



*Olor a tierra en los muros*  
Alma Lilia Roura Fuentes

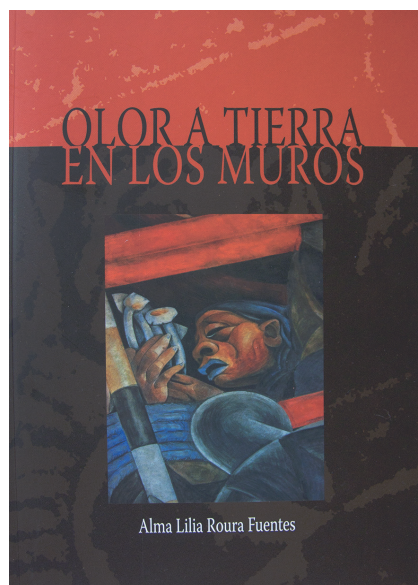
México, Cenidiap-INBA-Conaculta, 2012

por

MARICELA GONZÁLEZ CRUZ MANJARREZ

*Olor a tierra en los muros* es el título del libro de Alma Lilia Roura Fuentes, publicado en marzo de 2012 por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

El origen de esta obra parte de la investigación realizada para obtener la Licenciatura en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Para producir este libro la investigación se amplió y es más profunda en contenido; además, en el texto se maneja el lenguaje con soltura y claridad, lo cual añade otra cualidad a la publicación. También podemos disfrutar de este volumen gracias al cuidadoso trabajo de edición de Martha Hernández Rocha, así como al refinado diseño de Yolanda Pérez Sandoval y José Luis Rojo. En un principio, el título de este trabajo fue *El nacionalismo pictórico en el Ex Colegio de San Ildefonso*.



*Imágenes de indígenas y campesinos*; ahora, sustituido por el actual, muestra el sentido literario manifiesto en diversas partes de la obra. La portada, con una fotografía de César G. Palomino y un diseño de Yolanda Pérez Sandoval, alude a la tierra, con las texturas y los colores que juegan con el tono ocre del rostro indígena correspondiente a un detalle del mural *La masacre del Templo Mayor* de Jean Charlot.

*Olor a tierra en los muros* funciona como un libro de difusión y también como un trabajo dirigido a un público especializado. Conjunta problemáticas de la cultura, la his-

toria y el arte mexicano, así como cuestiones vinculadas a la sociología, la antropología y el derecho; todo ello, a fin de cuentas, gira en torno a los nacionalismos y las ideologías particularmente estudiadas en función de cuestiones étnicas, la definición, la imposición, la creación y recreación de la identidad y el significado de la mexicanidad, asumidos por la política cultural gubernamental y por artistas cuya producción despliega un abanico de posibilidades y opciones que confluyen, superan o se oponen al nacionalismo de Estado; en este caso, las obras en cuestión son los murales realizados en la entonces activa Escuela Nacional Preparatoria, en el edificio del antiguo Colegio de San Ildefonso.

Uno de los aciertos de este trabajo es la exploración realizada para inquirir y explicar los orígenes, las genealogías, las asociaciones de temáticas diversas, las posturas críticas y los alcances del muralismo expresado por Diego Rivera, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Fernando Leal, Jean Charlot, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, quienes de 1921 a 1926 integraron equipos de trabajo con ayudantes como Carlos Mérida, Xavier Guerrero, Amado de la Cueva, Roberto Reyes Pérez, Máximo Pacheco y Emilio García Cahero, entre otros.

En el libro se enlaza la plástica de estos muralistas con sus actividades en el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, en su manifiesto y en su órgano de difusión, *El Machete*, acciones fundacionales para desplegar una política cultural alternativa y crítica en el arte.

En esta obra se considera una unidad la acción de los muralistas con la representación plástica y la toma de partido en sus posturas, a la vez políticas y estéticas. Esto lleva necesariamente a revelar su radicalización y sus vínculos con el Partido Comunista Mexi-

cano, las asociaciones y los sindicatos obreros, los agraristas y el Estado, todo esto en conjunción con los aspectos políticos y sociales del momento, la problemática indígena y rural, la concepción de la nacionalidad, del mestizaje, de la noción de pueblo, de lo popular, del sentido de la educación, con las contradicciones económicas y las expresiones culturales del México posrevolucionario.

