

## REVOLUCIÓN CULTURAL Y MURALISMO

ALBERTO HÍJAR SERRANO ■

El Grupo Sonora encabezado por Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, decidió oponerse al gobierno de Venustiano Carranza. Los triunfos de Obregón contra la División del Norte, lo llevaron a la presidencia de la República con el proyecto de construcción del Estado-nación con apego a la tradición liberal de acompañar las reformas económico-políticas con la revolución cultural necesaria para el proyecto nacional y popular.

El “pueblo” exigió precisión estratégica con tácticas educativas convocantes del apoyo de los trabajadores de la cultura y de los grupos sociales en proceso de urbanización en las ciudades, los campesinos organizados en pueblos y comunidades para la toma de tierras y el combate a los caciques, ese gran recurso del poder colonial concretado en alcaldías, municipios, concejos, ligas con la bendición de la Santa Madre Iglesia católica.

Con la orientación de José Vasconcelos, secretario de revolucionarios en combate, la estrategia de la revolución cultural fue concretada en su paso por la rectoría de la Universidad Nacional y la fundación de la Secretaría de Educación Pública, para la edición masiva de “libros verdes” con obras clásicas griegas difundidas por instituciones misioneras de aliento al mestizaje indoamericano. La Escuela Nacional Preparatoria, dirigida por el maestro marxista Vicente Lombardo Toledano, fue el sitio elegido para modernizar la revolución cultural liberal, que contó con la clausura de la Universidad Pontificia, clausurada por el emperador masón Maximiliano, para dar lugar con el triunfo liberal, al proyecto positivista de Gabino Barreda con cursos de historia patria, literatura mexicana, geografía nacional y ciencias básicas, para formar a los estudiantes y maestros de la Universidad Nacional que fundara en 1910 Justo Sierra, Secretario de Instrucción Pública del gobierno de Porfirio Díaz.

La Ciudad de México y sus alrededores fueron significados por proyectos culturales no estatales, que van desde las carpas y los teatros hasta los suplementos culturales y la prensa picaresca inspirada por las puestas en escena “vaciladoras”. Las zarzuelas españolas interpretadas imitando el acento de su lugar de origen, fueron replicadas en las carpas por el “bataclán”, culminante en el primer éxito mexicano *Chin Chun Chan*, obra promovida por los empresarios del Teatro Principal encabezados por José F. Elizondo, conocido como Pepe Nava en su veta de escritor satírico y firmante de los libretos con su nombre legal. Colaboraban con escenografías, telones y vestuarios artistas como Diego Rivera, Adolfo Best Maugard, el omnipresente Dr. Atl, Ramón Alva de la Canal, Siqueiros y en los círculos estridentistas destacaban las máscaras de Germán Cueto a la par del cultivo futurista sintetizado en la Hoja Actual 1 de diciembre de 1921 con la palabra éxito vertical y al lado sus escandalosas proclamas anti patriotas y anti

religiosas: “¡muera el cura Hidalgo!, ¡muera San Lázaro, San Rafael!” y la afirmación en uno de los siguientes manifiestos sobre la importancia de los anuncios luminosos del Buen Tono y el cambio de vida urbana con la energía eléctrica, los automóviles y los trenes. La primera exposición del Grupo 30-30, activista del estridentismo, fue inaugurada en la famosa Carpa Amaro y pregonada con la marcha de un elefante del circo. El Chin Chun Chan, exitosa zarzuela mexicana, incluye el número de Las Telefonistas con tiples mostrando las piernas y los brazos con aparatos telefónicos colgados sobre el pecho para cantar “ay que sensación tan particular” la de la corriente de aquí para allá. *Irradiador* ofrecía recetas gratis contra la pesadez intelectual y la modorra académica y ofrecía empleos para los vagabundos de la inquietud estética. La crítica política formaba parte de la picaresca popular con obras como *La Huerta de Don Adolfo* con obvia referencia a Adolfo de la Huerta y El Jardín de Obregón. La influencia de las “revistas” yanquis encontraba en las “tandas”, dos por un boleto, la construcción de una dimensión estética popular y nacional, con cantos y danzas condenados por las buenas costumbres de la moral burguesa.

