

LA OBRA MURAL DE ALFREDO ZALCE EN EL MUSEO REGIONAL MICHOACANO



Miguel Ángel Gutiérrez López

R E S U M E N

Esta colaboración analiza “Los defensores de la integridad nacional” obra pintada por Alfredo Zalce en 1951 con el auspicio del Museo Michoacano y el Instituto Nacional de Bellas Artes. La obra, que muchos críticos consideran su mural mejor logrado, se ubica en la escalera del Museo Regional Michoacano y ocupa una superficie de 135m². El objetivo del presente texto es el de estudiar la obra no sólo a partir de su composición y temática, sino también a través de la trayectoria profesional de Zalce, del contenido de sus obras; de las ideas e influencias pictóricas de las que abrevó, así como de la influencia que recibió de los muralistas mexicanos y otros artistas y escritores afiliados a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y al Taller de Gráfica Popular (TGP).

PALABRAS CLAVE: Alfredo Zalce, muralismo, LEAR, Taller de Gráfica Popular.



THE MURAL OF ALFREDO ZALCE IN THE MICHOACAN REGIONAL MUSEUM



A B S T R A C T

This collaboration is an analysis of “The Defenders of National Integrity”, a mural painted by Alfredo Zalce in 1951 which was funded by the Michoacan Museum and the National Institute of Fine Arts. The mural, which many critics consider to be Zalce’s best, is located in the stairway of the Michoacan Regional Museum, and measures 135m². The objective of this study is not only from the perspective of its composition and theme but also from the trajectory of Zalce’s professionalism in the content of his works, of the ideas and pictorial influences he united, and of the influence of other Mexican muralists and other artists and writers affiliated with the Writer and Artist’s Revolutionary League (LEAR) and the Popular Graphics Workshop (TGP).

Keywords: Alfredo Zalce, murals, LEAR, TGP

L’ŒUVRE MURALE D’ALFREDO ZALCE DANS LE MUSÉE REGIONAL MICHOACANO



R É S U M É

Cette recherche analyse “les défenseurs de l’intégrité nationale”, œuvre peinte par Alfredo Zalce en 1951, avec le support du Musée Michoacano et de l’Institut National de Beaux Arts. L’œuvre, que beaucoup de critiques d’art considèrent la meilleure faite, est située sur le mur de l’escalier du Musée Régional Michoacano et occupe une surface de 135 m². Le but de ce texte est l’étude de l’œuvre, mais pas seulement à partir de sa composition et sujet, sinon à travers la tendance professionnelle de Zalce ; du contenu de ses œuvres ; des idées et influences picturales qu’il a reçu d’autres muralistes Mexicains et aussi d’autres artistes et écrivains adhérents à l’Union d’Écrivains et d’Artistes Révolutionnaires (LEAR) et à l’Atelier de la Graphique Populaire (TGP).

MOTS CLÉS : Alfredo Zalce, muralisme, LEAR, Atelier de la Graphique Populaire.





La obra de Alfredo Zalce ha sido ponderada tanto por la crítica especializada como por sus colegas. Su fama se la debe principalmente al grabado y a la litografía. No obstante en su producción ocupan un lugar importante los murales que realizó en diversos lugares de la República mexicana a través de más de cinco décadas de labor en el ramo. Dentro de este tipo de obras destaca *Los defensores de la integridad nacional*, realizado en la escalera del Museo Regional Michoacano, al que muchos críticos consideran su mural mejor logrado. Sin embargo, a pesar de los juicios favorables y alguno que otro acercamiento o comentario general, *Los defensores...* aún espera un estudio que revele y explique la obra en su conjunto.

Los defensores de la integridad nacional fue realizado en 1951 con el auspicio del Museo Michoacano y el Instituto Nacional de Bellas Artes. La obra, que cubre una superficie de 135 m², fue ejecutada al fresco¹ con la utilización de cemento coloreado, una técnica bien conocida y manejada por el artista. Este procedimiento no era ajeno al autor, quien lo utilizó por primera vez un par de décadas atrás, en 1930, cuando en conjunto con Isabel Villaseñor pintó un mural en una escuela de Ayotla, Tlaxcala, el cual se considera el primer ensayo de aplicación del cemento coloreado en la historia de la pintura

¹ Técnicamente el procedimiento de pintura al fresco se explica de la siguiente manera: “es como una acuarela en que las tierras (óxidos de hierro, de cobre, de manganeso y de aluminio) se mezclan con agua y se aplican con rápidas pinceladas sobre una superficie de argamasa suave y aún húmeda. El cemento deberá haber fraguado lo suficiente, de modo que los colores no se corran, pero no estará tan seco como para impedir que los pigmentos reaccionen químicamente con la superficie. El color es parcialmente absorbido por capilaridad y provoca una reacción con la cal húmeda, formando una película de hidróxido de calcio, la cual se mezcla con la superficie coloreada incorporándosele y convirtiéndose en parte de la propia pared. Con el tiempo, la acción del aire lo transforma en carbonato de calcio, insoluble al agua. Si la capa de argamasa y cemento ha sido correctamente hecha y aplicada a la pared, el fresco durará tanto como el propio edificio”. Bertram D. Wolf, *Diego Rivera*, (Unión Panamericana, Washington, 1947). Citado por: Berta Taracena, “La pintura mural”, *Palacio Nacional*, México, Unidad Editorial de la Secretaría de Obras Públicas, 1976, p. 393.

