



EUGENIO MERCADO LÓPEZ

UN MURAL RECUPERADO EN MORELIA:

# LA LUCHA CONTRA LA GUERRA Y EL TERROR

De Philip Guston (1913-1980)  
y Reuben Kadish (1913-1992)



**UN MURAL RECUPERADO EN MORELIA:**

# **LA LUCHA CONTRA LA GUERRA Y EL TERROR**

De Philip Guston (1913–1980)  
y Reuben Kadish (1913–1992)



EUGENIO MERCADO LÓPEZ

**UN MURAL RECUPERADO EN MORELIA:**

# LA LUCHA CONTRA LA GUERRA Y EL TERROR

De Philip Guston (1913–1980)  
y Reuben Kadish (1913–1992)

*Un mural recuperado en Morelia: La lucha contra la guerra y el terror. De Philip Guston (1913-1980) y Reuben Kadish (1913-1992)*

Autor: Eugenio Mercado López

Primera edición 2026

Morelia, Michoacán, México

D. R. © Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

[www.umich.mx](http://www.umich.mx)

Facultad de Arquitectura, UMSNH

Ciudad Universitaria, Francisco J. Mújica S/N

Colonia Felicitas del Río, Morelia, Michoacán, C.P. 58030

Morelia, Michoacán, México

[www.arq.umich.mx](http://www.arq.umich.mx)

Esta obra fue sometida a proceso de evaluación de doble ciego por pares por el Comité Editorial de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, a través del Comité Editorial del Área de Ciencias Sociales y Humanidades, entidad que resguarda los dictámenes correspondientes.

Imagen de portada: Detalle del mural La lucha contra la guerra y el terror. Philip Guston y Reuben Kadish.

Las imágenes contenidas en la presente obra han sido reproducidas con la autorización del INAH.

Diseño de portada y formación editorial: Darbo Scalante, Editoteka

Corrección: Marcela Moreno Espinoza, Editoteka

Cuidado de la edición: Editoteka / Eugenio Mercado López

ISBN: 978-607-542-368-5

Enero de 2026

Toda reproducción de imágenes y monumentos arqueológicos, históricos y zonas de dichos monumentos está regulada por la Ley Federal sobre Monumentos Arqueológicos, Artísticos e Históricos y su Reglamento, por lo que deberán de tramitar ante el Instituto Nacional de Antropología e Historia el permiso correspondiente.

Queda prohibida la reproducción parcial o total del contenido de la presente obra, incluido el diseño de interiores y de portada, sea cual fuere el medio electrónico o mecánico sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito del titular, en términos de la Ley Federal de Derechos de Autor y, en su caso, de los tratados internacionales aplicables. La persona que infrinja esta disposición, se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes.

Impreso y hecho en México / *Printed and made in Mexico*

*DEDICATORIA*

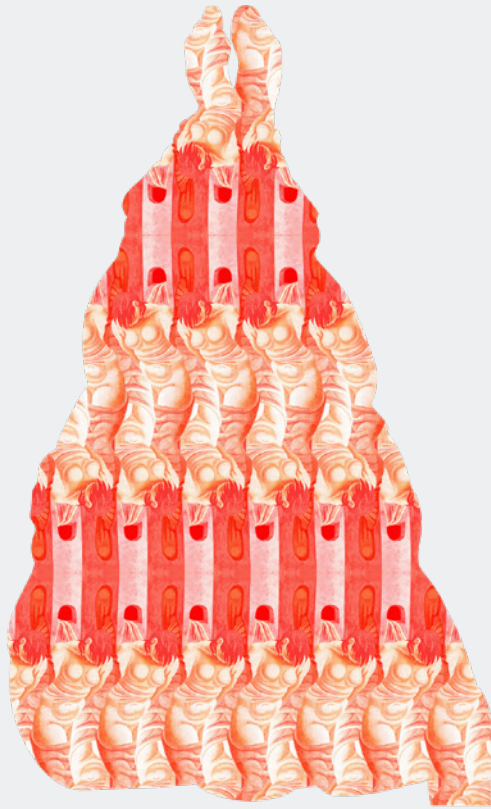
*A Leah Poller y Arturo Macías (†)*

*A todas las personas e instituciones públicas y privadas que  
han hecho posible salvaguardar y restaurar el mural de Philip  
Guston y Reuben Kadish en Morelia, Michoacán, México.*



# ÍNDICE

<b>11</b>	Presentación
<b>15</b>	Prólogo
<b>17</b>	El mural
<b>33</b>	Tiempo y circunstancia
<b>45</b>	¿Quiénes eran Philip Guston, Reuben Kadish y Jules Langsner?
<b>55</b>	Significado y mensaje
<b>75</b>	Un mural visto, no visto... y vuelto a ver
<b>99</b>	Una reflexión final
<b>103</b>	Un estudio fotográfico
<b>111</b>	Bibliografía



# PRESENTACIÓN

En enero del 2025 el mural *La lucha contra el terrorismo*, de la autoría de Philip Guston, Reuben Kadish y Jules Langsner, cumplió 90 años. Desde su creación, la obra fue cuestionada por los temas que representa, pues hace claras referencias al fascismo, nazismo y comunismo, y muestra escenas de tortura y terror, lo cual contrasta con el mensaje nacionalista predominante del movimiento muralista de la época, que privilegiaba el paisaje rural y urbano del México posrevolucionario, así como pasajes y personajes de la historia patria.

