

Las narrativas visuales de la historia nacional en el muralismo mexicano: alegorías de una nación.

VISUAL NARRATIVES OF NATIONAL HISTORY IN MEXICAN MURALISM:
ALLEGORIES OF A NATION

Indira Sánchez-López*

Resumen: En el presente artículo se abordan cuatro obras murales, pertenecientes a la corriente artística conocida como muralismo mexicano, a través de un análisis iconográfico que permite identificar los elementos que las componen así como las narrativas visuales en las que se sustentan. El propósito consiste sobre todo en explicar la forma en que se retoma el tema histórico en las obras y, por lo tanto, cómo los personajes y etapas históricas a las que hacen referencia se articulan con valores y símbolos mediante el uso de un lenguaje alegórico. De esta manera, se podrán comprender los discursos plásticos cuyo contenido está ligado a la representación de la Historia nacional así como reconocer el carácter de las propuestas pictóricas y entender la variación y complejidad de las composiciones.

Palabras clave: iconografía, imágenes, pintura, obra artística, lenguaje simbólico.

Abstract: Abstract

This article deals with four mural works, belonging to the artistic movement known as Mexican muralism, through an iconographic analysis that allows identifying the elements that compose them as well as the visual narratives on which they are based. The purpose is above all to explain the way in which the historical theme is taken up in the works and, therefore, how the characters and historical stages to which they refer are articulated with values and symbols through the use of allegorical language. In this way, it will be possible to understand the plastic discourses whose content is linked to the representation of national history as well as recognize the character of the pictorial proposals and understand the variation and complexity of the compositions.

Keywords: iconography; images; painting; artistic work; symbolic language

*Universidad Autónoma del Estado de México, México
Correo-e: isanchezl@uaemex.mx
ID 0000-0001-7626-0915
Recibido: 27 de noviembre de 2023
Aprobado: 27 de agosto de 2024



INTRODUCCIÓN

En el presente artículo se exponen y analizan iconográficamente algunas obras del muralismo mexicano cuyo contenido está sustentado en temáticas históricas o directamente relacionado con ellas, se pretende abordar las variaciones o tendencias que existen en estas representaciones artísticas que arrojan diversas propuestas pictóricas en las que se presenta una interpretación particular de personajes, hechos o situaciones específicas que han configurado y alimentado, desde la expresión plástica, los discursos visuales sobre la historia nacional, sus etapas y procesos. Se parte de la hipótesis de que las composiciones murales en cuestión utilizan como eje articulador o estructurante la temática histórica, valiéndose de un lenguaje alegórico a través del cual establecen relaciones simbólicas concretas entre los distintos elementos que en ellas intervienen.

Se debe considerar al arte como una actividad y, por consiguiente, a la manifestación artística como una forma específica de praxis, no obstante, resulta necesario tomar en cuenta que toda praxis es una actividad, sin embargo, no toda actividad puede ser considerada praxis, dado que la praxis es una forma de actividad específica, es decir, fundamentalmente es una “actividad conforme a fines, y éstos sólo existen por el hombre, como productos de su conciencia. Toda acción verdaderamente humana exige cierta conciencia de un fin, el cual se supedita al curso de la actividad misma” (Sánchez, 2003: 266). De manera tal que la ejecución de obras de arte, de gran formato en el caso de las pertenecientes a la corriente muralista, responden a un propósito estético y son parte de un proceso creativo y transformador en el que cada artista decidió la forma de aproximarse a algún tema histórico y de articular su propuesta visual.

Al concebir a la creación artística como praxis, entendemos que, la interrelación entre la idea preconcebida en la mente del artista bajo

la cual diseña un boceto e imagina la composición formal y temática de la obra mural, así como la distribución y organización de los elementos que la integrarán, los medios e instrumentos a su alcance para la elaboración de la composición y el dominio técnico de su autor, convergen para producir una narrativa cuya estructura se sustenta en determinados aspectos figurativos y principios compositivos que entrañan una intencionalidad y contienen en potencia una significación estética, social y cultural. Lo anterior enmarcado en un contexto histórico en el que tales manifestaciones artísticas cobran sentido, pueden ser comprendidas e interpretadas, dado que, como se ha mencionado, la elaboración de los discursos visuales se vale de ciertos recursos técnicos y estilísticos que se complementan con la forma que los autores tienen de abstraer elementos de la realidad y que han de resultar en una unidad coherente asequible a los espectadores, pues,

La praxis es, ciertamente, una actividad consciente y no puede existir más que en la luz (...). Elucidación y transformación de lo real progresan, en la praxis, en un condicionamiento recíproco. Y es esta doble progresión lo que constituye la justificación de la praxis. Pero, en la estructura lógica del conjunto que forman, la actividad precede a la elucidación, pues, para la praxis, la instancia última no es la elucidación, sino la transformación de lo dado (Castoriadis, 2013: 122).

En este sentido, resulta preponderante considerar los factores ligados a la composición plástica y estética de las obras, así como también recuperar su contexto de realización y ubicación, ya que tales elementos participan en su integración a la arquitectura e incluso en la función social que desempeñan o bien en la definición de su carácter cultural y didáctico, como resulta ser el caso de algunos murales localizados en museos

o centros escolares, aspecto que determina su lenguaje, condiciona su propósito y justifica su existencia.

LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA MURALISTA

Desde el surgimiento del movimiento muralista mexicano, a principios de la década de 1920, impulsado por el entonces Secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, quien “subordinó a su campo (...) y a su autoridad como ideólogo y cabeza de las instancias educativas, artísticas y culturales oficiales el camino y el modo de alcanzar la mixtura para poder conformar al Estado nación revolucionario” (Azuela, 2005: 90), proliferaron los temas históricos, aunque los contenidos de las obras no fueron exclusivamente de esta índole, un claro ejemplo de ello son algunas de las composiciones ubicadas en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, en la Ciudad de México, lugar en el que se encuentran, entre muchos otros, murales de carácter filosófico y con tintes cosmogónicos tales como *La Creación* (1922), de Diego Rivera en el anfiteatro Simón Bolívar, considerada la obra que marcaría el comienzo del movimiento plástico en cuestión; la obra mural *El espíritu de Occidente*, también conocida como *Los elementos* (1923), de David Alfaro Siqueiros realizada en el cubo de las escaleras de dicho recinto.

La importancia y trascendencia del muralismo mexicano como corriente plástica y, más aún, como movimiento artístico, “radica no solamente en el gran legado de obras (...), sino también en la creación de un arte público, monumental y político sin precedentes en la historia del arte” (Jaimes, 2012: 15). La representación y selección de temas de corte histórico fue una tendencia que paulatinamente se iría consolidando en esta expresión artística, aunque existen murales en los que desde tempranamente se abordan

pasajes sobre la Conquista española y se ilustran escenas o hechos relacionados con la Independencia y la Revolución mexicanas.

