
El muralismo y los artistas de Jalisco 1920–1950

Martín Almádez

CECA

El nacimiento del muralismo no pudo tener escena más plástica y monumental que aquella registrada en las afueras de la Academia de San Carlos, en julio de 1911, cuando los alumnos en huelga recibieron a su director, Antonio Rivas Mercado, con un cromático acervo de huevos crudos, cebollazos y jitomatazos, acción que alcanzó para convencer al funcionario de regresar al refugio de su Mercedes Benz sin soltar de la mano a su pequeña hija.

Los estudiantes estaban enfurecidos por la disminuida calidad docente luego de los acontecimientos cruentos que imponía el movimiento revolucionario, pero aún más, los mantenía en actitud rebelde un acto de necedad interno: la imposición de su profesor de anatomía artística que se negaba a permitirles la práctica de la autopsia pero sí les vendía hojas mimeografiadas.

Un boletín anunciaba el inicio del paro de labores a partir del 28 de julio de ese año, conocido como el de las libertades. El comité ejecutivo de los demandantes visitaba las redacciones de los periódicos con la finalidad de externar sus oposiciones, entre las que destacaban la reglamentación escolar y su inclinación estética por corrientes que calificaban de conservadoras, así como su rechazo a los “científicos” de la escuela, la defensa de la democracia y su lucha por una Constitución. Entre los

principales delegados que asumían este papel promotor aparecía el nombre de un tal José Clemente Orozco.

Los sucesos ocurridos alrededor de la Academia de San Carlos ya habían desbordado el campo creativo y se internaban ahora en el ámbito ideológico, tan efervescentes en el país: Francisco I. Madero acababa de entrar triunfante a la ciudad de México y con él un júbilo nacional de restablecimiento social y aparente paz. De esta manera el embrión de lo que sería en un tiempo inmediato el muralismo tomaba dimensiones lógicas.

Las bellas artes y los hechos políticos se fusionaban y las primeras corrían el riesgo de perder el motivo real de su participación. Mientras, las inconformidades respecto de la vida en San Carlos no vieron una pauta sustancial hasta la llegada, en 1913, del nuevo dirigente, Alfredo Ramos Martínez, quien impulsó más de alguna de las inquietudes renovadoras con la continuidad de talleres al aire libre –con base en moldes de yeso y modelos indígenas vivos– que habían sido formas de trabajo durante la huelga y que permitieron un breve auge del paisajismo como último estertor del academismo de la vieja San Carlos, y en donde coincidieron tímidamente, entre otros, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Ramón Alva de la Canal, Fernando Leal y Fermín Revueltas.

Unos meses después, a finales de 1914, Ramos Martínez fue sustituido por el tapatío Gerardo Murillo, más conocido como Dr. Atl, quien con su amplio conocimiento de la cultura europea quiso revolucionar el sistema y permitir la libertad absoluta de propuestas, sin evitar con esto, un descontrol administrativo y casi organizativo de la Academia. El Dr. Atl desde 1910 venía impulsando a los más jóvenes –entre los que se contaban Rivera y Orozco– a sustituir las tendencias, dando como ejemplo y punto de partida la formación del Círculo artístico, que tenía como objetivo desarrollar grandes murales en espacios públicos.

1. Ricardo Gómez Robelo. “La Exposición mexicana”. *Crónica oficial de las fiestas del primer centenario de la Independencia de México*. Genaro García (dir.). México: Talleres del Museo Nacional, 1911, p. 250.
2. Jean Charlot. *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920–1925*. México: Editorial domés, 1985, p. 124.

Ya en 1910, Jorge Enciso presentó en la exposición mexicana del centenario de la independencia las pinturas *Anáhuac*, *Aborígen*, *Cuauhtémoc* y algunos paisajes. A propósito de *Anáhuac*, Ricardo Gómez Robelo escribió:

Es un poco duro y desentonado; pero se le perdona esto por el mérito indiscutible de la composición; sirve de fondo la masa ocre y azul de un nevado ... crece en la orilla más próxima el nopal simbólico, y un indígena de estirpe real destaca su tez cobriza sobre el resto yergue la testa coronada de plumas –viva de inteligencia y ardor– y alza al cielo los brazos en un saludo triunfal a la luz del nuevo día.¹

