

Un recorrido por el patrimonio artístico mexicano de la posrevolución (1930-1962): Rosendo Soto, Alfredo Zalce y Ángel Bracho

A journey through Mexican post-revolution artistic heritage (1930-1962): Rosendo Soto, Alfredo Zalce and Ángel Bracho

Lucas LORDUY-OSÉS

Universidad de Cantabria
Grupo de Investigación Arte y Patrimonio
Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo
Avda. de los Castros, 52. 39005 - Santander
lucaslorduy@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0557-206X>

Fecha de envío: 26/5/2021. Aceptado: 14/09/2021.

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 4 (2021), pp. 45-86.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2021.sep.04.02>

ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



Resumen: Se estudia el arte mexicano de la posrevolución a través de las aportaciones de autores significativos de la segunda generación de la Escuela Mexicana de Pintura, utilizando como hilo conductor la trayectoria profesional del artista Rosendo Soto, entre los años 1930 y 1962. Esta aproximación metodológica permite exponer las características y actores de las organizaciones de índole político-cultural (Misiones Culturales, Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, Taller de Gráfica Popular, Taller de Integración Plástica y Frente Nacional de Artes Plásticas) fundadas en México durante ese período mostrando, además, el vínculo entre las artes plásticas y las condiciones políticas, económicas y sociales.

Palabras clave: Arte mexicano; Escuela Mexicana de Pintura; Rosendo Soto; Alfredo Zalce; Ángel Bracho; Manuel Montes de Oca.

Abstract: Mexican arts of post-revolutionary period are studied through the contributions of significant authors of the second generation of the Mexican School of Painting, using the professional career of the artist Rosendo Soto, between 1930 and 1962, as the guiding thread. This methodological approach enables to expose the characteristics and actors of the political and cultural organizations founded in Mexico during that period (Cultural Missions, Revolutionary Writers and Artists League, Popular Graphics Workshop, Plastic Integration Workshop and National Front of Plastic Arts), showing as well the relation between the plastic arts and political, economic and social conditions.

Keywords: Mexican art; Mexican School of Painting; Rosendo Soto; Alfredo Zalce; Ángel Bracho; Manuel Montes de Oca.

“El Hambre y la Desnudez de las Clases Humildes deben tener un Próximo Fin” (Ricardo Arenales, 1919)¹.

El texto del epígrafe, tomado de la primera plana del periódico “El Porvenir” (Monterrey, México, 31 de enero de 1919), fue incorporado por el pintor Rosendo Soto Álvarez (Guadalajara, Jalisco, 1912-Ciudad de México, 1994) –artista plástico de la segunda generación de la Escuela Mexicana de Pintura²– a su obra conocida como “El Pensador” (Fig. 1), realizada en la década de 1950; se trata de una composición pictórica basada en una imagen fotográfica, prácticamente coetánea, del fotógrafo Nacho López (Ignacio López Bocanegra; Tampico, 1923-Ciudad de México, 1986) titulada “Campesino lee sentado junto a un muro”³ (Fig. 2), datada en el año 1949.

Nacho López había realizado esta fotografía para la elaboración de un cartel destinado a difundir uno de los programas de alfabetización patrocinados por el gobierno mexicano en época del presidente Miguel Alemán Valdés (1946-1952)⁴. Estaba tomada en contrapicado –una modalidad fotográfica muy utilizada en esa época para retratar a personajes importantes y dirigentes del país– que intentaba, en este caso, resaltar la “fuerza de clase” del proletariado a través de la representación de un campesino en la ciudad. Era una fotografía que no se correspondía con los tipos pintorescos del “*mexican curious*”⁵ ni con las de denuncia de la injusticia social en relación con el mundo agrario⁶; era la imagen de un campesino que había transitado

1 ARENALES, Ricardo, “El Hambre y la Desnudez de las Clases Humildes deben tener un Próximo Fin”, *El Porvenir* (Monterrey, República Mexicana), 1 (31 de enero de 1919), p. 1.

2 Esta generación de artistas, entre los que se encontraban Rosendo Soto, Alfredo Zalce, Ángel Bracho y otros, surgiría entre 1934 y 1940, cuando el muralismo vasconcelista –el de los Montenegro, Rivera, Orozco y Siqueiros– de la década de 1920 entra una fase de reflexión en cuanto a los caminos a tomar. Para una discusión sobre el giro del muralismo en la década de los 30 véase: AZUELA, Alicia, “Public Art. Meyer Schapiro and Mexican Muralism”, *Oxford Art Journal*, 17/1 (1994), pp. 55-59; disponible: <https://www.jstor.org/stable/1360475>

3 “Campesino lee sentado junto a un muro”; disponible: <http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A341667>

4 MRAZ, John, “Nacho López y la mexicanidad”, *Luna Córnea*, 31 (2007), pp. 165-177; disponible: https://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_31/170

5 Véase, PÉREZ MONFORT, Ricardo, “Down México Way. Estereotipos y turismo norteamericano en el México de 1922”, *Patrimonio Cultural y Turismo. Cuadernos* (CONACULTA, México D.F.), 14 (2006), pp. 14-32; disponible: <https://www.cultura.gob.mx/turismocultural/cuadernos/pdf14/articulo1.pdf>

6 Como las realizadas por Tina Modotti (1896-1942) o Lola Álvarez Bravo (1907-1993). Véase, ZAVALA, Adriana, “Una crónica de luz y sombra: la fotografía de Lola Álvarez Bravo”, en OLES, James (coord.), *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*, México, Editorial RM, 2012, pp. 17-25.



Fig. 1. *El Pensador*. Rosendo Soto. H. 1950-1959. Colección particular. Valencia (España)

Fig. 2. *Campesino lee sentado junto a un muro*. Nacho López. H. 1946-1950. Fototeca Nacional de México (INAH). Pachuca (México)

del campo a la ciudad, que estaba alfabetizado pero que, sin embargo, se podría encuadrar en lo que el antropólogo Roger Bartra denomina “la tragedia del campesino indio obligado a ser proletario antes de tiempo”⁷, una situación propia de aquel momento histórico en el que aumentaba notablemente la migración desde el campo a la ciudad en busca de oportunidades laborales y mejora del nivel de vida. Este fenómeno, reflejado en imágenes como la de Nacho López, pretendería mostrar un país en vías de desarrollo, urbanización e industrialización.

Esta fotografía, publicada en la revista *Mañana* (Ciudad de México, 23 de diciembre de 1950) en un fotorreportaje titulado “La calle lee...”⁸, sería

7 BARTRA, Roger, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, Ciudad de México, Grijalbo, 1987, p. 110.

8 “La calle lee...”, *Mañana* (Ciudad de México), 382 (1950), p. 36.

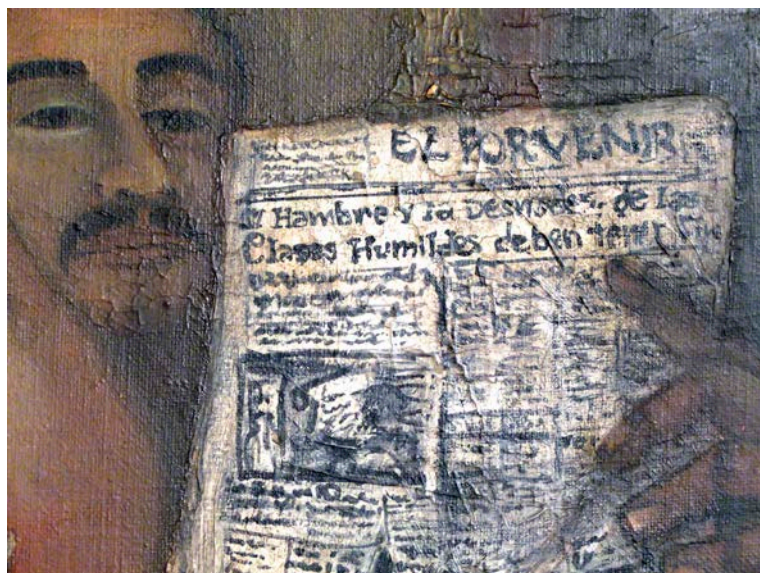


Fig. 3. *El Pensador, detalle*. Rosendo Soto

apreciada por Rosendo Soto y utilizada precisamente como modelo para la obra pictórica citada.

Rosendo Soto plasmaría la imagen de un “campesino-urbanita” centrado en la lectura de una hoja de periódico rasgada; un periódico que en la fotografía de López resultaba totalmente inidentificable pero que en el cuadro de Rosendo Soto toma un significado concreto en el marco de su discurso artístico e ideológico.

La fotografía de Nacho López no era una imagen callejera espontánea; estaba escenificada y preparada meticulosamente para transmitir un mensaje destinado a una campaña de alfabetización: el campesino en la ciudad sabe leer, se informa y participa en la vida y reivindicaciones sociales. La hoja de periódico formaba parte del atrezzo de la imagen fotográfica y su contenido informativo carecía de importancia para su significado. Sin embargo, en la obra pictórica de Rosendo Soto la página de periódico –la portada de “El Porvenir” (Fig. 3) toma un claro protagonismo: el texto incorporado, “El Hambre y la Desnudez...”, al que se ha hecho mención, es verídico (Fig. 4), y se correspondería, posiblemente, con un mensaje que el artista intentaba transmitir a un espectador erudito en concordancia con los ideales vasconcelistas⁹ y progresistas⁹.

⁹ El artículo periodístico achacaba la “angustiosa pobreza actual” del pueblo mexicano a las consecuencias de la Gran Guerra – “el bárbaro espectáculo que por cerca de cinco años nos ha ofrecido la cultísima Europa” – esperando el restablecimiento de la normalidad económica en



Fig. 4. El Porvenir (Monterrey), portada. Ricardo Arenales. 31 de enero de 1919. Hemeroteca Digital del Porvenir-Universidad Autónoma de Nuevo León. Monterrey (México)

Además, Rosendo Soto podría plantear en esta obra una propuesta adicional: el artículo periodístico de la portada de *El Porvenir* que se ofrecía, directamente, a la apreciación del observador, no era lo que estaba leyendo el campesino; este leía, evidentemente, la contraportada que contenía el significativo fundacional de ese periódico:

los Estados Unidos. Véase, “El Hambre y la Desnudez de las Clases Humildes deben tener un Próximo Fin”. La traslación de este artículo por Rosendo Soto a la pintura en cuestión, probablemente, era el resultado de una investigación de hemeroteca –la Hemeroteca Nacional de México ya estaba en funcionamiento desde el año 1944– sobre el citado periódico “El Porvenir” (Monterrey, México): titular principal de la primera página, del primer número de 1919), editado bajo la dirección del escritor Ricardo Arenales (seudónimo de Porfirio Barba Jacob).

“La necesidad máxima de México está en defender los principios de la Revolución [...] Los hombres que lograron hacer triunfar esos principios en los campos de batalla (y que acaso lleguen a hacerlos triunfar en el santuario de las conciencias) tienen sin duda sus impurezas, que el tiempo se encargará de discernir, y han cometido quizá errores, que la Historia disculpará en cuanto esto sea justo; pero han sido servidores de un ideal que brotó del seno ulcerado de la República [...] Aquellos de nuestros contemporáneos que entroncaron en el viejo roble del porfirismo y que hoy suspiran por la reacción, no se hallan dispuestos a admitir tal verdad [...] Arrojad la piedra y el dicterio y hasta el plomo homicida contra el hombre [Venustiano Carranza] que ha encabezado la Revolución [segunda etapa, 1913-1919]; sobre la popularidad y aún sobre el cadáver de ese hombre, la Historia se encargará de hacer constar que en 1914 [tras el derrocamiento del gobierno dictatorial del General Victoriano Huerta] era preciso devolver a los pueblos de México la libertad de elegir a sus mandatarios; desatar las trabas que impedían la marcha espontánea de los Municipios; hacer de los tribunales de justicia algo que, aún difícil e imperfecto, no fuera oprobioso; crear la pequeña propiedad agraria, base del bienestar común; volver los ojos hacia las clases obreras, no sólo para que dispongan de holgura, sino para que puedan propender hacia la perfección moral en una existencia amplia y amable; matar el Estado mísero en el país rico, para que algún día florezca el Estado rico en un país opulento; y, por último, reavivar el sentimiento fraternal que debe unirnos con la América de nuestra raza y nuestra lengua [...] ¿Ha logrado la Revolución afirmar estos ideales? Los reaccionarios dicen que no [...] Dejen quienes se querellan porque expiró la paz porfiriana, que el egoísmo y la pasión se hagan a un lado. Recuerden que, según las palabras de Simón Bolívar, «las revoluciones hay que mirarlas de cerca y juzgarlas de lejos» [...] Del fracaso de ellos treinta años que alumbró el chafarote del General Díaz [Porfirio Díaz], deduzcamos la afirmación de que nada valen la paz, el orden, la industria y los demás valores que el Dictador [Porfirio Díaz] creyó asegurados, si en el fondo no mora esa deidad imprescindible e inmanente que se nombra JUSTICIA. ¡Y pongámonos a crear Justicia!”¹⁰.

El artista invitaría así, de manera sutil, al observador a conocer este manifiesto posrevolucionario de 1919 y desenmascarar la evolución reaccionaria¹¹ –desde la década de 1940– que emergía bajo los gobiernos de los presidentes Manuel Ávila Camacho (Partido de la Revolución Mexicana, PRM), Miguel Alemán Valdés y Adolfo Ruiz Cortines (Partido Revolucionario Institucional, PRI).