Será hasta finales de la década de 1920 que las representaciones de tipo histórico abunden y sean recurrentes en el muralismo y se conviertan en una de las características distintivas de sus propuestas plásticas, presentando en sus obras una iconografía ligada a la generación de un discurso nacionalista, cohesionador y con miras a alimentar un sentido patrio, sustentado en las más diversas imágenes, símbolos y escenas, a veces para exaltar la solemnidad o participación de algún personaje, destacar un acontecimiento de especial relevancia o para intentar abarcar, mediante la abstracción de sus características centrales, periodos o etapas emblemáticas de la historia nacional. Por lo tanto, hay que considerar que,

El muralismo manifiesta un sentido original y crítico frente a determinaciones eurocentristas y su definición histórica y política implica la consideración necesaria (...) del contexto en el que este movimiento se realiza, para poder comprender sus variantes, ya que el muralismo, pese a su heterogeneidad, se caracteriza por asumir su momento histórico y por la comunicación artística de sus inquietudes a través del realismo (González, 1994: 9).

Asimismo, será a partir de la década de los cincuenta que se busque la integración plástica, es decir, integrar la obra pictórica al espacio arquitectónico, para lograr una armoniosa coexistencia entre ambos aspectos, ya que en un inicio la pintura debía adaptarse o ajustarse a los espacios asignados, muchas veces condicionando su alcance o diseño, por lo que el artista debía enfrentar situaciones relacionadas ya sea con la propia arquitectura del lugar o condiciones de deterioro de los muros que dificultaban o incluso obstaculizaban el desarrollo de las obras. De cualquier modo, el muralismo es un arte altamente ligado

a la sociedad, principalmente por sus características compositivas, esto es, un arte de grandes dimensiones y público, lo que influye en la posibilidad de apropiación y significación de las composiciones en el espacio público a lo largo del tiempo. A continuación, abordaré cuatro obras murales cuyo contenido expresa temas y aspectos de carácter histórico, es importante señalar que el orden en el que se mencionarán las composiciones seleccionadas para su análisis obedece únicamente a su fecha de elaboración.

Es importante mencionar que se han elegido obras murales cuyo contenido hace referencia a etapas, acontecimientos y figuras emblemáticas de la historia mexicana. De igual modo, las obras en cuestión fueron realizadas en distintas décadas lo que permite identificar y comprender ya sea las constantes o las variaciones de las propuestas pictóricas en la expresión muralista y la forma en que cada autor logró configurar su discurso visual y aportar al campo artístico.

Por ello, la elección de las obras murales responde en gran medida al hecho de que en ellas se exponen y retratan tres de los acontecimientos más icónicos de la historia nacional, a saber, la Conquista española, la guerra de Independencia y la Revolución mexicana, así como algunos de sus principales personajes implicados, por lo que a partir de las temáticas recreadas en las composiciones es posible identificar y reflexionar sobre la configuración y el carácter de cada uno de estos discursos visuales en los que se propone una forma de aproximarse a la historia y de generar una interpretación alrededor de ésta.

Es oportuno mencionar que, entre los autores de las obras que serán analizadas, concretamente Pablo O'Higgins y David Alfaro Siqueiros, si bien abordaron temáticas históricas en sus composiciones murales, gran parte de su producción artística se caracterizó por el tratamiento de cuestiones sociales y políticas desde perspectivas ideológicas específicas, no obstante, la representación de ciertos personajes históricos o etapas de la historia mexicana en su obra mural revela

la preponderancia y remite a la tendencia que constituyó la alusión a los aspectos históricos en las composiciones de la corriente muralista, dado que, " el muralismo (...) había nacido de la Revolución mexicana (...) Fue la expresión de sus protestas, sus aspiraciones y sus mitos" (Subirats, 2018: 149). De igual modo, las obras seleccionadas fueron realizadas desde principios de la década de 1930 y hasta finales de la década de 1960, lo que además, permite comprender y dimensionar la extensión de la plástica muralista orientada a las representaciones históricas a lo largo de los años.

SOBRE EL PROCESO EVANGELIZADOR Y LA IMPOSICIÓN DE LA FE CRISTIANA: LA APROXIMACIÓN DE PABLO O'HIGGINS

La primera obra mural a la que haré referencia es *La quema de códices o La rebelión contra la dominación del clero católico* (1933), del artista Pablo O'Higgins, fue realizada con la técnica del *fresco*, tiene unas dimensiones de 3.66 x 2.74 metros y está ubicada en el muro sur del cubo de la escalera de la Escuela Primaria *Jesús Romero Flores*, en la colonia Industrial Vallejo, en la Ciudad de México. El contenido de la composición remite a un hecho vinculado con la Conquista Española y específicamente al proceso de evangelización que estuvo a cargo del clero regular a su llegada al territorio mesoamericano, labor realizada a través de las órdenes religiosas con el firme propósito de llevar a cabo la conversión de los indígenas al cristianismo e intentar despojarlos de las prácticas consideradas por los frailes como cultos paganos.

En el centro de la composición se puede apreciar la figura de un clérigo vestido con una sotana en tono oscuro y portando una mitra, ornamento utilizado sobre la cabeza durante los oficios litúrgicos, que en la parte superior tiene el símbolo de la cruz cristiana, con el brazo izquierdo

extendido hacia arriba sostiene una antorcha o tea con la que alumbraba, mientras que, con la mano derecha, coloca a un niño indígena una venda sobre los ojos, el cuerpo del menor aparece de frente con la postura ligeramente encorvada y vistiendo únicamente un calzón de manta con las manos hacia atrás, presumiblemente atadas en lo que sugiere ser un franco acto de dominación y sometimiento.

En el costado derecho del clérigo aparece un hombre cuya apariencia indica ser un poblador español que pertenece a una clase acomodada, tal vez un comerciante, colgado al cuello lleva un escapulario, símbolo del yugo de Cristo, con su mano derecha sostiene un látigo, está mirando al frente con particular atención y mantiene en su rostro una expresión que parece apoyar y validar el acontecimiento antes descrito, por lo que en este fragmento de la obra coexiste la idea de la coacción tanto psíquica como física implícitas en la propagación e imposición de la doctrina cristiana.

Detrás del religioso, de mirada inquisitiva, se puede observar la imagen de un conquistador español portando su respectiva armadura, apoya con firmeza una espada sobre el suelo, la incorporación de este personaje connota ya no sólo la conquista espiritual sino también la conquista bélica que tuvo lugar. En la parte derecha de la composición se puede apreciar a miembros de la población nativa que también atestiguan la acción ejecutada por el clérigo, una mujer con vestimenta clara que intenta abrazar a un pequeño niño, igualmente indígena, que aparece desnudo, de espaldas y de pie, la mujer tiene la cabeza elevada y girada a la izquierda, mantiene su mirada atenta que enfatiza su estado de expectación, casi de asombro.