Con ello anunciaba uno de los iconos de identidad nacional difundidos por el muralismo, elementos insustituibles de su oferta pictórica que forjaron más que una nueva imagen de la pintura (véase imagen 1).²

Las inquietudes inculcadas por Gerardo Murillo a los jóvenes creadores no se limitaron al plano estético y se extendieron al político, consiguiendo con ello la incondicionalidad a la estrategia operativa de Carranza, quien al verse obligado a emigrar con la llegada de los villistas fue seguido por el grupo del Dr. Atl, entre los que vuelve a sobresalir Orozco, quien sustituyó los moldes de yeso por los cuerpos colgados y fusilados de la revolución. Entre tanto, otros distinguidos sancarlistas, como Diego Rivera y Roberto Montenegro, reunían técnicas y teorías plásticas en Europa. Montenegro, jalisciense de origen, realizó en 1919 su primera pintura mural en el casino de Palma de Mallorca, España, mientras que Rivera se involucraba con el cubismo.

II

La necesidad de los nuevos creadores por expresar trazos y colores distintos, en busca de la abolición de lo que consideraban obsoleto y ajeno a sus realidades; el florecimiento que mostraban en otros lares artistas mexicanos; la asesoría y entusiasmo del Dr. Atl, por

medio de quien se dio un constante reconocimiento a la artesanía, sumaban, entre otros factores, una nueva propuesta plástica que ya había dado indicios de identidad con Jorge Enciso, el cual fijó signos básicos de lo popular y había inaugurado la pintura mural.

La artesanía resultaba ser un elemento de interés con fines estéticos para los buscadores de retos. Y Jalisco volvía a aparecer en primer plano: los sancarlistas más inquietos visitaron en Tonalá a Amado Galván y en Tlaquepaque a Pantaleón Panduro; del primero, alfarero y decorador, aquilataban “la esbelta complejidad”;³ y del segundo admiraban la “fineza humana de los moldeados”.⁴

Las consecuencias estilísticas que arrojó aquella escena donde Antonio Rivas Mercado fue ahuyentado de la dirección de la Academia se fraguaban de manera fragmentaria, pero con una misma necesidad: la búsqueda de lo nacional que expresara un mismo código, luego identificado como Escuela Mexicana de Pintura, la cual fue rápidamente ocultada por las estrategias políticas de un Estado que, atento a los movimientos sociales y artísticos, supo encauzar los brotes pictóricos a los objetivos de la revolución cada vez más institucionalizada.

“El arte por el pueblo y para el pueblo” fue el lema que tomó la nueva iniciativa plástica, planeada desde el ámbito burocrático encabezado por uno de los mayores artífices de la promoción cultural: José Vasconcelos.

Vasconcelos prefiguraba distintos frentes para la consolidación de la unidad nacional por medio de mecanismos educativos, por lo que le pareció que la idea de comisionar espacios públicos para los pintores –táctica inaugurada con anterioridad en 1910 por un grupo de jóvenes, entre ellos Orozco, para plasmar una obra colectiva en el auditorio de la Escuela Preparatoria– era la vía más adecuada para favorecer la participación ciudadana.

Los ideales posrevolucionarios, las emociones colectivas y la creciente convicción llevaban sin obstáculos a la visión de Vasconcelos a un terreno

3. *Ibid.*, p. 49.

4. *Idem.*

fértil para crear una verdadera palanca social, desde la rectoría de la Universidad Nacional primero, y después desde la Secretaría de Educación Pública (SEP), creada de manera oficial en julio de 1921 durante la presidencia de Álvaro Obregón. Asimismo, el llamamiento a los creadores hecho en mayo de 1921 por David Alfaro Siqueiros desde Barcelona, en la dirección de la revista *Vida americana*, al respecto de la orientación actual de la nueva generación americana, dio el contexto necesario a Vasconcelos para que en ese mismo mes iniciara con su operativo. Siqueiros exhortaba a construir

Lo perdurable que responda al vigor de nuestras grandes facultades raciales ... amemos la mecánica moderna que nos pone en contacto con emociones plásticas inesperadas ... *la ingeniería* sobria y práctica de nuestros edificios modernos, desprovistos de complicaciones arquitectónicas ... realicemos nuestra obra dentro de las leyes inviolables del equilibrio estético... volvamos a los antiguos en su base constructiva, en su gran sinceridad ... acerquémonos, por nuestra parte, a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles, los pintores y escultores indios (mayas, aztecas, incas, etcétera) ... Adoptemos su energía sintética ...⁵

5. *Ibid.*, p. 96

En julio de ese mismo año, Rivera estaba convencido de que “el progreso estético de un artista y el término de su búsqueda se encuentra en la observación y análisis del arte maya, azteca o tolteca”;⁶ mientras que el poeta José Juan Tablada y el Dr. Atl coincidían con los muralistas, aludiendo a lo prehispánico como el motor y raíz de un renacimiento nacional (véase imagen 2).

