UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO
FACULTAD DE FILOSOFÍA
MAESTRÍA EN ESTUDIOS HISTÓRICOS

Aurora Reyes pionera de la curaduría pública: legado del muralismo mexicano del siglo XX

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de
Maestra en Estudios Históricos

Presenta
Lic. en Artes Visuales
Camila Ríos Otero

Dirigida por
Dra. Eva Natalia Fernández

Dra. Eva Natalia Fernandez
Presidenta
Dra. Ma. Margarita Espinosa Blas
Secretaría
Dra. Ilse Mayte Murillo Tenorio
Vocal
Dra. María Sicarú Vásquez Orozco
Suplente
Dra. Ana Bugnone
Suplente

Centro Universitario, Querétaro, Qro.
Octubre, 2026
México

REPOSITORIO INSTITUCIONAL DGBSDI-UAQ

La presente obra está bajo la licencia:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es

CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:

Atribución — Usted debe dar crédito de manera adecuada , brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios . Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.

NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales .

SinDerivadas — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una excepción o limitación aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como publicidad, privacidad, o derechos morales pueden limitar la forma en que utilice el material.

A un alma como la mía

Agradecimientos

Principalmente a mis Silvias y mis Rafaeles.

Mi primer lugar de cobijo y fe, a mi mamá, abrazaste mis sueños entre tus brazos como hermoso árbol, esperando se volvieran frutos, este es uno de ellos, esta tesis es tan tuya como mía, gracias por acompañarme en mis desvelos y ensoñaciones, en mis luces y obscuridades, en el camino sinuoso pero bello del arte, fue un placer recorrer junto a ti los vestigios del muralismo, detenernos en la contemplación, gracias por este viaje como por tantos otros.
Papá, gracias por simplemente creer en mi poder como creadora.
Rafael, Silvia, mis amados hermanos, son la mayor bendición de mi vida y la prueba fehaciente de que existe vida inteligente en el planeta.
Vanessa, ahora eres mi hermana, gracias por Gabriel.
Gabriel, gracias por ser el bebé de la familia y llegar en el momento preciso.
Gracias a la Madre Tierra.
Gracias a las matriarcas de mi vida, mi mamá Silvia Otero, mamá Oshe, mamá Lala, mamá María, Doña Vicenta, mi tía Maricarmen Otero.
Mis primas amadas Abril, Mary, Ale y su Aurora.
Mi amiga, hermana del alma, Karime.
El tótem de mis amigas, Carmen, Bere, Jessy, Jaramar, Anller.
Guillermo y su esposa, los artistas de Dios.
Gabriela Sánchez y Fernanda Lumbreras, mujeres sabias.
A mi *alma mater*, la Universidad Autónoma de Querétaro, a Vero y Diana de la MEH, al Dr. Jesús González Aguilar, con quien discutí en los talleres de pintura sobre la mano invisible del mundo del arte, al Mtro. Gerardo Islas y al Dr. Jorge Arturo Velázquez Hernández, quienes apoyaron mi proyecto de maestría desde el primer momento, así como al Dr. Iván Mora Muro quien de igual modo apoyó mi protocolo desde sus primeros bocetajes, a la Dra. Sicarú, mi más profunda estima, quien compartió sus conocimientos sin reservas sobre lo qué ocurre tras bambalinas para la puesta en escena de exposiciones en mi formación como artista, al Dr. Raúl Olvera quien se entusiasmaba con mis hallazgos a lo largo de la investigación, a mi Directora de tesis y quien ahora es una formidable amiga, Eva Natalia Fernández, por su apoyo más allá del papeleo, en ella tuve un acompañamiento verdaderamente comprometido y el aliento necesario para emprender y terminar la investigación.

A mi sínodo, a la Dra. Margarita, una investigadora aguerrida y quien inspiró a la generación a defender nuestras propuestas interdisciplinares, además de confirmar que mi investigación aporta un verdadero hallazgo. A la Dra. Ana Bugnone, con quien coincidimos en la necesidad de investigaciones de este tipo, serias y comprometidas. A la Dra. Ilse Mayte Murillo, quien también como yo comparte el signo de la revolución.

A mis compañeros de la maestría, quienes nos adentramos en el mundo de la disciplina histórica y emprendimos en mente, cuerpo y corazón el camino de la interdisciplina.

A la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e innovación SECIHTI (antes CONAHCYT) por financiar la investigación, al Centro Nacional de Documentación e Información de Artes Plásticas CENIDIAP por abrirme las puertas a su vasto acervo, al Director del Centro Escolar Revolución Gerardo Eduardo Lumbreras quien amablemente me permitió hacer registro de los murales y vitrales, a los albaceas del legado de Aurora Reyes, los hermanos Godoy, quienes autorizaron mi proyecto curatorial para la exposición *Aurora Reyes. Florecer en el desierto* (2026) y al Programa de la Maestría en Estudios Históricos por confiar en mi proyecto de tesis.

ÍNDICE

ÍNDICE **1**
INTRODUCCIÓN **2**
Levantar de las ruinas del olvido, el muro de la memoria **2**
Capítulo I. Aurora Reyes, muralista pionera en las prácticas curatoriales mexicanas **19**
1.1. Los "hijos" de la revolución. De las armas a los muros 22
1.2. Aquí yacen las hijas de la revolución. Efigie del muralismo mexicano. 27
1.3. Aurora Reyes: regionalizar haciendo visible lo invisible 36
1.4. Análisis iconográfico e iconológico como pautas para rastrear las prácticas curatoriales en la obra de Aurora Reyes 43
Capítulo II. El andamiaje de un ideario: lo público como medio, lo monumental como legitimidad y lo nacional como promesa **48**
2.1. El manifiesto del movimiento muralista como bandera de los representantes oficiales 52
2.2. Poder geocultural del mecenazgo en el siglo XX: ideólogos y promotores culturales 57
Lo dicho y lo que queda por decirse sobre la empresa Vasconcelista: Monismo estético o construir castillos sobre arenas movedizas 57
Una golondrina no hace verano 59
Triunfos y derrotas: cual evangelización en tierra virgen 68
2.3. Los muralistas, un círculo de poder de la élite intelectual mexicana 72
2.4. El muro: un espacio público monopolizado 80
Capítulo III. Aproximaciones a las prácticas artísticas agonísticas en el espacio público: el hacer curatorial de Aurora Reyes **82**
3.1. Estetización del poder: Instrumentalización del espacio público como campo de batalla 86
3.2. Curaduría pública: la performatividad de la puesta en escena a través del muro 91
3.3. Agonismo entre representaciones: pujas en el campo de lo simbólico entre Reyes y Rivera 94
3.4. Entre lo oficial y lo marginal. Apuntes sobre la práctica curatorial de Gamboa y la práctica curatorial de Reyes 110
CONCLUSIONES **125**
Despertar sin amnesia: La existencia de las prácticas curatoriales de Aurora Reyes como hecho manifiesto **125**
Índice de imágenes **134**
Índice de mapas **134**
Índice de figuras y tablas **134**
CORPUS DE FUENTES CONSULTADAS **135**

Resumen

Esta tesis es el nutrido resultado de una investigación desarrollada dentro del programa de la Maestría en Estudios Históricos en la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Querétaro. A través de diversos archivos, acervos, museos, documentación y estudios *in situ,* se reconstruyeron las prácticas curatoriales desarrolladas dentro del muralismo mexicano por un agente femenino, la muralista Aurora Reyes. Dichas prácticas se evidencian a lo largo de su hacer como creadora, en el que realizó las funciones un curador: *seleccionar*, *negociar*, *mediar*, *relacionar* y *escenificar*, y *crear* con el estilo particular monumental del muralismo; por lo tanto; se propone a lo largo de la investigación a la artista como pionera en un hacer curatorial dentro del movimiento, resultado de la riqueza del mismo, ya que el espacio expositivo habitual y la forma de circular los motivos plásticos-políticos se llevó en la arena pública, y, en el cual las pujas simbólicas y reclamo de memoria tuvieron su lugar, dando como resultado a la curaduría pública.

El hallazgo de la curaduría pública en el siglo XX se presume como útil para los estudios históricos sobre prácticas curatoriales y sobre muralistas mexicanas, ya que rescata un hacer que había pasado desapercibido o que fue invisibilizado por la historiografía.

El objetivo principal de la tesis fue alcanzado al demostrar que existieron prácticas curatoriales dentro del movimiento muralista por agentes femeninos al mapear su agencia en el espacio geocultural y a través de su hacer frente al monopolio existente de los muralistas, quienes gozaban del apoyo y mecenazgo del Estado y por lo tanto de la membresía o legitimidad como los artistas canónicos y forjadores del movimiento y estilo, desplazándolas como aprendices, sin embargo; por medio de una práctica agonista que respondía a la marginación lograron hacerse de un espacio en los andamios, de un muro y de su propia narrativa y así reclamar memoria.

Palabras clave:

Aurora Reyes, Práctica curatorial, Muralismo mexicano, Agonismo, Espacio público, Agencia geocultural.

Abstract

This thesis is the result of an enriched research developed in the Master's Degree Program in Historical Studies of the Faculty of Philosophy, Autonomous University of Querétaro, through a wide variety of archives, collections, museums, documentation, and *in situ* studies the curatorial practices were reconstructed inside the mexican muralism by a feminine agent, the muralist Aurora Reyes.Those practices were proved throughout her work as creator, in which she performed the functions of a curator: select, negotiate, mediate, relationate, assemble, and create with the particular monumental style of the muralism; therefore; the artist is presented as the pioneer in a curatorial working way inside the movement, resulted from the complexity of itself, due to the habitual expositive space and the way of circulate the motives plastics-polics were taken to the public arena, and in which the symbolic bids and the memory reclaim took place, having as result the public curatory.

The discovery of the public curating in the 20th Century is presumed as useful for the historical studies about curatorial practices and about Mexican muralists, due to the recovery of practices that had been passed unnoticed or that were invisibilized by the historiography.
The thesis main objective was reached by proving the existence of curatorial practices in the muralist movement by feminine agents by mapping their agency in the geocultural space and in their way of creating towards the existing monopolium of the male muralist, who enjoyed of the support and patronage from the State and therefore of the membership or legitimacy of being the canonic and main pioneers of the movement and style, displace them and colocating them as apprentices, however; by means of an agonistic practice that responded to the margination they were able to make a place for themselves in the scaffolds, a wall and their own narrative an in that way reclaim memory.

Key words:

Aurora Reyes, Curatorial practice, Mexican muralism, Agonism, Public space, Geocultural agency.

INTRODUCCIÓN

Levantar de las ruinas del olvido, el muro de la memoria

The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed.

Walter Benjamin, *Theses on the Philosophy of History*[1]

La presente investigación se centra en la producción artística desarrollada en México durante el siglo XX, específicamente en el movimiento muralista. Dicho movimiento está evidenciado a partir de un conjunto de fuentes testimoniales del pasado que posibilitan la generación de nuevo conocimiento historiográfico por parte de investigaciones planteadas desde la historia del arte contemporáneo. El alcance del movimiento artístico no sólo se reflejó en el pasado posrevolucionario mexicano, éste también tiene importancia desde las políticas culturales y la generación de proyectos actuales como el reciente Museo Vivo del Muralismo inaugurado en septiembre del 2024 con sede en lo que fue el edificio de la Secretaría de Educación Pública en la Ciudad de México.

El movimiento muralista permite nuevos planteamientos y cuestionamientos desde la disciplina histórica a la vez que hace una mancuerna interdisciplinar desde los estudios visuales, ya que esto enriquece y fortalece el camino y la propuesta investigativa.

La tesis buscó responder una serie de interrogantes que nacieron debido al vacío historiográfico existente sobre las prácticas curatoriales mexicanas en el siglo XX, especialmente por aquellas desarrolladas por mujeres artistas o curadoras, que si bien no se denominaron de aquel modo, ejercieron dichas funciones. La búsqueda de respuestas no sólo ayudó a trazar una ruta de aproximación al objeto de estudio, del mismo modo aquel camino teórico-metodológico llevó a la formulación de la aportación más valiosa del trabajo, que es la curaduría pública como legado del movimiento muralista mexicano.

Para llegar a ello, el andamiaje teórico que permitió que se estableciera un marco teórico-metodológico que enriqueciera y fortaleciera la propuesta de curaduría fue a través del análisis documental en relación con las propuestas teóricas de Hans Ulrich Obrist, José Roca, Marcelo Pacheco y Santos Mateo.

---

[1]Walter Benjamin, sobre el *Angelus Novus* en la tesis "IX", *Theses on the Philosophy of History*, Edited and with an introduction by Hannah Arendt translated by Harry Zohn, Inc., New York., 1968, Originally published in Germany by Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. Copyright by Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1955. La cual traduzco del siguiente modo: El ángel desearía detenerse, despertar los muertos y restaurar lo que ha sido destruido.

Por medio de este trabajo se buscó restaurar ciertas grietas históricas resultantes de la prolongada negativa de los críticos e historiadores del arte para habilitar el testimonio de las mujeres como artistas y en el caso del muralismo mexicano no sólo invisibilizar su agencia como artistas sino también como curadoras; el trabajo sostiene a lo largo del mismo que la obra de las mujeres artistas es fundamental para la historia del arte y es un fiel testimonio de un estilo, de una técnica y de una gestualidad artística establecida desde la feminidad de las mismas, en este caso de las muralistas, por lo tanto es necesario el registro y preservación de sus manifestaciones, de sus gestualidades y de su propuesta artística.

En el proceso de recuperación de esa memoria se hizo presente una crítica de la crítica de arte, ya que no sólo hubo una carencia en la historiografía del arte mexicano, sobre la actividad plástica de las muralistas por un largo período, sino que con mayor rotundez existió una especie de ceguera a su aporte en las prácticas curatoriales. Una omisión, casual o intencionada, que se dilucida a lo largo de esta tesis.

Si bien es cierto que para el caso de las muralistas mexicanas que ejecutaron obra durante el siglo XX sí hay historiadoras del arte que se han encargado de emprender la misión del rescate de su legado y que se han sumado a la tarea de subsanar aquellas lagunas, también es innegable que no hay casos en los que se examine o busque analizar el terreno de la curaduría encabezado por ellas, sólo el de la figura del curador, como el caso de Carlos Molina[2], quien reconstruye la figura del curador mexicano a partir del hacer artístico realizado por Fernando Gamboa.

Es por ello que trabajos como *La sangre dividida*[3] (1990), a cargo de Roberto López Moreno y Leticia Ocharán, pioneros en investigaciones sobre la artista con un corte biográfico-histórico son fundamentales como pilares de investigaciones históricas que rescatan el legado de las muralistas. Así como los trabajos de investigación con un enfoque histórico y más actual como la tesis de maestría de Yellmi Celia Jimenez Espinoza, *Abriendo caminos: Aurora Reyes, maestra de dibujo, en la secretaría de Educación Pública (SEP) (1927-1964)*[4]*,* 2023, en el que rastrea su formación y camino en la enseñanza, enfocándose

---

[2] Carlos Molina, "Fernando Gamboa y su particular versión de México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* Núm. 87, 2005. Disponible en: https://www.scielo.org.mx/pdf/aiie/v27n87/v27n87a4.pdf

[3] Roberto López Moreno, Leticia Ocharán, *La Sangre dividida, (*Chihuahua, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Programa Cultural de las Fronteras PCF/ Gobierno del Estado de Chihuahua, 1990), obra disponible en Internet Archive. https://archive.org/details/lasangredividida0000reye

[4] Yellmi Celia Jimenez Espinoza, "Abriendo caminos: Aurora Reyes, maestra de dibujo, en la secretaría de Educación Pública (SEP) (1927-1964)". Tesis de Maestría en Desarrollo Educativo Línea La Historia y su Docencia, Universidad Pedagógica Nacional, 2023. Disponible en: http://rixplora.upn.mx/jspui/bitstream/RIUPN/143967/1/2939%20-%20UPN092MDEJIYE2023.pdf

principalmente en su fase de maestra, es decir, se puede leer en dicha investigación su preocupación por rescatar a la Aurora formadora y comprometida con la enseñanza en México, así como la tesis de maestría de Sarah O´Brien *Rewriting muralism: Aurora Reyes, muralistas, and the mexican mural renaissance*[5] (2021), en cuyo trabajo rescata la iconografía de Reyes, de Marion Greenwood y Fanny Rabel, para demostrar por medio de un análisis iconográfico cómo los motivos y estilo en sus obras reflejaron las ideologías y comisiones de su tiempo, a la vez que buscaban su propio camino enunciando su lugar como creadoras a pesar de ejecutar en una sociedad dominada por ciertos artistas, y en cuya investigación enfatiza al movimiento muralista desarrollado en un ambiente machista, también; el libro *Luz rebelde. Mujeres y producción cultural en el México posrevolucionario*[6] (2019), coordinado por Elissa J. Rashkin y Ester Hernández Palacios, en el apartado desarrollado por Karla Marrufo, *Los rostros de la Diosa. Aproximación a la poética de Aurora Reyes*[7], se analiza la pluma de la artista, es decir, rescata su legado para las letras mexicanas. El uso de sus metáforas y el origen de sus signos empleados, un estudio de la anatomía y fisiología de sus poemas, también, el libro *Eclipse de siete lunas*[8] (2017) de Dina Comisarenco es un trabajo de rescate de memoria de las muralistas, quien se dedica a investigar su vida y obra, el título del libro hace homenaje a Reyes. Otro antecedente importante es el libro de Margarita Aguilar Urbán, *Aurora Reyes. Alma de montaña*[9] (2010), un trabajo exhaustivo de la historiadora, quien entre sus investigaciones titula esta obra en honor a uno de los poemas de Reyes, el trabajo hace un recuento de la vida de la artista, desde el lado personal hasta el profesional en la docencia y en las artes, así como su exploración plástica y en las letras. Del mismo modo, su texto *Los murales de Aurora Reyes. Una revisión general*[10], son trabajos de rescate de la obra de la artista y en el cual denuncia el olvido o poco interés en su preservación matérica.

---

[5] Sarah O´Brien, "Rewriting muralism: Aurora Reyes, muralistas, and the mexican mural renaissance". Tesis de Maestría en Historia del Arte, Universidad de Illinois *Urbana-Champaign*, 2021. Disponible en: http://hdl.handle.net/2142/110570

[6] Elissa J. Rashkin, Ester Hernández Palacios, coords., *Luz rebelde. Mujeres y producción cultural en el México posrevolucionario,* (Xalapa, Veracruz, México: Universidad Veracruzana, 2019). Disponible en: https://libros.uv.mx/index.php/UV/catalog/view/BI359/1468/1260-1

[7] Karla Marrufo, "Los rostros de la Diosa. Aproximación a la poética de Aurora Reyes", en *Luz rebelde. Mujeres y producción cultural en el México posrevolucionario,* Rashkin, Elissa, Hernández Palacios, Ester, coords., Xalapa, Veracruz, México: Universidad Veracruzana, 2019.

[8] Dina Comisarenco Mirkin, *Eclipse de siete lunas,* (México: Artes de México y del mundo, S.A. de C.V., 2017).

[9] Margarita Aguilar Urbán, *Aurora Reyes. Alma de montaña,* (Chihuahua, México: Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2010).

[10] Margarita Aguilar Urbán, "Los murales de Aurora Reyes. Una revisión general" en *Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución Mexicana en América;* Núm. 13, 2010.
Recuperado de https://repositorio.unam.mx/contenidos/46675

La historiadora mexicana, Ana María Torres Arroyo, ha dedicado un largo período de su actividad académica al muralismo y precisamente a la iconografía presente en las obras y la producción femenina dentro del movimiento, con un trabajo especialmente imprescindible, que si bien no se enfoca en la producción femenina, sí busca analizar el lugar desde dónde se originaron o comisionaron ciertos símbolos presentes en los murales, es decir los grupos a los que perteneció la élite de los muralistas, entre ellos Diego Rivera, *Masonería y socialismo en los murales de la Escuela Nacional de Agricultura*[11] (2008), lo cual sostiene que los elementos ejecutados en los muros respondieron a ciertos mandatos o intereses políticos e ideológicos y no meramente estéticos o plásticos, de algún modo ese rastreo de redes de poder arrojan pistas sobre los motivos por los cuales ciertos creadores fueron excluidos del monopolio artístico, lo cual enuncia que no era simplemente una cuestión de técnica o estilo, más bien se trataba de la narrativa que se materializaría en los murales, lo que se debía de ejecutar y lo que no, para lo que había financiamiento y para lo que no.

Todos estos trabajos son antecesores de esta investigación, la cual se planteó como necesaria ya que ningún trabajo mencionado incursiona en las prácticas curatoriales desarrolladas en el marco del movimiento por agentes femeninos.

Al surgir la inquietud sobre las prácticas curatoriales situadas en Latinoamérica e indagar sobre su gestión, su proyección y sus agentes, en el rastreo a través de movimientos, escuelas o vanguardias en Latinoamérica, surgió, en primera instancia, la siguiente pregunta en torno al movimiento muralista mexicano: ¿existió una gestión y proyección fehaciente de prácticas curatoriales en el movimiento muralista mexicano?, al construir la hipótesis de esta investigación se propuso que el muralismo mexicano ha sido una suerte de dispositivo, como el escenario social, político, artístico y cultural para la gestación de un quehacer curatorial que signara y dejara una impronta en la producción artística de los muralistas de la época.

Posteriormente, surgieron una serie de cuestionamientos que a continuación se detallan: ¿cuáles fueron los aspectos que se tomaron en cuenta para regir las prácticas curatoriales que devinieron en el discurso de los murales creados durante el siglo XX? y, aún más importante, la pregunta rectora que apuntala el objetivo principal que se buscó responder a través de las diversas aproximaciones teórico-historiográficas del movimiento: ¿Cuáles fueron y bajo qué parámetros se desarrollaron las prácticas y el discurso curatorial por mujeres artistas dentro del muralismo mexicano?

[11] Ana María Torres Arroyo, "Masonería y socialismo en los murales de la Escuela Nacional de Agricultura", en *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural,* (vol. I y II), 2008.

Esta investigación no sólo da respuestas, sino también propone que este movimiento fue pionero en las prácticas curatoriales mexicanas bajo la mirada, ejecución y gestión de muralistas de la región. Lo anterior fue perseguido a través de rastrear el papel de Aurora Reyes como agente de creación y relevancia artística por medio de sus representaciones y aportaciones a este campo. Se conjetura que al reconstruir el discurso y las prácticas curatoriales desde la mirada y ejecución de Reyes -es decir, desde la peculiaridad de sus representaciones y discursos- se pueden encontrar singularidades y diferencias que existieron desde su papel como creadora en el campo artístico en los distintos ámbitos sociopolíticos y estético-plásticos.

La investigación se sostuvo alrededor de la siguiente hipótesis: las prácticas curatoriales desarrolladas por mujeres artistas en el marco del muralismo mexicano a lo largo del siglo XX, podían ser evidenciadas a través de un agente histórico involucrado en cuerpo y alma en el movimiento, es decir Aurora Reyes. Su práctica curatorial desarrollada en el seno del muralismo es de suma relevancia para la historia del arte moderno porque da cuenta de un activismo desde el arte plástico para la creación de un proyecto situado de arte público y femenino, siendo pionera en su tipo.

A través de su obra mural se planteó decodificar el discurso curatorial, el cual fue atravesado por elementos estéticos e ideológicos, para encontrar a través de su quehacer artístico el camino que dio lugar a la generación de una práctica curatorial específica.

Esta producción mural fue clave para el análisis realizado puntualmente en el mural de su autoría *Ataque a las maestras rurales* (1936) realizado en el Centro Escolar Revolución y *Trayectoría de la cultura en México,* ejecutado en el Auditorio 15 de mayo del SNTE, ambos en la Ciudad de México y como obras relevantes para ejemplificar su singular práctica curatorial y artística.

Por lo tanto, el objetivo principal de la investigación fue proponer desde una aproximación teórica e historiográfica el desarrollo de una práctica curatorial pionera en su tipo cuya premisa fue el reclamo del espacio público, rastreable a través de la agencia artística de Aurora Reyes por medio de un análisis hermenéutico, iconológico, semiótico y visual de su obra mural antes mencionada, para así historizar las claves del desarrollo de las prácticas curatoriales generadas en el marco de este movimiento artístico, político, público y situado, y lograr destacar la potencialidad de la producción artística de una mujer artista, activista y mexicana.

Dicho discurso y práctica curatorial desarrollada por la muralista Aurora Reyes se reconstruye a partir de las obras murales, por lo tanto, se propone al objeto-obra como

principal vía para acceder al pasado. Si bien no es la única fuente de la que se alimenta la investigación, es la más importante, dada su relevancia para este estudio por su impronta representativa, tanto matérica como discursiva. La prueba es la materialidad de sus obras, las que sostienen la hipótesis de la existencia de prácticas curatoriales propias de un momento histórico, político, cultural, social y artístico en México.

Por otra parte, dada la falta de tratados y libros sobre una posible curaduría del muralismo mexicano, para discernir los elementos que permitieron un arte público, se recabó la información a partir de trabajo de campo: documentación fotográfica, documental y estudio del espacio que posibilitó recuperar elementos museográficos que dan cuenta de las particularidades históricas, artísticas, culturales y curatoriales. Las lagunas o vacíos archivísticos y documentales son aún más hondas en cuanto a la representación y la visibilización de actores femeninos.

La investigación se alimentó de la exhaustiva búsqueda de fuentes testimoniales de aquellas prácticas en el hacer de la artista, entre los principales espacios de pesquisa se encontraron el CENIDIAP, Centro Nacional de Investigación, Documentación E Información de Artes Plásticas, la Biblioteca de las Artes, INBAL, la Biblioteca de México, el Museo Vivo del Muralismo, la Hemeroteca Nacional de México, la Hemeroteca Juan Nepomuceno Troncoso, el ICAA Documents of Latin American and Latino Art. International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, Colección Hermanos Godoy presente en la exposición *Aurora Reyes. Arte y Lucha* en el Museo de San Carlos (2025), la Secretaría de Educación Pública y el Centro Escolar Revolución.

Aurora Reyes es el eje central, el principal sujeto histórico para tramar esta investigación, ya que sobresale por ser la primera mujer mexicana muralista y la única en recibir dicha comisión con total autoría sobre el muro en los primeros años de desarrollo del movimiento plástico.

La autora que sirve como pilar para fortalecer el planteamiento, así como para sustentar que es posible reconstruir las prácticas curatoriales desarrolladas por la muralista. La historiadora del arte Andrea Giunta, quien trabaja desde los estudios históricos y los estudios visuales a las artistas latinoamericanas desde la premisa de que éstas no han pasado a la historia con el reconocimiento del lugar que ocuparon en las artes y lo que significó su producción, es decir; busca visibilizar la importancia de las artistas en los diversos movimientos artísticos en América Latina. Para esta investigación fue especialmente útil su

obra *Contra el canon*[12] (2020) ya que permitió sustentar la existencia de modelos y figuras canónicas en el mundo del arte, en las que lo patriarcal era una condicionante común tanto en las representaciones como en los representantes y condicionante que traspasó no sólo lo plástico sino también en materia documental, pues ello delimitó el horizonte a estudiar, sobre qué y sobre quiénes se debía escribir. El aporte más importante en trabajos de esta autora es el cuestionamiento que hace a la academia por medio de trabajos académicos rigurosos sobre aquellas lagunas en las que las artistas han sido representadas nada más que como seguidoras de algún estilo o escuela, no como pioneras.

En el primer capítulo, se sitúa a Aurora Reyes como la muralista pionera en las prácticas curatoriales dentro del movimiento muralista mexicano, al reconstruir su agencia para la creación y gestión de proyectos de arte público en su contexto histórico, lo cual permitió -cabe señalar que no sin obstáculos- el desarrollo de un movimiento único en su tipo y que los creadores que se afiliaron a él pudieran adentrarse a nuevos territorios, enriqueciendo de manera profunda a la plástica mexicana. Se dedica este primer apartado a evidenciar la existencia de las prácticas curatoriales desarrolladas por Aurora Reyes y se interpreta iconológica y visualmente su obra, mural y gráfica, así como su legado a las letras mexicanas. También cómo su activismo llevado a cabo a través de ciertas redes y a través de ciertos discursos -por medio de su actividad profesional-artística desde unos lentes con enfoque histórico y visual que buscaban el rescate de ciertas artistas mexicanas invisibilizadas- pasaron a la historia del arte por medio de la crítica de su tiempo como aprendices, no como las maestras o precursoras dentro de un movimiento plástico frente a sus contemporáneos. Se enuncia que no sólo ellos, sino también ellas, fueron hijas de la revolución, así como Reyes, pionera en un modo de hacer.

En el segundo capítulo se rastrean las bases discursivas e institucionales que posibilitaron el desarrollo de las prácticas curatoriales en el movimiento a partir de los ideólogos o mecenas y el círculo de poder de la élite intelectual y política cuyo proyecto respondía a ciertas necesidades del México posrevolucionario, es decir; se reconstruyó el andamiaje del movimiento cuyas directrices estuvieron matizadas por intereses estéticos y políticos, en el cual lo público se convirtió en el medio por el cual se buscó circular la mayoría de esas ideas. Lo monumental se volvió parte fundamental del discurso, que una vez materializado y ejecutado apoyaba a legitimar el mensaje abrazado por los muralistas y por

[12] Andrea Giunta, *Contra el canon,* Buenos Aires: Grupo Editorial Siglo XXI, 2020.

los mecenas, en su mayoría el Estado, donde lo nacional fue propuesto como la promesa de un Estado en búsqueda de unificación. Sin embargo, se hace evidente a lo largo del análisis, cómo esas redes de poder político y artístico no respondían a lo abanderado en el manifiesto del movimiento muralista que de algún modo fue el antecedente, el documento por el cual se llevó a cabo de manera simbólica el *debut announcement* de los representantes oficiales del mismo, y en el que ninguna muralista aparece firma mencionada, pero sí quienes posteriormente tendrían el monopolio del movimiento.

En el tercer capítulo se esboza teórica y metodológicamente el desarrollo de las prácticas curatoriales en torno al proyecto del muralismo mexicano desde su principal lema "arte al alcance de todos", ejemplificado en la toma del espacio público como lienzo y los agentes principales para la generación de dichas prácticas artísticas. Para poder historizar el discurso curatorial en el marco del muralismo mexicano, se analizaron las prácticas artísticas y gestión artística que circundó al movimiento, lo cual fue posible desde la propuesta de las prácticas artísticas agonísticas retomadas desde la propuesta teórica de Chantal Mouffe en su obra *Prácticas artísticas y democracia agonística*[13], al encontrar en la pesquisa la lucha simbólica presente en la representación de la maestra rural. De este modo se cierra la investigación buscando evidenciar las prácticas curatoriales desarrolladas por Aurora Reyes desde un espacio agonístico, es decir, demostrar a través del rastreo de diversas fuentes cómo logró luchar para hacerse de un lugar y un nombre como artista frente al monopolio.

A través de la obra de Aurora Reyes se busca recuperar el discurso y las prácticas curatoriales creadas, producidas y consolidadas desde el activismo de este movimiento como una forma de acto político relevante para la historia del arte mexicano.

Si bien Reyes es el eje rector de la búsqueda, no se dejará de lado la producción hecha por otras muralistas mujeres en dicho período y espacio, las cuales también se registran y mapean como actores importantes.

Las muralistas mexicanas localizadas a lo largo de esta pesquisa, suman al acto de visibilizar y hacen explícita la poca representación que tuvieron por lo que es importante señalar que sólo se analizará la obra de las muralistas de origen mexicano, respetando ese diálogo que ellas crearon con su tiempo-espacio y evidenciando cómo se abrieron paso, en la mayoría de los casos a partir de la utilización de tres elementos estructurales para el análisis: la tríada de sujetos históricos: mujeres-artistas-mexicanas.

[13]Chantal Mouffe, *Prácticas artísticas y democracia agonística,* Museu d'Art Contemporani de Barcelona Servei de Publicacions de la Universitat Autónoma de Barcelona Barcelona; Bellaterra (Cerdanyola del Valles), 2007

Los principales actores dentro del muralismo mexicano, también fueron recuperados ya que posibilitaron tener alcance en el sector público y privado, trasladaron el arte fuera del recinto museístico habitual. Se analizó desde los motivos de los creadores a los intereses socio-políticos de los mecenas que fungieron como promotores nacionalistas de este periodo.

Esta nueva práctica artística logró un impacto sin precedentes en el campo de la plástica mexicana y para la historia del arte mexicano, innovadora, completamente diferenciada del estilo europeo, de tal modo que fue considerada el resplandor de la una técnica nueva que alcanzó una visibilidad nacional e internacional.

Si bien tuvo gran alcance, la circulación y difusión de los motivos artísticos, producidos por las muralistas, se encontró ante una realidad de poca visibilidad, las muralistas mexicanas tuvieron que hacerse un lugar y un nombre en un espacio ocupado, en los distintos escenarios, por muralistas hombres quienes dominaban, controlaban y tenían el poder de estos espacios culturales, un poder hegemónico difícil de atravesar o incluso de antagonizar.

Al analizar el contexto sociopolítico en el que se llevaron a cabo, se tiene como punto de partida su surgimiento al final de la revolución mexicana, así como su formación al inicio del mandato presidencial de Álvaro Obregón (1920-1924) junto con el titular de la Secretaría de Educación Pública (1921-1924) José Vasconcelos, hasta su finalización o declive, es decir, cuando las políticas nacionales ya no tenían como fin un proyecto unificador que necesitara de los artistas.

Se priorizó el discurso desarrollado entre 1920 y 1950 que presenta una gran influencia de la ideología nacionalista, ya que es el antecedente más notorio y representativo del muralismo en sus primeros años de desarrollo. Posteriormente, ya pasado prácticamente medio siglo, de 1950 a 1970, se dio entrada a nuevos ideales, influencias y coyunturas por parte de los mismos artistas, lo que llevaría a que el muralismo mexicano en esencia se encontrase en sus últimos días, el movimiento se convertiría en un fenómeno artístico e histórico-social que no volvería a repetirse.

Es en la curaduría, a través del análisis de su discurso y su práctica situada, donde se pudo encontrar la clave que posibilitó que el muralismo mexicano se convirtiera en un movimiento sin precedentes en el país, influyendo incluso en la escena latinoamericana, por medio del cual las muralistas hicieron suyas las prácticas y discurso curatorial.

La curaduría es una práctica indispensable y relevante para los estudios de arte, su campo y su difusión, en donde no sólo los artistas, sino también las instituciones promotoras

o generadoras de arte, se relacionan para instituir proyectos culturales. A través de dichas relaciones se pueden localizar las estructuras dentro del ámbito artístico.

Andrea Giunta, apunta lo siguiente al respecto del arte Latinoamericano en relación a la memoria que generan las exposiciones y por ende la labor de los historiadores del arte frente a estas:

> (...) las exposiciones no sólo por su repertorio de reproducciones, sino también por sus selecciones, sus ordenamientos y sus interpretaciones, constituyendo museos impresos del arte latinoamericano, con los cuales, inevitablemente, tenemos que discutir a la hora de pensar en una historiografía del arte latinoamericano (…).[14]

Lo anterior suma importancia sobre lo que constituyen y generan los discursos detrás de la circulación de un arte específico y los artistas detrás de dichas obras, estas líneas establecen, claramente, que entre los elementos que son visibilizados y perpetuados como históricos o dignos de ser historizados, hay espacios de invisibilización, hay ciertas políticas que más allá de lo estético y matérico se hacen presentes al momento de circular algún bien cultural y/o artístico, como lo fue el caso del muralismo mexicano:

> (...) el sentido político que alimentó esta compleja red de instituciones e intelectuales. Ya señalé el tono militante con el que Gómez Sicre emprendía su cruzada cultural y el poder que concedía al arte al que entendía como un instrumento, bien alejado, por cierto, de la necesaria independencia artística esgrimida para discutir, por ejemplo, el apoyo del estado mexicano a un arte político, nacionalista e indigenista como el muralismo. Tal utilización del arte es enunciada numerosas veces con una completa sinceridad.[15]

Tal es el caso del tinte político e ideológico de las cruzadas culturales o proyecto cultural del muralismo mexicano, por lo tanto, se puede leer que las prácticas curatoriales fungieron, en diversos espacios de Latinoamérica, como medio propagandístico o transmisor de un discurso específico dominante. Ésta es la delgada línea entre lo artístico y lo político.

La curaduría se concibió en esta investigación como una parte fundamental para la historiografía de la historia del arte, ya que aún no ha sido explorada ni analizada a profundidad en torno al muralismo mexicano, puesto que existe la problemática de la delimitación del significado y la función de dicha área en el campo museístico y artístico mexicano.

---

[14]Andrea Giunta, *América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte Latinoamericano.* Universidad de Buenos Aires / CONICET, Presentado en el International Seminar Art Studies from Latin America, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM and The Rockefeller Foundation, Oaxaca, Febrero 1-5, 1996.

[15]Andrea Giunta, *América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte Latinoamericano.* Universidad de Buenos Aires / CONICET, Presentado en el International Seminar Art Studies from Latin America, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM and The Rockefeller Foundation, Oaxaca, Febrero 1-5, 1996.

Por lo anterior, se propone una investigación que permita comprender el panorama artístico, curatorial y político a través de un análisis exhaustivo en diversas fuentes para la reconstrucción del discurso curatorial generado por un agente femenino.

La existencia de varias incógnitas en el trabajo historiográfico sobre el discurso curatorial y las prácticas que cimentaron el muralismo mexicano, hizo imprescindible comenzar desde la delimitación del concepto y su relación, hasta su praxis con las representaciones artísticas en una determinada época, de tal modo que se precisara lo que esto atañó en el estudio de la investigación propuesta.

En este proyecto se ha revisado literatura en torno a la definición y función de la curaduría para la creación de proyectos de arte y su difusión ante los públicos en diferentes formatos y espacios, y el antecedente de las prácticas y los discursos curatoriales para la circulación y difusión del arte que se remonta a una tradición europea que fue la que definió los modos, el orden y los imperativos en que las prácticas curatoriales debían ejecutarse, prácticas curatoriales con una mirada occidentalizada. Éstas plantean una estrecha relación entre espacio y obra para llevar un determinado mensaje a los públicos, es un discurso.

Hans Ulrich Obrist en *A brief History about curating*[16] realiza un trabajo fundamental sobre esta insoslayable relación. En la serie de entrevistas recopiladas en este texto se puede observar cómo a lo largo del siglo XX hay un común denominador en las exposiciones que se realizaban fuera de Latinoamérica, en las cuales se buscaba circular *arte latinoamericano* curado con una mirada eurocentrista.

Este es uno de los puntos clave, un parteaguas, en relación a lo curatorial europeo y latinoamericano que se comienzan a generar en el siglo XX, ya que el movimiento muralista mexicano tiene una mirada que viene de adentro, del latinoamericano para el latinoamericano, por ello fue importante en este trabajo encontrar esos elementos que rigieron las prácticas curatoriales en el muralismo.

Para sostener el punto anterior lo propuesto por Andrea Giunta fue particularmente indispensable, los discursos y narrativas generadas por el monopolio responden a una mirada centralizada, en cambio, las manifestaciones regionales, liminales, de agentes marginalizados como las creadoras ocurren fuera de esta, es decir; ayudó a hacer una lectura desde el sur no desde el centro donde el monopolio patriarcal de la élite de los muralistas imperaba, esto permitió leer a la artista desde sus particularidades, que si bien en algunos puntos se rastreó

[16] Hans Ulrich Obrist, *A brief History about curating*, JRP Ringier & Les Presses Du Réel, 2008.

interactuó y se manifestó desde el centro su finalidad no era igual, tal es el caso de su postura aguerrida frente la representación de la maestra rural en agonismo con sus contemporáneos.

La aportación de José Roca, curador colombiano y crítico de arte latinoamericano, fue relevante en el ámbito para delimitar el campo curatorial en cuanto al movimiento. José Roca propone que:

> 1. Curar = seleccionar. Se refiere a escoger a los artistas y las obras que conformarán una exposición. Es la mirada particular del curador, definir sus criterios, establecer un marco teórico que permita reducir el universo para hacerlo más manejable.
> 2. Curar = negociar. Un curador debe establecer el qué, el por qué, el para quién y el cómo.
> 3. Curar = mediar. El curador es un mediador entre la obra y el público, pero no es un mediador neutro, hay una dimensión subjetiva inocultable en el trabajo curatorial que se deriva del gusto y los intereses profesionales: el curador debe asumir su rol autoral.
> 4. Curar = relacionar. El curador tiene el deber de hacer que su discurso sea claro, y al mismo tiempo debe dar el espacio para que la curaduría no se torne demasiado literal.
> 5. Curar = escenificar. La curaduría es un ensayo que se construye en el espacio; es una serie de relaciones entre las obras escogidas, y el espacio en que se despliegan, y entre las obras, el público y el recinto que los contiene. La curaduría es indisoluble de la museografía, que debe estar a su servicio. Una exposición memorable se concibe en la mente, se compone en el espacio y se experimenta con el cuerpo (Roca, 2012).[17]

De manera formidable Roca consigue explicar de manera sintetizada las funciones curatoriales, funciones que si bien sugiere se encuentran presentes en la práctica curatorial contemporánea, sin embargo; esta investigación plantea fueron ejecutadas dentro del movimiento muralista, ya que los artistas tuvieron la agencia de accionar varias funciones.

Emplear el término de curaduría como categoría de análisis en un movimiento moderno no es una acción arbitraria, el propósito es visibilizar prácticas omitidas, ejecutadas dentro del movimiento por agentes igualmente marginados, esto permite reconocer dentro de un movimiento artístico del siglo XX su multiplicidad y su profunda riqueza para la historia del arte latinoamericano.

En esta investigación (narrativa, discurso al fin), cual proceso curatorial, se hizo un trabajo de selección para así permitir el análisis detallado de los objetivos discursivos, estéticos y sociales de la escuela muralista mexicana, es decir, documentar el discurso curatorial de la época.

---

[17] José Roca, Ministerio de Cultura de Colombia, "Notas sobre la curaduría autoral", en *Museología*, *curaduría*, *gestión y museografía* / Manual de producción y montaje para las Artes Visuales, ed. por Carolina Muñoz Uribe, (Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura de Colombia, 2012), como se citó en Alejandra Jaimes Mosco, 2018. "Capítulo 1 Conceptos Fundamentales: Museología, museografía y curaduría, El Gran Dilema". Publicaciones Digitales ENCRyM 1 (1)

Es importante no perder de vista que así como Ulrich lee a las prácticas curatoriales como fundamentales para la memoria histórica de las manifestaciones artísticas y en éstas la posibilidad de rastrear a través de los contextos que se llevan a cabo las políticas culturales de una temporalidad y región determinada.

La pregunta que realizó Christophe Cherix en la obra de Hans Ulrich Obrist *A brief history of curating* es de vital importancia como guía en esta tarea "...can art be experienced directly in a society that has produced so much discourse and built so many structures to guide the spectator?"[18] es aquí donde se debe prestar especial atención, en aquellos discursos y estructuras que desarrollaron las bases del muralismo mexicano, una lectura que permita reconstruir la curaduría que estuvo en manos de los mecenas y de los mismos artistas.

Marcelo Pacheco permite explorar en la práctica artística de Aurora Reyes el desarrollo de un hacer propio de la artista, es decir; proporciona el andamiaje teórico de la noción de curaduría no sólo como una puesta en escena o el montaje de un conjunto de obras en un formato expositivo, sino como una práctica que busca hacer del espacio expositivo y de lo que en este se circula una declaración de lucha. La práctica desarrollada por Reyes tuvo como principal objetivo enunciarse desde una postura crítica, la cual resultó en una práctica agonista que buscaba que su discurso al ser materializado reclamase memoria, por ello el caballete no le resultaba el medio propicio para dicho cometido, el espacio público se volvió el lienzo y sala expositiva.

Su práctica artística traspasó la función de crear y esperar a que la obra se circulara, más bien, Reyes planteó desde la concepción de su proyecto artístico el lugar de ejecución y circulación, para que espacio y materia hicieran eco a su lucha, el espacio público fue concebido como el dispositivo expositivo perfecto para tal empresa.

Santos Mateo es otro pilar teórico que sostiene la hipótesis de que hubo una producción o desarrollo de prácticas curatoriales resultantes de prácticas artísticas situadas generadas desde Latinoamérica, dichas prácticas se generaron a través de condiciones político-estéticas propias de la región y de su temporalidad, por lo tanto; la propuesta de rastrear las prácticas curatoriales enmarcadas dentro del movimiento muralista mexicano es posible una vez se reconoce la complejidad y profundidad histórica del fenómeno artístico, las cuales se alinearon o se desarrollaron de manera afín con los ideales del proyecto del Estado Nación en consolidación.

[18]Hans Ulrich Obrist, *A brief History about curating*, JRP Ringier & Les Presses Du Réel, 2008 en Prefacio de Christophe Cherix.

El trabajar con la obra de la artista Aurora Reyes permitió hacer una crítica de la crítica del arte, ya que, si bien la historiografía no se hace de manera subjetiva, no por ello no es camino para saldar deudas históricas. La historiografía ensayada en esta tesis fue el medio de traer a la luz elementos que han quedado en el olvido, que han sido invisibilizados y silenciados por las coyunturas políticas y las complejidades de la época.

La dimensión plástica será discutida, descrita y examinada a través de los materiales que sirvieron al artista como medio discursivo, es decir, como soporte de su propuesta, un ejemplo lo constituye el uso de la tierra en los murales aludiendo a aquella en la que andaba el hombre, no sólo es una representación de esta, sino que la tierra se hace presente como materialidad discursiva y poética.

Aurora Reyes es el medio, interlocutora entre obra y audiencia, entre pasado y presente, es quien permite trazar el camino a seguir. Lo anterior fue posible a través de un análisis crítico y exhaustivo ecléctico, desde la iconología, creación de fuentes historiográficas y la hermenéutica, así, la propuesta fue encontrar las prácticas y discursos producido por ella.

Sin embargo, este actor histórico estuvo atravesado por otros actores, distintas dimensiones históricas, emocionales, de género, hegemónicas, artísticas, las cuales dialogan en un punto en común: lo político. Es imposible historizar o aproximarse a un movimiento artístico limitándose a la vida y obra de un sólo artista esperando encontrar las respuestas sólo en este espacio, es por ello que en el intento de registrar las prácticas desarrolladas por Reyes no se puede omitir el análisis o el ejercicio de transversalización, donde otros artistas como el caso de David Alfaro Siqueiros se tuvieron que mencionar o hacer presentes para dar sentido a la trama del movimiento, porque hubo un quehacer pedagógico que se evidencio en forma de escuela.