10 ARENALES, Ricardo, “Afirmación preliminar”, *El Porvenir* (Monterrey, República Mexicana), 1 (31 de enero de 1919), p. 2.

11 Promoción de una política anticomunista con la eliminación de la izquierda sindical y depuración de su propio partido. Véase, BUCHENAU, Jürgen, “México y las cruzadas anticomunistas estadounidenses, 1924-1964”, *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, 48 (2000), pp. 225-254.

Rosendo Soto formaba parte del grupo de artistas y profesores de enseñanzas artísticas¹², algunos de ellos cercanos al Partido Comunista Mexicano y a otras agrupaciones de izquierdas, fundadores del Frente Nacional de Artes Plásticas (México, 1952-1962) que tenía entre sus propósitos la reforma de los planes y programas de la educación artística, la mejora económica de los creadores, especialmente de los jóvenes, el desarrollo de la investigación estética, la difusión del arte y el impulso de la función social del arte; para ello desarrollarían una temática e iconografía netamente mexicanas: el pueblo, el campesino y el obrero, el paisaje, la flora, la fauna, los héroes y las cuestiones sociales enfatizando, así, su nacionalismo artístico en oposición a las políticas culturales del gobierno de la nación –con su presidente Miguel Alemán Valdés (PRI) al frente– que, supuestamente, en confabulación con el macartismo americano, pretendían marginar a las artes plásticas nacidas de los postulados de la Revolución –un arte figurativo, y una iconografía que eran tachados de anquilosados y propios del “comunismo”¹³– de las fuentes de financiación estatales.

Soto se había formado artísticamente en la Academia de San Carlos (Ciudad de México), entre los años 1928 y 1931, siendo alumno de los muralistas Rufino Tamayo, Carlos Mérida y Diego Rivera¹⁴, en un ambiente donde el objetivo estético fundamental radicaba en socializar las manifestaciones artísticas, rechazando el individualismo que consideraban como una actitud pro burguesa, tal y como se plasmaba en el manifiesto del “Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores” (1923)¹⁵, en el que Mérida y Rivera fueron activos partícipes. Su propósito declarado era defender los intereses gremiales de los artistas y la decoración mural de edificios públicos; obras que cumplirían una función didáctica para toda la sociedad, plasmando el ideario del Secretario de Educación Pública (SEP), José Vasconcelos (1921-1927), en materia de cultura, que aspiraba a la integración social por medio de la educación. Un proyecto educativo que se inspiraba en el programa cultural de Anatoli Lunarchasky¹⁶ en la URSS, con el que se trataría de impulsar

12 Junto a Manuel Echauri, Ignacio Márquez Rodiles, Miguel Salas Anzures y otros.

13 SANTIAGO, José de, *José Chávez Morado. Vida, obra y circunstancias*, Guanajuato, Ediciones La Rana, 2001, p. 15.

14 En esos momentos, Mérida y Tamayo tienen una postura distinta a la de Rivera: su compromiso es civilista, no doctrinario, y su plástica se aparta del realismo social.

15 SIQUEIROS, David Alfaro, RIVERA, Diego, GUERRERO, Xavier y otros, “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores” (1923), Sala de Arte Público Siqueiros (Ciudad de México); disponible: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/751080#?c=&m=&s=&c-v=&xywh=36%2C170%2C3453%2C2546>

16 CALDERÓN, Martha C., “José Vasconcelos. Diferencia y continuidad del proyecto de nación”, *Revista Digital Universitaria* (RDU-UNAM), 5 (2018), p. 7; disponible: <https://www.>

a la nación mexicana posrevolucionaria, que trataba de desligarse de la ideología y estructuras del porfiriato (1876-1911) para mirar hacia el futuro. Este proyecto vasconcelista, impulsado desde la SEP, destacaría también por sus objetivos integradores y alfabetizadores dirigidos al medio rural, mediante campañas y misiones culturales, donde la difusión y promoción de las artes tomarían protagonismo, con la intención de incorporar a los indígenas a la sociedad mexicana como ciudadanos de pleno derecho.

Rosendo Soto tras finalizar sus estudios artísticos participaría en estas Misiones Culturales (1932-1941) como profesor de artes plásticas en escuelas rurales de diversos Estados mexicanos llevando a cabo, también, la decoración mural de alguno de estos centros educativos. En este contexto se uniría, a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) entre los años 1933 y 1938.

1. ALFABETIZACIÓN, MISIONES CULTURALES Y MURALISMO MEXICANO

José Vasconcelos, rector de la Universidad Nacional de México (1920-1921) y Secretario de Educación Pública (1921-1924), bajo el mandato del presidente Álvaro Obregón, iniciaría una serie de campañas sistemáticas y masivas de alfabetización de las poblaciones indígenas y campesinas que continuarían, con los gobiernos sucesivos, hasta 1964.

Desde el comienzo de estas campañas, contingentes improvisados de maestros voluntarios enseñaron a leer y escribir a niños y adultos tanto en la ciudad como en el medio rural. Inicialmente, el proyecto destacaba por su marcado humanismo e idealismo, como expresión del “espiritualismo educativo”, una corriente pedagógica mexicana basada en unos ideales de corte intuicionista, antirracionalista y antipositivista bajo los postulados de filósofos como Nietzsche, Bergson y Boutroux, e influenciada por las aportaciones culturales de civilizaciones lejanas como las de India y Rusia¹⁷.

Intelectuales, profesionales y artistas participarían como “profesores honorarios”. Junto a ellos, los profesores numerarios de educación elemental impartían clases que iban desde lo más básico sobre aseo e higiene personal, la alimentación, el vestido, el ejercicio, etc., –campaña prolimpieza, (1927), prolengua nacional, procálculo, prohigiene y campaña antialcohólica (1929)¹⁸– hasta la lectura y la escritura, fomentando simultáneamente un

revista.unam.mx/2018v19n5/jose-vasconcelos-diferencia-y-continuidad-del-proyecto-de-nacion/

17 MORAGA, Fabio, “Jaime Torres Bodet y la permanencia del ‘espiritualismo’ en el sistema educativo mexicano, 1921-1964”, *Cuadernos Chilenos de Historia de la Educación*, 10 (2018), pp. 144-173.

18 LIRA, Alba, “La alfabetización en México: campañas y cartillas, 1921-1944”, *Traslaciones*,

sentimiento nacionalista mediante la creación artística y el homenaje a la bandera¹⁹.

En 1930, más del cincuenta por ciento de la población mexicana mayor de diez años era analfabeta²⁰. En este contexto, los sucesivos gobiernos mexicanos implementarían planes educativos especialmente destinados a los adultos alentando, a su vez, a la conformación de organizaciones sociales –sindicatos obreros y campesinos–, uniendo así cultura e ideología. Durante el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940) se emprendieron diversas campañas educativas, destinadas a niños y adultos, con el objetivo de formar al ciudadano alfabeto, mezclando posturas políticas y culturales de época de la Revolución: leer y escribir eran los fundamentos para la transformación del individuo que se incorporaba a la sociedad para vivir colectivamente; la educación del adulto debía mejorar los procesos de producción; la lectura y la escritura servirían para “elevar la cultura”.

La crisis de 1929, originada en Estados Unidos, supuso en México el cuestionamiento del sistema económico capitalista, pasando a constituirse en signo de modernidad modelos como el de la Unión Soviética, donde se sustentaba la abolición de las clases sociales y la homogeneidad cultural²¹. Este ideal socialista impulsaría la coeducación y las escuelas mixtas, la instrucción del adulto obrero, la valoración del indigenismo, la promoción del mestizaje y la integración racial y cultural, que se emplearon como fundamentos para la construcción del México posrevolucionario. En este marco, la enseñanza y difusión de las artes tomaría especial relevancia, como recurso para la transmisión de valores ideológicos y para el “perfeccionamiento de la raza”, convirtiéndose “en un ingrediente fundamental de la cultura nacional en construcción”, promoviendo un acercamiento entre el arte erudito y el arte popular, para transformar este último en una “manifestación civilizada”²².

1/2 (2014), p. 131; disponible: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/traslaciones/article/view/247>

19 MORAGA, Fabio, “Educación y paz: de la Revolución Mexicana a las campañas de alfabetización de la UNESCO, 1921-1964”, *Cuadernos Chilenos de Historia de la Educación*, 13 (2020), p.71; disponible: <https://historiadelaeeducacion.cl/index.php/home/article/view/6>

20 En concreto el 61,5% de la población de seis años y más. Véase, INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDIOS POLÍTICOS, “El analfabetismo en México 1895 al año 2000”, México, 2021; disponible: <http://www.inep.org/Efemerides/4Abril.html>

21 LIRA, Alba, “La alfabetización en México” ..., p. 133.

22 GIRAUDO, Laura., “Lectores campesinos, maestros indígenas y bibliotecas rurales: Puebla y Veracruz (1920-1930)”, en CASTAÑEDA, C., GALVÁN, L. y MARTÍNEZ, L. (coords.), *Lecturas y lectores en la historia de México*, México, El Colegio de Michoacán/UAEMor/CIESAS, 2004, pp. 303-326.



Fig. 5. *Parroquia de Santa Prisca y San Sebastián (Taxco, México)*. Manuel Montes de Oca. 1930. Colección particular. Valencia (España)

En este contexto el patrimonio artístico mexicano se plasmaría en obras pictóricas destinadas a crear un imaginario colectivo para la construcción de una identidad nacional; sería el caso de las pinturas de Manuel Montes de Oca (Ciudad de México, activo al menos entre 1930 y 1962) que con ese fin llevó a cabo pinturas de paisajes y monumentos mexicanos –como “Parroquia de Santa Prisca, Taxco” (1930) (Fig. 5)– siguiendo modelos artísticos anteriores sobre arquitectura colonial del pintor José María Velasco (1840-1912)²³.

²³ José María Velasco desarrolló una amplia obra pictórica destacando sus paisajes y en especial los del Valle de México; en este ámbito realista y naturalista llevaría también a cabo una temática diversa, centrada siempre en “lo mexicano”, que incluye la antropología, botánica, geología, paleontología y arquitectura –prehispánica y colonial–, constituyéndose en su

La difusión de la cultura nacional se concretaba, desde 1921, en las llamadas “misiones culturales” formadas por equipos de profesores-misioneros especialistas en diversas áreas²⁴, junto a maestros y educadores para la alfabetización y enseñanza normalizada según las teorías pedagógicas vasconcelistas adaptadas a las necesidades locales²⁵. Rosendo Soto se incorporaría a este proyecto gubernamental en el año 1932 como profesor de enseñanzas artísticas, permaneciendo hasta 1941, lo que le llevaría por diversas zonas y Estados mexicanos, como Nayarit, Coahuila, Tamaulipas, Querétaro, Guerrero, Estado de México y Distrito Federal. En este período su actividad no se limitaría a la enseñanza sino que desarrollaría, bajo el paraguas gubernamental, una notable actividad artística, especialmente en lo relativo a la pintura mural, siguiendo los postulados vasconcelistas en la idea de que las imágenes eran fundamentales para difundir los ideales de la Revolución – reforma agraria, justicia social y libertades políticas y civiles–, así como para mantener unida a la nación en torno a los objetivos políticos de los sucesivos gobiernos progresistas.

Como artista no tenía imposiciones, disponía de plena libertad tanto a la hora de elegir temáticas como en el estilo. Su primer trabajo mural, realizado durante el mandato del presidente Lázaro Cárdenas, resultaría incluso más radical que los propios planteamientos del gobierno en cuanto a la exaltación de la Revolución y del indigenismo. El mural en cuestión, realizado en el año 1935, lo llevó a cabo en Tepic (Estado de Nayarit); se trataba de la decoración mural del salón de sesiones de la Factoría de Hilados y Tejidos (Hacienda de Bellavista) cuya temática venía a conmemorar la primera huelga laboral –en el año 1905– realizada en México, sin duda, uno de los movimientos obreros precursores del estallido general e inicio de la Revolución. Esta huelga, causada por la “mala retribución del trabajo”²⁶, sería la primera huelga declarada en México en época del porfiriato, a la que seguirían otras

conjunto como símbolo de la identidad nacional. Es significativa, por su ascendente sobre la citada obra de Manuel Montes de Oca, la pintura titulada “Catedral de Oaxaca” (José María Velasco, 1887, Museo Nacional de Arte MUNAL, Ciudad de México); disponible: <http://musal.emuseum.com/people/415/>

24 Higiene y educación física, agricultura, artesanías rurales, ciencias domésticas, carpintería y música. En el año 1927 participarían 4817 maestros rurales y 117 inspectores. Véase, MARTÍNEZ MOCTEZUMA, Lucía, “Las Misiones Culturales: un proyecto de educación y salud en el medio rural mexicano del siglo XX”, *Revista Hispano-Americana de Patrimonio Histórico-Educativo* (Campinas), 3 (2016), p. 105.

25 OCAMPO, Javier, “José Vasconcelos y la educación mexicana”, *Revista de Historia de la Educación Latinoamericana*, 7 (2005), p. 150; disponible: <https://www.redalyc.org/pdf/869/86900707.pdf>

26 “De Tepic”, *El Imparcial* (Ciudad de México), 27 de marzo de 1905, p. 2; disponible: <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a37057d1ed64f16d1e160?intPagina=2&tipo=pagina&anio=1905&mes=03&dia=27&butlr=Ir>

como la de Cananea (Sonora, 1906) y la de Río Blanco (Veracruz, 1907), todas ellas duramente reprimidas por el gobierno dictatorial de Porfirio Díaz.