6. *Ibid.*, p. 24

III

La entusiasta misión de Vasconcelos pronto encontró eco en las personas que vieron en esa iniciativa una forma de expresión libre, novedosa, nacional y comprometida tanto con sus valores estéticos como idiosincráticos. Vasconcelos definió las características del muralismo y lo contextualizó como un arte criollo teórico: “un arte saturado de vigor primitivo, nuevos temas, combinando

la sutileza y la intensidad, sacrificando lo exquisito a lo grande, la perfección a la invención”.⁷

El responsable de la educación nacional reclutaba pintores apoyado en el liderazgo del recién llegado de Europa, Diego Rivera, para iniciar la elaboración de murales. El operativo del programa, según el propio Vasconcelos, mantenía la exigencia de “poner en contacto, cada vez que fuese posible, al gran público con el gran artista, no con las medianías”.⁸

Así fueron obteniendo sus muros Montenegro,⁹ Enciso, Orozco, Xavier Guerrero, por citar a los jaliscienses. *La danza de las horas*, de Roberto Montenegro, pintada en 1922 en la iglesia de San Pedro y San Pablo, fue la primera obra comisionada, y se le considera como el inicio del movimiento. En este trabajo inaugural de tan trascendente consecuencia –al que luego fuera considerado “la apoteosis del regreso a lo nuestro”–¹⁰ ayudaron a Montenegro en su construcción los también procedentes de Guadalajara, Jorge Enciso y Xavier Guerrero.

IV

El muralismo mexicano, que gozó de una auténtica renovación plástica con trascendencia internacional por la aportación pictórica de sus creadores y por la institucionalización de su mecanismo desarrollador, tuvo, en estas mismas características, sus principales cuestionamientos acerca de su verdadera libertad estilística.

¿Hasta dónde se procuraba una libertad ajena a todo compromiso social, ideológico e incluso político? ¿Era válido hablar de arte cuando los cánones estaban dirigidos desde la esfera gubernamental? ¿Se consideraba un acto de reflexión axiológica y placer visual, cuando su propósito se fundaba en una función didáctica? ¿Podía rebelarse contra la propia sociedad al estar al servicio del gobierno? ¿No pesaba más su espíritu civilizatorio, educativo, que su posible construcción plástica? ¿El arte hecho por el pueblo para el pueblo, era el futuro del arte por amor al arte?

7. *Ibid.*, p. 114

8. *Idem.*

9. Rafael Carrillo. *Pintura mural en México*. México: Panorama Editorial, 1981, p. 121.

10. Charlot, *op. cit.*, p. 128.

El muralismo, polémico, desde su propia defensa política marcaba ya una discusión saludable en la gestación de una forma distinta de crear, en la que presentaba dentro de su accionar temático:

- a) El toque indigenista, fuera de un interés ideológico, se presentaba como la innovación de una subcorriente estética.
- b) El trazo desenfadado, de apariencia caótica, de pincel rudo y color casi puro, acompañaba a las figuras humanas y pinturas de disminuidas definiciones y registraba una reproducción de elementos múltiples, soólo diferenciada por la preferencia hacia la perspectiva.
- c) El muralismo pretendió ser parte de la vida cotidiana, estar en las calles, ser las calles y fungir como ente didáctico, de ahí que su carácter pictórico sea esencialmente descriptivo.
- d) Presentó el dilema del arte prefabricado: convencer o agradar. Antítesis del arte libre.
- e) Se inclinó por una forma pura, por un propósito pragmático en términos plásticos. Los medios y materiales que utilizó fueron considerados como arriesgados.
- f) La tradición prehispánica y la colonial se transformaron en lo popular: se creó un lenguaje nacional moderno basado en colores vivos y formas divertidas.
- g) Se instauró la perspectiva elevada, deformaciones ópticas, múltiples puntos de vista, construcciones engañosas dentro de una real.
- h) Líneas, colores, proporciones, ritmos fueron herramientas con las cuales podía armarse un estado ideal de la sociedad.
- i) El dilema era respetar el plano del muro o perjudicar ópticamente su función arquitectónica.
- j) En 1925 Rivera resolvió el problema óptico en comparación con el caballete.
- k) El elemento arquitectónico dictó la escala, la composición y el tema, en relación directa con las primeras basílicas italianas.