Existían redes o estructuras político-estéticas que fueron expuestas, en donde se hace referencia a David Alfaro Siqueiros porque fue él quien a manera de Manifiesto expuso lo que debía poseer la plástica mexicana y quien a lo largo del florecimiento, auge y fin del movimiento, expresó activamente, las pautas a seguir haciendo suya la proclama de difundir al muralismo como sinónimo de arte público y al alcance de todos.

> Fue hasta 1922, en México, con el surgimiento de nuestro movimiento pictórico moderno, que resurgió potencialmente en el conjunto del panorama mundial, tal forma de expresión plástica. Ahora bien, al hacerse aquel movimiento muralista –como partido simultáneo de la estampa-, se hizo público; al hacerse público, se hizo ideológico y al hacerse ideológico consecuentemente adoptó un propósito formal

nuevo-realista. Y su actual vaguedad teórica no niega el hecho tácito.[19]

Alineado a lo anterior se enfatiza que para analizar al muralismo mexicano se estudiaron no sólo la plástica, sino también los tratados y manifiestos que atravesaron dicho movimiento.

Es a partir de la dimensión pública y consecuentemente ideológica que se encuentra la línea medular de la curaduría, dónde yace el discurso que hizo posible una revolución no sólo social, sino artística, un arte público que desafió a los formatos tanto espaciales, materiales y sociales, fue un arte que se escapó del museo y floreció en el espacio público.

El movimiento muralista mexicano a través de la materia, la técnica, el discurso y su característica dimensión hacia afuera -hacia lo público- llevó el arte fuera de los museos y galerías, logró resituar y transmitir las ideas sociopolíticas de todo un siglo y no de manera casual, sino que el arte fue el medio por el cual una nación dejó ver sus quimeras y su realidad histórica.

Es en la práctica curatorial donde se intentó recuperar la odisea de aquella empresa artística desde la plástica que no se volvió a repetir en el campo artístico mexicano, por lo menos fuera del espacio institucionalizado de arte hasta la actualidad.

Para la historia del arte la obra en sí es testimonio, por lo tanto, para este estado del arte, aún se tiene el testimonio vivo, la obra permanece desde su cualidad material, se ha preservado. El método y la teoría para obtener la información a través de las obras es lo que posibilita desdibujar las fronteras y dar luz a un nuevo conocimiento. Aquí se propuso posicionar al muralismo mexicano como pionero en las prácticas curatoriales mexicanas que fueron más allá del contenido material y simbólico de la obra, éstas también dirigieron su atención a las audiencias y a su recepción -dimensión pública e ideológica-, así como a la difusión y promoción de arte ante las políticas públicas y culturales de su temporalidad.

Para situar el análisis de las prácticas curatoriales a través de los imaginarios construidos en determinadas temporalidades y contextos sociales, con el fin de recuperar la riqueza y autonomía del arte Latinoamericano, Eva Fernández apuntó que éste se desdibujó históricamente bajo la mirada de un arte dominante, hegemónico y centralizado generado y difundido desde espacios hegemónicos que situaban al arte Latinoamericano como exótico y primitivo:

[19]David Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un mural*, 3. a. ed. México: Ediciones Taller Siqueiros, 1979 en Preámbulo del autor.

> La producción latinoamericana crea imaginarios que se convierten en discursos que circulan a nivel local e internacional. Hay una auténtica responsabilidad curatorial y crítica en el tránsito de ese tipo de sentidos que instituyen, fehacientemente, el marco simbólico que contiene, entre otras categorías, al arte latinoamericano.[20]

El muralismo mexicano permite ejemplificar ese posicionamiento desde otras dinámicas como es el activismo, práctica por la cual se podía llevar a cabo un proyecto cultural nacional capaz de generar, desde la plástica y los discursos, un arte que abrazara valores cuyo objetivo fuese realzar lo mexicano y así revocar aquella idea peyorativa del arte Latinoamericano. Porque había una responsabilidad nacional y un proyecto con miras a ser circulado desde lo interno hacia afuera.

Marcelo Pacheco planteó algo similar sobre América Latina: "La urgencia de América Latina por adquirir el derecho a sus propios relatos suponía ganar territorio en el campo de la escritura curatorial. [...] Asumir discursos narrativos propios era una urgencia que hacía la diferencia directa con los mandatos neocolonialistas y autocolonialistas dominantes en el continente y a nivel internacional."[21]

A partir de dicha problemática se planteó la necesidad de rastrear desde el siglo XX en Latinoamérica las prácticas curatoriales y los proyectos artísticos que son clave para ejemplificar el movimiento muralista mexicano.

En el campo artístico y en los trabajos sobre la historia del arte latinoamericano se evidenció un área de oportunidad para establecer algunas pautas del registro de la curaduría que son innovadoras para pensarse en ese momento histórico, sobre todo, porque el mecenazgo siempre ha estado presente en el campo del arte y establece relaciones de poder y de adquisición de obra que no pueden soslayarse, esto se sostiene al descubrir que no existe documentación o bibliografía puntual que recupere, a través de una sistematización o problematización del muralismo mexicano en el siglo XX, la gestión o práctica concreta de un proyecto curatorial.

Aunque dichas prácticas no están explícitamente mencionadas por los artistas ni por los mecenas que posibilitaron su ejecución, es innegable que éstas estuvieron presentes y que fueron desarrolladas a lo largo del siglo XX.

---

[20] Eva Natalia Fernández, 'Lo curatorial' latinoamericano: referencias prácticas de un campo en expansión. *La Colmena*, [S.l.], n. 113, p. 115-129, mar. 2022. ISSN 2448-6302.
[21] Marcelo E. Pacheco, *Práctica curatorial*, *un campo de escritura*, 1a ed., Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Prometeo Libros, 2019.

Finalmente, una vez realizado un recorrido y análisis exhaustivo sobre los documentos, fuentes y obras pertenecientes al movimiento, lo que resulta particularmente relevante sobre la investigación es que en ésta se propone una nueva lectura sobre el muralismo mexicano, reconstruyendo a través de las prácticas artísticas desarrolladas dentro de éste a un movimiento pionero en las prácticas curatoriales mexicanas desde lo público.

Se propone y esclarece aquella lectura a lo largo de la tesis proporcionando al lector las bases de dicho hallazgo, el cual se advierte como necesario para los estudios relacionados con las prácticas curatoriales Latinoamericanas.

Dicha práctica curatorial fue fruto del quehacer artístico de los muralistas a lo largo del siglo XX, en el que agentes femeninos como Aurora Reyes reclamaron el espacio público, los muros, como el medio para circular su discurso a partir de una práctica artística agonística para salir de los recintos museísticos habituales y generar así obras de arte críticas y situadas. Resultado de ello fue un hacer propio dentro del movimiento, una práctica artística pionera en su tipo, es decir: la curaduría pública.

Las obras de Aurora Reyes son relevantes históricamente para repensar nuestro pasado y para reconstruir nuestro presente porque nos permite abordar, registrar y proponer nuevos conocimientos estableciendo pautas para pensar la existencia de prácticas curatoriales en el muralismo mexicano del siglo XX a manos de agentes femeninos. Planteamientos de este tipo aportan a la propia historia del arte contemporáneo, ya que propuestas investigativas con este enfoque son fundamentales para la revitalización de la memoria histórica en el campo del arte.

Para adentrarse a la lectura de la tesis es necesario considerar al muralismo mexicano como un movimiento que hizo posible la estetización de lo político de manera magistral, ya que hizo florecer a su modo el discurso de voces como la de Reyes, materializadas sólo por medio de la fuerza vital de quien se proponía reclamar el muro.

Capítulo I. Aurora Reyes, muralista pionera en las prácticas curatoriales mexicanas

En el primer capítulo se propone evidenciar la existencia de las prácticas curatoriales desarrolladas por Aurora Reyes y su agencia para la creación y gestión de proyectos de arte público al ser reconstruidas a través de la interpretación iconológica de sus obras y por medio del estudio de la región como espacio geocultural en el cual se invisibilizó la actividad artística hecha por muralistas mexicanas cuyo devenir se constituyó en la perpetuación del proceso histórico de desdibujar a estos agentes de la historiografía producida para la historia del arte.

Se propone documentar el desarrollo de las prácticas curatoriales a través de un análisis iconológico de la obra de la artista Aurora Reyes para resarcir la deuda historiográfica sobre su práctica curatorial pionera en su tipo: la curaduría pública; ya que es un agente histórico que resistió a la dinámica del poder patriarcal y posibilita regionalizar desde la apropiación del territorio, es decir a través del acto de reclamar el muro.

> *El cosmos de la cultura, lo mismo que el cosmos de la naturaleza, es una estructura espacio-temporal.*
>
> Panofsky*, El significado en las artes visuales.*

Para hacer la siguiente propuesta interdisciplinar desde los estudios visuales y los estudios históricos se continúa en el proceso de rescate en la historiografía de la muralista mexicana Aurora Reyes, es un llamado a beber del río nemesis, y a partir de este agente histórico se buscan recuperar las prácticas curatoriales ejecutadas por un agente femenino en el marco del movimiento muralista mexicano, un período histórico y artístico en el que se ha destacado el trabajo de muralistas masculinos, por ello el papel de Aurora Reyes es analizado como un aporte a la región, y se propone que cualquier movimiento artístico y sus consecuentes manifestaciones parten de una relación geocultural, por lo tanto geopolítica, lo que suma a los estudios regionales del arte hecho por mujeres.

El muralismo visto y planteado como un movimiento que nace a partir de las necesidades de los individuos desde su espacialidad y temporalidad posibilita una comprensión exhaustiva desde una perspectiva regional ya que estas surgen como mecanismo de resistencia.

Algunos elementos interesantes, que considero en este trabajo, son los manifestos abolicionistas desde las artes que surgen de lo regional a lo nacional, es decir se gestan de lo particular hasta llegar a tener impacto en lo nacional. Lo anterior evidenciaría que el muralismo es un movimiento de carácter activista cuyo objetivo es abolir y hacer frente a los agravios en contra de la identidad.

Por lo tanto, el muralismo mexicano es un medio para resituar y confirmar las identidades de las regiones y de los agentes que habitan en estos espacios, el muralismo fue un proyecto que buscaba construir la identidad nacional desde el plano artístico. La problemática que se busca resolver a lo largo del trabajo es la de la amnesia que existe a propósito de las prácticas curatoriales desarrolladas en Latinoamérica cuya deuda historiográfica exige la postulación de nuevas rutas sobre el estudio de los agentes Latinoamericanos.

La preocupación nacida por una deuda histórica que se ha perpetuado con los agentes femeninos mexicanos desde las artes, llevó a plantear una ruta para recuperarlos; a través del mapeo regional de sus intervenciones, ya que incluso en un movimiento de carácter activista se normalizó la poca o invisibilizada actividad femenina.

Por lo tanto, la región cultural también es un espacio de invisibilización de ciertos agentes que, finalmente, están bajo el yugo de una sociedad patriarcal.

Este sistema que prioriza esa posición y enunciación masculina se puede leer en *La sociología del arte*, obra en la cual Pierre Bourdieu resume dicha dinámica en la siguiente sentencia: "Simplemente se ha realizado una transposición del dualismo milenario Dios-hombre, materia-espíritu, mundo exterior-sujeto a la relación sociedad-obra de arte"[22], dicho de otro modo pero tratando la misma relación de poder entre los productos culturales y la circulación de ésta en el espacio social Jonh Berger en su obra *Modos de* ver habla de la tradición histórica en la que dicha relación de poder existe: "Con relación a la mujer, el hombre se convierte en agente de Dios.[23]

Linda Nochlin en su ensayo *¿Por* qué *no han habido grandes mujeres artistas?* postula como conclusión de su obra lo que compete a la formación de la región cultural en esta investigación en cuanto al capital cultural como resultado del constructo geopolítico. Al respecto dice:

---

[22]Pierre Bourdieu, "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística", en *La sociología del arte,* Ediciones nueva visión, Buenos Aires, 1971, 120.
[23]John Berger, Modos de ver, Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 3era edición, 2018. El título original es *Ways of seeing* publicado originalmente por British Broadcast Corporation, Londres, 1972, 48.

> […] la situación global de la producción artística, tanto en lo que respecta al desarrollo del creador como en lo relativo a la naturaleza y calidad de la propia obra de arte, se encuadra en una situación social, es un elemento clave de esta estructura social y está condicionada y determinada por instituciones sociales concretas y definibles, ya sean academias de arte, sistemas de mecenazgo o mitologías sobre el creador divino o el artista como "supermacho" o marginado social.[24]

Aurora Reyes, la primera muralista mexicana, es un referente de dicho posicionamiento de resistencia ante un sistema ya establecido, ella es la mujer que resiste y reclama el muro en un espacio dominado, establecido y manejado por los hombres. Su trabajo desde la plástica, la literatura y lo político hacen posible una interpretación de la región cultural del pasado mexicano del siglo XX a través de las prácticas curatoriales que ella desarrolló como corolario de su posicionamiento, acto y enunciación artística.

En un primer momento realizaré un planteamiento sobre la mirada construida desde el gremio de las artes plásticas sobre la mujer como artista en el movimiento muralista mexicano y cómo fue objetivizada o cosificada, en una segunda parte mapearé los espacios geoculturales desde los cuales las muralistas construyeron su discurso y ejecutaron su obra, espacios que han sido invisibilizados, posteriormente se realiza un análisis de tipo iconológico de la obra de Reyes en búsqueda de las prácticas curatoriales, finalmente se intentará proponerla como un agente que sí produjo un discurso y un conjunto de prácticas curatoriales, para así visibilizar la relevancia para los estudios visuales de los agentes femeninos del movimiento muralista mexicano.

1.1. Los "hijos" de la revolución. De las armas a los muros

Es necesaria una aproximación al escenario económico y político en el que se desarrolló el muralismo mexicano, durante el siglo XX desde sus principales agentes de poder para rastrear las bases discursivas e institucionales que posibilitaron el desarrollo de las prácticas curatoriales dentro de dicho movimiento. Lo anterior a partir de los ideólogos o mecenas y el círculo de poder de la élite intelectual y política cuyo proyecto respondía a ciertas necesidades del México posrevolucionario.

Para lograr el cometido de aproximación a la élite intelectual de los muralistas del siglo XX se trazó una ruta teórica y metodológica: al localizar las pautas o claves de lo que constituyó al escenario político y económico en el que el movimiento del muralismo

[24]Linda Nochlin*, ¿Por qué no han habido grandes mujeres artistas?,* Art News*,* 1971, 289.

mexicano se gestó, se propone que dicha manifestación tuvo alcance en el plano político y económico porque toda manifestación artística es producto del espíritu de su tiempo o el artista está influido por un contexto, es decir, el contexto es el que permite que cierto discurso se pueda ejecutar, es el que alimenta o genera las directrices para la creación.

La búsqueda de las claves se rigió por las siguientes preguntas: 1. En un México herido posrevolución, ¿quiénes fueron aquellos agentes interesados y con la posibilidad de estudiar artes plásticas?, 2. ¿La red o tejido que existió entre artistas intelectuales-mecenas y artistas-artistas fue de carácter elitista?, 3. ¿Qué buscaban perpetuar en común estas redes de poder intelectual?

Se considera fundamental dar respuesta a dichos puntos para comprender el tejido social de los muralistas, un tejido del cual se infiere que los agentes eran parte de la élite mexicana y por lo tanto representaron un círculo de poder con un alcance político, económico y cultural.

La conjetura se sostiene a través del rastreo de las redes de sociabilidad de los principales actores dentro del muralismo, es decir, aquellos que están dentro del juego y de aquellos que están en una lucha por acceder a él. Siguiendo la teoría de Pierre Bordieu, para estudiar los grupos intelectuales y sus relaciones, "su capital"[25] así como el apoyo del método prosopográfico para leer esas relaciones, se encontró que en algunos indicios -a propósito del grupo de muralistas estudiado- que determinados antecedentes familiares posibilitaron su acceso al mercado artístico.

Por lo tanto se busca exponer y discutir lo que se generó en torno al camino metodológico y teórico para una aproximación rigurosa, desde los estudios históricos encaminada a la comprensión de la estructura y de los componentes principales de la élite intelectual mexicana posrevolucionaria a través de su ideario o discurso; la aplicación de ese bagaje permitió generar la discusión para encontrar los componentes de la red de la élite intelectual mexicana de los muralistas a partir de los actores de poder que rigieron en las decisiones de un proyecto nacional, es decir: los mecenas quienes fueron los que llevaron la bandera de la institucionalización y gestionaron que estas fueran posibles, edificables y aplicables; se analiza a la élite de muralistas, esa red de poder geocultural, que establece unas claves ideológicas desde el centro. También se ejemplifica cómo el espacio público, el muro, se constituyó bajo un monopolio de los principales agentes creadores.

[25]Pierre, Bourdieu,*Campo de poder, campo intelectual,* Buenos Aires, Montressor, 2002.

En las interacciones sociales que ejercieron dichos actores históricos se dibujaron los motivos y las circunstancias bajo las cuales efectuaron sus obras o su escuela de pensamiento. Las obras pasan a ser valiosas más allá de su carácter estético, lo fueron por su valor simbólico del poder, en este caso representan el saber, es decir, aquellos intelectuales cuyas obras se han *legitimado*[26] -en palabras de Pierre Bourdieu- o han alcanzado un estatus de *membresía*[27] -en palabras de Randal Collins-; los muralistas pudieron lograr ese punto de "deificación" intelectual porque en un tiempo y espacio determinado a través de sus relaciones lograron tener mayor *capital* y por lo tanto *membresía*.

En el caso del muralismo, aunque se habló de un arte público y de artistas que hacían arte para el proletariado y la clase menesterosa, es innegable la existencia del valor económico y político que representaba ser un artista dentro del movimiento ya que este contaba con apoyo o subsidio del gobierno de México, por ende, era financiado desde la élite política mexicana.

En el manifiesto de muralistas titulado: *Manifiesto de Obreros Técnicos Pintores y Escultores*[28], se planteó la idea de un arte para todos, un arte público al alcance del pueblo, inclusive para los sectores menos favorecidos, esos eran los ideales abanderados por los muralistas más destacados, entre ellos David Alfaro Siqueiros, quien influyó en el campo artístico y el político. Es así como en el caso mexicano se logró vislumbrar un tipo de artista nuevo donde el fin no era el arte sino el poder de éste para llevar por medio de sí un discurso.

El discurso de un artista revolucionario es rastreable en diversas fuentes: desde entrevistas a los artistas, la misma obra mural, los espacios donde el discurso era manejado y difundido por los muralistas, sin intentar silenciar o negar el lugar de donde provenía la "llama creadora", todo lo contrario, se busca hacerla hablar a través de esta investigación.

En 1933 el periodista argentino Raúl González Tuñón escribió sobre el trasfondo del movimiento de muralismo mexicano:

> Siqueiros -como lo afirmó en sus conferencias y en el manifiesto publicado en "Crítica"-, quiere sacar "la obra plástica de las sacristías aristocráticas, en donde se pudre hace más de cuatro siglos", para llevarla a la calle, a los lugares frecuentados por multitudes, a los costados descubiertos de los grandes edificios, canchas de deporte, talleres, establecimientos, colegios: a los barrios abundantes de lugares estratégicos, a la luz del día, a la calle del mundo.[29]

---

[26]Pierre, Bourdieu,*Campo de poder, campo intelectual,* Buenos Aires, Montressor, 2002.
[27]El término *membresía* usado por Randall Collins en Cadenas de rituales de interacción, Barcelona, Anthropos, UAM,Azcapotzalco, UNAM, Universidad Nacional de Colombia, 2009 (2005) suma a la discusión en torno a la producción artística.
[28]David Alfaro Siqueiros, "Manifiesto de Obreros Técnicos Pintores y Escultores", *El Machete,* Junio 1924..
[29]Raúl González Tuñón, D. Alfaro Siqueiros y los "próximos-pasados", *Contra : la revista de los francotiradores* (Buenos Aires, Argentina). -- No. 3 (Jul. 1933), p. 6.

El posicionamiento de Siqueiros es rotundo en su forma discursiva, no sólo se habla de a quién está dirigido sino de aquellos grupos a los que repele o se posiciona como opositor, el antagonismo hacia las élites se cita a continuación:

> La reacción de la pintura mexicana contra París —según el artista— es contra la élite, contra el arte como instrumento de las clases dominantes. El arte debe ser patrimonio del pueblo; la misión fundamental del artista es desentrañar el mensaje de su pueblo futuro; expresar, en emocionante discurso, el porvenir de igualdad y justicia social.[30]

Sin embargo, aunque estos fuesen los postulados del muralismo, queda como deber en esta investigación el cuestionar su veracidad, no porque no fueran esas las intenciones, sino porque se debe encontrar si dicho discurso fue posible en la práctica y en el escenario mexicano. Para ello un elemento fundamental es la aplicación de las redes de sociabilidad en este estudio, pues posibilita eliminar el velo de la idea mágica o casi sacra que se construye alrededor del intelectual, del genio creador, el filósofo iluminado, o del poeta maldito; y en el caso del muralismo el artista del proletariado, ya que la posición y la lectura de los artistas es mucho más compleja, matizada, la cual se buscan aclarar, ya que estos mencionan hacer un arte fuera del círculo de poder de las élites pero, ¿no es acaso que ellos pertenecen a la élite intelectual?

Autores como Pierre Bourdieu y Randall Collins, suman a la reflexión ya que enriquecieron a la disciplina histórica desde la sociología. Ambos son claros referentes, quienes a través de sus investigaciones no solamente plantean la importancia de un análisis desde la sociología para la historiografía, sino que también desarrollaron un método para lograr dicha aproximación al objeto de estudio. Estos proponen, a manera de leyes de interacción social, un método para acceder a la historia intelectual en la cual los agentes estudiados -los intelectuales- son los productores de las ideas predominantes en los espacios de generación de conocimiento y manifestaciones del pensamiento humano como lo son las artes, la literatura, la música y la filosofía.

Dichos métodos se presumen como aplicables en prácticamente cualquier estudio histórico sobre los intelectuales o para adentrarse al conocimiento sobre las élites, ya que la postura que arrojan dichos autores defiende la tesis de que este tipo de agentes responde a ciertas leyes, y si bien estos cambian con el paso del tiempo y espacio mantienen una

[30]Loló de la Torriente, "Conversación con David Alfaro Siqueiros sobre la pintura mural mexicana", *Cuadernos Americanos : La revista del nuevo mundo (México, D. F., México). -- Vol. XXXVI, no. 6 (Nov.-Dic., 1947),* p.22

estructura social rastreable y decodificable.

Se propone que el muralismo devino en la posibilidad de visibilizar el escenario político, económico y cultural en el que los artistas posrevolucionarios crearon y gestionaron sus obras, la manera en que sus redes servían como medio para acceder a patrocinios y comisiones para realizar murales, hasta la circulación de su discurso en espacios públicos y exposiciones.

El muralismo se llevó a cabo entre grupos de artistas vinculados por un perfil o tipo específico, -por lo menos aquellos que son recordados en la historiografía de manera más abundante-. El perfil localizado, a propósito de este grupo de artistas, es la siguiente: haber nacido en el seno de una familia cuyo apellido tuviese agencia o influencia en un grupo político del país, descender de una familia cuyos integrantes hayan participado tras las filas del ejército o las fuerzas armadas, o ser parte de la revolución a través de la pluma -a veces era la mezcla de ambas-.

Aún entre estos artistas, no todos los muralistas presumían una posición económica de opulencia, pero el hecho de que su apellido haya pertenecido a un sector que había gozado de algún renombre y solvencia, los hacía permanecer o mantenerse dentro de la misma esfera social. También hubo algunos con un apellido de peso importante en el México revolucionario y que atravesaron problemas económicos, pero, a pesar de no tener un abundante capital económico, lograban mantenerse en el círculo. El capital social, cultural, artístico y político les permitía mantener o tener la posibilidad de aspirar a un capital económico. No es que todos los muralistas pertenecieran a familias de este tipo, pero sí la mayoría de ellos.

Para sustentar lo anterior se hace uso de la teoría de las generaciones de Karl Mannheim[31], quien establece la importancia de identificar a los personajes o agentes en su tiempo, influidos por el régimen político e ideológico, así como tener afinidades con el círculo al cual se vincularon y donde generaban los lazos más significativos, desde la simpleza de la edad hasta otros puntos más complejos, en palabras de Koselleck[32] son dos: una *experiencia* y un *horizonte* de *expectativa* en común, fruto de un conjunto de costumbres, valores, hábitos, espacios de sociabilidad y estrato social, que les confiere el *habitus*[33] de una generación y el valor de capital que el artista posee por la posición que ocupa socialmente.

[31] Karl Mannheim, *The Problem of Generations* (1927), republished 1952.
[32] Reinhard Koselleck, *Futuro Pasado*, Barcelona, Paidós, 1993.
[33]Concepto desarrollado por Pierre Bourdieu en *Campo de poder, campo intelectual,* Buenos Aires, Montressor, 2002.

Para lograr una aproximación al escenario dónde estas élites socializaban, se toma en cuenta la forma de acercarse al objeto de estudio propuesto por Wright Mills[34] y por Peter Smith[35]. En el caso de los altos círculos estadounidenses (Mills) y para el caso mexicano (Smith), ambos autores buscaron rastrear la actividad política y económica de esos círculos a través de la teoría de las élites, con su repercusión política y económica.

En la investigación se tiene presente la dificultad de dicha tarea por ello se toman los tratados y la teoría con cierto cuidado, tanto la forma de aproximación por medio a la teoría de las élites como la de las generaciones, teniendo como sentencia rectora lo siguiente: cada espacio y temporalidad tienen sus peculiaridades, por ello acceder a la conformación, estructura y campo de acción de un círculo es una tarea compleja, pero se apuntala que desde la historia, más allá que un estudio meramente sociológico, permite mayor rigurosidad para lograr hacer un esbozo de lo económico y lo político y aplicar la teoría en lo que resta de la investigación.

1.2. Aquí yacen las hijas de la revolución. Efigie del muralismo mexicano

Al plantearse el territorio como ese espacio en donde las prácticas curatoriales se gestan, originan y sostienen, aparece la necesidad de mapear la producción femenina muralista en el territorio mexicano por lo cual se acudió al Archivo General de la Nación -para ello se consultó el fondo de la SEP- y el resultado que se obtuvo, a través de las fuentes documentales, fue nulo, más bien inexistente, lo que sustenta la hipótesis sobre la invisibilización del arte hecho por mujeres mexicanas en el siglo XX, sin embargo, este dato no es sinónimo de su inexistencia.

En el intento de recabar información sobre la actividad muralista femenina en el siglo XX, y al discurrir que se generó principalmente bajo el proyecto nacionalista de José Vasconcelos -al ser éste el titular de la Secretaría de Educación Pública de 1921 a 1924 bajo el mandato presidencial de Álvaro Obregón- vale la pena en este punto volver a recordar que no sólo abarca esa temporalidad, la investigación postula como indispensable situar al muralismo mexicano en dos períodos importantes: 1920 a 1950 como el primer momento, el cual presenta una gran influencia de la ideología nacionalista en dichas producciones plásticas y discursivas y un segundo punto de 1950 a 1970 como la solidez del movimiento y analizar el final de los 70’s como el momento en que culmina.

[34] Mills, C. Wright. *La élite del poder*. México, Fondo de Cultura Económica, 2013.
[35] Peter Smith, *Los laberintos del poder. El reclutamiento de las élites políticas en México, 1900-1971*. México, El Colegio de México, 1981.

Otro punto medular que suma la investigación a los estudios sobre historia del arte mexicano es la tesis que surge y se sostiene a lo largo de esta, en historiografía tradicional se posiciona a Aurora Reyes como perteneciente a la segunda fase del movimiento, es decir; una muralista de segunda generación, inclusive ella se denominaba como una muralista de tercera generación:

> Yo puedo decir que pertenezco a la tercera generación, después de Siqueiros, Orozco y Rivera. Yo me formé en la LEAR, Nunca he sido ayudante de nadie. Admiro demasiado a Orozco es el genio que no sabe transmitir el conocimiento, no sabe enseñar porque es muy personalista, prueba de ello es que nadie ha podido seguirlo. Diego Rivera inicia el muralismo. Rivera es el maestro, Orozco el genio y Siqueiros es el que experimenta con todas las formas de pintura para aplicarlas al futuro. También tenemos a Tamayo.[36]

En la investigación se asevera que ella es no sólo la primer muralista mexicana, sino también que perteneció a la primera generación de muralistas ya que si bien su primer mural llevado a cabo en 1936 se encuentra entre las producciones de los primeros y los segundos, su discurso, técnica y activismo es fiel al movimiento primigenio, por lo tanto, es una muralista pionera, no sólo en su género, también en el movimiento en su conjunto, si se ha pensado de ese modo es debido a su ocultamiento, ya que ella mostró un activismo ferviente tanto en la plástica, pluma y hacer como uno de sus contemporáneos más fieles al movimiento en sus inicios, David Alfaro Siqueiros.

Sobre la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) señaló lo siguiente:

"Nuestro objetivo principal era luchar por la obra revolucionaria contra los contrarrevolucionarios; entre otros miembros estábamos Diego Rivera, José Revueltas, Silvestre Revueltas, Siqueiros"[37]. Lo cual arroja más datos sobre la cercanía con los muralistas de aquella generación de los Tres grandes.

A través de una periodicidad establecida se rastreó en fuentes hemerográficas como periódicos *El Machete*, *Impacto*, *Momento plástico*, *periódico mensual de arte y El demócrata* que todos -dentro de la temporalidad del siglo XX- trataban temas sobre el muralismo mexicano hecho por artistas hombres, ya fuese para enaltecer o demeritar las obras.

[36]Aurora Reyes, "Nací con el signo de la Revolución" entrevista por Ociel Mora. CENIDIAP, Biblioteca de las Artes, Vol. I, p. 72

[37]Aurora Reyes, "Nací con el signo de la Revolución" entrevista por Ociel Mora. CENIDIAP, Biblioteca de las Artes, Vol. I, p. 72

David Alfaro Siqueiros y Jean Charlot, durante sus años más activos, escribieron y publicaron crítica de arte en donde no sólo se menciona el camino que debe seguir la plástica mexicana y la manera en la que sus contemporáneos se sitúan, sino también manifiestan los valores del movimiento que a través del discurso público y social no expone ni representa actores femeninos.

De alguna forma es como si no existiesen o fuesen dignos de ser mencionados, son como presencias desdibujadas del mapa social, los reconocidos artistas que prometían un arte mural social, un arte público al alcance de todos, hecho desde lo colectivo para la colectividad no acreditaban ni mencionaban a sus contemporáneas, dichas notas fueron encontradas en el ICAA y ninguna trata sobre ellas.

Es así como se puede leer que existían unos límites establecidos para la mujer en el espacio entre el medio que puede habitar y por el cual actuar, lo permisible. Jonh Berger sostuvo que: "Haber nacido mujer es nacer para ser mantenida por los hombres dentro de un espacio limitado y previamente asignado"[38].

Las muralistas de origen mexicano se enfrentaron al monopolio de sus contemporáneos, en el cual a través de la toma del espacio -no centralizado, abrazaron su identidad- se puede ver como la geocultura de las muralistas se movilizó desde sus respectivos pueblos natales hacia el centro del país, se hace énfasis en el *origen mexicano* ya que otras artistas extranjeras que ejecutaron obra en el país durante ese siglo no tuvieron el mismo rechazo por parte de los artistas mexicanos, lo cual expone una suerte de síntoma de una sociedad que ninguneaba a la mujer mexicana como incapaz, como aspirante a creadora, sinónimo de aprendiz.

En la pesquisa de fuentes, cuando se accedió al archivo permanente del Museo Vivo del Muralismo, en el cual si bien no se presentan obras hechas por mujeres muralistas se mencionan algunos nombres como parte del discurso curatorial del espacio, se encontró que aún en la contemporaneidad se repite el mismo proceso de invisibilización, la mujer muralista mexicana es un fantasma, sólo un nombre que no se representa en la materialidad del muro, se perpetúa así la idea de la mujer como incapaz de traspasar las ideas al muro, dicho muro no existe para ellas.

Las fuentes consultadas arrojan algunos nombres que corresponden a artistas mujeres del siglo XX, en la sección de pintoras se presenta el nombre de Aurora Reyes, mexicana originaria de Chihuahua, Ryah Ludins de origen ucraniano, Olga Costa de origen alemán,

[38] John Berger, Modos de ver, Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 3era edición, 2018. El título original es *Ways of seeing* publicado originalmente por British Broadcast Corporation, Londres, 1972, 46.

Fanny Rabel de origen polaco, Elvira Gascon de origen español, Lucienne Bloch de origen suizo, Eleanor Coen de origen estadounidense, Nadine Prado de origen francés, Mercedes Burciaga muralista de origen mexicano, del estado de Durango, Regina Raul, de origen español, Electa Arenal muralista originaria de la Ciudad de México, Leonora Carrington de origen español, Elena Huerta muralista mexicana originaria de Saltillo, Coahuila, -Sylvia Prado- así es la forma en que está escrito en el MVM este error es terrible ya que dificulta el rastreo de su legado, el nombre correcto es Sylvia Pardo, la pintora nace en la Ciudad de México, Rina Lazo de origen guatemalteco, las hermanas Marion y Grace Greenwood muralistas de origen norteamericano, Angelina Beloff de origen ruso, Isabel Villaseñor originaria de Guadalajara, México y por último Valletta Swann de origen inglés, omitiendo a María Izquierdo, pintora mexicana originaria de Jalisco.

El acto de omisión de María Izquierdo no puede dejarse a la ingenuidad, es así como a manera de continuidad se puede rastrear lo que vivió la artista en el siglo XX, a quien no se le permitió ejecutar un proyecto mural por desacreditación de sus habilidades pictóricas, cuyo argumento, al final, solo tenía sustento en una cosa: que *era mujer*, por lo tanto no era capaz de plasmar en el muro ni a desplegar sus capacidades artísticas, no se le permite a la mujer creadora hacer historia a menos que un hombre lo admita, es bajo su juicio, bajo su mirada que se admite o no, es así cómo se perpetúa el dominio patriarcal bajo el cual se le imposibilitó ejecutar su obra mural y ahora la posibilidad de ser recordada.

La historia habla de grandes hombres, de grandes artistas, pero no de grandes mujeres artistas, Diego Rivera - quien no sólo fungió como artista plástico sino también como difusor de arte- fue uno de los actores que desvirtuaron a Izquierdo, historiadores como Gombrich sostienen esa idea, no hay espacio para ellas, no representan el genio artístico, sólo pasan por aprendices.

Electa Arenal, muralista que muere al caer de un andamio mientras trabajaba pintando para el proyecto monumental del *Polyforum Siqueiros,* no se encontraron notas periodísticas en las que algún artista contemporáneo suyo declare algo, ni el mismo Siqueiros. El olvido de una mujer artista no es relevante, hay que recordar a los hombres, la historia sólo se escribe para que destaquen los artistas masculinos, el movimiento muralista mexicano parece sólo tener unos pocos: David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera.

Por lo tanto, desde lo espacial, el territorio tanto físico como discursivo construido desde los imaginarios sociales está delimitado por el hombre, es ahí donde la mujer artista se mueve, en un territorio que no es suyo, esto se ve reflejado en la manera en que se escribe

sobre arte y se conserva el arte, esta construcción establece aquello que vale la pena ser conservado y que pase a la posterioridad.

La mayor dificultad para historizar a partir de fuentes testimoniales artísticas de las obras hechas por mujeres -cuyas obras han quedado perdidas en el anonimato, en colecciones privadas o en pésimas condiciones- es por medio del quehacer histórico exhaustivo con el fin de localizar fuentes que den algún testimonio de su posibilidad de resistencia, de su papel en el trazado de nuevos espacios, ya que la mujer artista extiende ese territorio, se atreve en un tiempo y espacio que no le pertenece para apropiarse de él. No sólo hay errores en el registro de la documentación del MVM en los nombres de las artistas y su omisión, se cuestiona la decisión de agrupar esos nombres de mujeres sin un motivo más que el de ser *mujeres* creadoras dentro del siglo XX.

El verdadero quehacer de escribir la historia del arte y la historia de las imágenes debe ser crítica y no sólo una construcción y acumulación de nombres en forma de masa, no puede ser tan reduccionista y simplista, no se trata de llenar una cuota de género.

Por ello en este capítulo cierra con reflexiones no sólo sobre la deuda historiográfica dentro de la historia del arte sino también dentro de los estudios regionales sobre el arte como medio para establecer y crear discursos que promueven un arraigo identitario.

El arte como discurso político y cultural que establece lineamientos y formas de circular el conocimiento -un exclusivo tipo de arte, el hecho por hombres- trae a colación el cuestionamiento de ¿cómo pautar un estudio del modo en el que se conformó, regionalmente, el movimiento muralista mexicano hecho por mujeres artistas? Si en los documentos han sido desdibujadas o invisibilizadas ¿cuál es el camino a seguir para mapear las prácticas curatoriales realizadas por ellas en un espacio regionalizado para ellos?, la respuesta se compone de los siguientes puntos:

1. A través de un análisis historiográfico de la invisibilización de la mujer se trazará un mapeo de las resistencias, el caso específico de Aurora Reyes. Se establece por lo tanto la idea siguiente: es posible regionalizar desde la conceptualización de la región como espacio geocultural que invisibiliza la actividad muralista mexicana hecha por mujeres en la historia del arte.
2. Encontrar la respuesta regional desde el territorio como generador de las bases de las prácticas curatoriales realizadas por Aurora Reyes sobre la dinámica de la geocultura en un espacio geopolítico de carácter nacionalista en el que hay un proyecto de arte "público" cuyas promesas son las de un arte desde lo colectivo para lo colectivo cuyo absurdo radica en que no hay lugar para las creadoras.

3. Rastrear y generar a través del trabajo fuentes que logren resarcir desde la disciplina histórica la deuda de la invisibilidad de la muralista mexicana en el siglo XX por medio de un mapeo de su actividad y recuperación de las prácticas curatoriales desarrolladas por ellas en el ámbito de lo regional.

Si bien el objetivo es ambicioso, concebir el espacio desde su dimensión geopolítica, promueve -desde la disciplina histórica- hacer el intento por comprender transversalmente el problema. Para abordar el espacio geopolítico en el cual el actor histórico que compete a la investigación se desenvolvió es menester ilustrar el discurso político que construía el *capital cultural*[39] del muralismo mexicano, esto bajo ciertos llamamientos y manifiestos.

Siqueiros escribe en la Revista *Vida Americana* lo siguiente: "Abandonemos los motivos literarios, ¡Hagamos plástica pura! Desechemos las teorías basadas en la relatividad del "Arte nacional" ¡Universalicémonos! Que nuestra natural fisonomía racial y local aparecerá en nuestra obra inevitablemente".[40] Así concluye David Alfaro Siqueiros el Tercer llamamiento de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana, por lo que deberíamos leer entre líneas el discurso de una generación y no sólo el de un individuo.

Los motivos artísticos de las obras debían tratar, por lo tanto, temas que escaparan de la centralización de la cultura, pero estos eran financiados en su mayoría desde el centro, desde la capital mexicana, ya que el proyecto muralista interesaba a los mecenas e instituciones del siglo XX como la Secretaría de Educación Pública desde donde se costean dichos proyectos. Otro elemento vital para el estudio del contexto donde se desarrolló el muralismo mexicano es el del discurso desarrollado por los sindicatos, en el caso el del Sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores (SOTPE), redactado por el mismo Siqueiros.

A continuación se cita el fragmento en el cual se establece el carácter antes mencionado de lo *colectivo*:

> [...] es grande precisamente porque siendo popular es colectiva, y es por eso, que nuestro objetivo estético fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo a la desaparición absoluta del individualismo, por burgués. Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte del cenáculo

[39] Pierre Bourdieu, expone el *capital cultural* en la obra "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística", en *La sociología del arte,* Ediciones nueva visión, Buenos Aires, 1971. Establece la relación entre el crear y circular arte, así como los procesos por los cuales la sociedad acepta o no una obra como objeto con valor artístico.

[40] David Alfaro Siqueiros, "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana", *Vida Americana*, 1921.

> ultra-intelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de Arte Monumental por ser de utilidad pública.[41]

Todas las manifestaciones artísticas siempre responden a intereses políticos, en ese sentido, las prácticas muralistas buscaban regionalizar, a través del discurso, un acuerdo geopolítico que diera cuenta de las relaciones sociales colectivas.

La realidad fue otra, la mujer por lo tanto no podía ser parte del colectivo, si bien las mujeres artistas se incorporaron al movimiento muralista no gozaron de los mismos beneficios ni apoyo, el término *camarada* -usado por este sindicato- no las incluía. Su papel no era el de un artista militante ni el de un héroe sino el de las marginadas.

Aún, ante esta realidad que llevaba a la mujer mexicana creadora a la marginalidad en el siglo XX, se recupera el nombre de seis muralistas a través de un mapeo que permite relacionar su devenir artístico y ejecución plástica con el espacio geográfico del que son originarias, se analiza en el territorio la producción desde la periferia y el centro del país.

En el mapa *Las regiones geoculturales*[42] se loclizan los espacios desde los cuales se regionalizó el discurso de las representaciones murales por artistas mexicanas, los espacios desde los cuales se desarrollan los motivos de las obras desde la identidad regional de las artistas que son: Chihuahua, Coahuila, Durango, Jalisco y la Ciudad de México.

Es necesario dibujar esas huellas que no pudieron legitimarse como testimonio, puesto que las obras y quehacer artístico de la mujer -dada la falta de representación en una dimensión geopolítica como igual al hombre- más bien como subordinada y si llega a tener un acercamiento a las artes se la reconoce como aprendiz.

En caso de hacerse mención de algo no es la maestría de su actividad creadora la que es reconocida -ejemplo de ello es el caso de la nota de prensa encontrada sobre Isabel Villaseñor escrita por Diego Rivera en el periódico *El Universal*[43] en cuya nota se menciona poco de la obra y su carácter iconográfico, ni los motivos, ni la técnica, sino que se rastrea para destacar atributos físicos y valores de género hegemónicos desde: mujer fina, preciosa, delicada, niña, la de ojos bonitos, belleza interna y externa y esbeltez.

---

[41] David Alfaro Siqueiros*, Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores,* 1923. El manifiesto fue publicado en el *Machete* en 1924.

[42] Ver p. 41

[43] Diego Rivera, "Los valores nuevos de la pintura mexicana". *Obras de Diego Rivera*, *Textos polémicos 1921-1949*, 61. Ciudad de México, El Colegio Nacional, 2006. Obra publicada originalmente en 1930 en el periódico El Universal.

Un trabajo de esa naturaleza no deja más que una clara relación de poder en el que el artista consolidado acepta a una mujer artista pero desde una mirada sexista, en la que él puede libremente hacer uso del lenguaje para representarla ante otros, no es Isabel Villaseñor artista es Isabel Villaseñor objetivizada o cosificada.

Los trabajos sobre historiografía del arte de mujeres o sobre las relaciones geopolíticas que atraviesan las producciones artísticas en un período histórico deberían ser serias, rigurosas y críticas a modo de no caer en la repetición del mismo fenómeno que objetiviza a la mujer artista.

Como respuesta ante el cuestionamiento y objetivación de la mujer artista hasta desdibujar su autonomía y libertad sobre sí misma, se propone un mapeo de las regiones que ocupan estos cuerpos femeninos creadores y así mostrar cómo estos cuerpos responden a procesos de dominación desde la resistencia retomando su cuerpo como parte del espacio -no del espacio- y como medio para crear -no el medio por el cual se crea-, así es que a continuación se plasma el territorio que habitó el quehacer artístico de las muralistas mexicanas posibilitando no sólo el resistir, sino también la regionalización desde sus espacios de marginación.

