

TEXTOS Y CONTEXTOS

*The presence of
Mexican Muralism in Latin
American struggles (1932-1954)*

■ Presencia del movimiento ■ muralista mexicano en las ■ luchas de América Latina ■ (1932-1954)

RECIBIDO • 30 DE MAYO DE 2022 ■ ACEPTADO • 25 DE JUNIO DE 2022

LAURA GONZÁLEZ MATUTE / CENIDIAP - INBAL
gomatla@yahoo.com.mx



PALABRAS CLAVE

Muralismo ■
imperialismo ■
racismo ■
soberanía ■
estética ■
liberación nacional ■

KEYWORDS

Muralism ■
imperialism ■
racism ■
sovereignty ■
aesthetics ■
national liberation ■

RESUMEN

El presente artículo hace una revisión del carácter internacionalista del movimiento muralista mexicano, plasmado en obras que brindan cabal significación plástica a algunos de los hitos en la lucha por la liberación latinoamericana en la primera mitad del siglo XX, y que contribuyen así a la memoria histórica de Nuestra América.

ABSTRACT

This article presents an overview of the internationalist character of Mexican Muralism, through works that provide deep visual meaning to some of the highpoints of Latin America's struggle for independence in the first half of the 20th century, thus contributing to the historical memory of Our America.

A un siglo del inicio del Movimiento Muralista Mexicano (1922-2022), ha surgido un gran número de análisis, investigaciones, cuestionamientos e incluso, dudas con relación al conjunto de conceptos y disertaciones sobre el tema.

En este caso, es necesario, recuperar –para la memoria colectiva– las imágenes que sobre las luchas latinoamericanas se virtieron en la narrativa muralística mexicana, sobre todo, a partir de los años treinta.

Para abordar el fenómeno muralista, resulta primordial ubicar las políticas colonialistas e intervencionistas que generaron las grandes potencias hacia las naciones desprotegidas, hecho que ha sido una constante en la historia de la humanidad. En el siglo XX, los países iberoamericanos fueron marco de dichas conflictivas, sobre todo por parte del poder hegemónico estadounidense.

Tanto el intervencionismo como la dominación económica, política y militar, son temas presentes en diversas obras del imaginario muralista mexicano. Varias de las intervenciones que padecieron los pueblos centro y sudamericanos, tuvieron una connotada presencia a través de los pinceles de algunos de los más representativos pintores de nuestro país, como son los casos de David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Diego Rivera y Fernando Leal, entre otros.

Este significativo hecho tiene su origen, entre otras causas, en que gran parte de los artistas mexicanos, en la década de los años veinte, pertenecía al Partido Comunista Mexicano, como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Leopoldo Méndez, Fermín Revueltas y Xavier Guerrero, por citar algunos ejemplos, quienes exteriorizaban una ideología de tendencia socializante en contra del intervencionismo imperialista.

Este posicionamiento se enmarca en la postura que desde 1930 adoptó nuestro país con relación a su política exterior, referente a la soberanía e independencia de las naciones. La relativa autonomía del Estado Mexicano, a partir de los años treinta, mostró una actitud de apoyo y defensa hacia los intereses de las naciones mediante los lineamientos de la *Doctrina Estrada*,¹ que en su esencia se refería a la *No-intervención y Autodeterminación de los pueblos*, aspecto que colocó a nuestro país en un lugar diferenciado del resto del continente latinoamericano.

Cabe mencionar que esta postura fue congruente durante los gobiernos que encabezaba el partido surgido de la revolución, el PNR (1929), PRM (1938) y PRI (1946). Sin embargo, la doctrina se respetó hasta el año 2000. De 2000 al 2018, fechas en las que gobernó el Partido Acción Nacional (PAN), con Vicente Fox (2000-2006) y Felipe Calderón (2006-2012) y más adelante, con Enrique Peña Nieto del PRI (2012-2018),

¹ La Doctrina Estrada: Es el nombre del ideal central de la Política Exterior de México desde 1930. Ésta se manifiesta en contra de que los países decidan si un gobierno extranjero es legítimo o ilegítimo, especialmente si este proviene de movimientos revolucionarios.

la actitud de México varió de manera considerable, al pronunciarse, incluso, a favor de los intereses de las grandes potencias.

Actualmente, el gobierno encabezado por el partido MORENA (2018), ha presentado formas diplomáticas, dentro de su política exterior, en las que se advierte cierta independencia y autonomía ante las agresiones del poder hegemónico de las potencias mundiales. Las declaraciones del Presidente de México, en diversos actos oficiales como fue la conmemoración del nacimiento de Simón Bolívar (238 años), festejado en julio de 2021, fue explícito en su apoyo a los países de América Latina. Así también en el mes de septiembre de 2021 se realizó el evento de la Cepal² en apoyo a los países centro y sudamericanos.

Acorde a la política exterior mexicana, con motivo del conflicto entre Rusia, Ucrania y la OTAN (no obstante estar fuera de la esfera latinoamericana), el gobierno de México ha mostrado su repudio a la guerra y ha hecho pública su condena a los actos intervencionistas. Recientemente en su visita a Centroamérica por Guatemala, Honduras, Belice y Cuba, refrendó el principio de unidad y soberanía. En la ciudad de La Habana, Cuba, el Presidente de México hizo explícito el llamado a terminar con el bloqueo económico que sufre la isla desde los años 60, incluso el mandatario mexicano no asistió a la *Cumbre de las Américas* en junio de 2022, argumentando que, si no se invitaba a todas las naciones latinoamericanas, él no asistiría.³

México ante el intervencionismo

El Movimiento Muralista Mexicano, surgió en 1921, a raíz del establecimiento del gobierno posrevolucionario encabezado por el presidente Álvaro Obregón.

² Comisión Económica para América Latina y el Caribe. La Sede Subregional de México se estableció en 1951 y sirve a 10 países: Costa Rica, Cuba, El Salvador, Guatemala, Haití, Honduras, México, Nicaragua, Panamá y la República Dominicana. Funciona como un centro de asistencia técnica e investigación de excelencia para asesorar a los gobiernos de la región, al más alto nivel en el diseño, formulación, seguimiento y evaluación de políticas públicas, además de dar capacitación a funcionarios públicos.