Por último, del lado izquierdo, se implica en la escena un indígena más, un hombre que está de espaldas vestido con tan sólo un calzón de manta, el cual permanece de pie y tiene los brazos extendidos hacia arriba, con ambas manos sostiene una especie de pico o herramienta con

la que simula desempeñar un arduo trabajo, su imagen es la de un sujeto humillado y explotado, es muy probable que el hombre con el látigo antes referido esté ahí para forzarlo a trabajar o castigarlo en caso contrario. Asimismo, se observan algunos elementos de vegetación propia de Mesoamérica que ambientan y refuerzan el carácter público de la escena que acontece, del lado derecho, un árbol de frondosas hojas y, del lado izquierdo, una planta tipo crasa o suculenta. En el fondo, en la parte media superior, coronando y rematando la composición, sobresale la imagen de un enorme sol que en su centro alberga la figura de un águila nacional invertida. De esta forma, en esta obra mural O'Higgins:

alude a un pasaje de la historia en la que Fray Juan de Zumárraga destruye valiosos testimonios de la época prehispánica. El águila en posición invertida alude a la destrucción y el sometimiento de la cultura prehispánica y el dominio de los españoles a través de la Iglesia. Este mural muestra una inscripción ahora ilegible que pertenece al libro maya *Chilam Balam de Chumayel*: "Apenas acabas de nacer y ya estás sometido bajo el peso del trabajo" (...) la figura del obispo en la parte central destaca entre la de los indígenas de cuerpos desnudos y de piel morena. Los colores abundan en marrones, ocres y el rojo de la parte superior (Fuentes, 2012: 114).

En este sentido, se puede sostener que, además de la narración o el relato visual basado en un hecho histórico, en esta obra el artista recalca el carácter violento y avasallante inherente a los procesos y prácticas relacionadas con la imposición de la fe cristiana, así como la puesta en marcha de mecanismos orientados a despojar a los indígenas de su cosmovisión. Es pues la composición, una forma de ilustrar y criticar las acciones de dominación y el sometimiento de las que la población nativa fue objeto por parte de los religiosos y otros miembros de la sociedad

española, obligados a transformar su esquema espiritual, dado que la implantación del nuevo orden colonizador europeo exigía la aniquilación de elementos propios de la cultura prehispánica en materia religiosa, extendiéndose también a otros ámbitos como el político y el económico. Aunado a lo anterior, y atendiendo al título de la obra, se muestra cómo los nativos tuvieron que renunciar a su cultura y fueron despojados de materiales de valor inestimable, tales como los códices, documentos que constitúan auténticos testimonios de la vida mesoamericana, cuyo principal significado y valor residía en que narraban elementos de la historia y la sociedad prehispánica.

Resulta oportuno mencionar que el trabajo artístico de Pablo O'Higgins no se reduce a la obra mural, pues también es conocida su labor en la técnica del grabado, incluso fue miembro fundador del reconocido Taller de Gráfica Popular (TGP), en el que realizó una diversidad de grabados en los cuales abordó primordialmente el tema obrero, así como la representación de cuestiones educativas y culturales, destacando por su capacidad y calidad dibujística, pues ya sea en su labor como grabador o en la realización de obra de caballete y mural,

El dibujo (...) tuvo mayormente un carácter preparatorio o mnemotécnico (...) sus apuntes son esa especie de tomas instantáneas que una educación visual finamente cultivada, una destreza para la síntesis dibujística y una memoria privilegiada (...) le permitieron hacer acopio de información a la cual acudir con ulterioridad (Galindo, 2005: 162).

Se puede apreciar que, dada su experiencia en el grabado y particularmente en la litografía, el artista trasladó elementos de su trabajo gráfico a la ejecución de obra mural, principalmente en lo concerniente al estilo plástico que predomina en la elaboración de los trazos y figuras que

en ella aparecen. No menos importante resulta señalar la naturaleza de los temas representados por O'Higgins, tanto en su obra gráfica como mural, marcada por un sentido de crítica y afán de denuncia social, o al menos, es lo que se advierte en gran parte de su trabajo plástico, tendía a destacar el compromiso social del artista, convencido de que, a través de las manifestaciones artísticas, éste puede exponer, criticar y pronunciarse ante situaciones específicas y de distinta índole, "según el artista, una premisa fundamental de su práctica consistía en saber que no sólo somos maestros del color y la línea sino educadores políticos" (Reyes, 1999: 16). De este modo, en la obra referida, el autor alude a la Conquista española como un proceso de dominio y como una forma de despojo espiritual y cultural, planteando así una postura frente a dicho acontecimiento histórico.

Respecto a la obra que nos ocupó del autor, no se debe dejar de mencionar las dificultades en torno a la conservación de la composición, en virtud de las condiciones en las que prevalece, algunas de ellas naturales y que obedecen al paso del tiempo (humedad, polvo adherido, desprendimientos del aplanado, etc.) y otras como el hecho de que la obra se encuentra al alcance de los niños, aspectos que contribuyen a su deterioro, sin embargo, tales cuestiones escapan a los propósitos del este trabajo, no obstante, es preciso plantearlas y visibilizarlas.

Asimismo, es importante comprender que en el caso de los murales localizados en escuelas, principalmente en los planteles de educación básica, las obras más que un elemento decorativo se han integrado al espacio escolar con el objetivo de cumplir una función social en congruencia con la naturaleza del espacio que las alberga y, en ocasiones, resaltando por su valor o carácter didáctico, puesto que, frecuentemente en las composiciones se han retratado imágenes y símbolos que tienden a reforzar el imaginario social sobre la historia nacional o a convertirse

en un correlato visual de la propia enseñanza de la historia.

DE ÍCONOS, FIGURAS Y VALORES DE LA INDEPENDENCIA Y LA REVOLUCIÓN MEXICANAS: EL PINCEL DE OROZCO

A continuación, haré alusión a la obra *La gran legislación revolucionaria mexicana* (1948), del icónico muralista jalisciense José Clemente Orozco, pintada con la técnica del *fresco* y ubicada en la bóveda del Salón de Sesiones del Poder Legislativo, en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, abarca una superficie de 240 metros cuadrados. En su *Autobiografía* el artista expresó que uno de los temas que más preocupó e interesó a los muralistas de la época había sido la historia de México, aunado al hecho de que “el nacionalismo agudo hacía su aparición (...) Los temas de las obras tenían que ser necesariamente mexicanos (...) Los artistas se apasionaban por la sociología y la historia” (Orozco, 2009: 60).