En el caso de Tepic²⁷, se ordenó el destierro de los organizadores de la huelga, los hermanos Elías Salazar, así como de todos los huelguistas –y sus familias– que se negaron a volver a su puesto tras el ultimátum de la empresa. La huelga fracasó, pero a pesar del terror imperante y el aislamiento de los obreros, estos mantuvieron latente el espíritu de lucha hasta el triunfo de la Revolución iniciada por Francisco Madero en 1910. Todo esto sería plasmado treinta años después en el mencionado mural de Rosendo Soto, con el título “Nayaritas precursores de la Revolución” o “La huelga obrera de Bellavista Nayarit”, en la actualidad en unas condiciones de conservación lamentables, como el propio edificio que lo alberga. No obstante, esta obra sería versionada, en el año 1974, dentro del programa mural del pintor guanajuatense José Luis Soto, con el título “La Historia de Nayarit a través de sus Luchas”²⁸, situado en el vestíbulo del Palacio de Gobierno de Tepic (Estado de Nayarit).

Antes de la realización del mural de Bellavista, Rosendo Soto ya se había afiliado a la “Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios” (LEAR), en 1933, el mismo año de su fundación. En la LEAR, tomaría contacto con otros artistas plásticos, entre ellos dos de sus miembros fundadores, Alfredo Zalce y Ángel Bracho, con los que realizaría en 1938 el mural titulado “Las luchas sociales del Estado de Puebla”²⁹, que se ubicó en la Escuela Normal de Puebla (mural actualmente desaparecido).

Alfredo Zalce (Pátzcuaro, Michoacán, 1908-Morelia, Michoacán, 2003) y Ángel Bracho (Ciudad de México, 1911-2005), ambos formados artísticamente en la Academia de San Carlos (Ciudad de México), como Rosendo Soto, fueron también participes de las Misiones Culturales, desde 1936, colaborando, además, en el emblemático colectivo de grabadores “Taller de Gráfica Popular” (TGP)³⁰.

Zalce participaría, también, con su obra gráfica en las citadas campañas de alfabetización promovidas por el gobierno mexicano. Serían de destacar sus litografías, ampliamente difundidas, como las tituladas “Mujer leyendo

27 LLAMAS, Saúl A., “Primera huelga pacífica llevada a cabo en Bellavista Nayarit”, *El Sol de Nayarit*, 4 de marzo de 2018; disponible: <https://www.elsoldenayarit.mx/cultura/58555-prime-ra-huelga-pacifica-llevada-a-cabo-en-bellavista-nayarit>

28 “Pintura mural José Luis Soto en el Palacio de Gobierno de Tepic”; disponible: <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A492075>

29 “Las luchas sociales del Estado de Puebla”; disponible: https://www.mural.ch/index.php?kat_id=w&id2=4617

30 Creado en 1937 por Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins y Luis Arenal.

un diario" (1941)³¹ y "Escuelas, caminos, presas, programa y realización de los gobiernos de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles" (H. 1950)³². De la misma manera, Rosendo Soto, Manuel Montes de Oca y Ángel Bracho colaborarían con las campañas gubernamentales promovidas por el presidente Adolfo López Mateos, en la ilustración de libros de texto gratuitos para enseñanza primaria, entre 1959 y 1962³³, con objetivos educativos nacionalistas siempre reflejados en los prólogos:

"Niño mexicano: En acatamiento de las órdenes del señor Presidente, y mediante el esfuerzo de quienes colaboran con él, se te entregan hoy estos libros sin pedirte nada a cambio, aunque sí con la seguridad de que sacarás de ellos enseñanzas útiles para tu vida, orientadoras de tus buenos sentimientos hacia los demás y nutrices de tus deberes para con la Patria, de la que algún día serás ciudadano"³⁴.

2. LIGA DE ESCRITORES Y ARTISTAS REVOLUCIONARIOS (1933-1938)

La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) fue una asociación fundada por el grabador mexicano Leopoldo Méndez, que se inspiraba en la organización francesa *Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires*— fundada por André Breton y cercana al Partido Comunista Francés— y en la española Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (AEAR, Madrid, 1933-1935)³⁵; agruparía a los intelectuales y artistas mexicanos de izquierda que deseaban contribuir a la lucha contra el imperialismo y el fascismo imperantes en el contexto mundial de la época y a crear una nueva sociedad³⁶. En su origen, la LEAR estaría directamente asociada con los frentes

31 "Mujer leyendo un diario" (Alfredo Zalce, 1941), Museo del Estanquillo (Ciudad de México); disponible: <http://museodelestanquillo.com/Unpaseo/obra/mujer-leyendo-un-diario/>

32 "Escuelas, caminos, presas", (Alfredo Zalce, h. 1950), Museo Colección Andrés Blaisten (Ciudad de México); disponible: <https://museoblaisten.com/Artista/480/Alfredo-Zalce>

33 Secretaría de Educación Pública (México), "Histórica de libros de primaria: Generación 1960, Mi libro de primer año", *Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos (SEP)*; disponible: <https://historico.conaliteg.gob.mx/H1960P1ES002.htm>

34 Secretaría de Educación Pública (México)...; disponible: <https://historico.conaliteg.gob.mx/H1960P3ES007.htm#page/6>

35 Ambas afiliadas a la Unión Internacional de Escritores y Artistas Revolucionarios (UIER, Moscú, Unión Soviética, 1927-1930) organización creada por el Comintern (Internacional Comunista).

36 RODRÍGUEZ MÉNDEZ, María de la Nieves, "Hacia una estética de la heterogeneidad cultural de los grupos artísticos durante el cardenismo. El caso de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (L.E.A.R.), 1934-1938", *Historia 2.0*, 8 (2014), p. 132.



Fig. 6. *Los trabajadores contra la guerra y el fascismo*. Fernando Gamboa, Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Alfredo Zalce. 1935. Auditorio 'Antonio Martínez Báez' (Univ. Nacional Autónoma de México, UNAM). Ciudad de México

antinazifascistas a través de Siqueiros, quien colaboraba con el *Comintern* –la Internacional Comunista– en la organización de dichos frentes³⁷.

A partir de 1934, durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, tomaría un auge especial la Sección de Artistas Plásticos de la LEAR, que definiría sus objetivos en los siguientes términos: un arte nuevo al servicio del pueblo, y no de la burguesía; un arte integrador de todas las disciplinas tradicionales; un arte al servicio de la lucha revolucionaria, basado en los principios de la ciencia y la industria modernas, donde el artista quedaría protegido en su

37 AZUELA, Alicia, "Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros. De Olvera Street a Río de la Plata", *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, 35 (2008), pp. 124-125; disponible: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26202008000100004

actividad profesional por sindicatos; y un arte solidario con los artistas extranjeros en sus reivindicaciones políticas y económicas³⁸.

Para plasmar estos principios, Alfredo Zalce se uniría a otros miembros de la Liga –Fernando Gamboa, Leopoldo Méndez y Pablo O’Higgins– en 1935, para realizar el mural (pintura al fresco) titulado “Los trabajadores contra la guerra y el fascismo” (Fig. 6), en el edificio –hueco de la escalera principal– de los Talleres Gráficos de la Nación (Ciudad de México)³⁹.

Los artistas de la LEAR unidos por el antifascismo como punto en común, asumirían muchas de las políticas del presidente Lázaro Cárdenas⁴⁰, aportando una dimensión internacional a su proyecto, una vez abandonado el espiritualismo vasconceliano, con el objetivo de consolidar el proyecto mexicano de cultura popular⁴¹. Respecto a ese mural, Zalce comentaría:

“Por primera vez en México la pintura mural se pagó con dinero de un sindicato obrero. Los temas que se plasmaron en las paredes fueron pedidos por los obreros en asamblea general y los pintores y los dirigentes buscamos las soluciones a esos temas. Los maestros rurales nos pedían trabajos para ellos; las organizaciones políticas y culturales progresistas nos pedían grabados, dibujos, carteles, etc. Con asuntos o temas que ellos querían fueran interpretados”⁴².

Si bien la LEAR permaneció afín al Partido Comunista Mexicano, hubo autocrítica⁴³, y se puntualizó que no era una organización comunista o dirigida por ese partido, sino una organización de frente cultural que agrupaba a

38 TIBOL, Raquel, “Evocaciones con motivo del Salón de Experimentación”, *Proceso* (Ciudad de México), 119 (1979), p. 52.

39 En la actualidad este mural se encuentra ubicado en el auditorio “Antonio Martínez Báez” (Posgrado de la Facultad de Derecho, UNAM, Ciudad de México) tras su restauración en el Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (Ciudad de México). Véase, FUENTES ROJAS, Elizabeth, “Murales de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios en los Talleres Gráficos de la Nación: un historial accidentado”, *Crónicas* (Revistas UNAM), 3-4 (2000), pp. 32-38.

40 SPENSER, Daniela y LEVINSON, Bradley, “Relación entre estado y sociedad en el discurso y en la acción: estudios culturales y políticos sobre el cardenismo en México”, *Desacatos*, 2 (1999), pp. 122-140; disponible: <http://www.scielo.org.mx/pdf/desacatos/n2/n2a9.pdf>

41 Tras superar una oposición inicial a Cárdenas, al considerar que este estaba siguiendo las políticas de su antecesor (1924-1928), Plutarco Elías Calles, en un programa de “fachización” y reforzamiento del dominio yanqui en México, amparándose tras el biombo de las izquierdas cardenistas con su socialismo embustero y escandaloso”. LABORDE, Hernán, “Cinco meses de gobierno cardenista”, *Frente a Frente* (Ciudad de México), 3 (1935), p. 17.

42 Carta de Alfredo Zalce dirigida a Antonio Rodríguez, fechada en 1964. En, TIBOL, Raquel, *Gráficas y Neográficas en México*, México, Consejo Nacional de Fomento Educativo (Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM), 1987, p. 178.

43 FUENTES ROJAS, Elizabeth, *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida* (Tesis doctoral inédita), Universidad Nacional Autónoma de México (Facultad de Filosofía y Letras), 1995, p. 52; disponible: https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000228561

trabajadores-intelectuales de todas las tendencias, aunque con un programa mínimo de lucha contra el “fachismo”, el imperialismo y la guerra, lo que mostraba su afinidad con el gobierno de Lázaro Cárdenas⁴⁴.

Los miembros de la sección de artes plásticas crearían, en 1935, el “Taller-Escuela de Artes Plásticas”, bajo unos principios fundacionales que fueron descritos por su portavoz, David Alfaro Siqueiros:

“La enseñanza de las artes plásticas en general y del arte político revolucionario en particular... [conformarán] un verdadero laboratorio experimental de arte funcional revolucionario, un centro de producción plástica y gráfica útil a la lucha diaria de los trabajadores... un lugar donde ellos podrán encontrar los carteles que necesiten... [para la organización de las huelgas]... pinturas transportables de todas las proporciones... [para los mítines]... las decoraciones de los muros y también la mejor escuela de arte”⁴⁵.

Se trataba de un proyecto educativo-artístico de tipo colectivo que utilizaría los procedimientos técnicos más avanzados respondiendo a los requerimientos de las masas. Uno de sus primeros trabajos sería la realización colectiva de un cartel de sesenta metros cuadrados –trabajaron más de doce artistas de la LEAR durante veinte horas ininterrumpidas– para el “Comité de Defensa del Proletario”, cuyo tema era la protesta contra el fascismo italiano, que se situó en los muros del edificio de “La Arena de México”⁴⁶.

Un trabajo singular, y el de mayor extensión, de los artistas plásticos de la LEAR, sería la decoración mural del “Mercado Abelardo Rodríguez” (Ciudad de México), que se iniciaría a finales del año 1934.

Este mercado, construido ese mismo año, se encuadraba en la política de modernización del país. Era un mercado modelo –incluía una guardería y un auditorio o teatro cívico– de gran amplitud, destinado a proveer al centro de la capital mexicana –se encuentra situado muy cerca del “Zócalo” – de todo tipo de alimentos y otros productos de primera necesidad. Su construcción impulsada por el presidente Abelardo Rodríguez y llevada a cabo por el arquitecto Antonio Muñoz, en un estilo ecléctico, sería continuada en época de Lázaro Cárdenas, que por su parte encargaría a Diego Rivera –que actuaría como coordinador–, a sus alumnos y a varios pintores de la LEAR, la mencionada decoración mural. El interés fundamental de este trabajo pictórico radicaba en su temática de contenido social, educativo y revolucionario.

44 Carta de Juan de la Cabada (presidente de la LEAR) al periódico *El Universal Gráfico* de 1 de febrero de 1936. Véase, FUENTES ROJAS, Elizabeth, *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios...*, pp. 55-57.

45 SIQUEIROS, David Alfaro, “Revisión crítica y autócrata sobre el primer movimiento pictórico mexicano de intención revolucionaria”, *Revista de Revistas* (Ciudad de México), 20 de octubre de 1935, p. 6.

46 SIQUEIROS, David Alfaro, “Revisión crítica y autócrata” ..., pp. 4-5.



Fig. 7. *Mural de las Vitaminas*. Ángel Bracho. 1934-1935. Mercado 'Abelardo Rodríguez'. Ciudad de México

rio, con la ventaja adicional de su localización en un espacio público al que acudía en masa el pueblo llano⁴⁷.