³ Cumbre de las Américas, en Estados Unidos, junio 9 de 2022. Ex-célsior, Conferencia López Obrador: temas de la 'mañanera' del 9 de junio. Mañanera "Si nos quedamos callados ante esa conducta hegemónica, eso va a continuar", dijo y agregó que no se avanzará hacia la integración económica de la región si sigue la misma política "diciendo quién se porta bien y quién se porta mal y con una actitud irrespetuosa de la soberanía de los pueblos".

Durante su mandato nombró secretario de Educación Pública al Lic. José Vasconcelos, quien, entre otras de sus propuestas, reivindicó el levantamiento revolucionario de 1910 y apoyó las luchas de independencia y liberación, no sólo de México, sino de los países latinoamericanos.⁴

Con relación a la postura mexicana podemos citar varios ejemplos que evidencian el actuar de nuestro país en apoyo a los países centro y sudamericanos, así como la condena ante las intervenciones extranjeras, tanto a través de los paneles del muralismo mexicano, como en declaraciones ante foros nacionales e internacionales.

En 1954 cuando en Guatemala se generó la destitución del gobierno democrático del presidente Jacobo Árbenz, orquestada por Estados Unidos, el pueblo de México se volcó a las calles para demostrar su repudio a los estadounidenses.

El triunfo del comandante Fidel Castro en Cuba en 1959, en contra del dictador Fulgencio Batista, fue visto con beneplácito por parte del Estado Mexicano. La caída del presidente Salvador Allende en 1973 en Chile, fue reprobada por México, al tiempo que el gobierno rompió relaciones con el régimen del dictador Augusto Pinochet. Durante las décadas siguientes, que van de los años 1980 al 2000, nuestro país estuvo presente en diversos foros internacionales pronunciándose a favor de los postulados de la *No intervención y Autodeterminación de los Pueblos*.

Un ejemplo cumbre de la postura de México por la paz y la unidad, fue su participación como convocante a la formación del *Grupo Contadora* en 1983.⁵

Hay que señalar, por otro lado, que la política exterior de Estados Unidos, sobre todo después de la segunda guerra mundial, no ha variado en su afán de dominio, injerencia y desestabilización de gobiernos legítimos y más con una tendencia de izquierda o cen-

⁴ El pensamiento de José Vasconcelos buscó entre sus mayores prerrogativas enlazar a Hispanoamérica en una gran patria. En 1922 a partir de sus viajes a América del Sur, las asociaciones de estudiantes de Colombia, Panamá y Perú le otorgan la designación de Maestro de la Juventud, luego cambiada a Maestro de América, por el alcance de su obra pedagógica y filosófica hacia el continente sudamericano.

⁵ El *Grupo Contadora* fue una instancia multilateral propuesta en enero de 1983 por México a Colombia, a la que se invitó a Panamá y Venezuela con el fin de promover conjuntamente la Paz en Centroamérica.

tro, ya sea a través de presiones económicas, o corrompiendo a los gobiernos.

Durante los periodos de los presidentes de Estados Unidos Barak Obama y Joe Biden (2009-2022), excluyendo, paradójicamente, el periodo de gobierno de Donald Trump (2017-2021), la política intervencionista de Estados Unidos nuevamente se implementó en América Latina. Ésta se advirtió primero en Honduras, únicamente que ahora, bajo la llamada “lawfare”,⁶ más adelante dicha práctica jurídica se llevó a cabo en Paraguay, Brasil y ha continuado en Argentina, Ecuador y Venezuela.

Propuestas del movimiento muralista mexicano

El Movimiento Muralista Mexicano fundamentó sus principales premisas en revalorar el nacionalismo, dar fin al academicismo europeo, proyectar la experiencia revolucionaria mexicana y denunciar la injerencia y explotación hacia los pueblos de América Latina.

Un aspecto renovador en el movimiento fue concebir la obra de arte fuera de los espacios museográficos, aspecto favorecido por el recién nombrado secretario de Educación Pública, José Vasconcelos. El secretario brindó a los artistas reconocidos del momento, los muros, tanto del ex Convento de San Pedro y San Pablo, como los de la Escuela Nacional Preparatoria de San Ildefonso.

Este movimiento introdujo un aspecto innovador en cuanto a sus postulados. Fue el primero en proclamar problemáticas ideológicas y políticas en la historia de la pintura mexicana. Una de ellas se enmarcó a través del *Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores* (SOTPE). En éste, se declaraba que la creación muralista estaba en contra y “repudiaba la llamada pintura de caballete y todo el arte de los círculos ultra intelectuales, por considerarlo aristocrático”⁷. Por

otra parte, glorificaba la expresión del arte monumental, ya que, sostenía, éste era propiedad pública.⁸ Mediante estos señalamientos se evidenció la ruptura con la tradición pictórica decimonónica y se mostró el interés por crear una obra dirigida al pueblo. Lo anterior fue proclamado, como se mencionó, a través del Sindicato (SOTPE), en conjunto con su órgano de difusión, titulado *El Machete*,⁹ cuyo primer número apareció en marzo de 1924.

En cuanto al *Manifiesto del Sindicato*; éste iba dirigido: “A la raza indígena humillada durante siglos; a los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos y a los intelectuales que no estuvieran envilecidos por la burguesía”.¹⁰

El escrito estaba sustentado en ideas socialistas y revolucionarias, retomadas, en su mayoría, de textos basados en la ideología marxista-leninista. Los muralistas pretendían denunciar las contradicciones y deformaciones de un Estado capitalista y dependiente como lo era el mexicano. Fue por ello por lo que en su *Manifiesto* se hacía un llamado al campesino, al obrero y al soldado, considerados los sujetos explotados por el sistema capitalista. Como consigna, se les exhortaba a tomar conciencia de su realidad y se les conminaba a levantarse en contra del capitalismo.

Cabe anotar que, como lo relató el escritor José Revueltas, en uno de sus prolíficos ensayos, el Movimiento Muralista Mexicano, a través de sus imágenes y publicaciones, basaba sus postulados en una revolución de carácter socialista, la cual no correspondía a la realidad mexicana, en donde se había gestado una revolución de connotaciones democrático-burguesas.¹¹

Por otro lado, debe anotarse que la postura ideológica de los muralistas, en cuanto a sus premisas artísticas, planteaba alternativas en el arte y creaba una plataforma de denuncia y lucha pacífica. Entre otros aspectos, se publicó, como fue señalado, la edición del órgano periodístico *El Machete*, dirigido por David Alfaro Siqueiros, Fermín Revueltas, Xavier Guerrero,

⁶ *Lawfare*: es el uso indebido de instrumentos jurídicos para fines de persecución política, destrucción de imagen pública e inhabilitación de un adversario político. Combina acciones aparentemente legales con una amplia cobertura de prensa para presionar al acusado y su entorno (incluidos familiares cercanos), de forma tal que éste sea más vulnerable a las acusaciones sin prueba.

