

## LA IDENTIDAD NACIONAL EN EL ARTE PICTÓRICO MEXICANO (SIGLOS XIX-XX)

5

THE NATIONAL IDENTITY OF THE MEXICAN PICTORIAL ART (19TH AND 20TH  
CENTURIES)

**Alma Barbosa Sánchez**

Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa (México)

Recibido: 5 de septiembre de 2018

Aceptado: 24 de octubre de 2018

### **Resumen:**

*Durante los siglos XIX y XX, la representación artística de la identidad nacional de los mexicanos ha transitado por procesos de negación, vindicación y finalmente exaltación, en función de las demandas de los distintos contextos político culturales del país y la relación de dependencia con los cánones del arte europeo. Fue a principios del siglo XX cuando encontró su plena exaltación gracias al impacto de la Revolución Mexicana y la gestación del muralismo mexicano que la dotó de una perspectiva histórica, indigenista y política. Sin embargo, la interpretación muralista de la identidad nacional se construyó a través de la postura androcéntrica de los creadores por carecer de una mirada incluyente de la subjetividad femenina.*

**Palabras clave:** *Identidad, nacionalismo, México, eurocentrismo, muralismo.*

### **Abstract:**

*During the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, the artistic representation of the national identity of Mexicans went through processes of denial, vindication and finally exaltation, based on the demands of the different political and cultural contexts of the country and the relationship of dependence with the ideals of European art. It was not until the early 20<sup>th</sup> century that it found its full exaltation thanks to the impact of the Mexican Revolution and the progression of Mexican muralism that endowed it with a historical, indigenist and political perspective. However, the muralist interpretation of the national identity was built through the androcentric stand of the creators since it lacked of an inclusive look from the feminine subjectivity.*

**Keywords:** *identity, nationalism, Mexico, eurocentrism, muralism*

\* \* \* \* \*

## 1. Introducción

Durante los siglos XIX y XX, la construcción de la representación pictórica de la identidad nacional, corrió a cargo de los varones, quienes fieles a su contexto histórico y valores patriarcales plasmaron su visión del nacionalismo en el arte. Desde una perspectiva de género su discurso visual obedece a su condición privilegiada dentro de la sociedad hegemónica que les permitió difundir sus ideas políticas, sociales, culturales y genéricas a través del ámbito artístico. Si bien la participación de las mujeres artistas en la esfera institucional de la plástica ha sido históricamente minoritaria debido a su condición de género subalterna en la sociedad patriarcal<sup>1</sup>, su presencia ha sido relevante dentro de la historia del arte mexicano y la construcción de la imagen de la identidad nacional. Baste recordar los nombres de artistas pioneras como Isabel Villaseñor, María Izquierdo y Frida Kahlo; Aurora Reyes, Olga Costa, Angelina Beloff, Celia Calderón, Cordelia Urueta, Fanny Rabel, pinturas de las distintas corrientes integradas por Remedios Varo, Leonora Carrington, Alice Rahon; Lilia Carrillo, por citar algunas. Toda vez que la historia del arte ha sido escrita desde la perspectiva historicista de los varones, el rescate de las mujeres artistas comenzó a darse a partir del surgimiento de la crítica feminista del arte de los años sesenta: su aportación más notable fue el descubrimiento de la obra y figura de Frida Kahlo, quien se convirtió un icono de este movimiento, sobre todo, entre las activistas norteamericanas.

Lo cierto es que el campo de la plástica estuvo dominado por la participación masculina y su visión de la nacionalidad, ergo este discurso identitario será representado a partir de su mirada androcéntrica, conforme a la dinámica social, cultural, política de los mexicanos, transitando en diversas etapas de la historia de México por procesos de negación, vindicación y, finalmente, exaltación. Baste mencionar que, en el XIX, el discurso de lo “propio” estuvo relegado: así, por ejemplo, la Academia de San Carlos (1785), principal institución de enseñanza artística, lo consideró una temática irrelevante ante la postura eurocéntrica que consideraba la superioridad de los temas clásicos y religiosos europeos. Paradójicamente, las obras de los artistas extranjeros que visitaron México, en la primera mitad del siglo, propiciaron la revaloración y legitimación de las temáticas mexicanas, a través del registro pictórico y gráfico del territorio, el patrimonio arquitectónico y arqueológico, así como de las características sociales y étnicas de los mexicanos. Mediante estas obras, las temáticas de lo “propio” encontraron aceptación y relevancia entre artistas académicos y populares que se ocuparon de representar el ser y hacer de los mexicanos. Sin, embargo, el eurocentrismo artístico prevaleció en el ámbito académico y la crítica de arte, debido al contexto político que se caracterizó por la hegemonía de la oligarquía terrateniente y la debilidad del Estado nacional que, lejos de contribuir a la construcción de una cultura favorable a la identidad nacional, ahondaron las contradicciones económicas y culturales. Con el advenimiento del siglo XX se dan las condiciones históricas para la exaltación del nacionalismo en el arte, ya que al estallar la Revolución Mexicana (1910), se gesta el proceso de reconstrucción social y cultural el país. Con fines de consagración cultural, el incipiente Estado posrevolucionario inauguró su función de mecenas del arte, patrocinando el renacimiento de la pintura mural en edificaciones institucionales y educativas. Con este aliciente, los artistas se involucraron en la producción de obras murales. Por iniciativa propia, prontamente se dieron a la tarea

---

<sup>1</sup> No obstante que en los estatutos de la Academia de San Carlos (1785) no se hace referencia a la posibilidad de ingreso de las mujeres, su presencia está consignada en las colecciones de la institución desde el siglo XVIII hasta el siglo XX. Ver CORTINA, Leonor, *Pintoras mexicanas del siglo XIX*. México, INBA-SEP, 1985.

de exaltar la identidad nacional desde su dimensión indigenista, histórica, política, popular y costumbrista. De este modo, las obras murales aportaron las imágenes del México que ignoró la cultura artística decimonónica, y el imaginario nacional se tradujo en los mitos fundacionales, las revoluciones históricas, la crítica a la victimización económica, el retrato de la clase política, *héroes y villanos*, la devoción a la utopía social. En suma, la exaltación del nacionalismo pictórico alcanza su máxima expresión con el muralismo y figuras conspicuas como Diego Rivera, David Alfaró Siqueiros y José Clemente Orozco, quienes dominaron esta corriente. Hasta la actualidad, el muralismo mexicano sigue cumpliendo la función de legitimación de la identidad nacional, dentro de las políticas culturales gubernamentales.



