropa implica una serie de características, como la forma en que se transporta la ropa sucia, la manera de ejecutar el lavado y el lugar que se elige para tallar y tender conforman un paisaje natural y social que da cuenta de la fisonomía del pueblo mexicano a través de sus prácticas más mínimas y recurrentes.

A pesar de que este artista no permaneció en el país,

siguió apasionado por México toda su vida. Muestra de ello son muchos de sus óleos pintados en Hawaii, donde el tema mexicano no dejó de aparecer: *Peregrinos* (1931), *Familia* (1935), *Lavandera* (1937), *Malinche verde* (1954), *Duelo de malinches* (1964), *Cocina mexicana* (1967), *Lección de torear* (1967) y otras más (Argüello, 2010: 56).

Como se puede apreciar, tienen como eje temático elementos y escenas provenientes de la cultura mexicana y de sus manifestaciones cotidianas.

A continuación, se hace referencia a otra de las obras murales, ubicada en la Secretaría de Educación Pública, *El Torito*, ejecutado en 1923 por el artista Amado de la Cueva, que desde 1921 se integró al grupo de artistas que iniciaron el movimiento muralista y que además fue miembro fundador del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores.

En esta obra, el artista aborda una de las tradiciones más arraigadas que tienen lugar en conmemoraciones, celebraciones y festividades, sobre todo de carácter religioso, a saber, *la quema de los toritos*, que hoy en día sigue siendo una de las prácticas más comunes en las fiestas patronales en distintas regiones y pueblos de México.

En este mural, Amado de la Cueva ilustra este tipo de pirotecnia, conocido popularmente como *el Torito*. En la parte derecha de la obra hay un hombre que aparece de perfil derecho, con vestimenta de manta y descalzo, el cual sostiene un sombrero a la altura de sus piernas. En la parte izquierda hay otro hombre con las mismas características, sólo que tiene barba y aparece de perfil izquierdo; en medio de ambos se encuentra el *Torito*, que es precisamente la figura de toro sobre la cual se halla la estructura que producirá los efectos de luz y color que serán detonados al aire. Debajo de la figura que representa al toro, hay un tercer hombre que está descalzo y con la espalda cubierta por una capa, este último personaje toma con sus manos las patas delanteras del *torito* y es quien sostiene toda la estructura de la pirotecnia.

La *quema de toritos* es una de las celebraciones pirotécnicas más populares y recurrentes en México. La imagen que realizó Amado de la Cueva en esta obra de la estructura del *torito* tiene en la parte superior unas formas circulares que girarán velozmente al ser encendidas, por lo que además de representar un espectáculo visual, poseen un sentido festivo que se hace presente en diversos acontecimientos de la vida popular. La pirotecnia en México, además de ser una industria en ciertas regiones y comunidades, es un símbolo de conmemoración y admiración. En este sentido, podemos hablar de la pirotecnia, por un lado, como espectáculo visual que se apoya del paisaje nocturno para producir atractivos efectos de luz, color y sonido, y por otro lado, como la representación y significación que adquieren sus efectos, es decir, como una manifestación directa e inequívoca de gala y fastuosidad que se estiliza en celebraciones de distinta índole para acentuar el sentido festivo del acontecimiento en cuestión. Amado de la Cueva destaca en su obra la estructura de *el Torito*, pues en ella se concentran las consideraciones anteriores.

Roberto Montenegro trabajó de 1923 a 1924 la obra mural *La fiesta de la Santa Cruz* en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, sitio donde José Vasconcelos inició el proyecto muralista, “como rector de la universidad había rescatado esas construcciones de uso militar, para dedicarlas a uso educativo” (Guadarrama, 2010: 24). En esta obra aparece un escenario en el que se pueden observar las construcciones de un poblado, en la parte derecha hay una edificación de gran altura y en forma de arco donde se encuentra una mujer que sostiene un estandarte con el escudo de la Universidad Nacional, acompañada por tres mujeres que simbolizan las artes: “la Literatura, con una pluma y un pliego que contiene los nombres de distinguidos poetas mexicanos; la Arquitectura, con una maqueta; y la Escultura, con una figurilla prehispánica” (Acevedo, 1984: 28). Estos personajes alegóricos aparecen con vestimenta holgada y larga, y se distinguen en virtud de sus cualidades de la gente del pueblo. En el lado izquierdo hay una niña rubia que entrega a una niña indígena un libro. En la parte izquierda, está una pared de altura menor, junto a la que pasan caminado de modo expectante unas mujeres. También hay un hombre con sombrero que aparece de espaldas, montado en un caballo, y otros pobladores que permanecen sentados, observando a las figuras alegóricas antes referidas, incluso sobre la pared están unas personas que se asoman para atestiguar la escena.