El territorio como formador o espacio donde se oficializan las identidades es explicado en la obra *Territorios*, *actores y poder* en la que, a manera de introducción, se establece lo siguiente sobre la relación geográfica con la política:

> Las identidades territoriales, como son el nacionalismo, el localismo, la autonomía multicultural. Términos en los que aparece la territorialidad, producida por la tensión permanente entre la experiencia sensible de apego a un lugar (espacio vivido), la conformación de una identidad colectiva, o de una ideología legitimadora, como un concepto central para entender los regionalismos políticos. [44]

Lo que se establece en el mapa es la relación que existe entre espacio y tiempo como generador de relaciones geopolíticas y por ende geoculturales. Otro elemento que sustenta el estudio de las prácticas que se llevaron a cabo dentro del muralismo mexicano es que éste tenía carácter nacionalista y por lo tanto ideológico. Siqueiros, a propósito del elemento ideológico, escribe que lo admite a diferencia de otros contemporáneos que postulaban el movimiento como liberacional de ideologías y como un ejercicio de libertad para el espíritu,

[44]Preciado Coronado, Jaime, Hélene Riviere d'Arc, Luis Alfonso Ramírez y Marielle Pepin-Lehalleur (Coordinadores). *Territorios*, *actores y poder*. *Regionalismos emergentes en México*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Universidad Autónoma de Yucatán, 2003, 17.

el artista habla de esas relaciones entre el capital cultural, su circulación y su consumo como discurso:

> Fue hasta 1922, en México, con el surgimiento de nuestro movimiento pictórico moderno, que resurgió potencialmente en el conjunto del panorama mundial, tal forma de expresión plástica. Ahora bien, al hacerse aquel movimiento muralista –como partido simultáneo de la estampa-, se hizo público; al hacerse público, se hizo ideológico y al hacerse ideológico consecuentemente adoptó un propósito formal nuevo-realista. Y su actual vaguedad teórica no niega el hecho tácito.[45]

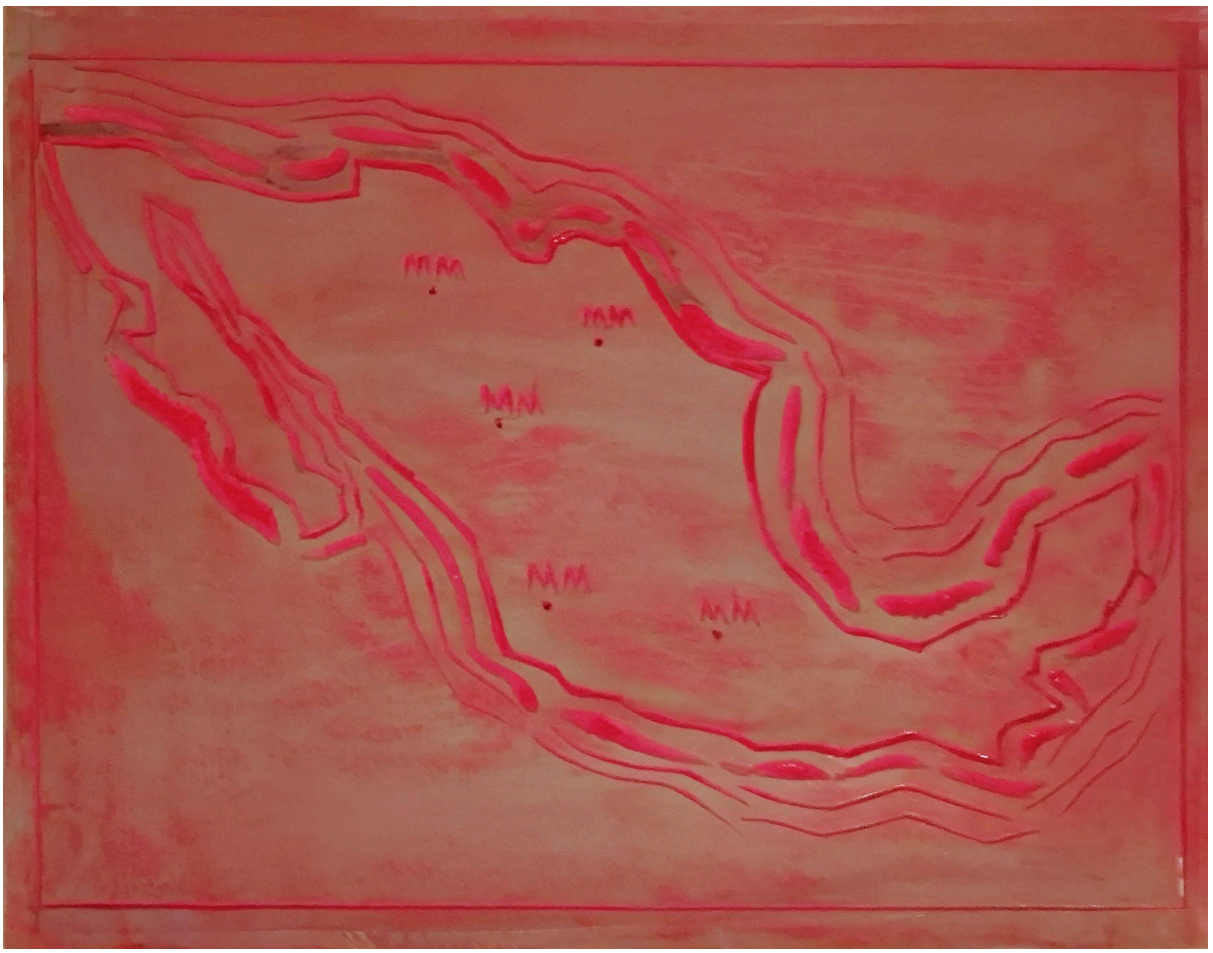
Es así como en medio de esos discursos sobre el arte mural como público se hacen contradicciones al negar la existencia de la mujer como creadora, esto se puede identificar ya que los discursos -tanto desde la plástica, letras, política y por lo tanto la cultura institucionalizada- están pensados por y para agentes masculinos. Esto no sólo hace referencia a las clases altas sino también desde las clases bajas y medias las estructuras de poder (tanto político como cultural) se sitúan mediante una estructura patriarcal.

A lo largo del trabajo se hizo evidente que la regionalización de los espacios desde la práctica artística del muralismo mexicano hasta los actores más "prolíficos" y "reconocidos" masculinos era una tarea más sencilla, en cambio, la regionalización a través de los actores femeninos que se desdibujan históricamente representa una tarea más compleja dado que sus discursos -aunque lleguen a circular en lo público- no alcanzaron la misma magnitud espacial y temporal.

Esos discursos creados por los otros las atraviesan y se refleja en la representación de la mujer muralista mexicana a lo largo del territorio cultural y es a través del estudio regional de la actividad de las muralistas mexicanas que se manifiesta la territorialidad en su devenir de actor que resiste en los espacios donde se le margina.

El siguiente mapa representa esos espacios regionales desde los cuales se gestan las representaciones y los discursos plásticos de las muralistas mexicanas. A través de este mapeo de las muralistas mexicanas se busca resarcir esa deuda de invisibilización de la actividad plástica en el movimiento muralista mexicano hecho por mujeres desde la región.

[45] David Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un mural*, 3. a. ed. México: Ediciones Taller Siqueiros, 1979 en Preámbulo del autor, 9.



1. Mapa 1. Camila Ríos Otero, *Las regiones geoculturales agentes de los motivos plásticos de las muralistas mexicanas*, Linograbado, 2024.

Las siglas MM son la abreviación de Mexicana Muralista, así se plantea que las regiones fungen como espacios generadores de discursos y de identidades nacionalistas desde la región. El espacio geográfico en el que se gestan los motivos y actividad plástica por las muralistas mexicanas es rastreado en los siguientes espacios geopolíticos: Chihuahua (Aurora Reyes), Coahuila (Elena Huerta), Durango (Mercedes Burciaga), Jalisco (Isabel Villaseñor y María Izquierdo) y la Ciudad de México (Electa Arenal), la cultura mural se desarrolla en estos espacios geoculturales.

1.3. Aurora Reyes: regionalizar haciendo visible lo invisible

¡Norte de México! ¡Soplo de abismo!
¡Flauta mis huesos!
Desde la frente del milagro hasta
el vientre cerrado del misterio.

Aurora Reyes, *Humanos paisajes*

Luego de esclarecer el contexto bajo el cual las muralistas mexicanas sostienen una actividad creadora así como el modo en el que se llevaba a cabo y, expuesto a *grosso modo,* las condiciones geopolíticas en las cuáles se gesta el proyecto muralista mexicano del siglo XX, como proyecto nacional buscaba integrar una identidad para el mexicano desde lo mexicano, dicha cualidad regionalizable es su característico elemento ya que el nacionalismo fungió como movimiento ideológico por lo tanto toda ideología tiene efectos en el espacio político y cultural y llega a regionalizar desde una postura específica.

Es momento de dedicar con mayor minuciosidad parte del capítulo al agente histórico principal del mismo. Aurora Reyes es el sujeto por el cual se busca regionalizar desde sus prácticas curatoriales la relación cultural desde el espacio que habitaba y en el cual se desarrollaba la mujer muralista mexicana.

Aurora Reyes nació en Chihuahua, su espacialidad desde nacimiento no es a partir de la centralidad o del *hinterland* de la cultura plástica que es la Ciudad de México en el siglo XX, ella se ve situada al norte de México, la construcción de su identidad regional se ve demarcada por su experiencia frente el territorio desértico, es constante el uso de colores ocres en su obra, la vegetación, la arena, su devenir como artista viene desde su origen.

Reyes se asumió como hija de la revolución mexicana, pero una hija crítica, así como se puede leer la manera en que David Alfaro Siqueiros también nacido en Chihuahua regionaliza sus obras a través de cómo percibió esa identidad que le otorgó el territorio, en Reyes se puede ver ese característico activismo, ambos conciben el espacio como el medio en el cual se puede lograr una distribución de saberes que pueden tener elementos ideológicos, por lo tanto discursos que parten de la identidad regional y su relación con el centro, un discurso de poder cultural entre territorios. Si bien es cierto que sus estudios formales en las artes plásticas los lleva a cabo fuera de Chihuahua y se establece en la Ciudad de México,

Reyes ya había internalizado en ella de manera muy presente su región, presente en su pensar y ser, y esto se vería reflejado posteriormente en los motivos de su obra.

En las regiones que son siempre políticas y culturales se determina aquello que representa ser mexicano y ser mexicana. Es en el imaginario social y el constructo de lo que ello representa, que se puede hacer una lectura de cómo se perciben los actores en ciertos períodos históricos y espacios determinados y cómo regionalizan los espacios.

Reyes participó de manera muy activa y ferviente en diversos grupos como la Tribuna de México, formó parte de la Liga de escritores y artistas revolucionarios, entre su constante actividad de docente. En cuanto a su producción artística se ejercía desde la pintura de caballete a la mural, así como utilizar la pluma cuando no usaba la brocha en su poesía.

Ella produjo material poético y fue de las pocas mujeres escritoras mexicanas que publicaron sus libros, de las pocas en proponer los poemarios ilustrados -también fue ilustradora- y sus trabajos de ilustración eran mayormente hechos a través de la gráfica, en especial la estampa. Ilustró poemas propios y también los poemarios de algunos contemporáneos como el caso de la obra *Madurando* de Xavier San Martín y *Cantar de Silvestre Revueltas*[46] de Alfonso del Río, el cuento de Luis Bermejillo *El Timbre Cuadros de Infancia,* así ilustrar las portadas de diversas obras literarias como *Autorretrato de cincuenta años* de Adela Palacios y de diversas obras de Concha Michel.

La pluma de Reyes es uno de los medios artísticos en los que se puede leer esa identidad sobre la tierra chihuahuense tan presente en ella, su obra poética se transforma en un mapeo que registra las cualidades del espacio norteño, desde las representaciones metafóricas del desierto, de las montañas, el calor, qué es y lo que representa el desierto, hasta lo que el espacio geográfico representa en la vida y la construcción de la identidad y arraigo a la tierra de origen.

Su obra es testimonio de un hacer firme con su discurso, con su forma, con su circulación. Cuestión que era de suma importancia para ella en toda práctica artística que hacía de soporte de contenido social:

> El contenido social de una obra de arte es tan importante como todo lo demás. Tiene la importancia de la vida misma, para provocar la emoción. La poesía social tiene que

[46]Alfonso del Río, *Cantar de Silvestre Revueltas*, Ilustraciones de Aurora Reyes, Ediciones México REVISTA MUSICAL MEXICANA, 1952.

> ser absolutamente sincera y sentida por el artista, porque si no se convierte en una labor o consigna muy peligrosa. Se puede caer en el discurso o en la falsedad.[47]

Entre su obra poética con enunciación totalmente social se puede ejemplificar *Teogonía Campesina* y *Hombre de México,* sobre los cuales explicó lo siguiente:

> En mi canto a Zapata "Teogonía Campesina", señalo que todos los ideales de México han sido violados, Hago notar que la Revolución no ha llegado a su término; que el pueblo sigue cada vez más hambriento y más saqueado. Este poema lo escribí durante el pasado sexenio. "El hombre de México" es un llamado al hombre nuestro, para que observe y conozca los problemas de su pueblo.[48]

Aquella presteza y necesidad de plasmar motivos de ese tipo se reflejan a lo largo de su obra mural. Del mismo modo, a través de su obra gráfica logró plasmar la vitalidad de la mujer y de la mujer creadora, especialmente en su obra *Humanos paisajes*[49]*,* de la cual la autora mencionó lo siguiente: “En mi libro *Humanos Paisajes* toco esos temas directos que son los problemas de México”.[50] El poeta y escritor Humberto Tejera -venezolano- realizó una crítica de aquella obra: "Humanos Paisajes" justifica la nueva mujer mexicana en la nobleza de la virtud creadora y en la felicidad del deporte artístico.[51]

No sólo su arte y en especial su obra *Humanos paisajes* anuncia a la mujer como creadora, es también un arte que logró edificar en su hacer y práctica, su geocultura, la mujer como territorio performativo, creador, no un territorio despojado, sino situarlo como un territorio vital.

No es ajeno que uno de sus temas predilectos fuera la tierra, al responder lo siguiente en una ocasión en la que se le cuestionó cuál se trataba de su tema predilecto en la pintura -que se refleja en todas las artes que realizó-: “El ser humano, como centro del paisaje que le ha formado”[52].

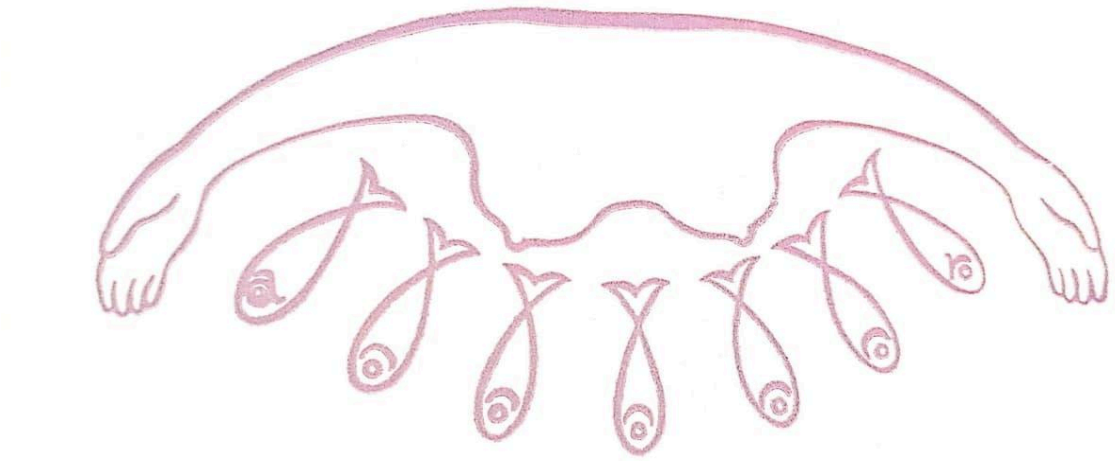
Dicha práctica en la que retoma el espacio, el territorio, su identidad -geocultura-, la mujer como creadora y su vitalidad; es evidenciada en sus grabados para su obra *Humanos paisajes:*

---

[47]Aurora Reyes, “De poetisa a pintora” en *Los problemas de México,* Nota de BAMBI, CENIDIAP, Biblioteca de las Artes, Salón de la Plástica Mexicana, Aurora Reyes, 64.
[48]Aurora Reyes, “De poetisa a pintora” en *Los problemas de México,* Nota de BAMBI, CENIDIAP, Biblioteca de las Artes, Salón de la Plástica Mexicana, Aurora Reyes, 64.
[49]Aurora Reyes, *Humanos paisajes,* 1960.
[50]Aurora Reyes, en “Los Problemas de México.De Poetisa a Pintora” Nota de BAMBI, EXCELSIÓR, Feb 24, 1953. CENIDIAP, BIBLIOTECA DE LAS ARTES, VOL. II, pág. 64
[51]Humberto Tejera, crítica literaria de “Humanos paisajes” en El Popular, Junio 13,1953. CENIDIAP, Biblioteca de las Artes, Vol. II, pág. 76
[52]Aurora Reyes, “ENTREVISTA de la palabra Por CAP. Aurora Reyes” para La Palabra. pag. 4, Uruapan, Mich. Mayo 13, 1951. CENIDIAP, Biblioteca de las Artes, Vol. II, pág. 57



[53]Imagen 1. Aurora Reyes, *Humanos Paisajes,* 1960, Fotografía de autoría propia, 2026.



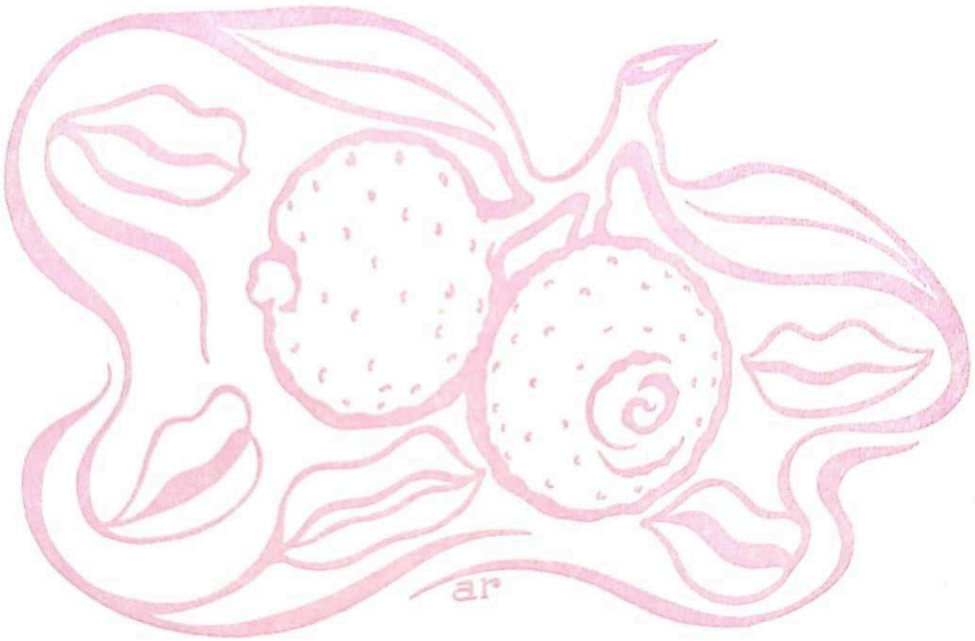
[54] Imagen 2. Aurora Reyes, *Humanos Paisajes,* 1960, Fotografía de autoría propia, 2026.

[53]Aurora Reyes, *Humanos Paisajes,* 1960, Fotografía de autoría propia, 2026.

[54]Aurora Reyes, *Humanos Paisajes,* 1960, Fotografía de autoría propia, 2026.



[55] Imagen 3. Aurora Reyes, *Humanos Paisajes,* 1960, Fotografía de autoría propia, 2026.



[56]Imagen 4. Aurora Reyes, *Humanos Paisajes,* 1960, Fotografía de autoría propia, 2026.

[55]Aurora Reyes, *Humanos Paisajes,* 1960, Fotografía de autoría propia, 2026.

[56]Aurora Reyes, *Humanos Paisajes,* 1960, Fotografía de autoría propia, 2026.



[57] Imagen 5. Aurora Reyes, *Humanos Paisajes,* 1960, Fotografía de autoría propia, 2026.

Una de las ideas más fuertes que se sostienen a lo largo de este trabajo es que Aurora Reyes fue una artista mexicana pionera en las prácticas curatoriales porque ella tomaba decisiones sobre el espacio, el contexto y los materiales. Esta idea se fundamenta en la manera en la que devino su actividad artística creadora desde el discurso, el activismo y la circulación del arte desde la región cultural.

Al reconocerse la relevancia de la obra de Reyes para el estudio regional se analiza el mural *Ataque a las maestras rurales* de 1936 con su relación *geocultural* a través del método iconológico para determinar las prácticas curatoriales desarrolladas por la artista.

Entiéndase la práctica curatorial, lejos de un malentendido anacronismo, donde la categoría de práctica curatorial se establece en otro campo artístico y cultural europeo, desde la concepción contemporánea del curador colombiano José Roca quien plantea que existen

[57]Aurora Reyes, *Humanos Paisajes,* 1960, Fotografía de autoría propia, 2026.

cinco puntos clave: *seleccionar*, *negociar*, *mediar*, *relacionar* y *escenificar*[58] ya arrojaba luces sobre las prácticas curatoriales latinoamericanas.

Estas acciones fueron desempeñadas por Aurora Reyes a través de su quehacer artístico, por ello se rastrearán en el siguiente apartado de este trabajo -a partir del análisis iconográfico e iconológico de la obra antes mencionada- se hace la propuesta de Aurora Reyes como agente productor de prácticas curatoriales con la capacidad de regionalizar los espacios mediante la cultura.

1.4. Análisis iconográfico e iconológico como pautas para rastrear las prácticas curatoriales en la obra de Aurora Reyes

El análisis que permite la escritura de la historiografía y de la historia del arte es a través de la aportación teórica y metodológica de Edward Panofsky, quien propone un análisis de las obras más allá de la iconografía, acuña el término *iconología*[59] como un ejercicio semiótico posterior a lo iconográfico, ya que posee mayor profundidad y utilidad en los estudios históricos del arte. En este trabajo se analizará la obra, en una primera instancia, de manera iconográfica para posteriormente tener un enfoque en la iconología que se desarrolla en el entendido de la actividad artística de la artista y su relación geocultural del siglo XX.

El mural *Ataque a las maestras rurales*, es una representación monumental realizado al temple, de formato horizontal, que permite un recorrido visual desde cualquier ángulo. La paleta de colores utilizada es de tonos ocre, terrosos que son medios que funcionan como alegorías al desierto, Aurora Reyes tiene constantemente en sus motivos pictóricos la tierra, el desierto, el espacio en y por el cual se hace la historia mexicana, este espacio lo conoce la artista desde su experiencia como creadora y de su origen como mexicana, lo internaliza y lo plasma a través de la plástica; el espacio forma parte de la identidad del pueblo revolucionario.

---

[58]José Roca, Ministerio de Cultura de Colombia, "Notas sobre la curaduría autoral". En *Museología*, *curaduría*, *gestión y museografía* / Manual de producción y montaje para las Artes Visuales, editado por Carolina Muñoz Uribe, Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura de Colombia, 2012, 28-36.

[59]Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, Alianza Editorial, España, 2004, título original de la obra Meaning in the Visual Arts, 1955. En dicha obra menciona la diferencia entre Iconología e Iconografía para el quehacer historiográfico de las artes a través de la decodificación de la imagen cuya relación es histórica.



[60] Imagen 6. Aurora Reyes, *Ataque a las maestras rurales*, Fresco, 1936, Centro Escolar Revolución, Ciudad de México, Fotografía del archivo de Camila Ríos Otero, 2024.

Reyes usa ese característico color arenoso continuamente en su obra, que normalmente suaviza y armoniza los temas pero en este caso sirve para realzar el territorio donde se lleva a cabo la escena representada en el mural, a diferencia de otros murales de la época el tema que interpela a Reyes es especialmente provocativa, ya que al hacer un recorrido visual comenzando del extremo inferior izquierdo se aprecia un hombre que no sólo violenta a la mujer cuyo papel es el de la maestra, éste también le da la espalda al conocimiento impartido, al mismo tiempo deshoja un libro -símbolo de la fuente de las enseñanzas impartidas por la maestra- y el punto de fuga de la obra se encuentra en la boca de la maestra, que es silenciada con la culata de la escopeta. La mujer es plasmada en una posición de humillación y absoluta sumisión, en el plano derecho se plasman tres niños, quienes se ocultan de la violencia de los agresores.

Los violentadores no tienen rostro, la ignorancia no da la cara, se esconde. En la obra de Reyes los trazos son gruesos, no está presente la línea sutil y fina de sus obras de caballete, cuando su obra es llevada al muro su trazo se torna grueso y con carácter más libre.

La comparativa de los motivos iconográficos de la obra de Reyes con los de sus contemporáneos es que en esta obra el tema si bien trata la revolución no realza el devenir posrevolucionario como un ideal de evolución y progreso, característica que muestran los otros artistas contemporáneos a ella a través de sus obras como *Epopeya del pueblo*

[60] Aurora Reyes, *Ataque a las maestras rurales*, Fresco, 1936, Centro Escolar Revolución, Ciudad de México, Fotografía del archivo de Camila Ríos Otero, 2024.

mexicano[61] de Diego Rivera realizado en 1929. En esta obra Rivera plasma esa idea de la relación revolución igual a evolución y desarrollo, ideal que se proponía desde el proyecto muralista.

> Christopher Domínguez Michael afirma que la Revolución Mexicana generó dos interpretaciones en el ámbito del arte: una utópica donde se le miró como una "una gesta victoriosa de hombres mirando con la frente en alto un porvenir luminoso" y otra marginal donde apareció como un fracaso "y la entronización de una nueva miseria". Aurora Reyes, en la segunda etapa de su labor como muralista y en sus poemas tempranos, se manifestó como propagadora entusiasta de la primera vertiente; pero su condición marginal de mujer, las experiencias vividas en su lucha personal y el rumbo que los gobernantes habían dado a su querido país aparecieron más tarde en su obra plástica y poética con un matiz que en mucho se acerca a la segunda postura.[62]

Reyes escoge aventurarse a realizar un mural cuya temática es provocativa, es una declaratoria ante el discurso que se presenta como promesa de la educación para todos como el triunfo de la sociedad mexicana. Ella cuestiona el simplismo de sus contemporáneos al pintar sólo el progreso que trajo consigo la revolución mexicana y se sitúa desde su espacio, en el cual le ha tocado experimentar y conocer, lanzando una aguda crítica materializada en el choque entre los antiguos modos y el nuevo sistema que se busca instaurar.

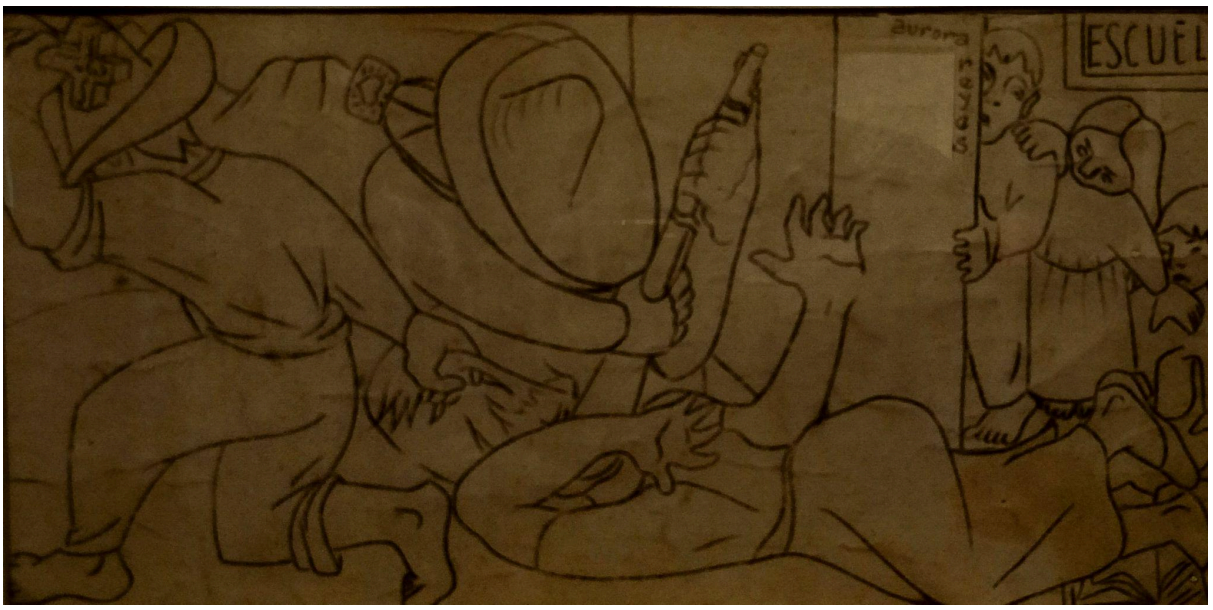
La lectura de la imagen como constructo cultural relacionado con el espacio y tiempo está más allá de la iconografía, un análisis iconológico permite rastrear, en el proceso creativo de la autora, su relación con la región geográfica y cultural.

El boceto de la obra es un espacio de análisis no sólo de Reyes sino también del espacio y su temporalidad. Los motivos iconográficos de las obras se encuentran en la relación de los dos conceptos espacio-temporales y se exploran en la iconología, porque ese conjunto de signos al ser decodificados permiten un acercamiento a las ideologías y discursos presentes en determinada época.

---

[61]Diego Rivera, *Epopeya del pueblo mexicano*, 1929-1935, fresco, superficie total: 275.17 m cuadrados. Escaleras de Palacio Nacional. Plaza de la Constitución, Ciudad de México.

[62]Margarita Aguilar, *Aurora Reyes Alma de Montaña*, Instituto Chihuahuense de la Cultura, Programa Editorial de Gobierno del Estado, 2010, 53.



[63] Imagen 7. Aurora Reyes, Boceto inicial para la obra *Ataque a las maestras rurales*, Lápiz sobre papel, ca. 1936, Colección Ernesto Arnoux. Fotografía del Archivo de Camila Ríos Otero, 2024.

En el boceto inicial de la obra se lee el espacio geográfico de manera más ilustrativa, ya que los trazos del fondo definen el espacio donde los actores revolucionarios actúan, es decir, desde el territorio. El espacio geográfico representado en la obra es el del desierto, un espacio árido en el que el discurso presente se desarrolla a partir de la concepción de la tierra, ésta es de quien la trabaja y si hay una mujer que la trabaja pasa a ser posesión del hombre también, él puede disponer de este cuerpo porque la mujer es el territorio habitable y dominable por el cual transita el hombre.

La imagen de la mujer como guía en la sociedad posrevolucionaria no era una posibilidad más allá de las alegorías, la mujer mexicana era herramienta, pero no el constructor. Los hombres, en cambio, eran quienes disponían del espacio y en este generaban proezas.

En el primer acercamiento de la obra de Reyes para comprender la región y cómo la plasma en su obra es importante resaltar el papel de la montaña al fondo, porque si bien aparece como ajena a la escena, es también por la cual se constituye la alegoría. La tierra es explotada, es codiciada por los hombres, tenerla es signo de poder sobre otros. Reyes plasma a partir de la composición -la montaña alargada es pisada por el hombre- a una mujer en primer plano colocada como la montaña, en la tierra y moldeada por el hombre, en sus formas corpóreas se lee la relación de la mujer como la tierra, por lo tanto, la tierra es el espacio para

[63]Aurora Reyes, Boceto inicial para la obra *Ataque a las maestras rurales*, Lápiz sobre papel, ca. 1936, Colección Ernesto Arnoux. Fotografía del Archivo de Camila Ríos Otero, 2024.

regionalizar a la mujer e instituirla como objeto, no como el artesano o artista que da forma a las cosas, más bien como el objeto moldeado.



[64] Imagen 8. Aurora Reyes, Boceto final para la obra *Ataque a las maestras rurales*, Lápiz sobre papel, ca. 1936, Colección Ernesto Arnoux. Fotografía del Archivo de Camila Ríos Otero, 2024.

En el bocetaje final la composición sigue el mismo ritmo y la misma armonía, los elementos están situados en ese espacio, sólo que en el último la afrenta es más clara, primero se plasmaba al agresor descalzo con una cruz en su mano y posteriormente con botas y el libro destruido en su mano. La región se puede leer a través de esas costumbres desde la tradición en el vestir, los primeros descalzos pueden parecer fuera del nuevo grupo que se está consolidando en la política posrevolucionaria, ya que este espacio político también tenía gente del proletariado y no sólo del campo.

Así que si la autora dejaba el motivo de la cruz podía dar espacio a confusiones como la siguiente: ¿es el agresor un religioso, el que anda descalzo, alejado de la nueva sociedad gestante?, la respuesta es no. Reyes resuelve esta posible problemática de la lectura de los signos y en lugar de la cruz crea el motivo del libro, así evita la generalización de que todos los religiosos están en contra de la educación pública, laica y gratuita y además violentan a la mujer.

Con esta elección incluía también a aquellos que podían ser o no creyentes dentro de las mismas dinámicas de exclusión y violencia contra la mujer, también a aquellos no creyentes alejados del trabajo en el campo que estaban incluidos en esos dos personajes masculinos, el rostro oculto no sólo es por lo tanto alegoría a la ignorancia es también un

[64] Aurora Reyes, Boceto final para la obra *Ataque a las maestras rurales*, Lápiz sobre papel, ca. 1936, Colección Ernesto Arnoux. Fotografía del Archivo de Camila Ríos Otero, 2024.

ejercicio plástico por el cual Reyes anuncia al agresor como cualquiera, puede ser y venir de cualquier grupo.

Como docente y guía vivió de manera personal a través de la experiencia que ser mujer trae consigo y a la lectura de la región que ella habita de manera distinta a los otros; mientras que Vasconcelos hablaba de las virtudes de la escuela pública y laica y artistas contemporáneos las aceptaban e ilustraban como ciertas en las representaciones plásticas de carácter nacionalista, Reyes cuestiona la aceptación de sus contemporáneos de este nuevo sistema a ojos cerrados y la invisibilización del trabajo y las dificultades que enfrentaban las maestras al llegar a espacios cuya presencia no era requerida ni bien vista.

Reyes alerta, a diferencia de sus contemporáneos, de las dinámicas de poder que violentaban a las mujeres dentro de los espacios públicos y políticos aceptados y difundidos como sitios en los que el progreso, a través de la educación, el arte y la colectividad, estaban presentes.

Capítulo II. El andamiaje de un ideario: lo público como medio, lo monumental como legitimidad y lo nacional como promesa

> *Los poderes de los hombres corrientes están circunscritos por los mundos cotidianos en que viven, pero aún en esos círculos del trabajo, de la familia y de la vecindad muchas veces parecen arrastrados por fuerzas que no pueden ni comprender ni gobernar.*
>
> Wright Mills, *La élite del poder*[65].

Existieron pautas específicas que delimitaron el camino a seguir para aquellos que se afiliaron al movimiento muralista: la relación entre artistas-mecenas, ejecución-espacio, obra-público, binomios que fungen como imperativos para la construcción de un sistema de producción y consumo de una manifestación artística.

Por lo tanto, para encontrar pautas que indiquen el proceso que se llevó a cabo para la planificación o ejecución de proyectos artísticos dentro del movimiento muralista es necesario estudiar la influencia en las relaciones existentes entre los agentes artísticos y los mecenas o promotores, análisis acotado dentro de un espacio y tiempo específico; es decir

[65]Mills, C. Wright. *La élite del poder*. México, Fondo de Cultura Económica, 2013.

una aproximación al tejido político dentro del movimiento muralista mexicano desde el bosquejo de sus idearios al término de la revolución hasta los 70's.

La profundidad y el análisis en esta investigación tienen como objetivo acceder históricamente con rigurosidad a un movimiento artístico, lo cual es necesario para el estudio de cualquier escuela o vanguardia, la disciplina académica es fundamental para rastrear las pautas clave o el contexto donde se gestó la actividad cultural, -el escenario social y político-.

Es tarea de aquel que se propone escribir historia del arte concebir el significado de las obras que se gestan dentro de una corriente artística no sólo desde sus cualidades matéricas, forma, colores, técnica, sino también, desde el lugar que los diversos agentes ocuparon en un tiempo y espacio determinado, es indispensable en una investigación de este tipo: con enfoque político y económico, comprender la importancia de las redes para profundizar y analizar, de modo crítico, los motivos que los artistas y los mecenas -promotores- tuvieron para ejecutar o apoyar tales manifestaciones artísticas.

Los ideales, en el sector de las artes plásticas, solían hacerse públicos en los manifiestos. En estos se puede rastrear qué es lo que se buscaba perpetuar a través de la manifestación artística que proclamaban, convirtiéndose en una fuente fundamental o medio por el cual contextualizar social y políticamente un movimiento, ya que este tipo de fuente contiene posturas que no se limitan al campo de lo estético, sino también evidencian la atmósfera política que promueve el surgimiento de obras que son producto del cobijo de algún sector y las razones de su afiliación artística.

Los movimientos o corrientes estilísticas, representados por un manifiesto, le proporcionan a la historia del arte diversos elementos: se enfatiza su valor por ser el resultado o representar la postura ideológica de los agentes inmersos en el movimiento; si bien se inscribe en el ámbito del arte, está absolutamente sumergido en la atmósfera de lo sociopolítico, ya que los que escriben y sostienen la "filosofía" del movimiento no ocultaban sus intenciones de declarar, consolidar y asumir una manera explícita y pública de hacer y consumir arte.

Los manifiestos dejaban en claro los motivos detrás de la hechura, es decir, expresaban en el campo de lo técnico y matérico con qué elementos debía ser ejecutada una obra: el formato -es decir el tamaño y sobre qué o dónde se plasmaría-, y el público -a quien estaba dirigido para su consumo-, entre otros puntos. Un manifiesto era la carta de presentación de un movimiento, pero también la carta de solicitud; presentaba al mismo

tiempo que solicitaba, ya que también tenía como uno de los principales objetivos expresar el camino a seguir, si se quería ser agente productor o de consumo dentro del mismo.

El muralismo mexicano tuvo su manifiesto, pero es un caso *sui generis,* ya que este no sólo incluye artistas, está constituido por y desde la colectividad o el sindicalismo. El contexto sociopolítico en el que se llevó a cabo se suma a esta peculiaridad, el muralismo surge al final de la revolución mexicana y tiene su formación como escuela al inicio del mandato presidencial de Álvaro Obregón (1920-1924) junto con el titular de la Secretaría de Educación Pública (1921-1924) José Vasconcelos, por lo tanto el muralismo es un movimiento creado bajo una mirada y perspectiva de plan político.

Los anteriores son dos agentes sociopolíticos que, si bien, no ejecutaron las obras, si fueron en parte los que promovieron y justificaron desde el discurso la razón de ser de este proyecto de carácter unificador o nacionalista en un México posrevolución. A lo largo del capítulo se enfatiza la red de poder que se ejerce a partir de un círculo para generar el *sentimiento nacional*[66], y cómo el enfoque a través de las manifestaciones artísticas plásticas es necesario para rastrear aquella búsqueda de consolidación de dicho sentimiento nacional e identitario.

Ejemplo de esa construcción de políticas públicas que se reflejaron en las artes y educación en el siglo XX, se encuentra la obra *La Raza cósmica* (1925), escrita por el intelectual Vasconcelos, donde a través de su prólogo aclara su postura, que es la narrativa determinante en el discurso del proyecto cultural nacional, y que se resume en tres elementos rectores: "...la ley de los tres Estados: el material, el intelectual y el estético"[67], aquello con el fin de lograr lo siguiente: "...mediante el ejercicio de la triple ley, llegaremos en América antes que en parte alguna del globo, a la creación de una clase hecha con el tesoro de todas las anteriores, la raza final, la raza cósmica"[68].

También se menciona que estos ideales se trataron de representar de la manera siguiente: "Para expresar todas estas ideas que hoy procuro exponer en rápida síntesis, hace algunos años, cuando todavía no se hallaban bien definidas, procuré darles signos en el nuevo

[66]José Óscar Ávila Juárez en *Acero. Nacionalismo y neoliberalismo en México. Historia de la Siderúrgica Lázaro Cárdenas-Las Truchas, s.a., México,* Facultad de Filosofía, Universidad Autónoma de Querétaro, 2011, en dicha obra usa el término sentimiento nacional como parte de las políticas y búsqueda gubernamental.
[67]José Vasconcelos, en "Prólogo", *La raza cósmica : misión de la raza iberoamericana.* Madrid, España: Agencia Mundial de Librería, 1925, p. 40
[68] Idem.

Palacio de la Educación Pública de México"[69]. Donde, posteriormente los murales de varios artistas cubrirían las altas paredes del edificio, principalmente bajo la brocha y dirección de Diego Rivera.

> En realidad, el gobierno federal intentaba poner en marcha una empresa cultural sin precedentes. La SEP contrató a Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. En esos murales se insistía en diversos episodios de luchas populares, entre ellos la Revolución de 1910, que se mostraba como la lucha de los más pobres y explotados por alcanzar la justicia social; así mismo se subrayaba el compromiso del nuevo régimen político con esos sectores mayoritarios".[70]

Este fenómeno artístico se diferencia de otros por su modo de producción, difusión o consumo, es decir las prácticas detrás del movimiento, así como ser un espacio donde agentes femeninos lograron hacerse un lugar -aunque no poseían la misma visibilidad como representantes del arte latinoamericano-, como lo fueron: Aurora Reyes, Elena Huerta, Mercedes Burciaga, Isabel Villaseñor, María Izquierdo y Electa Arenal, nombres que no aparecen en el Manifiesto.

A través de este documento del muralismo se puede hacer una lectura de cómo estos espacios, aunque se presumían colectivos para el común, hacían a un lado a los agentes femeninos, pues quienes firman el manifiesto fueron David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto, Carlos Mérida, siendo el primero quien redacta el texto cerrando con la siguiente frase: "Por el proletariado del mundo".[71]

Sentencia que demuestra que es un movimiento hecho por agentes que presumen tener consciencia de clase, por lo tanto no es un arte por el arte sino que es un arte por el pueblo o un arte para el pueblo, partir desde una premisa de este tipo deja ver las pautas que se siguieron para crear dicho movimiento que más allá de los valores estéticos tenía como cimientos valores socio-políticos.

Es menester recuperar algunos de los puntos que se han postulado hasta el momento y que serán profundizados posteriormente: hay agentes que poseen el poder o monopolio sobre el discurso y son quienes establecen las reglas del juego, atendiendo a los campos intelectuales de Pierre Bourdieu.

---

[69] Idem.
[70] Erik Velásquez, *Nueva Historia General De México.* México: El Colegio de México, 2010, p. 602 en dicha obra la portada son los Murales de Diego Rivera, a esto se hace referencia en la investigación que es de los artistas que mayor historiografía se cuenta a diferencia de las muralistas.
[71] David Alfaro Siqueiros, 1924, "*Manifiesto del sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores", El Machete,* México.

A través de un análisis prosopográfico, para enunciar y plasmar con claridad las redes que se tejieron a partir de la relación de mecenazgo ofrecido por Vasconcelos a ciertos grupos o individuos específicos, se supone que el apoyo ofrecido era principalmente para tres de aquellos que firmaron el Manifiesto: Siqueiros, Rivera y Orozco, pero el análisis dará luz sobre esta conjetura.

2.1. El manifiesto del movimiento muralista como bandera de los representantes oficiales

La circulación de estos apellidos no es ajena al apoyo ofrecido por el gobierno, sus posibilidades de ejecución y legitimación más allá de la técnica de la cual cada uno tuviese maestría no hubiesen visto las mismas posibilidades si no hubieran intereses por parte de un mecenas, en este caso Vasconcelos, y la política gubernamental que se beneficiaba o buscaba hacerlo desde un discurso que atravesaba la plástica y la posibilidad de colectivizar dicho proyecto.

Por lo tanto, se hace evidente a partir de la relación mecenas-artista, la importancia que tuvo el gobierno para que el movimiento muralista tuviera el alcance que tuvo, desde los permisos para ejecutar una obra en espacios públicos hasta apoyar los presupuestos para que las obras fueran elaboradas.

El manifiesto artístico parece más un posicionamiento de clase que un posicionamiento de vanguardia estilística, ya que muestra una relación entre posturas sociopolíticas más allá de una postura técnica. Si bien se hace mención del gran formato no es el punto al que se le da mayor relevancia, más bien lo que se promueve en el movimiento muralista es un manifiesto que representara sin medias tintas las inclinaciones o aspiraciones políticas de quienes actuaban dentro del campo artístico. Los muralistas se auto percibían como agentes de cambio social desde la plástica, veían en la plástica el medio para politizar no era un fin estético, era uno político.

Otra manera de analizar el manifiesto es haciendo una interpretación del lenguaje utilizado por los agentes históricos. El título del manifiesto, a diferencia de otros manifiestos contemporáneos que llevan por título el nombre del movimiento como el *Manifiesto Surrealista* de 1924 o el *Manifiesto Dada* de 1918, el muralismo tiene por título: *Manifiesto*

del sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores.[72] Desde la manera de presentar al movimiento, no desde la plasticidad sino desde la comunidad, no es el qué, sino el quién, obreros técnicos, pintores y escultores, los del gremio o grupo no burócrata, es por ende un movimiento antiburocrático, anti capitalista o que ve por las clases productoras y no las propietarias, en este sentido se hace mención que dicho posicionamiento es una lucha de tipo estético-educativa y considerando que es posrevolucionaria, hay planes por parte de las nueva administración y la organización política en curso, por lo que no es arriesgado apuntar que el movimiento muralista era parte de un plan estratégico de "culturización" o "alfabetización" pro pensamiento revolucionario.

El historiador Iván Muro en su obra *Historiadores una comunidad del saber*[73] identifica en la realización de los congresos de *Historia Patria,* -posrevolución- el fomento de actividades pro sentimiento nacional y pro mexicanismo, en donde los muralistas fueron agentes clave para llevar a cabo dicho proyecto, su obra analiza a los intelectuales y su papel en las ideas que se promovieron en el país.

El plan nacionalista se erigía en una propuesta donde se incentivaba el uso de mecanismos de circulación de arte, esto para lograr un alcance entre todas las clases sociales, incluyendo las clases bajas mexicanas, muestra de ello es que los principales promotores del movimiento, cuya postura emanaba de la plástica y la política, se apoyaron para la consolidación de su empresa en el respaldo de un sindicato donde había agentes de diversa clase y agrupamientos, es decir un frente que abría sus filas a pintores, escultores y obreros.

Los agentes se auto percibían como partidarios de un sindicato de tipo o con promesas pro socialistas proclamando al nuevo movimiento artístico: "[...] es grande precisamente porque siendo popular es colectiva, y es por eso, que nuestro objetivo estético fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo a la desaparición absoluta del individualismo, por burgués.[74]

La clave se encuentra en el término *socializar,* este otorga a la investigación el sustento ante el argumento anterior de las promesas o lo que era el cometido de quienes

---

[72]David Alfaro Siqueiros, 1924, *Manifiesto del sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores, El Machete,* México.

[73]Jesús Iván Mora Muro, *Los historiadores. Una comunidad del saber,* México, 1903-1955, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2021, p. 122, hace referencia al trabajo realizado por Alicia Azuela de la Cueva en su obra *Arte y poder,* 2005.

[74]David Alfaro Siqueiros*, Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores, 1923.* El manifiesto fue publicado en el *Machete* en 1924.

conformaban el sindicato, es así como el arte mural se sitúa y hace legítimo al expresar explícitamente sus cualidades como es la monumentalidad: característica que va más allá de la necesidad de espacios arquitectónicos que fungirán como soporte de las obras, esto también crea el imperativo de tomar esos espacios "públicos" para el fácil acceso al consumo de estas obras.

Es ahí donde la monumentalidad adquirió importancia, los muralistas apostaron al gran formato para circular con mayor facilidad y rapidez su mensaje, vieron en lo macro la posibilidad de hacer visibles sus ideas de manera inmediata sin intermediarios más que el muro y el espectador. El apropiarse de los espacios públicos y del muro era la clave para lograr sus objetivos, lo colosal funcionó como sinónimo de fuerza sindical desde la plástica.

La realidad de quienes consumían este arte era diferente a los supuestos del sindicato, porque no es el pueblo quien tiene el acceso a estos recintos de arte público, es más bien esta clase de élite intelectual la que se impone a una aristocracia y quiere tener más privilegios que los que tiene y termina entrando al círculo que presume repeler.

Otra característica de esos ideales es la materialidad y las formas: la ejecución del dibujo es de tipo libre, con guiños al arte primitivo o precolombino. Si bien, los que realizaban dichas obras habían formado parte o pertenecían a la academia, buscaron formas más figurativas que realistas para que la circulación del mensaje de las obras, la forma en que se circuló el discurso es sin lugar a dudas parte de lo que se desarrolló dentro de las prácticas curatoriales para emitir el mensaje, se pensó que así sería más directo el traspaso o decodificación del contenido de las obras por el público, un público diverso y no sólo ciertos gremios o sectores más cercanos o habituados al consumo de arte.

