

MURALES ESPEJO DE IDENTIDAD

PATRIMONIO DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

Fragmento de la obra

MURALES
ESPEJO DE
IDENTIDAD

PATRIMONIO DE LA
UNIVERSIDAD VERACRUZANA

MURALES ESPEJO DE IDENTIDAD

PATRIMONIO DE LA
UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Textos

Carmen Blázquez Domínguez

Ricardo Corzo Ramírez

Xavier Cózar Angulo



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Sara Ladrón de Guevara / Rectora

María Magdalena Hernández Alarcón / Secretaria Académica

Salvador Tapia Spinoso / Secretario de Administración y Finanzas

Octavio Ochoa Contreras / Secretario de Desarrollo Institucional

Édgar García Valencia / Director Editorial

Clasificación LC: ND2645.V47 B52 2021

Clasif. Dewey: 751.73097253

Autor: Blázquez Domínguez, Carmen.

Título: Murales, espejo de identidad. Patrimonio de la
Universidad Veracruzana / textos: Carmen Blázquez Domínguez, Ricardo
Corzo Ramírez, Xavier Cózar Angulo.

Edición: Primera edición.

Pie de imprenta: Xalapa, Veracruz, México : Universidad Veracruzana,
Dirección Editorial, 2021.

Descripción física: 142 páginas : ilustraciones en color ; 26 cm.

Nota: Bibliografías: páginas 137-141.

ISBN: 9786075029238

Materias: Pintura mural--Historia--México--Veracruz-Llave (Estado)--Siglo XX.
Patrimonio cultural--México--Veracruz-Llave (Estado).
Universidad Veracruzana--Historia.

Autores relacionados: Corzo Ramírez, Ricardo.
Cózar Angulo, Xavier.

DGBUV 2021/25

Textos / **Carmen Blázquez Domínguez, Ricardo Corzo Ramírez, Xavier Cózar Angulo**

Asistencia de investigación / **Maura Ordoñez Valenzuela, Alfredo Miguel Hernández Velázquez,
Andrés Aguilar y Portilla**

Corrección de textos / **Ignacio Marcué**

Fotografía / **Héctor Montes de Oca**

Preprensa digital / **A. Andrés Monroy**

Diseño / **Wilbert Arreola Garrido**

Edición / **Alberto Tovalín Ahumada**

Primera edición, 2 de junio de 2021.

D.R. © Universidad Veracruzana

Dirección Editorial

Nogueira núm. 7, Centro, c.p. 91000, Xalapa, Veracruz, México.

Tels. 228 818 59 80; 228 818 13 88

direccioneditorial@uv.mx

<https://www.uv.mx/editorial>

ISBN: 978-607-502-923-8

Derechos reservados para las imágenes, se necesita permiso para su reproducción, para los textos sólo es necesario su correcta citación.

Impreso en México / *Printed in Mexico*





10	Prólogo
12	Los murales, espejos múltiples de identidad
15	Algunas referencias sobre el muralismo
21	El impacto sociopolítico e ideológico de los pinceles
24	Símbolos y colores desde la Universidad Veracruzana
26	José Chávez Morado
32	Feliciano Peña Aguilera
40	Francisco A. Gutiérrez Carreola
44	Alberto Beltrán García
52	Mario Orozco Rivera
70	Norberto Martínez Moreno
80	Ramón Alva de la Canal
86	Teodoro Cano
94	Anónimo
98	José Hernández Delgadillo
104	Yolanda Savín
110	Sol Levenson
120	Melchor Peredo García
126	Carlos Jurado
130	Daniel Arturo Neri Dorantes
136	Bibliografía

CONTENIDO

PRÓLOGO

A lo largo del tiempo, la Universidad Veracruzana ha transformado sus espacios no solo para cumplir con sus funciones sustantivas, sino también para plasmar en algunos de ellos obra plástica. En particular, destacan los murales que dan cuenta de representaciones que nos identifican como una comunidad con una historia mítica y milenaria, con los valores y las formas propias de una sociedad pluriétnica y pluricultural que a través de distintos saberes, habilidades y destrezas ha logrado mantener vivo el sentido de sus orígenes, sus regiones, su mestizaje y los valores comunes que nos integran como un Estado nacional en un contexto mundial.

Es sobre esta base que se pensó en dar a conocer parte de su patrimonio muralístico en un libro que difunda las más emblemáticas propuestas estéticas que diferentes artistas, en distintos tiempos, han plasmado de manera libre y creativa sobre nuestro rico pasado pluricultural y mestizo, el presente que vivían e interpretaban mediante sus ideologías y los movimientos sociales, y el futuro que vislumbraban a través de las diversas disciplinas del conocimiento nuevo generado en beneficio de la colectividad.

Como en la mayoría de los murales y obras de gran formato, el discurso muestra la liberación humana a través de un imaginario que permanece vigente. Por tal motivo, *Murales. Espejo de identidad. Patrimonio de la Universidad Veracruzana* se ha propuesto reiterar cómo es que el muralismo fue una tendencia artística que encontró en nuestros espacios un lugar para heredar grandes documentos visuales de tradición e innovación del México moderno y contemporáneo.

Habría que recordar que el muralismo fue un movimiento iniciado en México a principios del siglo xx,

creado después de la Revolución por un grupo de artistas e intelectuales que participó en la construcción de una nueva identidad nacional. Buscaban consolidar los ideales sociales, destacando el nacionalismo y los valores seculares, y desacralizando el dogmatismo frente a la luz de la razón y el conocimiento. A la vez, exaltaron el mestizaje y la diversidad racial frente a las ideas de segregación preexistentes, creadas sobre todo durante el periodo colonial. De acuerdo con sus concepciones y trayectorias, varios muralistas que encontraron cobijo en diferentes instituciones y regiones del país expresaron sus ideas libertarias y socialistas, mismas que denotaran la capacidad del hombre de transformar su presente y visualizar su futuro.

No cabe duda que los murales presentes en los espacios educativos son elocuentes discursos didácticos que, día a día, muestran una historia permanente, y a la vez inconclusa. De ahí la importancia de que este libro contribuya a mantener vivo el legado de los muralistas y resalte la relevancia del patrimonio muralístico universitario, el cual no es menos notable que el heredado por Siqueiros, Rivera y Orozco, ya que varios de los autores cuyos murales nutren el paisaje de nuestros espacios universitarios fueron formados por al menos uno de «los tres grandes» del muralismo mexicano.

El vínculo común de los murales que alberga la Universidad Veracruzana con otras obras del mismo género en otros lares son los temas relacionados con la historia, la política y el nacionalismo, enfocados en el triunfo y los retos de la Revolución Mexicana frente a la lucha de clases. Gran parte de la producción resalta la cosmovisión y los rasgos heredados del mundo precolombino, como un factor importante en la creación del México moderno, reexamina los proce-

sos históricos del país desde una perspectiva diferente, y considera al mural como un medio de enseñanza que conjunta formas figurativas, tonos y texturas, y las amalgama de manera estratégica y compositivamente compleja para crear pregnancia ante nuestros sentidos y generar una lección viva sobre el devenir del tiempo. Los muralistas también tuvieron en común tomar en cuenta a la comunidad en su vida cotidiana, y en medio de las tensiones y las confrontaciones propias y ajenas que debieron vivir, aspiraban a crear una conciencia social crítica y a poner el conocimiento y los saberes al servicio de las masas.

Cabe también señalar que la riqueza estética de las propuestas visuales y los textos integrados contrastan con el escaso legado bibliográfico que da cuenta y testimonio documentado acerca de sus autores, técnicas, procesos y expedientes de las creaciones que hoy se constituyen orgullosamente como parte del patrimonio de la Universidad Veracruzana. El avasallador centralismo cultural se ha ocupado con mayor profusión por rescatar —con el correspondiente sesgo— lo producido en el interior del país, pero escasamente se ha analizado y repensado desde el seno mismo de la producción, cuando menos en el estado de Veracruz.

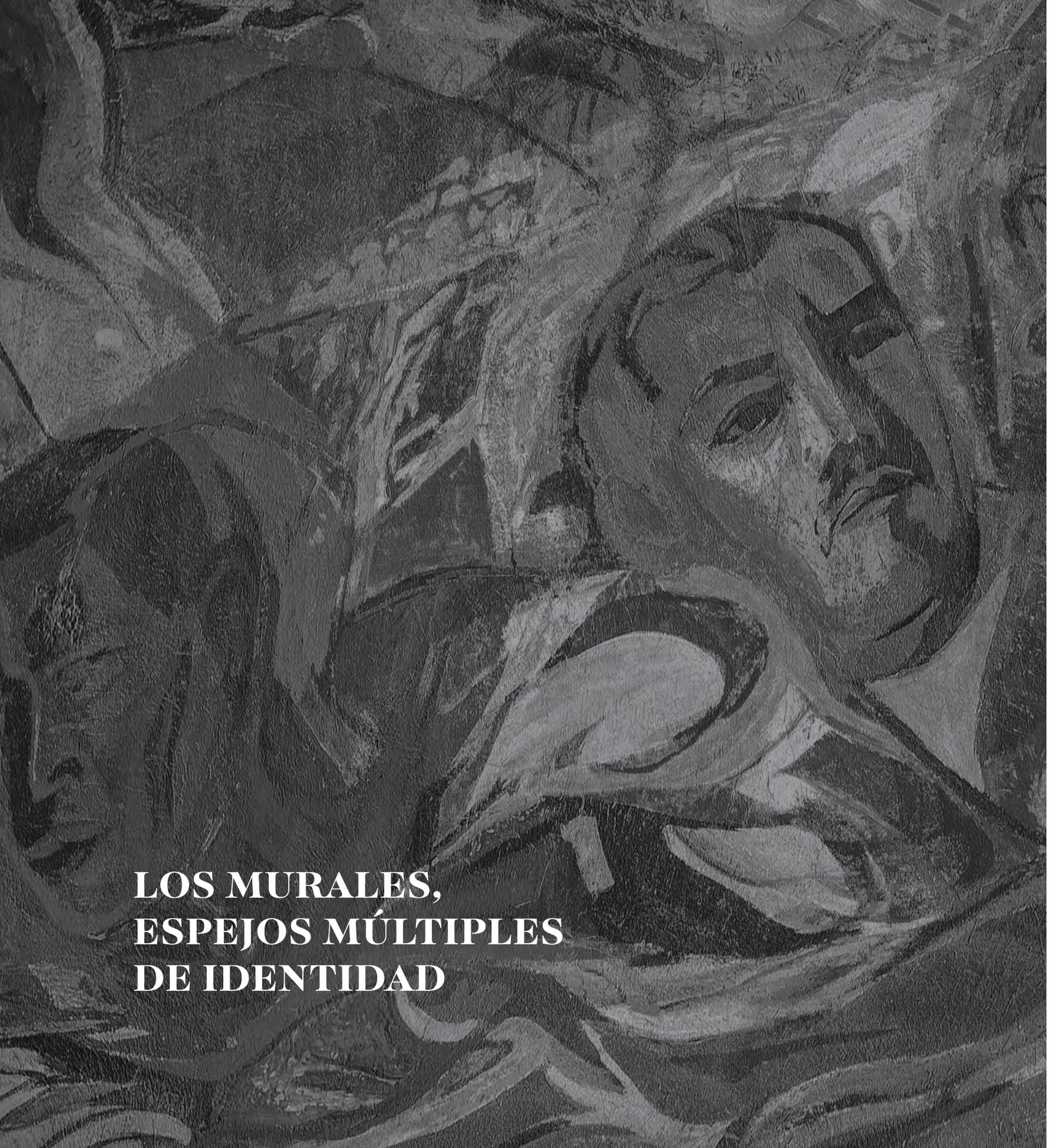
De manera complementaria, la insuficiente documentación disponible sobre aspectos relacionados con el amplio repertorio de creadores, avecindados por comisión o decisión en territorio veracruzano, dificulta las labores de investigación y documentación —principalmente de tipo visual—, como prebocetos, bocetos, proyección y primeros trazos, modificaciones *in progressus*, entrega de la obra e inauguración, etcétera. Todo ello va en detrimento de un conocimiento ciertamente rico en teoría, *praxis*, física y química de los

materiales, perspectiva y proyección, por mencionar sólo algunos de los elementos a considerar.

Como todo proceso histórico, el movimiento muralista —el secular vasconceliano— ha evolucionado, ha hibernado, ha resurgido, se ha reconfigurado y se ha reinventado; sus discursos, iconografías, ocupaciones estéticas, cromatismos y neo figuraciones aducen nuevas estilísticas. No obstante lo anterior, pervive el sentido de denuncia y protesta de una sociedad cada vez más politizada y sensible a los cambios sociales que le impactan directa e indirectamente. La desacralización del movimiento iniciado a principios del siglo xx ahora es dicotomizado, y el *paredismo* surge como un movimiento popular de libre acceso, democrático, pero con los consecuentes riesgos que implica la carencia del liderazgo que poseen movimientos legitimados desde la intelectualidad y el humanismo.

Nos corresponde a todos mantener la obra muralística y el patrimonio artístico en su conjunto de nuestra Casa de Estudios con respeto y compromiso, porque constituyen un legado que nos identifica y da confianza en el porvenir. Sirva la presente obra para incentivar a que cada una de las artes que cultivamos tenga una contraparte editorial que resuma y muestre la diversidad que nos caracteriza como una institución de *Arte, Ciencia y Luz*.

Sara Ladrón de Guevara
Rectora



**LOS MURALES,
ESPEJOS MÚLTIPLES
DE IDENTIDAD**

Ayer como hoy, edificios, recintos y espacios —tanto públicos como privados— albergan murales, monumentos y piezas escultóricas que los distinguen, los realzan y los identifican. Por lo general, dichas creaciones suelen ser consideradas patrimonio artístico y cultural, y muestran diversas recreaciones de la naturaleza, del hábitat, de la historia, de las gestas y de las cosmogonías de las sociedades que las prohicieron. A lo largo del tiempo, estas obras se han constituido en signos, en símbolos de identidad, ya que representan y sintetizan idiosincrasias, aspiraciones, utopías o ideales que han inspirado los movimientos y las transformaciones en los procesos sociales.

El presente texto pretende realizar un somero recuento de algunas de las principales obras artísticas de este tipo que son patrimonio de la Universidad Veracruzana, o cuyo cuidado se le ha encomendado a esta institución. Entre ellas destacan murales creados especialmente para espacios educativos y públicos. Sin duda, los murales y otras obras de gran formato han posibilitado que, a lo largo del tiempo, la comunidad universitaria y la sociedad en general conozcan, aprecien e identifiquen los mensajes y significados que los creadores han plasmado en sus concepciones plásticas, interpretando la historia, las luchas, los mitos, los símbolos, los múltiples saberes y las aspiraciones sociales de construir un ambiente de paz, de progreso y de convivencia armónica entre la naturaleza y el hombre.

La obra de los grandes muralistas del México posrevolucionario logró interpretar y reinterpretar vigorosamente los procesos históricos y la ardua conformación social de México. Dentro de esta visión, los mexicanos nos hallamos insertos en la confluencia del mundo prehispánico con el occidental greco-latino y judeo-cristiano. Así, nuestro rostro como pueblo se ha venido perfilando a través de las luchas sociales que tu-

vieron lugar en momentos históricos cruciales, que abrirían el camino hacia la constitución del Estado-nación y, eventualmente darían lugar al nacionalismo. A más de 500 años, tal proceso tiene sus raíces firmemente asentadas en las culturas de los pueblos originarios. Las diversas generaciones de mexicanos fueron remontando etapas: la conquista, la colonia, las pugnas y esfuerzos a lo largo del convulso siglo XIX —como el movimiento de Reforma, que logró darnos un perfil como nación independiente y moderna, con un Estado laico y republicano— y, más adelante, la revolución de 1910, que enarbolaría aspiraciones largamente defendidas por los liberales, como la democracia, los derechos individuales y los derechos sociales.

La obra mural a lo largo de prácticamente todo el siglo pasado muestra y exalta toda esa efervescencia social, y rescata y ensalza los saberes, la riqueza y la diversidad de las culturas asentadas en nuestro territorio, así como las transformaciones a través del tiempo y los logros sociales hasta llegar a la modernidad con un notable desarrollo de las artes, las humanidades, las ciencias y las tecnologías en la construcción de una nación libre y soberana.