La prensa descubrió los concursos para atraer lectores y ampliar su influencia como ocurrió con el Concurso de la Simpatía Obrera organizado por *El Universal* en 1918, acompañado por la edición de los Cancioneros Mexicanos. Sal de Uvas Picot consolidó su popularidad veinte años más tarde con su anual *Cancionero Picot* repartido profusamente. Suplementos como el de *El Universal Ilustrado* y *Revista de Revistas*, incluyeron estilizados dibujos art Nouveau, no sólo del famoso Chango García Cabral sino también del joven Siqueiros cuando todavía era Jesús Alfaro, antes de que Graciela “Gachita” Amador, cofundadora de *El Machete* en 1924, le cambiara el nombre por el de David.

Pintores y escritores participaban del ambiente vanguardista sin importar las afiliaciones comunistas y las de los librepensadores. Decidieron vincular y articular sus trabajos como procesos creativos de investigación del “pueblo”. Aportaron escenografías para obras como *La Tierra de los Volcanes*, animada por la canción *Viva México* de los empresarios autores Carlos Ortega y Pablo Prida. Roberto Montenegro, Gerardo Murillo (Dr. Atl) y Diego Rivera, probaron la inclusión popular en sus murales: Rivera incluyó un retrato de Lupe Rivas Cacho y sus trenzas en *La Creación* en el Anfiteatro Bolívar, en tanto que Montenegro y Dr. Atl difundieron sus afanes coleccionistas de cerámica, cestería y textiles recolectados en los mercados rurales, para dar cuenta de ellos en importantes textos del novísimo “arte popular”. A la par, entusiastas investigadoras extranjeras como Ana Brenner y su libro *Ídolos tras los altares*, Frances Toor con su revista *Mexican Folkways* y las investigaciones del “francesito” Jean Charlot y el norteamericano Pablo O’Higgins, descubrieron la calidad gráfica de José Guadalupe Posada como mucho más que ilustrador de los sucesos del día y los corridos de Antonio Vanegas Arroyo en hojas volantes y cuadernillos ajenos del todo al interés académico. Rivera escribió en *Mexican Folkways* sobre la pintura de pulquerías, la arquitectura rural y las obras del escultor artesano Mardonio Magaña, los grabados de Posada y las aportaciones de William Spratling a la

platería de Taxco. La inclusión de figuras populares como el torero Juan Silvetti en el patio de las fiestas de la Secretaría de Educación Pública componen todo un manifiesto al lado del mitin obrero con el retrato del rubio camarada Pablo O'Higgins, participante en la primera exaltación pública de Zapata, Carrillo Puerto y Otilio Montaño envueltos en túnicas rojas en el tercer patio de la Secretaría de Educación Pública, cuyo patio principal está marcado por las presencias de las divinidades de las culturas asiáticas como aliento a su correspondencia con las de Indoamérica. El Espíritu por todas partes. La influencia europea cuenta con incidentes como el cierre de la presentación de Ana Pavlova en el Palacio de Bellas Artes en 1922 con el arreglo de El Jarabe Tapatío danzado en puntas.

Pintores, escritores y músicos como Manuel Castro Padilla y su obra *La Guerra Europea* estrenada en 1916, incluyen personajes como Pancho Pepe para referirse al emperador Francisco José, “¡pobre chamaco!, que se echan al plato”. La irreverencia anticolonial alimentó la crítica histórica. En el grupo que se reunía en el estudio de Francisco Rosas “el pintor de las flores mexicanas”, destacó Adolfo Best Maugard que propuso un “método” decorativo basado en las decoraciones de la cerámica de sus colecciones campesinas, para ser enseñado en las escuelas primarias. Lograría decorar, veinte años después, el auditorio del Mercado Abelardo Rodríguez.

Había que superar la reducción romántica del modernismo con todo su afrancesamiento. En 1921, la *Revista Vida Americana* editada por Siqueiros en Barcelona donde cumplía una comisión diplomática militar, exalta la máquina industrial y hace suyo el futurismo de Marinetti: “es más bello un auto de carreras que la Victoria de Samotracia”. El segundo llamamiento exalta las maravillas de organización total de los centros ceremoniales prehispánicos y repudia la copia folclórica, para concluir rechazando a los poetas que hacen del arte un pretexto literario.