**Figura 1.** Diego Rivera (1924). Fragmento de los murales emplazados en la Universidad Autónoma de Chapingo.  
Fuente: propia.

## 2. La identidad nacional: negación y vindicación

En el arte mexicano del siglo XIX, la representación artística de la identidad nacional no prosperó, por el convulso contexto político y prolongado proceso de construcción del Estado nacional: las confrontaciones políticas entre los grupos de conservadores y liberales, las invasiones de gobiernos extranjeros (Francia, 1838-1839; Estados Unidos, 1846-1848), el fallido imperio del archiduque de Austria (Maximiliano de Habsburgo, 1864-1867), el régimen republicano de Benito Juárez (1867-1876) y la dictadura de Porfirio Díaz (1877-1910). Adicionalmente, la vigencia de la herencia cultural de la colonización impidió el reconocimiento de la coexistencia de la diversidad de comunidades étnicas y sociales, dentro del principio simbólico de la identidad nacional.

Toda vez que la condición racial y clasista constituyeron parámetros de estratificación social.

En este contexto, la crítica de arte y la cultura académica decimonónicas cultivaron celosamente el eurocentrismo artístico, reprobando la representación de las temáticas mexicanas por los artistas. En la Academia de San Carlos, las actividades pedagógicas se supeditaron al método de copiar e imitar las obras gráficas y pictóricas europeas. A la par, incentivaron la representación de temáticas propias de la tradición grecorromana y religiosa, así como los géneros del retrato y del paisaje. De ahí que se afirme que “los artistas graduados en San Carlos en su mayoría eran técnicos más que inventores, imitadores más que creadores”<sup>2</sup>.

De esta manera, el régimen pedagógico impidió la libre manifestación de la creatividad del alumnado y sancionó sistemáticamente la representación de temáticas fincadas en el universo cultural y social mexicano. González Polo afirma:

Los prejuicios con que se manejó el gobierno institucional de la Academia en su afán de fiscalizarlo todo como un tribunal de la inquisición del arte, no dejaron ver belleza alguna fuera de las formas clásicas, y por ello fueron proscritas las demás, especialmente aquellas que más se apartaban de las que proclamaba el espíritu ilustrado academicista de origen francés<sup>3</sup>.

La renuncia del arte académico a la representación de la identidad social de los mexicanos que merecía el contexto poscolonial y la celebración de la autonomía nacional fue subsanada por los artistas extranjeros que visitaron el país en las primeras décadas del siglo XIX. Como embajadores del espíritu del romanticismo europeo contribuyeron a la valoración y vindicación artística de la identidad social de los mexicanos, a través de sus obras pictóricas y gráficas.

Contratado por la Academia de San Carlos para impartir el curso de litografía en 1826, Claudio Linati de Prévost (1790-1832) fue el precursor del registro gráfico de la realidad mexicana. A través de las 48 litografías de su álbum titulado *Costumes civiles, militaires et religieux du Mexique. Dessinés d'après nature* publicado en Bruselas, en 1828 ofreció un valioso testimonio de la diversidad racial, costumbres y actividades de los mexicanos decimonónicos. Con particular interés registró la pluralidad étnica de la población indígena y afrodescendiente, así como sus vistosos atuendos regionales y sus actividades domésticas y laborales. No omitió describir la condición de las clases sociales en su opulencia y en su extrema marginalidad.

Acertadamente invocó la conciencia histórica nacional del país mediante la representación de personajes épicos, como el emperador Moctezuma Xocoyotzin, Miguel Hidalgo y Costilla, José María Morelos y Pavón, Guadalupe Victoria, entre otros. En opinión de Inmaculada Rodríguez Moya, las estampas de Linati acusan

una visión romántica, de un gusto por lo popular que ofrece una particular imagen de los personajes. Además, las litografías fueron realizadas en Bruselas a partir de los apuntes que había tomado Linati, suponemos que algunos del natural y otros a partir de diversas fuentes o de su propia imaginación. Esta visión costumbrista de los tipos y trajes mexicanos se completaba con un breve texto explicativo, que contribuía aún más a dar una visión pintoresca de ellos, si bien a la vez son un testimonio etnográfico de primera

<sup>2</sup> GONZÁLEZ POLO, Ignacio, “El ejercicio del poder contra los criollos en la Academia de San Carlos (1785-1800)”, en *Arte y coerción. I Primer Coloquio del Comité Mexicano de Historia del Arte*, México, Comité Mexicano de Historia del Arte et al., 1992, p. 165.

<sup>3</sup> *Id.*

mano sobre las costumbres y modos de vida de los mexicanos de principios del siglo XIX<sup>4</sup>.

A la labor de vindicación artística de la identidad social de los mexicanos se sumaron artistas como Elizabeth Ward (1797-1860), Johann Friedrich Waldeck (1776-1875), Carl Nebel (1805-1855), Frederick Catherwood (1799-1854), John Phillips (-1868), Alfred Rider, Daniel Thomas Egerton (1800-1842), Johann Moritz Rugendas (1802-1858), Octaviano de D'Alvamar, (1808-1857), Pedro Gualdi (1808-1857), Adela Breton (1849-1923) y Johann Salomon Hegi (1814-1896). A través de pinturas, dibujos y estampas, dejaron constancia del patrimonio arquitectónico y arqueológico, la diversidad del paisaje y la heterogeneidad de los mexicanos en su dimensión identitaria, étnica, regional, social, laboral. El repertorio de indumentarias, festividades, actividades laborales y cotidianas de la población indígena encontró su vindicación artística, así como el patrimonio arqueológico descrito en las obras de Carl Nebel (*Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República mexicana, en los años transcurridos desde 1829 a 1834*); Friedrich Waldeck (*Viaje pintoresco y arqueológico a la provincia de Yucatán entre 1834 y 1836*), y Frederick Catherwood (*Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan; Incidents of Travel in Central America; Views of Ancient Monuments in Central America, Chiapas and Yucatan*). Estas obras suscitaron el interés etnográfico y las investigaciones científicas referidas a las antiguas culturas indígenas, tanto en el ámbito nacional como internacional de la época.