Se buscó enseñar los ideales de "progreso" posrevolucionario a todos los habitantes del país, incluyendo a aquellos que no estaban alfabetizados. Es evidente que dicho plan quedó en el ideario, ya que la mayoría de estas obras se realizaban en el centro del país y por los mismos artistas, así que su alcance territorial no fue el buscado. Empero, se logró el posicionamiento político-estético pero entre los mismos integrantes de los sectores sociales acomodados que estaban habituados al consumo de arte, mientras que los habitantes del estrato social menos favorecido no gozaron de dicha circulación de arte.

La forma en que se ejecutó y circuló la técnica mural fue en la manera en que habitualmente ocurría, cómo se escribió con anterioridad, los que consumieron o estuvieron expuestos a las manifestaciones artísticas de este tipo fueron los grupos acomodados. Si hay una diferencia entre los otros movimientos artísticos, es que sus planes u objetivos dentro del movimiento eran la llegada del discurso a los sectores desfavorecidos del país. Y aunque no se logró dicho cometido y quedó muy alejado de la realidad es importante señalar que esa característica es lo que hace diferente a este movimiento artístico de otros, lo que da a las prácticas artísticas desarrolladas en México durante el siglo XX un especial papel para la historia del arte y de las prácticas curatoriales.

El discurso que se consolidó bajo la mirada de los muralistas se puede rastrear por medio de las prácticas curatoriales que se desarrollaron a partir de la estrecha relación espacio-materia, en otras palabras público-discurso. Aquí se enfatiza el punto ene lc ual reparaban los artistas que firman dicho manifiesto, aunque expresan estar lejos de la burocracia y de las clases privilegiadas no construyen su ideario bajo el cuidado o mecenazgo de un débil partidario, estos explícitamente se asumen como afiliados al partido de Plutarco Elías Calles, un candidato que vería por las clases menesterosas y por el arte Monumental por su característica de ser público.

Documentos como este son vitales para cimentar las bases y posicionamientos de un ala específica, que desde una inclinación política tendría una repercusión estética. Ahora bien, surge el interrogante de dónde están o se pueden encontrar los posicionamientos de las muralistas. Hasta el momento se ha expuesto que el manifiesto del muralismo está hecho por y desde los muralistas, entonces: ¿en qué espacios aparecen y se visibilizan los discursos estético-político las muralistas? porque son pocos los casos que existen en donde se realicen murales encabezados por una muralista. Existen -pero en menor cantidad dentro del proyecto nacionalista mexicano-, pero era costoso llevar a cabo estos proyectos y la mayoría de ellos eran asignados a los artistas de siempre, los que tenían mayor peso político -hombres- y que representaban a un grupo más poderoso e influyente política y socialmente.

Es entonces que a través de archivos, documentos y poemas, donde se puede rastrear el posicionamiento político de esas mujeres, ya que a veces era ese el único medio al que quedaba reducida su ejecución: si no se podía llevar su discurso a través de la brocha al muro, lo llevarían a través de la pluma. Por ello la obra *Llamada de atención a la conciencia*

nacional,[75] publicada en 1940, es la otra cara de la moneda del Manifiesto antes discutido, si bien se tratan asuntos identitarios y nacionales como lo hacen los artistas en el Manifiesto del muralismo, ellas tratan un tema que pasa desapercibido por el otro posicionamiento, la mujer, en esta obra Aurora Reyes y otras intelectuales, firman la obra, entre ellas Concepción Michel, Dra. Antonia Ursua y Elena Torres.

Para un acercamiento a su posicionamiento es preciso citar lo siguiente ya que si bien el Manifiesto habla del PNR, las intelectuales plantean su mirada ante el partido posterior, el PRM, del cual hacen una crítica y un llamado:

> ¿Por qué la mujer, factor decisivo e insustituible en la reproducción de la vida y colaboradora en todos los órdenes de la actividad se encuentra al margen de la dirección del régimen en que vive. Qué razón hay para que la mujer esté excluida de la función directiva dentro de los regímenes a los cuales se sujeta su vida, su energía, sus inclinaciones y facultades?... Ninguna razón, pero sí hay una explicación: La organización artificial de la vida.[76]

Es así como este sector cuya actividad en los planos de la vida política y pública estaba rezagada, exigía que se les escuchara y puntualizaban en este llamado sobre la importancia de su interacción en dichos campos a los cuales podía aportar tanto o más que algunos que en estos sectores se movían y ejercían su poder.

Aurora Reyes era consciente de las diferencias que existían entre sus contemporáneos y la forma en la que se ejercen las prácticas artísticas y su circulación inclinándose para el sector masculino, pero aún ante esta realidad ella buscó apropiarse del muro, recuperar ese espacio desde un discurso y práctica propia, que dejaría en la posteridad, por lo tanto, se dilucida a lo largo de este trabajo que hablar de la estructura del muralismo es hablar de la organización patriarcal que legitima el poder intelectual de los muralistas sobre el de las muralistas invisibilizando su maestría y genialidad.

[75] *Llamada de atención a la conciencia nacional,* 1940, CENIDIAP, Fondo especial: Aurora Reyes.
[76] *Llamada de atención a la conciencia nacional,* 1940, CENIDIAP, Fondo especial: Aurora Reyes.

2.2. Poder geocultural del mecenazgo en el siglo XX: ideólogos y promotores culturales

Perdone al Vasconcelos que nada logró enraizar porque el dinero se lo bebían en el Café Colón los Serrano y comparsa, o lo jugaban en el tapete del Son-Sin los Calles y adláteres: olvide toda esta oscura prueba de un hombre honrado en la caverna de Ali Babá.

José Vasconcelos, Carta a la Intelectualidad mexicana[77]

Lo dicho y lo que queda por decirse sobre la empresa Vasconcelista: Monismo estético o construir castillos sobre arenas movedizas

Es constante la sentencia de que todo hombre es fruto de su tiempo, pero también hay tiempos que fructifican por un hombre, o eso es lo que intentó en su carrera político-intelectual el personaje central de este texto.

Este apartado tiene como objetivo trazar la relación entre las ideas y la prácticas, entre lo edificable o lo materializado por el hombre detrás de la creación de la Secretaría de Educación Pública, las Misiones Culturales y la Biblioteca de México, es decir José Vasconcelos durante el período de 1918 a 1946. Vasconcelos, durante esos años guio el levantamiento de cada cenefa a partir de un ideario específico, en las obras que no se niega sean productos de su tiempo -que aún prosperan a excepción de las misiones culturales-, se vislumbra en su plan específico para la materialización de su proyecto: *el monismo estético.*

En la edificación de un imperio como es el de la Secretaría de Educación Pública y la Biblioteca de México, se recurre a la obra escrita en el año 1918 *Monismo Estético*[78]*,* y los Discursos de 1920 a 1950, en la cual se enuncia este discurso educativo. Al momento de tomar su cargo en la SEP, ser nombrado Director de la Biblioteca de México, abrevar sobre su campaña contra el analfabetismo, al llamar a las mujeres a formar parte de las misiones culturales, al dignificar a los maestros honorarios y su valor ante las penurias y la necesaria labor sobre el problema educativo y a propósito de San Francisco y su doctrina -en quien seguramente se inspiró para las misiones culturales-, se presentan todos los intereses o preocupaciones que guiaban su política. A esto se suma el lugar de la escultura y la pintura mexicana, la poesía y los intelectuales. Lo anterior se pone a prueba, no sólo en palabras a fin

[77]José Vasconcelos, "Carta a la intelectualidad mexicana, julio 15 de 1933", *Discursos 1920-1950* (Ediciones Botas, México, 1950), Pág. 179.
[78]José Vasconcelos, *Monismo Estético,* 1918.

de cuentas palabras son, se comparan con los actos realizados, notas de prensa y publicaciones que dan cuenta de lo que giró en torno a su proyecto.

Se ha hecho un estado del arte en torno a la figura de Vasconcelos para ubicar aquellas áreas de oportunidad investigativa: el historiador Enrique Krauze con su obra *Caudillos culturales en la Revolución mexicana*[79] (1976) dedica un espacio especial a Vasconcelos por su labor intelectual y política y enfatiza aquellos años de su formación en el Ateneo de la Juventud, Claude Fell con su obra *Los años del águila*[80] (1989) cuyo trabajo sobre la conformación de la SEP es aún de los más vastos que hasta la fecha otorga un panorama amplio de la edificación de la SEP *y* Roberto Garcés Marrero con una visión más contemporánea con su obra *Monismo estético y conocimiento emocional: José Vasconcelos*[81] (2022), hace un análisis del concepto pero no un balance de cómo estas ideas se reflejan en la realidad o en la práctica.

Autores como los mencionados suman a la reflexión sobre dicho sujeto histórico cuya relevancia es incuestionable. Por lo tanto, al haber analizado con minuciosidad las principales obras de Vasconcelos el objetivo de este apartado es el de hacer un contrapeso entre el ideario de Vasconcelos y la realidad mexicana evidenciada a partir de fuentes, archivos y documentos que destacan el alcance de su práctica.

Más allá de una cuestión de gusto o simpatía, es notorio que México no ha tenido un Secretario de Educación como José Vasconcelos. Esta sentencia no se basa únicamente en la monumentalidad y la ambición de ocupar diversos espacios, se debe a que creó una teoría que fundamentó su empresa, edificó un ideario bien definido que él mismo consolidó e hizo explícito con su pluma y en la práctica institucional, y si bien este proyecto estuvo financiado no demerita la trascendencia de su legado.

El hecho de que fue un actor histórico imprescindible e inigualable en la historia de México, no significa que no haya tenido errores, si puede llamarse de aquel modo a ese continuo acto de prueba y error de la nueva conformación institucional mexicana en la que él tuvo parte activa. La Secretaría de Educación Pública fue el espacio desde el cual pudo ver cobrar forma a muchas de sus ideas, pero así como la idea se articula de sueños que se convirtieron en realidad, existieron proyectos que no hacían frente a la realidad social ni

[79]Enrique Krauze, *Caudillos culturales en la Revolución mexicana,* 1976.
[80]Claude Fell, *Los años del águila,* 1989.
[81]Roberto Garcés Marrero, *Monismo estético y conocimiento emocional: José Vasconcelos,* 2022.

política del México posrevolucionario y eso es lo que se profundizará en el siguiente apartado, que plantea esa realidad a la que Vasconcelos se enfrentaba.

Una golondrina no hace verano

Qué herramientas puede tener un sólo hombre para hacer frente a una nación en consolidación, una nación que padecía de diversos males, poco podría tener en su arsenal para lograr perpetuar alguna empresa y sin embargo, así lo hizo, hoy en día la Secretaría de Educación Pública sigue vigente, de la mano del sindicalismo que fue parte vital de las instituciones de los 30's en adelante; sin embargo no es lo que se planteó en sus inicios, ni respeta esos ideales casi religioso-místicos de Vasconcelos, pero es innegable que se construyó un imperio político a partir de la educación y por lo tanto de la cultura.

Proveniente de un grupo activo en el círculo intelectual mexicano, desde su paso por la academia y parte del Ateneo de la Juventud, poseía un espacio en los foros de discusión y conformación de movilidades. Estuvo al tanto de las luchas internas entre los últimos sobrevivientes de la Revolución mexicana y se pronunció abiertamente en contra de Carranza y públicamente afiliado a las filas de Obregón, presenció un momento de cambio abrupto en la política mexicana.

Al término de la Revolución, un México sangrante padecía de males difíciles de eliminar, sin embargo el gobierno de Obregón buscaba consolidar aquello por lo que se luchó en las filas revolucionarias, principalmente la promulgación de nuevas reformas sociales que tuvieran impacto en el derecho de la tierra, la iglesia y la educación. Por lo cual Vasconcelos encontraba afinidad en el gobierno de Obregón.

Si bien, hubo quejas sobre Vasconcelos, por parte de sus opositores, eran debido a que se relacionaba su capacidad de acción por estar bajo la protección o el abrigo de Obregón, sus opositores apelaban a que su proceder no era sólo debido a su capacidad sino al favoritismo que le otorgaban y que esta era una condición innegable en el cumplimiento de sus peticiones que con otra dirección presidencial no se hubiesen atendido de tal modo.

Obregón fue un hábil mandatario, logró generar un diálogo que mantuvo los ánimos tranquilos inicialmente con los sindicatos de trabajadores, los zapatistas, con algunas concesiones de tierras y los Estados Unidos. Prueba de ello es el tratado de Bucarelli que fue tan ansiado por Obregón por su búsqueda de reconocimiento internacional y obtener así su apoyo. Otro momento importante en el que Obregón hizo uso de su ardid militar fue al

solicitar a los EU, en 1923 su apoyo con armas contra los rebeldes de la insurrección y lo que quedaba de los militantes revolucionarios.

En ese período es asesinado Villa, EU apoyó las filas obregonistas, dejándolo como el último gran revolucionario, y con ello abriendo un camino para volver al poder sin un rival fuerte. Sin embargo no ocurrió lo mismo con los profesantes de la fe católica quienes se sintieron atacados en múltiples ocasiones.

Se creía que Obregón poseía tanto poder, así lo hacía notar con sus múltiples ataques a la oposición, que volvería a la silla presidencial. Pero esto no se llevó a cabo ya que fue asesinado, -se pudo tratar de los partidarios de Calles, Morones, el ala defensora del catolicismo teniendo a José de León Toral al frente o una mezcla de ambos- se encontraron varias balas de diferentes armas. Del mismo modo Vasconcelos tampoco pudo llegar al poder político que hubiese querido, poco a poco se le cerraban las puertas a aquellos ideales revolucionarios que se habían nutrido desde la lucha armada.

Entre las propuestas posrevolucionarias se encontraba la laicidad en el plan educativo, se reformaría un proyecto donde la escuela poco tenía que ver con la fe, sin embargo Vasconcelos, encargado de la nueva Secretaría de Educación Pública seguía a manera de manual la manera en que se enseñó la fe católica en la Nueva España, creando así las *Misiones culturales* que buscaban llegar a los lugares más remotos o marginados, desde la infancia hasta la edad adulta. Todos debían de ser alfabetizados e instruidos en pro de la Nación que se formaba. Una de las cabezas de las misiones culturales fue Eulalia Guzmán quien luchaba contra el analfabetismo.

Vasconcelos quería que todos los que formaban parte de aquella empresa se entregaran con total arrojo, no se debía otorgar menos, incluso si esto terminaba en el martirio, ya que la promesa era sublime -se hace uso intencionado de la palabra mártir porque eso es lo que de algún modo Vasconcelos admiraba-. Aquel riesgo que tomaban los artistas y los maestros en sus misiones con tal de crear algo que alcanzara la trascendencia o la *síntesis mística* -usando sus términos-. Vasconcelos cimentó un proyecto -que nunca antes se había visto en México- a partir de tomar conciencia de las dificultades que implicaba la estructura de un proyecto de tal alcance que los hiciera alcanzar la gloria antes de muertos.

Este es un claro ejemplo ya que los muralistas mexicanos más reconocidos fueron celebrados en vida, por supuesto que hubo artistas que no vieron la luz en sus obras del mismo modo que sus contemporáneos como el caso de las muralistas mexicanas, sin embargo, lograron hacerse de un espacio y en el caso de los maestros misioneros son pocos

los que fueron reconocidos; prácticamente se desdibujan sus nombres a excepción de algunos como el de Gabriela Mistral y la antes mencionada Eulalia Guzmán.

Sus Misiones Culturales llevaban el sello de los Franciscanos, cuya labor evangelizadora era el ejemplo de lo que se quería buscar con la alfabetización, es ahí donde la experiencia estética tomaba forma, el poder de la imagen para transmitir los más altos ideales, así como los evangelizadores enseñaban la fe a través de la iconografía religiosa, fueron vistos por Vasconcelos como una herramienta necesaria. De esta manera se evidencia la razón de su apoyo y mecenazgo a los muralistas mexicanos.

No ocurre lo mismo en el caso de Calles, una vez eclipsado el poder Obregonista, Moisés Sáenz es nombrado encargado de llevar dicha labor, y plan que consistía en erradicar la fuerza de la Iglesia y ubicar ahora a la Escuela como formadora del hombre de México. Esto no era un caso aislado pues: "No era infrecuente en México que la educación reflejara los puntos de vista del ministro en funciones"[82], Calles, fue aún más reacio en contra de la Iglesia.

Si bien Obregón apoyó los ideales de Vasconcelos, con Calles se violentan de manera explícita el derecho a profesar la fe católica y con Bassols al frente de la SEP, la educación se torna más lejana a los ideales morales católicos y se pone el énfasis en el cuerpo y la sexualidad. Sin embargo, un ejemplo del alcance de la semilla de un sistema educativo integral para todos, impulsado por Vasconcelos, se ve reflejado en el Centro Escolar Revolución bajo la dirección de Bassols pero con un sello totalmente Vasconcelista, ya que este es el padre o fundador de centros de este tipo. El espacio fue rodeado por murales, una biblioteca embellecida con vitrales de Fermín Revueltas y un monumento en honor a las maestras cuyo epígrafe de "Educar es Redimir", el cual abrió sus puertas a los estudiantes de nivel básico (actualmente lo sigue haciendo).

En dicho espacio se analizó la obra in situ del mural *Ataque a las maestras rurales* (1936), de Aurora Reyes y se documentó el espacio a través de las obras que aún se conservan. Durante el proceso de documentación se descubrió que los murales que rodean la entrada principal no fueron pintados sobre el muro, fueron pintados sobre tabla. El espacio fue significado por la brocha de los siguientes muralistas: el mural de Reyes (1936), Raúl Anguiano (1937), Antonio Gutierrez (1936), I. Gómez Jaramillo y Everardo Ramírez (1936), además de que el lugar contaba con tres tablas sin ninguna pintura, por lo que no se puede

[82]Jean Meyer, "La reconstrucción de los años veinte: Obregón y Calles", en *Historia de México*, Madrid, Crítica, 2001, p.222.

tener certeza de que fueran obras inconclusas dentro del proyecto, o si se talló o borró lo que estaba en dichas tablas.

Todos los murales presentes forman parte del proyecto que se desarrolló en el Centro Escolar Revolución, el primero de la serie, ya que están acomodados de manera secuencial y el primero de ellos comienza con la siguiente leyenda: "El día 5 de Julio de 1933 se inició la edificación de esta Escuela Primaria para cinco mil alumnos (...) y el 22 de enero de 1863, la cárcel de Belén". Dicho mural tiene una firma casi borrada en la que se puede leer: Raúl Anguiano, 1937.

Se dificultaba apreciar el mural -que lleva la leyenda en su cabecera "Centro"- porque el espacio estaba decorado con papel picado pero el señalamiento decía lo siguiente: "El departamento del Distrito Federal Demolió la prisión y construyó la Escuela durante la Jefatura del C. Lic. Aaron Saenz, sobre el mural de Raúl Anguiano (1937).

El mural cuya cabecera tiene como título “Escolar”, tiene como leyenda lo siguiente: "Siendo Presidente de la República el C. Gral. de Div. Abelardo Rodríguez, no tiene firma pero por el estilo y los símbolos que usa en el otro mural que lleva su firma se infiere que es de Raúl Anguiano. La obra de Reyes, que lleva como título la leyenda “Revolución”, tiene la siguiente leyenda: "Cooperó a esta obra La Secretaría de Educación Pública a Cargo del Lic. Narciso Bassols y luego del Lic. Eduardo Vasconcelos”.

Al frente de los murales que coronan la leyenda "Centro-Escolar-Revolución", se encuentran otros murales, más descuidados, a pesar de que la luz les da menos que los que quedan frente a la entrada principal y estos parecen pasar desapercibidos. A partir del trabajo de registro y archivo se puede afirmar que la carencia de sol debía mantener en mejores condiciones a los pigmentos, pero no es así, ya que la acumulación de polvo los ha dañado. Otro de los casos de deterioro y decoloración de la materialidad son los murales de Gómez Jaramillo y Raúl Anguiano.

A un lado de la Biblioteca General se encuentran otros murales, igual víctimas del tiempo, el primero de estos tiene la siguiente leyenda: "La escuela socialista es una escuela revolucionaria, es anti imperialista, lucha por una patria libre y rica para provecho del pueblo mexicano, y se solidariza con los trabajadores del mundo en sus esfuerzos por destruir el

régimen capitalista y construir una sociedad sin clases"[83]. Esto último de una sociedad sin clases remite a lo propuesto por Lombardo Toledano.

El mural no tiene firma visible pero se intuye que es de Everardo Ramírez ya que el mural que está a un lado de este tiene el mismo estilo y los mismos motivos. El mural presenta a una maestra frente a un grupo de estudiantes de nivel básico que se encuentra armada, es una escena diferente a las que presentan los otros y similar a la de Reyes, pero a pesar de presentar a una maestra en el espacio educativo, ejerciendo su labor, muestra una narrativa diferente a la de la muralista.

Al costado del mural de la maestra armada se encuentra otro de un hombre armado, un maestro, que de igual forma aparece guiando a unos niños y está firmado por Everardo Ramírez, 1936. Finalmente, otro mural cierra aquel tríptico de la pared que queda colindante a la biblioteca, se trata de un hombre que enseña y guía a un grupo de niños. La placa que se encuentra frente a la entrada de la Biblioteca General reza: "En este lugar estuvo preso por su oposición a la dictadura Porfirista el revolucionario Filomeno Mata, Homenaje del C:E:R. 5-7-1936", lo que exhibe que este es un espacio cargado de historia y un lugar en el que cada sitio evidencia el pasado posrevolucionario y sus promesas educativas y sociales.

La biblioteca del Centro Escolar Revolución se ejecutó con el plan de tener un espacio de lectura más allá de lo que ofrecían las escuelas de la época, un espacio que otorgase una verdadera experiencia. Lo ciertamente conmovedor de aquella biblioteca es que se trató de un proyecto de Fermín Revueltas elaborado en dos paredes paralelas entre sí, es decir dos vitrales monumentales, que Revueltas diseñó y ejecutado por Casa Montaña.

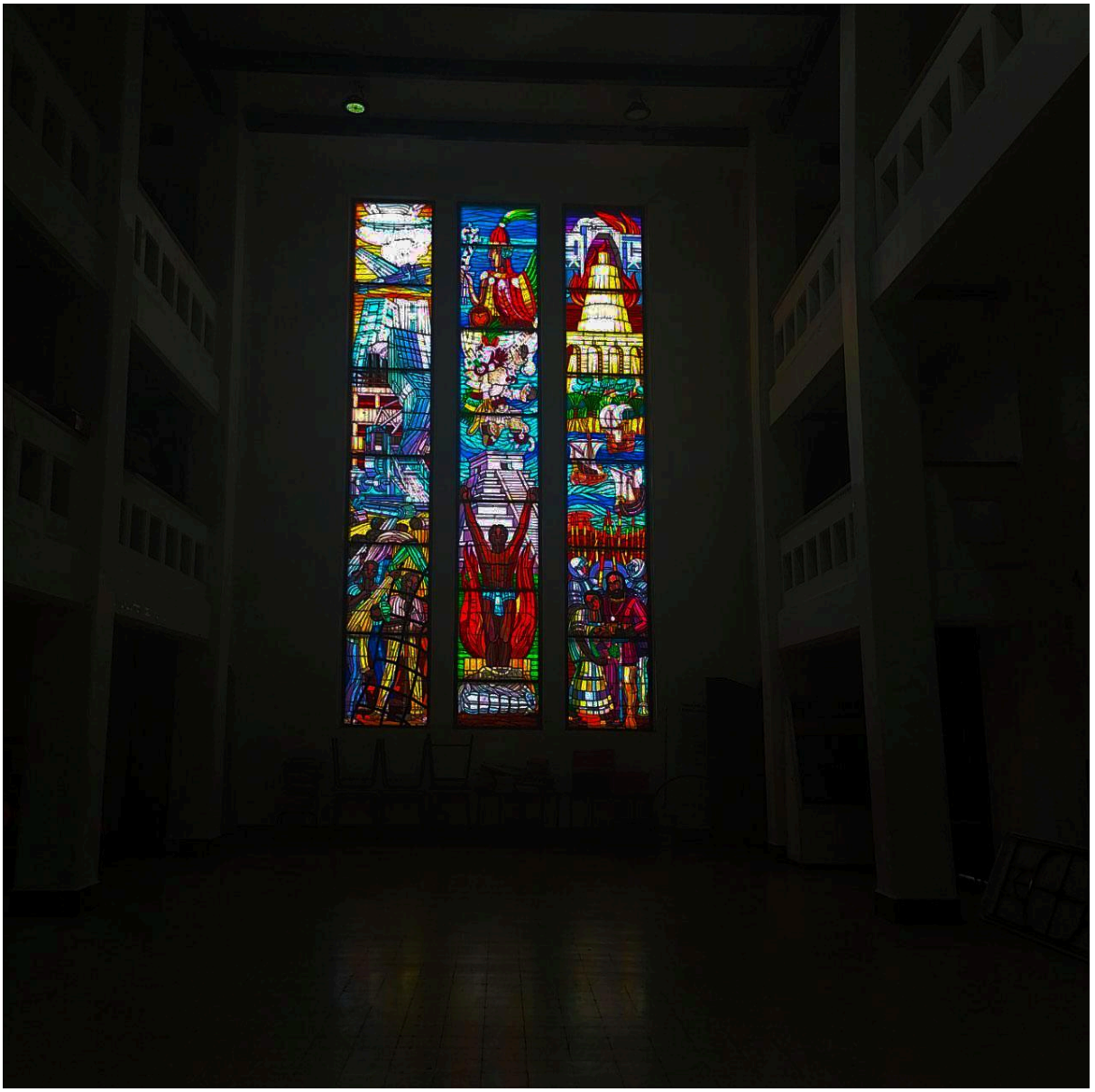
En la Biblioteca la luz atraviesa los cristales, reflejando colores sobre el espacio, todo blanco, de tres pisos, al estilo de teatro, en el que se planeaba colocar las repisas de los libros. Este proyecto no prosperó y sólo cuenta con las obras que serán mencionadas en el siguiente párrafo -de la época- ningún tomo se agregó a la colección: sólo son 11 libros, entre ellos:

Los Mexicanos pintados por sí mismos (1947), *Don Ramón del Valle Inclan, Novelas y Ensayos* por Ricardo Wagner, *Lope Felix de Vega Carpio, Poesías Líricas* (1947), *Rousseau, Sobre el origen de la desigualdad entre los hombres, Los Lacandones, Su pasado y su Presente* por Gertrudi Duby, *Soliloquios de Marco Aurelio, Nociones de Historia de los Estados Unidos de América* por Benito Javier Perez Verdia (1944), *Genio y Figura,* todos

[83] Leyenda de uno de los murales del Centro Escolar Revolución.

estos libros fueron publicados por la SEP en los 40's a través de la Biblioteca Enciclopédica Popular de la SEP.

Todo ello da cuenta del proyecto educativo que se estaba construyendo y de los recursos destinados para llevarlo a cabo para tener instalaciones de primer nivel. No sólo escuelas públicas sino también totalmente integrales.



[84]Imagen 9. Fermín Revueltas, *Tres épocas de la historia de México,* Vitral, ca. 1936, Centro Escolar Revolución, Ciudad de México, fotografía de autoría propia, 2025.

El antecedente a este tipo de edificaciones fue el recinto de la Secretaría de Educación Pública, del cual no sólo se encargó de cubrir con murales sino también de especificar la

[84]Camila Ríos Otero, fotografía de uno de los dos proyectos de la obra vitral de Fermín Revueltas "Tres épocas de la historia de México" c.a. 1936, Centro Escolar Revolución, Ciudad de México, 2025.

arquitectura que debía tener. Un proyecto que como se ha escrito anteriormente enfrentaba un México empobrecido: pero ante esto Vasconcelos expusó lo siguiente:

> ¿Y cómo vamos a poder construir un palacio, si estamos padeciendo la miseria de diez años de guerra; si el porfirismo con todas sus riquezas no pudo dar a la Secretaría de Educación más que un entresuelo de una casa señorial, y todavía después, el señor Carranza arrojó de ahí a los educadores, porque ni de un entresuelo los juzgó dignos? Y el peso de esta tradición funesta nos hacía sentirnos tímidos, y vacilábamos hasta que el otro polo del entusiasmo, la fuerza del odio nos hizo exclamar: pues bien, precisamente porque ellos no pudieron, nosotros, que no somos como ellos, sí vamos a poder.[85]

Al respecto, Obregón mencionó en una entrevista, que: "El presupuesto federal de este año es más reducido que el del año pasado; pero tiene $52.000,000 para Educación Pública, o sea $30.000,000 más que en 1922. En los años de 1917 a 1919 el promedio fue de $2.500,000. Fácilmente se ve que más interesa al Gobierno de Obregón"[86], Obregón hacia latente su prioridad en el ámbito educativo y de infraestructura, "Después de la educación, el mayor problema que tiene delante el gobierno es la captación de aguas y comunicaciones, o lo que es lo mismo, erogar grandes sumas en irrigación, caminos, puertos y ferrocarriles"[87] eso no significa que no hubo individuos que cuestionaran dichos actos y prioridades por parte del gobierno en turno:

> Gómez Morin, por su parte, hallaba pocas oportunidades de colaborar directamente, como no fuera «quejándose» de la voracidad de Vasconcelos para gastar, si hubiese sido posible, todo el presupuesto en la Secretaría de Educación. Ésta, habría dicho Obregón, según testimonio de Palacios Macedo, había resultado una amante muy cara.[88]

Aquello no resultaba ajeno para Vasconcelos, pero tampoco lo aceptaba, en diciembre de 1923 se discute sobre el presupuesto destinado a la Secretaría de Educación Pública. Entre los acuerdos y discusiones que tuvo el Congreso de la Unión junto con el Secretario de la SEP, se trató el aumento de un peso al salario de los profesores, éste pasó de los cuatro a los cinco pesos, así como el aumento de espacios para la educación. Esto no era compartido por todos los integrantes del congreso:

---

[85]José Vasconcelos, "Discurso pronunciado en el acto de la inauguración del nuevo edificio de la Secretaría", *Discursos 1920-1950* (Ediciones Botas, México, 1950), pág. 37.
[86]Biblioteca de México, A.O., "ENTREVISTA DEL PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA CON EL PERIODISTA NORTEAMERICANO MR. CLAPP", *El Maestro, Revista de Cultura Nacional,* Tomo III, Número IV y V, (Secretaría de Educación Pública, 1923), pág. 366
[87]Biblioteca de México, A.O.,"ENTREVISTA DEL PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA CON EL PERIODISTA NORTEAMERICANO MR. CLAPP", *El Maestro, Revista de Cultura Nacional,* Tomo III, Número IV y V, (Secretaría de Educación Pública, 1923), pág. 367
[88]Enrique Krauze, "El evangelio según Vasconcelos", *Caudillos culturales en la Revolución mexicana,* Tusquets México, pág. 124.

Los que no compartían su visión en dicho congreso lo expresan de la siguiente manera:

> No se convence el preopinante; el diputado Rodríguez manifiesta que hay exceso de ferrocarrileros, como hay exceso de ingenieros, según lo ha declarado el Ministro; ¿por qué, pues, en vez de fabricar hombres para los que no hay demanda, no se fomentan nuevas industrias? Propone que, en vez de nueva escuela, los fondos que a ella se destinen se den en forma de subsidio a las escuelas ferrocarrileras existentes. El licenciado Vasconcelos desecha el procedimiento de subsidios por ilegal; en cambio, ofrece modificar el propuesto.[89]

En la sesión del congreso se solicitaba un total de cuarenta y cinco millones para la instrucción pública, entre las necesidades se mencionó el pago de los profesores, maestros misioneros, útiles escolares, este presupuesto se autorizó pero se hicieron modificaciones, hubo una disminución en la cantidad de profesores, de 300 misioneros se recortó a 200, aquellos que se encargarían de enseñar a los indígenas, y en cuanto a los maestros de enseñanza rural disminuyeron de 5000 a 3000.

> Con ligero cambio de impresiones se aprueba la partida de quinientos mil pesos para la Dirección de Cultura Estética. El señor Secretario explicó la trascendencia social de este ramo de la educación, que abarca el dibujo, el canto, la música, el solfeo. Estos son para nuestros obreros, y aun para quienes no lo son, poderosos atractivos que los alejan de los centros de vicio; dulcifican, además, el carácter o las costumbres: su resultado hasta ahora ha sido de sobra halagüeño. Y la Asamblea da su aquiescencia a aquella asignación.[90]

Vasconcelos veía en la edificación de proyectos y obras de ese tipo la realización de su más grande aportación, la *síntesis estética*, para brindar una experiencia cercana a la *síntesis mística* que posibilitaba la apreciación del arte, la *cultura estética*, ya que el gusto por la belleza era signo de la redención nacional.

Samuel Ramos en su obra *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) expresa lo siguiente: "Vasconcelos, en sus escritos, va más lejos sosteniendo un concepto místico de la vida en el que lo estético desempeña la función decisiva"[91]. Es ahí donde el *monismo estético* cobra forma en la institución y la edificación de dichos espacios, de la SEP, de los murales que lo visten, de los pilares que narran y dan soporte a la nueva nación y posteriormente a la Biblioteca de México y su mural *La voluntad de construir* de Ángel Zarraga Argüelles (1946).

---

[89]Sobre los presupuestos destinados a la SEP, "El congreso decretó cuarenta y cinco millones para instrucción pública", El Maestro, Revista de Cultura Nacional, Tomo III, Número III, SEP, México, 1923, Pág. 244
[90]Sobre los presupuestos destinados a la SEP, "El congreso decretó cuarenta y cinco millones para instrucción pública", El Maestro, Revista de Cultura Nacional, Tomo III, Número III, SEP, México, 1923, Pág. 246
[91]Internet Archive, Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México,* 1934, pág. 77.

> En el monismo estético (1918) expresa su rechazo hacia el sistema educativo impuesto por el régimen porfirista, el positivismo, poniendo especial énfasis en la restauración de los valores del espíritu, apostando por la realización en el ser humano de libertad, espontaneidad e intuición. En esta obra analiza la doctrina filosófica estética, orientando el impulso de vida como un movimiento moral, místico y estético. José Vasconcelos explica su monismo estético como una unidad entre la materia y el espíritu, adoptando al arte como la traducción del amor, de la emoción y como la aspiración de la realidad, cabe señalar que, a lo largo de estos ensayos Vasconcelos utiliza el concepto de la intuición y el ritmo.[92]

En múltiples ocasiones, Vasconcelos hizo presente la búsqueda de su *síntesis estética*, así pues en la Revista *El Maestro* -de la cual es fundador- publicó un artículo titulado *Nueva ley de los tres estados* (1921) en el cual dividió los períodos por los cuales la nación mexicana había y debía atravesar, siendo el período estético el más relevante. El primer período se trataba del *materialista;* es decir, de los cimientos de los pueblos, en este veía reflejado la reciente guerra de revolución en búsqueda de tierra y poder y un nuevo orden*;* el segundo el *intelectualista* representaba el triunfo de la razón sobre la fuerza bruta*,* dejar de lado las riñas y en lugar de apoyo a las guerras incentivar el fortalecimiento intelectual de los individuos en la conformación de instituciones y finalmente el período *estético;* siendo éste al cual toda nación debía aspirar:

> El tercer período está por venir y lo llamamos estético, porque en él las relaciones de los pueblos se regirán libremente por la simpatía y el gusto. El gusto, que es ley suprema de la vida interior y que hacia fuera se manifiesta como simpatía y belleza, llegará a ser entonces la norma indiscutible del orden público y de las relaciones entre los Estados. Y el advenimiento del período del gusto y de la simpatía será bastante para suprimir la discordia entre los hombres, porque las antipatías y las opiniones del juicio estético suelen ser profundas, pero se resuelven en júbilo y no en rencor, y los otros conflictos, los conflictos verdaderos, dependen de causas materiales, que sólo la igualdad económica relativa puede suprimir.[93]

No se debía permitir titubeos ante la ejecución de un plan de tal magnitud: el arte, la educación, la entrega debía ser completa si se aspiraba a lo perfecto, a lo más cercano a lo bello. En la SEP quiso verter esos ideales, aspirar a un absoluto, siguiendo su narrativa sobre la eternidad del acto estético.

A continuación se reflexionará sobre el devenir de esa síntesis estética si se logró o fue un espejismo. “En los años 30 surgieron otras ideas utópicas en el plano educativo, tales

[92]Rocío Maldonado Maldonado, “La educación estética en José Vasconcelos”, (Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2020), pág. 9.
[93]Biblioteca de México, José Vasconcelos, “Nueva Ley de los Tres Estados” *El Maestro Revista de Cultura Nacional*, Tomo 2, NO. 2 (SEP, México,Noviembre, 1921) pág 151-152

como el énfasis en la educación sexual y la escuela socialista, que desataron una considerable polémica, pero ninguna de ellas igualó a la utopía de Vasconcelos en su liberalidad o alcance"[94].

Triunfos y derrotas: cual evangelización en tierra virgen

¡Ah! Más. "Por mi raza hablará el espíritu".
¿Cincelado en disciplinas indostánicas?
¡Qué don José tan mentiroso!
¡Qué traición tan verdadera!
personaje grotesco de mural denuncia
con grandes espaldas y olímpicas orejas.

Roberto López Moreno, *3 poetas mexicanos*[95]

En el México posrevolucionario la viabilidad del proyecto de los intelectuales en un gobierno en formación era poco esperanzadora: varios aspirantes a la silla presidencial, un programa político que armar a la par que cuidar las espaldas y en este inter, la aportación de la intelectualidad desde un lugar que muchas veces no respondía a las necesidades del país -no por ello dejaría de ser loable- de cualquier modo es necesario revisar sus alcances y deficiencias:

> Un grupo selecto de mexicanos impulsados por la necesidad de una cultura superior, no encontrándola fuera en el mundo en que vivían, la realizaron dentro de sí mismos. Ellos fueron el alma de México, pero un alma… sin cuerpo. Una cultura superior necesita, para sostenerse, de cierta forma social de cultura media, que es su atmósfera vital. Esta última sería el cuerpo que ha faltado para completar la totalidad orgánica de nuestra cultura y hacerla eficaz. Sólo cuando a la comunidad le sea accesible la ilustración media, fluirá por todas sus partes el alma de la minoría culta, y la moverá como el sistema nervioso mueve los miembros de un organismo.[96]

Así se refiere Samuel Ramos a los intentos inacabados o poco acertados de los intelectuales que, aunque tuviesen completa entereza no serían apoyados en todo proyecto. En un afán prometeico Vasconcelos quería dotar de herramientas al mexicano, casado con unos ideales que no traspasaron o llegarían a todos y cuyos esfuerzos se quedarían en una clase media y alta pero, que no formaría realmente parte del imaginario de las clases

[94]Jean Meyer, "La reconstrucción de los años veinte: Obregón y Calles", en *Historia de México*, Madrid, Crítica, 2001, p.222.
[95]Sergio Armando Gómez, "*En el sur de la nostalgia",* pág. 112 en Aurora Reyes, Sergio Armando Gómez, Roberto López Moreno, *3 poetas mexicanos,* Colección Palabra Viva, Federación Editorial Mexicana (FEM), 1974.
[96]Internet Archive, Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México,* 1934, pág. 80.

menesterosas. Aquellos que aún reclamaban sus tierras y que lo habían perdido todo, no centrarían como su principal preocupación la aspiración a tan ansiado "monismo estético" vasconcelista.

Ya escribió Krauze en su obra *El vértigo de la victoria* (1997) sobre la opinión de Obregón ante el proyecto de Vasconcelos, que a pesar de ello siempre apoyó: "(...) al propio Obregón le asaltaban dudas sobre la eficacia del proyecto educativo. Le parecía absurdo que Vasconcelos editase a los clásicos mientras el pueblo carecía de identidad no sólo nacional sino regional y hasta local."[97] Sin embargo, es cierto que el proyecto del muralismo mexicano, el impulso editorial y la educación pública como eje, fueron elementos que le permitieron -si bien no a todas las comunidades, ni a todos los niveles, pero sí en ciertos espacios mayoritariamente los espacios centrales, como la capital-, arraigar en el mexicano una identidad o formar parte de esa misma narrativa.

Muchas veces en lugar de "arenas movedizas" se trataba más bien de un campo minado, prueba de ello es el papel de los maestros rurales que respondían a las Misiones Culturales. Es fundamental resaltar que los cambios en la política mexicana movieron los ánimos del pueblo, no todas las reformas eran miradas con buenos ojos, tal era el caso de las reformas educativas que iban de la mano con la separación de la iglesia y el estado -desde Obregón y más rigurosos con Calles- en las que las manifestaciones públicas religiosas, el culto a las imágenes en vías públicas, la enseñanza de la fe en las escuelas, fue prohibido y esta vez con una ley: la *ley Calles.*

La hostilidad contra una población mayoritariamente católica tuvo su desenlace en la guerra cristera, aunque no todo se debía a la fe, "en 1926 se aprobó la legislación que transformaba las infracciones religiosas en delitos criminales"[98]evidentemente fue vista de mala gana por aquellos obispos que cometieron actos delictivos, esto sumado a un pueblo movido por el sentimiento religioso que defendía lo que a su vez se les quitaba.

Se ha encontrado a través de notas de prensa pruebas de la realidad que vivían dichos maestros; pesar de todo y conociendo las circunstancias, Vasconcelos llevaba la bandera siguiente: "Haced de la educación una cruzada y un misticismo"[99].

En el periódico *La Opinión* el 30 de julio de 1936 se redactó la nota cuyo encabezado da cuenta de la situación que enfrentaron los maestros en esas misiones de alfabetización en

[97]Enrique Krauze, "Reconstrucción educativa", *El vértigo de la victoria Alvaro Obregón,* (FCE; México, 1997), pág. 90.
[98]Jean Meyer, "La reconstrucción de los años veinte: Obregón y Calles", en *Historia de México*, Madrid, Crítica, 2001, p. 226.
[99]José Vasconcelos, "Discurso pronunciado el día del maestro", *Discursos 1920-1950* (Ediciones Botas, México, 1950), pág. 113.

un México en constante conflicto: “Todos los maestros rurales están condenados a muerte en la sierra"[100], en dicha nota se narra cómo una maestra fue rescatada y las situaciones que vivió en dicha circunstancia, así como la mención del asesinato de un joven maestro rural, en el mismo periódico.

Así mismo en una nota publicada el 7 de febrero de 1937 fue redactado el siguiente encabezado: "Maestro rural asesinado por un grupo de cristeros en el pueblo de Coacoyunga"[101], la nota da cuenta de quienes se estaban levantando y los motivos detrás del atentado: “Fue sacado a culatazos de la escuela y acribillado, Los enemigos de la Educación socialista escogieron para su hazaña el día cinco”[102], este día se había celebrado el aniversario de promulgación de la constitución general de la República, actos violentos de este tipo se reportaron en otras ocasiones y en otras notas donde se encuentran casos similares.

El mismo periódico, pero el día 3 de septiembre de 1938, redactó la nota con el encabezado "Siguen amagando de muerte a todos los maestros rurales en la sierra. Uno se salvó de que fuera secuestrado"[103]. El día 20 de julio de 1940 el mismo diario circula la nota: “Se fugó ayer de la “Peni” Odilón Vega, el Desorejador de maestros rurales y exjefe “Cristero” burló la vigilancia”[104], y posteriormente notas de este tipo seguían circulando; el 17 de febrero de 1943, circuló la nota:"Fueron asesinados en Tepeyahualco un ingeniero agrario y la maestra rural". Dicha nota no precisa quienes fueron los asesinos pero menciona la relación del asesinato con los caciques del lugar, es decir, del poblado de Tepeyahualco, Puebla.

Año tras año eventos de este tipo contra los maestros rurales tuvieron lugar, en las notas se menciona reiteradamente el repudio a las escuelas socialistas, en cada nota hay un apartado que enfatiza el rechazo que provocaba esta nueva propuesta de educación socialista, a lo que Samuel Ramos añade lo siguiente: “Lo que sucedía, en realidad, era que se había inventado un nombre sin existir la cosa: que la “educación socialista” no era sino un

[100] Hemeroteca Juan Nepomuceno Troncoso, Fondo Antiguo, "Todos los maestros rurales están condenados a muerte en la sierra". La Opinión: diario de la mañana, Puebla, México, 1936.
[101] Hemeroteca Juan Nepomuceno Troncoso, Fondo Antiguo, "Maestro rural asesinado por un grupo de cristeros en el pueblo de Coacoyunga". La Opinión: diario de la mañana, Puebla, México, 1937.
[102]Hemeroteca Juan Nepomuceno Troncoso, Fondo Antiguo, "Maestro rural asesinado por un grupo de cristeros en el pueblo de Coacoyunga". La Opinión: diario de la mañana, Puebla, México, 1937.
[103]Hemeroteca Juan Nepomuceno Troncoso, Fondo Antiguo, "Siguen amagando de muerte a todos los maestros rurales en la sierra. Uno se salvó de que fuera secuestrado". La Opinión: diario de la mañana, Puebla, México, 1938.
[104]Hemeroteca Juan Nepomuceno Troncoso, Fondo Antiguo, “Se fugó ayer de la “Peni” Odilón Vega, el Desorejador de maestros rurales y ex jefe “Cristero” burló la vigilancia”. La Opinión: diario de la mañana, Puebla, México, 1940.

fantasma."[105] Un fantasma, una quimera de esa ansiada unificación nacional de la cultura estética.