Durante la década de los años 30 del siglo XX, Morelia recibió a varios artistas plásticos, quienes dejaron plasmadas sus obras en algunos muros de edificios emblemáticos de la ciudad, como en el entonces llamado Museo Michoacano —institución fundada en 1886, y que en aquellos años dependía de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo—; razón por la cual, el entonces rector, Gustavo Corona Figueroa, impulsó un proyecto de elaboración de

murales tanto en el Colegio de San Nicolás, como en el recinto museístico, donde Grace Greenwood pintó: *Hombres y máquina* a principios de 1934, y a mediados de ese mismo año, Guston, Kadish y Langsner comenzaron a trabajar en su mural, el cual terminaron en enero de 1935. La obra estuvo abierta al público desde entonces hasta 1939, ya que sufrió la censura de parte de algunos sectores de la sociedad, y permaneció oculta y en el olvido hasta su redescubrimiento y recuperación en 1975; sin embargo, desde ese año y hasta el 2024 el mural sufrió de descuido y deterioro, no obstante algunos esfuerzos significativos que se llevaron a cabo para intentar recuperarlo.

En el 2018 la Fundación Guston y el Sr. Alejandro Ramírez, CEO de Cinépolis, tuvieron un acercamiento con las autoridades del museo y del INAH, manifestando su interés por impulsar y apoyar financieramente un proyecto de restauración del mural. De esta manera, la Secretaría de Cultura Federal encabezó un proyecto integral para restaurar la obra, el cual se planteó y se puso en marcha en septiembre del 2023 con la realización de estudios técnicos a cargo del Laboratorio de Geofísica del INAH. A mediados del 2024 la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, en conjunto con el Centro Nacional de Conservación y Registro de Patrimonio Artístico Mueble del INBAL, y las Secciones de Monumentos Históricos y de Restauración del Centro INAH Michoacán realizaron trabajos de intervención en el edificio para generar condi-

ciones de conservación del mural, y finalmente pudo llevarse a cabo la restauración integral de la obra.

Es así como hoy en día el mural: La lucha contra el terrorismo, de Philip Guston, Reuben Kadish y Jules Langsner, ha sido recuperado y puede ser apreciado en todo su esplendor por el público.

La obra forma parte del rico patrimonio mural con que cuenta el Museo Regional Michoacano, institución centenaria que en enero del 2026 estará cumpliendo 140 años de haber sido fundada; y en este marco resulta muy afortunada la presentación de la investigación realizada por el Arq. Eugenio Mercado López, titulada: *Un mural recuperado. La lucha contra la guerra y el terror. Guston y Kadish en Morelia*, la cual permitirá, sin duda, reafirmar la memoria de tan valiosa obra, contribuyendo significativamente en las tareas de difusión del patrimonio cultural que realiza el Instituto Nacional de Antropología e Historia, propiciando el conocimiento, el disfrute y la conservación del patrimonio cultural de todos los mexicanos.

*Jaime Reyes Monroy*

*Director del Museo Regional  
Michoacano. INAH*



# PRÓLOGO

En el año de 1997 tuve la distinción de ser nombrado director del Museo Regional Michoacano, cargo que desempeñé hasta 2006. Desde el inicio de esa etapa, atender el deterioro y emprender la restauración del mural *La lucha contra la guerra y el terror*, de Philip Guston (1913-1980) y Reuben Kadish (1913-1992), constituyó un tema central en la agenda del museo.

El contacto con familiares de los artistas, investigadores, artistas plásticos nacionales y extranjeros interesados la obra, permitió advertir que, para lograr su restauración, no solo era indispensable realizar labores de conservación del inmueble y de la pintura mural, sino también promover su valoración como una creación excepcional y altamente representativa del arte del siglo XX y de la evolución artística de sus autores.

La restauración del mural, culminada con su reapertura en enero de 2025, no representa el final del proceso. Para garantizar la futura salvaguarda de este patrimonio resulta

prioritario difundir la relevancia artística de sus autores, el significado, el mensaje y la vigencia de la obra como ejemplo sobresaliente del arte mundial, así como fomentar su apreciación entre los habitantes de Morelia y los visitantes de la ciudad.

Con ese propósito, en la presente publicación se retoman textos ya difundidos con anterioridad, junto con diversas investigaciones elaboradas por especialistas, a fin de ofrecer la mayor información posible acerca del mural en un formato accesible para todos los lectores. Esperamos, además, que la comprensión del mural y su significado, despierte una mayor conciencia sobre la necesidad de erradicar cualquier forma de violencia en la convivencia de las personas y de las naciones. Dar a conocer este mensaje constituye un homenaje a la memoria de Philip Guston, Reuben Kadish y del licenciado Gustavo Corona, entonces rector de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y patrocinador de la obra, quienes hicieron posible que, a través de ella, se denunciara la opresión y se ofreciera una luz de solidaridad y esperanza para las víctimas.

*El autor*

# EL MURAL

Una visita obligada en la ciudad de Morelia es el Museo Regional Michoacano “Dr. Nicolás León Calderón”.<sup>1</sup> Además de una importante colección arqueológica e histórica, este recinto alberga varios murales cuyas temáticas se relacionan con la historia de Michoacán y de México. Entre ellos se encuentran *Los defensores de la integridad nacional* (1951) y *Fray Alonso de la Vera Cruz* (1952), de Alfredo Zalce; *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1954), de Federico Cantú; el *Retablo de la Independencia* (ca. 1961), de Manuel Pérez Coronado; así como *Hombres y máquinas* (1934), de Grace Greenwood.