El vanguardismo estridentista y el Grupo 30-30 aportan la exaltación del desarrollo industrial. Dice Kyn Taniya en su libro *Avión 1917-Poemas-1923*: “¡19-22! ¡Bueno! No contesta la señorita del teléfono ¡y yo que tanta prisa tengo de charlar contigo, porvenir!”.

La revolución cultural concreta la fundación de instituciones de Estado: las normales para formar maestros propuestas desde la reforma liberal positivista, las Misiones Culturales para incidir en la formación de un movimiento campesino promotor de la nación y de la patria, a la par de la posición universalista de Vasconcelos y la proclama indoamericana por la “raza cósmica”.

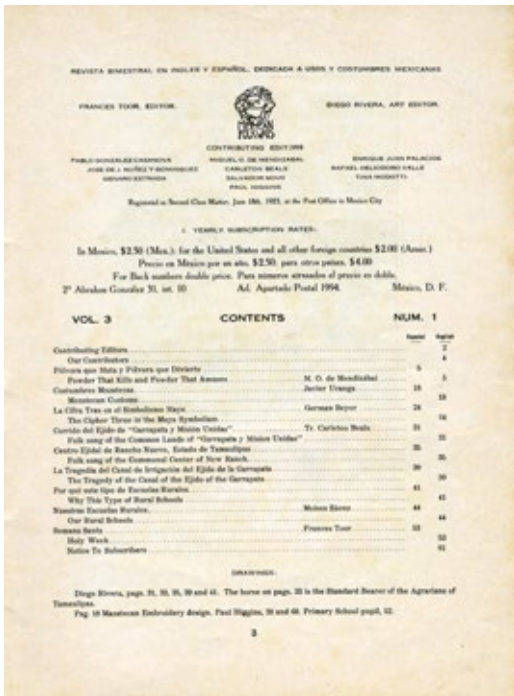
“Hacer de los artistas instrumentos para la propaganda de los ideales de la revolución” orienta el proyecto del Dr. Atl como director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, luego de cerrar la Escuela de Pintura al Aire Libre de Santa Anita para centralizar en la Escuela de Arte, el proyecto popular iniciado con el repudio a la academia y a la presencia de Antonio Rivas Mercado como director a pesar de su porfirismo constructor de la Columna de la Independencia. La huelga de 1911 fue más allá de las demandas antiacadémicas, con el llamado Batallón Mamá por la minoría de edad de reclutas como Siqueiros. De paso por Guadalajara en el batallón al mando de Manuel



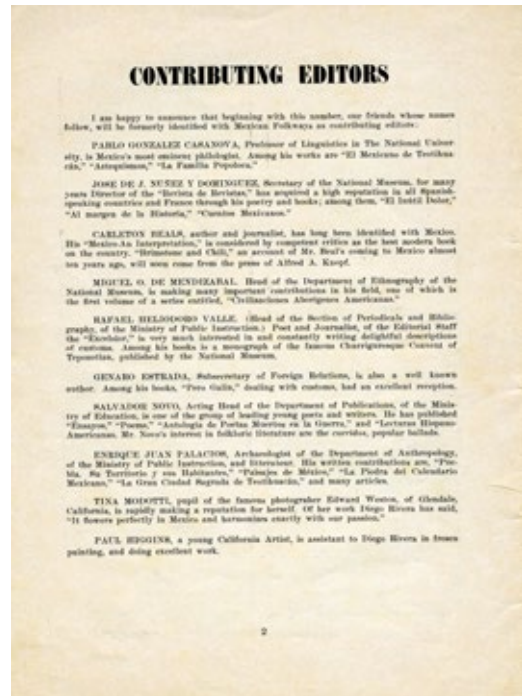
Diego Rivera y Frida Kahlo encabezan el contingente del Sindicato de Pintores y Escultores en la marcha del 1 de mayo de 1929, archivo fotográfico Cenidiap / INBAL.



Portada de la Revista Mexican Folkways, 1927, en Fondo Documental Leopoldo Méndez. Cenidiap / INBAL.



Índice de la Revista *Mexican Folkways*, 1927, en Fondo Documental Leopoldo Méndez. Cenidiap / INBAL.