Si bien, el propósito plástico de los artistas extranjeros se orientó a “descubrir y explotar lo exótico, lo desconocido, lo diferente que, para la mayor parte del Viejo Continente, había permanecido oculto durante 300 años de dominación española”<sup>5</sup>, su documentación visual del contexto mexicano cumplió la función de descubrir el país a los propios mexicanos y vindicar su identidad social como fundamento del espíritu nacional. En opinión de Aguilar Ochoa, “era la primera vez que se veían retratadas en litografía las costumbres mexicanas, enaltecidas además por una visión romántica. Recordemos que el álbum de Linati no fue conocido en México en estos años, al menos de manera amplia, y para los tipos populares en México sólo se tenían las figuras de cera y los cuadros de castas”<sup>6</sup>.

Sin duda, la influencia de los artistas extranjeros favoreció la vindicación de las temáticas mexicanas entre los artistas nacionales que, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, se ocuparon de representar los distintos sectores sociales de México a través de la estampa artística. La colaboración de litógrafos, impresores y editores, como M. Murguía, Decaen, Lara, Cumplido y García Torres, Hipólito Salazar, Hesiquio Iriarte, Joaquín Heredia, Plácido Blanco, J. Campillo, Casimiro Castro, entre otros aportó dos obras de excelencia formal y técnica: *Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales por varios autores* (1854-1855), con litografías de Iriarte y Campillo, editadas en la imprenta de M. Munguía; y *México y sus alrededores* (1855-1856), con 42 litografías de Casimiro Castro.

Adicionalmente, artistas populares y académicos adoptaron las temáticas identitarias en sus obras, aunque el eurocentrismo artístico no perdió hegemonía en la Academia de San

<sup>4</sup> RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, *El retrato en México: 1781-1867. Héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispano-Americanos et al., 2006, p. 391.

<sup>5</sup> PÉREZ SALAS C., María Esther, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, 154.

<sup>6</sup> AGUILAR OCHOA, Arturo, “La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, vol. XXII, n° 76, 2000, p. 131.



Carlos ni en la crítica de arte. No obstante, se gestaron imágenes que, de manera alegórica y simbólica, connotaron el espíritu de la nación, así como retratos de caudillos históricos, en función de los intereses políticos de los gobiernos conservadores y liberales, respectivamente. Fausto Ramírez describe:

Entre finales de los años 30 y la década del 60, mientras prevaleció la visión conservadora, las palmas se las llevaba Agustín de Iturbide, el consumidor de la Independencia, y no Hidalgo. Y a Cuauhtémoc le hacían sombra otros héroes indígenas, como Xicoténcatl y Cuitláhuac. Sólo con la restauración de la República y el predominio hegemónico del proyecto liberal, y en especial a lo largo del régimen de Porfirio Díaz, o “porfiriato” (1877- 1911), [...] fue homogeneizándose la nómina “institucional” de héroes y villanos, o mejor, de inclusiones y omisiones en la memoria nacional. Fue entonces cuando se elevó a Hidalgo y a Cuauhtémoc “a la altura del arte”, por encima de cualesquier otros héroes<sup>7</sup>.

Notoriamente, la influencia artística francesa dominó el escenario artístico mexicano durante la dictadura de Porfirio Díaz, en tanto que los artistas eran becados para formarse académicamente en Europa. Cardoza y Aragón destaca la resistencia cultural de la oligarquía mexicana a identificarse con la realidad de país:

Si evaluamos el arte moderno a partir de la Independencia hasta la Revolución (1810-1910), nos damos cuenta de que vivía precariamente, como el propio país. El orden feudal, consolidado durante el virreinato, perdura después de la independencia, y aun se agrava por luchas intestinas y contiendas internacionales. Una minoría latifundista centralizaba el poder absoluto. El país arrastraba una existencia trágica, oprimido por el feudalismo y por el imperialismo que forjaban su estructura semicolonial. El arte se redujo a serviles imitaciones de escuelas extranjeras. Se olvidaban los motivos nacionales. Se huía de la realidad. La clase dominante vivía superficialmente en México, con los ojos en Europa. El pueblo, la nación, lo nuestro, se diría que le era extraño y hasta odioso<sup>8</sup>.

Fue necesario el estallido de la Revolución Mexicana (1910) para el despertar del nacionalismo artístico que llevó a su máxima exaltación la representación de la identidad social de los mexicanos.

### 3. El muralismo mexicano: exaltación de la identidad nacional

Al consumarse la Revolución Mexicana, la gestión institucional de José Vasconcelos Ministro de Educación Pública en el gobierno de Álvaro Obregón (1920-1924) resultó paradigmática en el proceso de reconstrucción cultural del país, al concebir el modelo de política artística que incentivó la producción de la pintura mural, a través del mecenazgo estatal. Con el emplazamiento de las obras murales en recintos institucionales y educativos contribuyó a la consagración cultural del incipiente Estado posrevolucionario.

Personalmente se ocupó del reclutamiento de artistas jóvenes y experimentados, con el fin de emprender el renacimiento de la pintura mural mexicana. Fernando Leal rememora:

Pocos días después, Vasconcelos, en busca de gente nueva, me mandó llamar a su despacho, a mí que no era más que un estudiante en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán. (...) A la vez me encargó que invitara, en su nombre, a aquellos de mis

<sup>7</sup> RAMÍREZ, Fausto, “Cinco interpretaciones de la identidad nacional en la plástica mexicana del siglo XIX (1859-1887)”, *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. CLXXXV, n° 740, 2009, p. 1.174.

<sup>8</sup> CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *Pintura contemporánea de México*, México, Ediciones Era, 1988, p. 98.

compañeros que creyera yo capaces de ejecutar una decoración mural y de comprender la trascendencia de la nueva posibilidad que se abría ante nosotros. De los jóvenes pintores que invité, sólo se atrevieron a aceptar el compromiso: Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Emilio García Cahéro y un estudiante francés que trabajaba en mi estudio llamado Jean Charlot<sup>9</sup>.

A los jóvenes artistas se sumaron personalidades como Roberto Montenegro, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, entre otros. En un primer momento, las obras murales se supeditaron a la perspectiva artística de Vasconcelos, anclada en los cánones del arte decimonónico y la reprobación de los lenguajes vanguardistas europeos, en la labor muralista, como afirma su testimonio: “A todos los que estaban en Europa conseguí atraerlos y creo que se han desfrancesado y ahora pintan como se pintaba en la Colonia, bien o mal, pero en grande”<sup>10</sup>.



**Figura 2.** Diego Rivera (1923-1928). Fragmento de los murales emplazados en la Secretaría de Educación Pública.  
Fuente: propia.