En otras palabras, los murales son, en su compleja composición, espléndidas síntesis y símbolos de redención social. Son también, en sí mismos, un mensaje de libertad y de afirmación nacional. Alientan a que la sociedad —mediante el conocimiento de su pasado y su presente— afirme su espíritu de pertenencia a una comunidad que ha sabido domeñar las adversidades políticas, económicas e ideológicas para lograr su ascenso y plena realización.

A inicios de los años veinte del siglo pasado, en una etapa sumamente compleja y de gran confusión, se conjuntaron al movimiento revolucionario —ya en su etapa constructiva y de pacificación— intelectuales y artistas, todos

contrarios al régimen porfirista y partícipes de los ideales maderistas, quienes impulsarían la nueva plástica mexicana. Cada uno de ellos fueron una especie de «artista soldado» dentro de un febril e impetuoso proceso que transformaría y renovaría las artes en México.

En aquella época los muralistas mexicanos recurrieron, en sus temáticas, a nuestro pasado indígena, a nuestra historia, a figuras, héroes y líderes de nuestras gestas, y a diversos paisajes monumentales de nuestra geografía, para exaltar nuestra gran riqueza e importancia como nación soberana. Todo ello, por supuesto, dentro de un proceso que afirmaba, justificaba y daba base ideológica al nuevo régimen y a la revolución triunfante misma, llevada a cabo por una sociedad que emergía renovada y orgullosa de su pasado.

Paulatinamente, se iría formando una corriente de jóvenes artistas fervientes seguidores del muralismo. Muchos de estos pintores, entonces desconocidos, se adhirieron con particular entusiasmo a ese movimiento, y literalmente tomaron diversos espacios del país para crear sus obras, propagando así, a través de ellas, el ideario del nuevo régimen. Esas creaciones serían heredadas a las generaciones que siguieron, y, a la postre, algunas de ellas se constituirían en importantes documentos artísticos, en piedras miliare de la plástica mexicana contemporánea. Estos trabajos fueron, sin duda, un elocuente discurso pictórico que, desde el centro del país, fue irradiando las ideas redentoras del movimiento. Pero por supuesto que estos murales se replicaron por gran parte del territorio y, eventualmente, en cada lugar asimilaron las particularidades de la historia, de la geografía, las etnias, las lenguas y las idiosincrasias de cada región. Tal fue el caso de Veracruz, donde se pintaron numerosas obras que hoy ocupan un destacado lugar dentro de nuestro patrimonio cultural.

En la Universidad Veracruzana, aún antes de su fundación en 1944, pero destacadamente tras ella, las expresiones del muralismo encontraron estupendos espacios para su despliegue y disfrute. El carácter de estas obras fue, en mucho, coincidente con la línea que guardó el movimiento muralista nacional. No obstante, la obra plástica que se presenta en este libro revela

una estilística con rasgos propios que exalta el entorno de Veracruz, sus hombres, su identidad, su naturaleza, sus costumbres y la historia de la «patria chica». Asimismo, la obra plástica de gran formato que alberga nuestra Casa de Estudios se distingue, como en otras partes, por representar, significar y enaltecer las diversas disciplinas y saberes que la institución cultiva y difunde, los cuales bien se expresan en su escudo bajo el lema: «Arte, Ciencia, Luz».

Este libro, *Murales, espejo de identidad. Patrimonio de la Universidad Veracruzana*, tiene como objetivos, en primer lugar, dar a conocer los murales que son parte del patrimonio universitario, algo que pareciera obvio pero que no es así. Probablemente parte de quienes pertenecen a las actuales generaciones de académicos, de estudiantes y de la población en general saben o han oído de la existencia de obras de arte propiedad de nuestra Casa de Estudios, o bajo su custodia —como son los murales y otras obras de gran formato—, pero muchos quizá no las conocen, no las entienden o aprecian, ni han reflexionado acaso sobre su significado, tampoco acerca de la responsabilidad que los universitarios tenemos de conservarlas, restaurarlas y difundirlas, toda vez que representan una manera de pensar y de ser dentro de la historia institucional. Un segundo objetivo de este volumen es el de invitar a profundizar en el estudio de estas creaciones, desde los más diversos enfoques o campos. Por ejemplo, la historia del arte y la de las ideas, así como la historia de la cultura en general, encontrarán en estos trabajos referentes y territorio fértil para nuevas rutas de interpretación y de solaz.

Además del valor histórico y social, desde la perspectiva de la plástica, los murales documentan ideologías, discursos estéticos, tendencias artísticas, diversos compromisos, simbolismos, imaginarios e interpretaciones que los autores representan en sus obras, dado que son hijos de una época. Del mismo modo, el discurso cromático plasma imaginarios colectivos a través de diversos aglutinantes empleados en función de condiciones específicas, tales como el clima, la disposición espacial y la disponibilidad de los materiales de la época.

Si bien es cierto que el muralismo desarrolló una estructura y un discurso propios, en tanto medio expresi-

vo particular, no deben soslayarse aquellas influencias, tanto intelectuales como ideológicas y artísticas en su conjunto, que nutrieron los bagajes y la imaginaria de cada uno de los creadores que, cual estudiosos de la historia del arte, se acercaron al conocimiento generado por estilísticas precedentes e interpretaron formas y contenidos en pos del nuevo arte. Así, no debe desestimarse la injerencia, en distintos momentos, de movimientos y vanguardias coetáneas —mayoritariamente del arte europeo occidental—, de las cuales se rescataron algunas características identificativas. Por ejemplo, del modernismo, se adopta su perfeccionismo formal, el uso de personajes sensuales y mitológicos, así como el predominio de lo nacional y los discursos sinestésicos; del fauvismo, se toma tal vez la complementariedad y fuerza del cromatismo, así como el contraste visual; del cubismo, el empleo de la perspectiva múltiple, la transformación de formas naturales en geométricas y la representación de «experiencias» por encima de «apariencias»; del futurismo, se rescata la representación del movimiento (temporalidad, velocidad, fuerza), además de la integración de elementos iconográficos propios de la modernidad (urbes, máquinas, guerras); del expresionismo, la asunción de un arte más personal e intuitivo,

la subjetivación del entorno y del ser humano, y la caracterización social del arte; del constructivismo, el propagandismo revolucionario; y del surrealismo, el impulso del onirismo, la predilección por el subconsciente, la simpatía con causas políticas como el comunismo y la abolición del Estado como fuerza opresora.

El presente trabajo implicó reunir información dispersa, y en ocasiones contradictoria o deficiente, que de una u otra forma permitiera reconstruir los procesos que llevaron a la creación de los murales y a reconocer a sus autores, considerando sus trayectorias artísticas y políticas. Todo esto enmarcado en el carácter o significado que se adjudica a las décadas en las que se desarrollaron sus obras, teniendo como trasfondo el sentido de los acontecimientos de los escenarios mundial, nacional y regional. Toda esta información permite entender de qué forma y por qué Veracruz resultó ser un campo propicio para la recreación artística en sintonía con el clima de efervescencia política, social y cultural en cada tiempo. El conocimiento de los autores y sus obras, en definitiva, sirve para explicar el discurso plástico y los rasgos de cada uno de los personajes citados que vivieron durante gran parte del agitado, bélico y controvertido siglo xx.

ALGUNAS REFERENCIAS SOBRE EL MURALISMO

Entre los principales objetivos de este libro está el de acercar a los lectores a aquellos artistas y creadores que, en nuestra institución, lograron expresar su experiencia vivencial y circunstancial, transmitiendo sus certezas e incertidumbres a otros, a sus semejantes, y hacernos copartícipes de sus convicciones y creencias políticas, religiosas, profanas e ideológicas. Dicho de otro modo, en la historia de la pintura, los murales y la obra de gran formato pueden considerarse documentos visuales que están abiertos a múltiples lecturas, a una diversidad de miradas capaces de captar metáforas, entrecruzar sensaciones y tener percepciones e intuiciones. Asimismo, son testimonios que sensibilizan, ilustran y educan, y

permiten conocer y asumir las diferentes percepciones de la realidad y las formas del imaginario humano.

A través de esos documentos pictóricos —no cabe duda— podemos inducir, deducir y, en su caso, aprender —sobre los planos y dimensiones de la naturaleza— las rutas y trazos que han seguido los procesos históricos e ideológicos. La disposición y secuencia de los murales, en definitiva, reflejan una serie de figuras singulares, de hechos o de acciones, que combinan certezas y creencias para mantener vivas las expectativas y esperanzas. Por tanto, estamos hoy día frente a obras que promueven la cultura visual, conjugando lo estético con lo social.

Cabría, sin embargo, recordar que el muralismo no apareció como tendencia artística en el siglo xx. Como se sabe, en pleno Renacimiento, es decir, hacia los siglos xv y xvi, en el mundo occidental —y en el mundo americano recién descubierto y conquistado— el muralismo había adquirido un papel preponderante y una nueva e importante significación. Para entonces, no solo representó la diversidad de la aventura humana, sino que se empezaron a plasmar frescos y se decoraron retablos de sacristías, capillas, iglesias y catedrales con pasajes y sagas de versículos; se pintó para educar en la religiosidad de los creyentes y para inducir la devoción mediante la ilustración de la vida y la pasión de cristianos devotos de la fe.

Después del Renacimiento, ya en los umbrales de la Ilustración, los artistas plásticos crearon nuevas rutas de expresión y otras temáticas y sujetos. En esa era de revoluciones y de la formación del Estado moderno, el muralismo también estuvo presente de manera dominante. Entonces se usaron los muros de palacios y los espacios públicos para que los creadores dejaran consignada su versión sobre las rebeliones, los levantamientos, las pugnas entre clases y las hazañas de la sociedad emergente. La pintura se hizo más asequible a las masas y adquirió la función social de dar cuenta y enseñanza sobre las gestas heroicas, los caudillos, sus idearios y proclamas de libertad, justicia y fraternidad. Los murales sirvieron para exaltar los esfuerzos individual y colectivo que demandaban al antiguo régimen autonomía y soberanía para los pueblos y las naciones, y que se adoptaran por todos y para todos los principios y fundamentos de la modernidad.

En particular, el muralismo mexicano en el siglo xx heredó de la cultura occidental la trayectoria y tradición plástica europea. Sin embargo, hizo suya e integró de *motu proprio* elementos iconográficos y cromáticos contenidos en las cosmovisiones y en la vida cotidiana de las culturas mesoamericanas, del pasado colonial, de las luchas independentistas y de muchas de las batallas reivindicativas del siglo xix, que contribuirían a consolidar al Estado mexicano.

En este tenor, y como legado a la plástica mexicana, no es extraño encontrar en ella imágenes, signos y

visiones de esas culturas primigenias, en el afán de integrarlas a la historia nacional. Tampoco es casual que los procesos históricos hayan sido insertados de manera peculiar en sus narrativas, lo mismo para el caso de las formas de resistencia y sobrevivencia del pasado indígena. Los murales condensan y salvaguardan mitos y leyendas, resaltan el contraste entre los usos y costumbres ancestrales y el nuevo conocimiento, integran historias que amalgaman la realidad con lo fantástico, imbrican o traslapan ideologías, creencias e incertidumbres propias de los tiempos convulsos, que provocaron guerras y revoluciones en diferentes latitudes del mundo. Y esto fue así, sobre todo, cuando o en tanto se intentaba hacer de ellos —como menciona Salvador Rueda— herramientas didácticas a favor del respeto a la diversidad, en una sociedad eminentemente mestiza, pluriétnica y pluricultural, como es el caso de México.

No deben perderse de vista las motivaciones políticas que hicieron que sobre todo a partir de la tercera década del siglo xx la producción muralista proliferara por el territorio nacional, haciendo prevalecer los intereses de una nueva clase política revolucionaria, el reconocimiento del mestizaje y la afirmación del nacionalismo como temas prioritarios en la agenda cultural y social, tanto de los creadores como de sus mecenas, siendo estos últimos, principalmente, funcionarios públicos de las altas esferas gubernamentales, emanados de la lucha revolucionaria, y convencidos del poder de las artes en la conformación de una sociedad más equitativa. De tal manera que no es extraño que la discursividad iconográfica y simbólica hicieran preponderante un movimiento ideológico cultivado desde las corrientes filosóficas en boga, en particular la que concibe la lucha de clases como motor de la historia, posiciones que en la iconografía mermarían paulatinamente en cuanto a su radicalismo y explicitud, no en cuanto a su vigencia.

En resumen, y teniendo en consideración lo expresado hasta aquí, habría que recalcar que muchos fueron los herederos voluntarios de la renovación estética y cultural generada desde los años veinte. Lo mismo intelectuales que pintores consagrados difundieron intensamente, a nivel nacional y regional —como fue el



caso de Veracruz— su visión de nación y su postura ideológica entre numerosos artistas emergentes. Estos creadores se diseminaron por la geografía nacional para producir obras que, en tanto testimonios visuales, eran como llamados a la población a examinar su propia historia desde una perspectiva renovada y ansiosa por recuperar el pasado, y a partir de él construir la nueva identidad para la todavía convulsa nación. Todos, de una manera u otra, asumieron ese antiguo anhelo de recurrir al muralismo para educar a través de la imagen, con representaciones que, a fin de cuentas, mantenían un discurso eminentemente ideológico.

Ahora bien, el muralismo visto desde una perspectiva histórica, tuvo su ciclo de expansión y consolidación, así como también fue criticado por las nuevas tendencias surgidas a mediados del siglo xx. En este sentido, actualmente forma parte de una corriente o tendencia artística y cultural que tiene como mensaje el de perpetuar el espíritu de protesta y de conciencia social, convirtiéndose en reducto de una vertiente estética que posicionó a México en el ámbito del arte moderno a nivel internacional.

El muralismo, no cabe duda, aportó a nuestra identidad, y es una manera de mostrar la «mexicanidad» que, según Samuel Ramos, no es otra cosa que el inicio de la formación de una filosofía propia. Como se ha dicho, la comunidad artística de aquella época propugnaba por la popularización de las artes, la educación y la cultura, es decir, por la masificación de éstas y la socavación de la oligarquía como sistema político preponderante. Cabe señalar que, en una sociedad mayoritariamente analfabeta, como era el caso de México en aquellos años, las imágenes plasmadas en formatos monumentales constituyeron un instrumento sumamente útil, o más bien indispensable, para la diseminación de valores, saberes, principios y preceptos vinculados con la construcción de la identidad, el sentido de pertenencia, el nacionalismo y la reconciliación racial.

Al igual que las representaciones visuales, tanto simbólicas como alegóricas, plasmadas en cada obra pictórica, diversos fueron los materiales —pigmentos, aglutinantes y disolventes de origen animal, vegetal y mineral— utilizados a lo largo del periodo de mayor

florecimiento y evolución del muralismo en México, generando con ello un sinnúmero de gamas tonales, lumínicas, texturales y visuales. Más allá del temple, el óleo y el fresco, técnicas como el acrílico, la encáustica, la piroxilina, el mosaico cerámico y de teselas, y el metal soldado, entre otros, han dado personalidad y perdurabilidad al meticuloso trabajo de cada uno de los exponentes de esta vertiente de la plástica moderna y contemporánea.

Respecto a sus características formales, los murales cuentan con dos atributos principales, *conditio sine qua non* pueden ser considerados como tales, a saber: a) monumentalidad, entendida ésta no sólo por las dimensiones de su soporte, sino también por la composición proyectada en el muro, y b) poliangularidad, relacionada con el trazo de líneas que reproducen, en una superficie bidimensional y de características arquitectónicas particulares, la ilusión de tridimensionalidad con que las formas son representadas, es decir, los puntos de vista que el autor gestiona para el espectador con la intención de obtener la óptima apreciación de su conjunto.

