

## EL MURALISMO MEXICANO

Elisa García Barragán

*Doctora en Historia con especialidad en Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Fue directora del Museo Nacional de San Carlos, INBA, así como del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, donde ahora es Investigadora Titular de Tiempo Completo. Pertenece a varias asociaciones culturales en el ámbito nacional e internacional: Académica Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, España, y miembro del Centro de Investigación “Mentalidades y Representaciones en España y en América Hispana”, que depende del Instituto de Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos de la Universidad de París IV, Sorbona. Desde hace varios años su quehacer primordial es la investigación. Sus indagaciones van encaminadas hacia la historia, la literatura y el arte mexicano principalmente de los siglos XIX y XX. Su obra alcanza ya la suma de 15 libros y multitud de artículos y capítulos en monografías.*

*Nuestro movimiento social nació del propio suelo, del corazón sangrante del pueblo y se hizo drama doloroso y a la vez creador.*

Jesús Silva Herzog

Al respecto, Alfonso Reyes comenta que la “Revolución Mexicana brotó de un impulso mucho más que de una

idea. No fue planeada”.<sup>1</sup> Por su parte Octavio Paz coincide en la singularidad de nuestra rebelión entre las revoluciones del siglo XX y explica, “de ahí que nuestro movimiento tenga un carácter al mismo tiempo desesperado y redentor... Revuelta nacionalista y agraria, no fue una revolución ideológica... fue una sublevación espontánea que no tuvo una cabeza sino muchas.”<sup>2</sup> Aquí vale la pena añadir que el movimiento primero fue político y a seguidas se tornó en agrario.

La constancia del trato inhumano que autoridades y sociedad daban al campesino y la marginación del obrero se van a transparentar primero en la literatura. La novela fue el vehículo. La primera *Tomochic*, que apareció en fascículos en el periódico *El Demócrata*, a fines de 1892, ocasionó el cierre del diario; enseguida se dio a la luz como libro en 1894. Su autor Heriberto Frías narra cómo el gobierno arrasó y destruyó totalmente a la población de Tomochic por una supuesta sublevación en el lugar; genocidio que se envolvió en injusticias y que trató de solaparse en una supuesta actividad subversiva de la llamada Santa de Cabora, agresión a una religiosidad que ahondó el conflicto. El relato vívidamente realista es indudablemente el documento social más doloroso de la época. Reportaje novelado, que inscribe la primera protesta definitiva, en novela, contra el gobierno de Porfirio Díaz. Ya en este siglo, en 1906, se publica *En esta tierra (Esbozos a la brocha)*, novela de Arcadio Zentella Priego, libro que después llevaría el título de *Perico*. El personaje, un peón, es decir, esclavo según el sistema de peonaje en el territorio tabasqueño en el sureste mexicano, sufre persecuciones, abusos, torturas. La novela se desarrolla entre crímenes,

---

<sup>1</sup> Alfonso Reyes. *Pasado inmediato y otros ensayos*. México, El Colegio de México, 1941, pp. 4-9.

<sup>2</sup> Octavio Paz. *México en la obra de Octavio Paz, I. "El peregrino en su patria"*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987, (Letras Mexicanas, I), p. 218.

rebeliones, prisión, venalidad de jueces, románticos amores, pero más que nada pone a la luz las iniquidades y los atropellos sobre buena parte de la población de aquellas latitudes. Dos ejemplos en los que la tiranía, los privilegios, los abusos, condicionan poco después la forzosa revuelta que se iniciaría en 1910.

Aquí cabe aclarar que ni Alfonso Reyes ni Octavio Paz soslayan los antecedentes, entre otros el movimiento de los hermanos Ricardo y Enrique Flores Magón, y sólo destacan el momento del necesario estallido, considerando que a partir de él en México se va adquiriendo sobre la marcha un pensamiento de protesta nacionalista, el mismo que en diez años de lucha violenta transformará toda la vida del país. Por ello es dable decir que si la Revolución Mexicana marcha hacia el futuro en la historia, es innegable que retoma la tradición, el pasado fecundo, volviéndose así una interrogación totalizante en todos los órdenes donde el individuo se manifiesta y se autodetermina.

Por otra parte, en este acto de autodeterminación se produce un arte de excepción dentro del panorama universal: el muralismo mexicano, el cual no se ha interrumpido, continúa hasta nuestros días.

No es éste el momento de analizar los frutos de una contienda conmovedora, sino asentar su vigencia y solidez en el mundo de la plástica mural, resultado de una didáctica que sirvió y sirve para mantener latente un fervor, una idea patria y a la vez dejar una especie de libro pintado para que las generaciones que no actuaron en ella sepan reconocer el legado y el valor de un México nuevo. El muralismo mexicano es sin duda un acto de compromiso que retoma en su metodología aquellas técnicas y pedagogías que nos vienen de la época de la conquista, cuando frailes evangelizadores coloreaban en base a estampas escenas bíblicas para que éstas sirvieran de apoyo en la

tarea de la conversión religiosa. Sea coadyuvante la pintura de la palabra, de la oratoria. Un nombre, el de José Vasconcelos, es el propiciador casi absoluto del muralismo mexicano.

Primero, Rector de la Universidad Nacional, luego Secretario de Educación Pública, a partir de 1920 promueve dentro de una vocación mesiánica la necesidad de que los artistas mexicanos se aboquen decididamente a ilustrar la Revolución. Ese mismo sentido mesiánico de Vasconcelos no sólo tendió hacia lo plástico, se extendió a todas las formas en las que la cultura podía dar respuesta cívica y estética, “extraer su intimidad de su entraña.”

José Vasconcelos decía:

La pobreza y la ignorancia son nuestros peores enemigos y a nosotros nos toca resolver los problemas de la ignorancia. Yo soy en estos instantes, más que un nuevo rector que sucede a los anteriores rectores, un delegado de la revolución que no viene a buscar refugio para meditar en el ambiente tranquilo de las aulas sino a invitarlos [hablaba a los maestros], a sellar pactos de alianza con la revolución. Alianza para la obra de redimirnos mediante el trabajo, la virtud y el saber... las revoluciones contemporáneas quieren a los sabios y quieren a los artistas, pero a condición de que el saber y el arte sirvan para mejorar las condiciones de los hombres... seamos los iniciadores de una cruzada de educación pública... [por educación] me refiero a una enseñanza directa de parte de los que saben algo, en favor de los que nada saben... organicemos entonces el ejército de los educadores que sustituya al ejército de destructores.