<sup>9</sup> Fernando Leal, citado en CHARLOT, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920- 1925*, México, Editorial Domés, 1985, p. 3.

<sup>10</sup> José Vasconcelos, citado en ORTEGA, Gregorio, *Hombres, mujeres*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura, 1966, pp. 49-50

Adicionalmente, Vasconcelos orientó las temáticas murales de acuerdo a temas universales, como ejemplifica el primer mural de Diego Rivera, en la Escuela Nacional Preparatoria: “Le tuve prevención porque pintaba cubismo y este no era adaptable a mi juicio para obras del Estado. Traía en la cabeza a Picasso- lo puse a estudiar un mural de tema universal en la Preparatoria en el Anfiteatro”<sup>11</sup>. Así también, orientó la temática del primer mural de Roberto Montenegro: “No hallábamos qué representar: le di al pintor como tema una tontería goethiana: ‘¡Acción supera el destino!: Vence’”<sup>12</sup>.

A su vez, promovió la representación mural de su filosofía hispanoamericana, considerando que la cultura nacional contribuía a exaltar el sentido de la tradición cultural hispanoamericana, como señala su testimonio: “¡nacional no porque pretende encerrarse obcecadamente dentro de nuestras fronteras geográficas, sino porque se propone crear los caracteres de una cultura autóctona hispanoamericana!”<sup>13</sup>.

En la Escuela Belisario Domínguez (colonia Guerrero, 1924), Emilio Amero interpretó la temática hispanoamericana, como describe Diana Briuolo: “También parece seguir las consignas americanistas de Vasconcelos el mural realizado por el mismo artista en el cubo de la escalera principal, a la entrada del edificio. Allí Amero ilustró *Sentencia bolivariana*, interpretación plástica de la frase “Odio eterno a los que deseen sangre y la derramen injustamente”<sup>14</sup>.

A través de la representación de alegorías pictóricas, los muralistas cumplieron con las expectativas de Vasconcelos. Sin embargo, prontamente, manifestaron autonomía en su labor creativa, a partir de su propia perspectiva estética e ideológica. Consideraron que la actualización de la pintura mural se encontraba en las temáticas propias del renacimiento político y cultural del país posrevolucionario. Así, plantearon ofrecer a todo espectador reconocerse en la interpretación pictórica de su realidad histórico social. Con esta postura, concibieron la aportación de un paradigma muralista de carácter nacionalista, identitario y político que, formal y temáticamente, desafió el gusto artístico decimonónico de los espectadores; además de suscitar la controversia y la censura.

En la Escuela Nacional Preparatoria, los primeros murales fueron objeto de descalificación por las autoridades y estudiantes universitarios, quienes, en nombre de la “belleza”, los denostaron e incluso, atacaron físicamente. La prensa de la época reiteró la descalificación de las obras murales, como ejemplifica el editorial del periódico *El Demócrata*:

La mayoría considera estas pinturas como bromas de mal gusto, o frutos de aberración estética. Algunos, incluso, señalan el hecho de que una broma tan vulgar obligará a las futuras generaciones a gastar más en la contratación de demolidores que lo que le cuesta a la nación cubrir los muros de la Preparatoria con dudosos pigmentos “en encáustica” o “a la moda teotihuacana”... Los espíritus sensibles se sienten insultados... cuando consideran las fantasías decorativas de Charlot o Rivera<sup>15</sup>.

El rector de la Universidad Nacional de México, Ezequiel A. Chávez, manifestó: “Estas pinturas no son bellas”<sup>16</sup>. En concordancia, los estudiantes acusaron a la pintura mural “de

<sup>11</sup> Vasconcelos, citado en CHARLOT, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920- 1925*, p. 33.

<sup>12</sup> VASCONCELOS, José, *La creación de la Secretaría de Educación Pública*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2011, pp. 20-21.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>14</sup> BRIUOLO DESTÉFANO, Diana, “Emilio Amero, Sentencia bolivariana, Las mil y una noches, Razas”, *Muralismo Mexicano 1920-1940. Catálogo razonado I*, Ida RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, México, Fondo de Cultura Económica et al., 2012, p. 61.

<sup>15</sup> *El Demócrata*, citado en CHARLOT, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920- 1925*, p. 223.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 222.



pecar contra la belleza”. David Alfaro Siqueiros describe un episodio de la confrontación entre estudiantes y muralistas:

El choque más grande con los estudiantes se produjo de la manera siguiente: empezaron los alumnos de la Preparatoria provocando a quien ya desde entonces era más susceptible a la provocación, o sea, a mí; y su provocación consistió en el uso de cerbatanas para lanzar en contra de la pintura, tanto en la ya ejecutada, como la que estaba en proceso, una ininterrumpida sucesión de plastas de papel masticado. Y después, frente a mis respuestas de puntería familiar muy directa, alguno de ellos llevó una pequeña pistola de pequeño calibre, seguramente de esas que sirven para tirar al blanco, a lo cual yo contesté haciendo un ruido horrendo con mi 44. Entonces ellos, en formación cerrada, pretendían arrebatar la justiciera arma defensiva. Felizmente, las tremendas detonaciones de mi casi arcabuz llegaron hasta el primer patio y de esa manera todos los flamantes muralistas acudieron rápidamente en mi auxilio. Juntos todos nosotros y con nuestros ayudantes, hacíamos un grupo muy próximo al número treinta; nos tiramos pecho a tierra, tanto en el corredor de arriba como en el corredor de en medio y parte baja<sup>17</sup>.

En opinión del escritor Salvador Novo, la reacción de los estudiantes obedecía al *habitus*<sup>18</sup> del gusto eurocentrista:

¿Podía, sin embargo, culpárseles del todo si empezaban, como empezaron a rayar y destruir los frescos de Orozco? Si hoy se avergüenzan de haberlo hecho, cabe pensar que entonces obraron bajo el impulso de una educación familiar y escolar que encarnaba la antítesis de cuanto esos frescos repulsivos e intocables ofrecían. En sus casas había vitrales de Pelladini, y bonitos cromos. En sus clases de dibujo, cabezas y manos griegas acreditadas<sup>19</sup>.