Aunado a lo anterior, resulta conveniente ilustrar *grosso modo* las diferentes fases relacionadas con el proceso de creación en el ámbito de la plástica, no solo de obras monumentales, sino de cualesquiera otras en las que exista una relación entre comitente y comisionista, es decir, mecenas-*sponsor* y creador. Habría que señalar que, en el caso de la obra que forma parte del patrimonio universitario, es de lamentar que no se cuente con información documental sobre los procesos mediante los cuales se encargó y planeó la obra, se definieron criterios, se establecieron los costos de la misma y los compromisos que implicaba. Tampoco habría que olvidar el proceso de creación que conlleva una obra de arte y que comprende distintas etapas.

En un primer momento se encuentra la reproducción, desde la cual se diseña íntegramente el proyecto, es decir, se realiza la gestión de tipo humano, físico y económico, donde se debe contar preferentemente con el aval social, empresarial, gubernamental, de una asociación civil u organismo no gubernamental, o algún otro, para ejecutar la obra. Asimismo, se encuentra la planificación, en donde habrán de presupuestarse ma-

teriales, permiso para intervención del espacio urbano, andamiaje y vigilancia, honorarios y servicios de asistencia, tanto para el artista como para sus colaboradores. Cabe señalar que el recurso del patrocinio no es práctica reciente, pues desde hace siglos la conjunción de capital económico con capital creativo ha sido un binomio funcional y fructífero para los involucrados. Dentro de la cronografía deben estar contemplados aspectos tales como la agenda de los implicados, el factor climático y la vigencia de los contratos. Para evitar desavenencias, se recomienda desarrollar todo el proceso al amparo de un marco legal y normativo, el cual permitirá dirimir cualquier discrepancia.

La fase de producción es aquella cuando el artista define materiales, logística y horarios de trabajo; acondiciona el soporte, prepara la superficie y elimina contaminantes físicos y químicos, para facilitar la adherencia de cada una de las capas de pintura que serán aplicadas durante el proceso. Posteriormente, prepara los pigmentos y agrega aglutinantes, disolventes y plastificantes, todo ello en función del tipo de pintura de que se trate, sea barniz, esmalte, laca, colorante, entre otros. Cabe señalar que el tipo de pintura se define en función de las características del soporte y de las condiciones del ambiente al cual estará expuesto el mural, pues ello definirá su perdurabilidad, permanencia, nitidez y fidelidad cromática. Asimismo, es necesario conceder un plazo suficiente para el total fijado, secado y endurecimiento del material. Una vez concluida la obra, se procede a curar la pintura, es decir, a aplicarle una capa líquida de la sustancia que recubrirá, sellará y protegerá la imagen de cualquier agente externo.

Finalmente, la fase de postproducción es aquella en que se entrega la obra terminada, se cancelan las obligaciones legales adquiridas de mutuo acuerdo, se asegura el bien en función de un valor monetario asignado por expertos, y se formaliza *de iure* la autoría, propiedad, uso y explotación de la imagen.

Hacia la segunda mitad del siglo xx, el muralismo y sobre todo su persistencia en espacios públicos y educativos, enfrentó críticas de las nuevas generaciones de artistas plásticos, jóvenes impulsados desde la llamada Generación de la Ruptura, grupo de iconoclastas, tanto

nacionales como extranjeros, que cuestionaban el trabajo de sus antecesores. Ellos proclamaban, y llegaron a suscribirlo en manifiestos, que había llegado a su fin lo que fue solo una etapa, un momento determinado de la Escuela Mexicana de Pintura (EMP), y que estaban agotadas la estética y la dialéctica del nacionalismo tradicional. Uno de los cuestionadores más jóvenes, José Luis Cuevas, a quien llamaban *L'enfant terrible*, escribió uno de los primeros manifiestos, si no el primero, al que tituló «La cortina de nopal», publicado en 1956 con gran éxito en el suplemento «México en la Cultura» del diario *Novedades*. En él expuso que se trataba de recuperar la libertad de expresión, tanto formal como temática, entre los artistas jóvenes. Es más, Cuevas fue quien, años después, realizó un Mural Efímero en la Zona Rosa. Entre los creadores que destacaron dentro de esta corriente opositora al nacionalismo pictórico, se cuentan Vicente Rojo, Roger Von Gunten, Alberto Gironella, Juan Soriano, Rufino Tamayo, Lilia Carrillo, Pedro Coronel, Manuel Felguérez, Leonora Carrington y Remedios Varo, entre otros.

No obstante, el muralismo continuó, dirigiendo su misión hacia un arte extramuros, al alcance de quien va por plazas, calles. Así, se plasmó en muros de edificios públicos, pero manifestando ya una realidad distinta, más madura, que conjugaba lenguajes artísticos de la abstracción y del cosmopolitismo, y poco a poco se desentendía de las doctrinas políticas y las posturas oficialistas. Sin embargo, porfiaba e insistía en utilizar y combinar iconografías precolombinas, barrocas y abstractas.

Más recientemente, tanto en México como en el extranjero, las expresiones plasmadas en muros evolucionaron su carácter contestatario. Es así como el *graffiti*¹ —término acuñado a mediados del siglo xix—, que se distinguía por ser anónimo y plasmado sin consentimiento, logra reconocimiento y popularidad, pero no se convencionaliza sino hasta la década de los años sesenta del pasado siglo. Esta manifestación callejera se concretó en nuevos hallazgos y posibilidades visuales, con una iconografía que prosperó hacia un sistema de imágenes simbólicas compuestas —entre otros— por consignas, proselitismo político, improprios, territorialidad, declaraciones amorosas y estilizadas tipogra-

fías, todo ello bajo una estética de gran expresividad en el manejo de gamas que van desde el monocromo hasta estridentes policromías. Asimismo, dicha modalidad pictórica evolucionó técnicamente como respuesta a nuevas posibilidades en cuanto a costo, accesibilidad y disponibilidad, migrando de la pintura y los pinceles al aerosol, medio que permitía mayor agilidad y prontitud en su aplicación «a mano alzada», posibilitando así el trazo gestual sin bocetado o proyección previa. Posteriormente, se recupera la técnica del estarcido, que consiste en la aplicación de pintura sobre una plantilla de cartón o material plástico para plasmar una imagen en alto contraste.

Dentro de esta tendencia, podemos mencionar ejemplos que tienen vínculos con el muralismo; estos son los casos de: Guillermo Gómez-Peña, Judithe Hernández, Ana Serrano, así como los colectivos Border Art Workshop y Los Four. De igual modo, el muralismo nicaragüense encontró en el sandinismo una causa social y un argumento suficientemente inspirador para su proliferación en aquel país centroamericano. Su popularidad llegó al grado de crear la Escuela Nacional de Muralismo y Arte Urbano. La producción muralista en Nicaragua vio su apogeo durante aproximadamente dos décadas, sobrepasando las trescientas obras y allá —al igual que en México— un sinnúmero de recintos, edificios, plazas públicas, iglesias y domicilios particulares por todo el territorio fueron ornamentados con imágenes filias de la causa revolucionaria. Con el cambio de gobierno en 1990, en el país centroamericano fue decretada la destrucción de la mayoría de ellos. El libro *The Murals of Revolutionary Nicaragua 1979-1992*, de David Kunzle, profesor de la Universidad de California, constituye hoy el último reducto documental iconográfico de aquella creativa fiebre muralista; su circulación en ese país sigue restringida.

El análisis de los autores de los murales pone de manifiesto la presencia marginal del género femenino. Solamente destacan como ayudantes de los grandes muralistas o bien como creadoras por derecho propio: Electa Arenal Huerta (1935-1969), Fanny Rabinovich Duval, más conocida como Fanny Rabel (1922-2008), Aurora Reyes Flores (1908-1985), Elena

Enriqueta Huerta Múzquiz, «la nena Huerta» (1908-1997) y Elvira Gascón (1911-2000).

En el caso de la Universidad Veracruzana, la presencia de mujeres se acota con la obra de Yolanda Savín, cuya obra muralista aparece vinculada al director de la Orquesta Sinfónica de Xalapa, Francisco Savín. Por cierto, la mencionada Elvira Gascón dejó también un legado muralista en Veracruz. Nació en Almenar de Soria, España, fue profesora, ilustradora y muralista con formación en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid. En 1939, con la vorágine social de la derrota republicana en la guerra civil española, se exilia en México, donde encuentra una cálida acogida en el círculo de intelectuales españoles proscritos. Sus habilidades técnicas le permiten ilustrar para el Fondo de Cultura Económica (FCE) y también para algunas secciones culturales de diarios y revistas nacionales, vinculándose así con personalidades de la envergadura de Alfonso Reyes. Aunque neófita en el muralismo, se apoyó en José Chávez Morado para incursionar en el género. Su último proyecto constó de ocho murales —uno por año— para la Iglesia de San Francisco de Asís, en la población de Zongolica, en la región central del Estado de Veracruz. Elvira continuó produciendo mientras la enfermedad de Parkinson no se lo impidió. Murió en la Ciudad de México; un año después, su archivo personal fue donado al Colegio de México.

1 Se llama pintada, *grafito* o *graffiti* (las dos últimas del italiano *graffiti*, *graffire*, y este a su vez del latín *scari-phare*, «incidir con el *scari-phus*», estilete o punzón, con el que los antiguos escribían sobre tablas) a una modalidad de pintura libre, destacada por su ilegalidad, generalmente realizada en espacios urbanos. Su origen se remonta a las inscripciones que han quedado en paredes desde los tiempos del Imperio romano, especialmente las que son de carácter satírico o crítico. Para denominar estas inscripciones de época arqueológica es más frecuente el uso de la palabra «grafito» (Figuroa, 2004).

EL IMPACTO SOCIOPOLÍTICO E IDEOLÓGICO DE LOS PINCELES

Cualquiera que sea la ideología de que se trate y del mensaje que se envíe, a lo largo de la historia, las imágenes surgidas de los pinceles plasmando colores en murales, han buscado la comunicación, han promovido enseñanzas, han adoctrinado y buscado conformar la conciencia social. Los murales del periodo nacionalista que nos ocupa son portavoces de un mensaje sin duda importante: el de que sólo mediante la educación, el conocimiento y la cultura, los hombres pueden liberarse, reivindicar su pasado, reconocerse en él, apreciarlo y, sobre esa base, forjar su porvenir. Los muralistas de esa época, y sus mecenas públicos o privados, estuvieron convencidos de que la libertad y las artes, las ciencias y las nuevas tecnologías, eran herramientas irremplazables para edificar un mundo de bienestar. Un escenario nuevo, sin pifias, ni fobias. Una casa común, un orbe en concordancia con los más altos ideales de una humanidad que podría y debería terminar con las guerras e impulsar pacíficamente la convivencia multicultural.

Tanto la tradición de Occidente, como la raíz y herencia precolombinas, así como las formas de ser, pensar y sentir de la población mestiza —que constituye la mayor parte de los mexicanos—, fueron elementos fundamentales que alimentaron las obras de los muralistas en México. En ellas quedaron plasmados, de manera sincrética, los orígenes míticos de los pueblos originarios, el surgimiento de una nueva nación a partir del choque entre dos culturas, y el horizonte o destino que se nos presenta como pueblo. Los murales recogieron las cosmovisiones de las culturas precolombinas que resistieron la invasión y padecieron la conquista y el despojo de los españoles. Esas pinturas albergan también representaciones de los procesos de independencia, de las luchas liberales y de las guerras que se libraron en la defensa de la soberanía nacional, frente a las intervenciones extranjeras. Estos elementos duales e híbridos se integran a los procesos de independencia y a las luchas y revoluciones que registra la historia nacional, y for-

talecen nuevas formas de gobernar, como los Estados-nación modernos.

El arte mural reconoció la diversidad y riqueza cultural de los pueblos originarios, representó el mestizaje de indígenas, negros y europeos. Su narrativa se nutrió asimismo de la cultura popular, recogiendo las diversas manifestaciones culturales, las fiestas, las costumbres, el patrimonio biocultural de los grupos étnicos, sus concepciones, sus creencias, su relación con la naturaleza y con sus semejantes, así como las raíces étnicas y sociales propias del mestizaje, que distingue a esta nación de sus regiones dentro de los países hispanoamericanos, así como de otros que configuran el concierto de las naciones en el orbe.

Como hombres de izquierda comprometidos con su tiempo, los muralistas comprendieron su circunstancia histórica y adoptaron una perspectiva universal e internacionalista, revelando así su indeclinable vocación humanista. Sus obras pictóricas destacaron la encrucijada a que se enfrentó la sociedad de su tiempo, mostraron las confrontaciones socio-políticas, ideológicas y militares del siglo xx. Desde su trinchera en el arte, apoyaron la lucha en defensa de los ideales de libertad, de justicia y democracia frente al fascismo, el nazismo, la barbarie y todo tipo de totalitarismos.

Como ya se ha dicho, desde distintas miradas y perspectivas, los murales han sido para el público que los mira y admira, tácitas pero elocuentes lecciones de historia contemporánea, que recrean, sintéticamente, las revoluciones de inicios del siglo —la mexicana, estallada en 1910, o la soviética, que cambiaría la faz del mundo hacia 1917—, las distintas formas de totalitarismo y barbarie del periodo de «entre guerras», e incluso, otros subsecuentes conflictos sociales. Los mensajes de los murales sirvieron para advertir contra los excesos brutales de gobiernos y sus políticas belicistas y de segregación, contra el odio racial instigado e inducido y los nacionalismos a ultranza. Los murales también denunciaron las ocupaciones e invasiones que, contra



todo derecho, realizaron naciones hegemónicas con el apoyo y la complicidad de los ambiciosos grupos de poder militar, financiero y religioso, así como el despojo, el saqueo y los crímenes contra poblaciones inermes que la demencia de poder de los dictadores generaron. Todo esto reprodujeron —con horror, desprecio e indignación— los trazos, las formas y los colores que los muralistas imprimieron a sus obras. Pero ahí también quedaron estampadas figuras señeras y los rostros de héroes, de mártires y de prohombres que contribuyeron a la liberación y al bienestar de la humanidad.

Sobre todo y fundamentalmente, en nuestro país, los muralistas gustaron de retratar, y fueron fuente perenne de sus temas, las imágenes del pueblo de México, sus mujeres, sus hombres, sus niños y jóvenes; los personajes de las clases desposeídas, los vendedores callejeros, los personajes de los barrios, los campesinos, obreros, sindicalistas, los mártires de las huelgas y las luchas laborales, los mineros y todos los trabajadores semiesclavizados. Tal representación constituyó una forma de decir ¡basta!, de protestar, de levantarse con el arma de los pinceles y los colores contra la explotación y la injusticia ejercidas por los poderosos. Al lado de estos grupos sociales desposeídos, retrataron también a —y colocaron su esperanza en— los científicos, los investigadores, los intelectuales y los artistas, especie de redentores y de vanguardia social contra la explotación y la dominación de las masas por las oligarquías y clases pudientes.

La pintura de gran formato, realizada una vez que fueron dejados atrás los enfrentamientos militares e ideológicos de la primera mitad del siglo xx, expresó —con frecuencia dentro del abstraccionismo— un mensaje no menos enérgico y contundente sobre los valores de la lucha social y política. Como ya se ha expresado, la educación, la salud, el campo, la ciudad, la solidaridad social y los diferentes quehaceres de hombres y mujeres, fueron los hilos conductores del discurso que generó el muralismo, sobre todo, en el último tercio del siglo xx e inicios del xxi.

En el país en general, y en Veracruz en particular, los muralistas de las diversas generaciones fueron grandes educadores sociales y políticos, en tanto con su pintura nos dieron lecciones de convivencia, de fraternidad, de amor al pueblo, y nos legaron sus principios, convicciones y humanismo. Nos transmitieron su sed de justicia y su solidaridad con los trabajadores y los desheredados, y expresaron su protesta contra la explotación del hombre por el hombre, la violencia irracional y la barbarie.

En consecuencia, el muralismo plasmado en los espacios públicos, y en particular, en los centros educativos, resultó ser un recurso fundamental para la conformación de pensamiento político de generaciones, ya que, a lo largo del siglo pasado, dio permanentes lecciones cívicas a todos quienes los tuvieron frente a sus ojos.