El ideólogo quería un arte al alcance del pueblo, su liturgia educativa debía plasmarse en los muros, así entroncaba su renovación cultural en una antigua tradición educativa, en los mejores momentos de los misioneros españoles, al dar al arte primacía en este sentido.

La política de Vasconcelos apoyada en el maestro, en el artista y en el libro reivindicaba además la actuación de la mujer, transformándola en educadora de la revolución.

Xavier Villaurrutia, uno de los poetas más sobresalientes del país aseveró con exactitud que José Vasconcelos:

Como un artista llegó y repartió muros- iba a decir terrenos- a nuestros artistas que por un momento no ambicionaron llamarse sino, simplemente, trabajadores.<sup>3</sup>

El ya ministro de Educación Pública llama a los pintores que se encontraban fuera del territorio mexicano. En 1921, regresa Diego Rivera; David Alfaro Siqueiros, entonces en España trabajando en la embajada mexicana; desde Barcelona, en mayo de 1921, entiende el movimiento que se desea iniciar y publica la revista *Vida Americana* con un largo texto al que hoy se designa como “Manifiesto a los plásticos de América”<sup>4</sup>. Por su parte José Clemente Orozco, residente en México, se incorpora ese mismo año al proyecto vasconcelista.

En cumplimiento de la doctrinal tarea pensada por el ministro Vasconcelos- en los muros de edificios importantes- varios pintores se darán al quehacer de captar, fijar y llamar la atención acerca de lo nacional tratando de destacar aquellos asuntos y motivos populares antes inadvertidos o desdeñados.

En poco tiempo surgió un arte propio, profundo, acorde con la misión divulgadora del devenir de México. Dos temáticas inscribieron la inspiración de los artistas, por un lado el afán de dejar constancia de la acción revolucionaria: desde sus antecedentes hasta su concretización, el

---

<sup>3</sup> Xavier Villaurrutia. *Obras*. México, Fondo de Cultura Económica, 1974, (Letras Mexicanas), p. 754.

<sup>4</sup> David Alfaro Siqueiros, “Llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, en: Maricela González Cruz Manjarrez, *La polémica Siqueiros-Rivera. Planteamientos estético-políticos, 1934-1935*, México, Museo Dolores Olmedo Patiño, 1996, pp. 153-154.

triumfo del movimiento. Por otra parte como ejercicio docente para las masas, para el pueblo en general. Se debería plantear en los muros el desarrollo, la historia del país a partir del mundo prehispánico hasta los avatares coetáneos al creador artístico, sin soslayar, por supuesto, la inmersión de esta historia patria en el discurso universal. Luis Cardoza y Aragón, poeta y crítico guatemalteco mexicano, desglosa estos pasos:

Sintetizaré en tres partes las raíces y las circunstancias en que se desarrolló el muralismo: 1] Tradiciones precolombinas, arte colonial- distingo singularmente nuestro barroco-, artes populares; 2] Condiciones históricas, influencias universales; 3] personalidades.<sup>5</sup>

El primer edificio seleccionado, el Antiguo Colegio de San Ildefonso que albergaba a la Escuela Nacional Preparatoria, cuyas enormes paredes servirían adecuadamente al trascendental recorrido pictórico. En ellos en 1922, los tres grandes: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros inician el referido planteamiento plástico. Temperamentos e ideologías diferentes, así como diverso su desarrollo artístico, acomodan una plural iconografía y distintas técnicas en un interesante repertorio temático. Ahí, Rivera, en su mural “La Creación” anuda reminiscencias de un renacimiento temprano, al lado de ecos bizantinos, a los que involucra tipos del país en un tema complejo, filosófico, tal vez esotérico y por lo mismo ajeno a los postulados revolucionarios.

El propio Diego calificaría su pintura y hablando en tercera persona dice:

Esta obra, a pesar del esfuerzo del pintor por expresar en los personajes la belleza genuina mexicana, se resiente

---

<sup>5</sup> Luis Cardoza y Aragón. *Pintura contemporánea*. México, Ediciones Era, 1988, p. 113.

aún en su ejecución y aún en su mismo sentido interno de influencias europeas demasiado fuertes...<sup>6</sup>

José Clemente Orozco, quien acoge con entusiasmo la propuesta vasconceliana, la siente además como un logro de los pintores jóvenes que pocos años atrás habían solicitado los muros como vehículo idóneo de expresión. De ahí su respuesta favorable al ministro:

La forma más alta, más lógica, más pura y fuerte de la pintura es la mural. Es también la forma más desinteresada. Ya que no puede ser objeto de lucro personal; no puede ser escondida para el beneficio de unos cuantos privilegiados. Es para el pueblo. Es para todos.

Orozco se ocupa del mayor número de metros cuadrados en la decoración del edificio. Así en el Patio Grande del recinto, plasma lo que para él era génesis, devenir y promisorio llave de futuros resultados. Su esfuerzo definitivo para ese edificio cuajó en tres retóricas secciones intituladas: “Falsedades sociales”, “El campo y el ideal”, “Por los ideales”. Relatos que instaló, al primero en el piso de en medio, el segundo en el nivel superior y el tercero, sintetizador de los otros, en la planta baja.

En carta dirigida a Vasconcelos, relacionada con su actividad creadora en el mencionado edificio, Orozco le comenta:

Y sin salir de la manera abstracta que he adoptado voy a hacer una pintura agresiva y violenta, una verdadera pintura de combate como debe ser en nuestra época, pues yo no estoy de acuerdo que se trate solamente de la “consagración en artistas” como se pretende, sino que la pintura, como las otras artes, llegue a apartarse de todo sentimentalismo individual y por tanto estéril para tomar su

---

<sup>6</sup> Diego Rivera. *Textos de arte* (compilador Javier Moysén). México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, (Estudios y Fuentes del Arte en México, LI). p. 84.

lugar en grandes batallas espirituales y materiales de la humanidad.

Así se ha hecho siempre y sólo en las épocas de decadencia y disolución han caído las artes.