En el segundo patio del museo se ubica otro mural en el que aparecen inscritos los nombres de Kadish, Goldstein (Guston) y Langsner, junto con la fecha de 1935 (Imagen 1). En Morelia se le conoce como *La Inquisición*; sin embargo, en documentos de los autores y en publicaciones nacionales y extranjeras, también se han identificado otros títulos como *La Lucha contra la guerra y el fascismo*, *La lucha contra*

<sup>1</sup> MARTÍNEZ PEÑALOZA, “El Museo Michoacano”, pp. 272-287. El Museo Michoacano fue creado en 1886 como parte del Colegio de San Nicolás de Hidalgo. Tras ocupar distintas sedes, en 1916 se trasladó a la antigua casa de Isidro Huarte, prominente comerciante y miembro del cabildo de Valladolid a finales del siglo XVIII y principios del XIX, además de suegro del emperador Agustín de Iturbide. En 1943, mediante un convenio entre la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, el Gobierno del Estado y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), el recinto se incorporó a la red de museos de dicho instituto con el nombre de *Museo Regional Michoacano*. Asimismo, honra la memoria de Nicolás León Calderón —su fundador, primer director y destacado médico e investigador michoacano—, cuyo nombre lleva oficialmente.

*la guerra y el terror* o *La lucha contra el terrorismo*. Hasta hace tres décadas, en la ciudad existía un conocimiento limitado acerca de sus autores y de la obra, lo que no favoreció una adecuada valoración local del mural ni del aporte artístico de los jóvenes estadounidenses que lo realizaron.

La mayoría de los murales del Museo Regional Michoacano siguen las pautas y temáticas características del muralismo mexicano de la época: héroes y hechos históricos de la nación, la vida de las comunidades indígenas, la lucha de obreros y campesinos, o la representación del progreso como aspiración del país. Estos temas fueron plasmados desde una visión de acendrado nacionalismo, sustentada en los ideales emanados de la Revolución Mexicana. En tanto, el mural de Kadish y Guston constituye una disonancia dentro del conjunto, e inclusive en relación con otras obras murales producidas en Michoacán y en México durante la etapa posrevolucionaria.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> MERCADO LÓPEZ, *Arquitectura y murales en Michoacán*.

La obra impacta por sus dimensiones —alrededor de cien metros cuadrados—, pero sobre todo, por la fuerza y crudeza de las imágenes, que no dejan sitio para la indiferencia del espectador. Su contemplación suscita una amplia gama de reacciones: el estupor ante la monumentalidad y la fuerza de las figuras humanas; la confusión que provoca la diversidad de escenas aparentemente inconexas; la dificultad para interpretar las imágenes y descifrar el mensaje que los autores trataban de transmitir; o incluso, cierto rechazo frente a la violencia representada, a algunos símbolos religiosos y a las alusiones a ideologías extremistas.



FUENTE: FOTOGRAFÍA DIGITAL., E. MERCADO, 2025.

IMAGEN 1. MURAL DE PHILIP GUSTON Y REUBEN KADISH, UBICADO EN EL SEGUNDO PATIO DEL MUSEO REGIONAL MICHOACANO "DR. NICOLÁS LEÓN CALDERÓN", MORELIA, MICHOACÁN, MÉXICO. REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INAH

No obstante, la obra siempre consigue despertar la inquietud y curiosidad respecto a su significado, la identidad y origen de sus autores, la manera en que llegaron a esta ciudad para ejecutarla, así como el mensaje que deseaban transmitir. El interés aumenta al saberse que el mural permaneció cubierto durante cerca de tres décadas, lo cual conduce a preguntarse quién y por qué tomó esa decisión, cómo logró sobrevivir la obra, de qué manera se efectuó su rescate y restauración, y cuál es el valor estético y la vigencia del mensaje transmitido.

### UN ACERCAMIENTO INICIAL A LA OBRA

El análisis e interpretación de las imágenes plasmadas en el arte pueden abordarse desde perspectivas muy complejas, como la propuesta por Panofsky.<sup>3</sup> Sin embargo, para quienes no son especialistas en artes plásticas o en el muralismo en particular, resulta indispensable contar al menos con algunos criterios básicos que permitan aproximarse a una expresión de este tipo. En este caso, siguiendo la propuesta de Myers, se han considerado los siguientes: el asunto que trata la obra, la técnica empleada, la intención del artista, y el sentimiento o emoción que puede suscitar en el espectador al contemplarla.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> PANOFSKY, *Estudios sobre iconología*.

<sup>4</sup> MYERS, *Las bellas artes*, pp. 5-8.

El asunto, tema o motivo, alude a los rasgos característicos de una creación artística. En ella, el artista puede plasmar un ser concreto de la realidad, una analogía derivada de la experiencia, una visión refinada o idealizada del mundo,

una expresión impersonal de la geometría o bien, la proyección de su mundo espiritual, entre otras posibilidades.

La técnica de ejecución se refiere fundamentalmente al soporte sobre el cual se plasma la obra, así como a los materiales y la forma de emplearlos. No obstante, aun con el uso adecuado de los recursos materiales no se garantiza la calidad de la pieza, pues la técnica constituye solo un medio para realizarla y no su causa.

La intención del artista es un factor esencial al juzgar una obra y su valor, que depende, en primer lugar, de la calidad de esa intención y del éxito en su realización técnica. Por lo mismo, no resulta objetivo ni razonable comparar a distintos autores, aun siendo contemporáneos, y menos aún medir su calidad con base en conceptos artísticos de otras épocas o corrientes estilísticas diferentes.