A la par que los lenguajes pictóricos muralistas, las temáticas nacionalistas resultaron sumamente polémicas. En particular, la temprana representación de la población indígena provocó la inconformidad de Vasconcelos. El artista Emilio Amero describe que, cuando realizaba su obra mural, en la biblioteca de la Secretaría de Educación, recibió la reprimenda de Vasconcelos por representar personajes indígenas en lugar de temas universales o clásicos:

Pero, precisamente ese mismo día por la tarde, el licenciado Vasconcelos nos hizo una visita y sin más preámbulos, con la manera que le caracterizaba, me dijo que era necesario que yo dejara de pintar las paredes de la Biblioteca. Como yo le preguntara cuáles eran las razones, enfurecido me dijo que él no tenía que darme ninguna, pues él era el ministro, y que ya estaba cansado de tantos indios que estaban siendo pintados. Me dijo que, si yo quería seguir trabajando, debería hacer cosas más importantes que indios, por ejemplo: La *Iliada* de Homero, en lo cual podría usar figuras clásicas griegas, o la *Vida de Don Quijote* de Cervantes, etcétera... y esa misma noche, los andamios, escaleras y pinturas fueron retirados de la Biblioteca<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> ALFARO SIQUEIROS, David, *Me llamaban el Coronelazo. Memorias*, México, Grijalbo, 1977, p. 191.

<sup>18</sup> Bourdieu plantea que “Los *habitus* se conceptualizan como productos de condicionamientos asociados a una forma particular de existencia, aun cuando poseen un carácter arbitrario, se presentan para los sujetos no sólo como necesarios, sino hasta naturales. Producto de la historia los *habitus* producen prácticas, individuales y colectivas. Conforme a los principios [*schèmes*] engendrados por la historia; aseguran la presencia activa de las experiencias pasadas que, depositan en cada organismo bajo la forma de principios [*schèmes*] de percepción, pensamiento y acción, aseguran con más precisión que las reglas formales y normas explícitas la consecución de las prácticas a través del tiempo”, BOURDIEU, Pierre, *El sentido práctico*, Madrid, Taurus Humanidades, 1991, pp. 94-95.

<sup>19</sup> TIBOL, Raquel, *José Clemente Orozco: una vida para el arte*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 89.

<sup>20</sup> Emilio Amero, citado en CHARLOT, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920- 1925*, pp. 309-310.

En la Escuela Nacional Preparatoria, los jóvenes artistas Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas y Fernando Leal fueron precursores en dotar de protagonismo a la identidad de la población indígena a partir de sus antecedentes históricos y sus tradiciones religiosas y populares. Jean Charlot, artista francés con raíces mexicanas, ilustró la victimización de la población indígena en su obra *Masacre en el Templo Mayor* (1923) que: “presentó por primera vez en un muro a los personajes de un drama —caballeros robots pisoteando víctimas indígenas— que merecería muchas repeticiones posteriormente”<sup>21</sup>. En su obra: *El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas. La implantación de la cruz por los españoles o la Conquista* (1923), Ramón Alva de la Canal simbolizó la conquista católica del mundo indígena. En este tenor, Fermín Revueltas ilustró el sincretismo de los preceptos religiosos indígenas y católicos, en su obra: *Alegoría de la Virgen de Guadalupe* (1922). Fernando Leal describió la tradición de las danzas religiosas indígenas, en su obra: *Los danzantes de Chalma o la Fiesta del Señor de Chalma* (1922).



**Figura 3.** José Clemente Orozco, *La trinchera* (1923). Antiguo Colegio de San Idelfonso. Fuente: propia.

Estos murales ejemplifican que Vasconcelos respetó el derecho de los muralistas a interpretar sus propias temáticas.

Diego Rivera, el más prolífico de los muralistas que abarcó todas las facetas de la representación de la identidad social de la población indígena, también afrontó la desaprobación pública de sus temáticas pictóricas y la resignada tolerancia de Vasconcelos. Su testimonio describe:

No había cotidiano ni revista que no me dedicara diariamente cuando menos un artículo en que me cubría de insultos y abominaba de mi pintura. Cuando el licenciado Vasconcelos entraba a la Secretaría de Educación seguido de su estado mayor de jóvenes poetas, echaba

<sup>21</sup> CHARLOT, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920- 1925*, p. 186.

una mirada a los patios, por debajo del ala de su sombrero, agachaba la cabeza y moviéndola murmuraba “pura indiada”<sup>22</sup>.

Vasconcelos constató que los artistas se habían apartado de su concepción de pintura mural, para dotarla de un carácter nacionalista e indigenista. Siqueiros señala que “durante toda su vida, asombrosa paradoja, el hombre que hizo posible la aparición material de nuestra obra pictórica, sintió desprecio por ella y este desprecio adquirió la escala de los inaudito en los últimos días de su existencia”<sup>23</sup>. Lo cierto es que, sin la iniciativa institucional de Vasconcelos, los artistas no habrían tenido la oportunidad de experimentar el renacimiento muralista mexicano: “sin el gran renacimiento del fresco, Vasconcelos habría tenido menos renombre”<sup>24</sup>.

La postura indigenista de los muralistas simbolizó el disenso ante la endémica discriminación racial de la sociedad mexicana que, hasta la actualidad, niega a la población indígena sus derechos ciudadanos y su ancestral presencia fundante de la identidad nacional. Diego Rivera advirtió que “a pesar del ataque de la sub-burguesía en masa, ésta se vio obligada a tolerar finalmente a los artistas mexicanos innovadores, que habían tenido el descaro de llevar sobre los muros de los edificios públicos a los indios y a los pelados como figuras heroicas”<sup>25</sup>. Siqueiros reitera la decidida postura indigenista de los muralistas: “Una manía etnológica nos envenenaba a todos. La defensa de la raza india potencialmente superior a las otras en fuerza metal, en concepción de belleza, etcétera, era el sermón diario de Rivera y su arma polémica en todas las discusiones”<sup>26</sup>.

Cabe destacar que el indigenismo muralista no sólo es consecuencia de la reivindicación de la identidad nacional, a partir del impacto de la Revolución Mexicana, sino también de la influencia de las vanguardias europeas de principios del siglo XX, que vindicaron las tradiciones estéticas no occidentales. Durante su estancia de formación académica en Europa, los artistas mexicanos participaron del cambio de conciencia estética que aportó el movimiento vanguardista y los dotó de una mejor comprensión y valoración de la tradición indígena y popular mexicanas. Desde Barcelona, Siqueiros publicó el texto: “Tres Llamamientos de Orientación Actual a los pintores y Escultores de la Nueva Generación Americana”, en la Revista *Vida Americana* (1921), donde convocó a los artistas americanos a sumarse a las premisas de la revolución artística europea:

Razonadamente acojamos todas las inquietudes espirituales de Renovación nacidas de Pablo Cezanne a nuestros días: la vigorización substancial de Impresionismo, el Cubismo depurador por deductivo en sus diferentes ramificaciones, el Futurismo que aporta nuevas fuerzas emotivas (no el que intenta aplastar ingenuamente el anterior proceso invulnerable), la novísima labor REAVALORADORA (*sic*) de «voces clásicas»... (Dada aún está en gestación); verdades afluentes al GRAN CAUDAL, cuyos múltiples aspectos psíquicos encontraremos fácilmente dentro de nosotros mismos; teorías preparatorias más o menos abundantes en elementos fundamentales, que han devuelto a la pintura y a la escultura su natural finalidad plástica, enriqueciéndolas con nuevos factores admirables<sup>27</sup>.