⁷ Manifiesto del SOTPE, 1922. Alberto Híjar Serrano, compilador, *Frentes, Coaliciones y Talleres. Grupos visuales en México en el Siglo XX*. México, Cenidiap/INBA/CONACULTA/Juan Pablos, 2007, págs. 49-57, Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, México, Editorial Domés, 1985, págs. 279-290.

⁸ *Ibidem*.

⁹ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, México, Barcelona, Buenos Aires, Editorial Grijalbo, 1977, 2ª. Ed., pág. 192, Jean Charlot, *op. cit.*

¹⁰ Alberto Híjar Serrano, *Ibid.*

¹¹ José Revueltas, “Escuela mexicana de pintura y novela de la revolución”, *Obras Completas, Cuestionamientos e Intenciones*, México, Ed. Era, 1978. No. 18. Págs. 271-274.

Diego Rivera, Ramón Alva Guadarrama y Carlos Mérida. Después de la edición de 35 números, a partir del número 36, fechado el 1º. de mayo de 1925, se convirtió en el órgano central del Partido Comunista Mexicano.

Para los artistas del Sindicato (SOTPE), *El Machete* fungió como portavoz ante las diversas agrupaciones organizadas del país. En sus páginas aparecieron los primeros dibujos antifascistas de José Clemente Orozco, así como grabados en madera, en los que se caricaturizaba a algunos políticos y líderes sindicales, elaborados por Xavier Guerrero y David Alfaro Siqueiros. Fue un órgano crítico que imprimió sus páginas con gran número de artículos que versaban sobre la lucha antiimperialista en América y el mundo en general.

Como ejemplo se publicó la “Conferencia del Pleno Ampliado del Partido Comunista de México”, la cual se celebró del 25 de abril al 1 de mayo de 1924. Uno de los temas tratados fue: *Imperialismo y organización comunista latinoamericana*. El tercer capítulo de la Conferencia lo denominaron: “Comprando continentes”. En este apartado, se llevaba a cabo un análisis detallado sobre la penetración imperialista en la mayoría de los países centro y sudamericanos. Todo lo anterior, publicado en *El Machete* de junio de 1924. En otros números de este periódico semanal, se leían continuamente párrafos como el siguiente:

Las tropas norteamericanas, a petición de los banqueros yanquis, están en Nicaragua desde 1902, en Santo Domingo desde 1916, en Haití desde 1915. Repetidas ocasiones el imperialismo norteamericano ha intervenido en Cuba, en Honduras, en El Salvador, en Costa Rica, en Venezuela, en Colombia, en Perú, etc. sin mencionar a México. En muchos países de la América Latina el imperialismo norteamericano constituye gobiernos favorables a sus fines, por la fuerza de las armas; en otros por medio de subvenciones a revueltas reaccionarias, en otros, por soborno.¹²

Basten estos ejemplos para comprender la inquietud que los integrantes de este órgano periodístico proyectaban hacia la problemática centro y sudamericana y la expansión imperialista, sobre todo, de los Estados Unidos de América.

¹² *El Machete*, Órgano Central del Partido Comunista de México, junio de 1924

Por otro lado, al integrarse la *Liga Antiimperialista de las Américas*¹³ y presentar el órgano de divulgación *El Libertador*,¹⁴ los artistas adscritos al Machete colaboraron con sus ilustraciones. El primer número presentó en la carátula un dibujo de Diego Rivera.

Así también, en enero de 1928 se constituyó el Comité *¡Manos fuera de Nicaragua!*, (Mafuenic).¹⁵ En el boletín núm. 1 del 24 de enero, el Comité comunicaba que:

“La finalidad del Comité *¡Manos fuera de Nicaragua!* era coleccionar fondos para enviar medicamentos a Sandino y realizar una intensa agitación de propaganda por la independencia de Nicaragua y la soberanía de todos los países latinoamericanos sometidos o amagados por el imperialismo yanqui”.

En este movimiento colaboraron algunos artistas mexicanos como David Alfaro Siqueiros quien fue nombrado delegado por la Federación Minera de Jalisco. Diego Rivera fue comisionado especial del *Mafuenic* para recibir a Gustavo Machado y Sócrates Sandino (delegados del Comité ante Sandino) a su llegada a Yucatán en 1929.

Por otra parte, artistas como Leopoldo Méndez, Fermín Revueltas, Gabriel Fernández Ledesma, Fernando Leal y Ramón Alva de la Canal, colocaron en las esquinas de las calles, carteles de la Liga Antiimperialista de las Américas, en apoyo al Comité Mafuenic y en protesta contra el gobierno reaccionario de Cuba, acusándolo del asesinato del líder combatiente, Julio Antonio Mella.

Mediante estos señalamientos se evalúa la presencia del grupo de pintores mexicanos ante las contradicciones políticas que aquejaban a los países centro y sudamericanos apoyándolos en esta fase, no sólo mediante

¹³ La Liga Antiimperialista de las Américas fue creada entre 1924 y 1925 en la Ciudad de México, se dio en el contexto de la política expansionista de Norteamérica. Entre los líderes más importantes de la Liga se encuentran: los cubanos Julio Antonio Mella y Juan Marínolo, los mexicanos, Diego Rivera y Úrsulo Galván, el peruano Jacobo Hurwitz, el venezolano, Gustavo Machado y la italiana, Tina Modotti.

¹⁴ *El Libertador*: Fue una revista de la intelectualidad cominternista (Komintern) latinoamericana. El título, derivado de la figura de Simón Bolívar fue adecuado a la construcción de una política antiimperialista cuando se vivía el centenario de la Independencia latinoamericana.

¹⁵ MAFUENIC. Fue creado en México en 1928. Se fundó con el fin de conformar comités para enviar medicamentos al ejército del General Augusto César Sandino en Nicaragua. Difundir la existencia de dicho movimiento y llamar a la conformación de Comités a nivel mundial.

la representación de su conflictiva política, sino directamente en órganos de divulgación, mítines, conferencias, y actos que se avocaran a mostrar el repudio al enemigo del norte y en apoyo a sus luchas de liberación.