En última instancia, el sentimiento y la emoción que una obra despierta en el espectador son los elementos que pueden llevar a preferir a determinado artista, corriente o escuela de arte sobre otras. Descubrir estas inclinaciones personales respecto de las expresiones plásticas puede motivar la exploración y comparación de nuevos ejemplos, artistas y estilos, ampliando así nuestro conocimiento sobre el arte.<sup>5</sup>

Con estas consideraciones, y a partir de las imágenes plasmadas en el mural, centraremos el análisis en su composición, estructurada en un panel principal y dos paneles laterales de menores dimensiones. Lo primero que se ad-

<sup>5</sup> MYERS, *Las bellas artes*, pp. 5-8.

vierte es la complejidad de la obra, ya que no existe una sola figura o escena, sino varias; entre algunas de ellas puede encontrarse cierta relación, mientras que otras parecen inconexas.

El panel principal es de gran tamaño: ocupa la altura total del muro norte del segundo patio del edificio, equivalente a dos niveles (Imagen 2). A su vez, ese panel se encuentra dividido en dos segmentos: en la parte superior se representa un espacio en el que predominan figuras de victimarios, en tanto que en la sección inferior se distingue una especie de sótano ocupado por víctimas atadas y torturadas.

En el panel principal, una figura colosal trata de salir del inframundo, pero tres de sus verdugos lo impiden a golpes, lo empujan hacia abajo y hacia afuera, generando la impresión de que la víctima caerá sobre el espectador. En ese mismo espacio, un personaje encapuchado sostiene entre sus piernas una cruz y, a su lado, un libro atravesado por un cuchillo. También se distingue una esvástica y, bajo la túnica de otro encapuchado, se ocultan unas botas militares. Un tercer encapuchado empuña un látigo que es sujetado con fuerza por la mano de un militante comunista, en un intento por impedir que continúe el suplicio.



FOTOGRAFÍA DIGITAL., E. MERCADO, 2025.

IMAGEN 2. PANEL PRINCIPAL DEL MURAL DE GUSTON Y KADISH EN EL MIRM.  
REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INAH

En la parte lateral derecha, manos anónimas alzan una hoz, un martillo y una bandera roja. En el centro de la escena superior, dos figuras misteriosas y cubiertas con túnicas, se alejan del lugar de tortura atravesando un acceso que conduce a un sinuoso camino inserto en un paisaje montañoso. En el nivel inferior, además de la musculosa figura del hombre decapitado que se desploma por la agresión de sus verdugos, aparece una mujer atada a un poste, con el rostro oculto tras su cabellera y desfallecida por la cruel tortura; a su lado yace rígido el cuerpo de un hombre electrocutado por un dispositivo en forma de casco colocado sobre su cabeza (Imágenes 18 y 19).

Existen también dos paneles laterales ubicados en los corredores del costado poniente del patio: uno en la planta alta y otro en la planta baja del inmueble. En el panel lateral superior se representa a una figura yacente que es bajada de la horca por un hombre musculoso y barbado, quien se auxilia de unas telas, en tanto que una mujer sostiene el brazo inerme del ajusticiado (Imagen 3).

En el panel inferior aparece una cabeza sostenida por una tela que, al parecer, corresponde al cuerpo representado en primer plano del panel principal. Detrás de ella se abre un pasadizo que conduce desde el sótano hacia la superficie; en el recorrido, una máscara cuelga de un panel o mueble de madera, mientras que al fondo pende un lienzo con escenas de tortura. Tras este, se extiende un largo pasillo con una escalinata por la que ascienden dos personajes (Imagen 4).



FUENTE: FOTOGRAFÍA DIGITAL., E. MERCADO, 2025.

IMAGEN 3. PANEL LATERAL SUPERIOR DEL MURAL DE GUSTON Y KADISH  
EN EL MRM. REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INAH

IMAGEN 4. PANEL LATERAL INFERIOR DEL MURAL DE GUSTON Y KADISH EN EL MRM. REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INAH

FUENTE: FOTOGRAFÍA DIGITAL., E. MERCADO, 2025.



En lo relativo a la técnica, las restauradoras Kelly y Faltermeier han señalado que se utilizó el *buon fresco*, es decir, el fresco verdadero con añadidos al *secco*, una modalidad pictórica difícil y poco frecuente.<sup>6</sup> En términos generales, la técnica del fresco consiste en aplicar pigmentos directamente sobre un enlucido húmedo, que al secarse permite su adherencia al mortero y al muro. En murales de grandes dimensiones, esta operación debe realizarse por secciones, ya que sería imposible mantener húmeda una superficie extensa mientras se pinta. Por su parte, la técnica al *secco*, consiste en aplicar pigmentos sobre áreas ya secas.

La solución técnica del mural presenta otra particularidad: no existe un único punto de vista, sino varios que confluyen en una composición de perspectivas diversas y complejas. Según el lugar donde se sitúe el espectador —ya sea en la planta baja o en los pasillos del primer nivel del edificio—, la obra se percibe de manera distinta en cada caso; ello se advierte particularmente al contemplar el gran cuerpo humano que cae en el panel principal. Asimismo, la figura del hombre electrocutado fue plasmada en perspectiva —en escorzo—, lo que aporta una mayor riqueza plástica al conjunto y evidencia el dominio técnico del dibujo por parte de los autores. En una primera impresión, el tratamiento de las figuras humanas, tanto en escorzo como en desnudo, remite a algunas obras del Renacimiento italiano, aspecto al cual volveremos más adelante.

<sup>6</sup> ARCHIVO DEL MUSEO REGIONAL MI-CHOACANO (AMRM), KELLY Y FALTERMEIER, *La lucha contra la guerra y el terror*, p. 1.