mexicana.² En el caso de *Los defensores...* este procedimiento sirvió para crear una especie de guardapolvo que por su dureza sirviera de protección, el cual se eleva desde el suelo hasta dos y medio metros de altura.³

El mural se encuentra plasmado sobre los muros del cubo de la escalera, de doble rampa, del edificio que alberga al Museo Regional Michoacano. El espectador accede a este espacio desde la parte inferior de la rampa, antes de que ésta se bifurque, se puede apreciar en el muro trasero del edificio la parte central del mural, pero es hasta que el espectador se encuentra en la segunda planta de la construcción que puede contemplar la obra de manera integral.

El mural puede dividirse en dos secciones; el muro central y el derecho, que comparten la temática y forman una unidad, y por otra parte, el muro izquierdo con un tema diferente.⁴ No obstante, la obra guarda continuidad visual, dada por la forma en que está tratada la temática, el fondo rojo sobre el que ésta se muestra, y la disposición de los muros. Por eso, entre el muro central y el derecho con su temática común, y el muro izquierdo y su aparente rompimiento, se establece una sutil relación que otorga unidad a la obra.

El mural

El mural tiene como eje de la composición la figura de Cuauhtémoc, el cual está situado en el medio del muro central. Detrás de él se encuentran un águila y una serpiente de cascabel de gran tamaño; el

² Alfredo Zalce, *Exposición homenaje. Retrospectiva*, Morelia, Instituto Michoacano de Cultura, 1984, snp. "Cronología". Alfredo Zalce. "Gran artista mexicano", página web puesta en la red en mayo de 1999 y modificada el 19 de enero de 2003, acceso 29 de junio de 2003, <http://www.zalce.com/zalce/chronology.html>

³ Arriaga, Antonio, "Los murales del pintor Alfredo Zalce en el Museo Michoacano, INAH", *Anales del Museo Michoacano*, (segunda época), Núm. 5, Morelia, FIMAX Publicistas, 1952, snp.

⁴ En ocasiones se ha considerado que en la escalera del Museo Regional Michoacano se encuentran en realidad dos murales independientes. Uno de ellos ha sido denominado *Cuauhtémoc, símbolo de nuestra nacionalidad*, y el otro, *Los pueblos del mundo contra la guerra atómica* (éstos nombres pueden aparecer con ligeras variaciones).

ave aprisiona al reptil con su pico: la representación del escudo nacional. Cuauhtémoc y el ave, que parece protegerlo, dirigen sus miradas hacia la misma dirección. Este personaje central establece una línea divisoria entre los personajes colocados a ambos lados de la composición.

Cuauhtémoc sirve de división entre dos bandos enfrentados y a la vez comanda a uno de ellos. A su izquierda están representados algunos héroes y pasajes de la historia nacional, que en una secuencia temporal van desde el momento de la conquista española hasta la primera mitad del siglo XX. En el otro extremo, al lado derecho de Cuauhtémoc, se encuentran los “enemigos de la integridad nacional”. En primer plano se aprecian, delante de una pequeña multitud de personajes, las figuras de Hernán Cortés y la Malinche. De ese mismo lado del mural, en la parte inferior, hay una escena que muestra el despojo de un indígena, probablemente un mexica, llevada a cabo por dos soldados españoles ataviados con armaduras. Junto a la Malinche se halla un personaje vestido de abrigo y sombrero, quién mira de reojo esta acción, pero no parece estar dispuesto a impedirla, recibe además, el consejo de uno de los conquistadores españoles, mientras este último le ofrece un puñal en actitud disimulada. La escena, Zalce la explica como “los conquistadores dando consejos a los reaccionarios actuales”.⁵ Detrás de Cortés, un hombre intenta cubrirse el rostro con una mano en una actitud que denota vergüenza.

En la parte superior, de ese mismo lado, cerca del cascabel de la serpiente, se observan personajes y objetos identificados con compañías transnacionales. Hay uno, vestido de traje, al que se dirigen algunas miradas y el aplauso de una de las figuras. Este personaje está rodeado de utensilios metálicos y tiene cerca de sí una Coca-Cola, haciendo alusión al poder de penetración de elementos extranjeros y su aceptación irrestricta. También, en ese lado del mural, a la izquierda del mencionado personaje trajeado hay un grupo de cabezas y rostros que miran hacia Cuauhtémoc y el águila. Éstos, por sus facciones,

⁵ Citado por: Arriaga, Antonio, *Op. Cit.*, snp.

remiten a tipos extranjeros y algunos de ellos, los de los extremos se vuelven confusos y hasta grotescos. La disposición de éstos recuerda vagamente a algunos de los que aparecen en las obras de Orozco, como por ejemplo en su *Catarsis* del Palacio de Bellas Artes.