Aún hoy —y quizá más que nunca— a una centuria de la eclosión de ese movimiento artístico y político, los murales — sea que se enmarquen dentro del realismo social o del abstraccionismo— continúan convocándonos a reflexionar sobre el vivir y convivir dentro de los valores humanistas, cultivando las ciencias y las artes, cuidando la naturaleza en todas sus formas, y respetando los derechos de todos y cada uno de los pueblos, en aras de la fraternidad, el progreso y la paz.

Un elemento fundamental de las sociedades mestizas es la migración. Los murales hacen alusión a los impactos positivos que, a final de cuentas, conllevan las migraciones, los intercambios, las influencias y aportes entre grupos humanos diversos, todo lo cual, da lugar a una confluencia y riqueza intercultural, aunque en ocasiones sea esto a un alto costo, en tanto producto de dominaciones e intervenciones. En otras palabras, los murales concatenan y reúnen a los contrarios, a los opuestos, y muestran los sincretismos y mestizajes que derivaron en la multietnicidad y en la identidad de la gran mayoría de la población mexicana.

Este libro es una aventura visual donde es posible apreciar pinceladas que amalgaman planos, formas y colores. Crea montajes multiformes y espacios yuxtapuestos. Busca identificar la complejidad y motivación de las tramas y discursos pictóricos, a la vez que ubica sujetos, elementos, signos y temporalidades. El goce visual de estas obras, teniendo en cuenta el contexto que les dieron origen, constituye una mirada caleidoscópica que nos ubica como integrantes de un pueblo rico en tradiciones, historia y valores, dándonos identidad.

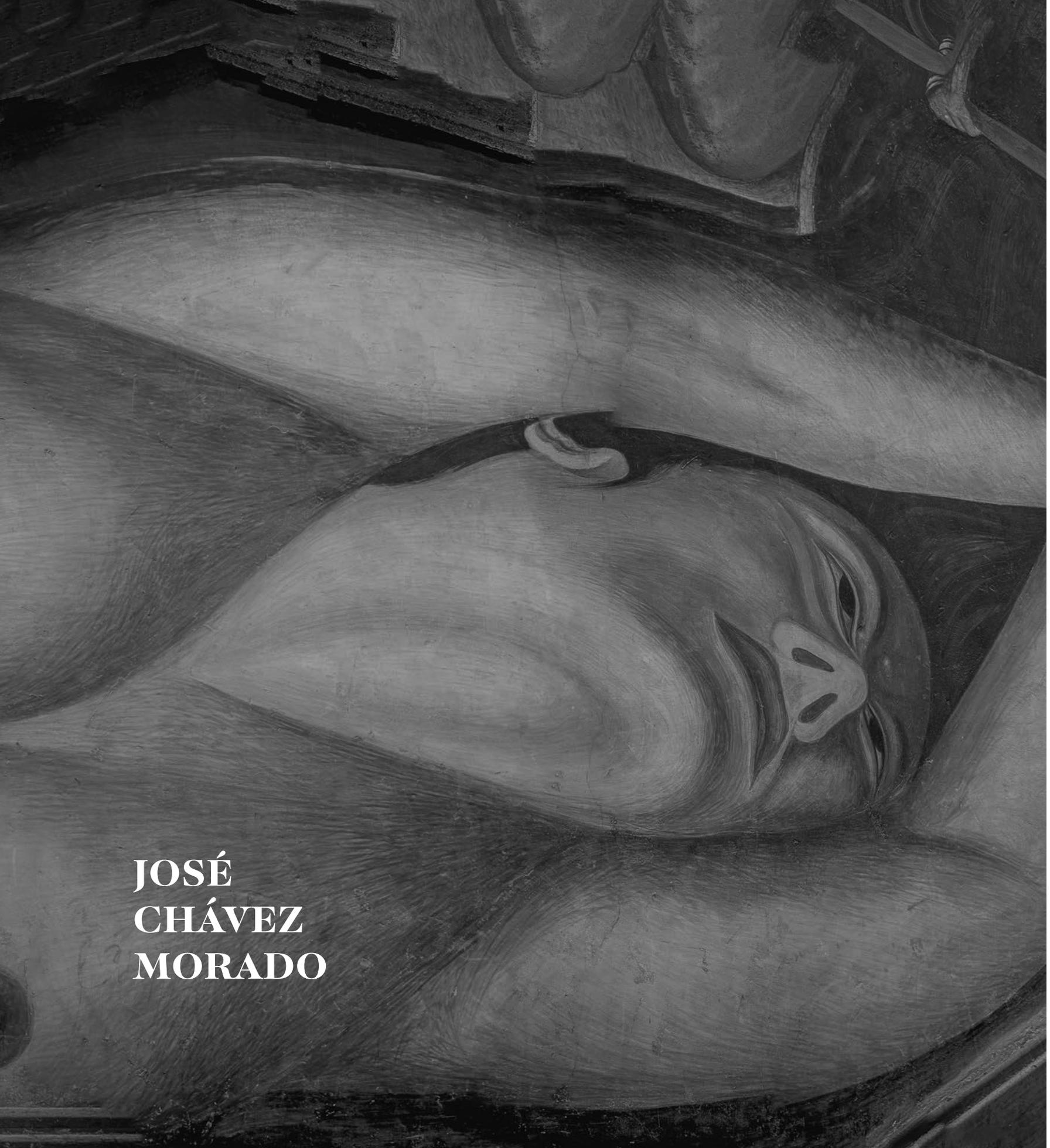
En algunos muros aparecen figuras zoomorfas, mitológicas, en tanto que en otros prevalecen representaciones de acontecimientos épicos, trágicos o emblemáticos; surgen también referencias a sucesos reales o ficticios, a poderes imaginarios y sobrenaturales en escenarios y ambientes diversos.

En este texto haremos notar la complejidad de lo humano, su empeño y desempeño dentro de las configuraciones culturales e ideológicas, que identifican a través del tiempo y circuns-

tancias, las narrativas que los muralistas no dieron a conocer.

Los murales invitan a descubrir desde una diversidad de ángulos visuales, los sincretismos e hibridaciones figurativas que expresan los contenidos y mensajes que enuncian; las expectativas y sueños que claman y reclaman, los ámbitos o acontecimientos que representan; los contenidos y formas que han sido valoradas en su composición y características pictóricas, y por los cuales dichos murales han sido considerados patrimonio cultural, símbolos de la identidad y de la memoria colectivas de nuestra institución y de la sociedad veracruzana.

Atendiendo a la importancia y diversidad de las obras que forman parte del patrimonio artístico de la Universidad Veracruzana, las cuales se ubican en diversas regiones de la entidad, enseguida se ofrece una relatoría de los autores, y de los contextos y circunstancias en que trabajaron, de la época, las tendencias, así como de los mensajes, estilos, tramas, argumentos y contenidos de los murales de nuestra Institución.



**JOSÉ
CHÁVEZ
MORADO**

Los murales que alberga el que fuera el edificio de la Benemérita Escuela Normal Veracruzana «Enrique C. Rébsamen», actualmente sede de la Facultad de Economía, Geografía y Estadística, de nuestra Casa de Estudios, son de la autoría de tres artistas: José Chávez Morado, Feliciano Peña Aguilera y Francisco A. Gutiérrez.

La construcción del inmueble fue realizada a instancias del gobernador Gonzalo Vázquez Vela, que dirigió la entidad en el cuatrienio 1932-1936.² Eran tiempos de transición entre el periodo histórico conocido como el «maximato», que abarcó de 1928, con el gobierno de Emilio Portes Gil como presidente interino, hasta 1934, cuando asumió la presidencia el general Lázaro Cárdenas, quien una vez afianzado en el poder lograría ponerle fin, al expulsar del país al general Plutarco Elías Calles, conocido como el «Jefe Máximo de la Revolución», quien pretendía seguir conduciendo la política nacional.³ En esa época Veracruz hacía enormes esfuerzos por impulsar la educación pública, en especial la de las clases más necesitadas y destacadamente la de los campesinos, pues se consideraba que tal era la base indispensable para alcanzar el progreso social. Así, el gobernador Adalberto Tejeda Olivares, que dirigió el estado durante dos cuatrienios (1920-1924 y 1928-1932), desplegó un notorio apoyo al sector educativo, sobre todo en el área rural.⁴ En 1932 impulsó la celebración de un Congreso Pedagógico en Xalapa para discutir las nuevas corrientes ideológicas en la educación. En el evento surgió la propuesta de transformar la educación veracruzana, lo que a la postre llevaría a la reforma del artículo 68 de la Constitución local. En el informe presentado a la Legislatura local en aquel año, Tejeda sostuvo que la labor de un gobierno de ideología revolucionaria era prestar atención especial a su labor educativa para que alcanzara a

las clases campesinas y obreras, y asegurar así que los postulados de la Revolución se hicieran realidad.⁵

Con este trasfondo el gobernador Vázquez Vela —sucesor de Tejeda y quien se había desempeñado como secretario y subsecretario de Gobierno en los cuatrienios tejedistas— continuó por ese mismo camino impulsando aún más los trabajos educativos gubernamentales. Ambos coincidían en que la finalidad de la educación era preparar a las comunidades para que participaran activamente en la «explotación socializada» de la riqueza en provecho de las clases trabajadoras, y en el perfeccionamiento cultural del proletariado. Ello supuso un esfuerzo permanente por el cuidado y mejoramiento de las instalaciones educativas, pero también de las condiciones de los estudiantes rurales y urbanos, en ese orden, así como de los docentes.⁶

Según afirmó Gonzalo Vázquez Vela en el Informe leído ante el Congreso veracruzano en 1934, la Escuela Normal había orientado, de forma «regular y tenaz», la misión del educador para «revolucionar» los métodos de enseñanza y el espíritu mismo de la educación. En concordancia con ello, el gobernador había firmado, en agosto de ese año, un contrato de construcción para dotar a la Normal de un nuevo, amplio y completo edificio que se terminó en marzo del año siguiente, 1935. Se levantó en 15 hectáreas de un predio conocido como Plaza de Toros, en pleno campo, pero cercano a la carretera hacia el Altiplano. El nuevo edificio contó con dos pisos y un gran vestíbulo de ingreso. Fue precisamente en este espacio donde desplegaron las pinturas murales de Chávez Morado, de Peña y de Gutiérrez, las cuales fueron pintadas por encargo de la Secretaría de Educación Pública, cuyo titular era entonces el exgobernador Vázquez Vela. Estos murales constituyen, a fin de cuentas, el punto de partida

del patrimonio muralista universitario, aun cuando, en ese entonces, la Universidad Veracruzana no era propiamente una institución de educación superior completa y en forma, sino solo un Departamento Universitario. Sería hasta septiembre de 1944, a finales de la gubernatura de Jorge Cerdán Lara, cuando la Universidad Veracruzana quedaría legal y formalmente constituida, con Manuel Suárez Trujillo como primer rector de la misma.⁷

Uno de esos murales, ubicado frente la escalinata principal, lleva por título *¡Defendamos nuestra soberanía ante el imperialismo!*, y es de la autoría de Chávez Morado. Otro de ellos, *¡Combatamos el fascismo hasta vencer!*, fue elaborado por Peña y cubre las cuatro paredes del aula principal del segundo piso que cuenta con dos balcones que dan al exterior. En las arcadas del piso superior Gutiérrez pintó *Cuatro héroes libertarios*, y retrata a Yanga, Morelos, Juárez y Zapata. De estos cuatro, sólo el último se reproduce en el presente libro. En conjunto, estos tres murales representan escenas de las luchas de los pueblos contra todo género de fuerzas opresoras, reflejan sobre todo las contradicciones, tensiones y complejidad de las décadas de la primera mitad del siglo xx, cuando estos artistas vivieron su niñez y adolescencia, y se formaban y desarrollaban como hombres de principios con un firme compromiso social. Habría que recordar que, en general, esa centuria se caracterizó por enormes y sorprendentes avances de la tecnología, la medicina y las ciencias, por el fin de los últimos resquicios de esclavitud en algunos países subdesarrollados, por crecientes avances en la liberación de la mujer en la mayor parte de los países occidentales, pero más que todo por el vertiginoso desarrollo de la industria, que fue la base para convertir a diversos países, entre ellos destacadamente Estados Unidos, en potencias mundiales. El siglo pasado también estuvo marcado por las crisis, el fascismo y el despotismo de regímenes totalitarios, que generaron dos Guerras Mundiales, un sinnúmero de conflictos, así como múltiples genocidios y el etnocidios, políticas de exclusión social y desempleo y pobreza generalizados. Como consecuencia, se profundizaron las desigualdades en cuan-

to al desarrollo social, económico, tecnológico y de distribución de la riqueza y calidad de vida entre países y al interior de ellos.⁸

A José Chávez Morado, el primero de los artistas a los que hemos hecho referencia, se le ha definido como un artista plástico perteneciente a la corriente nacionalista, exponente de la tercera generación de la denominada Escuela Mexicana de Pintura. Pintor, grabador, promotor y asesor cultural, es considerado uno de los más relevantes artistas militantes de mediados de la centuria pasada, quien plasmó su ideología comunista y sus profundas inquietudes sociales en el trabajo desarrollado en el Taller de Gráfica Popular y en murales en diversas partes del país.

Oriundo de Silao, Guanajuato, Chávez Morado nació el 4 de enero de 1909 en el seno de una familia modesta. En 1925, con 16 años, abandonó su tierra natal rumbo a Estados Unidos para iniciar un largo peregrinaje impulsado por el espíritu de aventura. Se desempeñó como jornalero y alcanzó la costa occidental de Alaska en donde se involucró en la pesca e industrialización del salmón. Con frecuencia gustaba de dibujar a sus compañeros de trabajo. Regresó a Los Ángeles donde pudo tomar clases en el Chouinard Art Institute, sosteniéndose con la limpieza de salones y pupitres. En 1930 volvió a Silao. Su padre, José Ignacio Chávez Montes de Oca, le puso una tienda en cuyo mostrador hacía dibujos y caricaturas de los personajes más típicos de su provinciano mundo; tales trabajos primigenios los vendió cuando el establecimiento quebró y él se trasladó a la Ciudad de México. Becado por el gobierno de Guanajuato, ingresó en 1931 a la Escuela Central de Artes Plásticas de la Universidad Nacional. Ahí tomó clases de grabado con Francisco Díaz de León, de pintura con Bulmaro Guzmán y de litografía con Emilio Amero. Para 1937, con 28 años, era miembro del Partido Comunista Mexicano e integrante de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR)⁹, organización que se pronunciaba en contra del fascismo y del imperialismo, y cuyas actividades se encontraban estrechamente vinculadas a la clase trabajadora. Fue entonces cuando se le comisionó para venir a Xalapa

a pintar el mural *¡Defendamos nuestra soberanía ante el imperialismo!*, que ocupa la pared frontal de la escalera central en el vestíbulo de ingreso al edificio que ocupaba entonces la Escuela Normal Veracruzana.¹⁰

La obra está dividida en dos partes. A la izquierda se representa la lucha del pueblo, altivo pero inerme, contra los agresores armados. Veracruz se dibuja a lo lejos, como muestra de que ha habido agresiones y de que se ha luchado valientemente para repeler a los agresores, en particular la ocupación norteamericana de 1914, una de las numerosas invasiones extranjeras sufridas por los veracruzanos. A la derecha, la figura central es el maestro de escuela rural, mutilado por las fuerzas de la barbarie y socorrido por campesinos. Está presente también la representación del saqueo de las riquezas nacionales por los imperialistas y se aprecia una madre que llora su miseria y la de sus hijos.¹¹

En 1941, con el seudónimo de Juan Brochas, Chávez Morado hizo caricaturas para *La Voz de México*. Asimismo, con el seudónimo de Chon, ilustró el semanario *Combate*, dirigido por Narciso Bassols. En 1942 publicó cuatro números del periódico-cartel *El Eje-Le*, órgano de los Artistas Libres de México. Hacia 1945 daba clases de dibujo en la Escuela de Pintura y Escultura de la SEP y en la Escuela de Artes del Libro, y fue entonces cuando recibió el primer premio en el concurso de grabado auspiciado por el Departamento del Distrito Federal con motivo del xxv aniversario de la Revolución Mexicana. En 1949 realizó un viaje de estudios por Europa y Cuba. En 1951 diseñó escenografía y vestuario para los ballets *La manda* y *El sueño y la presencia*. Empero, en todos esos años, no cesó de pintar cuadros y de realizar murales de temáticas y técnicas muy diversas, y muchas

veces novedosas, a la vez que participaba activamente en la vida gremial, en la creación de nuevas escuelas (artesanías, diseño, integración plástica), de galerías y de museos. Una de sus piezas más célebres, y posiblemente no conocida por las generaciones del nuevo milenio, es la columna de once metros de alto y tres de diámetro que sostiene el gran paraguas del patio central del Museo Nacional de Antropología. En 1976, en la Galería José Clemente Orozco que el Instituto Nacional de Bellas Artes auspiciaba en la Zona Rosa, presentó una exposición titulada «Apuntes de mi libreta», donde expuso, por primera vez, una selección de dibujos que, en 1979, fueron editados en un libro. Falleció el 1 de enero de 2002 en Silao, donde se había establecido definitivamente desde 1966.¹²

2 Blázquez, 1986, p. 12352.

3 Meyer, 2008a, pp. 823-880.

4 Blázquez, 1986, pp. 12348-12350.

5 Martínez Sánchez, 2018, pp. 135-196; Tejeda, 1986, pp. 6304-6313.

6 Vázquez Vela, 1986, pp. 6407-6556.

7 Blázquez y Corzo, 2014, p. 81; Zilli, 1961, pp. 126-128.

8 Hobsbawm, 1998.

9 La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) fue una asociación de artistas y escritores mexicanos fundada en 1933 en la casa de Leopoldo Méndez, artista plástico considerado el grabador más importante del México Contemporáneo, quien sería el primer presidente de la asociación creada a causa de la disolución del Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores. Se definió como la sección mexicana de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios, la última fundada por el Comintern en la Unión Soviética en 1930. Méndez, 1981, p. 50.