En la parte central de la obra se observa la figura de Miguel Hidalgo y Costilla, aparece de medio cuerpo con traje negro y portando una camisa blanca con un alzacuellos, distintivo de la indumentaria eclesiástica, el rostro del cura liberal tiene un gesto de conmoción acentuado en la expresividad de sus ojos con los que mira con particular atención. El personaje histórico en cuestión está representado con calvicie al centro de la cabeza y cabello cano ligeramente crecido en los costados, la posición de su brazo derecho forma un ángulo recto y con ambas manos sostiene un pliego blanco en el que se puede leer en letras rojas y mayúsculas la palabra *libertad*, derecho y condición asociada al también conocido como *Padre de la patria*, quien proclamara la abolición de la esclavitud y alentara el movimiento independentista que tenía como propósito esencial deshacer el yugo político que la Corona Española ejercía sobre la Nueva España y derogar el orden que ésta le había impuesto, pues,

Los decretos de Hidalgo no hacen sino más que expresar la soberanía efectiva del pueblo. La mayoría de sus providencias son de carácter abrogatorio (...) Desde su alocución el 16 de septiembre, la abolición del tributo simboliza la destrucción de derecho existente. No existen ya para nosotros —dice— ni el rey ni los tributos (...) La abrogación del tributo es el signo exterior que anuncia una modificación más profunda: el salto libertario aniquilador de viejo orden (...) Revestido por la autoridad que ejerce por aclamación de la nación, Hidalgo abole la distinción de castas y la esclavitud, signos de la infamia y la opresión que ejercían las otras clases sobre los negros y mestizos. La libertad popular fundadora del derecho se revela mejor aún en los decretos de confiscación de bienes de los europeos, principal sostén del Estado (Villoro, 2019: 77).

En la parte superior de la obra, alrededor de Hidalgo, se puede apreciar la imagen de cuatro hombres, a la izquierda, un esclavo con el torso desnudo hacia arriba, su cuello está rodeado por unas pesantes cadenas que se extienden hasta su cabaza y le cubren los ojos, tiene la boca abierta en lo que sugiere ser un grito de dolor, sus brazos extendidos hacia arriba y con las manos sujetas por unas gruesas cadenas de las que parece querer liberarse desesperadamente; a un costado se observa a otro sujeto esclavizado que aparece al igual que el anterior con el torso desnudo y los brazos extendidos, las manos atadas por una cuerda, su cabeza está cubierta por una máscara de tortura de acero gris, símbolo del dominio y del poder del imperio español. Un tercer hombre está justo sobre el personaje del cura Hidalgo, aparece de espaldas rodeado por una enorme y gruesa cadena que lo circunda por la cabeza y se extiende a lo largo de su dorso, tiene las manos hacia atrás inmovilizadas por un grillete.

Finalmente, se puede apreciar la figura de un cuarto hombre situado al costado derecho de Hidalgo, se le observa con el torso desnudo

y musculosos brazos extendidos, tiene un gesto doliente en su rostro, la boca semiabierta y los ojos entrecerrados, se distingue además porque con su mano izquierda sostiene con fuerza lo que sugiere ser una manta o bandera roja a tono con los colores que integran el fondo, mientras que con su mano derecha empuña una afilada arma que connota la lucha libertaria, se puede decir que, de todos los hombres que rodean la figura de Hidalgo, este último es el que evoca un sentido de libertad o resistencia a diferencia de los otros que sufren el aprisionamiento de sus cuerpos, no obstante, detrás de él se muestran cuerdas, cadenas y alambres con púas que parecen amenazarlo y casi alcanzarlo. Cabe señalar que la posición y la distribución de los cuatro hombres favorece el sentido de circularidad y profundidad de la obra, además, existe

un peso emblemático de esta cuarteta de prohombres —figuras esenciales del imaginario nacionalista— Orozco logra una composición atractiva por la riqueza del color y la vigorosa pincelada, especialmente en el grupo de esclavos que rodea al cura de Dolores al momento de firmar el decreto de abolición de la esclavitud (Cervantes y Mackenzie, 2010: 432).

Así, el fondo de la escena, compuesto por tonos rojizos y anaranjados de gran intensidad, evocan fuego y complementan el estado de lucha y violencia que se representa, aspecto que le permitió al artista crear una poderosa síntesis plástica, asimismo, tanto los trazos como el uso del color contribuyen a lograr una atmósfera cargada de energía y fuerza en este fragmento de la obra. Respecto a ello, Orozco escribió en su *Autobiografía* que “la estructura de las formas dinámicas consiste en formas conmensurables organizadas en proporción geométrica” (Orozco, 2009: 102), así como su importancia e influencia en el aspecto compositivo de la obra de arte. Además, en lo referente al estilo plástico del artista, se puede resaltar que “desde sus primeras caricaturas

grotescas para la revista *El Machete* (...), la pintura de caballete, los dibujos y los murales de Orozco se distinguen por su expresionismo: un expresionismo radical” (Subirats, 2018: 85).

En la parte inferior de la obra, de derecha a izquierda, se observa una sucesión de personajes emblemáticos de la historia nacional. Al inicio se observa la figura de medio cuerpo de José María Morelos y Pavón, portando un traje negro y ropa religiosa que recuerda su condición de clérigo, en la cabeza lleva su distintivo paliacate, su rostro tiene un gesto amable y sereno así como una mirada a la vez atenta y esperanzadora, a su costado izquierdo, aparece la imagen de un hombre, de hombros hacia arriba, que tiene un aspecto desaliñado y una expresión adusta, casi áspera, en su rostro y muestra los dientes en señal de ataque o defensa, sostiene además una afilada arma.

Al costado derecho de Morelos, se encuentra la figura también de medio cuerpo de Benito Juárez, vistiendo traje negro, camisa blanca con un moño negro al cuello y una banda con los colores patrios cruzada a la altura del pecho, tiene gesto solemne en su rostro, el brazo derecho extendido y en su mano sostiene una pluma con la que simula la acción de escribir sobre un documento que está al fondo y en el que se puede leer en letras mayúsculas la palabra *Reforma*, detrás de Juárez, la imagen de un soldado perteneciente a las tropas liberales con vestimenta y gorra militar en color azul, refuerza la idea de las batallas desplegadas y emprendidas en dicho periodo histórico para defender los intereses nacionales en la llamada intervención francesa. Asimismo, el documento en cuestión, de tonos rojizos y cafés, sirve para demarcar visualmente a los personajes implicados en la escena. En el lado opuesto se identifica la imagen de Venustiano Carranza, quien aparece de medio cuerpo portando uniforme militar en un tono verde oscuro, usa anteojos así como bigote y barba crecidas y encanecidas, la expresión de su rostro es seria, tiene el ceño fruncido, mira fijamente con expectación. Por

último, se aprecia la figura, de hombros hacia arriba, del líder sureño revolucionario y agrarista Emiliano Zapata, se muestra con abundante bigote negro y mirada atenta, destaca su amplio sombrero de ala ancha en tono claro que contrasta con su vestimenta oscura, porta además una canana cargada de municiones.

Complementan este fragmento de la obra afiladas armas, específicamente bayonetas, armas diseñadas para combatir cuerpo a cuerpo y cuyo uso caracterizó a los enfrentamientos del siglo XIX, colocadas de manera vertical como signo inequívoco de las acciones bélicas y las luchas desarrolladas en las distintas etapas representadas de la historia nacional. El fondo de la escena es oscuro, lo cual produce un contrapeso cromático con la parte relativa a Hidalgo y a los esclavos, fragmento al que el artista asignó un espacio significativamente mayor y en el que logró una notable expresividad en los personajes presentados a través del manejo de recursos plásticos y compositivos como el color, los trazos, el movimiento, el volumen y los ritmos, de manera que:

La composición y el dibujo de los héroes nacionales, de corte clásico, contrastan con el delirio plástico —un portentoso barroco en rojo y negro— de la acordada de esclavos, plena de dramatismo (...) Orozco toma de los elementos del martirio y la degradación del esclavo una inspirada expresión de la que surgen cuerpos humillados y lacerados en diversas y patéticas posturas (Cervantes y Mackenzie, 2010: 432).