Dos partes constituyen el *corpus* del libro: la primera, titulada “Indios y campesinos, pivotes de un cambio de vías”, comprende de la página 17 a la 129 y en ella, entre otros temas, se trata de la construcción nacional, la mestizofilia y el indigenismo; se revisan diversos aspectos de las luchas populares, y, asociada a éstas, la expresión de la cultura, la educación y el arte en el periodo revolucionario, donde se destacan dos expresiones: el corrido popular y el teatro de revista.

La segunda parte se titula “El color de los muros se tiñe de tierra” y comprende de la página 130 a la 380 (en esta reseña nos centraremos en esta parte). Mencionemos que sólo en ella se incluyen fotografías que ilustran con claridad algunas observaciones en torno a los murales y a sus variaciones, con señalamientos de algunos detalles y enlaces entre los personajes y su representación, como en el caso de Luz Jiménez; asimismo, se muestran imágenes que aluden a antecedentes plásticos, como las fotos de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán, de donde provenían los pintores Alva de la Canal, Revueltas, Leal y Charlot, conocidos como *los dieguitos*; hay también fotos del momento histórico, como en una nota de *El Universal* sobre la rebelión delahuertista, y la inclusión del Manifiesto de la Confederación Nacional Agraria del 12 de diciembre de 1923; otras imágenes relacionan el muralismo con fuentes que le sirvieron como referente,

además de las asociadas con la temática de algunos murales, como códices, grabados europeos, biombos y pinturas coloniales, y pintura y escultura academicista de tema histórico. La investigación iconográfica de esta segunda parte revela la capacidad analítica de Roura, aunque sería deseable incluir las referencias de las ilustraciones, su procedencia y el crédito de las fotos o de la reprografía.

La bibliohemerografía, completa y compleja, denota la riqueza de la investigación, que en una edición futura podría complementarse con un índice onomástico. La obra se apoya en una adecuada interrelación de textos y estudios de diversa índole e incorpora documentos que funcionan como fuentes de primera mano. Entre las referencias obligadas están el texto clásico de Jean Charlot *El renacimiento del muralismo mexicano*, de la editorial Domés, publicado en 1985, y la *Memoria del Congreso Internacional de Muralismo de San Ildefonso*, de 1999, donde varios autores reflexionan sobre la obra mural localizada en este espacio. Años después, el libro de Roura permite detectar los avances en el campo de la investigación, donde resulta fundamental su mirada hacia la microhistoria, junto con la integración de problemáticas, al enlazar diversas disciplinas y análisis que dan un panorama bastante completo del muralismo de San Ildefonso.

Roura, en *Olor a tierra en los muros*, logra demostrar con detalle de qué manera el muralismo inicial funda una estética nacionalista expresada con una propuesta original y amplia que articula una valoración, una representación y una significación compleja de lo indígena, lo rural, lo mestizo y lo nacional desde una perspectiva histórica. Muestra también cómo esta búsqueda por definir y representar lo indígena y el carácter de lo mexicano se convierte luego en una fórmula y se

va anquilosando y, a la vez, considera cómo se desarrolla una crítica y autocrítica de esta visión estereotipada e idealista del indigenismo en pintores como Siqueiros y Orozco, quienes detestaban el uso pintoresquista y arqueologizante, por superficial, del indigenismo.

Un ejemplo claro de la búsqueda y postura respecto al indigenismo en los murales de San Ildefonso son los propios subtítulos de la segunda parte del libro, donde la autora se refiere a “el indio oculto en sus atributos”, en el mural *La creación* de Diego Rivera, que congrega, no sin cierta tensión, propuestas tan disímolas como la de las vanguardias europeas, el clasicismo y la filosofía vasconceliana junto a una intención nacionalista que integra una visión étnica, ética y estética.

De igual forma se refiere a la “indianidad invisible” del mural de Ramón Alva de la Canal titulado *El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas*, conocido también como *El desembarco de la Santa Cruz*, donde la autora evidencia las deudas del mural con la pintura del siglo XIX y con las ideas de Vasconcelos.