10 Andrade, 2020.

11 Peredo, 2015, pp. 23-26; Zilli, 1961, p. 138.

12 Andrade, 2020; Tibol, 2012; Silva, 2001.

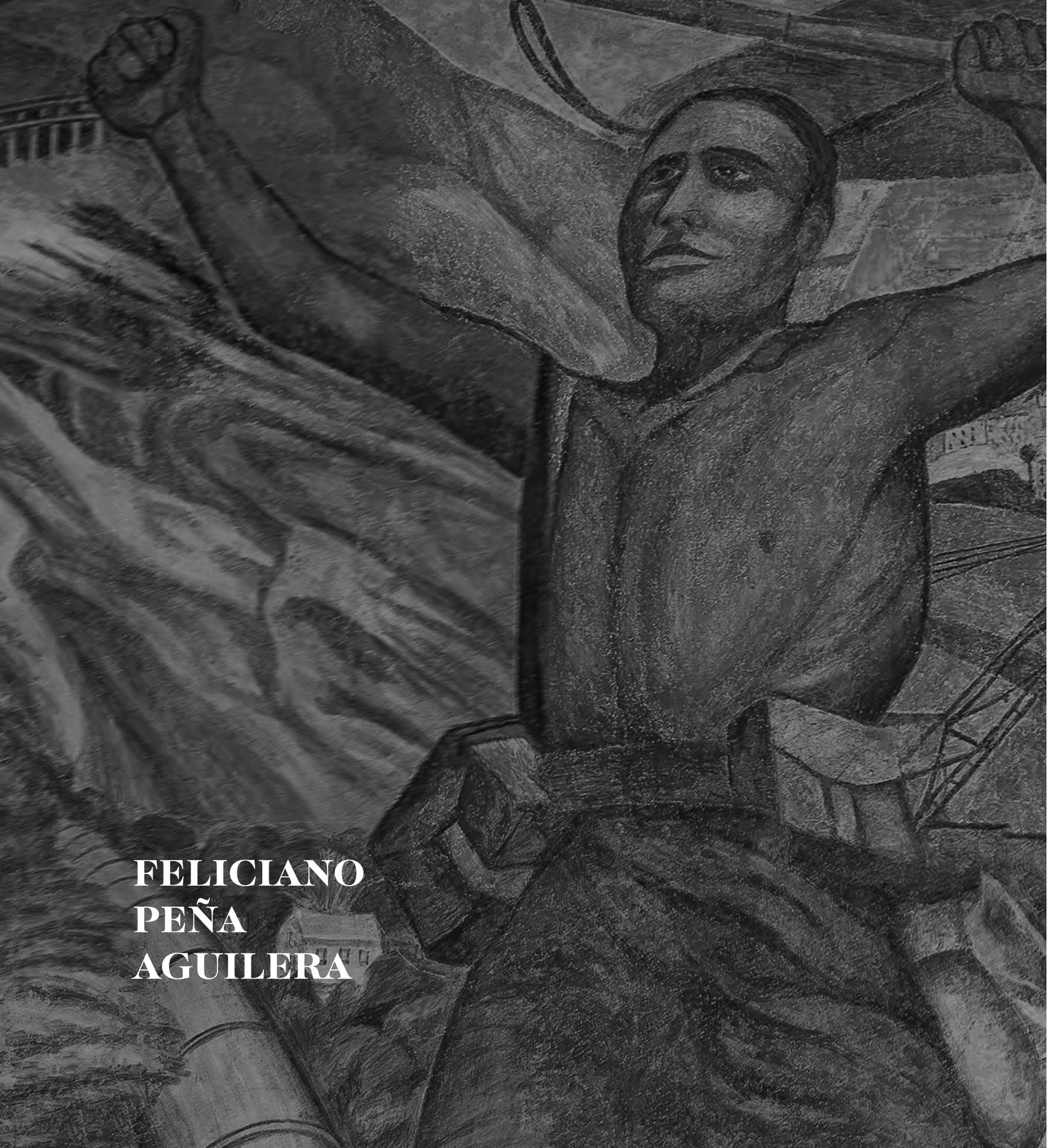


¡Defendamos nuestra soberanía ante el imperialismo!

José Chávez Morado
Facultad de Economía

1937





FELICIANO
PEÑA
AGUILERA

El segundo artista relacionado con los inicios del patrimonio muralista universitario, Feliciano Peña, era un pintor y grabador paisano de Chávez Morado. Nació en Silao, Guanajuato, el 25 de abril de 1915, hijo de un carpintero y una maestra. Su nombre completo era Herminio Feliciano Peña Aguilera. En 1926 la familia se trasladó a Tlalpan, en la Ciudad de México. Allí terminó la escuela primaria, lugar donde su talento para el dibujo y la pintura fueron reconocidos por primera vez. Como no había una escuela secundaria cercana a la casa familiar, su madre lo inscribió en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Tlalpan, donde estudió de 1926 a 1932 con Tamiji Kitagawa y Francisco Díaz de León. Este último despertó y estimuló su gusto por la pintura al óleo y los grabados en madera y en metal. Al término de sus estudios, en 1933, con 18 años, recibió una beca para continuar su formación artística y se le consideró apto para dar clases de artes plásticas y exponer sus óleos, temples y grabados en la sala de Arte de la SEP, dirigida entonces por Gabriel Fernández Ledesma. Al principio de su carrera, y ya miembro de la LEAR, se mudó a Xalapa, donde fundó una escuela de pintura con Francisco A. Gutiérrez y José Chávez Morado. Es el autor del mural *¡Combatamos el fascismo hasta vencer!*, que cubre las cuatro paredes del aula principal del segundo piso del edificio que fue de la Normal Veracruzana.

En el mural se aprecian dos partes, que representan dos campos en que se desarrolla la actividad de los hombres, las pugnas entre ellos, las luchas de los pueblos. Por un lado, está el mundo de las ideas retrógradas, de la explotación del hombre por el hombre, de la guerra y del crimen. Por otro, el mundo de quienes enarbolan el trabajo en favor del progreso, y de los que luchan por la liberación y la justicia. En el primero destacan Adolfo Hitler y sus batallones

para la gran «masacre», la quema de libros, la persecución de los judíos y de los no arios; Benito Mussolini incendiando y arrasando con su ejército las aldeas de Etiopía; y una encarnación del capitalismo revisando sus cuentas, calculando sus ganancias. Escenas de guerra, gases, alambradas, campos de concentración, cuerpos mutilados, sangre y orfandad. En el otro lado se halla la lucha liberadora, simbolizada por la del pueblo español enfrentando a franquistas y fascistas. Aquí sobresalen las figuras del escritor y Premio Nobel francés Romain Rolland, quien con elevado idealismo buscaba la comunión entre los hombres; el periodista y comunista militante francés Henri Barbusse; el maestro, periodista y político español, varias veces ministro durante los gobiernos de la Segunda República, Marcelino Domingo Sanjuán; el sindicalista y político marxista español Francisco Largo Caballero, dirigente del Partido Socialista Obrero Español y de la Unión General de Trabajadores; la española Dolores Ibárruri, «La Pasionaria», política en la Segunda República y en la guerra civil y dirigente histórica del Partido Comunista; y el político, filósofo, revolucionario, teórico comunista ruso, Lenin.

En 1940, Manuel C. Tello, destacado profesor de la Normal Veracruzana, ordenó que los murales fueran cubiertos con cal por considerarse, para entonces, «impúdico» un desnudo femenino.¹³

Era un tiempo de transición en que se estaban dejando atrás los agitados años de nacionalismo y la revolución que los muralistas habían vivido con tanta efervescencia. En la década de los años cuarenta México comenzaba a dar el salto de una nación mayormente rural a una predominantemente urbana, de un país agrícola a uno industrializado. El país crecía en paz una vez superado el escenario provo-



¡Combatamos el fascismo hasta vencer! (detalle)

Feliciano Peña y Francisco A. Gutiérrez

Facultad de Economía, Xalapa

1937





cado por la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, para 1961, tras algún tiempo oculto, fue posible la restauración del mural, proceso que fue encabezado por Mercedes de la Mora.¹⁴

De 1947 a 1979 Feliciano Peña expuso obra suya en la Galería de Arte Mexicano. En 1949, fue invitado a exponer individualmente para la inauguración del Salón de la Plástica Mexicana. Participó en numerosas exposiciones tanto en México como en el extranjero. Entre ellas, pueden mencionarse: «Siglos de Arte Mexicano» en el Museo de Arte Moderno y «Arte Mexicano, de los precolombinos hasta nuestros días» en el Museo de Arte Moderno de París en 1952; «Pintura Interamericana» y «Bienal de Grabado» en 1958; «Retrato mexicano contemporáneo» en 1961. Como grabador, en 1949 produjo un álbum llamado *Estampas de México*, y un buen número de viñetas para publicaciones como *Ruta*, *El hijo pródigo*, *Frente*

a frente, *Artes del libro* y *Artes de México*. En 1957, Peña contribuyó, con un grabado en linóleo de la Ciudad Universitaria, a la ilustración del libro *La Ciudad de México*. Fue miembro del Salón de la Plástica Mexicana, de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y miembro fundador de la Sociedad Mexicana de Grabadores. Falleció en la Ciudad de México en 1982.¹⁵

13 Peredo, 2015, p. 30.

14 Peredo, 2015, pp. 27-30; Zilli, 1961, pp. 138-139.

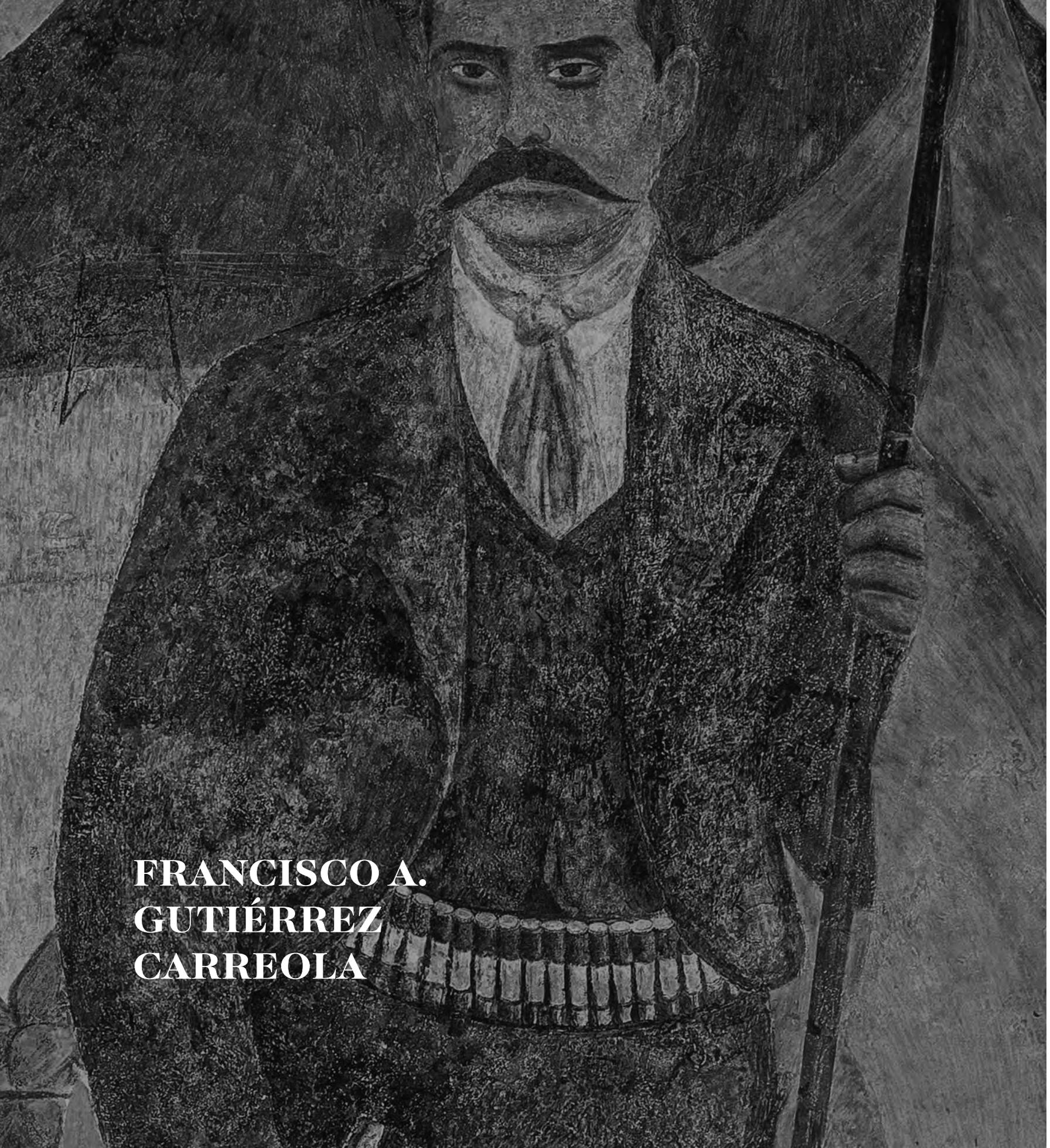
15 Tamayo, 2019. «Feliciano Peña 1915-1982», Colección Andrés Blaisten.

<https://museoblaisten.com/artista.php?id=361&curl=Feliciano-Pena>



¡Combatamos el fascismo hasta vencer! (detalle)
Feliciano Peña y Francisco Gutiérrez
Facultad de Economía, Xalapa
1937





**FRANCISCO A.
GUTIÉRREZ
CARREOLA**

Francisco Ángel Gutiérrez Carreola fue el tercer autor que contribuyó con su trabajo artístico a los murales plasmados en el edificio que entonces ocupaba la Benemérita Escuela Normal Veracruzana «Enrique C. Rébsamen». Este artista, pintor y grabador, fue también miembro de la LEAR. Nacido en 1906 en Oaxaca, Oaxaca, es considerado, de su generación, uno de los artistas plásticos más brillantes, pero es relativamente poco conocido en su tierra natal. Su obra se destaca y es reconocida por una fuerte influencia de la corriente del cubismo, con inclinación al poscubismo.