V

El muralismo, sustentado más como un instrumento de gobierno que en sus propias convicciones creativas y florecimiento libre, menguó su fuerza como movimiento al perderse el insumo principal con la renuncia de José Vasconcelos a la SEP, en 1924. No obstante, alcanzó a dejar sus huellas irreductibles en espacios significativos para la historia del país, y sobre todo, para el perfil del mexicano.

Los trabajos que realizaron Roberto Montenegro, con el apoyo de Jorge Enciso y Xavier Guerrero, en la Antigua Iglesia y Convento de San Pedro y San Pablo¹¹, provocaron comentarios como el de Alfonso Cravioto quien dijo: “Un climax triunfal es el dibujo para un vitral que desarrolla, con un equilibrio cuidadoso, todo lo pintoresco de la más genuina de nuestras danzas”,¹² en referencia directa al jarabe tapatío. Y respecto de *La danza de las horas*, el mismo Vasconcelos expresó: “inició Montenegro el movimiento de pintura mural que después ha trascendido más allá de la nación y es hoy práctica norteamericana”.¹³

El siguiente espacio por el que se decidió Vasconcelos, y que contó con la aprobación del presidente electo Álvaro Obregón, fue la Escuela Preparatoria en cuyo auditorio, Diego Rivera pintó en 1922 su primera obra, a la encáustica, en más de 900 m², intitulado *La Creación*.¹⁴ Los trabajos de Rivera recibieron una crítica desfavorable nada menos que del rector de la Universidad Nacional, Ezequiel A. Chávez, quien espetó un sonoro “esas pinturas no son bellas”¹⁵ frente a una multitud de estudiantes. Asimismo los trabajos de Diego Rivera encontraron más obstáculos:

Entre el grupo reaccionario, se hizo un juramento para detener a Diego. En un principio le prometieron una buena paliza y luego se inclinaron por el linchamiento. Al día siguiente, Rivera y sus discípulos subieron a sus andamios ostentosamente provistos de grandes pistolas.¹⁶

11. Carrillo, *op. cit.*, p. 128.

12. Charlot, *op. cit.*, p. 123.

13. *Ibid.*, p. 125.

14. Carrillo, *op. cit.*, pp. 81–82.

15. Charlot, *op. cit.*, p. 145.

16. *Ibid.*, p. 146.

Se recuerda también a partir de las paredes del antiguo San Ildefonso, la pereza con la que Siqueiros empezó a trabajar –a finales de 1922– a la encáustica *Los elementos*, y al fresco *Los mitos* y *El entierro de un obrero sacrificado*, de los cuales Vasconcelos comentó:

Durante dos años le había estado teniendo paciencia a Siqueiros, que nunca terminaba unos caracoles misteriosos en la escalera del patio chico de la Preparatoria. Entretanto, los diarios me abrumaban con la acusación de que mantenía zánganos con pretexto de murales que no se terminaban nunca o eran un adefesio cuando se concluían.¹⁷

17. *Ibid.*, p. 238.

Rivera, provocador nato, destinaba las siguientes palabras a Siqueiros:

Hay un pintor que, habiendo sido comisionado para cubrir un área de centenas de metros cuadrados y habiendo pintado, muy bien, un techo minúsculo, se siente inquieto y reclama porque las gigantescas bocinas del radiófono de la fama no han proclamado aún su gran mérito.¹⁸

18. *Ibid.*, p. 239.