Vindicando la estética de los pueblos precolombinos, como referente en la producción de los artistas americanos, Siqueiros manifestó:

<sup>22</sup> Diego Rivera, citado en TIBOL, Raquel, *Rivera, luces y sombras*, México, Lumen, 2007, p. 184.

<sup>23</sup> ALFARO SIQUEIROS, *Me llamaban el Coronelazo*, p. 182.

<sup>24</sup> WOLFE, D. Bertram, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México, Editorial Diana, 1989, p. 177.

<sup>25</sup> Diego Rivera, citado en TIBOL, *Rivera, luces y sombras*, p. 184.

<sup>26</sup> ALFARO SIQUEIROS, *Me llamaban el Coronelazo*, p. 210.

<sup>27</sup> ALFARO SIQUEIROS, David, “3 Llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, *Vida Americana: revista norte centro y sudamericana de vanguardia*, (1), Barcelona, España, 1921, p. 2.

La comprensión del admirable fondo humano del “arte negro” y del arte “primitivo” en general dio clara y profunda orientación a las artes plásticas perdidas cuatro siglos atrás en una senda opaca de desacierto; acerquémonos por nuestra parte, a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles, los pintores y escultores indios (Mayas, Aztecas, Incas, etc., etc.); nuestra proximidad climatológica con ellos nos dará la asimilación del vigor constructivo de sus obras, en las que existe un claro conocimiento elemental de la naturaleza, que nos puede servir de punto de partida<sup>28</sup>.

Por ende, la visión cosmopolita de las vanguardias europeas formó parte de las premisas conceptuales de los muralistas, a partir de su vindicación de la tradición cultural indígena, mientras que la ideología política de los artistas contribuyó a la mejor comprensión de la transformación cultural que demandó la Revolución Mexicana y la pertinencia de interpretarla a través de un paradigma artístico inédito. Sin embargo, como señala Wolfe:

No puede deducirse de ello la ‘ley’ de que si se desea un gran movimiento artístico ¡todo lo que se necesita es una revolución! [...] Rusia tuvo su revolución también, mucho más vasta en implicaciones y enfoque. Sin embargo, ¡qué débil, trivial y banal es el arte plástico de la nueva sociedad soviética!<sup>29</sup>.

En la interpretación crítica de la realidad histórico-social del país, el muralismo se dotó de una identidad paradigmática propia e inconfundible. De acuerdo a la ideología marxista, ilustró la historia del país, destacando que el conflicto social se gesta en las injusticias sociales. Con un carácter épico, escenificó las movilizaciones sociales en defensa de los derechos económicos y políticos de campesinos y trabajadores. A la par, exaltó la utopía social. En su obra: *México de hoy y mañana* (Secretaría de Educación Pública, 1928), con suma audacia y libertad de expresión, Diego Rivera representó la utopía socialista mexicana a través de la imponente figura de Carlos Marx. El relato mural adquiere máxima significación por su emplazamiento en la sede institucional que representa al Estado mexicano: el Palacio Nacional. Más aún, en su obra *En el arsenal* (Secretaría de Educación Pública, 1929), representó las figuras de obreros, campesinos, soldados, niños y mujeres dentro de su alianza y movilización anticapitalista. En primer plano, se ubica la figura de Frida Kahlo, quien reparte las armas que servirán a la revolución proletaria, mientras ondea una bandera con el símbolo comunista. Así fue como Rivera concibió la identidad nacional con un carácter socialista, dentro de su imaginario muralista.

#### 4. El poder masculino y el muralismo

El muralismo era una actividad eminentemente varonil, ruda, de carácter público y político. Tanto en forma como en contenido representa una visión del mundo androcéntrica. Desafortunadamente la participación femenina en este movimiento fue muy escasa debido a las dificultades que enfrentaron las féminas en un ámbito dominado por los varones. Las siguientes anécdotas resultan esclarecedoras del porqué la participación de las mujeres en el muralismo fue minoritaria, de los obstáculos que enfrentaron para llevar a cabo esta modalidad de su quehacer artístico.

<sup>28</sup> *Id.*

<sup>29</sup> WOLFE, D., *La fabulosa vida de Diego Rivera*, p. 127.

La inconformidad de María Izquierdo encuentra un antecedente en el juicio adverso que recibió por parte de Rivera y Siqueiros para la realización de un mural. La crítica de arte Raquel Tibol rememora este hecho:

El 9 de febrero de 1945 María Izquierdo firmó con Javier Rojo Gómez, entonces jefe del Departamento Central del Distrito Federal, un contrato para pintar al fresco una decoración en la escalera monumental y los plafones correspondientes del Palacio de Gobierno de la ciudad de México. La superficie total sería de 225 metros cuadrados. Levantó los andamios, contrató al químico Andrés Sánchez Flores y al albañil David Barajas, ayudantes de Diego Rivera. Se aprestaba a componer el tema "La historia y el desarrollo de la ciudad de México" en los muros verticales y en los plafones alegorías sobre la Música, el Teatro, la Danza, el Cine, etc., cuando se le comunicó que la obra no podría realizarse. Resulta que consultados Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, consideraron excesivo el encargo para una artista de nula experiencia en el muralismo. En compensación se le ofreció que pintara en cualquier otro edificio propiedad de DDF, pero de menor importancia. María Izquierdo rechazó la propuesta. Para demostrar que sí podía acometer la empresa pintó en tableros transportables la Música y la Tragedia<sup>30</sup>.