De su niñez se sabe realmente poco. No hay registros sino ya de la época de su juventud, cuando, hacia 1925, a los 19 años, se mudó a la Ciudad de México. Las necesidades económicas lo llevaron a trabajar en la casa comercial de Clemente Jacques, primero como almacenista y más tarde en el departamento de litografía, donde se instruyó y desarrolló, llegando a dominar esa técnica.

Su pasión y gusto por la pintura y las artes visuales lo llevaron a estudiar en la Academia de Bellas Artes, y a tomar al mismo tiempo lecciones de dibujo y pintura en la Escuela de Artes Plásticas. Allí consiguió un empleo en la biblioteca, lo que le permitió ganar lo suficiente para vivir, instruirse en las artes y acercarse a libros de los grandes maestros de la pintura. Aprendió grabado en metal con Carlos Alvarado Lang, y litografía, con Francisco Díaz de León. Sorprendentemente, y en uso de su talento natural, aprendió técnicas de pintura por sí solo. En 1929 ingresó a cursos nocturnos en la Academia de San Carlos para estudiar grabado con Díaz de León, Germán Gedovius y Francisco Goitia. Para 1932, junto con su amigo Isidoro Ocampo, grabador, pintor y dibujante nacido en el puerto de Veracruz, ganaron un concurso convocado por la fábrica

de cemento Tolteca, donde Diego Rivera fue integrante del jurado.

Su carrera como pintor y su notorio desempeño y actividad en la pintura, lo llevaron a vincularse con José Chávez Morado, quien en 1935 estaba al frente de la Sección de Artes Plásticas de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y lo nombró, en 1936, profesor de Artes Plásticas y profesor de Enseñanzas Artísticas. Comisionado, viajó a Xalapa, por primera vez, para organizar la Escuela Popular de Arte, que enfocaba su enseñanza en los trabajadores y en el sector popular. Fue entonces cuando pintó, en las arcadas del piso superior de la entonces nueva Escuela Normal Veracruzana, su mural *Cuatro héroes libertarios*, Yanga, Morelos, Juárez y Zapata.

Estos personajes representan etapas de la lucha del pueblo mexicano por su libertad y por su bienestar. Yanga, quien aparece vestido con calzón de manta, encabezó hacia 1610 una rebelión de sus hermanos esclavos negros en tierras veracruzanas contra el oprobio del hacendado; se le mira con el mar al fondo y detrás un bosque que remite a la belleza sencilla de las pinturas de Rousseau. Morelos, el visionario de los problemas de una nación en ciernes, aparece con las islas de Carácuaro y de Janitzio a su espalda, acompañado por sus fieles seguidores armados con fusiles y machetes. Juárez, símbolo de la resistencia contra los franceses, es retratado con un documento en el que se lee «Constitución y Reforma». Zapata, el caudillo de Chinameca, símbolo y representante del «alma» campesina, aparece en el mural con la espada en una mano y un rifle en la otra.¹⁶

Gutiérrez volvió con José Chávez Morado a la capital de Veracruz y permaneció en la misma de 1937 a 1940. Durante su estancia se dedicó a perfeccionar su técnica y a trabajar en la promoción cultural. Entre otras labores, fungió

como profesor-ayudante en la Escuela Popular de Arte, dirigida en ese entonces por Feliciano Peña. En 1938, viviendo aún en Xalapa, presentó una exposición individual en la Galería de Arte de la Universidad Nacional. Para finales de ese año realizó trabajos de documentación sobre el traje típico de la región del Istmo de Tehuantepec, el de tehuana, representación clave de la cultura oaxaqueña; para ello elaboró treinta láminas donde se representan trajes, costumbres y escenas de la vida cotidiana de aquellas tierras.

Ya establecido en la Ciudad de México, hacia 1940, fue nombrado profesor de Artes Plásticas de la SEP; participó asimismo en una exposición colectiva realizada en el Centro de Producción de Artes Plásticas del Departamento de Bellas Artes, junto con Carlos Alvarado Lang, Carlos Bracho, José Chávez Morado y Agustín Lazo, entre otros artistas. La Secretaría de Educación lo comisionó en diferentes partes de la República para producir obra plástica. Entre estos trabajos, destacan murales realizados, junto a Raúl Anguiano, en la Escuela Federal Secundaria, en Nuevo Laredo, Tamaulipas. En aquel año dos obras suyas fueron seleccionadas por la Galería de Arte Mexicano para ser exhibidas en San Francisco, California. A su regreso fue comisionado como profesor de

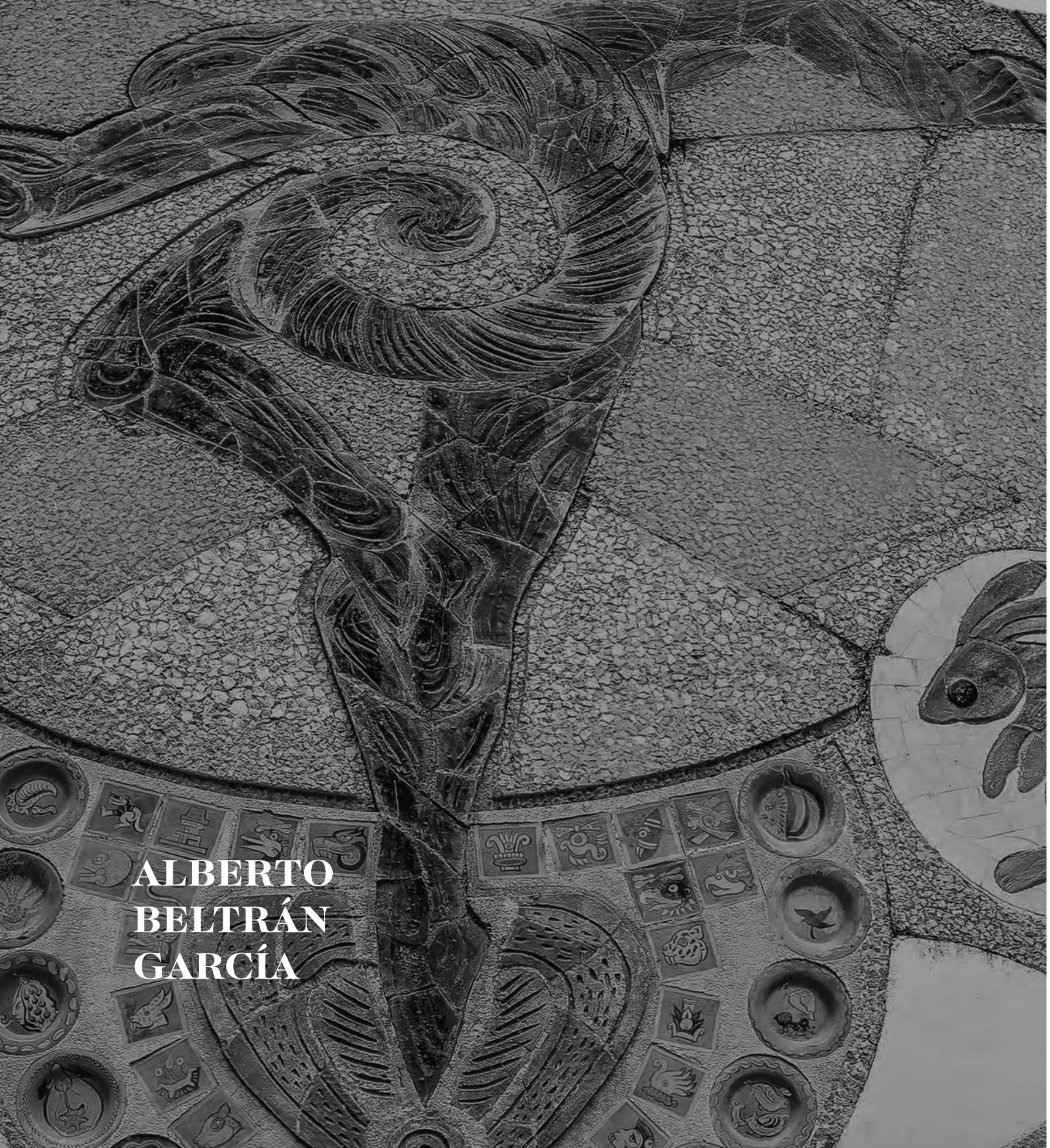
Pintura en la Escuela Federal Tipo, en Taxco; en 1941, regresó a la capital, comisionado como profesor de Artes Plásticas en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado «La Esmeralda». Para esas fechas empezó con problemas de oído, lo que le dificultó su convivencia y lo condujeron al aislamiento. En 1942, el deterioro de su salud fue evidente. Padeció otitis y, posteriormente, presentó un cuadro de meningitis. Sus pinturas de esta etapa reflejan una gran violencia a pesar del uso de la música como refugio emocional. Gutiérrez siguió participando en exposiciones y en comisiones, pero su carrera artística decayó. Finalmente renunció a sus trabajos en 1944. Al año siguiente, 1945, fue trasladado al Sanatorio Notre Dame, en la Ciudad de México. Posteriormente, internado en el Hospital Civil de la misma capital, falleció el 12 de octubre de 1945.¹⁷

16 Peredo, 2015, pp. 19-21; Zilli, 1961, p. 138.

17 «Francisco Ángel Gutiérrez Carreola, un gran artista oaxaqueño poco conocido», SomosMass99, <https://www.somosmass99.com.mx/francisco-angel-gutierrez-carreola-un-gran-artista-oaxaqueño-poco-conocido/>



*Cuatro héroes
libertarios (Zapata)*
Francisco A. Gutiérrez y
Feliciano Peña Aguilera.
Facultad de Economía
1937



**ALBERTO
BELTRÁN
GARCÍA**

Como se ha señalado, los murales pintados por Chávez Morado, Peña y Gutiérrez en la década de los años treinta fueron el punto de partida de la obra artística que habría de heredar la Universidad Veracruzana. La década siguiente, la de los años cuarenta, no se caracterizó por un crecimiento del muralismo en Veracruz ni en el espacio universitario. La mirada, expectativas y preocupaciones de la sociedad mexicana estaban centradas en otros eventos y procesos. En esos diez años la segunda Guerra Mundial marcó, como ningún otro acontecimiento, la década y el siglo. Extendida a diversos continentes, mucho más sangrienta y violenta que la llamada Gran Guerra, modificó el mundo y las mentalidades de una manera radical. La atención estaba centrada en su desarrollo y sobre todo en su conclusión. En México este contexto correspondió a la presidencia de Manuel Ávila Camacho, el llamado «presidente caballero», cuya administración completó la transición del liderazgo militar al civil, terminó con el anticlericalismo de confrontación, revirtió el impulso de la educación socialista y restableció una relación laboral con los Estados Unidos, precisamente durante la segunda Guerra Mundial, sosteniendo la política oficial de unidad nacional con el apoyo de organizaciones laborales y sociales de diversos ámbitos.¹⁸

No fue sino hasta la siguiente década, la de los años cincuenta, cuando el muralismo resurgió en circunstancias más favorables en la entidad veracruzana. En esa época las dos superpotencias vencedoras de la segunda Guerra Mundial, Estados Unidos y la Unión Soviética, se convirtieron en líderes de dos bloques y dieron lugar a la Guerra Fría y a otros conflictos bélicos enmarcados por el surgimiento de la República Popular China, la guerra de Corea, la carrera armamentista y el proceso de descolonización en África, Oriente Medio y Asia; en el ámbito na-

cional, se dieron una serie de cambios ligados a la industrialización del país, y a un proceso de urbanización en detrimento de lo rural, lo que generó una cierta revolución cultural y un fenómeno de mayor consumo ligado al crecimiento de clases medias.

En México, y por tanto en Veracruz, fue en los sexenios de los presidentes Miguel Alemán Valdés y Adolfo Ruiz Cortines —ambos oriundos de tierras veracruzanas—, y en los de los gobernadores Ruiz Cortines —cuando ocupó la gubernatura—, Ángel Carbajal Bernal, Marco Antonio Muñoz Turnbull, y Antonio M. Quirasco Vázquez, cuando el país aumentó su red de carreteras, vías férreas y obras públicas. Entonces también mejoraron los sistemas de riego y creció el reparto agrario, se favoreció la inversión privada, se diversificaron las industrias automotriz, de motores y electrodomésticos, crecieron las cadenas hoteleras e impulsó el turismo, se emprendieron campañas para contrarrestar el analfabetismo, se crearon la Dirección General de Enseñanza Normal, el Instituto Nacional de Pedagogía, el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y el Colegio Técnico de Educación Superior e Investigación Científica. Fueron también los años en que se inauguraron las primeras instalaciones de la Ciudad Universitaria, sede principal de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Para entonces el muralismo de las décadas anteriores había dado paso a una nueva generación de creadores, la Generación de la Ruptura, opuestos al arte politizado mediante el mecenazgo. Se trató de un drástico cambio artístico e ideológico. Había en cada artista inquietud y necesidad de establecer una voz propia única, y un sentido de individualidad, que fueran más allá del arte oficial patrocinado por el Estado. Estos nuevos creadores representaban una transformación y una renovación estética, ideo-



Mapa cultural del Estado de Veracruz
Alberto Beltrán
Museo de Antropología de Xalapa
1955

lógica y generacional en el arte mexicano del siglo xx; sin embargo, de alguna manera, preservaron el espíritu rebelde en la vida y en las obras de los muralistas de los años veinte, treinta y cuarenta.¹⁹ El entorno, las condiciones y las circunstancias eran favorables para las obras de Alberto Beltrán y de Mario Orozco Rivera.

En 1955, a pocos años de fundada la Universidad Veracruzana y en el rectorado de Aureliano Hernández Palacios,²⁰ Alberto Beltrán García creó el *Mapa Cultural del Estado de Veracruz*, hoy en el Museo de Antropología de Xalapa de la Universidad Veracruzana. Fue uno de los artistas gráficos más productivos, versátiles y exitosos. Se desempeñó como ilustrador, caricaturista, diseñador y grabador, además de fundador de varios periódicos y revistas de México en su época. Su trabajo se suma al de políticos, historiadores, antropólogos, economistas y poetas. Nació en el agitado año de 1923 en el popular barrio de Tepito, en la Ciudad de México, en el seno de una familia de escasos recursos. Ernesto de la Torre Villar afirma que surgió a la vida cuando el arte revolucionario impulsado por Diego Rivera, Gerardo Murillo, Jean Charlot, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco brillaba en el país y en el mundo con inusitada fuerza, como una erupción artística que conmovería el arte y el espíritu de la sociedad mexicana. Si la metrópoli adquiriría sus mejores galas con los frescos de esos grandes maestros, el pueblo iniciaba movimientos de liberación social que iban a desembocar en los años del cardenismo, época de intensos movimientos sociopolíticos.

Beltrán alcanzó apenas a terminar la educación primaria antes de tener que comenzar a trabajar. En 1939, con dieciséis años, entró a la Escuela Libre de Arte y Publicidad para estudiar dibujo, y poco después comenzó a realizar su trabajo para varias publicaciones locales. En 1943 ingresó a la Escuela Nacional de Artes Plásticas, donde Carlos Alvarado Lang lo encauzó en el arte del grabado, y Alfredo Zalce le descubrió los secretos de la pintura al fresco. Sin embargo, la mayor parte de su habilidad fue aprendida de forma autodidacta, por ejemplo, su habilidad de grabar en linóleo. Su carrera empezó realmente cuando entró al Taller de Gráfica Popular en 1944, donde empezó a

grabar temas más nacionalistas, y a trabajar con artistas como Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Adolfo Mexiac, Fanny Rabel, José Chávez Morado, Celia Calderón, Elizabeth Catlett, Andrea Gómez y Mariana Yampolsky. Y fue a finales de los años cuarenta cuando adquirieron impulso sus caricaturas políticas y las ilustraciones que elaboraba para los principales periódicos de la Ciudad de México y del resto del país. Su trabajo más notable fue en las artes gráficas.