De hoy en adelante puedo trabajar, debo trabajar de un modo seguro y preciso porque soy dueño de una técnica completa y poderosa, doy a usted las gracias una vez más por la bondadosa protección que me ha dispensado.<sup>7</sup>

En “Falsedades sociales”, Orozco utiliza el sarcasmo que apela a la reflexión más que a la risa por medio de lo grotesco. En sangrienta analogía hace desfilar al corrupto mundo burgués finisecular. Bufonada en la que afloran los vicios en la extremada fealdad de los personajes homologados con el mundo animal. Exageración extraída de sus culpas, argot plástico desenmascarador que ayuda a entender la estruendosa caída del antiguo régimen y que pese a su colocación fortalece el sentido de las dos series que la flanquean.

La reducida paleta es otro mecanismo para exaltar la misión de “El campo y el ideal”, recuadros que a manera de instantáneas recogen la cotidianeidad campesina en los momentos del inicio de la Revolución. En compendioso magisterio ordenador y colorístico, Orozco decanta, más que abreviar, esas situaciones previas al estallido de la cruenta lucha, así como las virtudes inherentes a un mundo genuino, que envuelto en tristes y desolados paisajes habla de sufrimiento, resignaciones, abnegación, religiosidad, resistencia a esa vida hostil, etcétera. Conjunto en que adquiere trazos paradigmáticos la referencia al libre albedrío del hombre, que al decir de Justino Fernández, cuaja en:

---

<sup>7</sup> Justino Fernández. *Textos de Orozco*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, (Estudios y Fuentes del Arte en México, IV), p. 154.

aquel simbólico sepulturero que cavando su propia fosa se ha quedado dormido mientras sus pies caen dentro del hoyo abierto... el sueño del hombre cavador de su propia tumba, autor de su propio destino, que deja el arado, la pala, el hacha y el martillo, para lanzarse a la aventura de la lucha armada.<sup>8</sup>

Es en la planta baja del edificio donde quedan dos de sus grandes logros, “La Trinchera” y “La Trinidad”. El primero, “La Trinchera”, es por todos motivos obra cimera del arte mural. “Todo allí es dominio, fuerza, control y sabia organización”. La composición en forma de cruz le sirve a Orozco como ordenadora de las dos figuras principales ante las que, inclinada, una tercera se cubre el rostro para llorar tanta crueldad. Justino Fernández prosigue:

Ni un solo titubeo, ni una sola cosa fuera de lugar, ningún punto que predomine, un balance perfecto de valoración en forma y color- un tanto sordo- y una intensa tristeza expresada con unos cuantos golpes de pincel, con unos miembros tiesos con un silencio macabro.<sup>9</sup>

Además de esas cualidades relevantes del arte de Orozco, el poeta Jorge Cuesta, uno de sus amigos entrañables, observa:

El fresco “La Trinchera” es un ejemplo fiel de la grandeza y la novedad de su pintura. Nunca antes hubo en México un arte con tanta dignidad. Los ojos más superficiales advierten la fuerza que aquí se manifiesta, aunque no se expliquen ni su origen ni su significación; es decir, aunque no adviertan la calidad de la victoria que encuentra el artista al iluminar y ordenar, para hacerlo visible, el tumulto sombrío que desencadena la soledad.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Justino Fernández. *José Clemente Orozco. Forma e idea*. México, Librería de Porrúa, Hnos. y Cía., 1942, p. 51.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 45.

<sup>10</sup> Jorge Cuesta. *Poemas y ensayos III. Ensayos 2*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, p. 256.

Además, para Cuesta ese fresco es la expresión de estado de ánimo del pintor, soledades y tormentas interiores, que explican especialmente su escepticismo al crear “La Trinidad”. Fresco que ampara aquella trilogía: campesino, obrero y soldado, que si en la producción del corrido pictórico o revolucionario de Diego Rivera aparecerá sonriente y victoriosa, aquí todavía permanece estática en el drama, sin un rostro revelador del triunfo, en estereotipada y conmovedora imagen que aún desconoce su nueva dirección, que espera todavía saborear la pretendida victoria.

Aparte de esa coherente secuencia, en San Ildefonso Orozco da vida a otros pensamientos, aún más culminantes, en relación con sus preferencias históricas, con su inspiración americanista: el origen del mundo americano, “Cortés y la Malinche”. Acerca del mestizaje ejemplificado por las efigies del conquistador y la indígena, Octavio Paz ha elucidado esta visión de tal modo que la imagen plástica y la literaria se corresponden en su sabiduría:

Cortés... desnudo y sin espada, enlazando a una india también desnuda, la Malinche. Las dos figuras se enlazan en un momento fuera de tiempo y su quietud inspira temor y veneración. Son dos columnas sobre las que descansan los siglos. Su inmovilidad es la del mito antes de la historia. Con ellos comienza México, un comienzo terrible; a sus pies yace un indio muerto. Orozco nos muestra una imagen del mito que devora a México y nos devora; el padre es el asesino, el lecho de amor es el patíbulo, la almohada el cuerpo de la víctima.<sup>11</sup>

En cuanto a David Alfaro Siqueiros, también en San Ildefonso, en dos murales más breves plantea alternativa de asuntos: “Los elementos” o “El espíritu de occidente”. Jean Charlot lo explica:

---

<sup>11</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, vol. III, p. 300.

...esto es, la cultura europea desciende sobre México. La mujer alada, bastante realista y profundamente modelada, revolotea encima de una red de líneas diagonales, sobre las cuales un derramamiento de conchas de mar alternaba con formas abstractas.<sup>12</sup>

Pese a lo reducido de los espacios seleccionados por el pintor, la pequeña escalera del tercer patio, el prurito de investigar materiales y formas lo llevó a modificar constantemente sus pinturas:

Siqueiros rehizo una y otra vez el mismo pedazo de muro y un detalle terminado una noche, bien podía ser borrado a la mañana siguiente.<sup>13</sup>

Respecto al incumplimiento del pintor, Vasconcelos expresa su disgusto:

Durante dos años le había estado teniendo paciencia a Siqueiros, que nunca terminaba unos caracoles misteriosos en la escalera del patio chico de la Preparatoria. Entretanto, los diarios me abrumaban con la acusación de que mantenía zánganos con pretexto de murales que no se terminaban nunca o eran un adefesio cuando se concluían.<sup>14</sup>

Sería hasta 1923, en “El entierro del obrero”, cuando retoma de alguna manera el mensaje revolucionario. Año en el que consagra buena parte de su tiempo e intereses al Sindicato de Pintores y Escultores, del que era secretario general. De igual manera dedica su atención al periódico *El Machete*, órgano de dicho sindicato. Mayormente atraído por las reivindicaciones sociales y tras algunos trabajos de menor envergadura, en 1925 abandona la pintu-

---

<sup>12</sup> Jean Charlot. *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*. México, Editorial Domés, S.A., 1985, p. 238.