Orozco llega en julio de 1923 para formar el trío mayor en la Escuela Preparatoria. En el patio pintó, al fresco, el tema de la revolución mexicana, mientras que en la escalera del edificio principal plasmó la fusión racional de indígenas y españoles. De Orozco, el poeta Tablada escribió:

Es una fuerza delirante, un instinto ciego, una sombría enfermedad y está vista y desproyectada en el papel por medio de los colores con todo lo que posee y ostenta, sordas rebeliones, fanatismos, supersticiones, efímeras ternuras, cóleras homicidas, orgullos y envilecimientos, profundos hastíos e ingenuas esperanzas.¹⁹

19. *Ibid.*, p. 250.

Y es que Orozco, quien guarda notorias distancias con el resto de los muralistas, ya dejaba, el mismo año que inició sus muros en San Ildefonso, testimonio teórico que sustentaban sus trazos:

La verdadera obra de arte, del mismo modo que una nube o un árbol, no tiene que hacer absolutamente nada con la moralidad ni con la inmoralidad, ni con el bien ni con el mal, ni con la sabiduría ni con la ignorancia, ni con el vicio ni con la virtud. Una pintura no debe ser un comentario sino el hecho mismo; no un reflejo sino la luz misma; no una interpretación, sino la misma cosa por interpretar. No debe connotar teoría alguna ni anécdota, relato o historia de ninguna especie. No debe contener opiniones acerca de asuntos religiosos, políticos o sociales; nada absolutamente fuera del hecho plástico como caso particular, concreto y rigurosamente preciso...²⁰

20. *Ibid.*, p. 276.

Un tercer y definitivo espacio de la expansión fue el edificio de la SEP, en el que participaron regentados por Rivera, entre muchos otros creadores, albañiles, escultores, los jaliscienses De la Cueva y Guerrero. Todos en conjunto improvisaron material y técnica que de acuerdo con su conocimiento, práctica e iniciativa para la investigación determinaron las características de “los dos patios ... unidos por la bella galería abierta que hoy vemos”, dijo Vasconcelos.²¹

21. *Ibid.*, p. 292.

Otros lugares que alcanzaron estos abarcadores brazos fueron los salones de la Universidad Nacional de Agricultura (ex capilla de Chapingo); la monumental escalera y corredores de Palacio Nacional; el Hospicio Cabañas –hoy Instituto Cultural Cabañas–, Universidad de Guadalajara (U de G) y Palacio de Gobierno de Jalisco; el Palacio de Gobierno de Michoacán; la Alhóndiga de Granaditas en Guanajuato; el Palacio de Gobierno de Coahuila; por citar sólo a los más destacados en su carácter de espacios públicos y oficiales.

VI

A pesar de que el muralismo tuvo sus inicios y esplendor en la ciudad de México bajo la guía de Vasconcelos desde una iniciativa de su administración, siempre estuvo originado y ligado a Jalisco debido a que sus iniciadores habían tenido su formación en la Perla de Occidente, y algunos habían contado con la fortuna de

conocer las tendencias europeas, cuyas apreciaciones, a su regreso al país, les sirvieron para introducirse en los retos que significó esta expresión.

Las inquietudes de pintar en espacios públicos nacieron de la iniciativa del Dr. Atl, con la propuesta hecha a generaciones más jóvenes de organizar el Círculo artístico; el director de San Carlos, Alfredo Ramos Martínez, había recibido su enseñanza en Guadalajara; las primeras decoraciones murales las hizo en 1910 Jorge Enciso, en unas escuelas de la ciudad de México; la primera obra colocada dentro del proyecto vasconcelocista la realizó Roberto Montenegro; Xavier Guerrero se convirtió en el único avezado para la mezcla de materiales y preparación de paredes, al grado de ser indispensable como auxiliar de la mayoría de los pintores, sobre todo de Diego Rivera, tanto en la encáustica como en el fresco; no hay que dejar de lado las composiciones hasta entonces desconocidas, y desde luego, las inventivas y experimentos de David Alfaro Siqueiros; Amado de la Cueva junto con Roberto Montenegro aportaron técnicas y teorías que resultaban para más de alguno novedosas, adquiridas en su recorrido por Europa; Amado Galván y Pantaleón Panduro, ajenos al movimiento, fueron esenciales para la concepción y práctica de los fundadores de la Escuela Mexicana de Pintura que fortaleció el carácter popular en las formas y en los colores; José Clemente Orozco marcó un punto y aparte por su distinción plástica y apreciación pictórica, y como ninguno supo exponer en el muro y en el papel la coherencia del trabajo creativo y su único compromiso con la estética, como rama de la filosofía.