Con base en estas posturas políticas, cabe anotar que las luchas centro y sudamericanas serían uno de los conflictos que no podían ser evadidos en los paneles del muralismo mexicano, sobre todo, a partir de la década de los años treinta.

Antes de entrar en una detallada descripción de algunos murales que muestran la visión de la lucha antimperialista norteamericana por parte de los pintores mexicanos, debemos anotar, que ese capítulo subrayará la presencia mexicana en su postura de unidad, paz y defensa de la soberanía y autodeterminación de los pueblos, en el cosmos pictórico universal.

Murales de denuncia

David Alfaro Siqueiros¹⁶

Fue el primer pintor mexicano que presentó en sus murales una abierta crítica, tanto al imperialismo, como a los conflictos internos centroamericanos. En 1932 fue invitado a los Estados Unidos para impartir unos cursos de pintura mural en el Chouinard School of Arts, en Los Ángeles, California. Ahí, además de ofrecer un taller de pintura mural, que resultó todo un reto, ya que decidió introducir materiales novedosos, como la pintura automotiva y la pistola de aire, resolvió crear la obra titulada *Mitín Obrero o Mitín en la calle* (1932). Ésta aludía a las relaciones laborales en el capitalismo y, en específico, a los Estados Unidos, sobre todo, a raíz de la crisis económica de 1929. El desempleo era una de las consecuencias que padecían la mayor parte de los ciudadanos, sobre todo, las clases marginadas, en este caso, los afroamericanos, asiáticos y latinos. De esta manera, Siqueiros, consciente de dicha problemática, representó en su mural, ubicado en un piso superior de la Choinard School of Arts, a varios personajes. El sujeto central remite a un trabajador arengando a varias personas, entre éstos un afroamericano y una mujer, seguramente latina, los dos con un niño en brazos. El trabajador fue identificado con un



Siqueiros en el Taller de Los Ángeles (1932).



Murales de denuncia, David Alfaro Siqueiros, Mitín obrero o mitín en la calle, Los Ángeles, California, Estados Unidos de América, 1932. Fresco moderno. Cemento blanco pintado con pistola de aire y aerógrafo. 19 x 24 mts.

líder sindical por portar una camisa roja, por lo mismo, un claro elemento de su postura socialista. La obra causó gran polémica y se dijo que el panel sería destruido. Sin embargo, años más tarde, en 2005, fue localizado en una iglesia presbiteriana.¹⁷ A la fecha no se cuenta con datos que aludan a su recuperación.

¹⁷ El mural fue localizado alrededor de 2005 por el fotoreportero Luis Garza y José Luis Sedano, chicanos dedicados a rescatar la obra de David Alfaro Siqueiros en Los Ángeles. La obra se encuentra en un edificio "art deco" muy bien conservado. Éste se localiza en el Parque MacArthur, en la antigua Choinard que, desde la década de los años 90 del siglo pasado se ha convertido en una iglesia Coreana Presbiteriana de nombre *New Times*. El mural está ubicado detrás de un patio. En un muro está el mural cercenado a la mitad que conduce a una puerta que lleva a un cuarto pequeño. El mural se encuentra casi intacto al fondo de la cocina de lo que hoy es un lugar de culto. [https://LA ESPINA ROJA: "Mitín Obrero", de David Alfaro Siqueiros \(espina-roja.blogspot.com\)](https://LA ESPINA ROJA:)

¹⁶ Guillermina Guadarrama Peña, *La Ruta de Siqueiros. Etapas en su Obra Mural*, México, Cenidiap/ INBA/ CONACULTA, 2010, pág.43-47

Al inaugurarse el mural, éste causó gran controversia y se prohibió su vista. Así, el discutido hecho condujo a que el director de The Plaza Arts Center de Los Ángeles, F.K. Ferenz, a quien Siqueiros había conocido en Taxco, Guerrero, lo invitara a realizar otra obra en este lugar.

El Sr. F.K. Ferenz¹⁸ le solicitó que desarrollara un tema alusivo a la *La América Tropical*. Siqueiros, al trabajar en la nación imperialista no podía caer en el juego de reproducir la ideología deformada que el estadounidense le proponía. Seguramente el señor Ferenz deseaba que el muralista realizara una imagen exótica, primitiva, fresca, e ingenua, ubicada en nuestra América. Al pintor se le otorgó un espacio al exterior del edificio, en una especie de azotea. Siqueiros decidió llevar a cabo el mural utilizando los nuevos pigmentos y tecnología que había desarrollado desde que inició su Taller donde pintó *Mitin Obrero*. Así, el artista, después de que se le asignó un tema específico, decidió proyectar la realidad que los estadounidenses han creado en el continente: *La América Tropical oprimida y destrozada por los imperialismos*. En el panel central el artista plasmó a un hombre, cuyo origen podría ser afroamericano, latino o asiático¹⁹ crucificado, sobre cuyo martirio se erguía el águila imperial norteamericana. En el extremo derecho del muro, un campesino mexicano o centroamericano y un guerrillero, aparecían en medio de la selva entre ídolos y restos de antiguas civilizaciones prehispánicas, portando los fusiles para defenderse o, atacar. El pintor no permitió que observaran la obra mientras la realizaba. No fue sino hasta el día de la inauguración que el mural fue mostrado al director del centro y a los asistentes al evento. El tema fue considerado como un escándalo, sobre todo por la imagen del águila imperial, identificada con Estados Unidos y se determinó que debía borrarse o destruirse, ya que agredía los símbolos estadounidenses. Siqueiros fue amonestado y se le negó la permanencia en Estados Unidos. Finalmente, el mural fue encalado y desapareció de la vista de los transeúntes.²⁰

¹⁸ Guillermina Guadarrama, *Ibidem*, págs. 49-52

¹⁹ El investigador Tomás Zurián descubrió que en 1932 David Alfaro Siqueiros utilizó como parte del mural (...) de The Plaza Arts Center, en Los Ángeles, California, una foto tomada en 1865, de un hombre crucificado, de la autoría de Felice Beato. Se trataba del siervo Sokichi, condenado a muerte por haber ultimado al hijo de su patrón. *La Jornada de enmedio*, *Cultura México*, 15 de agosto de 2000, pág. 6 a.

²⁰ Guillermina Guadarrama, *Ibidem*.



América tropical oprimida y destrozada por los imperialismos, Italian Hall, Los Ángeles, California, 1932, Fresco moderno.