<sup>13</sup> *Ídem.*

<sup>14</sup> *Ídem.*

ra e inscribe su quehacer en la dual militancia. En el lapso de cinco años sufre persecuciones y es encarcelado, consigue viajar a Sudamérica en donde va a exponer obras de pequeño formato y litografías.

Lapso- génesis y desarrollo del muralismo- en el que otros pintores se unirían con entusiasmo a la tarea. Diego Rivera lo relata:

Apenas había empezado yo a pintar en el anfiteatro... cuando muchos otros pintores quisieron también hacer murales... trabajaron como ayudantes míos, Fermín Revueltas, Fernando Leal, Juan Charlot y Carlos Mérida... Javier Guerrero que era hábil maestro, obrero, pintor, decorador y que fue de gran utilidad técnica para mí.<sup>15</sup>

Asimismo se incorpora a este movimiento artístico Ramón Alba de la Canal apoyado económicamente por el entonces director de la Escuela Nacional Preparatoria, Vicente Lombardo Toledano.

Del extranjero recibe el impacto de este nuevo modo de creación el peruano José Sabogal, quien divulga la fuerza de la pintura mural mexicana después de una estancia en nuestro país en 1923:

Creo que la actual pintura mexicana es el más serio movimiento americano relativo al arte. Representa algo genuinamente nacional, genuinamente americano. Sus cultores tienen la habilidad de los cultores nacionales, buscan sus fuentes dentro de sus propios elementos, pero aplicando a su arte más ideología propia, en armonía con su época y con su temperamento. De esta manera estos nuevos pintores mexicanos podrían pintar tipos a la manera española, pero seguramente pondrían en la interpretación lo que su arte tiene de personal, de inconfundible,

---

<sup>15</sup> Diego Rivera, *op. cit.*, p. 274.

porque esos pintores han llegado al ideal de todo artista: a imprimir sobre el motivo que pasa, sobre la forma que fuga el sello de una psicología original.<sup>16</sup>

Igualmente Sabogal en ese mismo año, al volver a México en donde trabajará como grabador, le mencionará a Juan de Ega la divulgación de esta corriente plástica en Guatemala, Perú, Bolivia, Ecuador, e incluso en Brasil.<sup>17</sup> Traigo a colación solamente una pintura de Cándido Portinari.

El año de 1922 marca la afiliación de Diego Rivera al partido comunista. Asimismo, y paralelamente al quehacer mural, estos artistas decidieron unirse, para lo cual fundan el Sindicato de Obreros Técnicos y Plásticos, adoptando ellos mismos el título de obreros: “El arte debería ponerse ropas de trabajo, de mezclilla, treparse al andamio, participar en la acción colectiva, reafirmar su capacidad en el oficio, tomar partido en la lucha de clases”. Empezaba a surgir un arte nacional acorde a las circunstancias. Renovación pictórica bajo el fundamento ideológico de un renacer social y cultural.

El francés Jean Charlot, activísimo en el movimiento, años después se convertiría en su biógrafo al hacer la historia de los cinco primeros años del mismo. *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925* es el libro en el que magnifica la figura del indio como protagonista primordial del recorrido pictórico:

Como conviene a un movimiento nacido de una revolución, el renacimiento del mural se apoyó apasionadamente en el indigenismo; pero mientras que el término

---

<sup>16</sup> José Sabogal, en: Claude Fell, *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1989, (Educación, Cultura e Iberoamericanismo en el México Postrevolucionario), p. 406.

<sup>17</sup> *Ídem.*

puede cuestionarse por sus implicaciones políticas, su significado resulta impecable en el nivel estético...<sup>18</sup>

Charlot se confunde en cuanto a la presencia del “indio” en la novedosa plástica, por ello cabe aclarar que es el mestizo el verdadero héroe en la gesta pictórica. Su asistencia, su protagonismo reside en la médula de lo nacional. Al respecto y como resultado de una acuciosa investigación, Natalia Majluf puntualiza:

...en el discurso indigenista mexicano, en caminos tan diversos como la antropología, el arte y la política, ha dominado una tendencia a la integración... Benito Juárez, Vicente Riva Palacio, Justo Sierra y Andrés Molina Enríquez forman una larga tradición de promotores de la idea de que el mestizo era la verdadera clase nacional...<sup>19</sup>

La investigadora subraya tal aserto que está claro en el trayecto muralístico, en el que se obvia el relato integracionista de la Revolución:

el indio mexicano entrará a la plástica como obrero, como campesino, como revolucionario y alguna vez como heredero directo del mundo prehispánico.<sup>20</sup>

Volviendo a la pintura mural, y dada la multiplicidad de pinturas parietales que a partir de entonces han venido poblando los edificios de casi toda la República, resulta imprescindible volver al discurso plástico inicial, retomar la visión de los tres grandes. Atender a la forma como ellos concretaron una creación particular, singular, un arte mayormente anudado a los lineamientos ya dichos, que contó con las simpatías y, por supuesto, también las diferencias de sus seguidores.

---

<sup>18</sup> Jean Charlot, *op. cit.*, p. 13.

<sup>19</sup> Natalia Majluf, “El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa”, en: *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, 2 vols.

Si en el mural “La creación”, Diego Rivera aún no plantea el requerido mensaje popular, acorde con la inspiración revolucionaria, ni el afecto de historiador, será en el edificio de la Secretaría de Educación Pública en donde prédica y colorido darán la nota adecuada, se integrarán al programa mural previsto por las autoridades. Rivera, en marzo de 1923, después de un viaje en compañía de Vasconcelos al sureste mexicano, da comienzo a un amplio programa mural. Ciento veinticuatro frescos en las paredes de la Secretaría de Educación, el total de la superficie pintada: 1.585 metros cuadrados <sup>21</sup> y en ellos la vida del pueblo, su trabajo, sus fiestas y primordialmente hay que destacar por su profunda conceptualización- los antecedentes, causas, anhelos y logros de la Revolución. En ése que podemos llamar heroico recorrido, de alguna manera se transparenta la recuperación que del país hace el pintor; el impacto de un paisaje y un pueblo casi olvidados:

... y sin pensar en ello, México tomó forma y color que ya no necesitaba sino vaciar sobre el papel, tela o muros.<sup>22</sup>

En las paredes del citado edificio, con magistral síntesis, Rivera cala hondo en los orígenes de la contienda. “La libertad del peón” y “La maestra rural” son frescos en los que se acentúa la calidad pictórica y lo sobresaliente del mensaje. Es decir, las dos maneras de liberarse del yugo de la ignominia: la muerte y la enseñanza. Tableros en cuya composición, que hoy es dable designar como clasicista, las figuras se acomodan dentro de tres grandes diagonales, mientras que el colorido, cálido, se apoya en tonos sepias, ocre y rojos con algunos blancos. El refina-

---

<sup>20</sup> *Ídem.*

<sup>21</sup> Orlando S. Suárez. *Inventario del muralismo mexicano*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Difusión Cultural, 1972, p. 276.