En una primera etapa se pintaron 117 metros cuadrados de muros sobre temas didácticos relacionados con la alimentación, por parte de Pablo O'Higgins, Antonio Pujol, Ángel Bracho, Miguel Tzab y Ramón Alva Guadarrama. En otras etapas y ampliando la temática de las pinturas, participarían otros artistas con la pretensión de decorar 3000 metros cuadrados de paredes y techos, realizando finalmente solo la mitad del proyecto.

Las pinturas murales tenían una finalidad claramente didáctica dentro de los programas gubernamentales en materia de salud; trataban cuestiones como la prevención de enfermedades, el deporte y la nutrición, destacando en este último ámbito el fomento del consumo de alimentos beneficiosos como la carne, el pescado, legumbres y frutas, así como el rechazo a las bebidas alcohólicas, ya que se consideraba que mucha población mexicana tenía un bajo rendimiento laboral e intelectual debido a una alimentación excesiva en grasas y carbohidratos, carente de las suficientes vitaminas y exceso de alcohol: "requerían tónicos que no fueran el tepache, la charanda, el sotol

47 Carta de Silvestre Revueltas (presidente de la LEAR), Alfredo Zalce (responsable de la sección de artes plásticas) y Pablo O'Higgins (responsable de la subsección de pintura mural) a Cosme Hinojosa (Jefe del Departamento Central), 16 de diciembre de 1936, sobre la suspensión del proyecto por motivos económicos. FUENTES ROJAS, Elizabeth, *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios...*, p. 216



Fig. 8. *Mural de las Vitaminas, detalle*. Ángel Bracho

y el pulque [...] crecían enclenques, y en el mejor de los casos podían llegar a ser estomagudos, que no vigorosos”⁴⁸.

En este contexto, Ángel Bracho pintaría al fresco tres plafones del citado mercado, dedicados a “las vitaminas y su influencia en el organismo humano” (Fig. 7 y 8). Estas pinturas las llevó a cabo entre 1934 y 1935, en relación con las vitaminas A, B y C⁴⁹, respectivamente, utilizando una iconografía alegórica, de fácil comprensión para las clases populares, con figuras impacantes, colores vivos e intensos y textos alusivos como “no hay vida sin vitamina”, “aceite de hígado de bacalao rico en vitamina A”, etc. Estos murales de Bracho quedarían inacabados al no renovarse su contrato; a pesar de ello, se uniría a las misiones culturales, recorriendo durante años los estados de Sonora, Nayarit, Baja California y Oaxaca.

La sección de artes plásticas de la LEAR, hasta su disolución en 1938, llevaría a cabo distintos trabajos de pintura mural en lugares de reunión de

48 GONZÁLEZ, Luis, *Los días del presidente Cárdenas*, México, El Colegio de México, 1981, p. 275.

49 CRUZ PORCHINI, Dafne, “Los frescos de las vitaminas de Ángel Bracho: el tema y la lectura”, *Crónicas (Revista UNAM)*, 5-6 (2003), pp. 71-82; disponible: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/17202/16370>

obreros y artesanos, y en emplazamientos donde se podía hacer proselitismo, incorporando siempre a los alumnos del “Taller de Artes Plásticas” dirigidos por artistas que ya tenían amplia formación y reconocimiento.

En 1937, un grupo de nueve pintores de la LEAR realizaría un trabajo mural en Morelia (Michoacán), en la sede de la “Confederación Revolucionaria Michoacana del Trabajo” (exconvento de San Francisco), para dar a este edificio un carácter o aspecto en consonancia a sus nuevos principios y actividades. Entre estos pintores estarían Alfredo Zalce y Leopoldo Méndez, que llevaron a cabo un mural sobre la figura de Lenin – “Lenin señala al obrero y al campesino el camino a seguir”⁵⁰– que fue destruido entre los años 1972 y 1973, “con marro y cincel”, en el curso de una “restauración”⁵¹.

En Ciudad de México, en la Casa del Agrarista (extemplo de Nuestra Señora de la Salud y exconvento de las Siervas de María, retirados del culto católico por Lázaro Cárdenas en 1935), la Liga realizaría seis murales de corte nacionalista – en el interior de la antigua iglesia convertida en el auditorio “Emiliano Zapata” – relativos a la historia de México: Conquista, Independencia, Reforma, Revolución, Constitución de 1917, Plan Sexenal, Agricultura, y “Tierra y Libertad”⁵².

En cuanto a los trabajos murales destinados al proselitismo revolucionario, destacarían los realizados en centros de enseñanza, como la Escuela Normal de Xalapa (Veracruz), en este caso plasmando el tema de la lucha antiimperialista (Chávez Morado, 1936), en el que se denunciaba la explotación del petróleo nacional por potencias extranjeras, aludiendo a la ocupación estadounidense de Veracruz en 1914. Otro trabajo de la LEAR se llevaría a cabo en el Centro Escolar Revolución (antigua Cárcel de Arcos de Belem, Ciudad de México), una escuela primaria para 5000 alumnos creada por el presidente Abelardo Rodríguez para “modificar sus costumbres, su ideología, su modo de vivir en la sociedad en función de los postulados de la Revolución”⁵³. La decoración mural, iniciada en 1936, presentaría una temática que aludía a hechos históricos, con la finalidad de promover una concienciación ideológica entre los alumnos; a saber: “Atentado a los maestros rurales” (Aurora Reyes); “El fascismo, destructor del hombre y de la cultura”, “Las

50 RODRÍGUEZ, Antonio, *El hombre en llamas. Historia de la pintura mural en México*, Londres, Thames and Hudson, 1970, p. 232.

51 FUENTES ROJAS, Elizabeth, “El Taller-Escuela de Artes plásticas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción comprometida (1934-1938)”, en AGUIRRE, María Esther (coord.), *Modernizar y reinventarse*, México, IISUE-UNAM, p. 226.

52 ORTIZ ÁVILA, Raúl, “Los murales del Auditorium Emiliano Zapata”, *El Nacional* (México D.F.), 19 de enero de 1936; disponible: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/759462#?c=&m=&s=&c-v=&xywh=-1521%2C-19%2C4973%2C3666>

53 FUENTES ROJAS, Elizabeth, “El Taller-Escuela de Artes plásticas” ..., p. 219.

nuevas generaciones” y “Represión porfirista” (Raúl Anguiano); “Dictadura y represión” (Gómez Jaramillo); “Alegoría del socialismo” y “El fascismo y el clero contra la cultura” (Gonzalo de la Paz Pérez)⁵⁴.

A pesar de su incesante actividad, la LEAR comenzaría a disolverse inmersa en múltiples polémicas internas en relación con los nuevos miembros que se iban incorporando. Un grupo de la sección de Artes Plásticas se separó en 1937, para continuar por un nuevo camino que debería responder a las demandas del pueblo. Así crearon el “Taller de Gráfica Popular”, una de las agrupaciones más importantes del arte mexicano posrevolucionario, centrada principalmente en el grabado.

3. TALLER DE GRÁFICA POPULAR (desde 1937)

El Taller de Gráfica Popular (TGP) fue fundado en Ciudad de México (1937) por los artistas Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins y Luis Arenal, como un centro de trabajo colectivo para la producción funcional y estudio de las diferentes ramas del grabado y la pintura, en un esfuerzo constante para que su producción beneficiara los intereses progresistas y democráticos del pueblo mexicano, principalmente en su lucha contra la reacción fascista.

Su proyecto consistía en realizar un arte al servicio del pueblo que reflejara la realidad social de su tiempo, lo que se debería plasmar en contenidos concretos, realistas, mediante un lenguaje figurativo y la máxima calidad artística. En este sentido, enfatizando siempre en la finalidad social de la obra plástica, también se constituía como objetivo de la organización el desarrollo de las capacidades técnicas individuales de sus miembros, así como defender los intereses profesionales de los artistas. Además, se señalaba el compromiso de cooperación con otras instituciones culturales, corporaciones de trabajadores y movimientos progresistas en general⁵⁵.

A los tres fundadores mencionados se unieron Ignacio Aguirre, Raúl Anguiano, Ángel Bracho, Mariano Paredes, Jesús Escobedo, Everardo Ramírez, Antonio Pujol, Gonzalo de la Paz y Alfredo Zalce, llegando pronto a dieciséis miembros, lo que iría aumentando con el tiempo, permitiendo el ingreso de artistas de cualquier credo político a excepción del fascismo, ya que los estatutos del TGP requerían para el ingreso de los miembros aceptar expresamente los principios y reglas establecidas, entre ellos: “Toda produc-

54 “Murales del Centro Escolar Revolución”; disponible: <https://www.reconociendomexico.com.mx/murales-del-centro-escolar-revolucion/>

55 “Declaración de Principios del Taller de Gráfica Popular” (México D.F., 1945), *Colecciones Digitales de Nuevo México*, Museo de Arte de la Universidad de Nuevo México, Estados Unidos, ref. 96.22.85; disponible: <https://nmdigital.unm.edu/digital/collection/artmuseum/id/65/>

ción de los miembros del Taller, sea individual o colectiva, podrá realizarse en tanto no tienda de alguna manera a favorecer a la reacción o al fascismo”⁵⁶.

El TGP realizaría desde sus inicios una amplia labor de edición de obras individuales y colectivas, especialmente linograbados y litografías, como carteles, grabados sueltos, carpetas, ilustración de publicaciones, etc., especialmente de temática social y política, con especial énfasis en el antifascismo, la problemática de los trabajadores mexicanos y los acontecimientos internacionales, desde la Guerra Civil Española a la Segunda Guerra Mundial.

En cuanto a las obras colectivas, destacaría “La España de Franco”⁵⁷ (México, 1938) una serie de 15 litografías –de Raúl Anguiano, Luis Arenal, Xavier Guerrero y Leopoldo Méndez– editadas en forma de folleto, con el siguiente texto de presentación:

“Un grupo de artistas mexicanos de trayectoria democrática y revolucionaria, al lado como es natural de la España republicana, ha necesitado expresar su adhesión auténtica al heroico pueblo español, realizando lo que se halla más dentro de sus posibilidades expresivas: un álbum de dibujos litográficos estampados en su taller de trabajadores de la plástica [...]

LA ESPAÑA DE FRANCO recoge una versión irónica, dramática a veces, esencial, suma de documentos ciertos de lo que ocurre en la España que dicen franquista, aunque sabemos bien que dominada transitoriamente por Alemania y por Italia.

Los artistas que dibujaron sobre la piedra las estampas que aquí se muestran, quieren aprovechar la ocasión presente para afirmar su decisión de luchar, de seguir luchando, contra el fascio asesino de las libertades populares”⁵⁸.

Estas imágenes –y los textos que acompañan a cada una de ellas– constituirían una dura acusación contra Franco y la sublevación militar de 1936, en complicidad con sus aliados fascistas y la Iglesia católica, poniendo de manifiesto la planificación, la intriga, el comportamiento despiadado y la motivación despreciable –la codicia capitalista– de los insurgentes, así como la lucha de los patriotas republicanos españoles contra las terribles adversidades⁵⁹. Dicha publicación, de carácter eminentemente propagandístico, finaliza con una litografía de Leopoldo Méndez destinada a los propios mexi-

56 Archivo Francisco Reyes Palma (Ciudad de México), Estatutos del Taller de Gráfica Popular aprobados en Asamblea General del TGP, Ciudad de México, 17 de marzo de 1938.; disponible: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/826866#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-964%2C-1%2C4476%2C3300>

57 ANGUIANO, Raúl; ARENAL, Luis; GUERRERO, Xavier y MÉNDEZ, Leopoldo, “La España de Franco. 15 litografías”, México, Taller de Gráfica Popular, 1938; disponible: <https://www.fulltable.com/VTS/t/ttf/franco/a.htm>

58 ANGUIANO, Raúl, ARENAL, Luis, GUERRERO, Xavier y MÉNDEZ, Leopoldo, “La España de Franco”; disponible: <https://www.fulltable.com/VTS/t/ttf/franco/d.htm>

59 MULLEN, Chris, “La España de Franco (*Franco’s Spain*) 1938”; disponible: <https://www.fulltable.com/VTS/t/ttf/tgp/franco/a.htm>

canos, comentada con el siguiente texto: “Aprende América ¡El Fascismo amenaza a los pueblos americanos! ⁶⁰.”

El TGP editaría posteriormente la primera carpeta de grabados de Leopoldo Méndez en solitario; contenía siete litografías, bajo el título “En el nombre de Cristo... han matado a más de doscientos maestros” ⁶¹ (1939), en relación con el asesinato de maestros rurales durante la Segunda Guerra Cristera (México, 1934-1938); cada litografía representaba el asesinato de un maestro de escuela por los rebeldes cristeros, acompañados con el nombre del maestro, el lugar y la fecha del crimen y una descripción de las circunstancias.

En general, la idea del TGP era conseguir la máxima difusión de sus obras, con ediciones de tres mil ejemplares y reutilización de las planchas para carteles, periódicos y revistas, así como su uso por parte de organizaciones revolucionarias y sindicatos, de manera gratuita, para objetivos propagandísticos.