IMAGEN 5. SEGUNDO PATIO DEL MRM.  
REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INAH

FUENTE: FOTOGRAFÍA DIGITAL, E. MERCADO, 2025.





FUENTE: FOTOGRAFÍA DIGITAL, E. MERCADO, 2025.

IMAGEN 6. SEGUNDO PATIO DEL MRM.  
REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INAH

La disposición de los paneles y la diversidad de perspectivas que en ellos se observan responden al reto de ejecutar una pintura de grandes dimensiones en un espacio arquitectónico relativamente reducido (Imágenes 5 y 6). Esta ingeniosa solución fue explicada en un artículo publicado en 1935 en un periódico local, cuyo autor, Benjamín Molina, señalaba que el recinto presentaba dificultades, pues no permitía contar con la distancia suficiente entre la obra y el espectador para lograr una adecuada apreciación del mural, lo que obligaba a perspectivas forzadas. El problema se resolvió mediante un hábil juego en la posición de las figuras “de manera tal, que las formas se acomoden a la necesidad del observador para poder ser vistas, tanto desde abajo como del barandal, sin que por esto sufran las formas alteración alguna al variar el nivel del visitante”.<sup>7</sup>

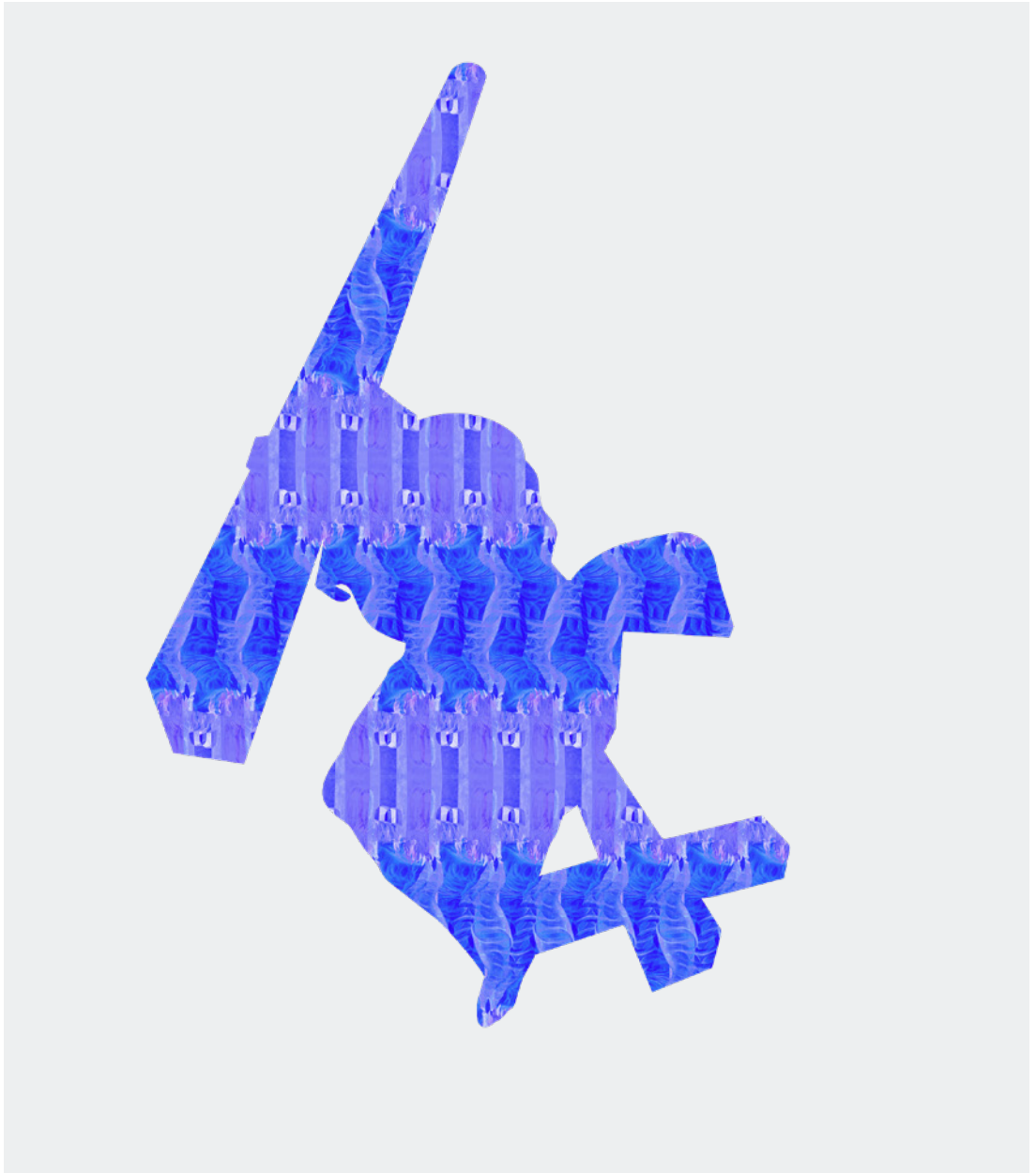
<sup>7</sup> MOLINA, “El fresco de Kadish y Goldstein”, p. 1.