<sup>22</sup> Diego Rivera, *op. cit.*, p. 274.

do dibujo, naturalista, sobre todo en la representación de los caballos, paulatinamente busca el compendio, el que junto a las cálidas tonalidades acrecienta el drama de los sufrientes labriegos, quienes en el antiguo régimen sólo podían encontrar la libertad con la muerte.

En cuanto al no menos espléndido tablero “La maestra rural”, inscribiéndolo en las idénticas cualidades de la pintura anterior, el dibujo está aún más sintetizado. Entre otros méritos del mural está el haber captado cabalmente uno de los propósitos de Vasconcelos, el de la redención femenina. La mujer sale de su posición de simple y sufrida comparsa del hombre para tornarse en figura protagónica de la gran cruzada emancipadora que incita a la liberación de las clases marginadas por medio del conocimiento. Para Justino Fernández, ambas pinturas son:

obra espléndida en que los recuerdos de la Italia renacentista y del “sintetismo” de Gauguin están no sólo digeridos sino renovados, de manera que se trata de una exposición muy personal y magnífica. Es el drama hasta donde lo puede llevar un clasicista.<sup>23</sup>

Tres años más tarde (1925), Diego Rivera comentaría en tercera persona algunas de las dificultades técnicas para la realización de su quehacer en esa construcción y el porqué de los temas seleccionados:

El edificio presentaba en estas partes bien pocas probabilidades para el desarrollo de un decorado pictórico, dadas la distribución y proporciones de sus claros y macizos... dentro de los anteriores límites, se planearon las decoraciones del primer patio y la escalera, en forma de traducir por la plástica los motivos y el tema, algo que

---

<sup>23</sup> Justino Fernández. *Arte moderno y contemporáneo de México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, Vol. II, p. 21.

fuera del pueblo a quien la obra estaba destinada; en tales condiciones compuso el pintor la decoración de este edificio procurando ahondar en sí mismo, eliminando día por día algo de aquello que no le era realmente propio, ya que si lograba una expresión más o menos completa, pero totalmente verdadera de él, esto llenaría el objeto a que aspiraba, puesto que él es una unidad idéntica a las miles que forman la masa trabajadora mexicana; el artista no tuvo que ponerse en una postura espiritual o filosófica, menos aún colocarse en un plano político sino simplemente escuchar su más hondo sentir idéntico al de todos sus compañeros.<sup>24</sup>

La tradición también le sería de enorme utilidad para un mejor conocimiento de lo propio y en su revisión encuentra como fuente inspiradora los grabados de José Guadalupe Posada:

intérprete del dolor, de la alegría y la aspiración angustiosa del pueblo de México. Analizando la labor de Posada, puede realizarse el análisis completo de la vida social del pueblo de México.

...

Ilustrador de los cuentos y las historias, las canciones y las plegarias de la gente pobre... ¿Quiénes levantarán el monumento a Posada? Aquéllos que realizaran un día la Revolución, los obreros y los campesinos de México.<sup>25</sup>

En anecdótica digresión quiero recordar que, registro primordial informativo para el pueblo mexicano lo fueron y siguen siendo, sin duda, los corridos, mexicanísimas composiciones que descendiendo de los romances, ya a fines del siglo pasado se tornaron mas explícitos, gracias a que su letra se ilustró con los espléndidos grabados de

---

<sup>24</sup> Diego Rivera, *op. cit.*, pp. 84-85.

<sup>25</sup> *Op. cit.*, pp. 144-145.

José Guadalupe Posada, creador que por medio de originales hojas volantes de papel de china dio cabal cuenta al vulgo del sustento épico o del devenir cotidiano del país.

No es de extrañar que Diego Rivera, uno de los primeros en aquilatar el alcance de la labor desarrollada por José Guadalupe Posada, haya querido acomodar parte de su narración plástica al tan apreciado canto popular. Por ello, el tercer piso del patio que dedicara a plasmar al pueblo inmerso en sus trabajos, también recrea las estrofas de dos corridos, uno de ellos “Así será la Revolución”, y en esa exégesis plástica es protagonista principal la trilogía conformada por el obrero, el campesino y el soldado. Hombres nuevos surgidos de la Revolución. Personajes en cuya representación el pintor renuncia a los cánones de la belleza clásica para tomar como modelo la presencia real del pueblo mexicano, particularmente la del universo mestizo, en impolutos personajes que se agigantan frente a las debilidades y corruptelas de los malos mexicanos. Sublimación que para el pintor es uno de los muchos logros del cruento sacrificio de la Revolución.

Volviendo a la analogía entre pintura y corridos, hay que recalcar que en esos murales Diego Rivera no canta, grita a voz en cuello los problemas humanos. Por supuesto que el artista no olvida en su “crónica” los antecedentes del suceso.

El corrido pictórico comienza con el gran tablero “La Revolución proletaria”. En él, Frida Kahlo- genial pintora y esposa de Diego- en medio de un gran arsenal, provee de armamento a grupos de obreros, soldados y campesinos. Dos banderas, una con la hoz y el martillo y otra que ostenta el lema de Emiliano Zapata, *Tierra y Libertad*, forman parte del lenguaje que anuncia el crucial momento, en tanto que la fotógrafa Tina Modotti y el también célebre muralista David Alfaro Siqueiros, con su presencia, sancionan tal hecho.