Las razones para que Jalisco guarde la presencia, origen y desarrollo de esta expresión son, además de las ya mencionadas, otras más, entre las que destaca la dada por el propio José Guadalupe Zuno, quien advirtió que esta corriente se dio con mayor libertad y naturalidad en esta ciudad, debido a que nunca fue instrumento de sistema alguno ni recurso de difusión

gubernamental. El mismo Zuno se convirtió en 1923 en gobernador de Jalisco, y por iniciativa suya vinieron los mejores creadores nacionales desterrados de la ciudad de México con la salida de Vasconcelos de la SEP.

Fue así que se conjuntaron pinceles de la talla de Dr. Atl, Jorge Enciso, Amado de la Cueva, Roberto Montenegro, José Clemente Orozco, Carlos Orozco Romero, Jesús Guerrero Galván²² y Xavier Guerrero para dar un impulso a los todavía disfrutables muros tapatíos. El lugar de encuentro lo propició Ixca Farías en el patio del actual Museo Regional de Guadalajara, ya dirigido por él, y que luego el grupo fuera reconocido por terceros como Centro Bohemio, al cual acudían esporádicamente todo tipo de artistas, de distintas regiones del país.

Roberto Montenegro, quizá el de mayor conocimiento teórico y conquistas internacionales entre las que se cuentan reconocimientos, condecoraciones y distinciones diplomáticas, realizó, en 1958, *Apolo y las musas*, mosaico de vidrio para el frontón del Teatro Degollado, que por consecuencia de las críticas, fue retirado y destruido, y de cuyos rescoldos, la investigadora en cultura popular, Martha Heredia, conserva una parte. Luego hizo otro mosaico de vidrio para la Casa de las Artesanías en 1964, apenas a cuatro años antes de su muerte, *La muerte de las artesanías*.

Xavier Guerrero, llegado de Chihuahua, se había iniciado en 1910 con decoraciones de escenas bíblicas y bodegones en el Palacio de las Vacas, ubicado sobre la calle de San Felipe y Mezquitán; pinturas que a pesar de su deterioro actual siguen siendo vestigio del florecimiento tapatío. En 1923, Xavier Guerrero plasmó al temple de huevo, en la casa de José Guadalupe Zuno, la obra con el nombre de *Motivos mexicanos*. En 1935 desarrolló varios frescos, en el edificio del SUTAJ, con temas sociales.

Amado de la Cueva, quien originalmente había sido becado para irse a Europa por Basilio Vadillo por una propuesta del mismo Zuno, llegó de la ciudad de México en 1923 para incorporarse a un puesto de

22. Carrillo, *op. cit.*, p. 123.

23. José Guadalupe Zuno. “Pintura Mural”. *Bandera de Provincias*. Guadalajara, núm. 9, 1ª quincena de septiembre de 1929, p. 3.

24. Charlot, *op. cit.*, p. 348.

25. *El Informador*. Guadalajara, 14 de diciembre de 1923, p. 3.

26. José Guadalupe Zuno. “La pintura Mural”. *Bandera de Provincias*. Guadalajara, núm. 10, 2ª quincena de septiembre de 1929, p. 3.

bibliotecario público. Zuno le comisionó en 1924 que decorara el Palacio de Gobierno y luego la capilla anexa al antiguo edificio de la U de G, ahora Biblioteca Iberoamericana Octavio Paz, donde tuvo como ayudante de lujo a David Alfaro Siquieros. Luego el mismo Zuno, como crítico de arte, dijo: “se confunden a primera vista las obras de los dos pintores, pero observándolas bien, luego se desprenden con toda claridad las angulosas, reconstruidas figuras de Alfaro, más amplias que las de Amado...”²³

La obra fue terminada en marzo de 1926. El primer día de abril De la Cueva perdió la vida en una motocicleta. De Amado de la Cueva, Xavier Guerrero recordaba: “En Guadalajara, Amado y yo vivíamos juntos. Amado era muy moreno, con pelo oscuro, traje negro, camisa negra, corbata negra y, porque tenía en esa época una irritación en las manos, guantes negros...”²⁴