Es así como, además de recurrir a ilustrar pasajes y etapas relevantes de la historia mexicana mediante la incorporación de algunos de sus personajes célebres, es claro que al artista le interesa destacar el sufrimiento y la violencia inherentes a determinados procesos y momentos históricos, además, las escenas y representaciones desgarradoras alrededor de la condición humana —en las que priva la violencia, la lucha descarnada,

el sometimiento e incluso la manipulación— persisten y conforman buena parte de su obra mural, incluso “en casi toda su obra (pocas son las excepciones) Orozco es un expresionista en estado de protesta (...) Utilizó su arte como instrumento de ira y acusación” (Tibol, 2009: 243).

Asimismo, el título de la composición confirma la intención de plantear pictóricamente las conquistas y reivindicaciones logradas en los procesos de Independencia, de Reforma y de Revolución materializados en la ley. De manera que, cada personaje representa no sólo una etapa de la historia mexicana sino que simboliza las aportaciones en el terreno jurídico de cada uno de estos periodos y que han tenido como objetivo la búsqueda del bien común. Así, *Los Sentimientos de la Nación*, considerado el primer proyecto de nación y la *Constitución de Apatzingán de 1814*, están evocados en el personaje de Morelos; la *Constitución de 1857*, documento de ideología liberal que tuvo como base fundamental a las *Leyes de Reforma*, está encarnada en la figura de Juárez y, por supuesto, la *Constitución de 1917* está representada en la imagen de Carranza, incluso, la presencia de Zapata puede justificarse debido a las contribuciones que realizó en materia agraria a través del *Plan de Ayala*, ya que algunos de los aspectos que lo conformaban fueron retomados e incorporados en la *Carta Magna* que hasta nuestros días nos rige.

Por lo que, la narrativa visual de la obra sintetiza el triunfo y la consolidación del Estado liberal mexicano sustentado en su legislación; así, la propuesta plástica realizada por el artista toma como uno de sus ejes centrales presentar a la legislación como el elemento normativo, indispensable y fundamental que ampara a los individuos, garantiza su libertad y bienestar, la ley adquiere aún mayor sentido y relevancia en la medida en que protege a los sujetos del sometimiento de su voluntad, así como de cualquier forma de servidumbre y tiranía.

Finalmente, respecto a esta obra se puede decir que, es una expresión dialéctica, en el sentido

hegeliano o marxista, la *tesis* sería la libertad representada en la figura de Hidalgo, la *antítesis* corresponde a la escena de esclavos privados de su libertad y la *síntesis* en la sucesión de personajes históricos ilustres que expresan el surgimiento y la conformación de un nuevo orden, tanto de carácter político como ideológico y basado en la legalidad, pues la ley aparece como principal baluarte de la confrontación de fuerzas en pugna y de las contradicciones históricas derivadas de situaciones o condiciones concretas como lo es la esclavitud. El artista nos ofrece en esta composición un ejercicio plástico sintético cargado de simbolismos, *La gran legislación revolucionaria mexicana*, sería la última obra mural que realizaría Orozco, misma que concluiría tan sólo unas semanas antes de su muerte.

SIQUEIROS: LA REPRESENTACIÓN SUGERENTE Y PROVOCADORA DEL ÚLTIMO EMPERADOR AZTECA

En seguida haré referencia a la obra "*La apoteosis de Cuauhtémoc*" (1951), del artista coahuilense David Alfaro Siqueiros, ubicado en el Palacio de Bellas Artes, de la Ciudad de México. Se trata de un mural trasportable conformado por un lienzo y un tablero de unas dimensiones de 8 x 5 metros; cabe señalar que algunos de los muralistas optaron por trabajar sus obras bajo este tipo de diseño movable, ya que por sus características, entre otras cosas, facilita su reubicación, si fuera el caso, y también favorecen su exhibición. Vale la pena mencionar que Siqueiros fue uno de los muralistas más icónicos cuya propuesta visual se caracterizó por la conformación de narrativas visuales sustentadas en la experimentación plástica, la búsqueda de la innovación técnica y, por supuesto, por la representación de temas de contenido social y político, dado que, "se había entregado a la misión de elaborar una propuesta plástica monumental, encarnada en la idea de que el arte es una acción transformadora de la

vida social" (Herner, 2010: 137). De igual modo, en su abundante producción artística, el autor utilizó en reiteradas ocasiones el tema histórico como fundamento central de sus composiciones de gran formato.

El mural en cuestión, como su propio nombre lo indica, está basado en la personificación de Cuauhtémoc. Se observa en primer plano la figura del último emperador azteca, aparece de pie, con postura erguida y con el cuerpo ligeramente inclinado hacia la izquierda, está vestido con la armadura de acero del conquistador europeo, no obstante, lleva en la cabeza un tocado hecho de alguna piedra preciosa, tal vez jade, elemento que evoca tanto su condición de mexicana como su linaje y status de Tlatoani. De igual modo, el emperador conserva en su rostro los rasgos indígenas y está representado con la piel morena, mira de frente con actitud guerrera, su brazo derecho permanece extendido hacia abajo mientras empuña un arma, específicamente una macana hecha a base de madera y filos de piedra, conocida como *macuahuitl*, ampliamente utilizada durante la Conquista por los guerreros mexicanos por su capacidad de provocar heridas graves con las partes afiladas, generalmente de obsidiana o pedernal, que tenía incrustadas a los lados, incluso podía llegar a decapitar a un hombre y hasta a un caballo, por ejemplo, en las crónicas sobre la *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo, se da testimonio de ello al mencionar el uso de montantes por parte de los nativos, al narrar:

Y andando en estas prisas, entre aquellos grandes guerreros y sus temerosos montantes, parece ser acordaron de juntarse muchos de ellos, de mayores fuerzas, para tomar a manos algún caballo. Y lo pusieron por obra arremetiendo, y echan mano a una muy buena yegua (...) y el caballero que en ella iba, buen jinete, que se decía Pedro de Morón, y como entró rompiendo con otros tres de a caballo entre los escuadrones de los contrarios, porque así les

era mandado (...) le dan de cuchilladas con los montantes, y le hirieron malamente; y entonces dieron una cuchillada a la yegua que le cortaron el pescuezo redondo y colgado del pellejo; y allí quedó muerta. Y si de presto no socorrieran sus compañeros de a caballo a Pedro Morán, también le acabarían de matar (Díaz del Castillo, 1939: 220).