Un elemento que destaca de inmediato en la composición es la presencia de enormes andamios ubicados en distintas partes y sobre diferentes construcciones, los cuales son una referencia directa a la actividad de la construcción. En la cúspide de una de las edificaciones hay una cruz adornada que alude a la fiesta de la Santa Cruz, “que celebran los albañiles el 3 de mayo, cuando adornan las obras en construcción con banderines y festones de papel picado. El pintor evoca así un rito en el que lo religioso y lo profano se entremezclan” (Acevedo, 1984: 27), como es costumbre en muchas de las festividades mexicanas. En la parte superior de la obra y en un fondo oscuro que asemeja la noche, destaca el astro sol y la luna, del lado izquierdo y derecho respectivamente. En la obra se muestra una variedad de escenas que hacen referencia a distintos fenómenos presentes en el México posrevolucionario, como, por ejemplo, el predominio de las comunidades y poblaciones rurales en las que destaca la figura del ranchero, la permanencia de festividades religiosas y, desde luego, la pretensión gubernamental de llevar a cabo acciones que permitieran alfabetizar al pueblo y acercarlo al terreno del arte y la cultura, aspecto que encontramos anclado en la representación que hace el autor de la Arquitectura, la Escultura y la Literatura. Por lo anterior, en esta obra mural se asoman expresiones, circunstancias y anhelos de la época a través de la representación de la fiesta de la Santa Cruz como una tradición colectiva que reúne distintos elementos que le asignan un



carácter festivo y religioso, y que es producto de la hibridación cultural entre indígenas y españoles.

## Conclusiones

Para finalizar, podemos decir que mediante este breve recorrido por algunas de las obras murales realizadas a principios del siglo xx en México, se puede apreciar la diversidad temática que inspiró a los pintores muralistas de la primera generación, los cuales elaboraron diversos conceptos plásticos sobre lo mexicano, a veces buscando en la historia nacional, otras enfatizando un cúmulo de aspiraciones, derechos y libertades, y otras veces intentado cavar en su riqueza natural y cultural.

Resulta imposible separar estas expresiones artísticas y su producción de significados del momento histórico que las acogió e impulsó, así como las circunstancias sociopolíticas que nutrieron al muralismo y propiciaron su desarrollo como movimiento artístico. En este sentido, el análisis del muralismo mexicano está ligado a un conjunto de ideas directamente asociadas a la intención de buscar y definir una estética de lo mexicano en la que se exhibiera la historia, los personajes célebres, el patrimonio cultural, la cotidianidad y algunas aspiraciones sobre la nación mexicana. No se debe perder de vista que el muralismo fue planteado como un arte de gran formato y público en cuyas extensas imágenes encontramos una gama de representaciones en las que se pretende construir un concepto sobre lo nacional, para lo cual los artistas emplearon un lenguaje pictórico basado en formas, colores y temáticas que alimentaron una visión y una versión sobre México como entidad histórica, política, social y cultural en un momento crucial en el que era menester conseguir la consolidación del régimen político, así como lograr la estabilidad y unidad sociales.

A pesar de que el movimiento muralista tuvo su auge a principios de 1920, continuaría con fuerza en las décadas posteriores. Más aún, hoy en día ciertas iniciativas y acciones como la reciente restauración de algunas obras murales de Siqueiros expresan la vigencia del muralismo y la capacidad de este movimiento artístico por resignificarse a través del tiempo y por permanecer como una posibilidad de expresión y un vehículo comunicativo para plantear distintos tópicos, fenómenos y problemáticas no sólo históricas sino de la actualidad.

## Bibliografía

01. Acevedo, Esther (1984), *Guía de murales del centro histórico de la ciudad de México*, México, Universidad Iberoamericana, pp.143.
02. Arguello, Alberto (2010), “Voluntad de cambio e identidad. Más allá del muralismo y sus consignas”, en Carmen Gaytán, *Pioneros del muralismo. La vanguardia*, México, INBA-CONACULTA, 103 pp.
03. Cimmet, Esther (1992), *Movimiento muralista mexicano. Ideología y producción*, México, UAM, 183 pp.
04. INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes) (1997), *Iconografía de David Alfaro Siqueiros*, México, FCE, 166 pp.
05. Guadarrama, Guillermina (2010), “Los pioneros del muralismo: la vanguardia”, en Carmen Gaytán, *Pioneros del muralismo. La vanguardia*. México. INBA-CONACULTA, 103 pp.
06. Ramos, Samuel (1986), *Diego Rivera*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 53 pp.
07. Rodríguez, Antonio (1992), *David Alfaro Siqueiros. Pintura Mural*, México, Bancomext, 151 pp.
08. Suárez, Orlando (1972), *Inventario de muralismo mexicano*, México, UNAM, 412 pp.
09. Tíbol, Raquel (2007), *Diego Rivera, luces y sombras*, México, Lumen. 279 pp.

**Indira Sánchez-López.** Licenciada en Sociología por la UAEMéx; Maestra en Humanidades, con énfasis en estudios históricos, por la misma institución. Docente de asignatura de las Facultades de Derecho y Ciencias Políticas y Sociales de la UAEMéx. Ponente en el Congreso Internacional “Homenaje a Enrique Semo”, llevado a cabo en octubre 2012 en las instalaciones de la Biblioteca Central de la misma casa de estudios.