En el extremo del mural, detrás de los conquistadores, dos personajes vestidos de negro y encapuchados, sostienen a un hombre desnudo a quien le muestran una cruz que le cubre el rostro, en una alusión a las actividades restrictivas de la Inquisición y el oscurantismo de la Iglesia. Esta víctima lleva el gorro cónico color azafrán, que junto con el sambenito era impuesto a los reos por ese tribunal. Esta escena recuerda a la que plasmó Diego Rivera en la sección sur del muro poniente de la escalera de Palacio Nacional (1929-1935).

En esta sección del muro central, Zalce juega con la relación entre los enemigos de la nación mexicana y la traición interna. Así, la Malinche y el sentimiento de menosprecio de lo nacional y la preferencia de lo extranjero están presentes vinculados con la idea de que la reacción traiciona los intereses del pueblo mexicano.

A partir del centro de la composición y hacia la derecha, como telón de fondo, se despliega la bandera nacional. El color verde se encuentra interpuesto, en parte, entre Cuauhtémoc y la gran figura del águila. El blanco sirve de fondo a las imágenes de Miguel Hidalgo, José María Morelos y personajes que representan a participantes de algunos de los movimientos armados de la historia nacional, a partir de la guerra de independencia. Finalmente, ya en el muro derecho, delante del rojo se encuentran pintados los cadetes de Chapultepec; el manto rojo envuelve el cuerpo de uno de los caídos.

La figura de Hidalgo, espada en mano, recrea la imagen de éste como abolicionista de la esclavitud (una representación de Hidalgo varias veces presente en la pintura mexicana; por ejemplo en las de Orozco); a sus pies un indígena en cuclillas sostiene en sus manos unas cadenas rotas, en señal de libertad. Junto a Hidalgo se encuentra José María Morelos y tras ellos, personajes que representan a combatientes participantes en algunos de los movimientos armados en la historia del país. Aparecen desde un chinaco, hasta un par de miem-

bros del Ejército nacional mexicano, pasando por un zapatista y un villista.

En el muro derecho se encuentran Benito Juárez, Melchor Ocampo, Ignacio Ramírez (el Nigromante)⁶ e Ignacio Comonfort, los hombres de la Reforma; detrás de ellos un campesino. Junto a Juárez, un soldado con uniforme azul y huaraches pisotea una corona imperial y un gorro de clérigo, representando con ello la derrota del Imperio y de los conservadores, así como el enfrentamiento de los liberales con la Iglesia. Al fondo, en la parte superior, se encuentran Emiliano Zapata a caballo, con el fusil en alto en la mano derecha tomándolo por el medio, y debajo de él Francisco I. Madero y Venustiano Carranza. A continuación, en primer plano aparece Lázaro Cárdenas dirigiéndose a una mujer de apariencia humilde que lleva un niño en brazos, detrás de él dos campesinos armados con rifles. En el extremo del muro, obreros y en la esquina superior derecha la torre de un pozo petrolero.

En el muro izquierdo se encuentran representados diferentes tipos raciales que corresponden a habitantes de países del Tercer Mundo que se enfrentan a los horrores de la guerra. En el lado izquierdo aparecen, amenazantes y abiertas, las fauces mecánicas de un animal metálico que hecha raíces sobre monedas de oro. Junto a este ser se eleva una gran garra que sostiene una nube con una calavera en su centro, en clara alusión al poder mortífero de una bomba atómica –habían pasado apenas seis años desde las explosiones de Hiroshima y Nagasaki–; la parte inferior de esta garra es una tijera que se abre

⁶ Ignacio Ramírez “El Nigromante” (1818-1879), al ingresar a la Academia de Letrán a los 19 años, invitado por Guillermo Prieto, inició su discurso diciendo: “Dios no existe, las cosas de la naturaleza se sostienen por sí mismas”. Diego Rivera, en el fresco *Sueño de una tarde dominical en la Alameda*, puso a la imagen de este personaje la frase, “Dios no existe”, lo que ocasionó un conflicto que involucró al entonces arzobispo de México Luis Martínez Rodríguez, quien, pese a su amistad con el pintor, se negó rotundamente a bendecir el Hotel del Prado para su inauguración en 1948, sólo porque albergaba el mural de Rivera, a quien acusó de hereje. Véase: Judith Amador, “La historia del mural que atravesó la calle y obras de Diego Rivera en el museo más joven del INBA”. Página web del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, acceso 6 de julio de 2003, <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/reporta/reporta99/df001.html>

peligrosamente. Frente a estas figuras agresivas se encuentran unidas, con los brazos entrelazados, los diferentes pueblos que se les enfrentan.

El mural en su conjunto

En el mural puede apreciarse claramente la oposición de dos bandos. Del centro hacia la derecha se encuentran los personajes identificados con la conformación y defensa de la nación mexicana. En el lado opuesto están los agresores y traidores de esa nacionalidad. Por otra parte, los “pueblos del mundo” del muro izquierdo, parecen no sólo enfrentar el peligro de la guerra, sino que contemplan la lucha del pueblo mexicano que se exhibe ante sus ojos. De esta manera las gestas mexicanas adquieren un nuevo significado, cuando éstas sirven de ejemplo a otros pueblos y naciones del mundo.