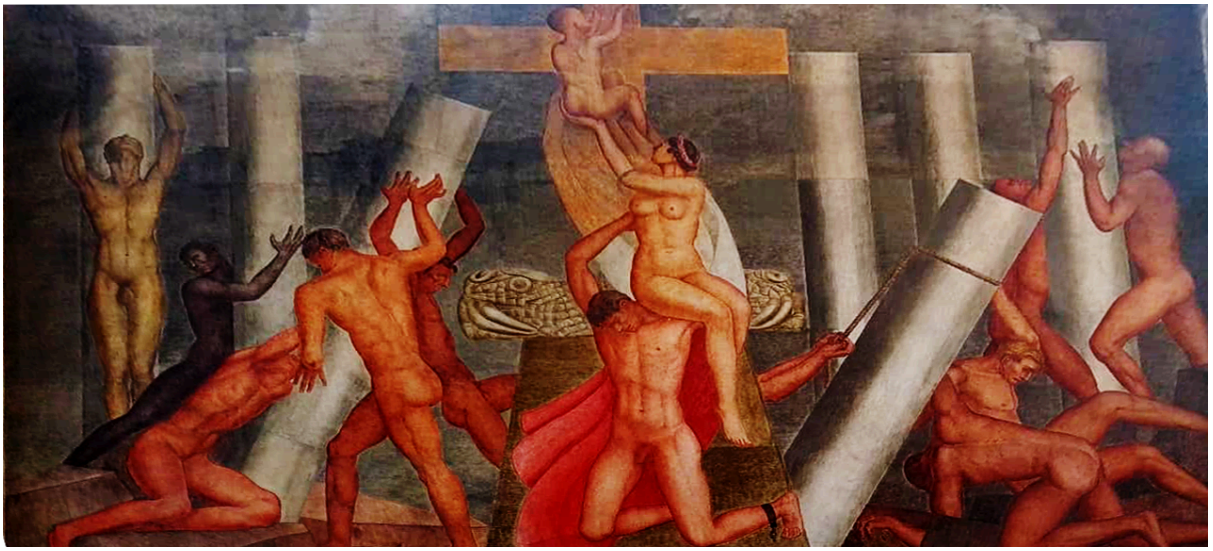
> El que su obra haya fracasado, como dice M. René Richard, si fuese verdadero, no disminuiría un diente de arena a su trabajo en que puso todas sus potencias. Pero no ha fracasado; sus escuelas siguen vivas, su ejemplo camina por la América de noche y de día, ya sea que se le nombre o que se le calle, en las instituciones que se levantan y que son un calco de las suyas.[106]

El mejor ejemplo de que este proyecto quedó inconcluso, ya que si bien no fracasó pero no fue concluido -quedó en crisálida-, se encuentra en la Biblioteca de México, en su inauguración Vasconcelos pronunció lo siguiente: "En ella cabe el mundo del pensamiento y no para reposar en sus anaqueles, sino para encenderse en la conciencia de los lectores; para irradiar en toda la amplitud y hermosura de la creación total del hombre. El hombre, que no sin razón ha sido llamado: imagen y semejanza de Dios".[107]

Encuentro una analogía perfecta de la empresa vasconcelista, articulando el discurso con la obra, el mural realizado dentro de la Biblioteca de México *La voluntad de construir* de Ángel Zarraga Argüelles (1946), ese mismo año es inaugurada la Biblioteca. La obra mural estaba proyectada en varias secciones, sólo una parte se logró terminar -de los tres muros que se tenían proyectados- al hacer un recorrido por aquel espacio parece que la obra se pensaba como una especie de tríptico pictórico, al igual que los tres estados propuestos por Vasconcelos: el *materialista,* el *intelectualista* y el *estético*, del mismo modo inconclusos.

---

[105]Samuel Ramos, "El fantasma de la educación socialista", *Veinte años de educación de México,* 1941, pág. 91.
[106]Biblioteca de México, Prólogo de Gabriela Mistral para la obra de Benjamín Carrión, *Los creadores de la Nueva América: José Vasconcelos*, *Manuel Ugarte, F. García Calderón, Alcides Arguedas*. (Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1928), pág. 15.
[107]José Vasconcelos, "La Biblioteca de México Discurso Inaugural", *Discursos 1920-1950* (Ediciones Botas, México, 1950), pág. 240.



[108] Imagen 10. Fotografía del mural *La voluntad de construir,* Ángel Zarraga Argüelles, mural en fresco, (Biblioteca de México, 1946), Camila Ríos Otero, 2025.

2.3. Los muralistas, un círculo de poder de la élite intelectual mexicana

Los muralistas formaron parte del dominio de la élite intelectual mexicana bajo una estructura patriarcal; propongo la existencia de una legitimación desde el patriarcado como base de la élite intelectual de los muralistas que se estructura a partir del siguiente análisis prosopográfico, en el cual los agentes tuvieron una capacidad de agencia mayor al pertenecer a un grupo acomodado.

Esto se sustenta en las ideas que defiende principalmente Peter Smith[109] para poder hacer lo que aquí se entiende como una "autopsia" del poder político, él las llama "condicionantes", y entre ellas están: el *origen regional*, que divide para analizar con mayor profundidad en *urbano-rurales*, la *educación*, *ocupación*, *edad* y *ocupación del padre*, esta última es de suma importancia en la sociedad del siglo XX, ya que a partir de esta es como se ramifican las demás y se posibilitan las formas de sociabilidad.

Existe una relación muy estrecha y evidente entre estos artistas, las bases del movimiento revolucionario surgen en el Norte de México y es ahí en donde se conforman -posrevolución- la mayoría de los muralistas y la base de su discurso. Hay apellidos con mayor peso político que otros en el siglo XX. Los Reyes y Huerta con importante influencia intelectual, en el sector educativo en el sector educativo, prensa, comercio, Cueto, Alfaro,

[108] Fotografía del mural *La voluntad de construir,* Ángel Zarraga Argüelles, mural en fresco, (Biblioteca de México, 1946), Camila Ríos Otero, 2025.
[109]Peter Smith, explica dichos condicionantes en "Las condicionantes del poder político", *Los laberintos del poder. El reclutamiento de las élites políticas en México, 1900-1971.*México, El Colegio de México, 1981.

Revueltas, Burciaga, Orozco, Villaseñor, Arenal y Rivera, así como otros que no pertenecían a la élite: Alva Guadarrama e Izquierdo que si bien no eran de clase baja tuvieron acceso a estudios y formación en las artes en el siglo XX mexicano, en el caso de Reyes el apellido tuvo peso en las filas y en las letras.

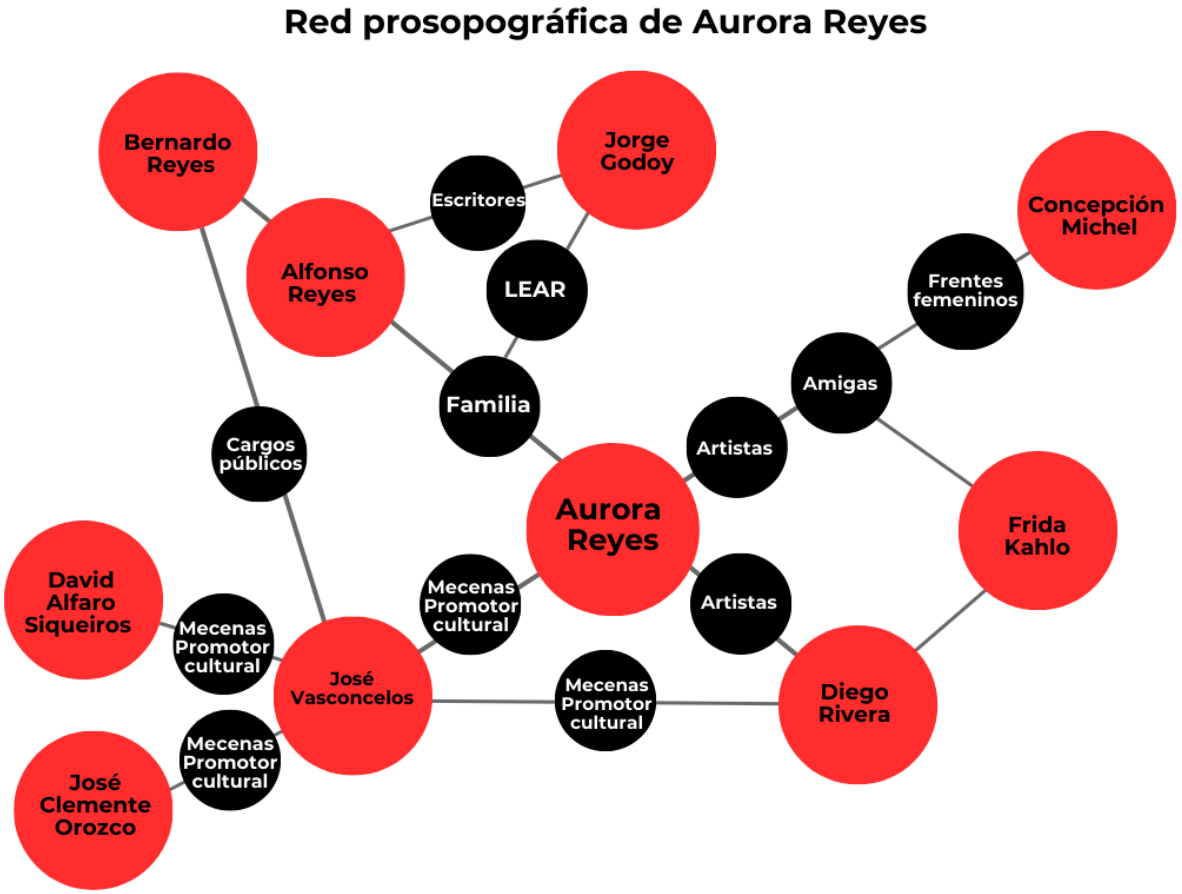


Figura 1. Red prosopográfica de Aurora Reyes, Camila Ríos Otero.[110]

No es fortuito que la mayoría de los muralistas con nacimiento en el Norte de México tuvieran la posibilidad social, económica y cultural para desplazarse por la república -y en algunos casos fuera del país- y casualmente pudieran desarrollarse en un arte con tintes revolucionarios.

Tampoco es casualidad -factor que comprueba que era una élite regida por el patriarcado- que aquellos apellidos provenientes de la clase acomodada eran los del padre y sólo en algunos casos de la madre, que en su mayoría eran amas de casa o se dedicaban al cuidado de los niños y su enseñanza, a diferencia de los muralistas de la primera generación,

[110]En la red prosopográfica se enfatiza la importancia de las redes para la élite intelectual, lo que posibilita el aprendizaje, la producción y circulación del capital cultural. Red de elaboración propia.

la mayoría de los muralistas posteriores tendrían a ambos padres en el ámbito intelectual o artístico, como es el caso de la muralista Electa Arenal.



[111]Mapa 2. Mapa de los Muralistas. Una red de la élite intelectual, Elaboración propia, 2025.

Esto arroja a la pregunta: ¿por qué algunos tuvieron mayor recepción y posibilidad de ejecución y circulación, si en la mayoría de los casos estos tenían el mismo antecedente familiar? Este factor requiere mayor profundización, dado que la forma en que la élite intelectual se regía por una estructura patriarcal obstaculizaba la igualdad dentro del campo artístico por parte de las muralistas.

Como prueba de esta desigualdad se tiene el presupuesto de obra de Aurora Reyes y de Diego Rivera para diferentes murales, es aquí donde los valores e intereses políticos se transversalizan con los intereses económicos.

En la suma del desglose presupuestal el resultado es prácticamente lo mismo, lo cual demuestra que el costo para las instituciones era similar al comisionar obra. Entonces es

[111]Camila Ríos Otero, *Mapa de los muralistas. Una red de la élite intelectual,* 2025. Los datos obtenidos se rastrearon a través de FamilySearch.org y el INBA.

evidente que la inclinación hacia ciertos muralistas iba más allá de una cuestión de gusto, los muralistas seleccionados representaban algo en sí mismos y la capacidad de circulación que estos tendrían, se haría evidente un cierto favoritismo e inclinación hacia algunos.

	Diego Rivera	Aurora Reyes
Presupuesto Obra	Mural para el Hospital de la Raza	Mural Auditorio 15 de Mayo del SNTE
Año	ca. 1951	ca. 1960
Costo aproximado	$97, 500.00	$100,000.00
Diferencia	$2,500.00	

[112] Tabla 1. Tabla comparativa de presupuesto de obra mural entre Diego Rivera y Aurora Reyes, Elaboración propia.

Es interesante demostrar cómo no era el costo de la obra ni la maestría de las muralistas el motivo por el cual no se les comisionaba muros, en lugar de ello era el círculo de poder el que tenía inclinación por los muralistas, especialmente la tríada de los tres más grandes, lo que se traducir en un beneficio económico y la legitimación de sus afiliados más cercanos con los que buscaban perpetuar los mismos intereses ideológicos.

A tan sólo un año, la diferencia de valor de la obra entre Rivera y Reyes es exponencial, además que da cuenta de que las comisiones de los muros siguen en el monopolio de los muralistas legitimados por el Estado y lo que le queda a las muralistas es la pintura de caballete.

En esta comisión se demuestra que mientras más pasaba el tiempo Rivera mantenía su poderío y Reyes iba perdiendo capital político así como se acentuaba la diferencia de circulación de las obras, mientras que Reyes circulaba en el interior del país Rivera tenía el apoyo y patrocinio para desplazar su obra al extranjero. Entonces, las muralistas que se habían hecho un lugar en la escena del arte lo iban perdiendo.

[112]Tabla de elaboración propia: Tabla comparativa 1 de presupuesto de obra mural entre Diego Rivera y Aurora Reyes.

	Diego Rivera	Aurora Reyes
Presupuesto Obra	Mural sobre tela para exposición en París	Cuadro (pintura de caballete)
Comisionado por	Instituto Nacional de Bellas Artes	Secretaría de Educación Pública (SNTE)
Año	c.a.1952	1961
Costo aproximado	$43,120.00	$3000.00
Diferencia	$40,120.00	

[113]Tabla 2. Tabla comparativa de presupuesto de obra entre Diego Rivera y Aurora Reyes, Elaboración propia.

Para comprender mejor la manera en que circulaba el capital cultural a partir de un sistema hegemónico o donde el arte del muralismo patriarcal se legitimaba, se realizó una tabla comparativa en la cual se colocó a las muralistas cuyo apellido pertenecía a una élite intelectual y política, los Reyes y los Huerta, en comparativa con dos de los más destacados muralistas que son Rivera y Siqueiros. Se buscó rastrear su producción de obra mural a partir de 1920 hasta 1978 para poder identificar las inclinaciones que se tuvieron a lo largo del siglo XX mexicano.

Si bien hubo otras y otros muralistas en la escena, para este estudio se tomó la decisión de centrar la mirada y el análisis en los que tuvieron mayor activismo por medio de su arte y demostraran tener tanto poder político como simbólico durante diferentes espacios públicos a lo largo del siglo XX. Como resultado se obtuvo, cuantitativamente, lo que se esperaba: durante el periodo de desarrollo de proyectos de arte mural dentro del país se obtuvo el resultado fue que los muralistas ganaban mayoy representatividad dentro del círculo de intelectuales, Rivera estuvo comisionado y tuvo contratos para realizar ocho murales, que se encuentran entre los más reconocidos y significativos para la consolidación de un sentimiento nacional. Esto sin sumar la cantidad de exposiciones y obra realizada en el extranjero.

[113]Tabla de elaboración propia: Tabla comparativa 2 de presupuesto de obra pictórica entre Diego Rivera y Aurora Reyes.

Siqueiros ejecutó cinco obras con gran peso en ese período, realizó muchas más pero serán tomadas en cuenta las de mayor monumentalidad y repercusión social.

Reyes tiene la suma de tres murales, cada uno con una distancia temporal larga, lo cual demuestra que no pudo dedicarse de lleno a pintar. Sin embargo, a pesar de las adversidades logró tomar tres veces un muro, ejecutar y dirigir la obra. Por otra parte, Huerta trabajó un mural de gran formato desde la descentralización de la Ciudad de México, lo que permite visibilizar una diferencia cualitativa -ya que los muralistas tienen la mayor cantidad de obra producida dentro del país como en el centro de la Ciudad de México- que desde el centro era desde donde se legitimaba el poder. Al realizar el rastreo de las obras más importantes, se logró comprobar que el sistema se inclinaba por el centro, pero a pesar de ello las muralistas lograron tener capacidad de agencia artística en un lugar dominado por y para ellos.

La siguiente tabla muestra el resultado que se obtuvo en torno a las comisiones y contratos para los muralistas a lo largo del siglo XX posrevolucionario.

Presidente en turno	José López Portillo y Pacheco								
Comisión por año	1976-1982							Mural *El primer encuentro*	
Espacio								CDMX	
Presidente en turno	Luis Echeverría Álvarez								
Comisión por año	1970-1976								Mural *400 años de historia de Saltillo*
Espacio									Saltillo
Presidente en turno	Gustavo Díaz Ordaz								
Comisión por año	1964-1970				Mural *Marcha de la humanidad*				
Espacio					Polyforum Siqueiros, CDMX				
Presidente en turno	Adolfo López Mateos								
Comisión por año	1958-1964							Mural *Constructures de la cultura nacional.*	
Espacio								Auditorio 15 de mayo, SNTE, CDMX	
Presidente en turno	Adolfo Ruíz Cortines						Mural *Del Porfirismo a la revolución*		
Comisión por año	1952-1958				Mural *Tormento a Cuauhtémoc*	Mural *El pueblo a la Universidad, la Universidad al pueblo*	CDMX		
Espacio					Palacio de Bellas Artes, CDMX	UNAM, CDMX			
Presidente en turno	Miguel Alemán Valdés								
Comisión por año	1946-1952	Mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*	*Mural para el Hospital de la Raza*	Mural *El agua, origen de la vida*					
Espacio		Hotel del Prado, CDMX	CDMX	Cárcamo de Dolores, CDMX					
Presidente en turno	Manuel Ávila Camacho								
Comisión por año	1940-1946					Mural *La nueva democracia*			
Espacio						CDMX			
Presidente en turno	Lázaro Cárdenas								
Comisión por año	1934-1940	Mural *Hombre, controlador del universo*						Mural *Ataque a las maestras rurales*	
Espacio		Palacio de B.A. CDMX						Centro Escolar Rev., CDMX	
Presidente en turno	Abelardo L. Rodríguez								
Comisión por año	1932-1934								
Presidente en turno	Pascual Ortiz Rubio								
Comisión por año	1930-1932			Mural *La epopeya del pueblo mexicano*					
Espacio				Palacio Nacional, CDMX					
Presidente en turno	Emilio Portes Gil								
Comisión por año	1928-1930			Mural *Historia de Morelos, Conquista y Revolución*					
Espacio				Palacio de Morelos, Cuernavaca					
Presidente en turno	Plutarco Elías Calles								
Comisión por año	1924-1928			*Murales para la SEP*					
Espacio				Recinto de la SEP, CDMX					
Presidente en turno	Álvaro Obregón								
Comisión por año	1920-1924			Mural *La creación*					
Espacio				Colegio de San Idelfonso, CDMX					
Presidente en turno	Adolfo de la Huerta								
Comisión por año	1920								
	Muralista		Diego Rivera		David Alfaro Siqueiros			Aurora Reyes	Elena Huerta

[114]Tabla 3. Entorno político y las comisiones y contratos artísticos, Elaboración propia.

La abismal diferencia en las comisiones de las muralistas para adentrarse a las esferas del poder frente a sus contemporáneos, se hacen evidentes a partir de ciertas denuncias como la nota siguiente que salió en el periódico *EL NACIONAL* publicada en Octubre de 1947, cuyo encabezado da cuenta a lo que las muralistas se enfrentaban "La Izquierdo VS los Tres grandes". En esta nota María Izquierdo es la autora y en la que señala su molestia ante la imposibilidad de obtener muros debido a la monopolización por parte de la "Divina Trinidad": Rivera, Siqueiros y Orozco, ya que estos son los que conformaron la comisión que dictaminaba si un proyecto mural de carácter gubernamental-público debía llevarse a cabo o no:

> Porque vamos a ver, ¿quiénes han salido ganando, por lo pronto con las nuevas tarifas establecidas por Diego, Orozco y Siqueiros? Pues Diego, Orozco y Siqueiros. Porque, en primer lugar, Orozco tiene ya -¡qué raro!- un nuevo contrato para pintar en Guadalajara. Rivera pinta en el Prado. Siqueiros sigue en la Tesorería. ¿Dónde hay otros muros?, ¿Cuándo los habrá?, ¿Quién los pintará? De eso no hay por qué preocuparse, que no es ningún misterio. En cuanto los haya, ya se los disputarán los del monopolio, si son importantes.[115]

También hace evidente el poder que tenían los muralistas de la élite en la agencia para ejecutar sus obras en espacios privilegiados o con mayor prestigio. Si en cambio eran lugares fuera del centro de la Ciudad de México, recintos irrelevantes como barrios y escuelas en algún espacio alejado, estos serían los únicos espacios a los que los demás podían aspirar. A pesar de ello, de la disputa de espacios prestigiosos o irrelevantes Izquierdo jamás tuvo acceso a un muro.

El caso de Reyes es similar, el primer mural que pintó fue en una escuela primaria, de igual manera una entrevista hecha a Reyes al llevar 32 años como docente hace evidente la situación económica de las muralistas sin muros que pintar: "Trabajo desde hace 32 años como maestra de artes plásticas en el Instituto Politécnico en espera de cumplir 53 años de edad, que es la edad que exige la ley para poder jubilarme. Lo poco que he pintado ha sido robándole tiempo al sueño y al descanso".[116]

---

[114]Tabla de elaboración propia: Tabla: *Entorno político y las comisiones y contratos artísticos.* Datos obtenidos del CENIDIAP, INBAL e INAH.

[115] María Izquierdo, "María Izquierdo VS los Tres Grandes", El Nacional : Órgano Oficial del Gobierno de México (México, D. F., México). -- Oct. 2, 1942

[116] Biblioteca de las Artes, CENIDIAP, Fondos especiales, Salón de la plástica, Aurora Reyes, Carpeta, Vol. II Hemerografía, Revista Hoy, p.122

En la entrevista es evidente su malestar por la inviabilidad de poder dedicarse únicamente al arte, lo cual es cierto pero no para todos, los muralistas que tenían algunos cargos en el sindicato de la SOTPE[117], en la escuela de pintura al aire libre o en la misma docencia y formación de artes plásticas pertenecientes a la élite intelectual, no tuvieron que dejar de crear por falta de dinero, comisiones o contratos.

Una de las respuestas ante estas inconformidades, a lo largo del movimiento muralista por parte de Reyes, fue desafiliarse del partido comunista que había dejado muy en claro sus pautas en el Manifiesto del muralismo pero que no llevaba a la práctica dichas proclamas. Posteriormente, en el caso de Reyes como parte de la LEAR[118], se desarrolló dentro de un espacio que le brindó mayor posibilidad de creación y circulación, en donde llevó su arte a las letras a través de la ilustración. Desde ahí se creó otra red de sociabilidad y de intercambio de capital cultural y económico que promovió la comisión de trabajos para ilustrar libros, en su mayoría poemarios, a falta de contratos para realizar murales y si eso le pasaba a Reyes, el panorama no era más alentador para las otras muralistas mexicanas ni mucho menos para las de clase media.

2.4. El muro: un espacio público monopolizado

La repetida mención del apellido Reyes y de Rivera se debe a que estos fueron de los muralistas más patrocinados, uno como principal representante de ellos y Reyes en el lado de las muralistas. Cada uno posee diferentes particularidades, en el caso de Rivera su producción fue mayor que la de Reyes por su vínculo con los más importantes círculos o ejes del poder, en el caso de Reyes su participación en el gremio a veces sólo se daba por medio de las letras.

Las muralistas estaban condicionadas a que aquellos con el poder de decidir al respecto de la calidad y pertinencia de su obra -en relación a las ideas del momento- aprobaran la ejecución. Se puede concluir, al ver la comparativa de los costos, que son similares en relación a la cantidad de material y dimensiones en ambos artistas y que la suma de la cantidad que se solicitaba en el presupuesto no era el mayor problema para generar dichas obras y comisionarlas. Si se generaban los proyectos, el problema era que para el sector que fungía como promotor del mercado artístico era preferible que esos fondos

[117]SOTPE. Sindicato de Obreros Técnicos, pintores y escultores.
[118]LEAR. Liga de escritores y artistas revolucionarios.

económicos o comisiones se destinaran a los muralistas de renombre y legitimados por ellos mismos, los muralistas de siempre.

En un espacio que se revela elitista-patriarcal y cuyo mercado cultural está destinado sólo a ciertos grupos a través del rastreo de la política que regía el discurso nacionalista y aquellos a quienes se promovía dentro del mercado artístico, los siempre socorridos por el mecenazgo -no por ello se demerita su técnica pero cabe señalar que sí gozaron de privilegios y estos se reflejaron en el monopolio de los tres grandes- se demuestra que sí existió un monopolio dentro del muralismo, un monopolio hecho por hombres. Se hace hincapié en la cuestión técnica, ya que ambos géneros tenían la capacidad de hacer material la idea, pero los que absorbían el mercado y ejecutaban las obras era el poder patriarcal desde y para el sector que alimentaba la continuidad de su monopolio.

Una de las reflexiones que arroja este apartado es que los muralistas, más allá de un conjunto de atributos como provenir de una familia acomodada, emplear técnicas en común, una estructura gremial, etcétera, estaban unificados por un ideario político. Como todo discurso tenía sus afiliados y opositores, aquellos que seguían el discurso a pie de la letra eran motivados e incentivados a continuar, aquellos que buscaban crear desde otros espacios no obtenían el mismo abrigo ni promoción.

Se concluye algo relevante para esta investigación, podría parecer que no hubo muralistas mexicanas y que si las hubo no llegaron a ejecutar nada en el muro, pero lo cierto es que sí tuvieron agencia en él. A diferencia de los grandes muralistas no tuvieron el capital político suficiente como para que se les asignara la dirección de los murales, estaban ahí pintando junto con sus contemporáneos pero vistas a manera de aprendices, y si esto ocurría con las muralistas que provenían de una familia cuyo pasado familiar fuera "memorable" la situación era aún peor para aquellas que no lo eran, los vestigios del muralismo mexicano no sólo contaron con brochas manejadas por manos de hombres, aquellos muros fueron el espacio donde mujeres artistas se desarrollaron y plasmaron su maestría, maestría que fue opacada por una eterna posición de aprendices.

Un ejemplo claro sobre el papel de las muralistas como aprendices se evidenció con la muerte de Electa Arenal, al trabajar en la obra del Polyforum -si bien ella provenía de una familia con capital político e intelectual por el lado de ambos padres y ejecutó obra junto con los muralistas de todos modos era vista por ellos como una aprendiz- junto con Siqueiros, el periódico *El Informador* en una noticia expresó lo siguiente: "Una sobrina del pintor David

Alfaro Siqueiros, cuando ayudaba a éste a pintar un mural, cayó del andamio de una altura próxima a los 13 metros, falleciendo cuando la trasladaban al Hospital Dalinde".[119]

Casos similares en los que las muralistas trabajaban hombro a hombro con ellos tuvieron lugar, su trabajo no era visto del mismo modo que el de sus contemporáneos, es más, se hace la conjetura de que si algún muralista de la talla de Siqueiros hubiese tenido el accidente, habría pasado de inmediato a la historia como un mártir del arte mexicano.

La trágica muerte se hubiese hecho más relevante, más memoriosa, pero a través del tratamiento de la nota se deja ver la manera en que se configuró la mirada sobre la mujer artista dentro del muralismo.

Izquierdo es recordada por su postura sobre el problema que representaba ser mujer y hacerse de un lugar en el mundo del arte bajo un monopolio, y a esto se agrega ser mujer artista y provenir de una clase social que no pertenecía a la élite intelectual ni política.

Es Reyes quien propone una narrativa desde la toma del espacio público para hacer suyo un discurso activista, el cual buscaba a través del reclamo del espacio hacerse de una narrativa propia, una narrativa que se desarrollaba desde su posición como mujer artista en un medio cerrado, en el que se creaba normalmente desde los márgenes o el anonimato, así ella no sólo se hizo nombrar una mujer artista, sino también la pionera en su tipo pese las condiciones de su tiempo.

Capítulo III. Aproximaciones a las prácticas artísticas agonísticas en el espacio público: el hacer curatorial de Aurora Reyes

En este capítulo se esboza teórica y metodológicamente el desarrolló de las prácticas curatoriales en torno al proyecto del muralismo mexicano desde su principal lema "arte al alcance de todos", ejemplificado en la toma del espacio público como lienzo.

Hasta este momento se ha hecho recuento y se ha expuesto sobre las condiciones o características en común que compartieron los muralistas para la obtención de comisiones artísticas, así como para la creación y circulación de sus obras en el México posrevolucionario. Condiciones que no fueron estipuladas de manera explícita -como casi siempre pasa, cuestiones que se tratan difusamente pero están ahí- pero al hacer un mapeo de los principales agentes creadores y su círculo de poder, que en el caso de los muralistas abarcó diferentes ámbitos: tanto cultural, intelectual y político fueron vitales.

[119]Hemeroteca digital del Informador, Acervo Histórico Digital*, El Informador,* 1969, p. 9

Círculos donde se tramaron relaciones y lazos de "camaradería", fraternidades o gremios a los que se afiliaron las y los muralistas, así como con quienes elegían compartir sus ideales, tanto para crear como para procrear, hasta circunstancias que no dependían de ellos *per se;* como su genealogía familiar, que ponen en evidencia que aquellas condicionantes fueron fundamentales para acceder al muro y legitimar su obra.

Las condiciones que estos tenían, como atributos de nacimiento y aquellas que fueron adquiriendo con el paso del tiempo, sirvieron como requisitos clave para llegar a ser muralistas legítimos y por ende memorables, sin embargo, aunque algunas condicionantes eran compartidas por Reyes, éstas no le dotaron de la exclusividad y total apoyo de mecenas o promotores culturales, ya que por su condición de mujer artista fue marginada tanto en su tiempo como en la historia.

Aurora Reyes, por lo tanto llevó a cabo una práctica curatorial desde una frontera entre lo legítimo y lo no oficial, atravesando un monopolio patriarcal a cincelazos, Reyes se posicionó con su discurso y su hacer como signo de lucha, su cuerpo creador era a la vez ejecutor de discursos y un discurso en sí mismo.

La fuerza de su discurso, tanto en el muro como en lo cotidiano, hacen de Reyes una artista que invitó -y lo sigue haciendo- a crear y consumir arte crítico, esto se evidencia a través de la oposición o *agonismo* entre las prácticas artísticas de Aurora Reyes con las de Diego Rivera que tuvieron lugar en el seno del movimiento.

Aquellas *prácticas artísticas agonísticas*[120] se evidencian a partir de un punto rector: el estudio del agonismo existente entre las representaciones pictóricas que circularon en el espacio público con motivos de la maestra rural fueron representadas de una manera absolutamente opuesta entre Reyes y Rivera.

Dicho motivo pictórico traspasó un mero ícono de maestra rural, como se podría significar hoy en día, y en su tiempo tuvo un peso simbólico que atravesó un proyecto de nación y unos ideales vasconcelistas que fueron petrificados en el tiempo bajo la dirección y brocha de Reyes y Rivera, quienes manejan a partir del mismo motivo una alegoría totalmente diferente.

En este apartado se analizan dichas prácticas artísticas desde los estudios visuales y la historia cultural, ya que éstos dan cuenta de cómo la imagen contribuye en la producción de imaginarios; tal es el caso del imaginario posrevolucionario mexicano.

---

[120]Se retoma lo propuesto por Chantal Mouffe, en su obra *Prácticas artísticas y democracia agonística*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona Servei de Publicacions de la Universitat Autónoma de Barcelona Barcelona; Bellaterra (Cerdanyola del Valles), 2007.

Para fortalecer esta tesis se recurre a la propuesta conceptual sobre agonismo de Chantal Mouffe, desarrollada en su obra *Prácticas artísticas y democracia agonística*[121], en la cual expresa la relación imborrable entre el desarrollo y la ejecución de las prácticas artísticas con la hegemonía del Estado, así como la posibilidad que brinda el espacio público para la lucha agonista o como medio de politización a partir de manifestaciones artísticas críticas.

Finalmente, la cuestión que se busca enfatizar a través del desarrollo del agonismo entre los dos muralistas es el acontecer en la memoria colectiva; ya que ésta evoca el discurso y la figura de Diego Rivera, siendo éste el discurso legitimado por el Estado, lo que resultó en un artista hegemónico, por ende oficial -a pesar de una aparente apertura de discursos dentro del movimiento- y como la contraparte una Reyes desdibujada, siendo ella la portadora de un discurso que cuestiona y transgrede, una artista con un discurso crítico desde la visualidad.

Para lograr lo anterior se reconstruye el papel de la curaduría desde la oficialidad, encabezada por Fernando Gamboa en agonismo con la curaduría pública de Reyes.

El agonismo en las representaciones artísticas permitió que los muralistas combatieran simbólicamente a través de la plástica, dicha batalla no era sólo en búsqueda de legitimación artística sino también legitimación de un discurso. Dicha legitimación decantó en quien tenía el poder para tomar los espacios, lo que resultaba en la posibilidad de ejecución y difusión de su obra. El espacio público era sinónimo de poder, alcance y legitimidad.

El concepto de agonismo que será utilizado para analizar las prácticas de Reyes y Rivera es definido por Chantal Mouffe como una práctica política donde se posibilita una lucha dialógica: "El antagonismo es una lucha entre enemigos, mientras que el agonismo es una lucha entre adversarios"[122]. La autora explica que, para que dicha práctica política se lleve a cabo de manera efectiva, se necesita lo siguiente: "Esto requiere proporcionar canales a través de los cuales pueda darse cauce a la expresión de las pasiones colectivas en asuntos que, pese a permitir una posibilidad de identificación suficiente, no construyan al oponente como enemigo sino como adversario"[123].

---

[121]Mouffe, Chantal, *Prácticas artísticas y democracia agonística,* Museu d'Art Contemporani de Barcelona Servei de Publicacions de la Universitat Autónoma de Barcelona Barcelona; Bellaterra (Cerdanyola del Valles), 2007.

[122]Chantal Mouffe, "Capítulo 4. Para un modelo agonístico de democracia", *La paradoja democrática El peligro del consenso en la política contemporánea.* Barcelona: Gedisa, 2003. p. 115.

[123]Chantal Mouffe, "Capítulo 4. Para un modelo agonístico de democracia", *La paradoja democrática El peligro del consenso en la política contemporánea.* Barcelona: Gedisa, 2003. p. 116.

El canal por el cual los muralistas encauzaron sus "pasiones colectivas" fue el espacio público. Se ha identificado en el movimiento muralista una política que, si bien era hegemónica, a la vez permitía la posibilidad de pujar por el poder entre adversarios, pujes artísticos -no por ello con menos carga política-.

El movimiento artístico permitió la formulación, desde posicionamientos agonistas, generando imaginarios contrapuestos, mientras que unos seguían el discurso hegemónico, es decir el proveniente y apoyado por y desde el estado, donde la promesa de unificación nacional era lo añorado -principalmente y con mayor fuerza con la iniciativa tomada por la mancuerna Obregón-Vasconcelos- también hubo quienes no se apegaban por completo al proyecto nacional, ya fuese porque no compartían el ideario o porque no veían en éste un lugar para ellos.

Chantal Mouffe apuntala lo siguiente sobre la relación agonista entre representaciones artísticas y hegemonía, como una especie de lucha simbólica, de una frente la otra:

> Las prácticas articulatorias mediante las cuales se establece determinado orden y se fija el significado de las instituciones sociales son "prácticas hegemónicas". Todo orden hegemónico es susceptible de impugnación por prácticas hegemónicas contrarias, es decir, prácticas que intentarán desarticular el orden existente con vistas a instalar otra forma de hegemonía.[124]

El espacio público se rige y ordena a partir de un poder hegemónico, el cual tiene control sobre la estructura de lo que en esta esfera ocurre o transita. Las prácticas artísticas que se reproducen y germinan en dicha esfera, tendrán el sello del poder hegemónico en curso, no es posible que las prácticas artísticas sean ajenas a ello o que se separen de sus condicionantes de manera simple.

Sin embargo, la gestación de prácticas agonísticas posibilita la creación desde lugares que se rigen por un ordenamiento que cuestione el poder hegemónico y así se proclama una lucha desde las representaciones artísticas, una lucha por y a través del espacio.

El espacio es atravesado por diversos intereses, en el caso del muralismo, de una unidad nacional, es decir: un movimiento artístico visto como herramienta política, pues su fin era servir al Estado mexicano posrevolucionario en su búsqueda de identidad nacional -la cual se llevaba a cabo en diversas áreas y diversos proyectos, entre ellos el artístico-.

---

[124] Mouffe, Chantal, en *Prácticas artísticas y democracia agonística,* Museu d'Art Contemporani de Barcelona Servei de Publicacions de la Universitat Autónoma de Barcelona Barcelona; Bellaterra (Cerdanyola del Valles), 2007, escribe que lo que hace que las prácticas artísticas sean críticas es a través de intervenciones agonistas en el espacio público, p. 63.

El arte como herramienta política fue un ardid desde una posición hegemónica a través del imperativo de la imagen como símbolo de poder: "Desde el punto de vista de la teoría de la hegemonía, las prácticas artísticas desempeñan un papel en la constitución y el mantenimiento de un orden simbólico dado o en su impugnación, y esa es la razón por la que tienen necesariamente una dimensión política".[125]

Lo que explica el hecho de que las creadoras no fueran vistas como parte de ese proyecto, un proyecto desde y para el poder hegemónico; pero al ser ejecutado desde el espacio público, Reyes vio la posibilidad de una lucha agonista, su *modus operandi* fue a través de una política agonista, ya que se basó en un puje por el poder espacial que se resume en legitimar un poder ideológico y estético a través de la plástica y el discurso que su obra abanderaba.

3.1. Estetización del poder: Instrumentalización del espacio público como campo de batalla

Es necesario partir desde el entendido de que las prácticas artísticas resultantes del proyecto muralista mexicano tuvieron un marcado y enunciado acontecer político y politizable debido al agonismo simbólico que floreció en el espacio público, sostenido desde la premisa de un arte público por y para el pueblo.

Las prácticas agonistas fueron en su conjunto, el resultado de la toma de conciencia de la significación del acto de reclamar el espacio a través de un discurso por parte de los agentes creadores, es decir los muralistas hicieron del espacio más allá del medio, el artilugio para la instrumentalización del espacio como campo de batalla, cuya finalidad fue la de legitimar su discurso ya fuese el oficial, hegemónico, validado frente y por el Estado o, por el otro lado, el marginal, el cual buscaba hacer una crítica para y contra el Estado.

Los muralistas se declararon parte de un cuerpo político y como parte de ese accionar crítico tomaron el espacio público a través de sus obras, de ese modo hicieron la enunciación de haber entrado al campo de batalla. El espacio público en el que ejecutaron y circularon sus obras es parte de una lucha enunciada, no se oculta, se hace explícita la politización de cada

[125]Mouffe, Chantal, en *Prácticas artísticas y democracia agonística,* Museu d'Art Contemporani de Barcelona Servei de Publicacions de la Universitat Autónoma de Barcelona Barcelona; Bellaterra (Cerdanyola del Valles), 2007, escribe que lo que hace que las prácticas artísticas sean críticas es a través de intervenciones agonistas en el espacio público, p. 67.

una de las partes, el movimiento muralista se estableció a partir de una mancuerna estado-artistas que permitió que esto ocurriera.

El Estado no fue benevolente con cualquiera que se quisiera resguardar bajo su abrigo, el Estado tuvo a sus favoritos o predilectos dentro del movimiento para estar bajo sus arcas, así como también los hubo menos apoyados, aquellos que creaban desde los márgenes y que a pesar de sostener una práctica desde la liminalidad lograron llevar a cabo la empresa de ejecutar su obra y legar su discurso a la posteridad.

Lo último es muestra de que el movimiento tuvo el sello del agonismo, es decir: si bien hubo artistas afiliados y comprometidos con el estado, también hubo "adversarios", el espacio público fue donde dialogaron y combatieron dichos posicionamientos.

Los muralistas lograron crear espacios donde a través del arte se legitimara el proyecto nacional, pero también espacios donde se cuestionarara al estado y a sus proyectos, por ello el movimiento vislumbró en su hacer la posibilidad de un *arte crítico*[126]. La posibilidad de la generación de una práctica artística desafiante se dio a través de las representaciones artísticas que en este movimiento florecían y se ejecutaban en el espacio público. Toda esta empresa disruptora presentó diversas posturas ante la realidad que se vivía en el México posrevolucionario.

El *agonismo* es visible a través de las prácticas artísticas en donde el aprendizaje, la producción, la circulación, hasta la recepción e interpretación, son fases que testifican la lucha que se ejecutó por los creadores en el espacio público, estas fases también dan cuenta del alcance y desarrollo de las prácticas curatoriales dentro del movimiento.

Éstas, como campo investigativo visibilizan la manera en qué las políticas o la agenda de un momento histórico dan pautas para la ejecución de tipos de arte y manifestaciones artísticas específicas. Esto es rastreable a través de la influencia o peso del arte como político, o arte politizado, es decir cuando las obras o el proyecto artístico son usados como instrumentos politizados para entrar en esa esfera de lo político, en este caso así se posiciona el proyecto del muralismo mexicano del siglo XX.

[126]Mouffe, Chantal, en *Prácticas artísticas y democracia agonística,* Museu d'Art Contemporani de Barcelona Servei de Publicacions de la Universitat Autónoma de Barcelona Barcelona; Bellaterra (Cerdanyola del Valles), 2007, escribe que lo que hace que las prácticas artísticas sean críticas es a través de intervenciones agonistas en el espacio público, p. 69.

A través del análisis de las prácticas artísticas que se gestaron dentro del muralismo, se explora la idea de un aparato de estado a la par de la capacidad de agencia de los creadores, ya que en este espacio en el que dialogaban y creaban ambos actores: estado-artistas, se generaba una propuesta de lo público como medio, lo monumental como legitimidad y lo nacional como promesa, en este acuerdo, los artistas formularon una nueva mirada.

Dicha mirada derivó no sólo en la innovación de materiales para usar en el exterior y lograr que perduren en el tiempo, también repercutió en la circulación de la obra. Se invitaba a otros ojos no sólo a mirar sino a sentirse involucrados como parte de la obra, ya que ocupaba un espacio cercano o familiar para otros sectores.

Esta iniciativa de crear proyectos de lo público, desembocaba en la circulación de otros actores históricos y en otros espacios, una mirada descentralizadora de la institución museística y de las galerías de arte, que, para México en el siglo XX representaban espacios cerrados, exclusivos y no menos importante: que le daban el derecho a mirar a unos pocos.

Es preciso mencionar que un lema de los muralistas era el de "arte al alcance de todos"[127], por lo tanto, se hace evidente el contraste entre estos espacios hechos por y para la élite de los que se edificaron como promesa de lo público. Aquel bastión se situó en un momento que hizo posible tales manifestaciones artísticas, y fue precisamente un giro en la forma de mirar, producir y difundir.

Que el muralismo tuviera un florecimiento no es ajeno a que el siglo XX fue momento del *giro pictorial*[128], es decir, un momento en el que se cuestionó no sólo el quehacer artístico desde la materialidad y la técnica, sino también el quehacer de aquellas instituciones encargadas de preservar o legitimar el arte y circularlo.

Se pusieron en tela de juicio aquellos espacios a los que no accedía más que la esfera seleccionada por el grupo dominante, esa fue una de las principales preocupaciones de los afiliados al movimiento muralista, el acceso al arte.

---

[127]En el manifiesto del movimiento muralista se enuncia un arte para el proletariado, David Alfaro Siqueiros, 1924, *Manifiesto del sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores, El Machete,* México, ICAA.

[128]William John Thomas Mitchell en su obra *What do pictures want: the lives and loves of images.* The University of Chicago Press, 2005, trata el problema del giro lingüístico al giro pictórico. El siglo XX es un punto fundamental para los estudios visuales, desde la teorización y la práctica artística, ejemplo de ello es el muralismo mexicano.

La circulación y consumo de arte fue un tema vital en este *giro*, por ello las prácticas artísticas se vieron cuestionadas, se buscaron nuevos soportes, que en gran medida son el medio por el cual las obras circulan y son consumidas.

Otro tema que cobró peso entre los cuestionamientos fue el de la figura del mecenas o promotor cultural, ya que éste es el mediador entre el artista y la audiencia, entre la institución y el posible comprador o consumidor y el *marchant* de arte.

Para fines de la investigación se pone especial énfasis en la función del mecenas como promotor cultural y difusor, así como la estrecha relación con el creador para generar acuerdos o proyectos artísticos. Así es como se apuntala la fusión o integración de lo que un curador representa entre el mecenas (gestor) y el artista (ejecutante).

Trabajos recientes proponen a la *curaduría autoral*[129], en la que el curador -como antiguamente el *marchant*- hace circular la obra de algún creador, éste genera un discurso o historia sobre el artista, la hechura y los materiales, así como el significado de la obra. En esta propuesta sobre *curaduría autoral,* como novedad, se expresa que el curador también tiene una agencia similar a la del creador, es más, le suma contenido a la obra, la dota de otro significado, que posiblemente el espectador no asumirá sin esa mediación.

El curador se propone y expone a sí mismo como autor de la pieza o exposición, deja de lado ser intérprete para ser el autor de la obra, de la *mise en scène,* sin embargo los muralistas mexicanos ya hacían una labor curatorial de esta magnitud. A diferencia de otros creadores que una vez realizada la pieza y expuesta culminaban su empresa, para el muralista sólo era una parte de la ruta a seguir, la puesta en escena de los muralistas estaba fundada en la totalidad de la performatividad entre el discurso y el acto, entre el ideal y el hacer, un hacer artístico que erigió una práctica curatorial que iba desde el lugar donde se posicionaron como creadores hasta la memoria que buscaban legar por medio de sus obras.

Las prácticas curatoriales consolidadas como medio principal para la circulación del arte en el siglo XX ocurrían en espacios institucionales, incluyendo espacios públicos o privados como museos, tal situación es planteada por Hans Ulrich Obrist en su obra *A brief history about curating*[130]. Sin embargo, al analizar su recorrido, lo público se queda en una

[129]Sobre la curaduría autoral se retoma lo propuesto por José Roca,"Notas sobre la curaduría autoral". En *Museología*, *curaduría*, *gestión y museografía* / Manual de producción y montaje para las Artes Visuales, editado por Carolina Muñoz Uribe, Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura de Colombia, 2012, 28-36.
[130] Hans Ulrich Obrich, *A Brief History of Curating*, JRP Ringie & Les Presses Du Réel, 2008.

esfera cerrada, estos museos no están mirando ni se interesan por diversas audiencias, es decir, es una esfera cuya círculo de arte es para un público homogéneo, los espacios no estaban abiertos a cualquier grupo que no proporcionara un intercambio, principalmente de carácter económico.

Latinoamérica no fue la excepción, en este fervor investigativo, Juan José Santos Mateo, en su obra *Curaduría de Latinoamérica*[131], siguiendo el modelo de Ulrich Obrich a manera de entrevistas, busca encontrar esas formas y modos en que se desarrollaron las prácticas curatoriales, sin embargo, a pesar de hay un registro de lo que se generó fuera de los espacios centralizados y se impulsa una mirada desde el sur, -donde se buscaron posicionamientos desde espacios articulados por otras miradas-, la cuestión de pensar el espacio público como eje rector no aparece tan lúcidamente como en el caso del muralismo mexicano.

Si bien Santos menciona la *performance* y otras manifestaciones que tienen lugar en espacios no institucionalizados, estas prácticas son posteriores al muralismo mexicano. En esta investigación ya se ha planteado a la toma del espacio público para problematizar las prácticas artísticas, su ejecución y diseño como una toma de posición precursora de hacer curaduría.