No fue sino hasta la década de los ochenta cuando se inició el interés por llevar a cabo la restauración del mural y, a través del Instituto Getty de Conservación, se restauró la obra pictórica de Siqueiros. Después de varias décadas, en octubre de 2012, el mural fue abierto al público.²¹

²¹ Con el surgimiento del movimiento mural chicano en la década de 1960, hubo un renovado interés en el mural, y desde entonces se inició una campaña para restaurarlo. En 1988, el Getty Conservation Institute (GCI), entró en una asociación de colaboración con El Pueblo de Los Angeles Historical Monument, un departamento de la Ciudad de Los Ángeles, para conservar y proteger el mural. En los años siguientes, el GCI midió las condiciones ambientales, analizó la pintura y el yeso, realizó la primera fase del tratamiento de conservación y documentó digitalmente la condición del mural. En 1997, el GCI llevó a cabo una encuesta exhaustiva de la condición. En 2002, el GCI estabilizó el mural y, con la ayuda del departamento de preparativos del Museo J. Paul Getty, instaló una protección temporal frente a él. En 2012, el GCI y la Ciudad de Los Ángeles completaron la construcción de un refugio de dosel protector, plataforma de observación y centro de interpretación, y el GCI llevó a cabo un tratamiento integral en ese momento. Debido a la ubicación del mural en un distrito histórico, fue necesario un proceso de aprobación pública para el diseño de estos elementos. El mural reabrió al público en octubre de 2012, ochenta años después de su primera revela-



Alegoría de la igualdad y confraternidad de las razas blanca y negra en Cuba, domicilio particular de la familia Carreño Gómez Mena, El Vedado, La Habana, Cuba, 1943. Piroxilina masonite montado en bastidor de madera. 5 X 8 metros y 1 metro de concavidad. Desaparecido.

Después de un largo recorrido por Sudamérica, Siqueiros viajó a La Habana, Cuba en 1943.²² En la isla caribeña, realizó, en el domicilio particular de la familia Carreño Gómez Mena, un mural bajo el tema titulado: *Alegoría de la igualdad y confraternidad de las razas blanca y negra en Cuba*. Una alegoría que retomaba el tema del racismo, el cual era perpetrado en los Estados Unidos y en Cuba. Esta discriminación, sobre todo en contra de los ciudadanos de origen africano, subsistía de manera evidente en la isla. El pintor señaló que... “se trataba de un pequeño aporte profesional hacia la lucha de los sectores progresistas del pueblo cubano contra los restos de la discriminación racial que aún subsistían lamentablemente en la democrática tierra de Antonio Maceo”.²³

ción. La reapertura del mural marcó la culminación de años de esfuerzo para preservar y exhibir *América Tropical*. <https://www.getty.edu/conservation>.

²² Guillermina Guadarrama, op. cit. Págs. 97-98.

²³ www.dccubanos.com



José Clemente Orozco, *Epopeya de la civilización americana*, Baker Library, Dartmouth College, Hannover, New Hampshire, Estados Unidos, 1932-1934. Fresco. Licencia Creative Commons BY-SA 3.0.

El proyecto mural ya no existe.²⁴ En él, aparecía una figura mitológica, un hércules poderoso que se precipita desde el espacio, con el fin de encender la llama de la confraternidad racial. La lámpara está sostenida por las manos entrelazadas de una mujer negra y una blanca.

Esta obra tiene una particular importancia, en tanto que en ella Siqueiros creó la figura que diez años más tarde reproduciría en el mural del hospital de la Raza del Seguro Social, en la Ciudad de México.

José Clemente Orozco

En cuanto a la obra realizada por José Clemente Orozco que muestra su preocupación por las causas latinoamericanas, podemos citar un panel de la obra mural realizada en Dartmouth College, Hannover entre 1932-34: *Epopeya de la civilización americana*. En éste el pintor recrea una escena que remite a Hispanoamérica. El artista recreó una figura central masculina conocida como “El Rebelde”. La imagen muestra a un hombre erguido, bien plantado, seguramente un campesino revolucionario. A éste, de la misma manera, se le asocia con la imagen de Latinoamérica. El personaje, porta un ancho sombrero, canana cruzada al pecho, sujetando firmemente el cañón de un rifle cuya culata descansa en el piso. Detrás de él, se advierte que se fragua un complot en su contra. Un militar anglosajón y condecorado, es azuzado por dos individuos de relumbrante chistera para que le apliquen al rebelde un golpe con arma blanca. Completa la composición un gru-

²⁴ Guillermina Guadarrama, op. cit. Pág. 97-98



po de uniformados y civiles, algunos con antifaces que se abalanzan a devorar montones de oro que supuestamente están bajo custodia del campesino. La obra forma parte del gran mural ubicado en la Biblioteca Baker en donde el muralista llevó a cabo diversos episodios sobre la historia de Estados Unidos.²⁵

Fernando Leal

El mural pintado por Fernando Leal (1896-1964), *Epopéyica Bolivariana*, se encuentra ubicado en el vestíbulo del Anfiteatro Bolívar de la Preparatoria de San Idelfonso. Fue ejecutado al fresco y realizado entre 1930-1934 y 1937-1942, debido a diversas interrupciones, mismas que provocaron que la obra quedara inconclusa.



²⁵ Raquel Tibol, José Clemente Orozco. Una vida para el arte. Breve Historia Documental, México, Secretaría de Educación Pública, 1984.



Fernando Leal, detalles del mural *Epopeya bolivariana*, Escuela Nacional Preparatoria, San Ildefonso, Ciudad de México, 1930-1934, 1937-1942. Fresco. Archivo fotográfico Cenidiap / INBAL. Fondos especiales, Biblioteca de las Artes. Retoque digital: César García Palomino.

Los paneles reproducen temáticamente, dos aproximaciones históricas fundamentales: el retrato de los héroes que consumaron las independencias de las naciones americanas y tres escenas que evocan la vida y pensamiento del Libertador Simón Bolívar. Por otra parte, sintetizan tres etapas cruciales en la historia de los pueblos latinoamericanos: la conquista española, la independencia y la penetración imperialista de los Estados Unidos de América hacia las naciones de Iberoamérica.