La referida arma que porta Cuauhtémoc y que utiliza para protegerse y pelear es, al igual que su ornamentación de la cabeza, de origen mexicana, además, no lleva ningún escudo metálico ni tampoco el yelmo en la cabeza que completan la vestidura tradicional de la armadura de acero, de manera que, encontramos en la apariencia e indumentaria del último emperador azteca una fusión de elementos que hacen de la representación del personaje histórico una síntesis plástica *sui generis*, esto es, la figura sugerente y provocadora de un guerrero que no abandona sus orígenes y mantiene su pertenencia e identidad como mexicana, pero que, al mismo tiempo, es capaz de enfrentar al enemigo con los recursos o tecnologías que éste mismo ha empleado para defenderse y someterlo. El propio artista declaró respecto al contenido de la obra que:

Sobre todo he querido representar cómo hay que abatir al enemigo con sus propias armas. No se trata, pues, de una polémica pictórica-histórica que vaya contra un pueblo particular, por ejemplo el español. Es, finalmente, un canto a Cuauhtémoc y una imagen de la lucha que tienen que sostener los pueblos débiles (Tibol, 1969: 289-290).

Al costado izquierdo de Cuauhtémoc, se observa la imagen de un enorme centauro, criatura mitológica con el cuerpo y patas de caballo y torso, brazos y cabeza de hombre, aparece derribado sobre el suelo y boca arriba, destacan los cascos de sus patas con herraduras, tiene unas lanzas

atravesadas a la altura del pecho y cuyas puntas salen por el lado extremo de su cuerpo. Asimismo, se pueden apreciar los brazos del centauro y parte de su rostro doliente y abatido, en esta representación, de gran fuerza alegórica, el artista plantea y sugiere la victoria del pueblo mexicano y la derrota del español que, entre otras características, se distinguía por el uso del caballo como medio para trasladarse en las expediciones previas a la Conquista y también para pelear durante las batallas de colonización. Con respecto a esta obra, se sabe que,

The panel Cuauhtémoc Revived (...) pairs the Emperor once more with the Centaur of the Conquest and is developed from the painted sketch for the aborted mural at Hotel Prado. The relationship between the two works is in fact quite close, as Siqueiros employed a scored photograph of *Death of the Colonial Centaur* (the Hotel Prado sketch), (...) The main figures, so separately conceived and shown without physical contact or narrative interplay, are clearly intended as symbolic representations, and their relationship to each other as well as their poses and attributes must be understood in emblematic terms (Fulton, 2009: 87).

En el fondo de la obra se observan formas ondeantes en tonos claros, amarillos y rojizos que completan la escena e imprimen fuerza a la figura de Cuauhtémoc. En esta composición,

Dos elementos sirvieron para la glorificación del héroe: Cuauhtémoc y el centauro, (...) el *tlatoani*, vestido con la armadura de los conquistadores y portando la diadema real mexicana, se yergue majestuoso tras su victoria, empuñando la macana de puntas de pedernal con la que ha derrotado al centauro, quien yace sobre el piso (...) "para significar que México y en general los pueblos débiles deberían tomar con

firmeza las armas en las manos para abatir a los enemigos esclavizadores y a los verdugos” (Guadarrama, 2010: 124).

La denominación de la obra, *Apoteosis de Cuauhtémoc*, expresa y revela la intención de personificar al emperador azteca como un auténtico guerrero que se enfrenta renovado y fortalecido al invasor español, con ansias de lucha y victoria, además de que, en un acto por demás desafiante, se presenta y defiende con la armadura del propio conquistador. Al verlo enfundado con la vestidura del colonizador europeo, en lo que pudiera parecer una paradoja o una aporía plástica, el artista propone más bien la posibilidad de una especie de venganza o revancha histórica en la que el Tlatoani se posiciona valeroso y resulta triunfante en la batalla, de ahí que la representación busque la glorificación del personaje en cuestión y, por lo tanto, de su carácter o sentido apoteótico.

En términos compositivos, al igual que en la mayoría de las obras murales de Siqueiros, en la aludida composición predomina el uso de recursos expresivos tales como el manejo del color, el volumen y el movimiento, a través de los cuales el artista consigue particulares sinuosidades entre otras formas y trazos contundentes destinados a lograr un mayor realismo, pues las narrativas visuales dotadas de dinamismo serían uno de los rasgos centrales que definirían el estilo plástico de este muralista.

CARRANZA EL CONSTITUCIONALISTA ENTRE PLIEGOS: LA PROPUESTA DE GONZÁLEZ CAMARENA

Por último, haré alusión a la obra mural *Carranza y la Constitución de 1917* (1967), realizada en acrílico sobre madera por el artista Jorge González Camarena para el Museo Nacional de Historia, ubicado en la Sala Constitución del Castillo de Chapultepec, en la Ciudad de México. La elección

y recurrencia a representar un tema histórico no resulta extraño si consideramos que el autor al igual que otros artistas de la época como “Diego Rivera (...), José Clemente Orozco y Francisco Goitia; comprendieron a México en sus hondas raíces históricas, económicas y sociales tal como lo expresaron (...) en sus cuadros de caballete y en su obra mural” (Luna, 1981: 109). La referida composición muestra en la parte central y en primer plano la figura, de evidente formato superior al resto de las imágenes del conjunto visual, del General coahuilense Venustiano Carranza, quien aparece de frente sentado con postura erguida, viste uniforme militar en color gris claro y botas oscuras a la altura de la rodilla, tiene el cabello, el bigote y larga barba encanecidos, porta, además, sus emblemáticos anteojos, tiene mirada atenta y gesto serio en su rostro.

Destaca su pecho y espalda recreados con particular contundencia, elemento que connota la relevancia de su participación histórica en el proceso revolucionario como máximo representante del proyecto constitucionalista. Se muestra sosteniendo en su mano derecha una pluma con la que sugiere escribir sobre unas hojas blancas, algunas de ellas con ondulaciones y en movimiento, aspecto que otorga dinamismo a la obra, además, se encuentran esparcidas y distribuidas a lo largo de una especie de mesa o escritorio en el que se apoya para redactar los documentos que conformarán la Carta Magna de 1917, pues “Carranza miraba al país urgido de una reorganización política y una restauración constitucional, tal como lo había estado en la época de Juárez (...) al término de la intervención extranjera, cincuenta años antes” (Aguilar y Meyer, 2009: 76). Asimismo, una de sus principales propuestas reformadoras consistía en fortalecer el poder ejecutivo para que tuviera la capacidad de garantizar la libertad y la soberanía de los estados y municipios. No obstante, debajo de la mencionada mesa se observan también hojas de color negro que caen, mismas que aluden al régimen anacrónico, tiránico y dictatorial que encabezaba

Díaz antes de la Revolución, el cual limitó tanto las libertades políticas como el proceso de democratización.