Asimismo, la crítica refiere que, en 1946, la revista *Futuro* publicó una crítica desfavorable del mural de Izquierdo:

Cuando en 1946 María Izquierdo mostró los dos tableros, en el número 113 de la revista *Futuro* (julio de 1946), que dirigía Vicente Lombardo Toledano, apareció sin firma, en la sección "El pez con gafas", un comentario que no puede tomarse por ofensivo desde el momento que es justo. Entre otras cosas, se decía: "El dibujo es falso, hasta grotesco, ni escultórico, que hubieran debido ser el denominador común de estas dos artes (*La música* y la *tragedia*), sobre todo presentadas solas, sin ninguna lucha o relación de composición con nada que no sea lo que es ahora; un fondo deslavado y monótono". El anónimo articulista (¿sería Federico Silva, Carlos Rojas Juanco, Rafael Carrillo o Santos Balmori, todos ellos colaboradores de *Futuro*?) agregaba en tono epistolar: "No, María esos dos paneles decorativos, que parecen hechos por un entusiasta aficionado de Secundaria para fiesta de repartición de diplomas; sin ningún estilo, anodinos, planos, enteramente ajenos a su estética peculiar, no debieron haberse exhibido nunca. De estos pecados, por otro lado, los pintores de la antigüedad y hasta los de épocas más cercanas, han cometido más de uno. Mas ello no la absuelve. Y conste que si usted, María, no nos hubiese dado infinitas e interesantes muestras de un arte ingenuo, fuerte de color, enraizado en una tradición muy nuestra, y que la distingue con sana personalidad, ni los peces de los siete mares, ni los de los ríos de América, ni siquiera los del lago de Pátzcuaro habrían mencionado este incidente, que debiera ser ejemplar"<sup>31</sup>.

Treinta y cuatro años después, las obras la *Música* y la *Tragedia* se exhibieron en el Palacio de Bellas Artes (1979) durante la exposición que se realizó en homenaje a María Izquierdo. En ese entonces, Tibol tomó partido por el juicio de Rivera y Siqueiros, al opinar:

Se oyen frecuentes reclamos en contra de Rivera y de Siqueiros (por cierto que éste fue quien se mostró más obcecado en el dictamen negativo) por la injusticia cometida. Pero cualquiera que analice las pinturas y dibujos correspondientes a este episodio, dentro del conjunto de la obra ahora exhibida, tendrá que darles la razón a los experimentados muralistas. María Izquierdo hizo a un lado su estilo, su dicción, su temática, su paleta, en fin, todo cuanto definía su peculiar personalidad en la pintura mexicana contemporánea,

<sup>30</sup> TIBOL, Raquel, "El muralismo de María Izquierdo, acto fallido", *Proceso*, n° 124, 1979, p. 55.

<sup>31</sup> *Id.*



para encorsetarse en la dirección más superficialmente didáctica y discursiva de la escuela muralística mexicana<sup>32</sup>.

Por su parte, Margarita Aguilar Urbán<sup>33</sup>, estudiosa de la vida y obra de Aurora Reyes, aporta interesantes datos acerca de las luchas políticas y sociales de esta activista que se destacó por su obra mural, política y didáctica. Cabe destacar que la artista, nacida el 9 de septiembre de 1908 en Hidalgo de Parral, Chihuahua, sobrina del escritor y ensayista Alfonso Reyes, manifestó sus ideales revolucionarios, y convicciones políticas a través de la lucha por la defensa del derecho al voto de las mujeres. En 1921 ingresó a la Escuela Nacional Preparatoria y por las noches acudía a la Academia de San Carlos (su estancia en la Academia fue de 1921 a 1924). No concluyó la preparatoria y se dedicó de tiempo completo al arte. Militó en el Partido Comunista Mexicano (PCM) y perteneció a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). Su obra refleja la visión de la identidad nacional desde la mirada femenina. Pintó siete murales en la ciudad de México a través de una actividad discontinua en diversos contextos históricos.

Además de su actividad plástica, Reyes se destacó en el ejercicio de la poesía. En 1948 publica *Hombre de México*, poema que expresa una aguda crítica acerca de la decadencia del país, del olvido en que se encontraban los valores revolucionarios que impulsaron este movimiento. Aurora fue amenazada de ir a la cárcel si seguía leyendo este poema que causaba gran polémica, ya que el gobierno de la época se sentía aludido. El texto continúa escandalizando a las autoridades gubernamentales. En 2014, con motivo de la exposición en homenaje a la artista, el entonces director general de Televisión Educativa, Fausto Alzati Araiza, interrumpió la lectura del poema por considerarlo “una ofensa al presidente Enrique Peña Nieto”, si bien días más tarde la Secretaría de Educación Pública ordenó el cese del funcionario<sup>34</sup>. Cabe señalar que los murales de Reyes se encuentran en el abandono y deterioro.

Otra de las artistas que sufrió la discriminación de los muralistas fue Leonora Carrington. Su carrera fue de resistencia, explica Gabriel Weisz, hijo de la artista, quien consigna que tanto su madre como la española Remedios Varo padecieron en esos primeros años el veto en galerías y círculos artísticos frecuentados por Siqueiros y Rivera:

Los muralistas les hicieron la vida muy difícil y fue una lucha continua para poder mostrar sus cosas. Tenían envidia de lo que estaban haciendo Leonora y Remedios, pensaban que el lugar de los artistas tenía que ser solamente México y que los mexicanos solo podían hacer arte. Era discriminación, malinchismo y machismo<sup>35</sup>.

Estos testimonios manifiestan la reñida competencia que se gestó entre los artistas, tanto por su condición de género como por sus posturas nacionalistas, y el conflicto que generaba la distribución desigual de los beneficios del mecenazgo estatal, así como por el reto de adquirir o incrementar su respectivo prestigio y reconocimiento artístico. Si

<sup>32</sup>*Id.*

<sup>33</sup> AGUILAR URBÁN, Margarita, “Los Murales de Aurora Reyes: una revisión general”, *Crónicas*, n° 13, 2008, pp. 31-44.

<sup>34</sup> MONCADA, Dulce Andrea, “El poder arrumbó la obra de la primera muralista”, *El Universal*, *Aniversario 102*, 3 de octubre de 2018, p. 6.

<sup>35</sup> CORONA, Sonia, “La resistencia de Leonora Carrington a los muralistas mexicanos”.

En <[https://elpais.com/cultura/2018/10/11/actualidad/1539282395\\_700262.html](https://elpais.com/cultura/2018/10/11/actualidad/1539282395_700262.html)> (Fecha de consulta: 11-octubre-2018).

bien en el movimiento muralista la participación y aportes de las mujeres artistas son inobjetables, no han sido suficientemente reconocidos<sup>36</sup>.