Carlos Orozco Romero, quien al igual que De la Cueva había estado en Europa, a su regreso pintó el primer trabajo moderno a la encáustica fuera de la ciudad de México. El 12 de septiembre de 1923, en uno de los patios del ahora Museo Regional, plasmó un grupo de alfareros de Tonalá, un tema muy criticado por la prensa local: “¿El asunto para una pared, bóveda, vidriera, etc., de teatro, biblioteca, conservatorio, colegio o academia? Indios comiendo tortillas, indios haciendo monos de barro...”²⁵ Para Zuno, con este mural se “hizo una demostración de lo que se sostenía en esos momentos en México respecto de la composición plástica, de su equilibrio geométrico y de la situación irradial de las figuras para ponerlas al alcance del cono óptico”.²⁶ El mural fue borrado y hasta el año 2004 fue recuperado por los alumnos de la Escuela de Conservación y Restauración (véase imagen 3).

Jesús Guerrero Galván llegó a tener varias exposiciones nacionales y fuera del país. Con notoria participación como profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes realizó su primera obra, al temple y medio

punto, en una bóveda del antiguo edificio de Telégrafos, Biblioteca Iberoamericana Octavio Paz, en 1931. Su participación en este espacio cobra mayor importancia si se considera que es el nombre que aparece al frente de un grupo formado por universitarios que se identificó como Olimpo House,²⁷ o también conocido como el Grupo Universidad, integrado por José Parres Arias, José Sánchez Flores y Alfonso Michel.

José Clemente Orozco es punto y aparte. Luego de su participación en México con Vasconcelos y su viaje a Estados Unidos, Orozco regresó para pintar al fresco, de 1936 a 1939, las paredes y cúpula del Paraninfo Enrique Díaz de León de la U de G con imágenes de líderes corrompidos y el hombre pentafácico, respectivamente. En ese mismo periodo trabajó en el descanso de la escalera principal del Palacio de Gobierno con la figura del libertador Miguel Hidalgo; y dentro de esas fechas participó con una serie de frescos en los entramados de *La Conquista* en el Instituto Cultural Cabañas, para rematar, en la cúpula de la capilla que lleva ahora el nombre del pintor, con la figura magna y más difundida de su obra: *El hombre en llamas*.²⁸ Fue hasta 1948 que realizó la antigua Cámara de Diputados (área interna de Palacio de Gobierno, parte alta), donde plasmó a un Hidalgo en la máxima acción de libertad para las Américas: la firma del decreto de la abolición de la esclavitud; trabajo que terminó el mismo año de su muerte, acaecida en 1949.

VII

A noventa años de distancia, el muralismo mexicano es evaluado como un movimiento que más allá de sus intenciones didácticas permitió la discusión de los preceptos pictóricos y ubicó a México con sus artistas en el terreno internacional.

Nunca como en la época de esta tendencia sociocultural el país ha vuelto a tener un encumbramiento plástico que mueva a la discusión, el análisis y la reflexión acerca del acto creativo y su posible función o negación.

27. "El muralismo de ayer y hoy". *El Informador*. Guadalajara, 2 de septiembre de 2001.

28. Carrillo, *op. cit.*, p. 78.

La mayoría de sus hacedores fueron pintores para los que esta corriente fue una ventana distinta por dónde mirar el mundo y plasmarlo. Luego de su ciclo, supieron, con atingencia y escrutinio, mostrar nuevas tendencias y propuestas, aunque éstas ya no fueran acerca de los magnos muros, sino en la circunscripción del caballete.

Quedan para el aprecio y placer de los actuales espectadores esas enormes realidades cromáticas, multitudinarias, reivindicadoras, que en su momento llegaron para cicatrizar los daños hechos por una revolución, y que supieron, con el celo y talento de sus creadores, trascender su momento histórico.



Imagen 1. Anónimo, fotografía de Jorge Enciso junto a su cuadro *Anáhuac* (1910), plata sobre gelatina. Colección particular. En Fausto Ramírez, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008. 477 pp.



Imagen 2. Roberto Montenegro, *Platanales* (1926) Grabado, 32.5x36.5 cm Colección particular. En Esperanza Balderas, *Roberto Montenegro. La sensualidad renovada*. México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 2001. 121 pp.



Imagen 3. Carlos Orozco Romero frente a su mural (1923). Museo Regional de Guadalajara. En Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*. Versión al español de María Cristina Torquillo Cavalcanti. México: Editorial Domés S.A., 1985. 377 pp.