En la parte media derecha se puede apreciar a un conjunto de soldados revolucionarios con similares características, tez morena, bigote negro, así como portando sombreros, cananas cruzadas al pecho y cargando fusiles sobre sus hombros, a través de la presencia de tales hombres, que parecen avanzar con firmeza, el artista alude al movimiento armado de 1910 que tuvo como propósito derrocar la dictadura de Porfirio Díaz, figura que había gobernado el país por más de treinta años. En la parte inferior derecha se observan unas construcciones arquitectónicas, en algunas de ellas se puede leer: *Hacienda, Tienda de Raya, Fábrica y Los científicos Pulquería*, incluso algunas de las edificaciones aparecen en ruinas o destruidas, evocando al régimen previo que la Revolución se proponía erradicar y superar, así como las estructuras económicas de explotación que ésta derribó.

Mientras que en la parte izquierda de la obra se observan decenas de rostros de diferentes hombres, tales sujetos representan a los carrancistas que intervinieron y participaron en el Congreso Constituyente celebrado en diciembre de 1916, el cual reunió a gran parte de intelectuales y juristas con el fin de elaborar y discutir algunos de los preceptos fundamentales de la Constitución de 1917, así por ejemplo,

El ala jacobina del Congreso añadió (...) los compromisos de una legislación laboral (artículo 123), una educación obligatoria y laica (artículo 3), una legislación agraria, que dio pleno dominio a la nación sobre el subsuelo y sus recursos naturales y sometió la propiedad a las modalidades que dicte el interés público (artículo 27): no sólo una constitución política sino también una constitución social que grabó en la perspectiva del nuevo Estado las realidades estructurales que la violencia había sacado

de los sótanos del porfiriato (Aguilar y Meyer, 2009: 76-77).

De esta manera, los constitucionalistas están representados como hombres ilustres y, a modo de reconocimiento y para acentuar su carácter solemne, el artista los colocó cobijados por una inmensa águila, evidente símbolo patrio, que está ubicada en la parte superior izquierda, majestuosa, con la cabeza elevada y con sus alas extendidas sugiere respaldar y proteger a los miembros del Congreso Constituyente, cuyos rostros se van perdiendo y difuminando en la textura de las alas del águila nacional. De manera que,

Hay un simultaneismo de hechos y símbolos. En un ángulo, el águila parece cobijar a todos los personajes históricos del momento. Es un grupo compuesto de cabezas, unas al lado de otras. Pesaría mucho este ángulo apretado, a no ser por la actitud de Carranza –con los papeles del documento– distribuidos en la mesa –que establece horizontalmente– la división del espacio. Objetos simbólicos, llenan, como base dinámica, esa porción inferior del conjunto (Luna, 1981: 264).

Todos los elementos antes referidos hacen que la obra resulte en un conjunto especialmente poblado, por las figuras y los objetos que aparecen, así como por la incorporación de algunas formas geométricas que aportan volumen a la composición. Además, el artista, que realizó obras de gran formato ricas en color y texturas, dominando técnicas como el *fresco*, temple o cerámica policromada, consideraba que la pintura “plantea su solución pictórico-formal, nutriéndose de sus propias fuentes; y en su contenido da cauce al mensaje político, social, cívico o filosófico; de expresión entrañablemente humana” (Luna, 1981: 99).

Así, el mural está cargado de simbolismo al recrear el acto emblemático de la creación de

un nuevo orden constitucional, aludiendo a la influencia intelectual y la aportación realizada por Carranza y los miembros del Congreso Constituyente para dar forma y sentido al marco jurídico que aspiraba a ser instaurado para regir a la nación mexicana. Los pliegos y documentos en los que escribe el jefe del ejército constitucionalista representan la materialización de los derechos que en breve serían consagrados en la Carta Magna de 1917. Resalta el sentido alegórico del mural por los valores y principios implicados y, en cierta medida, su carácter narrativo al establecer una conexión entre determinadas etapas, personajes y acontecimientos a través de los cuales es posible reconocer las transformaciones que han tenido lugar en el devenir histórico y que el artista decidió recrear en un discurso visual que se apoya y sostiene en fragmentos y figuras de la historia nacional.

CONCLUSIONES

El análisis de las obras murales anteriores se ha realizado con el afán de propiciar la reflexión sobre la complejidad que guarda la representación de los temas de la historia nacional en los discursos visuales que nos ha legado la expresión artística muralística. De esta forma, ha sido posible reconocer que cada una de las narrativas pictóricas que en ellas se albergan se construyen, o incluso se deconstruyen, en diversos sentidos, adoptando distintos matices, tanto por el estilo del artista como por la interpretación que propone del hecho histórico recreado, pues no hay que perder de vista que, entre los exponentes del muralismo “hubo numerosas expresiones, a veces divergentes o hasta contrapuestas, acerca de sus características y límites” (Eder y González, 2022: 230).

El muralismo mexicano fue un movimiento plástico que se extendió durante décadas en México, lo que motivó la maduración y transformación

de sus propuestas visuales, sumado a ello, cada una de las obras murales cobra sentido y refuerza su carácter por el recinto que la contiene. Asimismo, las obras murales continúan ofreciéndose a la vista de los espectadores como entramados simbólicos y alegóricos que nos brindan la posibilidad de identificar y comprender las múltiples formas de articular los discursos visuales vinculados a lo nacional y que contribuyeron, desde la creación artística, a configurar y afianzar nociones, valores e ideas sobre la patria y diversos elementos relacionados con su historia.

Hay que considerar que las aproximaciones a la Historia que se exponen en las narrativas de las composiciones murales, ya sea aludiendo a un acontecimiento, personaje o etapa histórica particulares, no consisten únicamente en ofrecer una lección de historia pictorizada, sino en una propuesta que cada artista materializó en sus discursos plásticos recuperando la temática histórica y que manifiesta las relaciones que establecieron entre los aspectos de la Historia con determinados símbolos y valores, a partir de sus necesidades estéticas como creadores y agentes culturales.

Por ello, las obras murales anteriormente analizadas constituyen un planteamiento visual sobre los diferentes hechos que han tenido lugar en la historia nacional y proponen una interpretación o lectura alrededor de los mismos, a veces reforzando ciertas nociones e ideas y otras desafiándolas o resignificándolas a través del uso de elementos simbólicos y de la recurrencia a lenguajes alegóricos que enriquecieron las propuestas plásticas y favorecieron su codificación y que, al mismo tiempo, permiten reconocer la visión del artista frente al tema representado.