A partir de la década de los cincuenta incursionó en la pintura y escultura con singular acierto, pero en un segundo plano. Se dice que una de sus primeras obras en el campo de la pintura fueron los proyectos que sirvieron de base para la decoración en relieve de la parte superior del Instituto de Neumología, realizada por Francisco Zúñiga en 1959. Empero, años antes, en 1955, había pintado, como se señaló anteriormente, el acrílico sobre madera *Mapa Cultural del Estado de Veracruz*, que actualmente se localiza en el Museo de Antropología de Xalapa de la Universidad Veracruzana. En el mismo resaltan los íconos emblemáticos que identifican a Veracruz, su composición étnica, sus asentamientos precolombinos y sus conglomerados poblacionales, además del hábitat natural de sus costas, ríos y montañas, así como las vocaciones productivas de las tierras fértiles veracruzanas de cara al Golfo de México.

Este cuadro y varias de las esculturas de Beltrán ponen de manifiesto el afecto particular que tuvo por la entidad veracruzana y que lo impulsó a trabajar en nuevos proyectos artísticos, pero de otra índole, en Xalapa, en Veracruz y en San Andrés Tuxtla. Entre ellos destaca la creación, entre 1967 y 1968, del mural *Quetzalcóatl y el hombre hoy*, realizado originalmente para el exterior del Museo de Antropología de Xalapa, pero que hoy está ubicado en el Paseo de los Lagos, próximo a la zona universitaria. Esta obra está elaborada con base en incrustaciones de loza, piedras de colores naturales y obsidiana; la figura central es un caracol de piedra cristalina que en fragmentos de gran tamaño reproduce el emblema del dios Quetzalcóatl, quien es también un Prometeo, un visionario y un esclarecedor del intelecto y la filosofía.²¹

Su trabajo como muralista siguió desarrollándose en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta. En 1969 creó un mural hecho de mosaico en la bóveda del Museo de la ciudad de Veracruz. En 1972 hizo un vitral monumental para el Registro Civil del mismo puerto. Y en 1988 pintó un mural de acrílico para la Procuraduría General de Justicia de la Ciudad de México.²²

Como miembro del Taller de Gráfica Popular estaba convencido de que los artistas debían trabajar para el pueblo. Nunca vendió ninguno de sus grabados ni tampoco cobró por sus libros de ilustración. Trabajó en la educación, participando en campañas de difusión literaria, algunas de ellas en lenguas indígenas. Incursionó en la política promoviendo el nacionalismo y los ideales de izquierda. Colaboró con la SEP para producir libros de texto en español y en otros idiomas. Tuvo a su cargo, desde 1955, el periódico *Ahí va el golpe*. En 1959 empezó el Suplemento de Solidaridad *El Coyote Emplumado*. Durante su vida activa siempre fue una persona solitaria, nunca se casó ni tuvo hijos. Tímido y prudente no le gustaba

ser el centro de atención. Falleció el 19 de abril del 2002 en la Ciudad de México, a los ochenta años, debido a una hemorragia cerebral.²³

18 Meyer, 2008a, pp. 823-880.

19 Meyer, 2008 b, pp. 881-944; «Resistiendo la exclusión: ruptura y rebelión en el arte mexicano del siglo xx». https://artsandculture.google.com/exhibit/resistiendo-la-exclusión-ruptura-y-rebelión-en-el-arte-mexicano-del-siglo-xx/2wJcWyp9_hERJg

20 Blázquez y Corzo, 2014, p. 83.

21 Florescano, Enrique, 1999, *The Myth of Quetzalcoatl*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore/Londres; *El mito de Quetzalcóatl*, Fondo de Cultura Económica, 3ª. Reimpresión, México, 2000.

22 Peredo, 2015, pp. 79-82.

23 Torre Villar, 2002; «Alberto Beltrán, 1923-2002», Colección Andrés Blaisten.

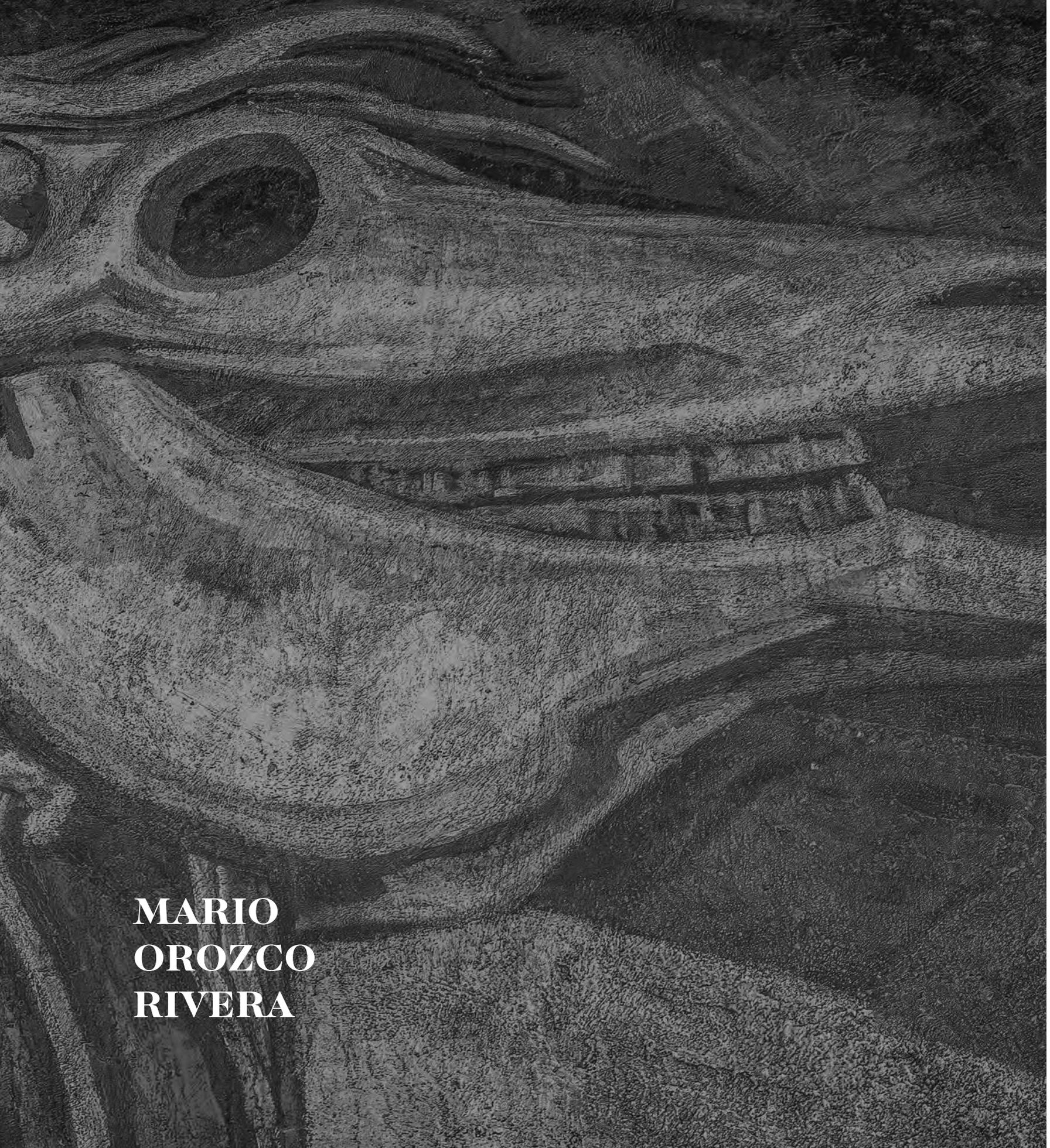
<https://museoblaisten.com/artista.php?id=63&url=Alberto-Beltran>; «Alberto Beltrán, 1923-2002», Colección Andrés Blaisten.

<https://museoblaisten.com/artista.php?id=63&url=Alberto-Beltran>



Quetzalcóatl y el hombre de hoy
Alberto Beltrán García
Paseo de los lagos, Xalapa
1967





**MARIO
OROZCO
RIVERA**

Por lo que se refiere a plasmar murales en espacios de la Universidad Veracruzana, Mario Orozco Rivera cierra la década de los cincuenta, y ocupa, con la riqueza de su producción, la de los años sesenta, junto con tres muralistas más: Alberto Beltrán, como ya se ha visto, Norberto Martínez y Ramón Alva de la Canal. Eran los años del llamado «milagro mexicano», época de nacionalismo, desarrollo estabilizador y de crecimiento económico, cuando la idea de país privilegiado se había generalizado en el exterior, así como en las cúpulas empresariales y políticas mexicanas, lo cual también se reflejaba en las manifestaciones culturales y artísticas.

Eran los tiempos de las presidencias de Adolfo López Mateos y de Gustavo Díaz Ordaz, y de las gubernaturas de Antonio M. Quirasco, que finalizaba su periodo, Fernando López Arias y Rafael Murillo Vidal, quien lo iniciaba. El país se encontraba inmerso en el proceso de industrialización caracterizado por la concentración acelerada de recursos industriales manejados por un círculo selecto y reducido de hombres de negocios. Se crearon entonces el ISSSTE, el Museo Nacional de Antropología y el Museo de Arte Moderno. Asimismo, López Mateos nacionalizó la industria eléctrica, y se impulsaba una política de equilibrio entre las fuerzas «conservadoras» y las «progresistas».

Empero, fue también una etapa en que las huelgas y pequeñas revueltas estaban a la orden del día y la represión del gobierno era más fuerte que nunca. Sin embargo, a finales de la década de los cincuenta, y en la de los sesenta, el país enfrentó los movimientos ferrocarrilero, de los médicos y sobre todo el de los estudiantes, con la trágica matanza de Tlatelolco, previa a los Juegos Olímpicos de 1968. Se dio entonces el despertar de la conciencia de generaciones jóvenes, algo que a algunos les había parecido «un movimiento excéntrico que pronto pasará» se

convirtió, ante un contexto de hartazgo social, en un parteaguas histórico que traería consigo múltiples consecuencias sociales y políticas. Aparecieron entonces el *pop*, la minifalda, el cine *underground*, la televisión a color, los trasplantes de órganos y el LSD. Surgió un extraño culto a Satanás y el mundo fue sacudido por la muerte del presidente John F. Kennedy, y años más tarde la del luchador por los derechos civiles de los negros en los Estados Unidos, Martin Luther King.²⁴

Con todo, la influencia de los grandes muralistas siguió presente en los artistas que nos ocupan, pero debieron compartir nuevas expectativas plásticas en torno al movimiento de la ruptura, grupo opositor a la estética proclamada desde la Escuela Mexicana de Pintura.

El trabajo de Mario Orozco Rivera, pintor y muralista, defensor del muralismo mexicano, poeta, compositor, músico, promotor de arte y literatura, estuvo particularmente influenciado por David Alfaro Siqueiros. Creó una serie de murales, principalmente en el estado de Veracruz, antes de convertirse en asistente de Siqueiros dirigiendo su taller en Cuernavaca, y trabajando en proyectos como el Polyforum Cultural Siqueiros. Nació en 1930 en la Ciudad de México en el seno de una familia de cirqueiros, con la que actuó en su niñez. Era primo del pintor José Clemente Orozco. A los dieciséis años fue a Cuba, pero regresó después del golpe de estado de Fulgencio Batista para comenzar a estudiar, en 1952, en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado «La Esmeralda». Después de terminar sus estudios, viajó por Europa, la Unión Soviética y China cantando canciones políticas para solventar sus gastos. En 1953 realizó su primera exposición individual en el Círculo de Bellas Artes, y en 1954 ganó el Premio al mejor alumno de la Escuela de Pintura y Escultura. Casi al mismo tiempo la



Caballo en disección
Mario Orozco Rivera
Facultad de Medicina Veterinaria y Zootecnia, Veracruz
1960



revista *Art News* lo incluyó entre los diez mejores pintores jóvenes de América. En 1956 se convirtió en maestro de pintura en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y poco después se trasladó a Veracruz para incorporarse a la Universidad Veracruzana como maestro de tiempo completo y fundar el Taller de Artes Gráficas. Para 1959 fue invitado a la «Primera Bienal de Jóvenes en París». Como otros artistas del movimiento del muralismo mexicano, fue políticamente activo, miembro durante treinta años del Partido Comunista Mexicano y luego del Partido Socialista Unificado de México. Trabajó con grupos de artistas políticos como los que integraron el Frente Nacional de Artes Plásticas y la Sociedad de Profesores e Investigadores, ambos de la Universidad Veracruzana. Su activismo se reflejó plenamente en sus creaciones artísticas, En 1966, como se anotó, David Alfaro Siqueiros lo invitó a ser jefe de su taller. Eso le permitió participar en los murales del Polyforum Cultural Siqueiros. Por su gran aportación, una de las salas del recinto lleva su nombre.

La extensa obra pictórica, muralista y de caballete de Orozco Rivera se aprecia en los museos de Arte Moderno de la Ciudad de México, en el Tecnológico de la Comisión Federal de Electricidad y en el Iconográfico del Quijote, en Guanajuato. Algunas de sus pinturas se encuentran en la Casa de las Américas de Cuba, y en Venezuela, Argentina, Estados Unidos, China y Rusia, entre otros países. Orozco Rivera también destacó en la composición e interpretación de canciones (grabó cuatro discos en la Unión Soviética) y fue amigo de Víctor Jara. Otra de sus facetas artísticas fue la elaboración de caricaturas en los bares de Garibaldi. Por su gran trayectoria fue reconocido y premiado por los gobiernos de Bulgaria, Francia y Checoslovaquia. El artista falleció el 20 de noviembre 1998 por complicaciones cardiorrespiratorias.²⁵

Pintó su primer mural, *Defensa, continuidad y destino de nuestra cultura*, en 1958. Fue realizado en el muro parabólico del Auditorio del antiguo Museo de Antropología de Xalapa, MAX, de la Universidad Veracruzana, siendo rector Gonzalo Aguirre Beltrán. El tema es el trabajo arqueológico. Una parte del mural presenta un retrato femenino, y hay un ayudante indí-

gena que ve con asombro los sucesos del pasado en el presente, también se aprecia un hombre que dirige las actividades arqueológicas. Al centro está un joven de cabello claro que toma en sus manos el fuego creador enmarcado por Tonatiuh, el dios del sol en la mitología nahua, y Mezтли, que en la mitología mexicana es el nombre dado al dios que se convirtió en la diosa Luna. En la composición se percibe una sátira a los intelectuales burgueses. En 1985, después de 27 años de funcionamiento del MAX, el gobernador Agustín Acosta Lagunes, en el rectorado de Carlos Manuel Aguirre Gutiérrez, construyó el nuevo edificio para el Museo. Se hizo necesario entonces trasladar el mural a otro sitio, tarea compleja y polémica, que finalizó con su instalación en el Auditorio de la Escuela Normal Veracruzana, con la participación de la restauradora Nora Moya en los trabajos. Hoy en día esta obra de Mario Orozco Rivera pertenece a la Universidad Veracruzana, aunque se encuentra bajo la custodia de la institución normalista.²⁶

Orozco Rivera pintó a lo largo de la década de los sesenta, siendo rectores Fernando Salmerón Roiz, Fernando García Barna, Carlos Díaz Román y Antonio Campillo Sánchez,²⁷ cuatro murales más para nuestra Casa de Estudios: 1) el tríptico que se encuentra en el cubo del acceso principal de la Facultad de Medicina Veterinaria en Veracruz y cuyas partes llevan por nombres: *La lucha por la existencia y la creación en la naturaleza*, *La ciencia veterinaria integrada a la vida social* y *Caballo en disección*; 2) el mural pintado en uno de los muros de lo que fue la Biblioteca Central, y que hoy alberga a la Dirección de Administración Escolar, denominado *Veracruz Revolucionario*; 3) *La transformación de la materia por el hombre*, mural ubicado en el frente de la Facultad de Ciencias Químicas de Orizaba, y 4) *Los estudiantes*, plasmado en el acceso principal de la Escuela de Bachilleres Antonio María de Rivera, el cual es propiedad de la Universidad Veracruzana, aunque se encuentra bajo custodia de la referida escuela.