Los muralistas mexicanos tenían una manera peculiar de llevar a cabo sus prácticas artísticas y por ende una curaduría del espacio, de la materia, del discurso y de la circulación. El muralista se asumió a sí mismo con la agencia de financiar, crear y circular su obra, demostrando así que él podía hacer llegar su discurso sin mediadores -más allá de los mecenas en el ámbito económico-.

Se ve la necesidad de apuntalar que las prácticas artísticas desarrolladas dentro del movimiento, fueron pioneras en su tipo; no sólo por el muralista como un artista con agencia, sino también, por el espacio público como eje rector, lo que lleva a plantear que existió un hacer curatorial pionero en su tipo.

Como se ha mencionado anteriormente, la curaduría autoral es un tema contemporáneo sobre el cual se problematiza acerca de diversos asuntos que preocupan o forman parte de una agenda política, pero no es algo que no ocurriera anteriormente, sólo que

[131]Santos M., José J., Curaduría de Latinoamérica, 20 entrevistas a quienes cambiaron el arte contemporáneo, CENDEAC, 2020

no se había concebido de tal modo, por ello se sostiene que dentro del muralismo una forma de curaduría se sostuvo y ejecutó aunque no se hubiese una manera de nombrarla.

Este arte mural y monumental permitió la ejecución de una práctica curatorial en la que la agencia de la artista traspasó varios escenarios, espacios de agencia que usualmente no trastocan ni siquiera los artistas plásticos contemporáneos, fue por esa agencia y todo lo que sostuvo dicho movimiento que se postula el término de *curaduría pública.*

3.2. Curaduría pública: la performatividad de la puesta en escena a través del muro

Existen diferencias en las prácticas que se ejecutaron en el seno del muralismo mexicano, los artistas no admitían a otros autores, la autoría no era compartida, aún en esas grandes obras en las que colaboraban otros, el reconocido por la pieza era el que encabezaba el mural y quien firmaba la obra, mucho menos buscaron a un mediador para que les pusiera significado a sus obras, ellos mismos hablaban desde su postura para crearlas.

Tomar el espacio público era darle la posibilidad a la audiencia de hacer su propia lectura, dotarla de significado, un significado lleno de peso al tomar sentido en el espacio público, eso ya era un acto no sólo discursivo, sino también político. A partir de este momento se tratará la curaduría pública como el anclaje entre el discurso y el acto de lucha. Ese discurso que atraviesa y reclama memoria a través del espacio público.

Marcelo Pacheco, en una ponencia leída en el simposio *Teoría, Curatoría, Crítica, Campos de batalla… Historia del Arte vs Práctica curatorial*[132]*,* defiende la idea de las exposiciones como forma de lucha, por lo tanto, las prácticas artísticas que ejecutaron los muralistas como llevar obras fuera de recintos museísticos o galerías, era una forma de lucha aún más enunciada, salían de un terreno ya conocido a uno nuevo, con otras reglas y otros modos de lectura, nuevas miradas y diferentes interpretaciones.

En ese sentido, podemos sugerir que el desarrollo de las prácticas artísticas agonísticas en el seno del muralismo mexicano promovió una mirada particular para hacer y circular el arte desde los agentes artísticos creadores hacia el pueblo. Se entiende que el desarrollo de las prácticas curatoriales de lo público -en el seno del muralismo mexicano- a

[132]Marcelo Pacheco E., *Campos de batalla... Historia del Arte vs Práctica curatorial,* (Ponencia leída en el simposio Teoría, Curatoría, Crítica, organizado por la Pontificia universidad Católica de Chile, en Santiago de Chile, entre el 12 y 14 de noviembre de 2001. Con modificaciones de formato, conferencia pronunciada en el Instituto Goethe de Montevideo, bajo la organización de la Asociación uruguaya de Críticos de Arte [AUCA], el 13 de diciembre de 2001) https://textosafda.wordpress.com/wp-content/uploads/2023/03/tp6_marcelo_pacheco_campos_de_batalla.pdf

través del caso específico de la muralista Aurora Reyes, fue desde el posicionamiento de una artista que abrazó y se afilió a la corriente muralista, cuya principal impronta era la creación de proyectos de arte público.

Para establecer un estudio pertinente y analítico de las prácticas artísticas de Reyes como curaduría pública, es necesario hacer una comparación, o contraposición, entre la muralista y Diego Rivera; es decir, el posicionamiento y el quehacer de dos artistas contemporáneos entre sí. Ambos se afiliaron a la corriente muralista, pero se pone en evidencia las diferencias entre cada propuesta, que a pesar de estar enunciada en el mismo marco espacial y temporal buscaban responder a diferentes necesidades, presentaron diversas miradas, es decir múltiples posicionamientos.

Las prácticas artísticas en relación con la curaduría están en constante cambio, son performativas según los intereses y las búsquedas semióticas. Las prácticas desarrolladas durante el muralismo mexicano, en un período posrevolucionario, son el resultado de las necesidades de los artistas y el estado mexicano.

Expuesto lo anterior, no se puede perder de vista una de las categorías fundamentales para esta investigación es decir aquello que fungió más allá de instrumento: el espacio público, que fue concebido como un punto clave para la mediación entre el discurso de la obra y la circulación de éste.

La instrumentalización del espacio público como *canvas* logró una estetización del poder, una narrativa que traspasaba los muros de las instituciones, un verdadero artífice del nuevo régimen que encontró la llama de los partidarios muralistas. No por ello fue menos magnífico técnicamente, pero no se puede desechar su esfera politizada desde el estado.

Comprender cómo es que estas prácticas artísticas tuvieron lugar, requiere desmontar las bases de dicho movimiento ya que fueron el combustible y la razón de ser de las prácticas. Es indispensable revisar la forma en cómo se estructuró un proyecto en el espacio público y cómo se logró estetizar el poder.

Mouffe, plantea lo siguiente sobre la puesta en escena o montaje que el estado y los artistas ejecutan: “La política, por su parte, se refiere a la ordenación simbólica de las

relaciones sociales, lo que Claude Lefort llama la *mise en scène,* la *mise en forme,* de la coexistencia humana y en eso es en lo que radica su dimensión estética"[133].

Por lo tanto el Estado-Artistas genera un espacio de conflicto en el cual se posibilita la crítica a través de una estetización del poder. Mouffe plantea que no es necesario dividir un arte político de un arte apolítico ya que todo arte es fruto de su tiempo y todos los tiempos son políticos: "En lo político hay una dimensión estética y en el arte una dimensión política"[134]. De igual modo otro punto clave es que:

> (...) no nos encontramos ante el tipo de dispersión concebido por algunos pensadores posmodernos. Tampoco nos referimos al tipo de espacio homogéneo que vemos en Deleuze y sus seguidores. Los espacios siempre están estriados y estructurados hegemónicamente. Una hegemonía determinada es el resultado de una articulación concreta de una diversidad de espacios, y esto significa que la lucha hegemónica consiste también en el intento de crear una forma diferente de articulación entre espacios públicos.[135]

De este modo, el espacio público y la actividad artística tienen un devenir político y politizable, visible y rastreable en el movimiento muralista mexicano. Al hacer la propuesta del desarrollo de las prácticas curatoriales en el caso mexicano, lo político no sólo hace guiños a lo público, lo público es político; el espacio público es el *canvas* donde se produce y circula la obra, es el formato, medio, y discurso por el cual se politiza.

Los muralistas cambiaron el formato de la exposición de arte a través de un giro espacial, Didi-Hubermann plantea que "Hacer política, cuando se es un artista, significa ocupar cierta posición en el dispositivo canónico de la estética, que es el dispositivo forma contenido. Esto quiere decir que hay que trabajar tanto sobre la forma como sobre el contenido"[136].

La agencia de los muralistas estaba ligada a traspasar la barrera institucional y crear nuevos espacios en lo público, la agencia de los muralistas abarcó desde la *selección*, la

---

[133]Mouffe, Chantal, *Prácticas artísticas y democracia agonística,* Museu d'Art Contemporani de Barcelona Servei de Publicacions de la Universitat Autónoma de Barcelona Barcelona; Bellaterra (Cerdanyola del Valles), 2007, p. 67

[134]Idem.

[135]Ibidem. p.65

[136]Didi-Huberman, G.(2011)."La exposición como máquina de guerra", en Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes, 16, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4239943

negociación, la *mediación*, la *relación*, la *escenificación*[137], parte fundamental de un proceso curatorial; y no menos importante la *politización*[138] de sus obras.

El proceso de curaduría pública se evidencia a través de un tema en común en las representaciones pictóricas dentro del movimiento, cuya inspiración provenía de las propuestas del proceso de institucionalización en el México posrevolucionario y que fue representado por los muralistas Aurora Reyes y Diego Rivera.

Se trata de la maestra rural como eje, fruto de las misiones culturales, promovidas por José Vasconcelos, como parte de las propuestas de la Secretaría de Educación Pública. Estas representaciones, dan cuenta de dos miradas diferentes: la mirada que fortalecía el discurso del estado, el de Rivera y el de Reyes, y la que miraba a las clases menesterosas o marginadas, es este un claro ejemplo del *agonismo*.

3.3. Agonismo entre representaciones: pujas en el campo de lo simbólico entre Reyes y Rivera

El espacio público no fue sólo el lugar donde se llevaron a cabo pujas artísticas en el campo de los simbólico, fue el medio por el cual los ideales del Estado Nación se buscaban llevar a cabo. El proyecto educativo impulsado en sus inicios por Vasconcelos también se llevó a cabo en el territorio de lo público, ya que los maestros rurales y misioneros culturales llevaban la palabra alfabetizadora y encarnaban el proyecto unificador, en este encarnar no sólo hicieron de "evangelizadores", también hicieron a la vez de "mártires", ya que vivieron en carne viva la transición y la búsqueda de una revolución cultural del tan ansiado proyecto nacional.

Su transitar entre misioneros y mártires fue un proceso hostil, pues llevar la palabra alfabetizadora a espacios marginados no fue un proyecto sencillo, enfrentaban condiciones poco favorables día con día los maestros. Estas disyuntivas fueron narradas por los muralistas quienes a través del espacio público narraron aquellos eventos con un discurso enunciado y

[137] Sobre la capacidad de agencia en la curaduría ver José Roca,"Notas sobre la curaduría autoral". En *Museología*, *curaduría*, *gestión y museografía* / Manual de producción y montaje para las Artes Visuales, editado por Carolina Muñoz Uribe, Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura de Colombia, 2012, 28-36.
[138] La politización es clave en la estetización del poder a través de las prácticas artísticas, ver Mouffe, Chantal, *Prácticas artísticas y democracia agonística,* Museu d'Art Contemporani de Barcelona Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona Barcelona; Bellaterra (Cerdanyola del Valles), 2007.

notoriamente afín a una esfera, la esfera de lo oficial -a favor del Estado- y aquellos que crearon desde la marginalidad.

Los muralistas representaron aquellas quimeras a través de las nuevas edificaciones como la Secretaría de Educación Pública y otros centros educativos y espacios gubernamentales como la Biblioteca de México.

No todas las brochas eran requeridas, sólo algunas llegaban a trazarse sobre los diversos muros. Entre las más "solicitadas" o las preferidas para llevar a cabo tal empresa, se encontraban la brocha de Rivera, Orozco y Siqueiros, a quienes se les asignaban mayor cantidad de muros.

Lo anterior no era algo oculto, Vasconcelos no negaba su afinidad con los anteriores, ya que estos compartían una mirada similar, así como toda una esfera que abarcaba desde lo político, lo económico y lo cultural, así como el privilegio de pertenecer a la esfera patriarcal, todo esto como sinónimo de encontrarse o situarse desde un espacio de poder.

Vasconcelos no sólo impulsó y apoyó a dichos muralistas en su prolífica producción, sino que también los posicionó como referentes a nivel nacional como internacional a través del apoyo de llevar a cabo exposiciones en el extranjero en las que se difundía su obras y su discurso.

Sin embargo, las representaciones que dichos muralistas ejecutaban no eran un espejo de lo que ocurría, representaban el ideal, no la realidad, esto se debe a que así como las misiones formaron parte de las propuestas, el apoyo a los muralistas como parte de la narrativa unificadora y nacionalista fue parte fundamental.

A pesar de las circunstancias, entre esos espacios de batalla por la legitimidad y reconocimiento artístico, un muro logró contar otra historia. Mientras que Rivera representó los ideales y promesas del gobierno en turno, Reyes mostró aquellos rostros que no querían mirar, por lo tanto se crearían pujas pictóricas, que ponían sobre la mesa una lucha simbólica entre el discurso hegemónico y el marginal o no oficial.

Al albor de aquel escenario en constante conflicto, el espacio público fue el predilecto y designado para realizar las representaciones sobre las maestras rurales. Estas representaciones tenían como tema central la enseñanza rural a través de las misiones culturales, en tales representaciones está latente y es rastreable la postura de cada muralista al reconstruir cómo y porqué la narrativa de la obra fue plasmada en el muro.

El agonismo en las prácticas artísticas o la batalla a través de las representaciones, aparece en las obras: *La maestra rural* de Diego Rivera (1924) y el estudio de la obra mural *Ataque a la maestra rural* de Aurora Reyes (1936), y ambas muestran el espacio en el cual

se desarrollaron las misiones culturales que tuvieron lugar en lo popular. Esta arena pública evidencia las batallas pictóricas-representacionales que se jugaban en el ámbito artístico.

A diferencia de lo que daba cuenta el Diario *La opinión*[139] sobre la recepción de las misiones culturales a lo largo del país donde los maestros vivían en la incertidumbre, en el recinto que se edificó como la casa de la educación pública, la SEP, que contó con Diego Rivera entre los elegidos para representar los ideales del estado-nación en construcción -bajo su instrucción- no responde a lo que se denunciaba en las notas de prensa antes mencionadas, pues éste sólo plasmó el discurso oficial.

En dichas notas de prensa se hace constante la denuncia sobre las violencia y atentados que ocurrían en contra de la vida y la integridad de los maestros. En dicho recinto, los muros narran diversos temas: odas a la revolución, a la lucha sindical, a las conformaciones obreras y del sector agrario, entre otras además de la figura de la maestra rural, obra con sello absolutamente vasconcelista, representada a través de una maestra bien recibida y respetada.

Rivera realizó dos murales -uno en 1923 y otro en 1924, ambos en la SEP- que representaban el escenario rural de las misiones culturales, sobre todo el de 1923, en las cuales enviaban a las maestras a espacios descentralizados y al margen de los poblados, lugares con altos índices de analfabetización.

El espacio es semidesértico con algunas montañas, el uso de tonos ocres busca representar la zona rural y en la escena se encuentra una maestra enseñando a un grupo de nueve personas, entre ellos tres niños pequeños, dos mujeres adultas y una anciana, un anciano y dos hombres adultos que prestan atención a la maestra. A un lado del grupo se encuentra un hombre armado montado a caballo, que protege o resguarda el lugar; y detrás de la escena principal se encuentra un grupo de hombres arando y cosechando la tierra actividades que ejemplifican las principales fuentes de trabajo de los hombres en el campo. Esta obra llega a parecer una escena costumbrista.

El mural de 1924 no es muy diferente del primero, en dicha obra se representa a una maestra rural quien del mismo modo es rodeada por un grupo diverso. En el mural hay

[139] *La Opinión: diario de la mañana,* "Siguen amagando de muerte a todos los maestros rurales en la sierra. Uno se salvó de que fuera secuestrado", , Puebla, México, 1938. Hemeroteca Juan Nepomuceno Troncoso, Fondo Antiguo.

mujeres y hombres de diferentes edades, todos prestan atención a lo que se les está enseñando.

El segundo mural es mucho más simbólico, ya que aunque en el primero se exhibe a una maestra, en el segundo, el discurso de la enseñanza -como eje rector y promotor del progreso en la sociedad mexicana- se hace presente de manera más explícita. El acomodo de la maestra no ocurrió de manera espontánea ni fortuita, que la figura femenina sea el centro o punto focal de la obra es una enunciación simbólica. Razón de ello es que detrás de esta figura aparece plasmado todo un proceso de edificación y construcción a través de hombres que son retratados levantando los muros y peldaños de aquel proyecto de la nación. Por lo tanto, la figura femenina, el centro de la obra y de donde se ramifican las otras acciones, pasa de ser una maestra a ser la alegoría del progreso a través de la educación.



[140] Imagen 11. Estudio de la obra mural *La maestra rural*, Diego Rivera, pintura al fresco, 1924, SEP, CDMX, grafito sobre papel algodón, Camila Ríos Otero, 2025.

La narrativa que se plasmó a través de la brocha fue el resultado de lo que prometía la edificación de un nuevo régimen político, de una nueva institución educativa y de un programa gubernamental renovado. Se materializó -por lo tanto- en esos muros de manera

[140]Estudio de la obra mural *La maestra rural*, Diego Rivera, pintura al fresco, 1924, SEP, CDMX, grafito sobre papel algodón, elaborado por Camila Ríos Otero, 2025.

pictórica un discurso afín con lo que el Estado promovía y prometía en su proceso de edificación educativa y organización nacional.

Pese a que la realidad del país en esos espacios era diferente, la maestra no era vista como la ansiada alegoría del progreso -como se ha enunciado en el apartado anterior- los maestros que eran parte activa de las misiones culturales sufrían atentados contra su vida.

Cuando los misioneros llegaban a esos poblados, con un proyecto de alfabetización, a muchos les parecía un engaño, una suerte de fraude, los maestros misioneros no eran aceptados como la ejemplificación del progreso, ni como lo mejor que pudiese pasarle al país, ni el único camino para unificar a la nación.

Los pobladores de las zonas rurales no veían con buenos ojos los intentos de cohesión nacional y no se trata de una situación extraña, los pobladores que vivían en pobreza, hambre y falta de recursos no veían la educación como el derecho más urgente ni necesario, sumado a la desconfianza de una nueva propuesta.

Rivera no ilustra esa problemática, quien lo hace es Aurora Reyes, no en los muros de la SEP pero lo hace en el Centro Escolar Revolución en 1936. En esta obra no se sigue la narrativa que el Estado promovía, en la que los pobladores abrazaban la educación y sus promesas, en la obra de Reyes se muestran las violencias a las que las maestras hacían frente.

Los motivos en el muralismo sobre maestras rurales no son raros, pero el motivo pictórico de la maestra rural violentada sí es un caso *sui generis,* la brocha de Reyes visibilizó una problemática que promovía una mirada diferente.

La ejecución de aquella obra, el primer mural de Aurora Reyes, fue posible gracias a su movilidad y constante activismo, entre estos ser parte de la Liga de escritores y artistas revolucionarios (LEAR)[141]. Tal parece que la capacidad de agencia de los muralistas no podía ser desde la individualidad sino que estos tenían que moverse a través de colectivos, sindicatos y distintos frentes artísticos.

Reyes ganó por concurso su espacio en el Centro Escolar Revolución. Esta obra se realizó sobre tabla a diferencia de las obras de la SEP realizadas sobre los muros. La obra de Reyes muestra a una maestra sufriendo el peso de las decisiones del poder, del Estado, siendo ésta la herramienta para llevar a cabo tal empresa.

Rivera no conoció de cerca las misiones, sabía lo que prometían por pertenecer al grupo de los allegados a Vasconcelos, pero su narrativa no cuestiona ni reclama justicia para

[141]La LEAR se trató de otra conformación de artistas del siglo XX, espacio al que algunas mujeres artistas se afiliaron.

las maestras, está en el espacio público pero no promueve un discurso diferente a lo que bien podría estar en cualquier recinto de gobierno.

Reyes sí lo hace, ella reclama, expone una realidad, da luz sobre lo oculto, hace del espacio público un sitio de lucha, un campo de batalla, de memoria de los hechos que se quedan en las páginas de los diarios. Aurora conocía a esas maestras, ella no fue misionera pero sabía de primera mano todas las cuestiones que se jugaban en el espacio educativo y las problemáticas que ello acarrea, ya que ella también formó parte de las filas del magisterio.

Esta diferencia entre Rivera y Reyes, se hace presente a través de sus obras, ya que Aurora plasma lo que enfrentaron las misioneras, sus compañeras, en un México atravesado por los fantasmas de la revolución, promesas incumplidas y proyectos odiseicos, Diego no lo hace.



[142]Imagen 12. Estudio de la obra mural, *Ataque a las maestras rurales*, Aurora Reyes, sobre tabla, 1936, Centro Escolar Revolución, CDMX, grafito sobre papel algodón, Camila Ríos Otero, 2025.

[142]Estudio de obra mural, *Ataque a las maestras rurales*, Aurora Reyes, sobre tabla, 1936, Centro Escolar Revolución, CDMX, grafito sobre papel algodón, elaborado por Camila Ríos Otero, 2025.

Aurora logró representar lo que no formaba parte del discurso hegemónico, por lo tanto, sus prácticas artísticas desarrolladas en el siglo XX se trataron de muestras de una lucha desde las artes. Ella demostró que el espacio público podía ser un lugar que visibilizara a los conflictos a través de una crítica acuciante. Reyes lo hizo posible a través de su brocha y mirada. Su obra no sólo coincide con la información que a veces se lograba filtrar y circular a través de la prensa al respecto de la violencia a la que se enfrentaron las maestras rurales; además de ello, su discurso pictórico es más fiel al contexto histórico representado en comparación con lo que buscó expresar su contemporáneo Rivera.

Si bien es cierto que no todas las obras son espejos de la realidad, ni tampoco ese es su objetivo, es importante resaltar que en el caso del muralismo esto sí se encontraba entre sus principios, ya que querían o buscaban resaltar en primera instancia el heroísmo de aquellos que participaron en la revolución y posteriormente representar los frutos de dicha lucha.

Aurora logró denunciar en su obra de la maestra rural cómo los conflictos o el rechazo a los que hacían frente en las misiones fue a través del repudio a las reformas educativas, lo que significó -de manera inmediata- un giro en el estilo de vida de los pobladores. El resultado de ello tomó forma en las cruzadas culturales frente a los cristeros, quienes manifestaban la negativa a la educación socialista por parte de las comunidades rurales.

Esta desconfianza o poco cobijo al proyecto educativo, descrito como sinónimo de socialista, fue una situación conocida y enunciada por la sociedad abiertamente, sin embargo no era plasmaba por los muralistas, quienes abrigaban con fervor la idea abanderada por los mecenas culturales como Vasconcelos y posteriormente Bassols de un sinónimo del progreso, a pesar de estas constantes posturas, quien resulta la excepción fue ella:

> Algún día la historia recogerá en el martirologio del progreso, los nombres de las ya numerosas víctimas que han hecho la barbarie en el gremio del Magisterio, en los últimos años. El pretexto de la enseñanza socialista ha sido tomado para hartarse de sangre por la ferocidad inquisitorial, que repugna todo avance hacia el porvenir, para manifestarse en su horrenda salvajez, mutilando, quemando y asesinando a maestros y maestras, apóstoles que, aparte de ir a los campos y aldeas investidos de una de las misiones más nobles, la de enseñar a leer y escribir, la de impartir conocimientos industriales, higiénicos y civilizadores, llevan en su espíritu la llama sagrada del Maestro Rural Mexicano: la vocación abnegada que, frecuentemente por un salario ínfimo, y en medio de indecibles privaciones y esfuerzos, se empeña en ofrecer una ayuda solidaria a la población sufriente y desheredada de nuestros campos.[143]

[143]Nota de prensa escrita por Domingo Montañez, "Los maestros sacrificados", *Obra Viva,* Sábado 13 de mayo de 1937, Vol. I, Foja 177, CENIDIAP.

La obra de Reyes trataba un tema tan delicado e importante para el país que no pasó desapercibida; no sólo representó una escena que nadie más había pintado -a pesar de que su obra se lleva a cabo en 1936 y que otros muralistas habían tenido la oportunidad antes que ella- pero simplemente, no estaba en su discurso pictórico y sumado a ello se enfatiza que se trató del primer mural realizado por una artista mexicana, quien a través de un concurso gestionó su espacio, que al mismo tiempo se convirtió en un discurso de reclamo y resistencia materializado en el muro.

Reyes transgredió las condiciones de acceso tan restringido para la mujer e hizo frente a lo representado por otros, su obra contrapuesta con la de Rivera fue el claro ejemplo de su búsqueda por recuperar la memoria de aquellos personajes invisibilizados o de aquellas historias que no convenía que fueran contadas, porque no aportaban a la consolidación de un discurso común: el discurso unificador nacional.

A diferencia de sus contemporáneos, con quienes compartió la oportunidad de plasmar algo en el muro, ella decidió hacer una propuesta crítica al pintar en el espacio público, de esta forma demostró que tenía la agencia de representar algo que expusiera una narrativa diferente. Es importante rescatar su obra no sólo por tratarse de un arte crítico en el espacio público, sino también por tratarse de una artista pionera en su hacer.

Algo fundamental de su obra es que ésta fue un acto que reclamó memoria para aquellas maestras violentadas y omitidas así como para las mujeres artistas. La fuerza de su discurso pictórico que se materializó en el espacio público fue performativo en su totalidad, ya que hizo a la vez de terreno de ideario así como la lucha en sí, reclamó e hizo memoria a través del accionar de su cuerpo situado en el espacio público.

Reyes fue pionera en la curaduría pública en la performatividad de su hacer artístico, y si bien eso no fue reconocido en su tiempo sí fue reconocida y aplaudida por algunos:

> Aurora Reyes, a quien queremos referirnos con todo fervor, como pintora de talento y porvenir, ha expresado el punto más doloroso de esta tragedia: la maestrita rural, que con un mensaje de amor se acerca al dolor indígena, aportando enseñanzas y consejos, nutridos de savia pedagógica y cultural, para beneficio de las madres y de los niños del campo; y que, de pronto, bajo el asalto de bandidos azuzados por una propaganda siniestra, barre los tescales con el pobre harapo de su cuerpo en que latía un corazón y un cerebro colmados de afecto, rebosantes de bondades para los humildes.[144]

[144]Nota de prensa escrita por Domingo Montañez, "Los maestros sacrificados", *Obra Viva,* Sábado 13 de mayo de 1937, Vol. I, Foja 177, CENIDIAP.

Es innegable que el muralismo mexicano dio pauta para la experimentación de los artistas, desde el formato, los materiales, la técnica, pero sólo unos pocos hicieron lo que Reyes logró. Sin embargo, que fuese mujer y además realizara una obra con un discurso que no era afín al del Estado no hicieron fácil su camino artístico:

> La primera mujer que pintó un mural en nuestro país, en 1936, no tuvo otra oportunidad desde entonces. Aurora Reyes, autora del mural existente en el "Centro Escolar Revolución" es otro ejemplo que muestra cómo nuestros artistas plásticos viven limitados o imposibilitados de consagrarse a la creación artística por la necesidad de subsistir. "Trabajo desde hace treinta y dos años como maestra de artes plásticas en el Instituto Politécnico en espera de cumplir 53 años de edad, que es la edad que exige la ley para poder jubilarme. Lo poco que he pintado ha sido robándole tiempo al sueño y al descanso", declaró al ser entrevistada por la EXTRA[145]

La realidad sobre la situación económica de la artista no era algo ajeno a los medios de comunicación, en cambio, se sabía que Diego Rivera era la otra cara de la moneda, al gozar del mecenazgo de manera nacional e internacional.

Rivera dejó de ser visto como el representante de los obreros y de los trabajadores, más bien, parecía un artilugio para ganarse allegados, el hecho de hablar de pararse hombro a hombro con los sindicatos de obreros y con el proletariado, parecía más bien que con quien compartía la mesa era con el patrón/burgués.

Entre aquellos desencantados por Rivera se tiene el testimonio que se cita a continuación: “That-Diego Rivera, a wealthy Mexican, an employer of labor, paid artists assisting him in his work the sum of thirty dollars a week, which may be an old revolutionary custom, but is certainly incompatible with martyrdom or idealism”[146], tal parece que con el pasar del tiempo la venda que cubría los ojos de aquellos que apreciaban las obras de Rivera por su valor discursivo a favor del apoyo del proletariado y pro revolución, cayó. Se fueron dando cuenta de que sus principios no correspondían con su estilo de vida ni con su proceder.

Entre aquellas diferencias entre el decir y el hacer se ponía en tela de juicio el hecho de que Rivera sólo les diera una mínima cantidad a sus trabajadores de los “$21,000.00 dólares”[147] que a él se le pagarían por una obra comisionada por Nelson Rockefeller, esto

---

[145]Nota de prensa escrita por Lautaro Gonzalez Porcel, “A la Primera Mexicana que Pintó un Mural le Niegan Oportunidad”, *Últimas noticias 2a E.,* Vol. II, Foja 122, CENIDIAP.
[146]Fondo Diego Rivera, Fondos Especiales, CENIDIAP.
[147]Dicha información fue localidad en una sección de la revista *Americana Magazine,* en el Fondo Diego Rivera, Fondos Especiales, CENIDIAP.

último es lo que señala Alexander King en la revista *AMERICANA MAGAZINE*[148]. Las diferencias en la manera de dividir el presupuesto entre Reyes y Rivera se pueden contraponer a través del mural del auditorio 15 de mayo -Reyes- y el del hospital de la Raza -Rivera-.



[149] Imagen 13. Aurora Reyes, *Constructores de la Cultura Nacional,* mural al temple, Auditorio 15 de Mayo del SNTE, México, 1962.

Al igual que las obras de la maestra rural, las prácticas artísticas agonísticas dan cuenta de las batallas simbólicas llevadas a cabo por una iconografía bien pensada y meticulosamente ejecutada en el muro, también el proceder en la manera en que se distribuye el dinero o el financiamiento de la obra da cuenta de la legitimidad o veracidad entre la idea y el acto, entre la promesa y la acción concreta.

Esto forma parte de la práctica curatorial, ya que el financiamiento, o la gestión del proyecto y la ejecución y creación van de la mano, por ello; Reyes y Rivera discrepaban en su hacer, no trabajan del mismo modo.

Mientras que Aurora Reyes en su presupuesto[150] para la obra en el Auditorio 15 de Mayo agrega en los gastos el sueldo a los ayudantes y los materiales, desde los más mínimos detalles como la preparación del muro, en cambio Rivera menciona en el desglose presupuestal del mural para el Hospital de la Raza, que la institución se encargaría de hacer la preparación de la base para el mural y que él tendría la responsabilidad de llevar los materiales pictóricos y a sus ayudantes.

Aparentemente Reyes recibía la misma remuneración que Rivera, con una diferencia de $2,500.00 pesos[151], pero la realidad fue que mientras ella tenía que destinar el presupuesto a diversas partes, como los andamios, gastos para la limpieza de los muros, el acrílico para la preparación primaria de los muros, materiales diversos entre ellos: papel, lápices, carbón, vasijas, cubetas, cepillos de alambre, brochas y pinceles, los colores especiales para pintura mural, acrilato (o huevo); además de los trabajadores: pintor, ayudante, oficial; Rivera

[148] ALEXANDER KING, AMERICANA MAGAZINE, Signed the AMERICANA GROUP, INC.
[149] Aurora Reyes, *Constructores de la Cultura Nacional,* mural al temple, Auditorio 15 de Mayo del SNTE, México, 1962.
[150] Dicho presupuesto fue localizado en el CENIDIAP, Fondo especial, Aurora Reyes.
[151] Ver tabla comparativa "Tabla comparativa de presupuesto de obra mural entre Diego Rivera y Aurora Reyes" en el Capítulo II de este trabajo, sección 2.3. Los muralistas, un círculo de poder de la élite intelectual mexicana.

estipuló en su proyecto que él se encargaría de los trabajadores. Era evidente que las obras que se realizaban dentro del país, al ser de tipo gubernamental eran subsidiados por el gobierno, como chalanes o albañiles con los que ya contaba el estado.

En el caso de los pintores especializados se trataba de aprendices formados por Frida Kahlo, así que el pintar al lado de Rivera era un honor o legítimo, además de ser una labor prestigiosa ya que se formaba parte de un gremio reconocido por él, uno de los tres grandes.

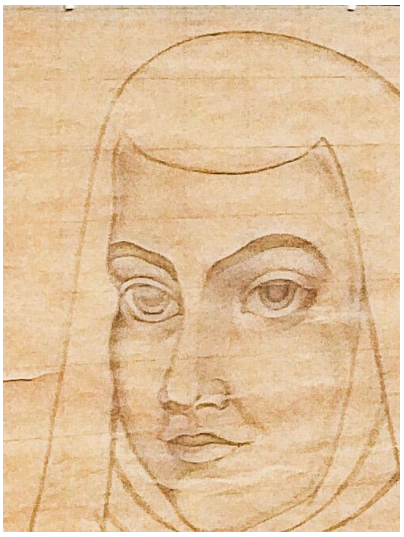
Lo que resulta en trabajadores sin paga, motivados por el deseo de pintar junto a él, en cuanto Reyes, esto era diferente, al ser una mujer, y además poco reconocida -más bien conocida en el mundo de las letras y la gráfica- no representaba un espacio al cual jóvenes pintores quisieran adherirse, no por lo menos en su primer mural.

Lo último se expresa ya que se puede encontrar a través de los estarcidos realizados para su obra mural *Constructores de la cultura nacional* (1962)[152] una diversidad de trazos para los retratos, ya que no todos poseen el mismo estilo, tanto en las formas anatómicas como en la calidad de las líneas, el grosor, el ritmo; lo cual señala un apoyo o trabajo creativo desde la colectividad y no desde la individualidad en su totalidad.

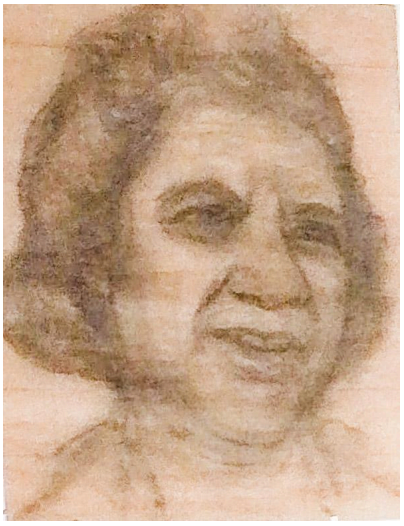
Es necesario enfatizar que la prueba de aquella práctica artística agonista que reclamaba memoria se materializó al igual que en *Ataque a las maestras rurales* (1936) en su obra mural realizada en el Auditorio 15 de Mayo del SNTE, en el que plasmó no sólo de forma monumental, sino magistral la *Trayectoria de la cultura en México, Presencia del maestro en los movimientos históricos de la patria, Espacio objetivo futuro y Constructores de la cultura nacional (1962).*

A través de aquellos murales logró plasmar ciertos motivos, no de manera arbitraria, sino en busca de reconocimiento histórico para aquellas figuras que normalmente quedaban marginadas de la narrativa nacional, es decir, logró ilustrar en *Constructores de la cultura nacional* a cuatro mujeres, se trató de aquella figura a quien le reconoció haber cimentado las bases de reclamo de memoria y agencia sobre el lugar de la mujer y a quien admiraba enormemente: Sor Juana Inés de la Cruz, las otras tres mujeres retratadas, ejecutaron y aportaron a la Nación como parte de la empresa prometeica, de raíz vasconceliana, Eulalia Guzmán, Estefanía Castañeda y la misma Aurora Reyes.

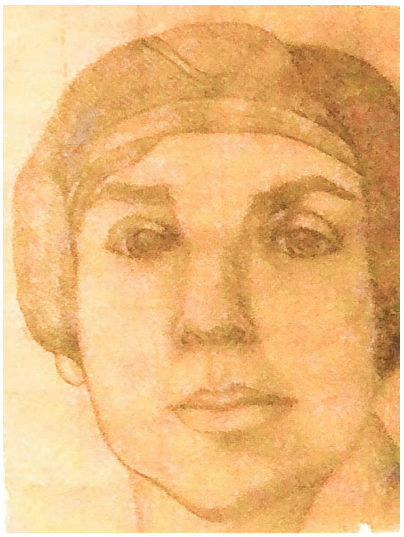
[152]Aurora Reyes, *Constructores de la Cultura Nacional,* México, 1962.



[153]Imagen 14. Aurora Reyes, *Estarcido Sor Juana para mural Constructores de la Cultura Nacional,* c.a. 1962, Colección Hermanos Godoy, Fotografía de autoría propia, 2025.



[154] Imagen 15. Aurora Reyes, *Estarcido de Eulalia Guzmán para mural Constructores de la Cultura Nacional,* c.a. 1962, Colección Hermanos Godoy, Fotografía de autoría propia, 2025.



[155] Imagen 16. Aurora Reyes, *Estarcido de Estefanía Castañeda para mural Constructores de la Cultura Nacional,* c.a. 1962, Colección Hermanos Godoy, Fotografía de autoría propia, 2025.

---

[153] Aurora Reyes, *Estarcido Sor Juana para mural Constructores de la Cultura Nacional,* c.a.1962, Colección Hermanos Godoy, Fotografía de autoría propia.
[154] Aurora Reyes, *Estarcido de Eulalia Guzmán para mural Constructores de la Cultura Nacional,* c.a. 1962, Colección Hermanos Godoy, Fotografía de autoría propia, 2025.
[155] Aurora Reyes, *Estarcido de Estefanía Castañeda para mural Constructores de la Cultura Nacional,* c.a. 1962, Colección Hermanos Godoy, Fotografía de autoría propia, 2025.

Dichos estarcidos son ejemplo de cómo desarrolló dicho proyecto mural, al cual destinó y entregó no sólo esfuerzos para gestionar el proyecto sino también su vitalidad como creadora. En él plasmó a las mujeres mexicanas no como modelos, más bien como las precursoras, creadoras, constructoras.

El caso de trabajar cómo el maestro que instruye y guiaba a los aprendices en la ejecución de obras monumentales -en su caso como maestra- no es ajeno o único en ella, ya que los muralistas solían trabajar de ese modo, pero este modo de trabajo sólo se lo podían permitir aquellos que ya tenían el capital suficiente para poder acceder a tales apoyos, capital del cual no gozó en su primer mural *Ataque a las maestras rurales* (1936), es importante señalar que eso es uno de los motivos que hace de aquella obra una pieza aún más especial, un atributo que suma a su maestría.

Es cierto que para su primer obra mural gozó del apoyo institucional y que por lo tanto esto atiende a un capital económico, pero en ese momento no se legitimaba, ni aún estando constantemente activa en el mundo del arte, por los motivos que ya se han expuesto, teniendo como el más importante el monopolio de los muralistas, así que en ese entonces carecía del capital político suficiente que respaldara su posición como artista de renombre.

En su obra para el auditorio 15 de Mayo Reyes ya gozaba de una posición de mayor reconocimiento, si bien no del todo por los muralistas contemporáneos sí por el sector educativo, como parte de la gestión de dicha obra, estipuló en el proyecto presupuestal los gastos que correspondían a la paga del ayudante, a quien le pagaría la cantidad de $1500.00 pesos mensuales, -un total de $18,000.00 al término de la obra-, al oficial $1000.00 mensuales, -un total de $12,000.00 al finalizar la obra-, Rivera les pagaba 432 pesos mensuales, lo que significa que no sólo Aurora se quedaba con menos -ya que en total se le destinó $100,000.00 pesos-.

En el caso de Rivera surge la hipótesis -que se sostiene al analizar el desglose presupuestal de su proyecto- de que al tratarse de un espacio público y aún más importante, siendo él uno de los muralistas por los cuales el Estado tenía predilección, el gobierno mandaba a los trabajadores y no era Rivera quien les pagaba directamente.

En cuanto a las brochas más especializadas, estas provenían de aprendices y por lo tanto no recibían una remuneración significativa -pero eso se tendrá que estudiar con mayor detenimiento en otra investigación-.

Así es como se concluye que al final Reyes destinaba una gran cantidad del presupuesto de la comisión para la realización de la obra y lo que le quedaba como pago por su labor era minúsculo, dificultando no sólo su sustento del día a día sino también su proliferación artística, es decir dejándola sin recurso económico para financiar nuevos proyectos.

Como contraparte Rivera no se enfrentaba a dichas cuestiones, solventar el día a día no representaba un problema, era más bien una cuestión inexistente, tenía a su cargo constantes proyectos que ofrecían una cuantiosa cantidad que no sólo le permitían una vida sin preocupaciones ni carencias, le permitían crear nuevas obras de manera prolífica.

Él mismo lo expresó al haber recibido la comisión Rockefeller:

> Con el dinero de Rockefeller (es decir, con el dinero arrebatado a los trabajadores por los explotadores Rockefeller), pinté una serie de 21 paneles al fresco en la Nueva Escuela para Trabajadores de Nueva York. Los Rockefeller creyeron evitar que yo hablara al pueblo al destruir fresco en su Centro. En realidad, sólo lograron aclarar, intensificar y multiplicar mi expresión. No hablaré extensamente aqui de esa serie de paneles, que constituyen el primer bosquejo afirmativo del *Retrato de los Estados Unidos* que he empezado a pintar. Además, están plenamente explicados por el texto con que mi amigo y camarada Bertram D. Wolfe, director de la Escuela para Obreros de Nueva York -con cuya colaboración fue planeada y realizada la serie-, ha contribuido a este libro.[156]

Una serie de 21 paneles no es cosa minúscula, se trata de una obra monumental, que por supuesto supone gastos mayores, esto es, sólo un ejemplo de las diferencias en las comisiones destinadas para las muralistas y las que eran destinadas para los del monopolio, siendo inclusive de carácter internacional: “El arquitecto Timothy Pflueger, que acababa de construir el nuevo edificio del Stock Exchange, sugirió que yo pintara un mural en la escalera interior del edificio del Luncheon Club, donde Stackpoole, Clifford Wight y otros artistas habían trabajado juntos en el proyecto del decorado”[157].

Aún así, él decía izar la bandera del Pueblo, y no sólo del Pueblo mexicano sino también del Pueblo estadounidense:

> Ellos, y muchos otros millares, se sintieron felices y me notificaron que, en nombre de las masas productoras de los Estados Unidos, me habían nombrado primer "Artista del

[156] *Periódico La Jornada,* “Diego Rivera, Retrato de EUA”, *Períodico La Jornada,* 22 de Septiembre de 1986, Fondo Documental Diego Rivera, FDR-C13-E3 NEEW WORKERS SHOOL, NY, Fondos Especiales, CENIDIAP.

[157] *Periódico La Jornada,* “Diego Rivera, Retrato de EUA”, *Períodico La Jornada,* 22 de Septiembre de 1986, Fondo Documental Diego Rivera, FDR-C13-E3 NEEW WORKERS SHOOL, NY, Fondos especiales, CENIDIAP.

> Pueblo" de los Estados Unidos. En otras palabras, ellos me socializaron, como se hace en Rusia con aquellos intelectuales que son considerados útiles a la comunidad en su totalidad. Y así los Estados Unidos, los verdaderos, productivos Estados Unidos, me pagaron por adelantado este espléndido precio por el retrato que acabo de comenzar.[158]

Un artista del "Pueblo", que no conocía al pueblo ni vivía como el pueblo y que tampoco abandonaría su posición para estar junto a él. Se auto nombraba útil para la comunidad en su totalidad, cuando en México el Pueblo no veía realmente una utilidad a que saliera a pintar al extranjero la historia de los Estados Unidos cuando ni siquiera retrataba bien la historia de tantos mexicanos, como las invisibilizadas maestras rurales, quienes sí vivieron junto al pueblo y por el mismo murieron, a ellas no era conveniente erigir un retrato de la verdad, ni buscar hacerles justicia en la historia.

Entonces, en dónde quedan las palabras expresadas por Rivera: "La intención del pintor, naturalmente, no debe quedar fuera de la función del lugar en el cual ha de estar su pintura, de otro modo su obra carecería de verdad y de corrección objetiva y subjetiva."[159] Si nos apegamos a estas líneas, su obra -junto con su hacer- carece de verdad.

Esto resultaría poco relevante si él no hubiese sido de los más requeridos para revestir el edificio de la SEP -al ser éste el emblema por excelencia del proyecto educativo Nacional- y si éste no se hubiese auto nombrado como el pintor del pueblo para el pueblo no se le hubiera encasillado de tal forma, ni se hubiese esperado tales cosas, pero no fue así, todo lo contrario.

En su hacer y su supuesta postura -que consistía en ser consciente de las problemáticas y latencias del país- existieron inconsistencias, como cuando denostó el recinto que ocupó la casa de la educación, proyecto que decía abrazar con fervor:

> En México me vi obligado a utilizar los muros que pude encontrar, casi invariablemente viejos y cubiertos por la destrucción del nitrato e incluidos en una lamentable arquitectura; o en edificios recién construidos, de atroz gusto y estilo y erigidos, lo que es peor, con materiales provenientes de demoliciones de estructuras más viejas, ya contaminadas con la lepra del salitre, como en la Secretaría de Educación Pública.[160]

---

[158] *La Jornada*, "Diego Rivera, Retrato de EUA", *Periódico La Jornada,* 22 de Septiembre de 1986, Fondo Documental Diego Rivera, FDR-C13-E3 NEEW WORKERS SHOOL, NY, Fondos especiales, CENIDIAP.
[159] *La Jornada*, "Diego Rivera, Retrato de EUA", *Periódico La Jornada,* 22 de Septiembre de 1986, Fondo Documental Diego Rivera, FDR-C13-E3 NEEW WORKERS SHOOL, NY, Fondos especiales, CENIDIAP.
[160] *La Jornada,* "Diego Rivera, Retrato de EUA", *Periódico La Jornada*, 22 de Septiembre de 1986, Fondo Documental Diego Rivera, FDR-C13-E3 NEEW WORKERS SHOOL, NY, CENIDIAP.

México no se encontraba en los mejores momentos, había dejado atrás una lucha armada activa durante diez años y abría paso a una nueva, la guerra cristera, así que todo lo que se llegara a edificar era un triunfo del proyecto de unificación nacional.

Además, no sólo varias pintoras -incluida Reyes- hubiesen querido un lugar en ese edificio tan emblemático para dar voz a su propia lucha, simplemente hubiesen querido un lugar, no obstante, Rivera incluso se quejó de aquel apoyo, privilegio que no gozaba cualquiera. No se vió a una Reyes, a una Huerta, a una Izquierdo quejarse por espacios en la Capital del país, la queja era falta de estos.

Reyes abrazó el lugar de su primer mural, abrazó a sus niños, abrazó a sus maestras, abrazó a sus ideales, abrazó su tabla, el árbol del cual éste provenía, abrazó sus raíces, su feminidad, su vocación, su lucha, el Centro Escolar Revolución es huella de ello.