Los retratos de los héroes latinoamericanos a los que alude Fernando Leal son:

Francisco Miranda, mártir y figura simbólica que entrelaza las tres revoluciones demócratas: 1775, 1793 y 1810, a cuyos pies y sentados en los peldaños de la escalera, aparecen las figuras de un soldado y un marinero descalzo (retrato este último del poeta estridentista Germán List Arzubide). Continúa el retrato de José Artigas. Aparece posteriormente la figura de Morelos,

retrato estilizado del mismo Fernando Leal, ante las playas de Acapulco, quien guía al pueblo a la liberación. Morelos es acompañado por un chinaco, retrato del grabador Leopoldo Méndez. Viene, más adelante, Alejandro Petion; le sigue, Francisco Morazán, prócer de la unidad centroamericana, y, por último, José de San Martí, quien ante la imponente de Los Andes contempla a su ejército dirigirse a la liberación.²⁶

En los muros inferiores de la parte posterior de las gradas del Anfiteatro, el pintor recreó dos momentos biográficos de Simón Bolívar: infancia y muerte, al tiempo que, como se anotó, tradujo los dos padecimientos de América Latina: la conquista española y la penetración imperialista yanqui. En el panel del Bolívar niño, Fernando Leal rememora la infancia en la

²⁶ Laura González Matute, "La Epopeya Bolivariana de Fernando Leal", *Bolívar en México. Bicentenario del Natalicio del Libertador Simón Bolívar, 1783-1983*, México, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, 24 de julio / 31 de octubre, 1983, págs. 9-20.



Neptuno encadenado, Aula Máxima de la Universidad de Panamá, Panamá, 1936. Fresco. Destruído. Archivo Fernando Leal Audirac, Cenidiap /INBAL

que, éste, envuelto en una flora exuberante, se encuentra con su aya de raza negra. La América, representada por una figura femenina desnuda, en la parte superior, es encadenada y sometida por el conquistador español.

El muro de enfrente relata la historia contemporánea. Aparece la figura de América despojada y derrotada por el *marine* norteamericano. La alusión a la industrialización está expuesta en el extremo superior derecho, mediante la representación de chimeneas y pozos petroleros. El reclamo de ejercer la soberanía sobre los recursos nacionales anticipa la expropiación petrolera de 1938.

Frente de la entrada principal aparece la Batalla de Junín, que se libró el 6 de agosto de 1824, en las pampas cercanas al lago Junín, en la cordillera central peruana. Fue el penúltimo enfrentamiento armado entre el Ejército patriota y el realista, por la independencia de América del Sur. Las cinco musas mestizas que se encuentran en la parte superior simbolizan las nacionales liberadas. Al lado de las musas, está personificado “el espíritu de la gran Colombia”, simbolizado por un desnudo masculino, quien guía a Bolívar durante la batalla.

Finalmente, el mural de la extrema derecha plasma la muerte de Bolívar. Esta sección no fue terminada, como también quedaron inconclusas las ideas del muralista de continuar con la evocación de algunos caudillos revolucionarios contemporáneos como son los casos de José Martí y Augusto César Sandino, según narró el mismo Fernando Leal en “La decoración bolivariana de la Escuela Nacional Preparatoria”, un escrito de agosto de 1931. Los modelos son importantes intelectuales bolivarianos de los años 30: Pedro de Alba, Mariano Silva y Aceves, el mismo Fernando Leal, Humberto Tejera y Moisés Vega Kegel. El Bolívar muerto es un autorretrato estilizado de Leal, fusionado con el semblante de Humberto Tejera.

El mural *Neptuno Encadenado* fue realizado al fresco en 1936. Se encontraba a la entrada del Aula Máxima del Instituto Nacional de Panamá, frente a la Zona del Canal. El mural recrea un gigante, que destaca al centro del muro y que representa al dios Neptuno que cruza una exclusiva del canal. El dios griego va encadenado por las fuerzas militares del imperialismo yanqui que lo sujetan. Aparece un soldado de la armada norteamericana y un “marine” ebrio, en actitud lasciva, ha-

ciéndole requiebres a una prostituta morena de formas sensuales. En la parte superior se representa al capitalismo estadounidense, en la figura de Nelson Rockefeller, un anciano regordete que ríe satisfecho, al tiempo que sostiene en su mano derecha el pliego del Tratado de 1903.²⁷ Este personaje, se encuentra cómodamente recostado sobre un racimo de bananas (United Fruit Company) y una enorme bolsa de monedas de oro, vaciándose; atrás se ven los rascacielos neoyorkinos de Wall Street, y a sus espaldas, el tablero de mandos de las compuertas del canal. El enorme buque insignia de la United Fruit Company, el “Petén”, atraviesa el canal. Sobre el personaje mitológico revolotean infinidad de aviones caza y de la exclusiva sobresalen los enormes cañones que protegen esta zona de reserva señalada en un recuadro en el que se lee: *US. RESERVATION KEEP OUT*. En ese tiempo, Panamá era el país con el mayor número de bases aéreas estadounidenses, fuera del propio territorio de EU. A la orilla del canal, en actitud desesperada y como quien ve alejarse de sus manos las riquezas, aparece un mulato panameño. En la parte inferior del mural, sobre una pequeña caja de dinamita, está sentado un niño panameño que juega con un barquito de papel que contrasta con el descomunal buque, y así se mofa del “gringo” guardián. Esta figura, para Fernando Leal, representa a la nueva generación panameña, advirtiendo su dolorosa realidad y los posibles usos que podrían hacer del canal si lo recuperaran.²⁸ Por su crítica radical al imperialismo y sus consecuencias de miseria y corrupción, este mural es una de las obras de arte de mayor impacto político real del siglo XX.

La destrucción del mural efectuada bajo el gobierno del presidente Harmodio Arias (quien había sido abogado de la United Fruit), se debió a la evidente alusión al dependentismo y explotación de Estados Unidos hacia Panamá de aquella época.²⁹ El rector Méndez Pareira secundó la decisión, argumentando

²⁷ El *Tratado Hay-Bunau Varilla* fue establecido entre Panamá y los Estados Unidos el 18 de noviembre de 1903, pocos días después de la Separación de Panamá de Colombia. Dicho tratado ponía prácticamente la tutela estadounidense sobre Panamá, y permitió que se tomara una franja de 10 millas de ancho sobre el cual pasaría el Canal de Panamá y que fue llamado Zona del Canal de Panamá.