El 7 de septiembre de 1950, algunos meses antes de iniciar los trabajos del mural, Zalce escribió en su diario:

Hace pocos días he dado principio a los proyectos del muro central del museo. Julio de la Fuente hizo un estudio sobre Cuauhtémoc que me dio algunas ideas fundamentales, referentes a diferentes aspectos o “modos” de ver a Cuauhtémoc por los mexicanos. Roberto Reyes Pérez me dio otra idea magnífica, que es la que voy a desarrollar en los muros laterales y es la de comparar el hecho histórico Cuauhtémoc con las guerras que sostienen en los últimos años pueblos militarmente débiles contra sus opresores poderosos: la India, China, Indochina, Malasia, y en éstos días Corea. Leí numerosos artículos de periódicos y revistas que me han ayudado a tener un sentido general de la proyección histórica de Cuauhtémoc sobre el México actual, tanto que encarna el símbolo de la nacionalidad, mientras que Cortés es el modelo ideal de los opresores del indio mexicano. Leí también el ‘Cuauhtémoc’ de Héctor Pérez Martínez. Me pareció un libro muy emocionante en algunos aspectos, reconstruido vívidamente; pero se insiste mucho en el carácter sanguinario y de antropofagia de los indios y no tiene la misma fuerza la descripción de lo positivo. Pero tomaré de allí una idea que es muy buena para el muro: Cuauhtémoc y Cortés, después de cuatro siglos aún están frente a frente y alinean a sus bandos, por un lado al pueblo de México y su héroes, por el otro a sus verdugos de ayer y de hoy.⁷

⁷ Alfredo Zalce. *Exposición homenaje. Retrospectiva...*, snp.; Alfredo Zalce. *Un arte propio*, (presen-



La temática del mural

El mural de Zalce muestra la conformación de la unidad nacional en medio del enfrentamiento con fuerzas internas, pero sobre todo externas, que atentan contra ella. En este contexto cualquier oposición entre los “héroes nacionales” queda superada por la consecución de un objetivo común: la defensa de la integridad y la soberanía nacionales. En esta lucha se establece una línea continua que parte de la conquista española y se resuelve en la llamada Revolución mexicana.

Debe tomarse en cuenta que el muralismo, como arte público impulsado y patrocinado desde las instituciones estatales, refleja en gran medida una visión oficialista de la historia. Así, aparecen toda una serie de personajes, muchos de ellos antagónicos entre sí, a pesar de lo cual la ideología nacionalista sostiene que a través de esas diferencias personales y de facciones se consiguió la unidad nacional. La ideología oficial hace tabla rasa de esas discrepancias y los concibe coadyuvando a todos para lograr la unidad, aunque esos no fueran sus propósitos expresos. Esta ideología también es, en gran medida, antihispanista. La España de la Conquista es identificada con la explotación, la iniquidad y la violencia.⁸

A Alfredo Zalce parece atraerle esa visión simplificada de la historia nacional que gusta de explicar la conformación del Estado y la nación mexicanos como el resultado del enfrentamiento de bandos antagónicos e irreconciliables. Pero cabría preguntarse si no le intere-

tación de Berta Taracena), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Difusión General, 1984, pp. 10-11. Raquel Tibol, *Gráficas y neográficas en México*, (Foro 2000), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Secretaría de Educación Pública, 1987, p. 183.

Un dato interesante, que permite tener noción del lugar ocupado por Cuauhtémoc dentro de la visión de la historia nacional reflejada en los muros, es que mientras al mismo tiempo que Zalce realizaba Los defensores... David Alfaro Siqueiros pintaba su Homenaje a Cuauhtémoc (1950-1951). Véase: Arturo Casado, “La crítica pro y contra de la Escuela Mexicana”, *Historia del arte mexicano*, tomo 13. Arte contemporáneo I, (Jorge Alberto Manrique, Coord.), México, Secretaría de Educación Pública, SALVAT, 1982, p. 1884, ilustración.

⁸ Véase: Abelardo Villegas, “El sustento ideológico del nacionalismo mexicano”, *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 397.

só esta manera de ver la historia patria precisamente porque le permitió resolver de manera más efectista el tema que se propuso tratar. Porque, después de todo, el muralismo en sus pretensiones de arte público lleva implícita la intención de transmitir de manera clara y directa un mensaje al espectador.

Por otra parte, en el movimiento muralista, los héroes nacionales han tenido una importancia relevante, ya que han sido tema frecuente a la vez que han servido como elementos de transmisión de un mensaje, de una ideología.⁹ Uno de esos héroes, que aparece al momento de la conquista y que se ha identificado con los orígenes de la nación mexicana es Cuauhtémoc, el cual va aparejado con su contraparte, el anti-héroe Hernán Cortés. A la par de los personajes y los individuos idealizados, también el pueblo, en cuanto masa anónima, fue enaltecido como el fundamento de la nueva sociedad que se planeaba construir.¹⁰ No obstante, y siguiendo una idea de Alaíde Foppa, puede decirse que ante el peligro que implicaba la realización de obras que podían convertirse en una simple apología de los héroes nacionales, el valor del trabajo de los más destacados muralistas reside en que incluyeron a aquellos en un contexto más amplio: pintaron héroes sin retórica.¹¹

Zalce, su pintura y sus ideas

En *Los defensores de la integridad nacional*, están plasmadas muchas de las ideas y preocupaciones del autor. Tanto las del artista como las del hombre comprometido con la realidad de su tiempo; ambas inseparables en sus creaciones. Sin ser militante de ninguna organización política, tuvo una postura ideológica que quedó reflejada en sus obras.