El tríptico de la Facultad de Medicina Veterinaria fue realizado en acrílico sobre planchas de concreto: al centro, *Caballo en disección*; al lado izquierdo, *La ciencia veterinaria integrada a la vida social*; y al lado

derecho, *La lucha por la existencia y la creación en la naturaleza*. Esta obra plástica introduce a los misterios que alberga el mamífero mayor y perfila la superficie corporal de la naturaleza humana en su acoplamiento para la reproducción. Representa el aprendizaje de la disciplina que se ocupa de dos vertientes de la medicina animal: la veterinaria y la zootecnia. Orozco Rivera logró plasmar una muestra de la utilidad de aprender y de enseñar cómo o de qué órganos se conforma el cuerpo de esas especies. En el plano central pintó las entrañas y la cavidad del vientre, y en las áreas laterales, de un lado integró figuras sobre la vida, sobresaliendo un hombre y una mujer, del otro se combinan de manera armónica diversos elementos que contiene la naturaleza.

El mural de la antigua Biblioteca Central, *Veracruz Revolucionario*, muestra estampas que resaltan la organización de los trabajadores, sus manifestaciones de protesta y la unidad de campesinos y obreros. Al frente están las mujeres y los caudillos que representan la lucha revolucionaria. Destaca la figura de Lucrecia Toriz, una rebelde de la lucha obrero-patronal que «prendió la mecha» de la huelga de trabajadores de Río Blanco en 1907. Hay una bandera roja junto al delegado magonista Hilario C. Salas, fusil en mano, enfrentando la represión porfirista junto con una multitud combativa. Otra parte resalta la presencia de líderes veracruzanos como Heriberto Jara Corona, Cándido Aguilar y Adalberto Tejeda. Y como fondo se exalta la organización y participación de los grupos sociales.²⁸

En *Los estudiantes*, mural ubicado en la actual Escuela de Bachilleres Antonio María de Rivera, en ese entonces parte del Sistema de Enseñanza Media Superior y Superior, dependiente de la Universidad Veracruzana, Orozco Rivera enaltece a los estudiantes. Se representan cinco jóvenes, tres sentados y dos parados, acomodados entre rectángulos que les sirven de arquitectura: uno estudia, otro hace deporte, uno más muestra su vestimenta y una pareja dialoga.

Finalmente, el mural *Transformación de la materia por el hombre* es un acrílico en tonos vivos y formas abstractas, una configuración libre de imágenes indeterminadas, de siluetas expansivas, las cuales se asemejan a una mezcla cromática abstracta de células vistas a través del microscopio.

23 Manrique, 2008, pp. 1034-1047; Meyer, 2008a, pp. 823-880; 2008b, pp. 881-944.

24 Manrique, 2008, pp. 1034-1047; Meyer, 2008a, pp. 823-880; 2008b, pp. 881-944.

25 Espinoza, 2018; MacGregor, 1962, 605-619; «El arte de Mario Orozco Rivera en nuestra ciudad», Xalapa. <https://www.xalapa-veracruz.mx/el-arte-de-mario-orozco-rivera-en-nuestra-ciudad/> Ver: Orozco Rivera, 2016.

26 Blázquez y Corzo, 2014, pp. 84, 91; Méndez, 2018, p. 52; Peredo, 2015, pp. 41-42.

27 Blázquez y Corzo, 2014, pp. 85-87.

28 Peredo, 2015, p. 52.



La lucha por la existencia y la creación de la naturaleza
Mario Orozco Rivera
Facultad de Medicina Veterinaria y Zootecnia, Veracruz
1960





La ciencia veterinaria integrada a la vida social
Mario Orozco Rivera
Facultad de Medicina Veterinaria y Zootecnia, Veracruz
1960





Defensa, continuidad y destino de nuestra cultura
Mario Orozco Rivera
Escuela Normal Veracruzana, Xalapa
1958



Veracruz revolucionario
Mario Orozco Rivera
Dirección de Administración Escolar, Xalapa
1961







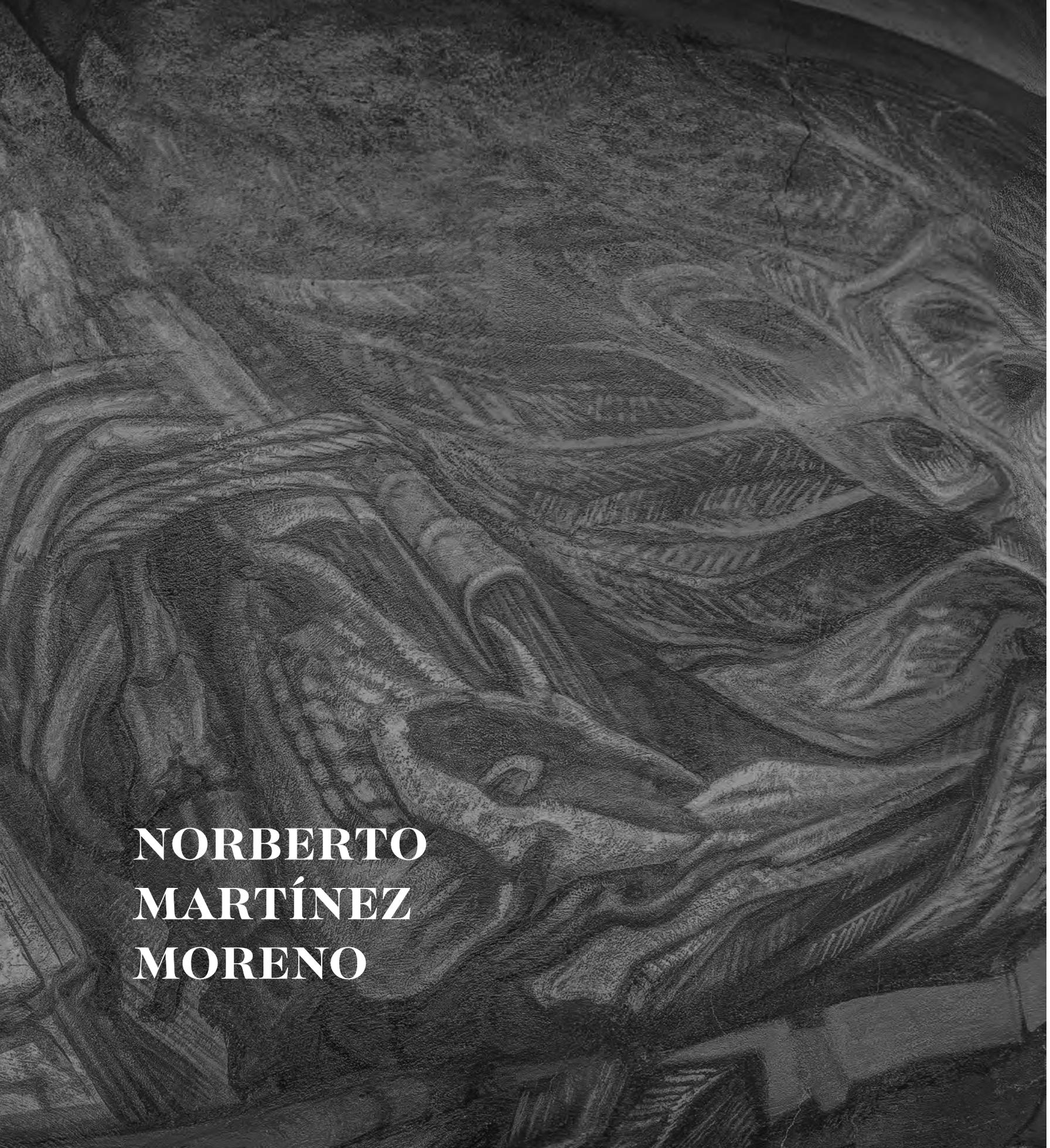
La transformación de la materia por el hombre
Mario Orozco Rivera
Facultad de Ciencias Químicas, Orizaba
1964





Los estudiantes
Mario Orozco Rivera
Escuela de Bachilleres Antonio María de Rivera, Xalapa
1964





**NORBERTO
MARTÍNEZ
MORENO**

Norberto Martínez Moreno fue un digno exponente del muralismo mexicano; en sus trazos evidencia las influencias de sus mentores: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Juan O’Gorman, Pablo O’Higgins, José Chávez Morado y la propia Frida Kahlo, con quienes desarrolló una relación alumno-maestro que, al paso del tiempo, se transformó en una estrecha amistad y camaradería, dada su militancia política. Hombre de izquierda, luchador sindicalista de sólidas convicciones y profunda conciencia social, consideró siempre al conocimiento como la llave maestra hacia el éxito; la disciplina fue su más fiel compañera para el desarrollo de su trabajo pictórico. Se integró al Partido Comunista Mexicano y militó en él desde la década de los años cuarenta en la Célula de los Pintores.

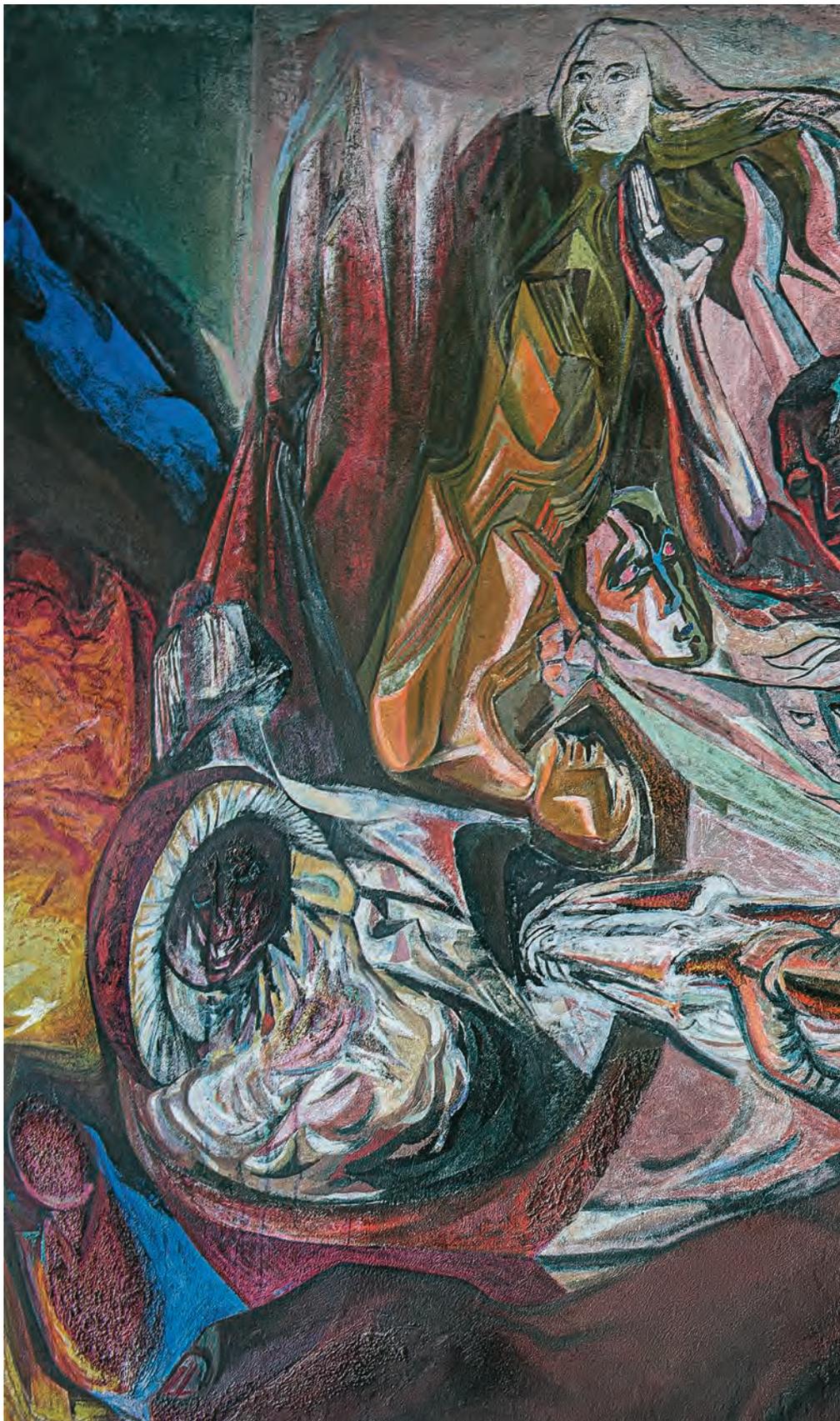
Martínez Moreno nació en Rodríguez Clara, Veracruz, en 1922. Se formó originalmente como maestro de primaria en la Benemérita Escuela Normal Veracruzana «Enrique C. Rébsamen», en donde se tituló en 1943. Dos años más tarde, en 1945, se inscribió en la Academia de San Carlos y concluyó sus estudios en 1952. En 1951, siendo aún estudiante, pintó el mural *Aportaciones de Cuauhnáhuac a la cultura mexicana* en la Biblioteca Pública de Cuernavaca, Morelos. En 1953, estando en Xalapa recién egresado de San Carlos, fue cofundador de la Escuela de Pintura, hoy Facultad de Artes Plásticas de la Unidad de Artes de nuestra Casa de Estudios. Asimismo, en la capital veracruzana realizó hacia finales de los cincuenta y principios de los sesenta dos murales más. El primero de ellos fue realizado en 1959, y lleva por nombre *El Comercio*; se halla en el Mercado Jáuregui y muestra una secuencia de imágenes de esa actividad, desde la época prehispánica. Está realizado con base en mosaicos de vitricota pintados por él mismo,

cocidos a altas temperaturas y montados en 6 paneles empotrados en planchas de concreto. El segundo mural de esa época lleva por nombre *La Fusión de las Razas*, y se encuentra actualmente en una casa particular en Córdoba.²⁹

También a inicios de la década de los sesenta pintó, para la Universidad Veracruzana, los murales *El pensamiento jurídico* o *El derecho como lucha social*, y *El hombre y el conocimiento*. El primero de ellos lo realizó en 1962 para la Facultad de Derecho, durante el rectorado de Gonzalo Aguirre Beltrán. Se ubica en la entrada de dicha facultad, en tres muros de la escalera izquierda. En el mismo refleja su concepción del pensamiento jurídico y del papel que ha de jugar esta disciplina como un instrumento que debiera emplearse siempre a favor de la justicia. En 1964, siendo rector Fernando García Barna, pintó *El hombre y el conocimiento*. Este mural se localiza en lo que fue el edificio donde se fundó la Universidad Veracruzana en 1944, en la calle de Juárez número 55. En ese lugar estuvo la Rectoría y la Facultad de Filosofía y Letras; y hoy lo ocupa la Dirección General de Desarrollo Académico e Innovación Educativa. El mural, dentro de una concepción simbólica, muestra al hombre que con fuerza sobrenatural se eleva y atraviesa el entorno portando en una mano el fuego en su búsqueda de la luz del conocimiento. Sobresalientes son en esta obra la armonía pictórica y el juego del color.³⁰

Su trabajo muralista continuó en la Ciudad de México. Ahí, en 1965, creó el mural *La Ciencia al servicio de la Mineralogía*, para el Museo de Mineralogía del Instituto de Recursos Naturales no Renovables. En ese tiempo fue propuesto en la terna para competir por la Dirección de la Academia de San Carlos, pero declinó la invitación por motivos de salud, y viajó a Europa becado por la Universidad Nacional Autónoma de

El pensamiento jurídico
Norberto Martínez Moreno
Facultad de Derecho, Xalapa
1962





México (UNAM); ese viaje tuvo fines formativos relacionados con su quehacer artístico. Regresó con una gran cantidad de bocetos y material gráfico para desarrollar en casa. En 1967 enfermó de cáncer. Aún alcanzó a realizar dibujos al carbón con el tema del dolor. Murió el 3 agosto con sus pinceles en la mano.³¹

²⁹ Lara de la Fraga, 2015; Peredo, 2015, pp. 46-48; Sotelo, 2007a; 2007b; «Memory of Norberto Martínez Moreno (1922-1967)». <http://norberto-martinez-moreno.memory-of.com/>

³⁰ Blázquez y Corzo, 2014, pp. 84, 86; Peredo, 2015, pp. 67-74.

³¹ «Memory of Norberto Martínez Moreno (1922-1967)». <http://norberto-martinez-moreno.memory-of.com>