A este respecto, Alfredo Zalce realizaría una “Hoja informativa relativa a la suscripción de la ‘Hoja Popular Ilustrada’ del Taller de Gráfica Popular” (H. 1938)⁶², con viñetas litográficas que explicaban la utilidad de este medio de propaganda para los maestros rurales; su texto decía:

“Creemos que esta hoja es de gran ayuda para los maestros foráneos en general pero, principalmente, para los MAESTROS QUE TRABAJAN EN EL CAMPO, a menudo en lugares remotos y mal comunicados donde, con pocas o ningunas garantías se encuentran a merced de las fuerzas reaccionarias locales y nacionales que se oponen al desarrollo de su heroica misión. USANDO DE TODOS LOS MEDIOS, siendo la resistencia del maestro a los embates reaccionarios muy débil, pues él solo no podrá luchar con probabilidades de éxito sin contar con medios técnicos de propaganda impresa, grabada, etc. [...] AYÚDENSE CON NUESTRA PROPAGANDA Y AYÚDENOS CON SUS SUGESTIONES PERSONALES A MEJORARLA. LA PROPAGANDA REVOLUCIONARIA DEBE LLOVER EN TODO EL PAÍS. NUESTRA HOJA ES UN ARMA. EL ARMA ESTÁ FORJADA. ¡EMPÚÑELA!”⁶³

Así, durante los primeros años el TGP realizaría, sobre todo, una ingen-

60 Pie de la estampa número 15, realizada por Leopoldo Méndez. ANGUIANO, Raúl, ARENAL, Luis, GUERRERO, Xavier y MÉNDEZ, Leopoldo, “La España de Franco”; disponible:

<https://www.fulltable.com/VTS/t/ttf/tgp/franco/l.htm>

61 “En el nombre de Cristo...” (Leopoldo Méndez, México, Editorial Gráfica Popular, 1939); disponible: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/747951>

62 ZALCE, Alfredo, “Hoja informativa relativa a la suscripción de la ‘Hoja Popular Ilustrada’ del Taller de Gráfica Popular”, México, Taller de Gráfica Popular, ca. 1938; disponible: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/737901>

63 ZALCE, Alfredo, “Hoja informativa relativa a la suscripción de la ‘Hoja Popular Ilustrada’ del Taller de Gráfica Popular” ...

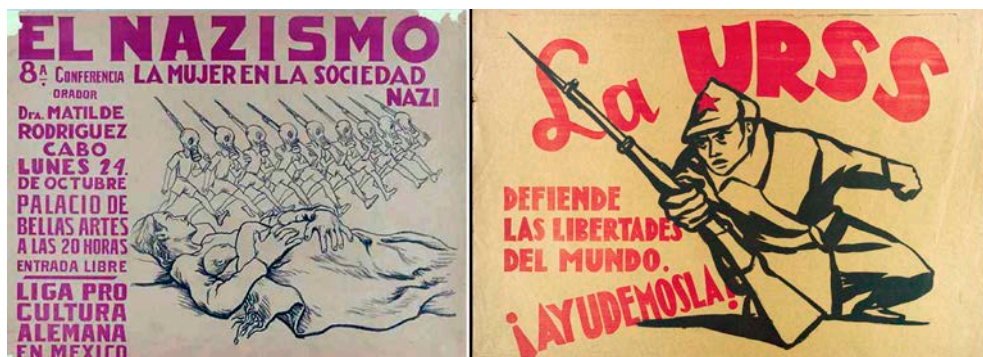


Fig. 9. *El nazismo. La mujer en la sociedad nazi*. Alfredo Zalce. 1939. Metropolitan Museum of Art. Nueva York

Fig. 10. *La URSS defiende las libertades del mundo. ¡Ayudémosla!* Alfredo Zalce. 1941. The British Museum. Londres

te cantidad de carteles, telones para mítines y teatro, hojas volantes y folletos destinados a organizaciones obreras y políticas, siempre a precios bajos o de manera gratuita, con altas ediciones. En este ámbito, el trabajo de Alfredo Zalce sería intenso, conservándose algunos ejemplos muy representativos en el *Metropolitan Museum of Art* (MET) de Nueva York, como el cartel titulado “El nazismo. La mujer en la sociedad nazi” (Fig. 9), editado en 1939, para publicitar una conferencia en Ciudad de México sobre la situación de la mujer en Alemania⁶⁴. Otro ejemplo, muy significativo, es el conservado en la *Yale University Art Gallery* (New Haven, Connecticut, Estados Unidos) y en el *British Museum* (Londres), titulado “La URSS defiende las libertades del mundo. ¡Ayudémosla!” (1941)⁶⁵ (Fig. 10), realizado tras el inicio de la invasión por parte del ejército alemán de la Unión Soviética, la conocida “Operación Barbarroja”, en junio de 1941.

Ángel Bracho, por su parte, también se implicaría en esta época, con su trabajo de cartelería, en defensa de las libertades frente al fascismo y la Alemania nazi; es muy notable su litografía-manifiesto dirigido al pueblo del Soconusco (Chiapas)⁶⁶ llamando a la afiliación al recientemente creado Partido de la Revolución Mexicana (PRM); un cartel que integra imagen

64 “El nazismo. La mujer en la sociedad nazi” (Cartel de Alfredo Zalce para publicitar los “Encuentros organizados por la ‘Liga Procultura alemana’ –8ª conferencia, por la Dra. Matilde Rodríguez Cabo– sobre la situación de la mujer); disponible: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/746756>

65 “La URSS defiende las libertades del mundo ¡Ayudémosla!” (Alfredo Zalce, México, 1941); disponible: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2008-7073-10

66 El pueblo de Soconusco (Chiapas) era considerado heroico por los partidarios de la Revolución por los hechos acaecidos el 2 de octubre de 1934 cuando tres soldados se batieron contra setenta cristeros fanáticos.

y texto donde puede leerse, bajo las banderas mexicana y soviética, el siguiente relato:

“En este día todo el pueblo de México rinde cálido homenaje a los soldados de la Revolución. Pueblo y Ejército cordial y firmemente unidos constituyen el más seguro sostén para nuestras instituciones, baluarte para la lucha por la defensa de la Democracia, contra la amenaza inminente del Fascismo, y amplia garantía para la marcha ininterrumpida del movimiento de liberación del Pueblo Mexicano. Nacido el Ejército de la Revolución de la Masa Popular anónima al calor de la gesta iniciada por Madero, durante más de un cuarto de siglo ha venido fecundando con su sangre generosa el suelo de la Patria, y se ha vinculado a los anhelos emancipadores de los campesinos que luchan por adquirir la tierra que trabajan, a los obreros por mejorar sus condiciones de trabajo y de vida, y al Pueblo en general por la cultura y el progreso. Compenetrados los soldados de que su actuación no puede limitarse sólo a velar por la integridad nacional sino que, además, como ciudadanos de un país independiente deben darle frente también a los grandes problemas económicos, políticos y sociales que con tan clara visión orienta el Gral. Lázaro Cárdenas, no han vacilado en participar activamente en la organización del Partido de la Revolución Mexicana (P.R.M.) compartiendo de esta manera, con los otros sectores populares, la responsabilidad histórica del trascendental momento que vivimos. Interpretando el sentir de nuestro pueblo os exhortamos a participar en los actos y festejos organizados para patentizar la simpatía y la solidaridad hacia nuestro heroico Ejército Nacional. Tapachula (Chiapas), 27 de abril de 1938”⁶⁷.

Otro icónico cartel de Ángel Bracho titulado “¡Victoria!” (1945)⁶⁸ (Fig. 11), celebraba la victoria de los aliados sobre la Alemania nazi; en este caso, su texto decía:

“¡Victoria! Los artistas del Taller de Gráfica Popular nos unimos al júbilo de todos los trabajadores y hombres progresistas de México y del Mundo por el triunfo del glorioso Ejército Rojo y de las armas de todas las Naciones Unidas sobre la Alemania Nazi, como el paso más trascendente para la DESTRUCCIÓN TOTAL DEL FASCISMO”⁶⁹.

Un ejemplar de este cartel, sito en “*The Art Institute of Chicago*”, es descrito por la propia institución museística norteamericana en los siguientes términos:

“Celebra la victoria aliada sobre la Alemania nazi; expresa la solidaridad del Taller de Gráfica Popular con ‘todos los trabajadores y progresistas de México y del mundo’, en un paso hacia la ‘destrucción total del fascismo’ [...] Car-

67 “Cartel/Manifiesto del Pueblo de Soconusco” (Ángel Bracho, México, 1938); disponible: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/711613>

68 “¡Victoria!” (Ángel Bracho, México, 1945), *The Art Institute of Chicago*; disponible: <https://www.artic.edu/artworks/146780/victory>

69 “¡Victoria!” (Ángel Bracho, México, 1945) ...



Fig. 11. *¡Victoria!*
 Ángel Bracho. 1945.
 The Art Institute of
 Chicago. Chicago
 (Estados Unidos)

teles como este se diseñaron en el Taller de Gráfica Popular, y se imprimieron comercialmente para su distribución en todo México”⁷⁰. (traducción del inglés).

De cara a coleccionistas, galerías y mercado en general el TGP creó, en 1942, la editorial “La Estampa Mexicana”, dirigida por Hannes Meyer, exdirector de la Bauhaus exiliado en México a causa del nazismo. Posteriormente, bajo la dirección de Georg Stibi –refugiado comunista alemán–, esta editorial realizaría un conjunto de carpetas de grabados y libros, dando énfasis a la calidad de diseño, imagen y tipografía. Con la temática del indigenismo se publicaría, en 1946, el porfolio de Alfredo Zalce –ocho litografías– “Estampas de Yucatán”⁷¹, donde el artista reivindicaba la etnia maya y las compleji-

70 “¡Victoria!” (Ángel Bracho, México, 1945) ...

71 ZALCE, Alfredo, *Estampas de Yucatán*, México, La Estampa Mexicana, 1946; disponible: <https://www.fulltable.com/VTS/t/ttf/tgp/yuctn/a.htm>



Fig. 12. *¡No olvidemos! A Julius y Ethel Rosenberg*. Ángel Bracho. 1953. The British Museum. Londres

dades de su cultura; como diría el pintor francés Jean Charlot, en su prólogo, "Alfredo Zalce prueba la unidad entre un rústico presente y el imperial pasado de Yucatán"⁷².

Una de las ediciones del TGP más ambiciosas sería el porfolio colectivo "Estampas de la Revolución Mexicana"⁷³ (1947), con 85 linograbados de dieciséis artistas del taller de Gráfica Popular, en el que colaboró Alfredo Zalce con su obra "Chóferes contra camisas doradas en el zócalo de la Ciudad de México, noviembre de 1935"⁷⁴, donde se plasmaba el duro enfrentamiento que se suscitó en las calles del centro de la Ciudad de México entre el grupo fascista denominado "Acción Revolucionaria Mexicana" (ARM), conocido como "los camisas doradas", y miembros del Partido Comunista Mexicano y sindicalistas, con el resultado de varios muertos y 50 heridos⁷⁵.

72 CHARLOT, Jean, "Prólogo", en ZALCE, Alfredo, *Estampas de Yucatán...*, s/p.

73 "Estampas de la Revolución Mexicana" (Taller de Gráfica Popular), México D.F., La Estampa Mexicana, 1947; disponible: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/714128>

74 "Chóferes contra 'camisas doradas' en el Zócalo de la Ciudad de México, noviembre de 1935" (Alfredo Zalce, 1947); disponible: <https://collections.lacma.org/node/207592>

75 Véase, HERNÁNDEZ NAVARRO, Luis, "20 de noviembre: de los 'camisas doradas' al Ejército", *La Jornada* (Ciudad de México), 20 de noviembre de 2009; disponible: <https://www.jornada.com.mx/2009/11/20/opinion/005a1pol>

En la década de 1950, el TGP comenzaría a declinar en su actividad, por disputas internas y los propios cambios de la sociedad⁷⁶. No obstante, en esa década destacaría por su amplia difusión el linograbado/cartel titulado: “¡No olvidemos! A Julius y Ethel Rosenberg” (Ángel Bracho, 1953) (Fig. 12). Este cartel, subtítulo con el texto “Asesinados por el gobierno de guerra de los Estados Unidos porque amaron y creyeron en la paz”, venía a denunciar la ejecución del matrimonio Rosenberg por un supuesto delito de espionaje en favor de la URSS. Una sentencia impuesta con insuficiencia de pruebas, según amplios sectores de la opinión pública, que causaría un escándalo mundial, y que estaba mediatizado por la guerra fría, la guerra de Corea y el macartismo; la ejecución se llevó a cabo en la prisión de *Sing Sing* (Nueva York) mediante el procedimiento de la silla eléctrica⁷⁷. Como Ángel Bracho, otros muchos artistas de todo el mundo denunciaron el cruel sacrificio del matrimonio Rosenberg; entre ellos destacarían Pablo Picasso y Fernand Léger, con obras litográficas ampliamente difundidas⁷⁸.

El TGP continuaría con sus obras gráficas hasta bien entrada la década de 1970, especialmente con grabados de carga pedagógica haciendo hincapié, por ejemplo, en la necesaria educación y alfabetización del pueblo. Con esta temática, participaría Alfredo Zalce, que ya desde la década anterior realizaba imágenes litográficas alusivas a la importancia de la lectura y la información de las clases populares⁷⁹. Así, destacarían grabados como “Quitemos la venda”⁸⁰ (H. 1947-1950, *Brooklyn Museum*, Nueva York), siguiendo la senda de Diego Rivera en su conocido mural “La maestra rural” (Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México, 1923).