⁹ Véase: Xavier Moysén, "El 'héroe' en la obra de Diego Rivera", *La iconografía en el arte contemporáneo (Coloquio Internacional de Xalapa)*, (Estudios de Arte y Estética 16), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982, pp. 197-198.

¹⁰ *Ibid.*, p. 205.

¹¹ Véase el comentario de Alaíde Foppa al texto de Xavier Moysén. *Ibid.*, pp. 207-208.

Alfredo Zalce Torres nació en 1908 en Pátzcuaro, Michoacán. Sus padres fueron Ramón Zalce y María Torres, fotógrafos de profesión. Cursó estudios primarios y secundarios en la ciudad de México, al tiempo que ayudaba a su madre en las tareas del revelado. En 1924, a los dieciséis años de edad ingresó a la Academia de San Carlos, en donde tomó clases de pintura con Germán Gedovius, dibujo al natural con Leandro Izaguirre y Sóstenes Ortega, y anatomía con Carlos Dublán. Por su parte, José María Lozano y Juan Pacheco lo instruyeron en Historia del Arte y Perspectiva, respectivamente. Participó en el movimiento estudiantil en pro de la autonomía universitaria y en la frustrada reforma de la Escuela, impulsada por Diego Rivera desde la Dirección. Completó su formación académica en 1931 con el grabador Emilio Amero, quien le enseñó la técnica de la litografía en la Escuela Central de Artes Plásticas. Allí mismo, asistió a la cátedra de Rivera. Ese mismo año estudió escultura y talla directa con Guillermo Ruiz en la Escuela de Talla Directa del Ex-Convento de la Merced. Su labor docente inició en 1930 cuando fundó la Escuela de Pintura y Escultura en Taxco, Guerrero.¹²

Zalce participó activamente en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) que se fundó en 1933 en medio de un clima de intenso nacionalismo y de gran interés en las ideas socialistas. La sección de artes plásticas de la LEAR, la más activa de todas, comprendía los sectores de pintura, escultura y grabado. Al frente de ella estaban Leopoldo Méndez, Fernando Gamboa y Alfredo Zalce.¹³

El mismo Zalce consideraba que entre los logros de la LEAR el primero fue:

...haber traído a mucha gente para que se integrara en actividades políticas que de otra manera no hubiera realizado... Surgió cuando la guerra y el fascismo constituían dos grandes amenazas. Era un peligro para México y para todo el mundo. Nadie sabía que iba a suceder, de manera que, si se

¹² Para un conocimiento más detallado de la biografía de Alfredo Zalce, consúltese: "Cronología". *Alfredo Zalce. "Gran artista mexicano"*, página web citada. *Alfredo Zalce. Exposición homenaje. Retrospectiva...*, snp.

¹³ Gutiérrez, Juana, Nanda Leonardini y Jenny Stoopan, "La época de oro del grabado en México", *Historia del arte mexicano*, tomo 14. Arte contemporáneo II..., pp. 2014, 2016.

participaba contra el fascismo, era ya tomar una posición política; la LEAR sirvió también para neutralizar a personas que no eran muy entusiastas de ideas progresistas; al neutralizarlas, por lo menos, ya no eran elementos dañinos. Ellos presumirían que estaban en un organismo cultural y artístico y, por eso, no se pasarían al enemigo.¹⁴

Posteriormente, en 1937, Zalce formó parte del primer grupo del Taller de Gráfica Popular (TGP) y participó en todos sus trabajos, exposiciones y ediciones hasta su voluntaria separación por diferencias teóricas en 1947.¹⁵ Sobre el taller precisó en una carta a Antonio Rodríguez:

La finalidad de los que fundamos el TGP era hacer gráfica para el pueblo; nuestros clientes eran las organizaciones obreras. El grabado tenía una función determinada, un consumidor real y no un cliente hipotético. No entró el TGP en concursos ni sacamos premios ni menciones honoríficas. No estuvimos a la moda porque nuestro trabajo era vital... Si a los críticos les gustaba o no les gustaba nuestro trabajo, no tenía importancia porque ya sea una conferencia antinazi, una escuela, un Primero de Mayo reclamaban nuestro esfuerzo. Un clima social determinado hace florecer cierto arte...”¹⁶

En 1949, Zalce dejó la ciudad de México para regresar a Michoacán, en donde fundó un Taller de Artes Plásticas, en Uruapan. Al año siguiente se trasladó a Morelia. En esta ciudad se integró a la Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana como jefe de la sección de artes plásticas, a partir de 1952; permaneció relacionado con esta institución hasta 1963.¹⁷

¹⁴ Citado en: *Ibid.*, pp. 2014-2015.

¹⁵ En su artículo segundo, la *Declaración de principios del Taller de Gráfica Popular*, señalaba que el taller “(realizaría) un esfuerzo constante para que su producción (ayudara) al pueblo mexicano a defender y enriquecer la cultura nacional, lo que no (podía) lograrse sin la existencia independiente de México en el mundo pacífico. Ades Dawn, *Arte en Iberoamérica, 1820-1980*, España, Ministerio de Cultura, Turner, 1990, p. 325.