Con el paso del tiempo, algunas secciones del mural sufrieron daños e incluso pérdidas, mientras que los colores se degradaban por efecto de la luz solar que hería constantemente el muro. Gracias a la intervención más reciente, realizada a finales de 2024, fue posible contemplar la obra con el esplendor que debió de tener al momento de su conclusión y advertir con mayor precisión las características descritas por Kelly y Faltermeier: la composición es audaz y está conformada por retículas abstractas interrumpidas y formas humanas curvilíneas entrelazadas. Las figuras monumentales, de musculatura temeraria y desnuda, entran y salen de la colosal arena con energía vertiginosa, precipitándose hacia

adelante o hacia atrás y aplastando el minimizado punto de vista del espectador. Otras, ocultas bajo capuchas y sotanas, se arrastran entre capas de luz y oscuridad, entre huecos y escaleras. Instrumentos de guerra y tortura contrastan con telas que flotan y espectros con vestiduras desaliñadas. El mural expresa la resistencia y el sufrimiento del cuerpo humano. La mujer atada a un poste evoca la forma de un signo de interrogación que cuestiona al espectador, mientras que la figura femenina que sostiene el brazo inerte remite a la escena de *La Piedad*.<sup>8</sup>

¿Cómo dilucidar el mensaje que encierra esa multiplicidad de escenas, personas y objetos plasmados en el mural? Como toda creación artística, el conocimiento del contexto histórico, de sus autores y de sus circunstancias constituye una guía para aproximarse a las respuestas, apoyándose tanto en testimonios personales como en investigaciones realizadas por especialistas nacionales y extranjeros.

<sup>8</sup> AMRM, KELLY Y FALTERMEIER, *La lucha contra la guerra y el terror*. pp. 1-2.



# TIEMPO Y CIRCUNSTANCIA

En 1934, Philip Guston (1913-1980), Reuben Kadish (1913-1992) y Jules Langsner (1911-1967) tenían poco más de veinte años cuando llegaron a la ciudad de Morelia para realizar el mural en el Museo Michoacano. Su niñez y juventud transcurrieron en una época y en una situación familiar marcadas por condiciones complejas.

Las primeras décadas del siglo XX estuvieron signadas por profundas transformaciones sociales, económicas y políticas que afectaron a todo el mundo. En ese contexto incierto y amenazante tuvieron lugar dos grandes revoluciones sociales: la Revolución mexicana (1910) y la Revolución rusa (1917), que despertaron la esperanza de cambios positivos para amplios grupos de la población. Sin embargo, para alcanzar esas transformaciones se consideraba indispensable destruir los sistemas políticos, económicos y sociales anteriores, con el propósito de construir un nuevo orden.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Durand Alcántara señala el anhelo de las revoluciones mexicana y rusa por alcanzar una recomposición social en sus respectivos países; por su parte, Ortiz Mena destacó la influencia del pensamiento marxista y socialista en la formulación de la Constitución mexicana de 1917; mientras que Almeyra Casares puntualizó las afinidades y divergencias de ocho movimientos armados desarrollados en distintos países a lo largo del siglo XX. Cfr. DURAND ALCÁNTARA, “Cien años de Revolución Rusa y la Revolución Mexicana”, p. 600; ORTIZ MENA, *El desarrollo estabilizador*, pp. 10-13; ALMEYRA CASARES, *Ocho revoluciones sociales del siglo XX*.

Durante el periodo comprendido entre la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), la crisis financiera y la confrontación ideológica entre comunismo, capitalismo y nacionalsocialismo propiciaron que, al colonialismo del siglo anterior, se sumara el expansionismo de regímenes totalitarios en Rusia, Italia, Alemania o Japón. En países como España, una cruenta guerra civil se convirtió en campo de experimentación militar de varias potencias europeas. El rechazo hacia minorías y grupos étnicos, así como las rivalidades políticas y religiosas, desataron oleadas de persecución y violencia pocas veces vistas en diversos países. Todo ello, a la postre, contribuiría al estallido de una nueva conflagración mundial.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Bosemberg presentó un análisis de las causas de las dos grandes guerras del siglo XX; con una perspectiva de amplia temporalidad muestra la multiplicidad de factores que ocasionaron esos conflictos armados. **BOSEMBERG**, “Las guerras mundiales”.

<sup>11</sup> **SALVADORI**, *Breve historia del siglo XX*; **SILES SALINAS**, “Las ideas y la cultura durante el siglo XX en Europa y América”, pp. 39-47.

<sup>12</sup> **LOMBARDO TOLEDANO**, “El sentido humanista de la Revolución Mexicana”, p. 178.

No obstante, en medio del caos también surgieron atisbos de esperanza y solidaridad humana. En los campos de la ciencia, las humanidades y el arte se produjeron avances, transformaciones y voces críticas que se alzaban contra la violencia y vislumbraban la posibilidad de un mejor futuro.<sup>11</sup>

## EL MÉXICO POSREVOLUCIONARIO Y EL MURALISMO

En México, la Revolución de 1910 y las violentas confrontaciones armadas subsecuentes, no solo trastocaron el orden político del largo gobierno de Porfirio Díaz. La Revolución fue, en cierto sentido, “un descubrimiento de México por los mexicanos”,<sup>12</sup> lo que provocó conmoción y permitió que estos tomaran conciencia de sí mismos y de la realidad na-

cional. Condujo, además, a la construcción de un ser renovado, el ser mexicano, con lo cual “nació el propósito de reivindicar todo lo que pudiera pertenecernos: el petróleo y la canción, la nacionalidad y las ruinas”.<sup>13</sup>

El Ateneo de la Juventud fue uno de los grupos que más influyó en la configuración de esa visión renovada de nación, difundiendo sus ideas a través de iniciativas como sus célebres conferencias o la fundación de la Universidad Popular Mexicana en 1912.<sup>14</sup> Por su parte, en 1916, Manuel Gamio planteó la imperiosa necesidad de integrar a los grupos originarios y a las comunidades campesinas a la vida nacional y al progreso como condición indispensable para lograr el desarrollo del país.<sup>15</sup> En el plan de la Dirección de Estudios Arqueológicos y Etnográficos de la Secretaría de Agricultura y Fomento, formulado en 1918, Gamio delineó las líneas de acción necesarias para alcanzar una vida ideal y plena para las comunidades campesinas y urbanas en su dimensión social, económica, política y física.<sup>16</sup> Bajo esas premisas, los planes y programas de gobierno emanados de la Revolución establecieron entre sus prioridades la reivindicación de los pueblos indígenas y campesinos, procurando extender los efectos positivos de la modernidad a todos los habitantes del país.