Lista de editores de la Revista *Mexican Folkways*, 1927, en Fondo Documental Leopoldo Méndez. Cenidiap / INBAL.



Leopoldo Méndez, portada de la revista *Horizonte*, julio de 1921, Fondo Documental Leopoldo Méndez, Cenidiap / INBAL.



Colección de arte popular y mural alusivo, fotografía sin fecha, Fondo Documental Roberto Montenegro, Cenidiap / INBAL.

M. Diéguez, conoció el *Círculo Bohemio* apoyado por el gobernador José Guadalupe Zuno. Inventó un Congreso de Artistas Soldados realmente inexistente.

Talleres libres y proyecto de articulación entre el arte y las artesanías a partir de las necesidades del campesinado en proceso de urbanización, tal como afrontó la Escuela de Pintura al Aire Libre de Chimalistac trasladada a la ex hacienda de San Pedro en Coyoacán, llamada Casa del Artista por reunir a los activistas de la revolución cultural. El grupo de Leal, Alva de la Canal, Jean Charlot, García Cahero, el menor de edad Máximo Pacheco, organizó a estudiantes, maestros y alumnos rurales, con órganos de prensa, exposiciones y viajes para reproducir todo este proyecto. Esta generación es la vanguardia concretada en instituciones de Estado. La Exposición Anual de la Escuela Nacional de Bellas Artes, fue un acontecimiento al exhibir un colorido ajeno a los matices académicos, que hizo decir a Rivera: “el talento corre a chorros, desgraciadamente el rojo y el azul también... enhorabuena si es para desterrar la mugre académica”.

La vinculación con el “pueblo” fue asumida como tarea generacional, con el apoyo oficial para fundar escuelas en las márgenes de la capital, en Puebla y estados tan lejanos como los del sureste. Usos y costumbres encarnaron en los jóvenes como Fermín Revueltas quien casó con una maestra rural de Milpa Alta para escándalo de la familia. Los aires populares fueron incorporados al muralismo para darle sentido al movimiento con el proyecto de la Escuela de Pintura Mexicana y la inclusión de héroes denostados por los contrarrevolucionarios, como Emiliano Zapata, Felipe Carrillo Puerto, Otilio Montaña, Julio Antonio Mella y uno que otro bandolero justiciero y dirigentes campesinos comunistas como José Guadalupe Rodríguez y agraristas como Primo Tapia. La influencia de la Revolución Rusa fue significada en el periódico *El Machete* nacido como órgano del Sindicato de Obreros Técnico, Pintores y Escultores en 1924, para luego de un año asumirse como órgano del Comité Central del Partido Comunista Mexicano fundado en 1919. Las luchas antidictatoriales en Centro, Sudamérica y Cuba atrajeron revolucionarios constructores de un internacionalismo en pugna por las limitaciones impuestas por la COMINTERN, la Internacional Comunista que orientó a los partidos comunistas a defender la URSS, oponerse al crecimiento del nazismo y el fascismo, alentar la paz y la democracia en alianza con las “burguesías nacionalistas” y el gobierno norteamericano, para acabar con el feudalismo, promover la industrialización que formaría al proletariado y hasta entonces hablar de socialismo. La fundación del Partido Nacional Revolucionario por Calles pareció orientar este programa, pero a la par del nacionalismo de Estado y de la “burguesía progresista” aliada a sindicatos y centrales como la CROM de Morones, el proyecto de la Central Comunista como Confederación Sindical Unitaria construida por Mella y Siqueiros en los Altos de Jalisco luego de la expulsión de los muralistas de la Escuela Nacional Preparatoria, plantea lo que Raúl Fonet Betancourt (2001) llama “el marxismo transformado”: el nacido y crecido en la lucha de clases directa, en contraste con la discusión académica característica del marxismo europeo.

La apropiación del fresco y la encáustica, la solución de complicadas superficies romboidales en los murales de Charlot, Leal, Alva de la Canal y Revueltas, que nada tienen que ver con el uso del muro como soporte de una pintura grande, asumen lo que Juan José Arreola (1952) llama “la estética del disloque” no sólo por el dinamismo de las composiciones características de Posada, sino por narrar el orden burgués subvertido. Contribuye a la cultura revolucionaria el legado de las narraciones épicas tan valiosas como *México Bárbaro* de John Kenneth Turner (1911) o *México Insurgente* de John Reed (1914), lo mismo que revistas y libros como *Ídolos tras los Altares* de Anna Brenner y la revista *Mexican Folkways* de Frances Toor.