¹⁶ Citado por: Raquel Tibol, *Gráficas y neográficas en México...*, pp. 178-179.

¹⁷ En el año 2001 finalmente aceptó el Premio Nacional de Arte, que había rechazado previamente, el cual le fue entregado al año siguiente por el presidente de la república. Falleció el 19 de enero de 2003, en Morelia, siete días después de haber cumplido 95 años de edad. Véase: “Cronología”, *Alfredo Zalce, “Gran artista mexicano”*, página web citada. *Alfredo Zalce. Exposición homenaje. Retrospectiva...*, 1984, snp.

Por otra parte, un tanto al margen del contenido ideológico de la obra mural de Zalce, está la preocupación del artista por encontrar la solución estética al problema planteado. En la disposición de sus murales y la forma en que presenta el contenido se percibe un intento por lograr un equilibrio entre la forma plástica y los fines didácticos y propagandísticos que persigue. Como muestra de estas inquietudes quedan las palabras que el 2 de septiembre de 1946 escribió en su diario:

Por muchos años he tratado de comprender bien las consecuencias de la frase: “forma y contenido”. Es un lugar común lo de que según es el contenido así es la forma, y de que la forma y contenido son inseparables. Cuando creía ya entenderlo, los ejemplos de pinturas que veía no me parecían tan claros. Concretamente, el “contenido revolucionario” de algunos cuadros no estaba de acuerdo con la forma pues esta última me parece o “académica” o “modernista”. Mi confusión era provocada por la idea muy generalizada y difundida en artículos y críticas de decirle contenido al tema. Y allí está todo, pues una cosa puede tener un tema revolucionario y ser una obra malísima desde el punto de vista plástico.¹⁸

Una muestra de estas inquietudes y la forma en que fueron resueltas por Zalce puede verse en *Los libertadores*, pintado en la escalera del Palacio de Gobierno en Morelia, Michoacán. En esta obra aparecen Hidalgo y Morelos como centro de una composición en que la disposición de las lanzas y espadas crean un efecto de fuga que es irradiado a partir del centro de la composición.¹⁹

¹⁸ Citado por: Raquel Tibol, *Gráficas y neográficas en México...*, p. 181.

¹⁹ De acuerdo con Teresa del Conde, Zalce, al pensar en ese conjunto tuvo más en cuenta el papel que juegan las lanzas en la famosísima pintura de Velázquez *La rendición de Breda* que en el objetivo al que esas espadas estaban virtualmente dirigidas. Véase: Teresa del Conde, “Zalce, corrientes profundas”, *Alfredo Zalce. Artista michoacano*, México, Gobierno del Estado de Michoacán, Secretaría de Educación Pública, Instituto Politécnico Nacional, Instituto Michoacano de Cultura, 1997, pp. 23-24.

Zalce como muralista

Alfredo Zalce, como miembro de una generación posterior a Rivera, Orozco y Siqueiros, desarrolló su obra cuando el movimiento muralista ya había tenido logros importantes. En los años cuarenta y a principios de los cincuenta el muralismo mexicano alcanzó un gran momento de esplendor. No fue en esos años que se crearon las que se consideran obras maestras, pero sí fue el momento en que el reconocimiento de la escuela alcanzó su cima; la crítica, mexicana y extranjera, reconoció lo que se considera el milagro del renacimiento mexicano. Las instancias oficiales miraban con gran complacencia y orgullo el éxito del muralismo, por el prestigio que le proporcionaba al país un arte reconocido y por su carácter nacionalista; en consecuencia se multiplicaron los encargos de decoración mural para los artistas, las exposiciones y los homenajes a los mayores de ellos.²⁰

No obstante, debe reconocerse que cuando Zalce realizó *Los defensores de la integridad nacional*, ya tenía una experiencia de dos décadas en la elaboración de murales. En 1930, con Isabel Villaseñor, había pintado un mural exterior en la fachada de la Escuela de Ayotla, en Tlaxcala. En 1932 realizó, *Lavanderas*, fresco (actualmente tapado con cal) y *Mujeres trabajando* (Escuela Industrial para Mujeres), ambos en la ciudad de México.²¹ En 1936, con un equipo de la LEAR, integrado por Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Fernando Gamboa pintó al fresco el mural *Los trabajadores contra la guerra y el fascismo*,

²⁰ Manrique, Jorge Alberto, "La crisis del muralismo", *Historia del arte mexicano*, tomo 14. Arte contemporáneo II..., p. 2007.

²¹ La información sobre el fresco *Lavanderas* es contradictoria. De acuerdo con los datos contenidos en el catálogo de una retrospectiva de la obra de Zalce efectuada en 1984, este mural fue pintado en 1932 en la Escuela Daniel Delgadillo, ubicada en la calle República de Cuba, en la Ciudad de México. Según la misma fuente esta obra fue tapada con cal. Asimismo, se señala que al año siguiente Zalce realizó una obra al fresco de 100m² (no se proporciona el título), en el vestíbulo de la Escuela Doctor Balmis, la cual fue posteriormente destruida. Por su parte, la información de una página web dedicada al pintor michoacano consigna que *Lavanderas* es en realidad esta última obra, realizada en 1933 en la mencionada escuela y tapada posteriormente con cal. Véase: *Alfredo Zalce. Exposición homenaje. Retrospectiva...*, snp. "Cronología". *Alfredo Zalce. "Gran artista mexicano"*, página web citada.