76 Después de veintitrés años de producción colectiva, la experiencia artística y social del TGP se detiene en 1960 con la salida de los miembros fundadores; no obstante, un grupo nuevo de artistas intentó mantener vivo el Taller, pero el periodo prolífico del TGP que había tenido a Méndez como organizador, finalizó. Véase, CENTRE POMPIDOU (Bibliothèque Kandsinsky, Archives et Documentation), “Fonds Taller de Gráfica Popular, 1937-1960”, disponible: <https://archivesetdocumentation.centrepompidou.fr/cdc.html>

77 Tal y como se comunicó a través de la prensa de la época: “A las 20h 06m. –hora estadounidense– del 19 de junio de 1953, Julius Rosenberg fue ejecutado. Murió después de tres descargas eléctricas. Diez minutos más tarde murió Ethel. Necesitó cinco descargas, debido a que la silla eléctrica no se ajustaba a su cuerpo menudo”. Véase, “Hace 65 años. Julius y Ethel Rosenberg, idealismo y traición”, *La Vanguardia* (Barcelona), 19 de junio de 2018; disponible: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1953/06/19/pagina-22/32799698/pdf.html>

78 Véase, “Rosenberg Fund for Children. Call to Artist for 25th Anniversary”; disponible: <https://www.rfc.org/calltoartists>

79 “Mujer leyendo un diario” (Alfredo Zalce, 1941); disponible: <http://museodelestanquillo.com/Unpaseo/obra/mujer-leyendo-un-diario/>

80 “Quitemos la venda” (Alfredo Zalce, h. 1950-1960); disponible: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/155667>

4. TALLER DE INTEGRACIÓN PLÁSTICA (1948-1962)

El Taller de Integración Plástica (TIP) se constituyó como un centro de experimentación de técnicas enfocadas a su aplicación en el muralismo. Fue creado, en 1948, por José Chávez Morado –segunda generación de la Escuela Mexicana de Pintura– junto a otros artistas como Rosendo Soto y Luis Nishizawa, como parte del movimiento impulsor de la integración plástica ya planteado con anterioridad por David Alfaro Siqueiros. Se trataba de que los pintores y escultores trabajaran juntamente con los arquitectos para lograr obras integrales a través de la fusión de las artes, en una armónica confluencia, donde ninguna de ellas tuviera supremacía y, a su vez, cada una fuera indispensable en el resultado final. Este planteamiento de Siqueiros ya se había plasmado, singularmente, en el edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas (Ciudad de México), a finales de la década de 1930, colaborando en el edificio –en su interior, caja de escalera– diseñado por los arquitectos Enrique Yáñez y Ricardo Rivas, con su conocido mural titulado “Retrato de la Burguesía”⁸¹, en colaboración con el artista español exiliado Josep Renau.

La integración plástica desarrollada desde mediados de la década de 1940 y especialmente durante la de 1950, fue impulsada a con el apoyo gubernamental del recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA, 1947) y la Comisión de Pintura Mural (1952) –integrada por Rivera, Orozco y Siqueiros–, con la idea de realizar obras arquitectónicas funcionales dentro de los cánones de modernidad que se pretendían en aquel momento de despegue industrial, progreso e independencia económica, manteniendo siempre en su decoración un carácter netamente mexicano. Destacaría a este respecto la urbanización denominada “Multifamiliar Juárez” (Colonia Roma, Ciudad de México, 1950-1952)⁸², diseñada por los arquitectos Mario Pani y Salvador Ortega en colaboración con el artista plástico muralista Carlos Mérida; una obra que sería calificada como una “majestad de la arquitectura, creada y concebida para dar un hogar tranquilo a un millar de familias mexicanas”, y revolucionaria por su contribución a la justicia social⁸³. Otra obra de integración plástica muy destacable sería el edificio del Museo Anahuacalli

81 “Retrato de la burguesía” (David Alfaro Siqueiros, Josep Renau, Miguel Prieto, Luis Arenal y Antonio Pujol, h. 1939); disponible: <https://www.sme.org.mx/mural.html>

82 Esta urbanización quedó gravemente afectada en el seísmo de 1985, siendo posteriormente demolida. Una amplia descripción del Multifamiliar Juárez se encuentra disponible en internet. Véase “La triste historia del Multifamiliar Juárez (o lo que queda de él)”; disponible: <https://mxcity.mx/2017/08/la-triste-historia-del-multifamiliar-juarez-o-lo-que-queda-de-el/>

83 VILLASANA, Carlos e HIDALGO, Rodrigo, “La ‘majestad de la arquitectura’ que se cayó en 1985”, *El Universal* (Ciudad de México), 20 de septiembre de 2018; disponible: <https://www.eluniversal.com.mx/mochilazo-en-el-tiempo/la-majestad-de-la-arquitectura-que-se-cayo-en-1985>

(Coyoacán, Ciudad de México, 1942-1964)⁸⁴, diseñado por Diego Rivera en colaboración con el arquitecto Juan O’Gorman para albergar su colección de arte prehispánico.

Pero la integración plástica no había surgido sin dificultades. Desde la década de 1920 existía en México una polémica entre pintores, escultores y arquitectos sobre las artes y el lugar que les correspondía. Los primeros consideraban que los arquitectos mantenían diseños muy conservadores en comparación con las innovaciones en la pintura y escultura; además, estimaban que la “escultura revolucionaria” estaba paralizada porque “no había arquitectura revolucionaria”⁸⁵ como imprescindible soporte constructivo. En 1928, el pintor muralista Ramón Alva de la Canal⁸⁶ opinaba que los arquitectos – “unos niños bien que podían pagar un título para presumirlo en el medio burgués, donde posar como artista vestía mucho” – no daban paso en sus edificios a escultores y pintores, “limitándose a una ornamentación con molduras de yeso y pintura de brocha gorda”⁸⁷.

Posteriormente, en 1942, se iniciaría un acercamiento entre la arquitectura y otras artes, especialmente en lo relativo a la pintura mural de los edificios – “como un medio elocuente para hacer más expresiva la obra arquitectónica”⁸⁸– aunque todavía sin mucha disposición para colaborar en los proyectos y debatir sobre técnicas, temáticas, lenguajes artísticos o función integral de la plástica.

En 1948, algunos arquitectos, bajo el influjo de la Bauhaus, plantearon la idea de que las artes y las artesanías “deberían pensarse en términos del espacio arquitectónico que van a ocupar”⁸⁹, aportando el concepto de integración plástica. Por su parte, David Alfaro Siqueiros, ese mismo año, ponía

84 Véase, “Clásicos de arquitectura: Museo Anahuacalli/Diego Rivera”; disponible: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/719694/clasicos-de-arquitectura-museo-de-anahuacalli-slash-diego-rivera>. Véase también, “Museo Anahuacalli, arquitectura”; disponible: <http://museoanahuacalli.org.mx/museo/edificio/>

85 FERNÁNDEZ URBINA, José, “Encuesta sobre el arte en México”, *Forma* (México), 2 (1926), p.7.

86 Ramón Alva de la Canal (1892-1985) fue un pintor, muralista e ilustrador mexicano, adherido al SOTPE, fundador del movimiento de pintores revolucionario ¡30-30! (Ciudad de México, 1928), junto con Fernando Leal y Fermín Revueltas, con una postura antiacadémica e impulsora de los planteamientos de las vanguardistas europeas –futurismo, dadaísmo, ultraísmo, cubismo– con la finalidad de renovar o transformar la pintura mexicana.

87 ALVA DE LA CANAL, Ramón, “La escultura en México”, *¡30-30! Órgano de los pintores de México* (Ciudad de México), 3 (1928), p. 6.

88 OBREGÓN SANTACILIA, Carlos, “Del pintor y el arquitecto”, *Ars* (México), 4 (1942), pp. 71-72.

89 ROSELL, Guillermo y CARRASCO, Lorenzo, “Editorial”, *Espacios* (Ciudad de México), 1 (1948), s/p.



Fig. 13. *Ciencia para la Paz*. Rosendo Soto. 1952-1953. Auditorio 'Alfonso Caso' (Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM). Ciudad de México



Fig. 14. *Ciencia para la Paz*, detalle. Rosendo Soto

de manifiesto que se hacía necesaria una edificación acorde a las nuevas tecnologías que “se sumara al cemento, al acero, al cristal, a los plásticos, los materiales creados por la química orgánica moderna que sean susceptibles de ser empleados en la pintura mural, en la escultura monumental, para la policromía de los edificios, etc.”⁹⁰.

Para Siqueiros, las nuevas tecnologías podrían aplicarse a la producción de una “plástica integral”, en la que colaborasen artistas y arquitectos; una integración que consideraba característica de los periodos florecientes del

⁹⁰ SIQUEIROS, David Alfaro, “Hacia una nueva plástica integral”, *Espacios* (Ciudad de México), 1 (1948), s/p.

arte occidental, y que hasta el momento la sociedad “liberal” había despreciado con el precepto del “individualismo”. No obstante Siqueiros, abogaba por que la “sociedad nueva que surge ante nosotros” sea cada vez más una sociedad colectivista capaz de llevar a cabo dicha integración⁹¹.

Bajo estos planteamientos, el fundador del recién creado Taller de Integración Plástica, Chávez Morado, negociaría con las instituciones gubernamentales y con la nueva burguesía adinerada espacios en los edificios de nueva construcción para realizar pintura mural. Era la época en que México iniciaba un importante desarrollo económico, especialmente en la capital de la nación y en las zonas industriales, en vías a construir un país moderno, pero manteniendo sus señas de identidad tradicionales; se construían nuevos recintos universitarios, hospitales, presas, puentes, carreteras y se creaban multitud de empresas manufactureras para la exportación de productos a Estados Unidos.

En el campo artístico, se realizaban exposiciones de arte mexicano que viajaban al extranjero, Europa y Estados Unidos, aprovechando la valoración internacional de los muralistas y otros pintores; gracias todo a ello, se obtuvo una importante ayuda gubernamental para la integración plástica y para el TIP. Chávez Morado reclutaría a los graduados de las escuelas de Bellas Artes para una formación complementaria teórico-práctica, con el fin de integrar las artes figurativas en la arquitectura moderna con los criterios de monumentalidad, expresividad y función pública⁹². El referente de Chávez Morado y sus alumnos serían las obras de integración plástica llevadas a cabo en Europa por Le Corbusier y Walter Gropius, y en México las obras arquitectónicas que integraban otras artes, como las de Juan O’Gorman⁹³ o José Villagrán García⁹⁴.

Chávez Morado y Rosendo Soto realizarían un importante trabajo de pintura mural en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), exactamente en el Auditorio “Alfonso Caso”, entre 1952 y 1953. El primero con su obra “La ciencia y el trabajo”⁹⁵ y Rosendo Soto con “Ciencia para la Paz” (Fig. 13 y 14).

91 SIQUEIROS, David Alfaro, “Hacia una nueva plástica integral” ...

92 CHÁVEZ MORADO, José, “Qué es el Taller de Integración Plástica”, *Revista FNAP* (Ciudad de México), 4 (1953), p. 12.

93 Casa-estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo (Ciudad de México, 1929-1931), Biblioteca Central de la UNAM (Ciudad de México, 1950-1956), etc.

94 Escuela de Arquitectura de la UNAM (Ciudad de México, 1951-1952; obra en colaboración), y otras.

95 “La ciencia y el trabajo, uno de los grandes murales de CU” (Fundación UNAM); disponible: <https://www.fundacionunam.org.mx/donde-paso/la-ciencia-y-el-trabajo-uno-de-los-grandes-murales-de-cu/>



Fig. 15. *Transformación del Tepeyac*. Rosendo Soto y Jorge Best. 1956.

El TIP participaría en la integración plástica del edificio de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas (SCOP, Ciudad de México, 1953; ahora, Secretaría de Comunicaciones y Transportes), con Chávez Morado, Rosendo Soto, Jorge Best Berganzo, Juan O’Gorman, y otros, llevándose a cabo trabajos en cerámica, vitrales, textiles, ebanistería y mosaico. Destacaría la decoración mural realizada en piedra de color natural y la ornamentación con los llamados “mosaicos mexicanos”, realizados con piedras policromas de distintas partes del país, para formar imágenes de alta expresividad.

Rosendo Soto llevaría a cabo en la SCOP un mural, con esta técnica, titulado “Intercambio de productos”⁹⁶ (también llamado, “Campesinos y obreros”) y posteriormente, en colaboración con Jorge Best, el titulado “Transformación del Tepeyac”⁹⁷ (Hacienda Pasquel, San Luis de Potosí, 1956) (Fig. 15). Este último mural cobra una importancia singular por su significado político, materiales utilizados y dimensiones. Se realizó como un homenaje familiar a Jorge Pasquel (Veracruz, 1907-1955), empresario mexicano de éxito

96 CRESPO, Miguel, “Sistema de O’Gorman salva los murales de la STC de demolición”, *La Razón de México*, 8 de octubre de 2017; disponible: <https://www.razon.com.mx/cultura/sistema-ogorman-salva-los-murales-la-sct-demolicion/>

97 PADRÓN, Javier, “Los murales de la mansión de Jorge Pasquel”, *Revista La Corriente*, 12 de febrero de 2014; disponible: <http://revistalacorriente.com.mx/los-murales-de-la-mansion-de-jorge-pasquel/>



Hacienda Pasquel. San Luis de Potosí (México). Fotografía Fred Calderón

muerto en accidente aéreo. Pasquel había adquirido, en 1946, una hacienda destinada a coto de caza, denominada Santo Domingo (después llamada Tepeyac) situada en un terreno desértico, cerca de Ciudad del Maíz (San Luis de Potosí), que transformaría en una hacienda agrícola muy productiva, con un conjunto de edificaciones de tipo funcionalista y todo tipo de servicios para sus empleados, realizando importantes inversiones en el terreno y dando trabajo a buen número de trabajadores, en un lugar hasta entonces infértil y despoblado. Este mural monumental, de cuarenta y cinco metros de largo por siete de alto, realizado con teselas al modo de mural veneciano, muestra las tres etapas por las que pasó la hacienda: un coto de caza en el desierto, su transformación en explotación agrícola y sus resultados en cuanto a la mejora de condiciones de vida de la población de la zona. Se interpreta⁹⁸ como “el triunfo del progreso” sobre la naturaleza inhóspita, de “la civilización contra la barbarie”, lo que reflejaría la idea imperante en México en aquel momento: un nuevo país naciente al progreso⁹⁹.