La figura de Rivera, repudiada por escritores sicarios como Salvador Novo y quienes con él calificaban de monotes los murales, significa un repudio asumido a los gustos afrancesados y al confort yanqui asociado al progreso capaz de aportar los artefactos eléctricos sustitutos del molcajete y el metate. Novo escribiría *La Diegada* alusiva a *La Iliada* y asumida por Diego al hacer del overol, los botines para trabajos rudos, el sombrero tejano y la compañía de Frida Kahlo con huipiles, faldones y listones en el pelo, como vestimenta cotidiana apropiada al mobiliario y equipamiento campesino de su Casa Azul de Coyoacán, pintada con el color característico de las viviendas rurales. A la par, Ramón Alva de la Canal y Fermín Revueltas, formado éste en la vida cultural de Chicago sin que haya registro de su inscripción como alumno en la Escuela de Arte. Es probable que prefiriera estudiar las colecciones del espléndido museo adjunto y asistiera eventualmente a alguno de los talleres. La convivencia con su hermano Silvestre en tabernas clandestinas llamadas *speakeasys*, enriqueció sus praxis estéticas y los aficionó a las bebidas alcohólicas como recurso de convivencia fraterna. Fermín regresó a México con dieciocho años de edad, previa visita con Silvestre a Nueva York. Pronto se incorporó el joven pintor a las organizaciones para colaborar en sus revistas, carteles y proclamas con diseños e ilustraciones que dieron identidad gráfica a las publicaciones de vanguardia.

La dialéctica cultural evitó que los muros de la Escuela Nacional Preparatoria fueran repartidos al azar para que cada quien pintara lo que quisiera. Hay evidentemente ejes históricos acordados para su tratamiento con técnicas y composiciones adecuadas a la dimensión mural. La dialéctica entre las nociones de pueblo, la religiosidad colonial transformada por las tradiciones indígenas, el tratamiento de la Conquista como invasión colonial despiadada y el lugar evangelizador de la Iglesia Católica, adquieren sentido narrativo totalizador y crítico en todos los murales, menos los de Siqueiros en el tercer patio donde dejó sin concluir un absurdo esbozo de ángel que tuvo que terminar al fresco Alva de la Canal con los muros con piedras pintadas encima de las piedras reales. En la bóveda final, Siqueiros descubrió un recurso técnico fundamental para su proyecto realista: el uso del documento fotográfico en *El Entierro del Obrero*, donde el féretro sobre los hombros de trabajadores se proyecta hacia el espectador.

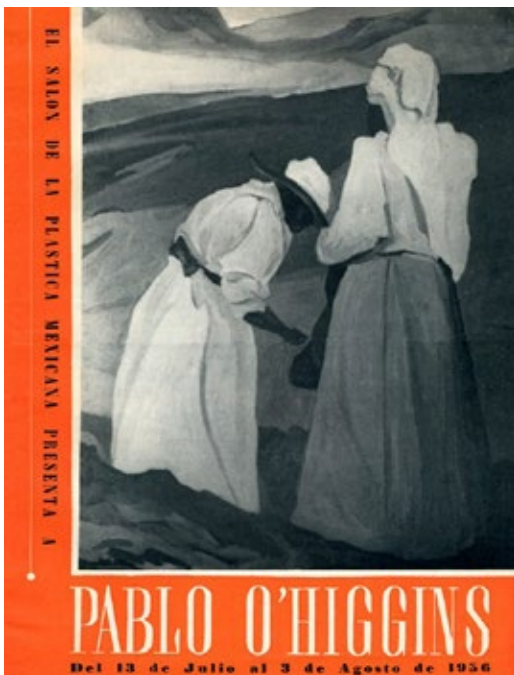
Frente a frente, en el estrecho pasillo de la entrada lateral de la Preparatoria, pintaron Fermín Revueltas y Ramón Alva de la Canal, firmando con iniciales escol-