Asimismo, las acciones bélicas también están reseñadas en “La trinchera” y “El herido”. Pero el canto que inspiró a Rivera -más que la explicación o la secuencia histórica de todo ese trascendental acontecimiento- es la premonitoria referencia a las benéficas reformas que la Revolución traería para México y los oprimidos; así se entonan los versos:

Cuando el pueblo derrocó a los reyes  
y al gobierno burgués mercenario  
instaló sus “consejos” y leyes  
y fundó su poder proletario.  
En Cuautla Morelos hubo  
un hombre muy singular...  
justo es ya que se los diga  
hablándoles pues en plata  
era Emiliano Zapata  
muy querido allá.

Pero además del campesino zapatista, toda la población liberada corea al unísono:

Todo es un mismo partido ya  
no hay con quien pelear,  
compañeros, ya no hay guerra,  
vámonos a trabajar.

No hay duda que en tan mexicana, poéticas y coloridas notas compuestas por Diego Rivera, el artista se apodera con exaltada imaginación de la realidad, la recrea, y además afianza la proeza de los anónimos héroes, los mismos que por su arte son redimidos mediante la unión y el trabajo. El pintor, al igual que Posada, ironizó, como los buenos cantadores de corridos, y en el campo de esa dicotomía cotidiana que forman la risa y el drama, nos entrega

lo que constituye la “savia más rica de la historia”, el sentir y discurrir del mexicano y su alma.

Pese a la ausencia de Vasconcelos y un lapso breve sin apoyo del gobierno, la producción mural no cesa; los edificios más significativos, entre otros la ex capilla de la hacienda de Chapingo, Estado de México, y el Hospicio Cabañas en la ciudad de Guadalajara, son seleccionados para la continuación del relevante proyecto. Diego Rivera y José Clemente Orozco siguen al frente en la elocuencia plástica que ahora se inclina por profundizar en un intenso ejercicio reflexivo sobre historia y Revolución.

Rivera, como en casos anteriores, ha dejado un breve texto en relación con su quehacer en la Capilla de Chapingo:

El pintor se ha esforzado por comunicar el estilo arquitectónico de la capilla- renacimiento español- con una estética genuinamente mexicana, sin que esto quiera decir pintoresco o arqueológico. El asunto que sirve a esta decoración, floración y fructificación, fenómenos que proyectan su símbolo natural sobre el desarrollo de la vida del hombre productor, CAMPESINO Y OBRERO. El pintor se permite insistir, pues que de los sistemas- o asuntos- de sus pinturas, ha hablado, en que cuando los trata, cuando los escoge, lo hace para hacer posible la absoluta sinceridad para su espíritu y la completa libertad plástica.<sup>26</sup>

En efecto, la simbología de las pinturas se inscribe en una homologación entre el proceso biológico de la fructificación de las plantas y el desarrollo de la existencia del hombre productor, campesino y obrero.

Al rango de magistral asciende esta ornamentación ejecutada por él en la ex capilla de la hacienda de Chapingo (1926-1927). Creación que la crítica considera obra cul-

---

<sup>26</sup> Diego Rivera, *op. cit.*, p. 89.

minante no sólo de México sino del panorama mundial. En esas paredes el mensaje está hecho con una intención universalista y en él la circunstancia mexicana se adentra en el gran plan.

Diego Rivera abandona el tono punzante y, continuando con el tema de la Revolución, pinta varios tableros. Aquí, en otra faceta de la lírica popular, hermana la trascendencia de la epopeya bajo un matiz en el que lo trágico es el detonante, y mientras en la Secretaría de Educación Pública la idea es la representación clara que permita a quien se acerque a los murales entender la crítica a los opresores y el resurgir de los oprimidos, en Chapingo emplea los símbolos para, dentro de una mayor gravedad, indicar el transcurso revolucionario.

En la capilla se observa el mismo cuidado serio y profundo, remarcado por tonalidades sepias atemperadas con fugacidad de colores vivos, o zonas culminantes acentuadas, sobre todo, con rojos tierra. Tonalidades que recuerdan murales como “La maestra rural” o “La muerte del peón” de la Secretaría de Educación Pública.

Diego Rivera plantea dos órdenes, “La evolución natural del hombre” y “La transformación social del hombre”, en el particular contexto del siglo XX mexicano. El primero está mostrado en los alegóricos y poéticos desnudos femeninos. En el cambio social, son los trabajadores mexicanos los encargados de dar cuenta de su calvario y posible redención. Si la excelencia es notoria en los rotundos e ideales desnudos, no son menos importantes las pinturas de expresión artística más abstracta, que con una esquematización menos apegada a modelos reales, subrayan las conmovedoras escenas, como es el caso de “Germinación de la Revolución”, o bien esa otra que engloba el optimismo de encontrar en el sacrificio de los máximos líderes agrarios, Zapata y Montaña, no una pérdida estéril, sino por el contrario las raíces de la renova-

ción, que en la pintura absorben la savia de los cuerpos de los mártires y nutren a la planta de maíz, alimento esencial de la población mexicana.

La decoración de la capilla posee armonía en cuanto a las formas y al colorido. Proporciones y perspectivas así lo atestiguan. El mensaje del pintor es convincente y pese a la dualidad expresiva de las diferentes figuras, en el aspecto ideológico y formal guarda una gran coherencia.

Rivera toma nuestra historia como fuente siempre inspiradora para casi toda la creación que ejecuta en el país, lo que hace decir a Fernando Benítez: “es el mejor historiador que ha tenido México”; y en esa tarea pictórica la revolución Mexicana guarda un lugar preponderante.

Mientras Diego Rivera trabaja ininterrumpidamente, tanto Orozco como Siqueiros viajan y muestran las bondades comunicativas del muralismo. Orozco en Estados Unidos, en Pomona College y en Dartmouth College, ejecuta entre otros los murales “La familia universal” en el primero, y para el segundo, “Antiguos sacrificios humanos”. Por su parte, Siqueiros, en la Chouinard School for Arts de Los Ángeles, lleva a cabo “Un mitin obrero” y en Argentina, en una casa particular, experimentando con pistola de aire y silicón, realiza “Ejercicio plástico”. No será hasta 1939 cuando en México decore la escalera del edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas con el “Retrato de la Burguesía.”