Regresando al TIP, este sufriría pronto distintas transformaciones en objetivos y maneras de trabajar, pasando a ser en 1961 una escuela de artes-

98 NOYOLA, Inocencio, “Mural en ‘El Tepeyac’, Jorge Pasquel”, *Instituto Potosino de Bellas Artes*; disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=Cly8fuzPzMs>

99 Este mural de Rosendo Soto y Jorge Best se encuentra actualmente en condiciones de semiabandono, requiriendo importantes medidas de conservación.

nías y artes aplicadas, de la que pronto se desligaría la sección de restauración y conservación. Muchos artistas nacionales y extranjeros aprendieron la técnica del mosaico mexicano de teselas en el TIP; una técnica que se llevó a distintos países, con el distintivo “mexicano”, especialmente a Cuba, a donde llegó de manos del artista Salvador Almaraz¹⁰⁰.

5. FRENTE NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS (1952-1962)

El Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP) fue un colectivo de artistas que vino a unir a la segunda generación de la Escuela Mexicana de Pintura, que mantenía los ideales vasconcelistas en cuanto a un arte público capaz de elevar el nivel espiritual de los hombres uniendo valores locales y universales¹⁰¹, con el llamado movimiento de “La Ruptura” (1952-1965)¹⁰², que optaba por una creación al margen del arte figurativo de los “grandes muralistas”, todavía dominante a inicios de la década de 1950.

De acuerdo con sus organizadores –Rosendo Soto, Manuel Echaury y otros¹⁰³– se trataba de constituir un frente amplio capaz de vincular, a los artistas de izquierdas con los de la burguesía progresista acercando, a su vez, a los miembros de “La Ruptura” hacia posiciones conjuntas en defensa de la tradición plástica mexicana: “defender el arte verdaderamente nacional, impulsar el desarrollo de las mejores manifestaciones del arte en nuestra época y estar siempre con las luchas del pueblo mexicano por su independencia nacional”¹⁰⁴.

Sus objetivos prioritarios eran netamente profesionales; tanto de tipo económico, lo que afectaba a la mayoría de los artistas –no se disponía de los necesarios espacios expositivos para la difusión de las obras–, como de tipo

100 LÓPEZ OROZCO, Leticia, “Salvador Almaraz y su epopeya mural”, *Crónicas (Revistas UNAM)*, 14 (2010), pp. 96-107 disponible: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/24573/23154>

101 Véase, COLEBY, Nicola, “La construcción de una estética: el Ateneo de la Juventud, Vasconcelos y la primera etapa de la pintura mural posrevolucionaria 1921-1924” (Tesis de Maestría. Universidad Nacional Autónoma de México), 1985; disponible: https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000053745

102 Entre los que cabe destacar a José Luis Cuevas, Beatriz Zamora, Manuel Felguérez, Enrique Echeverría, Pedro Coronel, Héctor Xavier y otros, con una tendencia artística que se apartaba de la figuración realista, con distintos estilos incluyendo la abstracción y el surrealismo. Véase, FELGUÉREZ, Manuel, “La Ruptura: 1935-1955”, *Imágenes. Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas (Universidad Nacional Autónoma de México)*, 13 de octubre de 2017; disponible: http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/la_ruptura

103 Amador Lugo, Ignacio Márquez Rodiles, Miguel Salas Anzures y Francisco Dosamantes.

104 Primera Asamblea Nacional de Artes Plásticas (Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, 12 de mayo de 1952).



Fig. 16. *Los abogados*. Alfredo Zalce. 1952. Colección particular. San Antonio (Texas, Estados Unidos)

formativo en relación con los artistas jóvenes –no existían suficientes escuelas de artes y oficios en la República–; todo ello supondría una colaboración con los poderes estatales. No obstante, el FNAP supo mantenerse con cierta independencia respecto al Estado, desarrollando buena parte de sus actividades y arte público –pintura mural y escultura monumental– a través de patrocinadores privados, especialmente sindicatos¹⁰⁵.

Algunos artistas del FNAP participarían la Exposición de Arte Mexicano (Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, 1953-1954), que mostraba diversos aspectos del arte nacional, desde las realizaciones indígenas hasta obra de aquel momento; en la sección de arte contemporáneo contaría con una amplia muestra mural de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo. A menor escala, exponían otros pintores como Alfredo Zalce, que presentó una obra de crítica social, muy significativa por lo inusual de su tema, “Los abogados” (1952)¹⁰⁶ (Fig. 16), donde de manera metafórica se denunciaba el sistema procesal y judicial.

105 GUADARRAMA, Guillermina U., *El Frente Nacional de Artes Plásticas 1952-1962 (Abrevian Ensayos)*, México D.F., INBA/CENART/CENIDIAP, 2005, pp. 7-9; disponible: <https://docplayer.es/81682999-El-frente-nacional-de-artes-plasticas.html>

106 “Los abogados” (Alfredo Zalce, 1952); disponible: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5793843>

La difusión de las obras de los artistas del FNAP se lograría a través de diecisiete exposiciones, incluida una itinerante, entre 1955 y 1956, a través de diversos países de la Europa oriental¹⁰⁷ –Polonia (Cracovia y Varsovia), Bulgaria, Rumania, Checoslovaquia, Alemania oriental, Yugoslavia, Hungría y la URSS– además de Noruega y Finlandia, en las cuales Rosendo Soto actuaría como coordinador de organización junto al promotor cultural Ignacio Márquez Rodiles, ambos también comisarios de la exposición en Polonia y Bulgaria. En la presentación en Sofía (Bulgaria), Rosendo Soto declararía que el arte mexicano contemporáneo era una manifestación cultural del pueblo en la que expresaba “sus sentimientos, sus intereses, sus dolores y alegrías y se dan a conocer los héroes y los caudillos de su historia nacional, y los episodios de la lucha popular para alcanzar la justicia y el bienestar social”¹⁰⁸.

Bajo esta idea, el FNAP había invitado a participar en la gira a todos los artistas mexicanos, con independencia de tendencia estética o política, con la condición de presentar obras con un marcado carácter nacional, es decir, “paisaje, tipos humanos, problemas sociales y costumbres de México y de su pueblo”¹⁰⁹; participarían desde alumnos de Bellas Artes a maestros consagrados, como Diego Rivera con su mural “Gloriosa Victoria”¹¹⁰ (1954, Museo Pushkin, Moscú), en el que denunciaba la invasión de Guatemala por Estados Unidos en 1954, para proteger los intereses de la compañía bananera “United Fruit Co.”. Por su parte, Siqueiros envió su obra “Nuestra imagen actual”¹¹¹ (Museo Arte Moderno/INBA, Ciudad de México, 1947); de Orozco se envió “Las soldaderas”¹¹² (Museo Arte Moderno/INBA, Ciudad de México, 1926).

El último hito del FNAP fue la creación, en julio de 1956, de una galería de arte propia, con el fin de establecer unas bases económicas para el colectivo con independencia de las fuentes de financiación estatales. Sería

107 Se exhibieron 102 pinturas y dibujos, 300 piezas de obra gráfica y fotografías, presentando las corrientes básicas de arte mexicano desde 1921. Una muestra de ello llegaría posteriormente a China: Pekín, Shanghai y Guangzhou (1956). Véase, GUADARRAMA, Guillermina U., “El Frente Nacional de Artes Plásticas (1952-1962)” ..., pp. 13-16.

108 Citado por, GUADARRAMA, Guillermina U., *El Frente Nacional de Artes Plásticas...*, p. 15.

109 Según hicieron constar en un documento escrito los organizadores, Rosendo Soto e Ignacio Márquez Rodiles, en 1956 (Carpeta FNAP, Archivo CENIDIAP/INBAL, Ciudad de México); citado por GUADARRAMA, Guillermina U., *El Frente Nacional de Artes Plásticas...*, p. 14.

110 “Gloriosa Victoria” (Diego Rivera, 1954); disponible: https://pushkinmuseum.art/data/fonds/europe_and_america/j/0000_1000/zh_3768/index.php?lang=en

111 Secretaría de Cultura (México), “Nuestra imagen actual” (David Alfaro Siqueiros, 1947); disponible: <https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/resultados?word=nuestra+imagen+actual>

112 Secretaría de Cultura (México), “Las soldaderas” (José Clemente Orozco, 1926); disponible: <https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/resultados?word=las+soldaderas>

la “Galería de Artistas Mexicanos Unidos”, donde Alfredo Zalce expuso su obra al menos en dos ocasiones. Pero ya, en ese momento, la FNAP había comenzado a diluirse. En noviembre de 1957 se celebró su última Asamblea Nacional. El continuismo de los modelos del muralismo, especialmente de Diego Rivera, anclados en la década de 1920, desencadenaría su decadencia, al obviar otras tendencias estéticas, y perseverar en la utopía de que el arte figurativo de temática nacionalista y espíritu revolucionario –sublimación del indigenismo, del campesinado, de los obreros y los héroes de la patria– era un medio imprescindible para la difusión ideológica en vías de alcanzar la justicia, igualdad social y mejores condiciones de vida para el pueblo.

FUENTES

- Archivo Francisco Reyes Palma (Ciudad de México), Estatutos del Taller de Gráfica Popular aprobados en Asamblea General del TGP en Ciudad de México el 17 de marzo de 1938; disponible: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/826866#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1517%2C0%2C5582%2C3300>
- Cartel/Manifiesto del Pueblo de Soconusco (Ángel Bracho, México, 1938); disponible: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/711613>
- CENTRE POMPIDOU (Bibliothèque Kandsinsky, Archives et Documentation), “Fonds Taller de Gráfica Popular, 1937-1960”, disponible: <https://archivesetdocumentation.centrepompidou.fr/cdc.html>
- “Chóferes contra ‘camisas doradas’ en el Zócalo de la Ciudad de México, noviembre de 1935” (Alfredo Zalce, 1947); disponible: <https://collections.lacma.org/node/207592>
- “Clásicos de arquitectura: Museo Anahuacalli/Diego Rivera”; disponible: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/719694/clasicos-de-arquitectura-museo-de-anahuacalli-slash-diego-rivera>
- “De Tepic”, *El Imparcial* (Ciudad de México), 27 de marzo de 1905, p. 2; disponible: <http://www.hndm.unam.mx/consulta/busqueda>
- “Declaración de Principios del Taller de Gráfica Popular” (México D.F., 1945), *Colecciones Digitales de Nuevo México*, Museo de Arte de la Universidad de Nuevo México, Estados Unidos, ref. 96.22.85; disponible: <https://nmdigital.unm.edu/digital/collection/artmuseum/id/65/>
- El nazismo. La mujer en la sociedad nazi (Cartel de Alfredo Zalce para publicitar los “Encuentros organizados por la ‘Liga Procultura alemana’ –8ª conferencia, por la Dra. Matilde Rodríguez Cabo– sobre la situación de la mujer); disponible: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/746756>
- En el nombre de Cristo... (Leopoldo Méndez, México, Editorial Gráfica Popular, 1939); disponible: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/747951>
- Escándalo. Zócalo de la Ciudad de México. Chóferes contra camisas doradas (Mánel Montes de Oca, 1935), Ciudad de México, Colección Fundación Televisa, ref. 11,10, FT_2006_01_004_09.
- Escuelas, caminos, presas (Alfredo Zalce, ca. 1950), Museo Colección Andrés Blais-