Respecto a Fermín Revueltas, el muralista más joven y uno de los más politizados del grupo, Roura considera que su mural *Alegoría de la Virgen de Guadalupe*, ubicado frente al de Alva de la Canal, remite a un “edén indígena campesino”, cuya amplia paleta, dice, “recupera el color local”; también se refiere a la representación de los rasgos indígenas del mural de Revueltas, fuertemente ligada a la del *Pantocrator* del mural de Rivera, sin que se pueda definir quién influyó a quién. También afirma que “La obra de Revueltas constituyó la concreción de un modelo plástico de la alteridad indígena”; que éste es un mural donde la religiosidad popular se expresa desde la actualidad, y que en este colorido y en muchos sen-

tidos idílico edén, al contraponer la Virgen de Guadalupe a la Cruz, se dialoga con el mural de Alva de la Canal, rebasándolo.

La autora comenta que *La fiesta del Señor de Chalma* de Fernando Leal presenta a los “indios reales”, y su sentido se complementa con el del mural de Charlot, ubicado enfrente. Retoma una cita de Leal donde éste expresa su cercanía afectiva con los indígenas: “se propuso darles monumentalidad a sus tipos raciales, sin occidentalizarlos”. Finalmente, la autora da cuenta de los referentes del mural y muestra cómo en esta composición, a partir de una diagonal y una dirección visual ascendente, Leal logró captar el sincretismo que subyace en una festividad tan arraigada, cuyo sentido ritual contiene reminiscencias ancestrales.

Los referentes visuales (como el de Paolo Uccello) y los históricos (el de Diego Durán), sumados al catolicismo y a las preocupaciones por la técnica y la disciplina, son aspectos tratados por Roura al referirse al mural *La masacre en el Templo Mayor* de Jean Charlot, donde se expone a “los indios vencidos a traición” y donde, concluye la autora, “la acuciosa investigación de Charlot fue la primera en trabajar un fresco y su mirada extranjera y mexicanizada fue la primera en atreverse a dejar en un muro al indio histórico”.

Siqueiros trabajó sus murales en un espacio difícil dentro del patio chico, alejado de los demás; aunque no respetó el sentido inicial de la búsqueda para representar una *Alegoría de la Revolución mexicana*, en sus tableros murales tampoco logró unificar la línea temática; en ellos muestra, según Roura, “el rostro indio”, donde considera la participación soterrada de sus ayudantes Xavier Guerrero y Roberto Reyes Pérez.

El apartado dedicado a Siqueiros permite entender la complejidad a que se enfrentaron los muralistas para dar cuerpo al movimiento,

sus conflictos, su búsqueda y los múltiples ensayos ejecutados, a fin de definir un lenguaje original, con símbolos y técnicas experimentales, para instituir una estética que mira al futuro, en concordancia con sus propuestas o las inquietudes políticas. Roura muestra las aristas de un artista tan inquieto, avanzado y complejo como Siqueiros.

Finalmente, el libro cierra con el apartado de José Clemente Orozco, el pintor de más edad entre los muralistas. Para la autora, en los murales de Orozco se representa al indio como “raíz de la nacionalidad” y al campesino como “protagonista de la Revolución”; pero para llegar a esta representación final Orozco debió retraerse también de sus propuestas iniciales ligadas a un arte pretendidamente esencialista. Una acertada cita de Charlot incluida por la autora considera que en estos murales iniciales “no hay tiempo, ni paisaje, ni razas”. Aprendiendo de sus propios errores, Orozco logra mostrar en 1926 el lado profundo de la Revolución desde una postura crítica y confiere un rostro verídico y activo a sus protagonistas: los indígenas y los campesinos. Concluye acertadamente Roura que Orozco “se ubicó en el otro extremo de las indias clasicizadas de Rivera, de los idílicos campesinos de Revueltas y de los campesinos urbanizados de Leal y, en la búsqueda de universalidad afincada en lo nacional compartida con Siqueiros, se acercó más a las indias campesinas de éste”.

Esta obra seguramente será una referencia constante dentro de los estudios del muralismo y también servirá para los trabajos dedicados a la cultura del periodo posrevolucionario. *Olor a tierra en los muros* descubre nuevas vetas del muralismo, movimiento inagotable que muestra su vitalidad gracias a estudios con miradas tan inquisitivas, detalladas y rigurosas como la de Alma Lilia Roura Fuentes.