Las acciones de los gobiernos posrevolucionarios se enfocaron en la salud, la educación, la vivienda, las comunicaciones e incluso el fomento al turismo, como medios para lograr la mejora material, social y espiritual de

<sup>13</sup> NOELLE GRAS, “Arquitectura mexicana 1952-1985”, p. 450.

<sup>14</sup> CASO ANDRADE, *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, p. 178.

<sup>15</sup> GAMIO MARTÍNEZ, *Forjando Patria*.

<sup>16</sup> GAMIO MARTÍNEZ, *The population of the Valley of Teotihuacán*, p. IX.

las comunidades rurales y urbanas. La visión social de la Revolución mexicana también se reflejó en la arquitectura y en otras manifestaciones como la pintura, la danza, la música o el cine, que fungieron como vehículos de difusión del renovado concepto de nación y sus ideales. Ese ambiente resultó propicio para que personajes como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, junto con una pléyade de artistas nacionales y extranjeros, expresaran esa visión en sus murales.

A inicios de la década de 1930 ya se habían institucionalizado las manifestaciones artísticas vinculadas con la arquitectura oficial, donde el muralismo se convirtió en un medio de propaganda ideológica de la Revolución mexicana. En este sentido, Fuentes Rojas señaló:

Ante la insuficiencia de espacios educativos, en 1932 el Lic. Narciso Bassols, secretario de Educación Pública, y Aarón Sáenz, jefe del Departamento Central, tomaron la determinación de llevar a cabo un “plan socializador de la educación urbana”, entre cuyos objetivos prioritarios estaba el de construir o reparar edificios escolares [...] la lógica y la economía fueron punto de partida [...]. En este plan se establecía la necesidad de eliminar elementos decorativos [...] no obstante la intención de suprimir toda la decoración, se decidió introducir elementos plásticos, tales como relieves, esculturas o pinturas murales con el fin de estimular la vivencia artística en los alumnos.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> FUENTES ROJAS, “Escuela Emiliano Zapata”, pp. 27-31.

Por su parte, Siqueiros sostenía que el camino para el hombre no podía ser otro que el de la revolución. En su opi-

nión, el artista surgido de ella era conducido por un impulso colectivo y por una teoría vital que encausaba el arte moderno en contraposición al decadente arte europeo, llevándolo por la ruta de un progreso artístico que había sido frenado por la sociedad burguesa.<sup>18</sup>

El muralismo se consolidó como el movimiento plástico emblemático de la Revolución mexicana, de modo que artistas de diversos países se nutrieron de sus ideas. Entre ellos se encuentran el pintor español Gabriel García Maroto;<sup>19</sup> las hermanas Marion y Grace Greenwood; Pablo O'Higgins e Isamu Noguchi, estos últimos de nacionalidad estadounidense y partícipes en la realización de los famosos murales del Mercado Abelardo Rodríguez de la Ciudad de México, junto con destacados pintores mexicanos bajo la tutela de Diego Rivera.<sup>20</sup> Dichos artistas extranjeros se sentían fuertemente atraídos no solo por la dimensión estética del muralismo mexicano, sino, sobre todo, por su contenido social como heraldo de un nuevo orden y por su compromiso con la reivindicación y la mejora de las condiciones de vida de las masas obreras y campesinas.

## **LA UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO, CRISOL DE LA TRANSFORMACIÓN**

En Michoacán, los gobiernos emanados de la Revolución buscaban modificar las estructuras sociales y económicas prevalecientes en consonancia con los programas naciona-

<sup>18</sup> RODRÍGUEZ PAMPROLINI, “Siqueiros y la Revolución”, pp. 5-6

<sup>19</sup> PAVLIOUKÓVA, “Las huellas del artista viajero”, pp. 53-59.

<sup>20</sup> FUENTES ROJAS, “El Abelardo Rodríguez”, p. 22.

les. En su capital, la ciudad de Morelia, esos afanes transformadores se confrontaban con una fuerte tradición y con particulares concepciones de mundo. Gobernantes como Lázaro Cárdenas y Francisco J. Múgica emprendieron reformas que, con frecuencia, hallaban resistencia en algunos sectores sociales, económicos y religiosos reacios al cambio.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> MÚGICA, *Estos mis apuntes*, pp. 121-122.

<sup>22</sup> CARR, *Old Mother Mexico*, p. 211.

<sup>23</sup> CARR, *Old Mother Mexico*, p. 214.

<sup>24</sup> ARREOLA CORTÉS, *Historia del Colegio de San Nicolás*. El origen de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo se remonta al Colegio de San Nicolás, fundado en el siglo XVI en Pátzcuaro por Vasco de Quiroga, primer obispo de Michoacán. Con el traslado de la sede episcopal a la entonces Valladolid —hoy Morelia— en 1580, la institución también fue reubicada, consolidándose con el tiempo como la principal entidad educativa del estado. En el siglo XIX recibió el nombre de Colegio de San Nicolás de Hidalgo, en honor al cura Miguel Hidalgo, prócer de la independencia y antiguo rector de la institución.