²⁸ “Mural painting destroyed by Panama”, *The Panama American*, *Panama R.P.*, An Independent morning newspaper, Tuesday, February 11, 1936

²⁹ *Ibidem*.

que Panamá era oficialmente un país de raza blanca y Leal lo había plasmado como de raza negra. Ante la destrucción del mural *El Grupo Henri Barbusse* y el Partido Socialista de Panamá reclamaron la dimisión del Presidente Arias en la Asamblea Nacional de Diputados por haber dado la orden de la destrucción del fresco, comparando al gobierno panameño con “... los quema-libros de la Alemania Nazi y la Italia fascista”³⁰ El Gobernador de la Zona del Canal le ofreció a Leal la posibilidad de repetir la obra en el Palacio del Gobernador. Leal se rehusó, para no permitir que los estadounidenses aparentaran ser “más democráticos” que los panameños. El gobierno de Panamá llegó al extremo de pedir que se dictaran “autos de formal prisión” en contra de Fernando Leal a su regreso a México, amenazando con la ruptura de relaciones diplomáticas.³¹

Diego Rivera

Con relación a la obra de Diego Rivera, podemos mencionar el mural elaborado en la nueva escuela para obreros (New Workers School) en la ciudad de Nueva York, después del escándalo promovido por la interrupción y posterior destrucción del fresco realizado en



Diego Rivera, *Retrato de Norteamérica*, Oleo sobre tela, 1933.

³⁰ La destrucción de ‘Neptuno encadenado’ - *La Vanguardia* <https://www.lavanguardia.com/.../destruccion-neptuno-encadenado.html> 02/07/2021.

³¹ Agradecemos al maestro Fernando Leal Audirac sus valiosas precisiones sobre la obra de su padre.

el Rockefeller Center, debido al retrato que realizara el pintor de Vladimir Ilich Lenin. En la escuela para obreros pintó el mural que tituló *Retrato de Norteamérica*. No obstante ser ésta una obra que en su conjunto podría parecer a-crítica frente a la vida e ideología norteamericanas, presenta un panel denominado *Imperialismo*, en el cual aparecen tanques, cañones de guerra y pozos petroleros. El tema fundamental se circunscribe a la descripción de la penetración de la United Fruit Company y la Standard Oil Company en la región del Caribe, señalado en un mapa en el que se lee: West Indies, Cuba, Jamaica, República Dominicana y Puerto Rico.³²

Gloriosa Victoria es un mural transportable realizado por Diego Rivera con motivo del golpe de estado al presidente de Guatemala Jacobo Árbenz; estuvo desaparecido por más de 40 años. En el año 2000 fue encontrado en el Museo Pushkin de Moscú. Se sabe que Rivera obsequió la obra a la Unión de Pintores de la Unión Soviética (URSS) y esta agrupación la donó en el año de 1958 al museo soviético. Fue realizado como mural transportable por lo que fue ejecutado en tela. Cuando se localizó, se encontraba enrollado en las bodegas del museo.

El tema remite a la invasión norteamericana de Guatemala, en 1954, para apoyar a la compañía bananera United Fruit Company. El mural es una denuncia abierta hacia la intervención estadounidense en ese país centroamericano.

De brillante colorido y con un sinnúmero de personajes involucrados en la intervención, se exhibe de manera contundente la atroz penetración extranjera. En el centro, una bomba con el rostro del presidente de los Estados Unidos Dwight Eisenhower hace explícito el tema.³³ Sobre la bomba aparece la figura del coronel Castillo Armas, quien servilmente se inclina ante el

secretario de Estado, John Foster Dulles, estrechándole la mano y con un fajo de dólares en el bolsillo de su chamarra. Castillo Armas, comenta Diego Rivera en un artículo publicado en la revista *Impacto*, porta "... la pavorosa automática encajada tras el cinturón con una moda antimilitar, hasta la prenda de vestir que no corresponde a quien entrega su patria al imperialismo extranjero, (...)"³⁴ También están representados Allen Dulles, director de la CIA; el embajador de Estados Unidos en Guatemala, John Peurifoy y monseñor Mateo Rosell Arellano, arzobispo de Guatemala, quien bendice a los agresores. En la parte izquierda del mural se ve un buque norteamericano que es cargado de bananas por los trabajadores guatemaltecos. Un soldado con el fusil sobre dos personas que han sido ultimadas, es el pistolero personal del coronel Castillo Armas. En el primer plano, aparecen los niños y el pueblo masacrado, mientras en el extremo derecho de la obra los aguerridos defensores de Guatemala alzan sus sables. Junto a ellos, la figura femenina de blusa roja es la pintora y muralista Rina Lazo, como representante de la resistencia, junto a Teresa Ordiales, ambas asistentes de Diego Rivera en el mural. Atrás se ven en la prisión un sinnúmero de presos políticos que agitan una bandera de Guatemala. Es un mural con una narrativa de denuncia en el que el muralista recreó un gran número de detalles alusivos tanto a Guatemala como al momento de la invasión. Como referencia a Guatemala, aparece el volcán del Agua, la Catedral de Guatemala, la Embajada de México y las bananeras. Se cuenta con la narrativa de la escena por el propio Rivera, quien, ante la invasión publicó cada detalle del mural. La Embajada de México representa el asilo que dio nuestro país a los perseguidos por la United Fruit y Mr. Peurifoy. El título del mural que eligió Diego Rivera corresponde a lo dicho por el secretario de Estado estadounidense, quien al perpetrar el golpe comentó: "esta fue una Gloriosa Victoria".³⁵

El mural fue expuesto en 2008 en la Ciudad de México y, en 2010, se exhibió en Guatemala. Más adelante

³² Diego Rivera, *Catálogo General de Obra Mural y fotografía personal*, "Retrato de Norteamérica", op. cit. Págs. 175-180. Diego Rivera Obra mural completa, prólogo, Luis Martín Lozano y Rafael Coronel, México, Londres, Taschen, 2005.

³³ Diego Rivera, *Catálogo General de Obra Mural y Fotografía Personal*, México, Secretaría de Educación Pública, Dirección de Publicaciones y Medios, INBA, Subdirección de Documentación e Información de Artes Plásticas, Cenidiap/INBA, Subdirectora de Documentación e Información del Cenidiap-INBA, Ma. Estela Duarte de Solórzano, Coordinación de la investigación Rafael Cruz Arvea, 1988, págs. 251-256. Diego Rivera. Obra Mural Completa, "Los murales perdidos", México, Hong Kong, Los Ángeles, Madrid, Londres, Taschen, 2005, págs. 504-511

³⁴ Diego Rivera, "Mis afirmaciones en el mural son exactas, ¿Yo no miento! ", *Revista Impacto*, México, D.F., 29 de enero de 1955, núm. 268.