Volviendo a Orozco, éste:

predica con el ejemplo la originalidad de su pintura, sus temas plurales, la riqueza de expresiones, su mundo visible, sus fantasmas interiores y su sentido íntimo de emoción le compelen a poblar cientos y cientos de metros, en los que su agobiante inquietud por el comportamiento humano aparece en pinturas cuyos denominadores son la tragedia, lo conmovedor, las luchas fratricidas sobre

todo. Asuntos que se inscriben en la dialéctica del horror.<sup>27</sup>

Así, dentro de esa especie de borrachera que produce la obra de Orozco, el fuego purificador es conciencia y catarsis, distingue modelos, registra parábolas y si definitivamente en las pinturas del Palacio de Gobierno de la ciudad de Guadalajara predominan la destrucción y lo abismal, en ellas la tea ardiente que porta el libertador Hidalgo ofrece resurrección después de este caos. La diversidad asimismo comporta un nuevo ordenamiento en la exégesis histórica con que decora la capilla del Hospicio Cabañas, muros aglutinadores de todos los intereses que han guiado al pintor en medio de la voluptuosidad y tragedia que conforman su discurrir pictórico. En este conjunto formidable en el que la arquitectura se plegó a la voluntad del artista para planear las acciones bienhechoras, o bien la maldad y barbarie de la humanidad y en una disposición que Justino Fernández avisora como “eidéticamente en forma piramidal” héroes y máquinas, circunstancias de toda índole apuntan hacia el hombre que ocupa la cúspide de esa pirámide- imagen que sublima las monumentales figuras de otros mundos lejanos- como el gran símbolo que es el abrasarse en las rojas llamas del paso trascendental que lo eleva de lo terrestre al plano metafísico.

Es en 1931 cuando Diego Rivera inicia su quehacer mural en los Estados Unidos y sería en Detroit, en el Institute of Arts, en donde realiza 26 tableros al fresco en los que la vida industrial norteamericana es el novedoso tema aceptado y magistralmente desarrollado por el artista. Mientras que en el Rockefeller Center de Nueva York,

---

<sup>27</sup> Elisa García Barragán, en: *Homenaje a Clementina Díaz y de Ovando. Devoción a la Universidad y la Cultura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1993, p. 199.

en “Retrato de Norteamérica”, la historia de los Estados Unidos y la ininterrumpida lucha de clases en aquel país fueron el asunto que destaca en los 21 tableros móviles.

Después de otros muchos trabajos regresa a México en 1934, en donde recibe críticas de Siqueiros por el planteamiento hecho en “Retrato de Norteamérica”. Juicios que le sirven a Siqueiros para globalizar su credo muralista. Así da inicio una polémica entre los dos pintores. Siqueiros, batallador, solapa su desafecto indicando su voluntad de aclarar confusiones ideológicas en el ámbito de la plástica. Para ello subraya:

El “movimiento muralista mexicano” surgió de la Revolución Mexicana. Quiero decir que emergió de una revolución popular (principalmente agraria). Esta revolución fue dirigida teóricamente y en sus aspectos militares por la pequeña burguesía artesana del país. Con esta revolución el movimiento comenzó a existir, con ella floreció y con ella decayó. De la Revolución Mexicana tomó sus características, primeramente su confusionismo utópico, y siempre su constante oportunismo.

Sus fundadores y promotores fuimos arrastrados por todos los torbellinos y la natural confusión de su ideología: su chovinismo anárquico.<sup>28</sup>

La polémica tuvo como resultado un acuerdo entre los dos artistas que se consumó en nueve puntos:

1.- El movimiento muralista mexicano debe analizarse de manera autocrítica y hay que aprender lo máximo de las experiencias, para poder crear un arte nuevo, revolucionario y útil para los obreros.

2.- La primera fase del arte revolucionario sólo ha sido “embrional”, sólo ha sido un primer escalón en el camino hacia el arte político masivo.

---

<sup>28</sup> Maricela González Cruz Manjarrez, *op. cit.*, p. 34.

4.- El arte ha servido más a los intereses demagógicos del gobierno que a los intereses de los campesinos y obreros.

6.- La población mexicana apenas conoce las obras, mucho menos se puede hablar de utilidad alguna para los obreros y campesinos...

7.- Los artistas se han concentrado demasiado en la pintura mural, cayendo en el gravísimo error de no llevar a cabo la organización de un taller cooperativo planteado junto con la organización del Sindicato, para ejecutar toda una serie de modalidades de plástica revolucionaria, eminentemente móvil, capaz de penetrar por su forma, contenido y precio ínfimo como producto hasta las capas más pauperizadas de las masas obreras y campesinas.

Nos referimos a estampas, reproducciones de dibujos, hojas impresas con literatura e ilustraciones, pinturas transportables, reproducciones por medios mecánicos, etc.

8.- Ha sido un error realizar los murales casi exclusivamente en el interior de los grandes edificios, hubiera debido observarse más la obra gráfica transportable. En este punto se destaca positivamente la labor de Siqueiros en Los Ángeles.

9.- Una causa importante de todas estas fallas ha sido la deficiente orientación revolucionaria política de los artistas. Éstos, a pesar de todas sus afirmaciones, han sido más bien unos románticos, políticamente ingenuos, que más bien buscaban una arquitectura bella y apta para la pintura que un lugar estratégico.<sup>29</sup>

Siqueiros continuaría su quehacer en Sudamérica. En Chillán, Chile, en la biblioteca de la Escuela México, lleva a cabo un interesante experimento. “Muerte al invasor” lo lleva a crear un espacio en el que gracias a un truco óptico convierte un techo plano en una bóveda. La superficie arqueada de masonite y triplay le permitió desarrollar “la

---

<sup>29</sup> *Op. cit.*, p. 161.

lucha de dos pueblos por la independencia y la libertad: el chileno y el mexicano”.<sup>30</sup>

No sería hasta años más tarde cuando Siqueiros pintaría su novedosísimo mural “La Revolución contra la dictadura porfiriana” en el Museo Nacional de Historia de la ciudad de México. En este trabajo amalgama en dinámicas opuestas las fiestas de ese periodo. Por un lado lujo, desenfado y alegría de vivir en esa *belle époque*, contra la angustia y la rabia de las masas armadas que acuden a arrebatarse sus derechos al antiguo régimen. Mural en el que se concreta una vieja pretensión del artista: crear vínculos más estrechos con el espectador, que frente a la pintura logra sentir el ritmo que en oleadas circunda al dictador, o bien la masa en su enérgico avance le obliga a retroceder pues se siente la inquietud de ser arrollado por ella. La novedad no estriba sólo en la vorágine, está también en la técnica. El pintor emplea la piroxilina, escorzos difíciles, largas pinceladas. Ahora soslaya el mito y la metáfora. No teoriza en abstracto. Con profundidad y claramente presenta la hondura de su juicio político y con desenvoltura expresiva plantea con gran riqueza formal y sentido humanista el trascendente momento.