Sin embargo; aquel que tuvo el reconocimiento y el favor de mayor cantidad de comisiones fue como escribe Mary Kay Vaughan "un hombre que afirmaba que los sesos femeninos eran su comida favorita"[161], sentencia que no aparece referenciada ni se hace alusión de dónde se sacó dicha información, pero al hacer una pesquisa en torno a Diego Rivera es en sus memorias en la obra *My art, my life*[162] donde se puede encontrar tal aberración, en la sección "An experiment in cannibalism"[163], en dicha narrativa describe cómo invitó a sus alumnos de la clase de anatomía -sin señalar generación ni tampoco nombres- y cómo éstos le siguieron durante dos meses, "Those of us who undertook the experiment pooled our money to purchase cadavers from the city morgue"[164]. Sin sospechar -se quiere suponer- la institución educativa, por ende los recursos del Estado, financiaban a un individuo cuyas innombrables acciones -pero necesarias de ser nombradas para no dejarlas en el olvido- atacaban directamente a las mujeres no sólo en vida sino también en muerte: "Best of all, however, I relished women's brain in vinaigrette"[165], no sólo se burlaba con dichos actos de las luchas de las mujeres en las que reclamaban se respetase su voz, intelecto,

---

[161] Mary Kay Vaughan, "Introducción" en *Género, poder y política en el México posrevolucionario,* Gabriela Cano, Mary Kay Vaugha y Jocelyn Olcott (compiladoras), Fondo de Cultura Económica, 2009, pág. 50

[162] Diego Rivera, *Diego Rivera, My art, my life. An autobiography with Gladys March,* New York, Dover Publications, 1991. La primera edición de dichas memorias fue publicada en 1960 por la casa editorial Citadel Press. Obra Disponible en Internet Archive.

[163] Diego Rivera, "An experiment in cannibalism", *Diego Rivera, My art, my life. An autobiography with Gladys March,* New York, Dover Publications, 1991, pág. 20.

[164] Diego Rivera, "An experiment in cannibalism", *Diego Rivera, My art, my life. An autobiography with Gladys March,* New York, Dover Publications, 1991, pág. 20.

[165] Diego Rivera, "An experiment in cannibalism", *Diego Rivera, My art, my life. An autobiography with Gladys March,* New York, Dover Publications, 1991, pág. 20.

su cuerpo, Rivera se mofaba de ello tomando a su merced el cuerpo de la mujer, una ofensa física y simbólica, pues agraviaba al cuerpo y al mismo tiempo la mente de las mujeres, una terrible falta que el Estado no debió pasar por alto, sin embargo nada se hizo al respecto, aquel individuo que se vanagloriaba de luchar por los derechos del hombre, pisoteaba totalmente los derechos de la mujer.

No se descarta que de manera premeditada eligió que sus memorias se publicaran como póstumas, ya que se publicaron pasados tres años de su muerte. No hay pruebas fehacientes en el archivo de tales actos, pero hemos de reconocer que el Fondo Especial Diego Rivera y demás colecciones que conservan el legado del artista son edificaciones de una imagen histórica, se selecciona cuidadosamente qué se conservará, qué no se conservará, así que la única huella al respecto que nos queda es el cinismo de sus memorias, sumado a lo que escribió Pablo Neruda también como parte de sus memorias -del mismo modo póstumas- en las que relata que el artista "aconsejaba comer carne humana como dieta"[166]. Detalles como los antes señalados hacen imprescindible relecturas a aquellos artistas que se les ha edificado un imperio en el mundo del arte, para historizar de manera crítica a un personaje y su legado, cuestionando desde que lugares se enunciaron y cuáles fueron los credos que realmente defendían.

Por otra parte, Aurora sí llevaba los ideales del programa muralista al pie de la letra, en cambio él los dejaba en el tintero y no los llevaba a la práctica. Lo anterior se enfatiza ya que suma a lo sostenido sobre las prácticas artísticas agonistas que derivan en el hacer curatorial, que como ya se ha planteado compete desde la gestión, administración, creación y circulación y resultan en toda la puesta en escena del artista: qué es lo que crea, dónde, porqué, para quién y cómo lo crea, es el conjunto de un todo, no hay uno sin el otro, y más aún; si una de esas partes flaquea o no es congruente entre sí pierde peso, credibilidad e incluso sentido.

El académico Ignacio Márquez Rodiles, historiador e investigador mexicano, fue una figura fundamental del *Frente Nacional de Artes Plásticas,* quien además de su activismo para la conformación de proyectos culturales y educativos, trató temas sobre la plástica mexicana en obras como *El muralismo en la ciudad de México*[167] y *La estampa política*

[166] Pablo Neruda, *Confieso que he vivido, Memorias,* Buenos Aires, Editorial Losada, 1974, pág. 212. Obra disponible en Internet Archive https://archive.org/details/confiesoqueheviv0000pabl/page/n5/mode/2up?q=dieta
[167]Ignacio Márquez Rodiles, *El muralismo en la ciudad de México,* Colección Popular, Departamento del Distrito Federal, Secretaría de Obras y Servicios, 1975.

mexicana a mediados del siglo XIX (1845-1856)[168]*, Proteo Visión de la Cultura*[169]. Al respecto Guillermina U. Guadarrama Peña, historiadora del arte e investigadora del CENIDIAP relata lo siguiente:

> *El Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP) fue un colectivo de colectivos fundado en 1952, justo en un momento de "cruce" entre dos tendencias estéticas adversas: el realismo de la llamada Escuela Mexicana de Pintura y lo que se ha denominado como "Ruptura". El organismo se propuso la construcción de un proyecto cultural de grandes dimensiones, que incluía mejorar las condiciones económicas de los creadores, en especial de los jóvenes que carecían de difusión y apoyo en un país donde no había suficiente mercado para la obra artística y el mayor mecenas era el Estado. Porque, a pesar de que el arte en México había estado vinculado con la atracción de inversiones económicas, el presupuesto para la educación y difusión artísticas era raquítico -como hasta la fecha.*[170]

A propósito de la veracidad y fidelidad en el hacer de Reyes, Ignacio Márquez Rodiles señaló lo siguiente:

> El tiempo ha pasado inmisericorde cambiando las rutas de muchas gentes: ideas y posiciones han variado, en algunos por desencanto, por desilusión, en otros por cobardía, por oportunismo; más Aurora ha seguido fiel a su imagen, a su yo inconfundiblemente limpio de mujer que lucha.[171]

A pesar de las vicisitudes de su tiempo logró hacer suyo un nuevo hacer, es decir ejecutar prácticas artísticas desde la toma del espacio público en un espacio monopolizado por el discurso imperante proveniente y alimentado desde la hegemonía del Estado.

Más allá de ser pionera en su tipo, también es el claro ejemplo del agonismo o lucha a través de las prácticas artísticas, como se ha mostrado al contraponer su práctica curatorial con la de Rivera, así es como se demuestra que el espacio público se trató de un campo de batalla.

Aurora es un claro ejemplo de una práctica artística que movilizó las estructuras establecidas, salir de los recintos cerrados, -en los que algunas mujeres lograron exponer sus obras-, optó por ejecutar en el espacio público, de entre los discursos que sus contemporáneos utilizaron ella eligió el de la recuperación de la memoria sobre los conflictos.

Su obra circuló en un espacio que abría sus puertas a alumnos y maestras del sector público, creó para otras audiencias, a diferencia del alcance que tenía lo que se proyectaba en

---

[168]Ignacio Márquez Rodiles, *La estampa política mexicana a mediados del siglo XIX (1845-1856),* México, Sociedad de Amigos del Libro Mexicano, 1954.
[169]Ignacio Márquez Rodiles, *Proteo Visión de la Cultura,* Federación Editorial Mexicana, 1973.
[170]Guillermina U. Guadarrama Peña, *El Frente Nacional de Artes Plásticas (1952-1962), Abrev.ian Ensayos,* INBAL; CENIDIAP, México D. F., 2005. Disponible en https://cenidiap.net/biblioteca/abrevian/2abrev-guadarrama.pdf
[171]CENIDIAP, Retrato informal de Aurora Reyes Por el Profesor Ignacio Márquez Rodiles, No. 848, p. 34, 23 de Noviembre de 1950.

los museos y galerías, no sólo por las edades, ya que los alumnos de nivel primaria podían acceder a dicha obra, sino también por los sectores a los que llegaba.

3.4. Entre lo oficial y lo marginal. Apuntes sobre la práctica curatorial de Gamboa y la práctica curatorial de Reyes

En el apartado anterior ya se ha respondido a las cuestiones que nos interesaba dilucidar sobre para quién eran destinados los espacios y muros en el ámbito artístico de la época. Pero no se ha tratado un punto que es resultado de lo anterior y que compete absolutamente a la figura del curador y el hacer curatorial en el México posrevolucionario: la posición de los curadores y sus decisiones sobre los artistas que participan en diversas exposiciones de arte mexicano.

Del mismo modo que el mecenazgo ofrecido por parte del Estado mexicano posibilitó a los artistas de la élite la creación de sus obras murales, también las exposiciones estaban destinadas a dar visibilidad, legitimidad y lo que ello conlleva: ser memorable y permanecer en el imaginario colectivo. Todo esto estaba reservado al monopolio, lo que se constata en el hecho de que para que se recuerde la obra de un artista, ésta debe circular aunque el artista esté vivo o muerto, para ser vista. El ojo del público debe posarse sobre ellas y también sobre los muralistas y su legado.

Las exposiciones que se consumaron tanto en vida como las póstumas fueron parte fundamental del reconocimiento para que se conservara su memoria. Del mismo modo, la crítica artística en ese momento reforzaba la posición de los artistas consagrados o en camino a ello.

En el terreno de la crítica -inseparable de la curaduría- ocurrió una situación *sui generis*, que arroja luces sobre quienes poseían el bastión portador de voz sobre las artes en México. David Alfaro Siqueiros y Jean Charlot -de origen francés- escribían juntos con seudónimos para hacer crítica de arte -aunque también lo hacían con su nombre de pila- lo cual muestra el alcance de los muralistas a través de otros medios como la prensa para difundir sus ideas.

Bajo el seudónimo de Ing. Juan Hernández Araujo, ambos muralistas se dedicaron a expresar ideas en las que defendían el nacionalismo y el arte social lejos del individualismo:

> Prometí en mi primer artículo referirme ampliamente a los tres aspectos grupales de nuestro movimiento pictórico actual: "Tradicionalistas, Nacionalistas y Retardatarios pseudo-modernos". Creo, sin embargo, muy importante que este segundo artículo sea

> un paréntesis analítico de la idea de individualismo u originalidad exaltada que existe entre nuestros pintores.[172]

Continuaron a lo largo de su discurso con la bandera pro revolucionaria, abrazando firmemente la búsqueda de unificación a través de la plástica como sinónimo de progreso en el ámbito artístico y social:

> La revolución política iniciada en 1910, tuvo resonancias trascendentales en la vida de las ARTES PLÁSTICAS de México; precipitó en primer lugar el derrumbamiento del imperio del ACADEMISMO, ya minado en su base, y muy al principio, por el IMPRESIONISMO importado por el doctor Atl, y que en 1908 empezó a tener adeptos numerosos y tenaces; después por las obras de los pensionados en París, que en gran cantidad y ruidosamente nos eran enviadas (obras mundanas de Ramos Martínez e Ignacio Rosas y más tarde obras juveniles de Diego Rivera) que al advenimiento de la revolución fueron aceptadas desesperadamente y (ilegible) por los más jóvenes que ya se manifestaban en violencias sin (ilegible) contra los sistemas académicos establecidos, execrables de por sí y ya paralíticos.[173]

En dicha nota también reconocen la obra de Carlos Mérida como un creador fiel en el rescate de lo nacional a través de la pintura y lo textil, así mismo, este pintor -de origen guatemalteco- se sumaba a estos críticos para hablar sobre el muralismo y el arte en México, lo cual muestra una peculiaridad en su tiempo que produce gran fascinación: los artistas eran los principales agentes de la crítica de arte.

Carlos Mérida en una nota titulada *Los nuevos rumbos del muralismo mexicano,* hace un llamado a la integración de la arquitectura y la pintura, una pintura funcional:

> Los jóvenes pintores mexicanos, como los nuevos arquitectos, se dan cuenta de que el arte toma otros derroteros y a ellos se acomodan mientras las viejas academias siguen sus rutinas inocuas, que no podrán detener ya ni perturbar su marcha hacia nuevas metas. En estas disciplinas, porque ahora si son necesarios estudios y prácticas sistemáticas del asunto, se entrenan pintores jóvenes mexicanos de gran talento como Juan Sorano, Ricardo Martínez, Alfonso Soto Soria y escultores tales como Luis Ortiz Monasterio, Francisco Zúñiga, Arenas Bethancourt, Germán Cueto y muchos más.[174]

---

[172]David Alfaro Siqueiros, Jean Charlot, El Demócrata : Diario Independiente de la mañana (México, D. F.). -- Jul. 19, 1923, ICAA, Hernández Araujo, Juan [David Alfaro Siqueiros and Jean Charlot]. "El movimiento actual de la pintura en México: El Egoísmo individualista." El Demócrata: Diario independiente de la mañana (Mexico City), July 19, 1923.

[173]David Alfaro Siqueiros, Jean Charlot, El Demócrata: Diario Independiente de la mañana (México, D. F., México). -- Ago. 2, 1923, ICAA, digitalizado desde Hernández Araujo, Juan. "El movimiento actual de la pintura en México: La influencia benéfica de la Revolución sobre las Artes Plásticas." El Demócrata: Diario independiente de la mañana (Mexico City), August 2, 1923, disponible en Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

[174]Carlos Mérida, "Los nuevos rumbos del muralismo mexicano." Pachacamac (Buenos Aires) (July 1953): 10-11. ICAA, disponible en Donación Alma Mérida : Museo Nacional de Arte.

El artista y crítico no solo se dedicó a difundir el arte funcional, sino también la gráfica mexicana, entre los principales exponentes de está técnica hizo mención de Isabel Villaseñor:

> El arte en México, y en especial el grabado, tienen ya en la señorita Villaseñor un nuevo y valioso exponente y su exposición de la Biblioteca Nacional -arreglada con buen gusto-la ha colocado entre los artistas de mayor posibilidades futuras. Lamentamos únicamente que el prologuista del catálogo de su exhibición haya hecho literatura en vez de estudiar técnicamente la personalidad de la expositora, ya que se trata, en el caso, de un pintor con posibilidades de hacerlo así.[175]

Dicho prologuista fue Fernández Ledezma, quien del mismo modo era un artista, -pintor y grabador- y por ello Carlos Mérida se lamenta de que no haya hecho uso de su conocimiento y habilidades que su formación le otorgaba para un análisis más enriquecedor y con una crítica más profunda sobre la obra de Villaseñor.

Jean Charlot también se sumó a esta labor de la crítica de arte hecha por mujeres, con su texto *Los papeles picados de Lola Cueto (1947):*

> Ahora esta artista genial y diversa se vuelve hacia el humilde papel de china y nos ofrece algo nuevo y refrescante, como lo es un vaso de agua después de haber gustado licores exquisitos. Sus papeles, tan ligeros de peso como cargados de tradición, conservan cierto encanto infantil, tanto más exquisito porque evitan la perdurabilidad que raramente merecen los mármoles y los bronces.[176]

Mariano Picon Salas -escritor venezolano- fue de aquellos que reconocieron el trabajo de las artistas mexicanas. Él enfatizó la importancia del trabajo de Lola Cueto al destacar el hecho de que su práctica artística le parecía un respiro de aire fresco en los tiempos que se vivían:

> Pienso, por contraste, en lo que ha acontecido después de treinta años en otros descubridores del Arte mexicano. Algunos se llenaron de teorías. "El Arte soy yo" parecen decirnos y fuera de mis murales y mis cuadros no hay salvación. Perdieron al triunfar, a medida que vendían pies cúbicos de pintura aquella actitud ingenua de quien se contenta con ser el "médium". El intérprete o el parlero de su pueblo. Ganaron en malicia lo que perdieron en espontaneidad creadora. Ajena al propio triunfo, como si ni siquiera advirtiese la gracia y el primor de lo que hace, Lolila está aún allí con sus sorprendidos ojos de niña inventando una nueva técnica, buscando una nueva expresión.[177]

---

[175]Carlos Mérida, "A propósito de la Exposición de Isabel Villaseñor." Nuestra ciudad (Mexico City) 1, no.7 (October 1930): 10-11. ICAA, disponible en: Instituto de Investigaciones Bibliográficas: Biblioteca Nacional/Hemeroteca Nacional

[176]Jean Charlot, "Los papeles picados de Lola Cueto", El Nacional (Caracas), May 6, 1947, ICAA, disponible en Archivo Mireya Cueto, ICAA.

[177]Mariano Picon Salas, "Lola y sus manos." El Nacional (Caracas), May 12, 1950. ICCA, Artículo digitalizado disponible en Archivo Mireya Cueto, ICAA.

Sin embargo, los espacios expositivos para mujeres -como se ha bosquejado- no abundaban, y tal hecho no pasó desapercibido por Chano Urueta[178] -cineasta y guionista- quien no dudó en hacer pública aquella situación ante el caso de la exposición organizada por el artista Santos Balmori como parte de una muestra financiada por la LEAR (en la cual Mérida también expone obra).

Balmori fue seleccionado como el curador de la muestra de la LEAR por Juan de la Cabada, dicha exposición contó con sesenta artistas, entre ellos el mismo Santos Balmori, Victor Montalvo, Roberto Reyes Perez, David Nogueron, Chavez Morado, Jaime Colson, Juan Rodríguez Soriano, Julio Castellanos, Carlos Orozco Romero, Rufino Tamayo, José Clemente Orozco (no contó con obra de Siqueiros ni Rivera) -situación que también cuestionó Urueta-, Federico Cantú, Gutman, J. Guerrero Galván, Alfredo Zalce, "Chucho" Díaz León, Leopoldo Méndez y las artistas Eleonor Boudin (con escultura) de quien menciona: "Ni las inconsistencias de Fidencio Cabrales, ni las desvirtuaciones de Eleonor Boudin, pueden llamarse Escultura"[179], así como presentar obra de la artista Esperanza Muñoz Hoffman, sobre cuya obra escribió lo siguiente: "Tampoco la obra de Esperanza Muñoz Hoffmann puede convencernos; la muchacha no ha "cuajado" aún; pero hay en su trabajo, por lo menos, la promesa de superaciones que auguramos para muy pronto."[180]

Chano Urueta cuestiona la ausencia de la obra de la artista Lola Alvarez Bravo en la sección de fotografía: "¿Qué podemos decir de la Fotografía, si la "L, E. A. R." no expuso Fotografías?... ¿A dónde estaba Manuel Alvarez Bravo?... ¿Por qué no vimos nada de Lola Alvarez Bravo?... ¿Fue inalcanzable Agustín Jiménez?..."[181]. Urueta no sólo menciona ese olvido como algo injustificable, crítica duramente esa omisión por parte de Balmori, no como un simple error más bien como algo premeditado: "Si las aguas del Leteo producen el olvido, seguro es que el organizador de la Exposición se hartó de beberlas…"[182].

---

[178]Santiago Eduardo Urueta Sierra, en el trabajo se uasará el nombre artistico Chano Urueta, ya que así es como fue prinicpalmente conocido.
[179]Chano Urueta, "La trascendental exposición de la LEAR", Todo: semanario enciclopédico (México, D. F., México). -- No.142 (May. 19, 1936), n.p., ICAA, documento digitalizado disponible en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas : Biblioteca Nacional/Hemeroteca Nacional.
[180]Chano Urueta, "La trascendental exposición de la LEAR", Todo: semanario enciclopédico (México, D. F., México). -- No.142 (May. 19, 1936), n.p., ICAA, documento digitalizado disponible en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas : Biblioteca Nacional/Hemeroteca Nacional.
[181]Chano Urueta, "La trascendental exposición de la LEAR", Todo: semanario enciclopédico (México, D. F., México). -- No.142 (May. 19, 1936), n.p., ICAA, documento digitalizado disponible en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas : Biblioteca Nacional/Hemeroteca Nacional.
[182]Chano Urueta, "La trascendental exposición de la LEAR", Todo: semanario enciclopédico (México, D. F., México). -- No.142 (May. 19, 1936), n.p., ICAA, documento digitalizado disponible en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas : Biblioteca Nacional/Hemeroteca Nacional.

A lo que se suma como reflexión lo siguiente: cuánta sed tenían los críticos e historiadores del arte que olvidaron a tantas artistas, tal parece que la vasta historiografía del siglo XX fue en su mayoría víctima del ahogamiento en estas aguas.

El cineasta Urueta buscó reconocer y difundir la obra de una artista mexicana. Sin embargo, Emilio Fernández omite el nombre de Aurora Reyes seguramente por falta de circulación del nombre de la muralista -a pesar de dirigir la película *Río Escondido*[183] (1948) en la que de manera explícita reconoce la labor de las maestras rurales y elogiar su arduo camino, como mártires y forjadoras de la patria- o por desconocimiento. En la película sólo se presenta obra mural -que es fundamental en la primera parte de la misma para narrar la historia de México- de Diego Rivera y grabados de Leopoldo Méndez.

Esto da cuenta no sólo de las obras que se conocían y circulaban entre la élite intelectual, sino también las obras a las que tenía acceso el pueblo y las audiencias a las que estaba dirigida la película.

Es revelador el hecho de que aún cuando la obra no oculta las violencias ante las cuales se enfrentaron las maestras rurales -todo lo contrario, es tema central- tales como la agresión por parte de los pobladores y las autoridades o la hostilidad por parte de las tempestades territoriales, no se usa la obra de Aurora Reyes *Ataque a la maestra rural* (1936), a pesar de que ya estaba ejecutada para ese momento espacio-temporal.

El proyecto llevado a cabo en el Centro Escolar Revolución, en el que participó Aurora, ya se había terminado, así como ya se habían abierto las puertas de la institución, por lo tanto dicha situación de olvido -u omisión- se evidencia en la obra de Mérida, *Murales en las escuelas primarias por varios artistas, una guía interpretativa con 16 reproducciones con notas críticas por Carlos Mérida*[184].

Texto en el cual Mérida escribe sobre el proyecto artístico Nacional cuyo principal objetivo era la ejecución de murales en centros educativos, como las escuelas primarias, pero sólo se refiere a aquellas a cargo de Juan O'Gorman durante la función como Secretario de Educación Pública del Lic. Narciso Bassols.

Escribe sobre la *Escuela Melchor Ocampo,* en la que pinta Julio Castellanos, la *Escuela Emiliano Zapata* con la obra de Pablo O'Higgins; la *Escuela Chiapas* con obra de Jesús Guerrero Galván; la *Escuela Domingo F. Sarmiento* con obra de uno de los aprendices

[183]Emilio Fernandez, *Río Escondido,* México, 1948. Cuyo argumento es de autoría de Emilio Fernandez, la adaptación corrió a cargo de Mauricio Magdaleno y dirigida por Emilio Fernandez.
[184]Carlos Mérida, Traducción de autoría propia de *Frescoes in primary schools by various artists* / Critical notes by Carlos Merida. -- Mexico : Published by Frances Toor Studios, 1937, ICAA, documento digitalizado disponible en Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, ICAA.

de Diego Rivera, Máximo Pacheco; la *Escuela Carlos Carrillo* con murales de Roberto Reyes Pérez, Jesús Guerrero Galvá, Máximo Pacheco, Manuel Anaya y Raúl Anguiano; la *Escuela Primaria Prof. Daniel Delgadillo* con obra mural de Alfredo Zalce; la *Escuela San Simón* con obra de Roberto Reyes Pérez; la *Escuela Colonia Argentina* con obra de Máximo Pacheco; la *Escuela Colonia Pro-Hogar* con obra de Ramón Alva Guadarrama (también ayudante de Diego Rivera); la *Escuela Francisco Giner de los Ríos* con obra de Gabriel García Maroto, de quien Mérida enfatiza que es artista y crítico de arte y el *Instituto Politécnico* con los muralistas Roberto Reyes Pérez, Máximo Pacheco, Raúl Anguiano, Gonzalo Paz Pérez, Vargas, Ezequiel Negrete y Francisco Gutiérrez.

En ninguna parte del trabajo se hace mención a los murales de la Escuela Primaria *Centro Escolar Revolución,* los cuales fueron fruto del proyecto muralista, también dentro del período en el cual Narciso Bassols trabajó como secretario de la SEP.

Otro punto importante que arroja el texto es que aún cuando Rivera no ejecutó esas obras se lo menciona, Mérida se refiere a él como el maestro de algunos de los muralistas que ejecutaron sus obras en los muros de las primarias, por lo tanto esto cumple una doble función: no sólo demuestra su expertise y por lo tanto más docto para guiar en la técnica y en la escuela, así como también se hace manifiesto que aún cuando no fuese él quien ejecutará las obras, su brocha -estilo- se vería replicado -incluso imitado- en aquellos muros por sus aprendices o ayudantes.

Es decir; en el terreno de lo discursivo y en la enseñanza de la técnica se hacía presente, aún sin ejecutar nada, su estilo y su impronta plasmada por otros. Así es por lo menos la lectura que deja hacer el texto de Mérida y es que en las artes, especialmente en las plásticas como la pintura, es vital la formación del artista, sus maestros, la escuela de la que emana.

Caso similar ocurrió con la película *Río escondido,* el muralista seleccionado para contar la historia, aún cuando Reyes trata expresamente el martirio de las maestras rurales, era él.

No sólo la crítica hecha por especialistas en arte y la curaduría de las exposiciones jugó un papel importante para constituir el lugar de dominio artístico, también, los medios de comunicación forjaron la representación canónica de los muralistas, a manera de que al pensar en el arte mexicano se evocara a los tres grandes.

No es fortuito que se tenga en la memoria colectiva el hacer artístico de David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera -quienes gozaron de reconocimiento durante su vida, así como póstumo, con igual o mayor fuerza- y que a pesar de la similitud en

su discurso y una técnica y estilo en común, la memoria de Reyes no corriera con la misma suerte.

La mirada de la audiencia jugaba en el terreno de estos grandes muralistas a través de la promoción de su obra en exposiciones que cumplían con la función de visibilizar y difundir las obras de ellos, mientras que las creaciones de ellas no se "socializaban", quedaban marginadas -eclipsadas-.

Se estableció como parte del discurso del muralismo la premisa de un arte socializado, mediado entre lo privado y lo gubernamental, para que llegase a más públicos, pero esto ocurría en un territorio mediado y monopolizado por y a través de la élite.

Abordadas las condiciones que estos compartían y las esferas en las que se movían, no es ajeno el hecho de que Aurora crease desde el margen y a través del agonismo, aún a pesar de compartir ciertas esferas y cumplir con las condicionantes, un posicionamiento en su tiempo como una figura ante la cual las miradas oficialistas no se detuvieron con el mismo fervor que con sus contemporáneos. La legitimación de las obras de arte de la época era ejecutada por críticos de arte, curadores, museógrafos de alguna institución mexicana de arte o recinto museístico que fungieron -desde la labor del mecenazgo- como impulsores de ciertas figuras. El SNTE[185], si bien apoyaba la obra de Aurora Reyes no se trataba de un organismo que legitimara a los artistas.

Sin embargo el espacio donde Aurora Reyes obtuvo mayor visibilidad y reconocimiento fue en el mundo de las letras: "Recientemente obtuvo el Primer Premio y la Flor Natural en los Juegos Florales de la Revolución, con su magnífico Poema "ASTRO EN CAMINO": bellísima síntesis histórico-Poético del panorama nacional abarcado con alma fervorosa de artista, y visión social perfecta"[186]

El verse sin muros que pintar su pasión por la práctica artística no logró detenerla, Aurora siguió plasmando su maestría a través de la pintura en caballete: "Además, y esencialmente, és una gran Pintora: la primera mujer Muralista de México, su obra está considerada como excelente. En el certamen de Arte Marítimo, logró el tercer premio con su estupendo óleo, titulado "Muchacho frente al mar"[187]

[185]SNTE refiere al Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación, cuyo lema es "Por la Educación al servicio del pueblo".
[186]La Palabra, "Entrevista de la palabra por CAP a Aurora Reyes", pág. 4, Uruapan, Michoacan, 13 de Mayo de 1951.
[187]La Palabra, "Entrevista de la palabra por CAP a Aurora Reyes", pág. 4, Uruapan, Michoacan, 13 de Mayo de 1951. Obra en la cual retrata a su hijo mayor.

Pero ello no fue certeza de un lugar, porque el medio "socializado" era infranqueable aún a pesar de su arrojo y maestría. Ella luchó por un lugar en la esfera del arte, que era muy sólida y difícilmente penetrable:

> Su dinamismo; su fuerza; su extraordinaria sensibilidad de artista y de mujer que ha luchado por conquistar un lugar preponderante en el medio social e intelectual de México, se captan, se sienten al estrechar su mano franca; al conversar con ella; al escucharla decir sus Poemas con una entonación grave y unciosa.....[188]

Como parte de esa búsqueda por conquistar el espacio artístico mexicano, Aurora intentó promover su obra en colectividades con otras artistas como la exposición *Carteles y fotomontajes*:

> (...) participó en la "Primera exposición colectiva de carteles y fotomontajes" realizada por profesoras de artes plásticas en la ex iglesia de Corpus Christi. Esta muestra ha sido considerada un suceso relevante en la "revolución plástica" que causaría en los años siguientes esta nueva práctica iconográfica de uso político, que contribuyó en mucho para la transmisión del discurso ideológico posrevolucionario. En la exposición participaron Lola Álvarez Bravo, Cordelia Urueta, Esperanza Muñoz Hoffman, Regina Pardo, Elena Huerta, Francisca Sánchez, Aurora Reyes, Celia Terrés, María Izquierdo y Celia Arredondo.[189]

Sin embargo, fueron más las exposiciones póstumas que se llevaron a cabo en honor a su legado como la Exposición *Aurora Reyes: una vida en el arte 1908-1985*, llevada a cabo en el Museo de la Ciudad de México en el año 2019 y la exposición "Arte y Lucha. Aurora Reyes (1908-1985)" en el Museo de San Carlos, en el 2020, se llevó a cabo el conversatorio "La intimidad de Aurora Reyes" con Héctor y Ernesto Godoy Lagunes en el Museo la Casa del Risco, en el año 2024 curada por Valentina García Burgos y Mariano Meza Marroquín. La misma exposición se llevó a la tierra de Reyes: "Aurora Reyes: Arte y Lucha (1908-1985)" en Casa Chihuahua en el año 2025.

El mismo año se montó la exposición "Mujeres en el arte. Primera mitad del siglo XX", curada por Ester Echeverría en la cual se presentó obra de Aurora Reyes, Isabel Villaseñor, María Izquierdo, Lola Álvarez Bravo, María Elena Nieto, Lola Cueto, Alice Rahon, Angelina Beloff, Antonieta Figueroa, Olga Costa, Cordelia Urueta, Celia Calderón, Helen O'Gorman, Consuelo Revueltas, Elizabeth Catlett, Fanny Rabel, Kati Horna, Leonora Carrington, Mariana Yampolsky, May Mirin, Nahui Ollin, Naya Márquez, Paulina Trejo,

[188]La Palabra, "Entrevista de la palabra por CAP a Aurora Reyes", pág. 4, Uruapan, Michoacan, 13 de Mayo de 1951.

[189]Margarita Aguilar Urbán, *Aurora Reyes*. *Alma de montaña*. Instituto Chihuahuense de la Cultura. Chihuahua, México, 2011, 194 p. rescatando la información de Rodríguez, A. (1952, 8 de agosto). Aurora Reyes es gran pintora. El Nacional, s. p. Carpeta I. Archivo FEBA.

Rina Lazo, Rosa Castillo, Rosa Rolanda, Rosario Cabrera, y Tina Modotti en el Museo de Arte de Querétaro.

Estas exposiciones son fruto del siglo XXI, no hay mucho registro pero de las que se puede rescatar cierta información que se llevaron a cabo en el siglo XX se devela y rescata información sobre su postura y respuesta ante ciertas injusticias, como en la ocasión que expusó su obra en la galería de Artistas Contemporáneos:

> "NO QUISO VENDERSE. Aurora Reyes despreció vender su cuadro expuesto en la galería de Artistas Contemporáneos, primero, porque le bajaron el precio (ella había fijado el de diez mil y se lo pusieron arbitrariamente en ocho mil) y esto, aunque parezca un cuatro, a ella no la hizo caer en la trampa, pues le ofrecieron seis mil pesos por su trabajo unos admiradores franceses, dinero con el cual Aurora hubiera podido liberarse, aun cuando fuera por corto tiempo, de la esclavitud del trabajo diario; pero Aurora, muy orgullosa, muy digna o muy idealista, no quiso compaginar con el regateo."[190]

Estas cuestiones no sólo hablan de cómo se veía -aún con cierto interés- el trabajo de las mujeres artistas, a quienes se les regateaba por su trabajo, como suele hacerse con las artesanías, no como se hace con las grandes obras maestras, así que buscaban aprovecharse de las pocas oportunidades que tenían para vender, esperando una respuesta positiva por conjeturar la desesperación de las artistas, "casi fue la carga de los seiscientos a la mexicana o a lo Aurora Reyes, lo cual, en nuestro país y en los tiempos que corren, es resistir un cañonazo."[191]

Dicha expresión de "no hay quien resista un cañonazo" fue muy *a doc* con el tiempo que se vivía, pues Álvaro Obregón es recordado por expresar la ambición de los hombres por el dinero y el poder, a través de esa referencia. Así, pues quien llegaba a resistirlo -el regateo en forma de paga o soborno- era de aquellos más firmes en sus convicciones, por ello al querer hablar de un artista que realmente fuese fiel a sus ideales es imprescindible nombrarla.

Aurora no sólo no aceptó aquel pago, al hacerlo se negaba a ella misma una temporada en la cual no se hubiese preocupado por su sustento, pero prefirió no hacerlo. Así que sí hay quienes resisten, ella lo hizo. Por otro lado, Rivera aceptaba y se vencía ante los cañonazos de diversos emisores, aunque se quejase de ellos, igualmente aceptaba sus favores.

---

[190] *Rev. Presente,* "Pero México es así por Magdalena Mondragón", Rev. Presente, 10 de Febrero de 1949, CENIDIAP.
[191] *Rev*.*Presente*, "Pero México es así "por Magdalena Mondragón, Rev. Presente, 10 de Febrero de 1949, CENIDIAP.

El aceptar que se le financiara por doquier evidentemente lo posicionó en un lugar predilecto, en el foco de todos, aunque eso significase dejar de lado los ideales del muralismo mexicano primigenio.

Respecto a la promoción de los artistas y de sus obras, no sólo la figura de Vasconcelos fue clave para la legitimación de los muralistas, ya que financió que se ejecutaran las obras primigenias, otro personaje que potencializó la figura del muralista e hizo que sus obras fueran canónicas dentro del universo del muralismo mexicano fue Fernando Gamboa. Este curador es recordado como el primer museógrafo en México, que ejercía la práctica curatorial oficial del Estado mexicano.

Fernando Gamboa no sólo se encargó de la difusión y promoción de los artistas de manera nacional, sino que también se empeñó en llevar el arte mexicano a recintos internacionales, dotándolos de visibilidad y solidez como una escuela de arte propia, de un hacer mexicano para el mundo.

Fernando Gamboa fue una figura que desde la diplomacia de la institución artística oficializó y decidió quienes eran los artistas que merecían ser expuestos. No sólo se dedicó a la difusión del arte mexicano, también a la curaduría y museografía, sino que además fue director del Museo de Arte Moderno en la Ciudad de México, Subdirector del INBA y también fungió un papel importante como promotor cultural, entrelazando y vinculando artistas y obras del país con recintos y creadores internacionales.

Gamboa, a través de las exposiciones que coordinó y curó, fungió la labor de documentar e historizar quienes eran los artistas que pasarían a la historia del arte mexicano. Es decir, el hecho de escribir una historia del arte a través de lo que se presenta en recintos pertenecientes o bajo el cobijo del Estado por especialistas en arte, conlleva a la creación de memoria cultural oficial.

Sobre esta relación existente entre lo que llega a los recintos museísticos con objetivo de preservarlo para la historia y como resultado generar memoria, Octavio Paz expresó en un discurso dedicado a Gamboa, palabras en las que enfatizó la fuerza de la historia para presentar el pasado y cómo éste se puede presentar en pequeños fragmentos a través de lo que se expone como obra de arte y así perdurar:

> Con Gamboa nace la museografía mexicana en el campo del arte. Desde su origen, la museografía ha estado ligada a la historia, ya que nació de la necesidad de preservar las reliquias del pasado. La historia mantiene relaciones sutiles con el tiempo. Es una ciencia, un arte y una técnica -todo junto- que consiste en la presentación del pasado. En el caso de la museografía, esta presentación comprende también el arte de nuestros

> días, el que se hace ante nuestros ojos. Ahora bien, a diferencia de la historia, que se sirve preferentemente del lenguaje, que es siempre temporal, la museografía es la presentación espacial de un trozo del tiempo vivo: la obra de arte. En esto consiste su esencia o naturaleza.[192]

Las exposiciones que son llevadas a cabo en cualquier tipo de recinto presentan una visión particular de un tiempo específico, de las necesidades o agenda promovida, no es ajeno que exposiciones con manifestaciones artísticas particulares se permitan y se financien por parte del Estado en ciertos espacios. Es un lenguaje de poder, un mensaje que se perpetúa al momento en que se denomina exposición o exhibición, porque sólo se expone o exhibe aquello que es oficial o en palabras de Chantal Mouffe que es agonista -contrario, pero permitido-.

Del mismo modo, se enseñaba a las audiencias y al público nacional e internacional el arte que abrazó al Estado: "la museografía no es nada más historia, arte y técnica: también es pedagogía, en el más ancho sentido de esta palabra. Su finalidad última de aguzar, afinar e iluminar la sensibilidad y el entendimiento de un pueblo. Es una pedagogía superior: nos llama a compartir el secreto del arte."[193]

Esa función pedagógica/formadora -sugestiva- de las exposiciones, es puntual y parte justamente de moldear y enfocar la mirada en algo ya filtrado y mediado por distintas partes. El curador da luz verde o no para que una exposición se lleve a cabo. Éste a su vez está afiliado a un grupo o a una esfera, enclavada en una institución que pertenece a algo más que es el Estado. Por lo tanto Gamboa seleccionó a un grupo predilecto no sólo como los principales representantes, a quienes se debía de dedicar las exposiciones, sino que también los postuló como los agentes que debían ser los que moldearan los ideales de lo nacional, los portadores de voz.

Gamboa procedió, movido de manera consciente e inconsciente, a tomar decisiones y proyecciones en torno al arte mexicano que fueron fruto de su tiempo, interpelado por sus intereses y necesidades personales.

Entre algunas de las exposiciones curadas por Fernando Gamboa con dicho fin se encuentran la exposición "Homenaje a Dr. Atl", en 1945, en México, la exposición "Diego

---

[192]Discurso dado por Octavio Paz en su homenaje: "Fernando Gamboa, Fundador", en Homenaje a Fernando Gamboa, Octubre de 1980 en Promotora Cultural Fernando Gamboa.
[193]Discurso dado por Octavio Paz en su homenaje: "Fernando Gamboa, Fundador", en Homenaje a Fernando Gamboa, Octubre de 1980 en Promotora Cultural Fernando Gamboa.

Rivera: 50 años de su labor artística", en 1949, en uno de los espacios más emblemáticos de México, el Palacio de Bellas Artes, en el cual se encuentran murales de su autoría.

En la Bienal XXV de Venecia llevada a cabo en 1950 Gamboa llevó obra de los tres grandes y de Tamayo, en la cual David Alfaro Siqueiros resultó ganador del primer lugar:

> "Trascendencia mundial tiene el premio otorgado a Siqueiros, como expresa la carta que Fernando Gamboa, subdirector del Instituto Nacional de Bellas Artes, de México, ha enviado al pintor desde Venecia. Dice en ella el conocido crítico y museógrafo mexicano: "El simple aviso oficial no puede reflejar el carácter sensacional que tuvo el darte el premio... Esa victoria de tu pintura representa la del arte mexicano contemporáneo en Europa. "Lo que México ha ganado no puede medirse sólo en términos de un premio. El hecho esencial es que, al presentarse por 1º vez en Europa, el arte mexicano se ha impuesto a toda la crítica europea, y a directores de museos y artistas, como el movimiento más original, independiente y sano de hoy. Este es el verdadero premio que una mayoría sorprendente ha otorgado al arte mexicano contemporáneo".[194]

Así como la recepción internacional fue alentadora, la opinión nacional sumó críticas del mismo estilo, llenas de orgullo nacional donde no sólo se mostraba un México unificado a través del discurso de las obras comisionadas por los artistas, sino que también se mostraba a un México resiliente, recuperado de las luchas armadas pero uno, también, que evidenciaba la lucha, lleno de intelectuales de gran peso y legitimidad:

> Opinión de la crítica nacional -concretamente, el severo y profundo crítico Justino Fernández: "Hay que distinguir en Orozco, Rivera y Siqueiros 3 personalidades con expresiones distintas, si bien ligadas por un necesario sentido de libertad, vivido en diversas formas. En Orozco la libertad es original posibilidad de ser hombre para realizar su conciencia, para ahondar en la realidad con sentido crítico, y así se ha expresado ejemplarmente; en Rivera la libertad ha de consumarse y se va realizando por el proceso dialéctico de la lucha social, por la ciencia y la técnica; en Siqueiros la libertad hay que conquistarla en la lucha social, por el martirio y la muerte, más lo importante es que que-
> de expresada en la forma y el contenido de un espléndido arte monumental".[195]

Aquella no fue la única exposición de este tipo, otra ocasión de carácter internacional en la cual se presentó obra de los tres grandes se trató de la "Exposición de Arte Mexicano en Suecia"[196], en 1952.

Exposiciones de este tipo no sólo abrieron el camino del arte Méxicano ante los ojos de los críticos, sino también de la población en general, en la que se buscó enfatizar un discurso con enfoque social para así también divulgar con fuerza a aquellos agentes

---

[194] Tiempo, "México triunfa en Venecia", Tiempo : Semanario de la Vida y la Verdad (México, D. F., México). -- Vol. XVII, no. 426,30 de Junio de 1950, ICAA.
[195] Tiempo, "México triunfa en Venecia", Tiempo : Semanario de la Vida y la Verdad (México, D. F., México). -- Vol. XVII, no. 426, 30 de Junio de 1950, ICAA.
[196]Memórica, Fondo Carlos Chavez, 1452 Caja 4 Expediente 20 (Fondo documental).

creadores: “El secretario de la comisión de la Bienal definió con estas palabras la impresión causada por los cuadros mexicanos: "Con su lote -formado con obras de Siqueiros, Rivera, Orozco y Tamayo- ha hecho una aportación que pone a la orden del día la pintura social".[197]

La curaduría de la obras de aquellos artistas con dirección de Gamboa no sólo sumaba como apoyo a las artes y a la plástica mexicana, sino que también consolidaba la imagen del país ante la Nación y ante los ojos extranjeros. Así, por medio de la curaduría, se creaba la historia del arte mexicano que se imprimió para quedarse.

Carlos Molina, quien actualmente se desempeña como curador en jefe del *Museo de Arte Moderno*[198], investigó la figura de Gamboa y su importancia en materia curatorial y museográfica para México. El rescata su figura para la historia del arte como la personificación de la fusión entre un curador y un museógrafo, pionero en su hacer en el campo mexicano; del mismo modo argumentó sobre la importancia de su curaduría para la selección de los artistas y sus obras, lo que resultaría en la conformación de una historia del arte mexicano:

> Durante la Bienal de Venecia se consolida el mito de los "tres grandes" y el "cuarto disidente": Rivera, Siqueiros, Orozco y Tamayo son la bandera del arte mexicano contemporáneo en el mundo. Ellos representan la construcción que emparentó a mexicanos de uno y varios siglos, lo connacional se reconoce en los rasgos o el orgullo indígenas, se informa así al mundo de "nuestras" glorias. La característica fundamental de aquellas pinturas era que, siendo formalmente diversas, son similares en su búsqueda; intentan escapar de la interpretación usual desde la bidimensionalidad agregando materialidad al óleo con polvo de mármol o experimentando con la piroxilina. En el fondo, dado su contenido, se les identifica en la figuración del tema indio o en la representación idiosincrática de lo mexicano.[199]

Como parte de su hacer estrechamente entrelazado entre lo político y lo estético, se empeñó en llevar las exposiciones curadas por él a públicos diversos: “Atrapado entre la diferenciación estética y la toma de decisiones políticas, Gamboa parece preocupado por el impacto social de lo que él y sus exposiciones proponen en el extranjero como representativo de la realidad mexicana.”[200]

---

[197] Tiempo, “México triunfa en Venecia”, Tiempo : Semanario de la Vida y la Verdad (México, D. F., México). -- Vol. XVII, no. 426,30 de Junio de 1950, ICAA.
[198]Museo de Arte Moderno (MAM), INBAL.
[199]Carlos Molina, 2012. “Fernando Gamboa Y Su Particular versión De México”. *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* 27 (87):p. 130. Disponible en https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2005.87.2194
[200]Carlos Molina, Carlos Molina, “Fernando Gamboa Y Su Particular versión De México”. *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* 27 (87), 2012, p.130. Disponible en https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2005.87.2194

Sin embargo, no hubo ninguna exposición curada por él en la cual se solicitara obra de Reyes, ni siquiera pinturas de caballete, por lo tanto ella debió hacerlo desde su liminalidad, pero también rindió sus frutos, pues esto la llevó a ejecutar una práctica particular: la de la curaduría pública.

Es así como se puede resumir que las exposiciones gestionadas desde la oficialidad promovieron la perduración en la memoria colectiva de las representaciones y figura de los tres grandes, ya que estas representaciones sostenían el proyecto del Estado-Nación, dentro y fuera del país.

Por lo tanto, se sostiene que las exposiciones posibilitan el mando sobre las audiencias para dirigirlas hacia una dirección -postura- específica a la cual mirar, a quien ver y qué ver, las exposiciones son instrumentos por los cuales se generan documentos y prueba de algo, se evidencia y legitima lo expuesto -al artista y su obra- por lo tanto se valida como parte fundamental para escribir la historia de una Nación, la historia de los artistas de un país, la historia del arte, de las tradiciones y estilos artísticos, ya que son esos los que sientan las bases en su tiempo y *a posteriori* como regla o como canon.

El hecho de que las exposiciones antes mencionadas como parte del comprometido trabajo de Aurora Reyes rememoren su legado, es ejemplo, de que a pesar de las vicisitudes que enfrentó, su aportación a través de las artes mexicanas a las prácticas artísticas curatoriales es imborrable. Lo público como espacio de lucha es y será su aportación dentro del muralismo mexicano. Su práctica artística de lo público.

Aurora Reyes realizó arte crítico, ya que reclamó el espacio público como medio para la ejecución de prácticas artísticas agonísticas que demandaban memoria, visibilidad de las artistas mexicanas y un reconocimiento a la labor de las maestras, todo ello traspolado a la curaduría pública.