- ten (Ciudad de México); disponible: <https://museoblaisten.com/Artista/480/Alfredo-Zalce>
- Estampas de la Revolución Mexicana (Taller de Gráfica Popular,), México D.F., La Estampa Mexicana, 1947; disponible: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/714128>
- “Hace 65 años. Julius y Ethel Rosenberg, idealismo y traición”, *La Vanguardia* (Barcelona), 19 de junio de 2018; disponible: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1953/06/19/pagina-22/32799698/pdf.html>
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDIOS POLÍTICOS, “El analfabetismo en México 1895 al año 2000”, México, 2021; disponible: <http://www.inep.org/Efemerides/4Abril.html>
- “La calle lee...”, *Mañana* (Ciudad de México), 382 (1950), p. 36.
- “La ciencia y el trabajo, uno de los grandes murales de CU” (Fundación UNAM); disponible: <https://www.fundacionunam.org.mx/donde-paso/la-ciencia-y-el-trabajo-uno-de-los-grandes-murales-de-cu/>
- La URSS defiende las libertades del mundo ¡Ayudémosla! (Alfredo Zalce, México, 1941); disponible: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2008-7073-10
- Las luchas sociales del Estado de Puebla; disponible: https://www.mural.ch/index.php?kat_id=w&id2=4617
- Los abogados (Alfredo Zalce, 1952); disponible: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5793843>
- “Los murales del Auditorium Emiliano Zapata” (1936), *International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston* (ICAA); disponible: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/759462#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1827%2C-8%2C6202%2C3666>
- Mujer leyendo un diario (Alfredo Zalce, 1941), Museo del Estanquillo (Ciudad de México); disponible: <http://museodelestanquillo.com/Unpaseo/obra/mujer-le-yendo-un-diario/>
- Murales del Centro Escolar Revolución; disponible: <https://www.reconociendo-mexico.com.mx/murales-del-centro-escolar-revolucion/>
- “Museo Anahuacalli, arquitectura”; disponible: <http://museoanahuacalli.org.mx/museo/edificio/>
- Pintura mural José Luis Soto en el Palacio de Gobierno de Tepic; disponible: <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A49207>
- Quitemos la venda (Alfredo Zalce, ca. 1950-1960); disponible: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/155667>
- “Retrato de la burguesía” (David Alfaro Siqueiros, Josep Renau, Miguel Prieto, Luis Arenal y Antonio Pujol, h. 1939); disponible: <https://www.sme.org.mx/mural.html>
- “Rosenberg Fund for Children. Call to Artist for 25th Anniversary”; disponible: <https://www.rfc.org/calltoartists>
- Secretaría de Cultura (México), “Las soldaderas” (José Clemente Orozco, 1926); disponible: <https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/resultados?wor->

d=las+soldaderas

Secretaría de Cultura (México), “Nuestra imagen actual” (David Alfaro Siqueiros, 1947); disponible: <https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/resultados?word=nuestra+imagen+actual>

Secretaría de Educación Pública (México), “Histórica de libros de primaria: Generación 1960, Mi libro de primer año”, *Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos (SEP)*; disponible: <https://historico.conaliteg.gob.mx/H1960P1ES002.htm>

¡Victoria! (Ángel Bracho, México, 1945), *The Art Institute of Chicago*; disponible: <https://www.artic.edu/artworks/146780/victory>

BIBLIOGRAFÍA

ALVA DE LA CANAL, Ramón, “La escultura en México”, *¡30-30! Órgano de los pintores de México* (Ciudad de México), 3 (1928), pp. 6-7.

ANGUIANO, Raúl; ARENAL, Luis; GUERRERO, Xavier y MÉNDEZ, Leopoldo, “La España de Franco. 15 litografías”, México, Taller de Gráfica Popular, 1938; disponible: <https://www.fulltable.com/VTS/t/ttf/tgp/franco/a.htm>

ARENALES, Ricardo, “Afirmación preliminar”, *El Porvenir* (Monterrey, República Mexicana), 1 (31 de enero de 1919), p. 2.

ARENALES, Ricardo, “El Hambre y la Desnudez de las Clases Humildes deben tener un Próximo Fin”, *El Porvenir* (Monterrey, República Mexicana), 1 (31 de enero de 1919), p. 1.

AZUELA, Alicia, “Public Art. Meyer Schapiro and Mexican Muralism”, *Oxford Art Journal*, 17/1 (1994), pp. 55-59; disponible: <https://www.jstor.org/stable/1360475>

AZUELA, Alicia, “Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros. De Olvera Street a Río de la Plata”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, 35 (2008), pp. 124-125; disponible: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26202008000100004

BARTRA, Roger, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, Ciudad de México, Grijalbo, 1987.

BUCHENAU, Jürgen, “México y las cruzadas anticomunistas estadounidenses, 1924-1964”, *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, 48 (2000), pp. 225-254.

CALDERÓN, Martha C., “José Vasconcelos. Diferencia y continuidad del proyecto de nación”, *Revista Digital Universitaria* (RDU-UNAM), 5 (2018), pp. 1-12; disponible: <https://www.revista.unam.mx/2018v19n5/jose-vasconcelos-diferencia-y-continuidad-del-proyecto-de-nacion/>

CHARLOT, Jean, “Prólogo”, en ZALCE, Alfredo, *Estampas de Yucatán*, México, La Estampa Mexicana, 1946; disponible: <https://www.fulltable.com/VTS/t/ttf/tgp/yuctn/a.htm>

CHÁVEZ MORADO, José, “Qué es el Taller de Integración Plástica”, *Revista FNAP* (Ciudad de México), 4 (1953), p. 12.

COLEBY, Nicola, “La construcción de una estética: el Ateneo de la Juventud, Vasconcelos y la primera etapa de la pintura mural posrevolucionaria 1921-1924” (Tesis de Maestría. Universidad Nacional Autónoma de México), 1985; disponible:

- https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000053745
- CRESPO, Miguel, "Sistema de O'Gorman salva los murales de la STC de demolición", *La Razón de México*, 8 de octubre de 2017; disponible:<https://www.razon.com.mx/cultura/sistema-ogorman-salva-los-murales-la-sct-demolicion/>
- CRUZ PORCHINI, Dafne, "Los frescos de las vitaminas de Ángel Bracho: el tema y la lectura", *Crónicas (Revista UNAM)*, 5-6 (2003), pp. 71-82; disponible: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/17202/16370>
- FELGUÉREZ, Manuel, "La Ruptura: 1935-1955", *Imágenes. Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas (Universidad Nacional Autónoma de México)*, 13 de octubre de 2017; disponible:<http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/la-ruptura>
- FERNÁNDEZ URBINA, José, "Encuesta sobre el arte en México", *Forma (México)*, 2 (1926), p.7.
- FUENTES ROJAS, Elizabeth, *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida* (Tesis doctoral inédita), Universidad Nacional Autónoma de México (Facultad de Filosofía y Letras), 1995; disponible: https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000228561
- FUENTES ROJAS, Elizabeth, "El Taller-Escuela de Artes plásticas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción comprometida (1934-1938)", en AGUIRRE, María Esther (coord.), *Modernizar y reinventarse*, México, IISUE-UNAM, pp. 187-234.
- FUENTES ROJAS, Elizabeth, "Murales de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios en los Talleres Gráficos de la Nación: un historial accidentado", *Crónicas (Revistas UNAM)*, 3-4 (2000), pp. 32-38.
- GIRAUDO, Laura., "Lectores campesinos, maestros indígenas y bibliotecas rurales: Puebla y Veracruz (1920-1930)", en CASTAÑEDA, C., GALVÁN, L. y MARTÍNEZ, L. (coords.), *Lecturas y lectores en la historia de México*, México, El Colegio de Michoacán/UAEMor/CIESAS, 2004, pp. 303-326.
- GONZÁLEZ, Luis, *Los días del presidente Cárdenas*, México, El Colegio de México, 1981.
- GUADARRAMA, Guillermina U., *El Frente Nacional de Artes Plásticas 1952-1962 (Abrevian Ensayos)*, México D.F., INBA/CENART/CENIDIAP, 2005; disponible: <https://docplayer.es/81682999-El-frente-nacional-de-artes-plasticas.html>
- HERNÁNDEZ NAVARRO, Luis, "20 de noviembre: de los 'camisas doradas' al Ejército", *La Jornada (Ciudad de México)*, 20 de noviembre de 2009; disponible: <https://www.jornada.com.mx/2009/11/20/opinion/005a1pol>
- LABORDE, Hernán, "Cinco meses de gobierno cardenista", *Frente a Frente (Ciudad de México)*, 3 (1935), p. 17.
- LIRA, Alba, "La alfabetización en México: campañas y cartillas, 1921-1944", *Traslaciones*, 1/2 (2014), pp. 126-149; disponible: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/traslaciones/article/view/247>
- LLAMAS, Saúl A., "Primera huelga pacífica llevada a cabo en Bellavista Nayarit", *El Sol de Nayarit*, 4 de marzo de 2018; disponible: <https://www.elsoldenayarit.mx/cultura/58555-primera-huelga-pacifica-llevada-a-cabo-en-bellavista-nayarit>
- LÓPEZ OROZCO, Leticia, "Salvador Almaraz y su epopeya mural", *Crónicas (Revis-*

- tas UNAM), 14 (2010), pp. 85-110; disponible: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/24573/23154>
- MANDEL, Claudia, "Muralismo Mexicano: arte público/identidad/memoria colectiva", *Revista Escena*, 30/61 (2007), pp. 37-54; disponible: <https://idoc.pub/documents/muralismo-mexicano-claudia-mandelpdf-en5k0k0zd1no>
- MARTÍNEZ MOCTEZUMA, Lucía, "Las Misiones Culturales: un proyecto de educación y salud en el medio rural mexicano del siglo XX", *Revista Hispano-Americana de Patrimonio Histórico-Educativo* (Campinas), 3 (2016), p. 101-116.
- MORAGA, Fabio, "Jaime Torres Bodet y la permanencia del 'espiritualismo' en el sistema educativo mexicano, 1921-1964", *Cuadernos Chilenos de Historia de la Educación*, 10 (2018), pp. 144-173.
- MORAGA, Fabio, "Educación y paz: de la Revolución Mexicana a las campañas de alfabetización de la UNESCO, 1921-1964", *Cuadernos Chilenos de Historia de la Educación*, 13 (2020), pp. 66-85; disponible: <https://historiadelaeeducacion.cl/index.php/home/article/view/6>
- MRAZ, John, "Nacho López y la mexicanidad", *Luna Córnea*, 31 (2007), pp. 165-177; disponible: https://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_31/170
- MULLEN, Chris, "La España de Franco (*Franco's Spain*)" 1938; disponible: <https://www.fulltable.com/VTS/t/ttf/tgp/franco/a.htm>
- NOYOLA, Inocencio, "Mural en 'El Tepeyac', Jorge Pasquel", *Instituto Potosino de Bellas Artes*; disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=Cly8fuzPzMs>
- OBREGÓN SANTACILIA, Carlos, "Del pintor y el arquitecto", *Ars* (México), 4 (1942), pp. 71-72.
- OCAMPO, Javier, *José Vasconcelos y la educación mexicana*, *Revista de Historia de la Educación Latinoamericana*, 7 (2005), pp. 139-159; disponible: <https://www.re-dalyc.org/pdf/869/86900707.pdf>
- ORTIZ ÁVILA, Raúl, "Los murales del Auditorium Emiliano Zapata", *El Nacional* (México D.F.), 19 de enero de 1936; disponible: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/759462#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1521%2C-19%2C4973%2C3666>
- PADRÓN, Javier, "Los murales de la mansión de Jorge Pasquel", *Revista La Corriente*, 12 de febrero de 2014; disponible: <http://revistalacorriente.com.mx/los-murales-de-la-mansion-de-jorge-pasquel/>
- PÉREZ MONFORT, Ricardo, "Down México Way. Estereotipos y turismo norteamericano en el México de 1922", *Patrimonio Cultural y Turismo. Cuadernos*. (CONACULTA, México D.F.), 14 (2006), pp. 14-32; disponible: <https://www.cultura.gob.mx/turismocultural/cuadernos/pdf14/articulo1.pdf>
- RODRÍGUEZ, Antonio, *El hombre en llamas. Historia de la pintura mural en México*, Londres, Thames and Hudson, 1970.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, María de la Nieves, "Hacia una estética de la heterogeneidad cultural de los grupos artísticos durante el cardenismo. El caso de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (L.E.A.R.), 1934-1938", *Historia 2.0*, 8 (2014), p. 127-137.
- ROSELL, Guillermo y CARRASCO, Lorenzo, "Editorial", *Espacios* (Ciudad de México), 1 (1948), s/p.
- SANTIAGO, José de, *José Chávez Morado. Vida, obra y circunstancias*, Guanajuato, Edi-

- ciones La Rana, 2001.
- SIQUEIROS, David Alfaro, "Hacia una nueva plástica integral", *Espacios* (Ciudad de México), 1 (1948), s/p.
- SIQUEIROS, David Alfaro, "Revisión crítica y autócrata sobre el primer movimiento pictórico mexicano de intención revolucionaria", *Revista de Revistas* (Ciudad de México), 20 de octubre de 1935, p. 6.
- SIQUEIROS, David Alfaro, RIVERA, Diego, GUERRERO, Xavier y otros, "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores" (1923), Sala de Arte Público Siqueiros (Ciudad de México); disponible: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/751080#?c=&m=&s=&cv=&xywh=36%2C170%2C3453%2C2546>
- SPENSER, Daniela y LEVINSON, Bradley, "Relación entre estado y sociedad en el discurso y en la acción: estudios culturales y políticos sobre el cardenismo en México", *Desacatos*, 2 (1999), pp. 122-140; disponible: <http://www.scielo.org.mx/pdf/desacatos/n2/n2a9.pdf>
- TIBOL, Raquel, "Evocaciones con motivo del Salón de Experimentación", *Proceso* (Ciudad de México), 119 (1979), p. 52
- TIBOL, Raquel, *Gráficas y Neográficas en México*, México, Consejo Nacional de Fomento Educativo (Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM), 1987.
- ZALCE, Alfredo, *Estampas de Yucatán*, México, La Estampa Mexicana, 1946; disponible: <https://www.fulltable.com/VTS/t/ttf/tgp/yuctn/a.htm>
- ZALCE, Alfredo, "Hoja informativa relativa a la suscripción de la 'Hoja Popular Ilustrada' del Taller de Gráfica Popular", México, Taller de Gráfica Popular, ca. 1938; disponible: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/737901>
- ZAVALA, Adriana, "Una crónica de luz y sombra: la fotografía de Lola Álvarez Bravo", en OLES, James (coord.), *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*, México, Editorial RM, 2012, pp. 17-25.