³⁵ Diego Rivera. *Catálogo General de Obra Mural y Fotografía Personal*, México, SEP, op. cit., págs. 237-240. Diego Rivera. Obra Mural Completa, "Los murales perdidos", México, Hong Kong, Los Ángeles, Madrid, Londres, Taschen, 2005, págs. 504-511.



Gloriosa Victoria, Museo Pushkin de Moscú, 1954. Temple/tela.
Fondo Documental Diego Rivera, Cenidiap / INBAL.

fue devuelto al Museo Pushkin, donde se encuentra actualmente.

Otra obra crítica hacia los estragos del imperialismo fue la creada en apoyo a la lucha por la paz mundial a raíz de la segunda guerra mundial y la guerra de Corea. Rivera realizó un mural transportable que se cree se encuentra en la República Popular China o en

la Unión Soviética, al que denominó *Firmas por la paz, o Sueño de paz, pesadilla de guerra*.

El mural fue pintado por Diego Rivera en 1952 como resultado de una comisión del Instituto Nacional de Bellas Artes, a través de su entonces titular Carlos Chávez, para una exhibición de México con el tema *Arte mexicano desde los tiempos precolombinos hasta el presente* que iba a ser exhibida en París y diversos países de Europa de manera itinerante. No obstante, el artista decidió cambiar el tópico de la obra para lo cual solamente reveló que sería algo dedicado a la paz. El resultado final fue un mural desmontable de 150 metros cuadrados.

De las fotografías que se conservan de la obra, se puede apreciar que el cuadro constaba de dos secciones: la más grande de ellas cubría dos terceras partes de la obra; mostraba a un pelotón al acibillar a un asiático (coreano) crucificado, rodeado de una multitud variada entre la que figuraba Frida Kahlo junto al poeta Enrique González Martínez, Presidente del Congreso Interamericano por la Paz; la segunda sección, a la izquierda del mural, mostraba las efigies de Mao Zedong y José Stalin sonrientes y benévolos sobre el globo del mundo, mientras ofrecían un tratado de paz a firmar al Tío Sam, John Bull y Marianne, alegorías de Estados Unidos, Gran Bretaña y Francia (Roosevelt, Churchill y de Gaulle), respectivamente, quienes miran recelosos a los líderes de la Unión Soviética y China.

La obra fue exhibida por primera vez en el Palacio de Bellas Artes pero quince días después la pieza desapareció de su lugar. En principio, las autoridades del Palacio de Bellas Artes argumentaron que se había tratado de un robo, pero tras la denuncia de Rivera, cambiaron su versión para revelar que las mismas autoridades habían solicitado su retiro. Poco después fue devuelta a Diego Rivera.

Se tiene mediana certeza de que, tras el incidente mencionado, el creador vendió el cuadro al gobierno de la República Popular de China, pero el destino final de la obra es un misterio. Según ciertas teorías, el cuadro podría haber llegado a la nación oriental y posteriormente haber sido destruido durante la Revolución Cultural; en el año 2000, se dijo que había sido localizado en las bodegas del Museo Pushkin de Bellas Artes en Moscú, lo cual fue probado como falso; por último,



Firmas por la paz. Sueño de paz, pesadilla de guerra, Mural desmontable, 1954. 150 metros cuadrados.
Archivo fotográfico Cenidiap / INBAL. Fondos especiales, Biblioteca de las Artes.

se señaló la hipótesis de que, posiblemente, el cuadro aún se encuentra en México, aunque perdido; esto, basado en una carta donde Rivera hace un reclamo porque la obra no fue embarcada hacia Checoslovaquia, en su camino a China.

A manera de conclusión

La recapitulación sobre la labor de los muralistas mexicanos que incidieron en la participación tanto en los muros de México como en los de otras naciones, en distintos tiempos y etapas, pero coincidentes en enarbolar las banderas de la autonomía de los pueblos, el respeto a sus soberanías, a su autodeterminación y a su conducción libre con la voluntad popular, subscriben para nuestro país un liderazgo en la historia del espectro universal, por obra de sus talentosos pintores, quienes

aportaron su creatividad a favor de la emancipación de las naciones.

La propuesta libertaria del muralismo mexicano se vio reflejada en la denuncia contra la opresión de las potencias que históricamente intentan someter a las naciones en desarrollo. Su proyecto construyó una ruta de expresión, la cual, con base en su iconografía, fortaleció el imaginario de los pueblos en busca de libertad, justicia y dignidad sin ataduras ideológicas, económicas o militares.

El arte mural mexicano, en el que se enarbola el tema sobre las luchas de liberación de los pueblos de América Latina y del mundo, se torna bandera de los países sometidos por la opresión de las grandes potencias. De esta manera, el Movimiento Muralista Mexicano cumplió, con base en sus premisas preliminares, en denunciar los atropellos que sufren las naciones del mundo ante los embates del Imperialismo. ▽

SEMBLANZA DE LA AUTORA

LAURA GONZÁLEZ MATUTE • Licenciada en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Estudios de maestría en Historia del Arte en la misma institución. Subdirectora de Investigación en el Cenidiap/INBAL de 2000 a 2004. Subdirectora curatorial del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México en 2004 a 2007. Entre sus publicaciones se cuentan: *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, Cenidiap/INBAL, 1987; *¡30-30! Contra la Academia de Pintura. Estudio y documentos*, Cenidiap/INBAL, 1992; *Félix Bernardelli y su taller*, Secretaría de Cultura de Jalisco, Instituto Cultural Cabañas, Museo Nacional de San Carlos/INBAL, 1996; *J. C. Orozco, escenógrafo*, Instituto Cultural Cabañas, 2000; "Dibujos y murales del grabador Leopoldo Méndez", en *Leopoldo Méndez, 1902-2002*, RM, 2002; "Detroit dinámico: Diego Rivera y el desarrollo industrial estadounidense", en *La obra mural de Diego Rivera*, Taschen, Conaculta, 2006; *Las Escuelas de Pintura al Aire Libre-Tlalpan*, INBAL, Museo Casa Estudio Diego Rivera, 2011. Es la realizadora, junto con Marie-Christine Camus y Javier Rentería, del video *Murales en movimiento. José Clemente Orozco y las hermanas Campobello*, Cenidiap 2022.