100 m², en el cubo de la escalera de los Talleres Gráficos de la Nación (actualmente desprendidos y embodegados). Ese mismo año pintó *Lenin*, en colaboración con Leopoldo Méndez, muro semicircular en la Confederación Revolucionaria Michoacana del Trabajo (destruido). Un año después, 1937, realizó un mural en una escuela de Manzanillo, Colima. Otro en 1938, *Las luchas sociales del estado de Puebla*, en colaboración con Ángel Bracho y Rosendo Soto, Escuela Normal de Puebla. De 1942 es *La prensa reaccionaria de México*, realizado en la Escuela Secundaria Núm. 2 de la ciudad de México (destruido). En 1950 pintó, en colaboración con Ignacio Aguirre y Pablo O'Higgins, *Éxodo de la población de la región del Paricutín*, fresco, 3x4m, en la escuela rural Caltzontzin, en Michoacán.²²

Sin embargo, para entender de manera integral la obra de Zalce, y partiendo de una perspectiva más amplia, debe tenerse en cuenta que el muralismo se inscribe dentro de un vigoroso movimiento creativo que se manifestó en todo el conjunto de las artes mexicanas durante

²² Tras la realización de *Los defensores de la integridad nacional*, continuó Zalce su labor como muralista. En 1952 elaboró el fresco *Fray Alonso de la Vera Cruz*, 12 m², en la Sala de Historia y Antropología del Museo Regional Michoacano de Morelia. En 1956 realizó un mural transportable, conformado por cuatro tableros, que se encuentra en la Casa Natal de Morelos, en Morelia, Michoacán. Ese mismo año, en el techo de la Cámara de Diputados de Michoacán ejecutó el fresco *Contribución de Michoacán en la elaboración de la Constitución de México*. Al año siguiente concluyó el mural *Importancia de Hidalgo en la Independencia*, que iniciara en 1955 para el Palacio de Gobierno de Morelia. En esta obra utilizó la técnica del fresco y cemento coloreado. En 1958 ejecutó un mural, de mosaico de vidrio, de 66 m², intitulado *Lo social en el desarrollo de los deportes*, en un muro exterior del Parque Deportivo de Nuevo Laredo, Tamaulipas. En 1959 elaboró un mural para una escuela rural de Uruapan, Michoacán. De 1961 es *Historia de Morelia*, un fresco para la Cámara de Diputados de Michoacán en Morelia, 350 m², el cual concluyó al año siguiente. En 1962 ejecutó el mural en acrílico, *La industria y el comercio en México*, 3x32 m, en la Secretaría de Industria y Comercio, de la ciudad de México, y el fresco *La conversión de los indios al credo cristiano* para el corredor sur de la Cámara de Diputados de Michoacán, en Morelia, 150 m². En los años 1964-1965, realizó varios temples para las salas preclásica y tolteca del Museo Nacional de Antropología, de la ciudad de México: *Vista reconstructiva de Tlapacoya*, 5x3 m, *Una escena de la vida diaria en la época preclásica*, 7.5x5 m, *Representación reconstructiva de un juego de pelota*, 4x3 m, *Pintura reconstructiva de Coatipatlí*, 8x4 m, *La lucha de Quetzalcóatl*, 5x4 m, *Reconstrucción de un templo tolteca*, *Difusión de la cultura tolteca*. En 1968 elaboró un retrato monumental del *Libertador Miguel Hidalgo* para una plaza de la Villa Olímpica, de la ciudad de México. Este retrato es una reproducción ampliada de un grabado realizado por el artista en 1949. En 1989 concluyó un mural en la Procuraduría General de Justicia de la Nación del Distrito Federal. *Alfredo Zalce. Exposición homenaje. Retrospectiva...*, snp. "Cronología". *Alfredo Zalce. "Gran artista mexicano"*, página web citada.

la primera mitad del siglo XX. La música, la danza, el cine, la literatura, la fotografía, las artes plásticas, fueron partícipes de este florecimiento artístico. Las creaciones tuvieron un profundo carácter nacionalista y se identificaron con los ideales sociales emanados de los movimientos reivindicativos de inicios de siglo.

Un evento trascendental en el desarrollo del muralismo mexicano fue la creación, en 1922, del Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores. De acuerdo con Orozco, el sindicato en sí no tenía ninguna importancia, pues no era una agrupación de obreros que tuvieran que defenderse de un patrón, pero el nombre sirvió de bandera a pensamientos que venían perfilándose, basados en ideas socialistas contemporáneas. El sindicato dio a conocer un manifiesto que llevó por título *Declaración social, política y estética*.²³

²³ Tibol, Raquel, *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*, México, Editorial Hermes, 1964, p. 147.