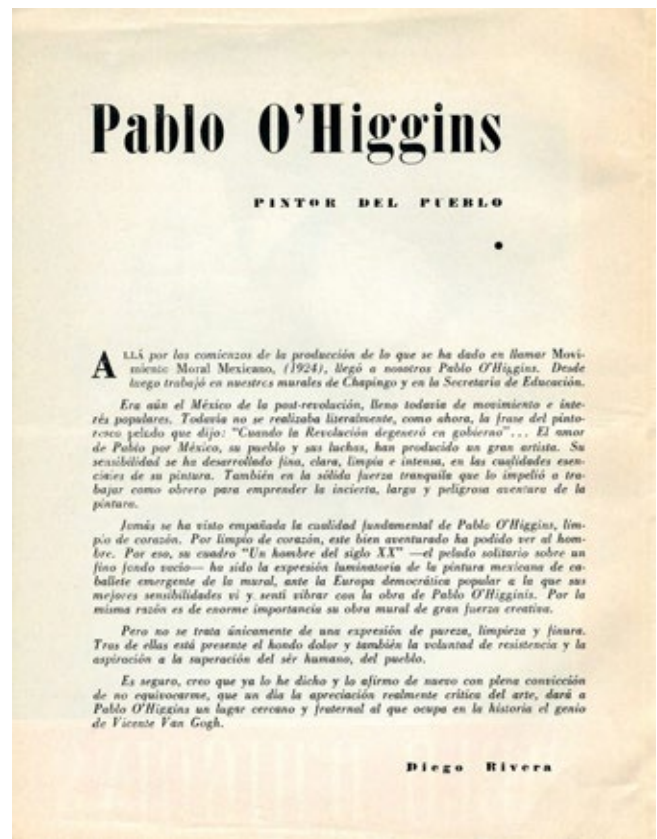
Retrato fotográfico de Fernando Leal. Archivo de Fernando Leal Audirac.



Miguel Foncecerra, Diego Rivera y Pablo O'Higgins en la Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México, ca. 1926, Archivo Fotográfico Cenidiap/INBAL.



Catálogo de la exposición de Pablo O'Higgins en el Salón de la Plástica Mexicana, México, D. F., 1956, Archivo fotográfico Cenidiap/INBAL.



Texto de presentación de Diego Rivera para la exposición de Pablo O'Higgins, Salón de la Plástica Mexicana, México D. F., 13 de julio al 3 de agosto de 1956, Archivo Cenidiap/INBAL.





David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera al constituirse la primera Comisión de Pintura Mural en el Instituto Nacional de Bellas Artes, Ciudad de México, 1947. Fotógrafo sin identificar. Archivo Fotográfico Cenidiap / INBAL.

tadas por la hoz y el martillo, con lo cual advierten su acuerdo estético político. Las carabelas en lo alto de la mar son marcadas con su vecindad con una gran cruz que atraviesa y dinamiza el muro. La gran cruz pintada por Alva de la Canal queda como una carga muy pesada y enfrente, la *Alegoría de la Virgen de Guadalupe* de Revueltas con colores vivos en el manto, es soportada por un ángel indígena. Un escalonamiento de figuras con distintos tonos de la piel morena, son contrastadas con una cabeza güera en lo alto y frente a la virgen. Maternidades y familias con canastos y ollas en la cabeza incluyen grupos con niños en brazos, todo lo cual significa una alegoría de señales y signos referentes a la Conquista y la colonización española.

José Clemente Orozco, avezado caricaturista de *La Vanguardia*, periódico carrancista, decidió pintar en el patio principal una madona que dejó como testimonio de lo que había que superar con la crítica expresionista de la religión contra el pueblo, significada por una Santísima Trinidad y un Dios Padre grotescos, una especie de Ubu Rey con toda la monstruosidad del poder despótico extremo representado en la célebre obra de fines del siglo XIX por Alfred Jarry en Europa. En los arcos, alcancías de iglesia con manos famélicas depositando limosna y la resultante social: la justicia borracha jaloneando una prostituta y el desfile de las ostentosas damas de lo que el historiador Bulnes llama “la aristocracia pulquera”.