CONCLUSIONES

Despertar sin amnesia: La existencia de las prácticas curatoriales de Aurora Reyes como hecho manifiesto

Esta investigación llega a su fin con la satisfacción que las virtudes que su hacer y miras otorgaron, las cuales posibilitaron ahondar en un universo apasionante, de inmensa profundidad. Acudir a los archivos, a las colecciones privadas, generar un archivo personal y

retornar a aquellos espacios que le sirvieron al Estado para estructurar el proyecto de unificación Nacional -lugares donde se alcanzó un objetivo que no se volvió a repetir en el ámbito mexicano, ya que abarcó esferas desde la social, política, estética y plástica- permitieron dar cuenta de la existencia de las prácticas curatoriales mexicanas que hasta el momento no se habían estudiado en el movimiento muralista. Las artes fueron uno de los pilares más sólidos y certeros para llevar a cabo dicho objetivo, e inclusive llegaron a ser la forma más auténtica de acercarse y difundir aquellas promesas, ya que contaron en su arsenal no con todos pero sí con muchos artistas verdaderamente devotos a sus ideales.

Al encontrarme con las ruinas, los vestigios, los espacios que abrazaron los ideales y aquellos que aún cobijan aquellas huellas, se buscó evocar al pasado y dialogar, a su vez, con el hoy, como el Centro Escolar Revolución y la Secretaría de Educación Pública, ya que estos no sólo fueron el medio, fueron el fin y la materialización de aquel ideario político-estético, pocas veces se tiene una fuente de este tipo, que aún está levantada, abierta al público, disponible para generar un diálogo.

Este acercamiento desde los diversos testimonios permiten que el pasado se renueve en el hoy.

El análisis ecléctico, desde caminos hermenéuticos, iconológicos, semióticos y visuales fue clave para construir el cuerpo de la investigación, y de ese modo desentrañar el lugar de las artistas mexicanas desde su lugar de enunciación, quienes enfrentaron una compleja red, en la que diversos agentes del Estado, artistas y mecenas, jugaban un papel crucial para el desarrollo de las prácticas culturales y artísticas, las cuales estaban entrelazadas con propósitos gubernamentales. Aquellos motivos eran incentivados por inspiraciones y aspiraciones colectivas e individuales hasta cuestiones que competen al legado y al olvido.

Abordar a los principales agentes dedicados a la difusión del arte, como los representantes de instituciones, los mismos artistas, críticos de arte, apuntaló y esclareció la complejidad de las exposiciones, bienales, muestras y las obras en el México posrevolucionario.

Se sostuvo que las exposiciones -el apoyo institucional del Estado y desde la oficialidad- posibilitaron a los artistas seleccionados, instaurarse dentro de la memoria colectiva de las audiencias y del imaginario colectivo de la Nación mexicana, ya que las exposiciones -y exposición de ciertos muralistas- fungieron como instrumentos del Estado.

Con lo encontrado en los Fondos Documentales, hemerográficos y demás archivos, así como las obras de arte en sí mismas, que fungieron como el testimonio más cercano de lo

que se creó, circuló y difundió en el marco del movimiento y los que se conservan en la actualidad, se logró dilucidar sobre la importancia que se le da a ciertas figuras artísticas como historizables o canónicas.

La investigación logró esclarecer la importancia de la promoción y circulación de los artistas y sus obras para hacerse sujetos históricos, la importancia de la legitimidad a través de las prácticas curatoriales y pasar como figuras clave en el movimiento para llegar a convertirse en canónicos en la historia del arte mexicano.

Buscar dentro del movimiento las claves que desencadenaron las diversas manifestaciones y una curaduría propia en su tipo, fue la aportación más valiosa de la investigación: la curaduría pública.

Dicho hallazgo no sólo remite al pasado sino que a su vez compete a las prácticas curatoriales contemporáneas. Esta aportación particular es importante para la historiografía y para los estudios visuales sobre curaduría latinoamericana y sobre las manifestaciones artísticas en el espacio público, ya que posibilitan una lucha entre hegemonía y contrahegemonía, entre oficialidad y marginalidad.

La investigación no sólo se sumó a la reflexión sobre la curaduría desarrollada en latinoamérica, sino que también ofreció algo diferente al común parteaguas inaugural de la práctica curatorial latinoamericana datada en los 70's, lo que muestra, por lo tanto, que es una propuesta distinta, ya que la coyuntura en la que se enclava es posrevolución, es así como el desarrollo de una práctica curatorial en el marco del muralismo mexicano se posiciona como fruto posrevolucionario.

El desarrollo de la curaduría dentro del movimiento muralista estuvo moldeado en manos del Estado, desde la oficialidad, pero también fue producto del agonismo, desde lo marginal y desde la resistencia a través del reclamo del espacio público por parte de artistas como Aurora Reyes.

Quién sino ella trataría temas denunciando la violencia de género en el seno de la sociedad mexicana del siglo XX en el movimiento muralista mexicano, donde se les invisibiliza y objetivaba. Ningún artista masculino lo haría, así es como dentro de este espacio geopolítico Reyes resistió e hizo visible lo invisible, en una práctica artística activista y un acto político que partió de su experiencia a través de la región, que no niega su identidad, no se puede obliterar la realidad de la región geopolítica que habitaba pero entre ese discurso existente Reyes luchó por el reconocimiento como sus contemporáneos, ese -al final- no era su objetivo, no era la grandeza, era hacer visible a la mujer como creadora, como crítica y como guía.

Por todo lo rastreado a lo largo de la investigación se puede concluir que las funciones curatoriales que Aurora Reyes ejecutó fueron las siguientes:

Seleccionó; a través de su mirada y su identidad geocultural generó un discurso plástico, escogió como su principal medio para plasmar su quehacer artístico la técnica mural que ya es un posicionamiento político-cultural en sí, ya que el arte mural no es como otros tipos de expresiones que van hacia el interior, el espacio museístico y expositivo genera posicionamientos y acciones de poder, los museos y galerías representan la institucionalización del arte y los parámetros de lo que es o no arte.

El muralismo mexicano propugna el espacio público, el acceso al arte a través de la inmediatez. Este tipo de arte intenta demostrar que es necesario hacer público su discurso plástico, la técnica y el medio ya funge como el vehículo para llevar el mensaje y que sus signos sean leídos, Reyes no seleccionó el mural de manera equívoca, hay una reflexión sobre quienes generan y qué es lo que se plasma, para una verdadera revolución o posicionamiento de la mujer en el arte era necesario tomar, reclamar el muro.

Negoció; a través del discurso plástico -en su obra *Ataque a las maestras rurales*-generando un proyecto artístico que compitió con otros para ser realizado en el Centro Escolar Revolución. Los muros no se les asignaban a ellas, era un círculo en el cual los camaradas se apoyaban entre camaradas, ella negoció, es pionera, desde concebirse a sí misma como artista no permitió que se le asignará el papel que debía desempeñar, no era la mirada masculina la que tenía que aprobarla.

Medió; ella era el vínculo entre esas voces silenciadas y los autores de poder, en esa invisibilización se propuso ser el vehículo por el cual esos cuerpos sin rostro y sin nombre, cuerpos objetivados, fueran representados ante los ojos de los otros. Al ser docente y experimentar los problemas que el ser mujer y estar en ese cargo representaba en el siglo XX, pudo registrar de primera mano las dinámicas que ocurrían y que sólo el arte podía visibilizar, Reyes hace arte activista.

Relacionó: para que el discurso en sus obras fuese leíble y decodificable en el espacio nacionalista realizó arte desde su identidad, que generó a través del espacio que habitaba y reconociendo su origen. Relacionó el espacio geográfico con el devenir humano y los modos en que se socializaba la tierra como posesión y la mujer como objeto.

Escenificó, a través del espacio logró reclamar su identidad regional por medio de su actividad artística ejecutando en el espacio un arte performativo que denunciaba la exclusión de la mujer, la invisibilización, objetivación y que ella conocía, exponiendo su mirada ante la posibilidad de ser censurada y silenciada.

Finalmente, Aurora Reyes escenificó -más allá de su obra- un cuerpo vital, la mujer podía crear, desdibujó esas líneas marginales, hizo plástica que derivó en performatividad a través del espacio, a través del muro, de tal modo que el cuerpo de la mujer creadora se hizo presente y con ella la resistencia a partir de su identidad geocultural que es reflejada en su labor como pionera en las prácticas curatoriales de carácter activista. Estas prácticas curatoriales fueron desarrolladas por la muralista y se pueden rastrear y definir a través de su obra plástica y literaria. El caso particular de la obra *Ataque a las maestras rurales,* tratado en este escrito, es el ejemplo claro del deber del quehacer historiográfico de escribir sobre historia del arte hecha por mujeres.

La metodología empleada fue ecléctica, desde análisis hermenéutico, iconológico, semiótico y visual, así como el análisis de las redes y del monopolio del poder geocultural existente. En todo momento se tuvo en cuenta la dimensión crítica y profunda en la narrativa de los discursos presentes en las imágenes visuales presentes en los muros, los cuales representaron motivos y alegorías que respondieron a los ideales del Estado Nación en búsqueda de unificación a la vez que también se reconoció al muro como la arena en la que se lograron materializar discursos agonistas, a lo largo de la reconstrucción de las prácticas desarrolladas dentro del movimiento fue innegable la influencia de la región geopolítica en la delimitación de los discursos culturales que dieron las pautas a las manifestaciones artísticas de la época así como a la selección de los muralistas canónicos.

Además de resaltar en estas últimas líneas la importancia del legado de Aurora Reyes como pionera en un hacer único en su tipo, que la posicionó como precursora de una práctica artística específica desarrollada desde lo marginal y lo agonista en el marco del muralismo mexicano, se buscó enfatizar la urgencia de visibilizar su injerencia en el ámbito muralista-curatorial en México. Con un llamado que surge a partir del análisis sobre el estudio de las prácticas curatoriales latinoamericanas se propuso un modo de acercamiento a su obra mural, gráfica y literaria que dieron cuenta de un legado silenciado por coyunturas político-artísticas.

La hipótesis que estableció la ruta metodológica fue el supuesto que dentro del movimiento muralista mexicano se desarrollaron prácticas curatoriales. Estos supuestos son frutos de la lógica y deducción en los que se intuía que las prácticas curatoriales existían en dicho movimiento, aún cuando no fueran llamadas así, es decir existían antes de ser nombradas.

Esto se pudo evidenciar a partir del mapeo del movimiento muralista revisando los principales agentes activos a través de un monopolio y una red geocultural planteada fundamentalmente entre Álvaro Obregón, José Vasconcelos, Narciso Bassols, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Rufino Tamayo, Fernando Gamboa y aún más enriquecedor por la escasa historiografía sobre el tema, la agencia de Aurora Reyes.

La importancia de estas redes se evidenció en el impacto de las producciones artísticas, en el alcance de los artistas y la circulación en vida y póstuma, en la posibilidad de exponer obra a nivel nacional e internacional, así como en su alcance territorial y espacial y de legitimidad artística, consagración.

El espacio público, lo fue todo.

Fue el medio y el fin; llegó a ser la clave de una encrucijada político-artística que ocurrió dentro de un territorio monopolizado y atravesado por las pujas de poder de un territorio público.

Si se llegaba a reclamar y tomar dicho espacio público, la figura de los creadores quedaba desdibujada por la hegemonía de los artistas predilectos del Estado, se convertían en muros sin autoría o sin reconocimiento.

No sólo se enfatizó que sí hubo muralistas mexicanas, también se reconstruyó la existencia de la figura de la mujer artista con agencia en el espacio geocultural. Si bien se ha demostrado que a diferencia de sus contemporáneos no tuvieron el poder geocultural a su merced -lo que se refleja en la escasa dirección de los murales producidos- ellas estuvieron ahí, resistiendo, a partir de prácticas agonísticas, como lo hizo Aurora Reyes.

Otra gran diferencia fue que al contrario de lo que siempre ocurría en la catalogación de las muralistas como las aprendices -independientemente de sí provenían de una familia acomodada, con un pasado histórico "memorable" o de clase media- Reyes se posicionó y agenció el muro como una artista independiente, que no requería de la instrumentación o guía de otro, ella tenía la capacidad técnica y discursiva para llevar a cabo su empresa.

Reyes logró -a pesar de las vicisitudes- desarrollarse y plasmar con maestría un legado que llega hasta aquí para ilustrar una forma de hacer particular y además pionera en su tipo, ya que pese a ser invisibilizada a lo largo de las exposiciones organizadas por el Estado, Bienales y comisiones en espacios con una carga geopolítica importante, su quehacer artístico-plástico se materializó en el muro y en las letras.

Aurora propuso, desde su narrativa reclamar el espacio público y así como gestora y difusora de éste, hacer llegar su discurso activista a más audiencias porque fue una mujer

artista que logró adentrarse en la élite intelectual y política, comprender sus redes, su lenguaje y aún así permanecer fiel a sí misma.

Buscó a través del reclamo del espacio hacer explícito su posicionamiento estético-político como mujer artista en un medio cerrado, negándose a crear como normalmente se hacía, desde el anonimato, o desde la invisibilización en el andamio, ella se hizo nombrar como mujer artista, así como también la primer muralista.

Aurora Reyes fue pionera en las práctica curatorial pública ya que tuvo la agencia para *seleccionar* -no de manera espontánea sino con una mirada única atravesada por la geocultura- las técnicas a utilizar, es decir el arte mural, pero una pintura revolucionaria, una que se saliera del lienzo y de los espacios habituales.

Eligió de entre las diversas formas de ejecutar una técnica, una particular, pulida a lo largo de su preparación artística y una vez dominada, abrazó un discurso específico que se entrelazó en uno sólo: técnica-dicurso.

Ella fue una artista que era consciente de la importancia de que una técnica debe ser el soporte del discurso que se quería llevar a cabo y circular, por ello no es ingenuo que eligiera el arte mural y la gráfica como sus principales instrumentos, así como la poesía heróica -ejemplificada en su poema *Hombre de México, "Hermano del ayer y del mañana"*[201]- porque esto la posicionaba desde un lugar crítico que le permitía levantar las ruinas, no destruir el pasado y erigir el futuro.

Aurora tuvo la agencia para *negociar,* como lo hizo con su obra mural *Ataque a las maestras rurales,* o el mural del auditorio 15 de Mayo, del SNTE, por medio de un discurso claro, los muros no estaban ahí libres para ser utilizados a merced de las muralistas, estas debían de generar acuerdos, redes, en el caso del primero por medio de concurso, en el segundo a través de la presentación del proyecto para lograr la comisión. Así como en sus diversas ilustraciones realizadas para escritoras y escritores, en los cuales además de generar redes obtenía comisiones que la posicionaban en una esfera de artistas activos, es decir libres del anonimato, dichas actividades le posibilitaron legitimarse en el medio artístico, ya que en diversas portadas de libros -como poemarios y cuentos- su firma aparecía *AR.*

Dentro de su quehacer curatorial también logró *relacionar,* es decir unificar técnica, estilo, forma, materiales, discurso, espacio en uno sólo, lo cual fue posible por su identidad

[201] Fragmento de "Hombre de México" en *Astro en Camino,* México, 1951. Biblioteca Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México.

geocultural, es decir, el espacio geográfico fue ejemplificado por ella como el devenir humano y los modos en que se socializaba la tierra como posesión y la mujer como objeto. El mural *Ataque a las maestras rurales* es de entre sus obras uno de los más claros ejemplos de esta enunciación y del peso geocultural posibilitando que la obra tuviera una potencia significativa, fuese decodificable y memorable.

Su práctica curatorial *pública,* es decir, llevar a cabo todo en la esfera de lo público, logró reclamar y ejecutar en el espacio un arte performativo, que escenificaba su identidad geocultural en el muro a través de la gráfica y sus poemas.

Aquella identidad geocultural fue plasmada a través de un cuerpo vital, la mujer tenía la agencia de crear, desdibujó esas líneas marginales y su plástica derivó en performatividad a través del espacio y a través del muro. El cuerpo de la mujer creadora, cuerpo vital, se hizo presente -ayer y mañana- y con ello se hizo explícita su resistencia a la invisibilización del anonimato a la no creación, la creación lo era todo y pertenecía al campo de las creadoras.

Su identidad geocultural se refleja en el legado de su labor como pionera en las prácticas curatoriales de carácter activista, éstas fueron desarrolladas por la muralista y hoy se tiene como testimonio a su obra plástica y literaria, legado que se debe conservar.

Por ello como parte de la investigación se generó un proyecto curatorial unido a un taller que abraza la obra artística como memoria y huella, importante testimonio que se debe preservar para retrospectivas, muestras y nuevos saberes.

Se desarrolló el proyecto curatorial titulado *Aurora Reyes. Florecer en el desierto.* (2026)[202] con el objetivo principal de ser un catalizador de más proyectos de este tipo, es decir; sembrar la semilla de aliento para la gestión de proyectos curatoriales y de preservación de la memoria artística mexicana con un enfoque en la curaduría, los estudios históricos y visuales latinoamericanos. También cumplió con una función social, es decir; fungió como un medio socializador de arte con diversas audiencias. Tuvo como objetivo el socializar los saberes otorgados por la investigación e incentivar la llama creadora, así como dar cuenta de la importancia de la obra de arte como memoria histórica. También, buscaba invitar a una reflexión crítica desde el hoy sobre las manifestaciones artísticas del pasado promoviendo un diálogo entre el ayer y el hoy.

Además a través de la muestra se planteó la idea del retorno a la memoria de lo geográfico y de la región mexicana, esa huella geocultural, al tener como una de las piezas

[202] Camila Ríos Otero, *Aurora Reyes. Florecer en el desierto,* Centro de Investigaciones Interdisciplinarias, Facultad de Filosofía, Universidad Autónoma de Querétaro, 2026.

centrales a *La rosa del desierto,* un llamado a la conservación de estas formaciones naturales que se suma a una reflexión desde lo contemporáneo en diálogo con lo natural e histórico-artístico.

Aurora Reyes floreció como una rosa del desierto, muestra de ello es el legado que dejó en las artes mexicanas del siglo XX, desde su exploración en la poesía hasta su ardua entrega a las artes plásticas, lo que la llevó a posicionarse como la primera muralista mexicana y un agente artístico pionero en su tipo. Territorio, identidad y geocultura son temas centrales en su obra literaria como en su obra plástica, en Humanos paisajes su narrativa visual y poética hacen un manifiesto rotundo a la mujer como creadora y agente vital. Aurora en múltiples ocasiones se autodesignó como sedienta, en una constante búsqueda, en una lucha para crear fiel a sus ideales haciendo frente a las penurias y obstáculos de su tiempo, su forma y carácter, así como su estilo se hicieron a dicha semejanza, de forma natural, pero con tiempo, con constancia, entereza, fortaleza y sobre todo vitalidad. Así como Aurora retornaba sus obras al pueblo de México, la muestra buscó retornar a Aurora Reyes a su país, a su raíz y sobre todo a su primera patria, los desiertos de Chihuahua.

Finalmente, se hace una invitación a todo aquel interesado en la historiografía, la crítica de arte y los análisis desde los estudios visuales a evitar las omisiones premeditadas desde un posicionamiento maniqueo hasta las omisiones deliberadas, que pueden pasar inadvertidas, por una ingenuidad en el hacer poco riguroso. Para evitarlo es necesario, una vez surge un problema investigativo y un objeto a estudiar, recurrir a las fuentes, exprimirlas, buscar información a través de ellas. Buscar en los vestigios del pasado que quedaron grabados para el hoy, algunas huellas serán más nítidas que otras ayudando o dificultando el camino a seguir, aquellas lecturas son los que abrirán las puertas o las cerrará si se dejan al olvido, pero es deber de quien comienza la empresa beber de la fuente *Mnemósine*, evitar el olvido, recordar, que es un acto de valor, de resistencia, concluir la empresa con entereza. Aquellos que beben del lago Leteo, se excusan en cobardes intentos de reconstruir algo, siempre a medias y no se entregan por completo a la tarea.

Así como Aurora Reyes empleó en su hacer una práctica agonista que generó nuevos caminos, nuevas maneras de crear y curar, formas de circular el arte, es así como el beber de la fuente de la memoria es un acto de agonismo contra los constantes ataques y búsqueda persistente de olvido. Como lo ocurrido recientemente contra la memoria histórica que ocupan las mujeres con el mandato presidencial “Ending Radical and wasteful government

DEI programs and preferencing"[203], lanzado en la página oficial de la Casa Blanca en el 2025, el cual resultó en una serie de acciones de desborramiento o desplazamiento de lo logrado por mujeres en la historia. El primer caso fue la inhabilitación de recursos en la página oficial del Pentágono, quienes informaron al respecto en un *Memorandum*[204], así como el caso de *Arlington National Cemetery*[205], quienes también respondieron al llamado presidencial e inhabilitaron recursos, principalmente los relacionados con el legado de las mujeres, pero ese no es un caso aislado; México también ha sido parte de ese labor de desplazamiento y se ha sumado a faltas contra el legado de mujeres artistas, como el caso del director del *Fondo de Cultura de México*[206], quien cuestionó la habilidad estilística de las mujeres en las letras, hemos de recordarle a creadoras como Reyes.

Hemos de recordarles las mujeres que han hecho historia, creando, investigando, abrazando y defendiendo nuestras narrativas, por lo tanto: Mujer de México "crece los brazos, ¡crécelos más!"[207]

Así pues no olvidemos, tal cual Aurora Reyes nos advirtió:

"Recuerda que soy la primera mujer pintora que ha pintado muros…"[208]

Así será:

"¡Claro que recuerdo, Aurora! Nada se borrará de mi memoria"[209]

¡Hemos de beber de la fuente *Mnemósine*! No hemos de olvidar aquel legado y aún más importante, hemos de buscar en la huellas lecturas que escaparon en su tiempo y sirven de antorcha para el hoy.

---

[203]White House, "Ending Radical and wasteful government DEI programs and preferencing", *The White House,* Washington, 20 de enero de 2025, Sitio oficial en dónde se hizo la declaratoria disponible en el siguiente enlace:https://www.whitehouse.gov/presidential-actions/2025/01/ending-radical-and-wasteful-government-dei-programs-and-preferencing/

[204]U.S. Department of War, "Pentagon Releases Digital Content Refresh Memorandum", Official website of the United States Government, 27 de febrero de 2025, Disponible en el sitio oficial: https://www.war.gov/News/Releases/Release/Article/4079501/pentagon-releases-digital-content-refresh-memorandum/

[205] Arlington National Cemetery, "Website content update", U.S. Army. Arlington National Cemetery, 19 de marzo de 2025, disponible en la siguiente liga al sitio oficial: https://www.arlingtoncemetery.mil/Media/News/Post/14651/Website-Content-Update

[206] Aristegui Noticias, "Taibo desata polémica por comentario sobre libros de mujeres", Paco Ignacio Taibo en la mañanera oficializada por la presidenta Claudia Sheinbaum para presentar el proyecto *25 para el 25*, México, 23 de Octubre de 2025. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=ECuwPK_twQg

[207]Aurora Reyes, Fragmento de "Hombre de México" en *Astro en Camino,* México, 1951. Biblioteca Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México.

[208]CENIDIAP, Retrato informal de Aurora Reyes Por el Profesor Ignacio Márquez Rodiles, No. 848, p. 34, 23 de Noviembre de 1950.

[209]CENIDIAP, Retrato informal de Aurora Reyes Por el Profesor Ignacio Márquez Rodiles, No. 848, p. 34, 23 de Noviembre de 1950.

Índice de imágenes

Imagen 1. Aurora Reyes, *Humanos Paisajes,* 1960, Fotografía de autoría propia, 2026 ...p.45
Imagen 2. Aurora Reyes, *Humanos Paisajes,* 1960, Fotografía de autoría propia, 2026 ..p. 45
Imagen 3. Aurora Reyes, *Humanos Paisajes,* 1960, Fotografía de autoría propia, 2026 ..p. 46
Imagen 4. Aurora Reyes, *Humanos Paisajes,* 1960, Fotografía de autoría propia, 2026 ..p. 46
Imagen 5. Aurora Reyes, *Humanos Paisajes,* 1960, Fotografía de autoría propia, 2026 ..p. 47
Imagen 6. Aurora Reyes, *Ataque a las maestras rurales*, Fresco, 1936, Centro Escolar Revolución, Ciudad de México, Fotografía del archivo de Camila Ríos Otero, 2024 ……p. 49
Imagen 7. Aurora Reyes, Boceto inicial para la obra *Ataque a las maestras rurales*, Lápiz sobre papel, ca. 1936, Colección Ernesto Arnoux. Fotografía del Archivo de Camila Ríos Otero, 2024 …….p. 51
Imagen 8. Aurora Reyes, Boceto final para la obra *Ataque a las maestras rurales*, Lápiz sobre papel, ca. 1936, Colección Ernesto Arnoux. Fotografía del Archivo de Camila Ríos Otero, 2024 ……..p. 52
Imagen 9. Fermín Revueltas, *Tres épocas de la historia de México,* Vitral, ca. 1936, Centro Escolar Revolución, Ciudad de México, fotografía de autoría propia, 2025 ……..p. 69
Imagen 10. Camila Ríos Otero, Fotografía del mural *La voluntad de construir,* Ángel Zarraga Argüelles, mural en fresco, (Biblioteca de México, 1946), 2025 ……...p. 76
Imagen 11. Estudio de la obra mural *La maestra rural*, Diego Rivera, pintura al fresco, 1924, SEP, CDMX, grafito sobre papel algodón, Camila Ríos Otero, 2025 ……p. 102
Imagen 12. Estudio de la obra mural, *Ataque a las maestras rurales*, Aurora Reyes, sobre tabla, 1936, Centro Escolar Revolución, CDMX, grafito sobre papel algodón, Camila Ríos Otero, 2025 ……..……..p. 104
Imagen 13. Aurora Reyes, *Constructores de la Cultura Nacional,* mural al temple, Auditorio 15 de Mayo del SNTE, México, 1962 ……...p. 108
Imagen 14. Aurora Reyes, *Estarcido Sor Juana para mural Constructores de la Cultura Nacional,* c.a. 1962, Colección Hermanos Godoy, Fotografía de autoría propia, 2025 …p. 110
Imagen 15. Aurora Reyes, *Estarcido de Eulalia Guzmán para mural Constructores de la Cultura Nacional,* c.a. 1962, Colección Hermanos Godoy, Fotografía de autoría propia, 2025…….p.110
Imagen 16. Aurora Reyes, *Estarcido de Estefanía Castañeda para mural Constructores de la Cultura Nacional,* c.a. 1962, Colección Hermanos Godoy, Fotografía de autoría propia ……..……..p. 110

Índice de mapas

Mapa 1. Camila Ríos Otero, *Las regiones geoculturales agentes de los motivos plásticos de las muralistas mexicanas*, Linograbado, 2024 ..……..p. 41

Mapa 2. Mapa de los Muralistas. Una red de la élite intelectual, Elaboración propia, 2025……..p. 79

Índice de figuras y tablas

Figura 1. Red prosopográfica de Aurora Reyes, Camila Ríos Otero ……...……..p. 78

Tabla 1. Tabla comparativa de presupuesto de obra mural entre Diego Rivera y Aurora Reyes, Elaboración propia ……..p. 80

Tabla 2. Tabla comparativa de presupuesto de obra entre Diego Rivera y Aurora Reyes, Elaboración propia ……..p. 81

Tabla 3. Entorno político y las comisiones y contratos artísticos, Elaboración propia .....p. 83

CORPUS DE FUENTES CONSULTADAS

Archivos, Fondos, Colecciones consultadas, Recintos museísticos

Museo Vivo del Muralismo

Biblioteca de México

Biblioteca Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México.

BIBLIOTECA DE LAS ARTES, INBAL

CENIDIAP, INBAL. Centro Nacional de Investigación, Documentación E Información de Artes Plásticas.

Family Search

Hemeroteca Juan Nepomuceno Troncoso

HNDM. Hemeroteca Nacional de México

ICAA Documents of Latin American and Latino Art. International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston

INAH

INBAL, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Internet Archive

Memórica

Colección Hermanos Godoy, Museo de San Carlos

Secretaría de Educación Pública, Museo Vivo del Muralismo

Centro Escolar Revolución

Fuentes primarias de consulta

Biblioteca de México. El Maestro Revista de Cultura Nacional.

Biblioteca de México, A.O., "ENTREVISTA DEL PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA CON EL PERIODISTA NORTEAMERICANO MR. CLAPP", *El Maestro, Revista de Cultura Nacional,* Tomo III, Número IV y V, (Secretaría de Educación Pública, 1923).

Biblioteca de México, José Vasconcelos, "Nueva Ley de los Tres Estados" *El Maestro Revista de Cultura Nacional*, Tomo 2, NO. 2 (SEP, México, Noviembre, 1921).

Biblioteca de México, Prólogo de Gabriela Mistral para la obra de Benjamín Carrión, *Los creadores de la Nueva América: José Vasconcelos*, *Manuel Ugarte, F. García Calderón, Alcides Arguedas.* (Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1928).

Biblioteca de México, SEP, “El congreso decretó cuarenta y cinco millones para instrucción pública”, El Maestro, Revista de Cultura Nacional, Tomo III, Número III, SEP, México, 1923.

CENIDIAP, Reyes, A., *Llamada de atención a la conciencia nacional,* 1940, CENIDIAP, Fondo especial: Aurora Reyes.

CENIDIAP, Fondo Diego Rivera.

Periódico La Jornada, “Diego Rivera, Retrato de EUA”, *Períodico La Jornada,* 22 de Septiembre de 1986, Fondo Documental Diego Rivera, FDR-C13-E3 NEEW WORKERS SHOOL, NY, Fondos Especiales, CENIDIAP.

CENIDIAP, Salón de la plástica, Aurora Reyes, Nota de prensa escrita por Domingo Montañez, “Los maestros sacrificados”, *Obra Viva,* Sábado 13 de mayo de 1937, Vol. I, Foja 177.

CENIDIAP, Salón de la plástica, Aurora Reyes, Nota de prensa escrita por Lautaro Gonzalez Porcel, “A la Primera Mexicana que Pintó un Mural le Niegan Oportunidad”, *Últimas noticias 2a E.,* Vol. II, Foja 122.

CENIDIAP, Alfaro Siqueiros, D. *Manifiesto del sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores, El Machete,* México, 1924.

CENIDIAP, Salón de la plástica, Aurora Reyes, Retrato informal de Aurora Reyes Por el Profesor Ignacio Márquez Rodiles, No. 848, p. 34, 23 de Noviembre de 1950.

CENIDIAP, Salón de la plástica, Aurora Reyes, La Palabra, “Entrevista de la palabra por CAP a Aurora Reyes”, pág. 4, Uruapan, Michoacán, 13 de Mayo de 1951.

CENIDIAP, Salón de la plástica, Aurora Reyes, *Rev. Presente,* “Pero México es así por Magdalena Mondragón”, Rev. Presente, 10 de Febrero de 1949.

ICAA, Alfaro Siqueiros, David, 1924, “*Manifiesto del sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores”, El Machete,* México.

ICAA, Alfaro Siqueiros, David, “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, Vida Americana, 1921.

ICAA, Alfaro Siqueiros, David, 1924, “Manifiesto del sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores”, *El Machete*, México. https://icaa.mfah.org/s/es/item/751080#?c=&m=&s=&cv=2&xywh=105%2C1549%2C2246%2C1257

ICAA, Izquierdo, María, “María Izquierdo VS los Tres Grandes”, El Nacional : Órgano Oficial del Gobierno de México (México, D. F., México). -- Oct. 2, 1942.

ICAA, Vasconcelos, José, en “Prólogo”, *La raza cósmica : misión de la raza iberoamericana.* Madrid, España : Agencia Mundial de Librería, 1925.

ICAA, de la Torriente, Loló, “Conversación con David Alfaro Siqueiros sobre la pintura mural mexicana”, Cuadernos Americanos : La revista del nuevo mundo (México, D. F., México). -- Vol. XXXVI, no. 6 (Nov.-Dic., 1947), p. 22

ICAA, Carlos Mérida, "Los nuevos rumbos del muralismo mexicano." Pachacamac (Buenos Aires) (July 1953): 10-11. ICAA, disponible en Donación Alma Mérida : Museo Nacional de Arte.

ICAA, Carlos Mérida, "A propósito de la Exposición de Isabel Villaseñor." Nuestra ciudad (Mexico City) 1, no.7 (October 1930): 10-11. ICAA, disponible en: Instituto de Investigaciones Bibliográficas: Biblioteca Nacional/Hemeroteca Nacional

ICAA, Jean Charlot, “Los papeles picados de Lola Cueto”, El Nacional (Caracas), May 6, 1947, ICAA, disponible en Archivo Mireya Cueto.

Mariano Picon Salas, "Lola y sus manos." El Nacional (Caracas), May 12, 1950. ICCA, Artículo digitalizado disponible en Archivo Mireya Cueto.

ICAA, Chano Urueta, “La trascendental exposición de la LEAR”, Todo: semanario enciclopédico (México, D. F., México). -- No.142 (May. 19, 1936), n.p., ICAA, documento digitalizado disponible en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas:Biblioteca Nacional/Hemeroteca Nacional.

ICAA, Carlos Mérida, *Frescoes in primary schools by various artists* / Critical notes by Carlos Merida. -- Mexico : Published by Frances Toor Studios, 1937, ICAA, documento digitalizado disponible en Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

ICAA, Tiempo, “México triunfa en Venecia”, Tiempo : Semanario de la Vida y la Verdad (México, D. F., México). -- Vol. XVII, no. 426,30 de Junio de 1950, ICAA.

ICAA, David Alfaro Siqueiros, Jean Charlot, El Demócrata : Diario Independiente de la mañana (México, D. F.). -- Jul. 19, 1923, ICAA, Hernández Araujo, Juan [David Alfaro Siqueiros and Jean Charlot]. "El movimiento actual de la pintura en México: El Egoísmo individualista." El Demócrata: Diario independiente de la mañana (Mexico City), July 19, 1923.

Hemeroteca Juan Nepomuceno Troncoso, Fondo Antiguo, "Todos los maestros rurales están condenados a muerte en la sierra". La Opinión: diario de la mañana, Puebla, México, 1936.
Hemeroteca Juan Nepomuceno Troncoso, Fondo Antiguo, "Maestro rural asesinado por un grupo de cristeros en el pueblo de Coacoyunga". La Opinión: diario de la mañana, Puebla, México, 1937.
Hemeroteca Juan Nepomuceno Troncoso, Fondo Antiguo, "Siguen amagando de muerte a todos los maestros rurales en la sierra. Uno se salvó de que fuera secuestrado". La Opinión: diario de la mañana, Puebla, México, 1938.
Hemeroteca Juan Nepomuceno Troncoso, Fondo Antiguo, "Se fugó ayer de la "Peni" Odilón Vega, el Desorejador de maestros rurales y exjefe "Cristero" burló la vigilancia". La Opinión: diario de la mañana, Puebla, México, 1940.

Promotora Cultural Fernando Gamboa, Octavio Paz, Discurso dado por Octavio Paz en su homenaje: "Fernando Gamboa, Fundador", en Homenaje a Fernando Gamboa, Octubre de 1980 en Promotora Cultural Fernando Gamboa.

Obras pictóricas estudiadas, que se suman al archivo personal fotográfico:

Aurora Reyes, *Ataque a las maestras rurales*, 1936, Centro Escolar Revolución, CDMX.
Aurora Reyes, mural al temple, Auditorio 15 de Mayo del SNTE *Trayectoria de la cultura en México, Presencia del maestro en los movimientos históricos de la patria, Espacio objetivo futuro y Constructores de la cultura nacional,* México, 1962.
Diego Rivera, *La maestra rural*, 1923, SEP, CDMX.
Diego Rivera, *La maestra rural*, 1924, SEP, CDMX.
Zarraga Argüelles, Ángel, *La voluntad de construir,* mural en fresco, Biblioteca de México, 1946.
Revueltas, Fermín, Vitral para la Biblioteca del Centro Escolar Revolución, c.a. 1936.

Obra literaria estudiada:

Márquez Rodiles, Ignacio, *El muralismo en la ciudad de México,* Colección Popular, Departamento del Distrito Federal, Secretaría de Obras y Servicios, 1975.
Márquez Rodiles, Ignacio, *La estampa política mexicana a mediados del siglo XIX (1845-1856),* México, Sociedad de Amigos del Libro Mexicano, 1954.
Márquez Rodiles, Ignacio, *Proteo Visión de la Cultura,* Federación Editorial Mexicana, 1973.
Neruda, Pablo, *Confieso que he vivido, Memorias,* Buenos Aires, Editorial Losada, 1974.

Ramos, Samuel, "El fantasma de la educación socialista", *Veinte años de educación de México,* 1941.

Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México,* 1934.

Reyes, Aurora, "Hombre de México" en *Astro en Camino,* México, 1951. Biblioteca Daniel Cosío Villegas.

Reyes, Aurora, *Humanos paisajes*, 1953.

Reyes, Aurora, Armando Gómez, Sergio, López Moreno, Roberto, *3 poetas mexicanos,* Colección Palabra Viva, Federación Editorial Mexicana (FEM), 1974.

Rivera, Diego, *Diego* Rivera*, My art, my life. An autobiography with Gladys March,* New York, Dover Publications, 1991, Internet Archive.

Vasconcelos, José, *Monismo Estético, 1918,* Internet Archive.

Vasconcelos Calderón José, *El monismo estético: ensayos*, (Trillas, México), 2009.

Vasconcelos, José, "Discurso pronunciado el día del maestro", *Discursos 1920-1950* (Ediciones Botas, México, 1950).

Obra cinematográfica estudiada:

Fernandez, Emilio, *Río Escondido,* México, 1948.

Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=yKQc6LSVe4k

Fuentes secundarias

Alfaro Siqueiros, David, *Cómo se pinta un mural*, 3. a. ed. México: Ediciones Taller Siqueiros, 1979 en Preámbulo del autor, 9.

Aguilar U., Margarita, *Aurora Reyes Alma de Montaña*, Instituto Chihuahuense de la Cultura, Programa Editorial de Gobierno del Estado, 2010.

Aguilar Urbán, Margarita, "Los murales de Aurora Reyes: una revisión general", *Crónicas. El Muralismo, Producto de la Revolución Mexicana en América*; Núm. 13, 2010. Recuperado de https://repositorio.unam.mx/contenidos/46675

Ávila Juárez, José Ó, Acero. *Nacionalismo y neoliberalismo en México. Historia de la Siderúrgica Lázaro Cárdenas-Las Truchas, s.a., México,* Facultad de Filosofía, Universidad Autónoma de Querétaro, 2011.

Benjamin, Walter, "IX", *Theses on the Philosophy of History*, Edited and with an introduction by Hannah Arendt translated by Harry Zohn, Inc., New York., 1968.

Berger, John, *Modos de ver*, Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 3era edición, 2018. El título original *Ways of seeing*, publicado originalmente por British Broadcast Corporation, Londres, 1972, 46-48.

Bourdieu, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual,* Buenos Aires, Montressor, 2002.

Bourdieu, Pierre, "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística", en *La sociología del arte,* Ediciones nueva visión, Buenos Aires, 1971, 120.

Collins, Randall, *Cadenas de rituales de interacción,* Barcelona, Anthropos/UAM, Azcaptzalco/UNAM/Universidad Nacional de Colombia, 2009 (2005).

Comisarenco Mirkin, Dina, *Eclipse de siete lunas,* (México: Artes de México y del mundo, S.A. de C.V., 2017.

Didi-Huberman, G.,"La exposición como máquina de guerra", en Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes, 16, 2011 https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4239943

Fell, Claude, *Los años del águila (1920-1925) Educación, Cultura e Iberoamericanismo en el México Posrevolucionario,* UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 2009.

Fernández, Eva Natalia, 'Lo curatorial' latinoamericano: referencias prácticas de un campo en expansión. La Colmena, [S.l.], n. 113, p. 115-129, mar. 2022. ISSN 2448-6302.

Garcés M., Roberto, *Monismo estético y conocimiento emocional: José Vasconcelos,* 2022.

Giunta, Andrea, América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte Latinoamericano. Universidad de Buenos Aires / CONICET, Presentado en el International Seminar Art Studies from Latin America, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM and The Rockefeller Foundation, Oaxaca, Febrero 1-5, 1996.

Giunta, Andrea, *Contra el canon,* Buenos Aires: Grupo Editorial Siglo XXI, 2020.

González Tuñón, Raúl, D. Alfaro Siqueiros y los "próximos-pasados", Contra : la revista de los francotiradores (Buenos Aires, Argentina). -- No. 3 (Jul. 1933), p. 6.

Guadarrama Peña, Guillermina U. , *El Frente Nacional de Artes Plásticas (1952-1962), Abrev.ian Ensayos*, INBAL; CENIDIAP, México D. F., 2005. Disponible en https://cenidiap.net/biblioteca/abrevian/2abrev-guadarrama.pdf

Jimenez Espinoza, Yellmi Celia, "Abriendo caminos: Aurora Reyes, maestra de dibujo, en la secretaría de Educación Pública (SEP) (1927-1964)". Tesis de Maestría en Desarrollo Educativo Línea La Historia y su Docencia, Universidad Pedagógica Nacional, 2023. Disponible en:

http://rixplora.upn.mx/jspui/bitstream/RIUPN/143967/1/2939%20-%20UPN092MDEJIYE2023.pdf

Koselleck,Reinhard, *Futuro Pasado*, Barcelona, Paidós, 1993.

Krauze, Enrique, *Caudillos culturales en la Revolución mexicana, Tusquets México,* 2016.

Krauze, Enrique "Reconstrucción educativa", *El vértigo de la victoria Alvaro Obregón,* (FCE; México, 1997).

López Moreno, Roberto, Ocharán, Leticia, *La Sangre dividida,* Chihuahua, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Programa Cultural de las Fronteras PCF/ Gobierno del Estado de Chihuahua, 1990. Obra disponible en Internet Archive: https://archive.org/details/lasangredividida0000reye

Maldonado M. Rocío, "La educación estética en José Vasconcelos", (Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2020).

Mannheim, Karl, *The Problem of Generations* (1927), republished 1952.

Meyer, Jean, "La reconstrucción de los años veinte: Obregón y Calles", *Historia de México*, Madrid, Crítica, 2001.

Mitchell W., *What do pictures want: the lives and loves of images.* The University of Chicago Press, 2005.

Molina, Carlos, "Fernando Gamboa Y Su Particular versión De México". *Anales Del Instituto De* Investigaciones *Estéticas* 27 (87) 2012. Disponible en https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2005.87.2194

Mora Muro, Jesús Iván, *Los historiadores. Una comunidad del saber,* México, 1903-1955, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2021, p. 122, hace referencia al trabajo realizado por Alicia Azuela de la Cueva en su obra *Arte y poder,* 2005.

Mouffe, Chantal, Prácticas artísticas y democracia agonística Museu d'Art Contemporani de Barcelona Servei de Publicacions de la Universitat Autónoma de Barcelona Barcelona; Bellaterra (Cerdanyola del Valles), 2007

Neruda, Pablo, *Confieso que he vivido, Memorias,* Buenos Aires, Editorial Losada, 1974, pág. 212. Obra disponible en Internet Archive: https://archive.org/details/confiesoqueheviv0000pabl/page/n3/mode/2up

Nochlin, Linda, "¿Por qué no han habido grandes mujeres artistas?", *Art News*, 1971, 289.

O´Brien, Sarah, "Rewriting muralism: Aurora Reyes, muralistas, and the mexican mural renaissance". Tesis de Maestría en Historia del Arte, Universidad de Illinois Urbana-*Champaign*, 2021. Disponible en: http://hdl.handle.net/2142/110570

Pacheco, Marcelo E. (Ponencia leída en el simposio Teoría, Curatoría, Crítica, organizado por la Pontificia universidad Católica de Chile, en Santiago de Chile, entre el 12 y 14 de noviembre de 2001. Con modificaciones de formato, conferencia pronunciada en el Instituto Goethe de Montevideo, bajo la organización de la Asociación uruguaya de Críticos de Arte [AUCA], el 13 de diciembre de 2001) https://textosafda.wordpress.com/wp-content/uploads/2023/03/tp6_marcelo_pacheco_campos_de_batalla.pdf

Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Alianza Editorial, España, 2004.

Preciado Coronado, Jaime, Hélene Riviere d'Arc, Luis Alfonso Ramírez y Marielle Pepin-Lehalleur (Coordinadores). *Territorios*, *actores y poder*. *Regionalismos emergentes en México*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Universidad Autónoma de Yucatán, 2003, 17.

Rashkin, Elissa, Hernández Palacios, Ester, coords., *Luz rebelde. Mujeres y producción cultural en el México* posrevolucionario, (Xalapa, Veracruz, México: Universidad Veracruzana, 2019). Disponible en: https://libros.uv.mx/index.php/UV/catalog/view/BI359/1468/1260-1

Rivera, Diego, *Diego Rivera, My art, my life. An autobiography with Gladys March,* New York, Dover Publications, 1991. Disponible en Internet Archive.

Rivera, Diego,"Los valores nuevos de la pintura mexicana", *El Universal*, 1930, *Obras de Diego Rivera*: *Textos polémicos 1921-1949*, 61. Ciudad de México, El Colegio Nacional, 2006.

Roca, José, "Notas sobre la curaduría autoral". En *Museología*, *curaduría*, *gestión y museografía* / Manual de producción y montaje para las Artes Visuales, editado por Carolina Muñoz Uribe, Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura de Colombia, 2012, 28-36.

Santos M., José J., Curaduría de Latinoamérica, 20 entrevistas a quienes cambiaron el arte contemporáneo, CENDEAC, 2020

Smith, Peter, *Los laberintos del poder. El reclutamiento de las élites políticas en México, 1900-1971* México, El Colegio de México, 1981.

Torres Arroyo, Ana María, "Masonería y socialismo en los murales de la Escuela Nacional de Agricultura", en *Imagen y cultura. La* interpretación *de las imágenes como historia cultural,* (vol. I y II), 2008.

Ulrich Obrich, Hans, *A Brief History of Curating*, JRP Ringier & Les Presses Du Réel, 2008.

Vaughan, Mary Kay, "Introducción" en *Género, poder y política en el México posrevolucionario,* Gabriela Cano, Mary Kay Vaugha y Jocelyn Olcott (compiladoras), Fondo de Cultura Económica, 2009.

Vasconcelos Calderón José, *El monismo estético: ensayos*, (Trillas, México), 2009.

Velásquez, Erik, *Nueva Historia General De México.* México, México: El Colegio de México, 2010.

Wright, Mills, C.. *La élite del poder*. México, Fondo de Cultura Económica, 2013.