El mismo Orozco señala que fue Siqueiros quién redactó el manifiesto, el cual decía lo siguiente: “El Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores a las razas nativas humilladas a través de los siglos; a los soldados convertidos en verdugos por sus jefes; a los trabajadores y campesinos azotados por los ricos; a los intelectuales que no adulan a la burguesía. Estamos de parte de aquellos que exigen la desaparición de un sistema antiguo y cruel, dentro del cual tú, trabajador del campo, produces alimentos para los gacznates de capataces y politicastros, mientras mueres de hambre; dentro del cual tú, trabajador de la ciudad, mueves las fábricas, tramas las telas y creas con tus manos las comodidades para rufianes y prostitutas, mientras tu cuerpo se arrastra y se congela; dentro del cual tú, soldado indio, abandonas heroicamente la tierra que trabajas y das tu vida interminablemente para destruir la miseria que se abate desde hace siglos sobre tu raza. No sólo el trabajo noble, sino hasta la mínima expresión de la vida espiritual y física de nuestra raza brota de lo nativo (y particularmente de lo indio). Su admirable y extraordinariamente peculiar talento *para crear belleza: el arte del pueblo mexicano es el más grande y de más sana expresión espiritual que hay en el mundo* y su tradición nuestra posesión más grande. Es grande porque siendo del pueblo es colectiva, y esto es el por qué nuestra meta estética es socializar la expresión artística que tiende a borrar totalmente el individualismo, que es burgués. *Repudiamos* la llamada pintura de caballete y todo el arte de los círculos ultraintelectuales, porque es aristocrático, y glorificamos la expresión del Arte Monumental, porque es una propiedad pública. Proclamamos que dado que el momento social es de transición entre un orden decrepito y uno nuevo, los creadores de belleza deben realizar sus mayores esfuerzos para hacer su producción de valor ideológico para el pueblo, y la meta ideal del arte, que actualmente es una expresión de masturbación individualista, sea de arte para todos, de educación y de batalla”. Reproducido por: Raquel Tibol, *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea...*, pp 147-148; Jorge Alberto Manrique, “Los primeros años del muralismo”, *Historia del arte mexicano*, tomo 13, Arte contemporáneo I..., p. 1854.

Este documento, a pesar de la rudeza de su lenguaje y de sus afirmaciones y proposiciones aventuradas, contenía ideas capitales reconocibles en el rumbo que tomó la obra de los artistas: un arte público, un arte incendiario, un arte atento a la realidad del país, la trinidad obrero, campesino, soldado, entre otras. El sindicato fue efímero, pero su influencia perduró y marcó el desarrollo del arte mural.²⁴

Los muralistas crearon obras con un marcado sentido nacionalista, que sin embargo, tuvo aspiraciones de universalidad. Los artistas mexicanos, entre los que destacan los muralistas, tuvieron conciencia del tipo de obras que crearon y deseaban plasmar y resaltar los elementos nacionales para mostrarlos al mundo. El muralismo mexicano tuvo una gran carga de búsqueda interior, de auto conocimiento, pero también tuvo el afán de mostrar y compartir el resultado de esa búsqueda.

Un hecho que debe considerarse es que la condición que posibilitó el desarrollo de la pintura mural provino de una instancia ajena a los pintores: el mundo oficial. Desde el primer momento la pintura estuvo tan ligada a éste que fue casi el único mecenas posible del arte monumental.²⁵ Esta circunstancia, con sus excepciones, influyó en las pinturas, que reflejaron en gran medida los afanes ideológicos del Estado mexicano y de los gobiernos posrevolucionarios.

La pintura mural se ocupó tanto de inventar una historia en común que legitimara desde el pasado al nuevo régimen, como de vigilar y juzgar el nuevo rumbo de los sucesos históricos derivados de las transformaciones del orden económico, político y social.²⁶ El muralismo, en su conjunto, buscó dar cuerpo a los elementos constitutivos de la cosmovisión del “mexicano” en distintos ámbitos

²⁴ Manrique, Jorge Alberto, “Los primeros años del muralismo”, *Historia del arte mexicano*, tomo 13, Arte contemporáneo I..., pp. 1854-1855.

²⁵ Manrique, Jorge Alberto, “La crisis del muralismo”, *Historia del arte mexicano*, tomo 14, Arte contemporáneo II..., p. 2008.

²⁶ Azuela de la Cueva, Alicia, *Arte y poder. La revolución pictórica de la Revolución Mexicana y su influencia en la construcción de una imagen*, Tesis para optar por el grado de Doctora en Ciencias Sociales, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, A. C., Doctorado en Ciencias Sociales, 2001, p. 328.

²⁷ *Idem.*

del pensamiento y de la sensibilidad. Lo anterior se persiguió a partir de una serie de propuestas ético-estéticas que incluyeron por igual los principios cívicos que las predilecciones artístico-culturales provenientes del acervo artístico tradicional. A la vez que le dio cuerpo a los elementos de identidad nacional, se trató de dotarla de un lenguaje plástico único que, por su supuesta autenticidad y raigambre en lo propio, contribuyeron también a formar la unidad patria.²⁷

Sin embargo, debe reconocerse que, gracias a su elevado valor artístico, las obras de los muralistas mexicanos, Zalce entre ellos, permanecen como testimonio de uno de los movimientos más importantes en la historia de la pintura mexicana y universal.



Recibido: 11 de diciembre de 2006.

Aceptado: 4 de mayo de 2007.