La épica a pesar de todo, concreta *La Trinchera* con los cuerpos de los combatientes dislocados en escorzo y la unidad nacional incierta representada con un trabajador cegado por la flameante bandera roja.

La Conquista es significada por Orozco en la escalera principal con un escandaloso doble desnudo de Cortés y La Malinche sentados, ocupando toda la bóveda del primer descanso, al lado de la figura de un fraile inclinado chupando a un indio derrengado boca a boca. En el muro de ascenso, otros frailes someten y absorben otros indios famélicos.

Los grandes espacios enfrentados en el remate de la escalera en el segundo piso fueron asumidos por Charlot y Leal como un reto para usar la técnica del fresco, de la que no tenían más antecedente práctico que las recomendaciones de Xavier Guerrero, el pintor comunista director de *El Machete* quien explicó las maneras de su padre trabajador de la construcción. Los grandes espacios de forma romboide irregular fueron resueltos de modo de significar el disloque de La Conquista con dos referencias principales: *La Matanza del Templo Mayor* por Charlot y *la Fiesta del Señor de Chalma* por Leal. La matanza decisiva para el triunfo español es representada como victoria técnica de las armaduras metálicas, las espadas y los mosquetones, contra las armas elementales de los indios. La pólvora, los caballos, los fusiles, vencieron. Valiéndose de la referencia a las lanzas que Paolo Ucello usó para significar una batalla, Charlot usa el mismo recurso de gran impacto visual. Pinta en una esquina al final de la escalera, los retratos de los compañeros Rivera, Leal y él mismo.

*La Fiesta de Chalma* remite a la transculturación que hace del Señor de Chalma un ídolo celebrado por peregrinantes que dejan todo para recorrer grandes distancias desde el Bajío o el sur de la Ciudad de México, hasta el santuario cercano a

Santiago Tianguistengo en el estado de México, donde acampan al aire libre. Las danzas ceremoniales a cargo de cuadrillas organizadas en cofradías portadoras de sus estandartes son centradas en la figura de un danzante con rostro feo por la boca con gran dentadura que no es otro sino Fernando Leal autorretratado con deliberada deformación grotesca, como lo es toda la fiesta de una religiosidad siniestra. Tocados, máscaras y atuendos significan una corporeidad indígena inventada de manera semejante a sus primeras inclusiones en la danza moderna, como en el caso de Magda Montoya.

El sucesor de Vasconcelos, Puig Cassauranc, decidió nombrar a Diego Rivera coordinador de los trabajos pendientes, en especial en la Secretaría de Educación Pública donde pintaron sendos murales en el segundo patio de *Las Fiestas*, Jean Charlot y Alva de la Canal con alusión al trabajo campesino. Salvador Novo es presentado como “censor” en la revista *Forma* (núm. 1 de octubre de 1926), dirigida por Gabriel Fernández Ledesma, con un texto del Secretario explicando la urgencia de poner orden en la educación artística: “cuya dureza no debe temer ningún artista real y sincero”. Pero la llamada Escuela Mexicana de Pintura resultó de una fortaleza tal, que no sólo afectó la producción artística, sino dio lugar a una reproducción cultural concretada en nuevas instituciones con deslindes tan importantes como la separación de la Escuela de Arquitectura orientada con la tradición aristocrática de su director Antonio Rivas Mercado para la construcción de palacetes con inspiración nobiliaria cuando más con detalles *art nouveau* sin la plena novedad constructiva del cristal y el acero estructural. Barroco siriolibanés llama Diego Rivera a las portadas barrocas de yeso de las casonas de Chapultepec Heights, luego llamadas Lomas de Chapultepec.

La Escuela de Bellas Artes intentó con apoyo de los estudiantes y su combativo dirigente Ignacio Márquez Rodiles, desarrollar la propuesta del secretario de Educación Pública de organizar talleres libres que culminarían con el plan de estudios de Diego Rivera en 1929 para abrir un turno vespertino, quizá con la asistencia del joven Siqueiros, para dar oportunidad a los trabajadores de formarse como artistas. Poco duró el proyecto de Rivera expulsado con Márquez Rodiles, un guapo moctón alto y fornido, enfrentado a golpes con los aristocráticos arquitectos para acabar en la Cárcel de Belén.