Las más grandes mudanzas en cuanto a técnica de la pintura se dan en la obra de Siqueiros. Él, que siempre propugnó por la experimentación ofreciendo la amplia gama de acrílicos y el trabajo colectivo, pudo constatar las bondades de sus prédicas.

Volviendo a los artistas revolucionarios mexicanos, Ida Rodríguez Prampolini sintetiza su itinerario conceptual:

trataron, por lo tanto, de establecer un diálogo, ofrecer una lección histórica, social, filosófica, pero no se confundieron con el pueblo sino que intentaron elevar a éste

---

<sup>30</sup> Antonio Rodríguez, David Alfaro Siqueiros. *Pintura mural*. México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1992, p. 43.

a nivel suyo, en una positiva conquista, en una real enseñanza para identificarlo con la conciencia de los artistas.<sup>31</sup>

Exigencias de espacio sólo permiten hacer esta apretadísima síntesis de los tres grandes muralistas mexicanos. Síntesis que de ninguna manera desdeña otros nombres: Fernando Leal, Pablo O'Higgins, Luis Arenal, Amado de la Cueva, Juan O'Gorman y Jorge González Camarena, Alfredo Zalce, José Chávez Morado, Arnold Belkin, etcétera. Además de certificar una corriente que crece, que no ha perdido vigencia.

Llama la atención a la crítica tanto nacional como internacional que pintores de generaciones posrevolucionarias sigan insistiendo en dar su mensaje, su concepción histórica de la Revolución Mexicana. En sentido general y con ánimo de clasificar, dos corrientes a manera de una "Y" siguen el muralismo mexicano. Por un lado la representación de un muralismo abstracto que va desde el expresionismo al geometrismo apoyando más valores líricos y dramáticos, pero recogidos dentro de un significado intimista desprovisto de toda mensajería histórica. De paso conviene señalar que a pesar de que estos grupos se apartan temáticamente de la historia cívica, aprendieron sin embargo de la pintura mural revolucionaria la técnica, el contenido grandioso de esa expresión pictórica. Por el otro sin embargo, la tenacidad de pintores que siguen acudiendo al tema de la Revolución Mexicana dentro de un figurativismo, un neofigurativismo, fervorosos creyentes de que la ideología y el conocimiento cívicos de aquellos hechos que transformaron la vida nacional perduran y deben perdurar. Adherido a todo esto persiguen la tra-

---

<sup>31</sup> Ida Rodríguez Prampolini, "Dos conceptos del arte revolucionario", en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 33, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1964, p. 78.

dición de que no hay texto que enseñe más que el libro visual del muralismo. Tal perseverancia se ha afirmado en el Taller del Muralismo de los Pintores Muralistas Mexicanos, A.C., con sede en la ciudad de Cuernavaca, Morelos, que hoy día solicita la adhesión de estudiantes y pintores para realizar murales sobre la Revolución en vez de desperdiciar la vocación artística en leyendas o estampas murales, o en el puro graffiti.

En este sentido, tanto el gobierno federal como los gobiernos de los estados y las presidencias municipales de grandes y pequeños pueblos siguen otorgando a estos creadores cívicos- a veces con cierta demagogia- espacios para que sean pintadas la crítica y los principios de una historia que todavía se discute, que todavía apasiona, que todavía no ha perdido su integración.

En México, con la Revolución de 1910, surge un arte de compromiso social ligado a las luchas revolucionarias, que hace del muralismo un arte sin precedente en el conjunto plástico universal del siglo XX. El muralismo, al romper con el círculo cerrado del mercado al que está uncida la producción del arte por el arte, intenta siempre tener una proyección pública, por lo tanto de amplitud social.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Cardoza y Aragón, Luis. *Pintura contemporánea de México*. México, Ediciones Era, 1988, 232 p.
- Cuesta, Jorge. *Poemas y ensayos*. Prólogo de Luis Mario Schneider; recopilación y notas de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, 5 vols.
- Charlot, Jean. *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*. México, Editorial Domés, S.A., 1985, 375 p.
- Fell, Claude. *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México,

- Instituto de Investigaciones Históricas, 1989, (Educación, Cultura e Iberoamericanismo en el México Postrevolucionario), 406 p.
- Fernández, Justino. *José Clemente Orozco. Forma e idea*. México, Librería de Porrúa, Hnos. y Cía., 1942.
- Fernández, Justino. *Textos de Orozco*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, (Estudios y fuentes del Arte en México, IV), 183 p.
- Fernández, Justino. *Arte moderno y contemporáneo de México, II. El arte del siglo XX*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, 189 p.
- González Cruz Manjarrez, Maricela. *La polémica Siqueiros-Rivera. Planteamientos estético-políticos 1934-1935*. México, Museo Dolores Olmedo Patiño, 1996, 170 p.
- Paz, Octavio. *México en la obra de Octavio Paz, I. "El peregrino en su patria"*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987, (Letras Mexicanas, I), 766 p.
- Paz, Octavio. *México en la obra de Octavio Paz, III. Los privilegios de la vista*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987, (Colección Letras Mexicanas), 513 p.
- Reyes, Alfonso. *Pasado inmediato y otros ensayos*. México, El Colegio de México, 1941.
- Rodríguez Prampolini, Ida, "Dos conceptos del arte revolucionario", en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 33, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1964, p. 78.
- Rivera, Diego. *Textos de arte*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, (Estudios y Fuentes del Arte en México, LI), 430 p.
- Súarez, Orlando S. *Inventario del Muralismo Mexicano*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Difusión Cultural, 1972, 412 p.
- Varios Autores. *Historia del arte mexicano*. México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, Salvat, 1982, (fascículos 91, 92, 101 y 102).
- Varios Autores. *Homenaje a Clementina Díaz y de Ovando. Devoción a la Universidad y la Cultura*. México, Universidad Nacional

Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1993, 291 p.

Varios Autores. *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, 2 vols.

Villaurretia, Xavier. *Obras*. México, Fondo de Cultura Económica, 1974, (Letras Mexicanas), 1096 p.