## 5. Conclusiones

En el arte mexicano, la representación de la identidad nacional estuvo dominada por la cosmovisión masculina, sometida a las circunstancias histórico-políticas del país. Durante el siglo XIX, la cultura colonizada y la debilidad del Estado nacional entronizaron el eurocentrismo artístico en la producción artística, impidiendo la justa representación de la identidad nacional de forma plural, diversa e inclusiva. Sólo la influencia de artistas románticos que visitaron el país contribuyó a descubrir México a los propios mexicanos y legitimar sus temáticas identitarias entre los artistas mexicanos.

Al finalizar la Revolución Mexicana, el contexto histórico favoreció la emergencia del nacionalismo artístico. Como testimonio del papel del incipiente Estado nacional en la reconstrucción cultural del país, el mecenazgo estatal propició la emergencia del muralismo mexicano, dominado por el poder y la presencia de los varones. Sin embargo, no fue el Estado mexicano el que promovió el nacionalismo en el arte, sino los propios muralistas que se empeñaron en exaltar la representación de la identidad nacional con un carácter histórico, indigenista y político. La presencia de las mujeres muralistas fue escasa, debido al machismo y discriminación que experimentaron en su contexto histórico y de género.

Las premisas conceptuales de los muralistas se fundamentaron en dos aportaciones de las vanguardias europeas de principios del siglo XX: *a)* la vindicación de las tradiciones estéticas de los pueblos no occidentales y *b)* el derecho a formular paradigmas artísticos inéditos desde el propio filosofar y el orgullo nacional de pertenencia a las tradiciones y raíces de la historia y cultura mexicanas. Fue una identidad que se construyó desde arriba, con la intención de alfabetizar al pueblo acerca de sus raíces históricas y hacer emerger el sentimiento de nación.

Asimismo, reemplazaron la ausencia de una filosofía de la Revolución Mexicana con la filosofía revolucionaria internacionalista del marxismo. Con esta postura, experimentaron el muralismo como un paradigma vanguardista, como señala Siqueiros: “Nuestro propósito fundamental era crear, inventar nuestro arte y, de ser posible, algo tan nuestro que no se pareciera a nada”<sup>37</sup>. De manera inédita, los discursos muralistas plasmaron las contradicciones históricas de la sociedad mexicana, como la endémica discriminación racial, la victimización económica de la población indígena y laboral, y la actuación antidemocrática de la clase política. A la par, enaltecieron la cohesión social a partir del reconocimiento de los derechos étnicos y económicos de la población y su movilización a fin a la justicia social. En suma, los muralistas mexicanos contribuyeron a la construcción de la imagen simbólica de la identidad nacional en su dimensión histórica, política, étnica y popular. Sin embargo, adoptaron una visión unilateral que discriminó la subjetividad y mirada femeninas en el movimiento mural.

<sup>36</sup> Merece mención que, en 1930, Diego Rivera elogió la obra mural de Isabel Villaseñor, realizada conjuntamente con Alfredo Zalce en los muros exteriores de la escuela rural de Ayotla, Hidalgo (1929).

<sup>37</sup> ALFARO SIQUEIROS, *Me llamaban el Coronelazo*, p. 194.

## Bibliografía

- AGUILAR OCHOA, Arturo, “La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, vol. XXII, n° 76, 2000, pp. 113-142.
- AGUILAR URBÁN, Margarita, “Los Murales de Aurora Reyes: una revisión general”, *Crónicas*, n° 13, 2008, pp. 31-44.
- ALFARO SIQUEIROS, David, *Me llamaban el Coronelazo. Memorias*, México, Grijalbo, 1977.
- \_\_\_\_\_. “3 Llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, *Vida Americana: revista norte centro y sudamericana de vanguardia*, n° 1, 1921, pp. 2-3.
- BOURDIEU, Pierre, *El sentido práctico*, Madrid, Taurus Humanidades, 1991.
- BRIUOLO DESTÉFANO, Diana, “Emilio Amero, Sentencia bolivariana, Las mil y una noches, Razas”, en RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida (coord.), *Muralismo Mexicano 1920-1940. Catálogo razonado I*, México, Fondo de Cultura Económica et al., 2012, pp. 60-63.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *Pintura contemporánea de México*, México, Ediciones Era, 1988.
- CORONA, Sonia, “La resistencia de Leonora Carrington a los muralistas mexicanos”, En <[https://elpais.com/cultura/2018/10/11/actualidad/1539282395\\_700262.html](https://elpais.com/cultura/2018/10/11/actualidad/1539282395_700262.html)> (Fecha de consulta: 11-octubre-2018).
- CORTINA, Leonor, *Pintoras mexicanas del siglo XIX*. México, INBA-SEP, 1985.
- CHARLOT, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920- 1925*, México, Editorial Domés, 1985.
- GONZÁLEZ POLO, Ignacio, “El ejercicio del poder contra los criollos en la Academia de San Carlos (1785-1800)”, en *Arte y coerción. I Primer Coloquio del Comité Mexicano de Historia del Arte*, México, Comité Mexicano de Historia del Arte et al., 1992, pp. 163-169.
- MONCADA, Dulce Andrea, “El poder arrumbó la obra de la primera muralista”, *El Universal, Aniversario 102*, 3 de octubre de 2018, p. 6.
- ORTEGA, Gregorio, *Hombres, mujeres*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura, 1966.
- PÉREZ SALAS C., María Esther, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- RAMÍREZ, Fausto, “Cinco interpretaciones de la identidad nacional en la plástica mexicana del siglo XIX (1859-1887)”, *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. CLXXXV, n° 740, 2009, pp. 1169-1184. doi: 10.3989/arbor.2009.740n1083.
- RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, *El retrato en México: 1781-1867. Héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispano-Americanos et al., 2006.
- TIBOL, Raquel. *José Clemente Orozco: una vida para el arte*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Rivera, luces y sombras*, México, Lumen, 2007.
- \_\_\_\_\_. “El muralismo de María Izquierdo, acto fallido”, *Proceso*, n° 124, 1979, pp. 54-55.
- VASCONCELOS, José, *La creación de la Secretaría de Educación Pública*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2011.
- WOLFE, D. Bertram, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México, Editorial Diana, 1989.

---

### Cómo citar este artículo:

Barbosa Sánchez, A. (2019). La identidad nacional en el arte pictórico mexicano. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, (16), 5-20.

---