La lucha de clases por la significación cultural adquirió dimensión histórica para descubrir modos de reproducción y valoración influyentes en la cultura nacional y popular. Agrupaciones como el Grupo 30-30, el deslumbrante Estridentismo, el Bloque Obrero y Campesino, los intelectuales y artistas combativos y sus publicaciones con tipografías, ilustraciones y formatos espectaculares, procrearon una vanguardia conectada con las organizaciones fraternas de Brasil, Argentina, Uruguay y Cuba con resonancia en la llamada por José Martí Nuestra América, de modo de contribuir a la descolonización y a la discusión de la lucha anticapitalista del pueblo y los indígenas, sujetos históricos en discusión con las precisiones de las organizaciones revolucionarias desde la década de 1920 y hasta ahora. ▽

## BIBLIOGRAFÍA

- BRENNER Anita, *Ídolos tras los altares*. 1929. Ed. Domés 1983, México.
- CHARLOT Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano. 1920-1925*. Ed. Domés 1985, México.
- GARDUÑO Blanca y Koprivitz Milena, *México en la obra de Jean Charlot*. Secretaría y Agricultura y Recursos Hidráulicos. CONACULTA. 1994, México.
- GUADARRAMA Guillermina. *La construcción de una utopía. Enseñanza artística en la posrevolución*. CONACULTA-INBA-Cenidiap. 2015. México.
- LEAL Fernando, *El derecho de la cultura*. Organización Cultural Mexicana 1952, México.
- LEAL Fernando, *El arte y los monstruos*. Instituto Politécnico Nacional. 1990, México.
- LEAR John, *Imaginar el proletariado, artistas y trabajadores en el México revolucionario*. Traducción de Alfredo Gurza. Cenidiap-INBAL, sindicato Mexicano de Electricistas. 2019. México
- LEYVA José Ángel, *El naranjo en flor. Homenaje a los Revueltas*. Instituto de Cultura del Estado de Durango/Juan Pablos. 1994. México.
- LIST Arzubide Germán, *5 comedias del Laboratorio Teatral del Departamento de Bellas Artes*. 1935. Secretaría de Educación Pública. México.
- ORTIZ GARZA José Luis, *México en la guerra. Espejo de México-Planeta*. 1989. México.
- ROURA Alma Lilia, *Olor a tierra en los muros*. Cenidiap/INBA/CONACULTA. 2012. México.
- SCHNEIDER Luis Mario, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. CONACULTA. 1997. México.
- SCHNEIDER Luis Mario, *El estridentismo, la vanguardia literaria en México*. UNAM. 1999. México.
- TOOR Frances, *Mexican Folkways. 1925-1930*. México.
- TORRES Leticia, *Socialización del arte: una aspiración en el México posrevolucionario*. Abrevian ensayos. Cenidiap-INBA. 2000. México.
- FORMA 1926-1928. Fondo de Cultura Económica. Revistas literarias mexicanas modernas. 1982. México.

## CATÁLOGOS Y NOTA.

- ZURIAN Carla, *Fermín Revueltas, constructor de espacios*. Ed. RM/INBA. 2002
- FERMÍN Revueltas, *La subversión del color*, Instituto de Cultura del Estado de Durango, 2013.
- FERMÍN Revueltas: *Estructura, forma, color*. CONACULTA/INBA/Museo Mural Diego Rivera. 2002
- Fermín Revueltas: *Colores, trazos y proyectos*. Galería Juan O'GORMAN. UNAM. 1984.
- "Homenaje a Ramón Alva de la Canal en el Taller de la Gráfica Popular", *Excelsior*, jueves 31 de agosto de 1978.
- *Vanguardia estridentista, soporte de la estética revolucionaria*. CONACULTA/INBA/Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo. México. 2010.
- *Vanguardia estridentista, soporte de la estética revolucionaria*. Cuadríptico, *ídem*.
- GONZALEZ Matute Laura, Gómez del Campo Carmen, Torres Carmona Leticia. *¡30-30! Contra La Academia de Pintura*. 1928. Colección Artes Plásticas. Serie Investigación y Documentación de las Artes. MUNAL-INBA 1993. México.