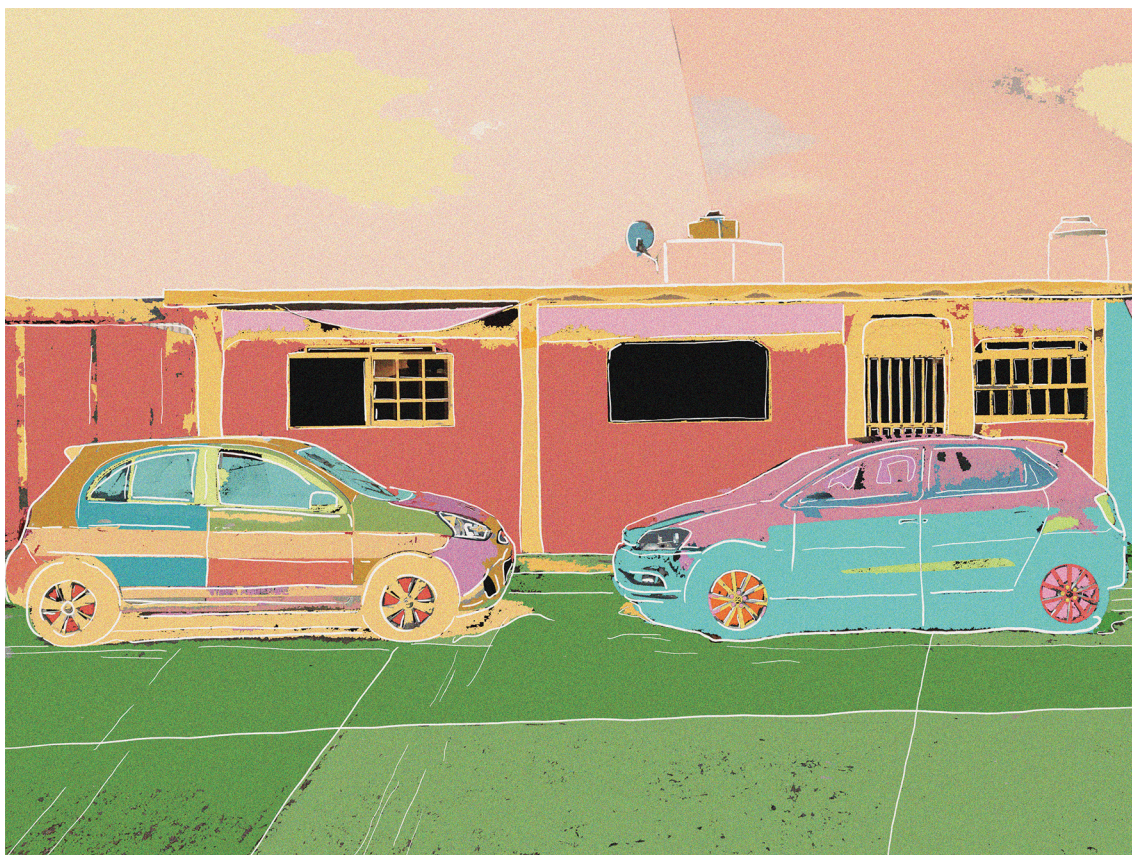
Para terminar, se puede decir que las narrativas de estas composiciones nos indican la preponderancia que ha tenido el tema histórico en el muralismo al retomar aspectos que dan cuenta de los procesos sociales, políticos y jurídicos que han transformado al país, pues además, el movimiento muralista desde sus inicios planteaba la

urgencia de un arte público, de una nueva estética sobre mexicano, lo que llevó a algunos de sus representantes a pensar y a reflexionar en torno a lo nacional de un modo crítico y a reparar en las contradicciones y problemáticas existentes alrededor de este concepto. Por lo que resulta fructífero profundizar en el acervo de obras murales que aún continúan como testimonios y documentos visuales de una época. Por supuesto, resta problematizar y resolver sobre las aportaciones y la vigencia del muralismo como objeto de análisis, deseablemente en un ejercicio interdisciplinario que permita abordar las obras desde distintas perspectivas.

REFERENCIAS

- Aguilar, Héctor y Lorenzo Meyer (2009), *A la sombra de la Revolución Mexicana*, México, Cal y Arena.
- Azuela, Alicia (2005), *Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social, México, 1910-1945*, México, El Colegio de Michoacán, FCE.
- Castoriadis, Cornelius (2013), *La institución imaginaria de la sociedad*, México, Tusquets Editores.
- Cervantes, Miguel y Beatriz E. Mackenzie (coords.) (2010), *José Clemente Orozco. Pintura y verdad*, México, Instituto Cultural Cabañas.
- Díaz del Castillo, Bernal (1939), *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, México, Editorial Pedro Robredo.
- Eder, Rita y Renato González (2022), "La pintura mural y el debate sobre la integración de las artes", en R. González (coord.), *UNAM: 100 años de muralismo*, México, UNAM, IIE, pp. 230-235.
- Fuentes, Elizabeth (2012), "Pablo O'Higgins", en I. Rodríguez Prampolini (coord.), *Muralismo mexicano, 1920-1940. Catálogo razonado II*, México, Universidad Veracruzana, INBAL, UNAM, FCE, pp. 112-114.
- Fulton, Christopher (2009), "Siqueiros against the Myth: Paean to Cuauhtémoc, Last of the Aztec Emperors", *Oxford Art Journal*, vol. 32, núm. 1, pp. 67-93, disponible en: <https://doi.org/10.1093/oxartj/kcp003>
- Galindo, Carlos (2005), "Aportaciones técnicas de Pablo O'Higgins. Gráfica, dibujo, acuarela", en L. López Orozco (coord.), *Pablo O'Higgins, voz de lucha y de arte*, México, UNAM, CONACULTA, pp. 159-163.
- González, Maricela (1994), *El muralismo de Orozco, Rivera y Siqueiros*, México, UNAM, IIE.
- Guadarrama, Guillermina (2010), *La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural*, México, CENIDIAP, INBA.
- Herner, Irene (2010), *Siqueiros, del paraíso a la utopía*, México, CONACULTA.
- Jaimes, Héctor (2012), *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*, México, Plaza y Valdés Editores.
- Luna, Antonio (1981), *González Camarena en la Plástica Mexicana*, México, UNAM.
- Orozco, José Clemente (2009), *Autobiografía*, México, Ediciones Era.
- Reyes, Francisco (1999), *Pablo O'Higgins. De estética y soberanía*, México, Comité editorial del Gobierno del Distrito Federal, Fundación Cultural María y Pablo O'Higgins.
- Sánchez, Adolfo (2003), *Filosofía de la praxis*, México, Siglo XXI Editores.
- Subirats, Eduardo (2018), *El muralismo mexicano. Mito y esclarecimiento*, México, FCE.
- Tibol, Raquel (1969), *Un mexicano y su obra. David Alfaro Siqueiros*, México, Empresas Editoriales S.A.
- Tibol, Raquel (2009), *José Clemente Orozco: una vida para el arte*, México, FCE.
- Villoro, Luis (2019), *La revolución de Independencia*, México, FCE.

INDIRA SÁNCHEZ LÓPEZ. Doctora en Humanidades: Estudios Históricos con mención honorífica por la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMÉX). Maestra en Humanidades: Estudios Históricos con mención honorífica por la Facultad de Humanidades de la UAEMÉX. Distinguida por los Estudios de Posgrado con la Presea Ignacio Manuel Altamirano, versión 2013. Licenciada en Sociología por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UAEMÉX. Profesora de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, así como de la Facultad de Derecho de la UAEMÉX desde 2012. Sus líneas de investigación son: sociología de la cultura, sociología del arte, análisis de los procesos sociohistóricos.



Estoy Aquí Casa-1 (2020). Fotografía Intervenida, dibujo digital: Arantxa Chávez.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.