Pese a lo anterior, poco a poco, la idea de la transformación fue ganando terreno. Harry Carr, periodista estadounidense que visitó Morelia en 1930 acompañando a un grupo del Automobile Club of Southern California, relató en su libro *Old Mother México*, publicado en 1931: “Lo que ha pasado en Morelia es lo que pasará en todo México, normas sanitarias modernas planeadas por jóvenes universitarios [...] pavimentos asfálticos modernos que transportan automóviles [...] Morelia es la ciudad más limpia que he visto”.<sup>22</sup> Más adelante añadía: “El gobernador de Michoacán en ese momento era un joven llamado Lázaro Cárdenas, uno de los hombres del destino de México: tímido, sencillo, sin afectación y terriblemente serio. Se había rodeado de un grupo extraordinario de jóvenes, ingenieros, encantadores jóvenes universitarios. Han hecho de Morelia una ciudad modelo”.<sup>23</sup>

Para llevar a cabo esos cambios, el gobierno estatal contaba con una aliada fundamental: la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, creada en 1917 como institución autónoma de educación superior<sup>24</sup> y cuyos orígenes se

remontaban al siglo XVI. No obstante, esta casa de estudios también formaba parte del juego político local del momento.

En la década de 1930, Michoacán se vio envuelto en un conflicto político derivado de la confrontación entre los seguidores de Lázaro Cárdenas —gobernador entre 1928 y 1932— y los de su sucesor, Benigno Serrato —gobernador entre 1932 y 1934—. Cárdenas había establecido una relación cordial con la comunidad universitaria, que apoyaba su proyecto socialista. Con la llegada de Serrato al poder, este designó como rector al licenciado Gustavo Corona Figueroa (1932-1934),<sup>25</sup> y la universidad se dividió entre quienes simpatizaban con Cárdenas —identificados como socialistas—, y quienes respaldaba al gobierno de Serrato.

Por su parte, el rector Corona incorporó en la institución a catedráticos procedentes de la Universidad Nacional, varios de ellos identificados con las ideas de José Vasconcelos. La nueva administración impulsó reformas siguiendo el modelo de dicha universidad. La reforma a la Ley Orgánica de la Universidad Michoacana despertó el rechazo de una parte del estudiantado y del profesorado, originando un conflicto en 1933 que solo concluyó en agosto, gracias a la intervención del propio Cárdenas en apoyo al rector Corona y a su gestión. Sin embargo, tras la muerte del gobernador Serrato en un accidente aéreo a finales de 1934, el licenciado Corona se vio obligado a dejar la rectoría.<sup>26</sup>

A pesar de las complejas circunstancias, la actuación del rector Corona dejó una profunda huella en la institución.

<sup>25</sup> Gustavo Corona Figueroa fue Licenciado en Derecho por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, véase GUTIÉRREZ LEGORRETA, “Gustavo Corona Figueroa, 1932-1934”, pp. 107-113.

<sup>26</sup> ARREOLA CORTÉS, “La Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo”, pp. 90-91.

El poeta Martínez Ocaranza afirmó que impulsó un renacimiento en la Universidad Michoacana y en el antiguo Colegio de San Nicolás, su sede principal. Con él arribó un grupo de intelectuales, escritores, poetas y artistas procedentes de la Ciudad de México. Entre ellos se encontraban Manuel Moreno Sánchez, cuyas notables cátedras abrevaban del pensamiento de Bergson, Nietzsche y otros intelectuales modernos, lo que provocaba inquietud en la comunidad académica y estudiantil; Ernesto Carpy; Enrique Ramírez y Ramírez; el poeta Marco Antonio Millán; y Benjamín Molina, pintor y dibujante excepcional que divulgó la obra de André Gide, André Breton y Pablo Picasso. Sin duda, bajo su rectoría se vivió un florecimiento cultural en la universidad<sup>27</sup> y, con ello, un renacimiento artístico en la ciudad de Morelia.

<sup>27</sup> MARTÍNEZ OCARANZA, *Autobiografía*, pp. 76-79.

## **MURALISTAS EXTRANJEROS EN LA UNIVERSIDAD MICHOACANA**

Durante su gestión como rector, el licenciado Gustavo Corona entró en contacto con artistas extranjeros, a quienes invitó a realizar murales en distintos edificios de la universidad. Tal fue el caso de las hermanas Marion y Grace Greenwood, Philip Guston, Reuben Kadish y Ryah Ludins. Algunos de ellos dejaron testimonios acerca de cómo llegaron a Morelia y de su estancia en la ciudad.

Marion Greenwood relató que en 1933 visitó México con el propósito de conocer la obra mural que se realiza-

ba en el país y de buscar la oportunidad de participar en ese movimiento. En la Ciudad de México tuvo contacto con Pablo O'Higgins —colaborador de Diego Rivera—, quien, junto con Leopoldo Méndez y otros amigos, le aconsejaron ir a Taxco, donde pintó el mural *Mercado en Taxco* en ese mismo año. En Nueva York, Greenwood había conocido al médico Ignacio Millán, eminente oncólogo vinculado con destacados escritores y pintores mexicanos, quien la puso en contacto con el rector Gustavo Corona. En su entrevista, Marion mostró a Corona una fotografía de su mural en Taxco, y este le ofreció un muro en un recinto universitario, además cubrir los gastos de su estancia. Así, entre 1933 y 1934, Marion Greenwood plasmó *Paisaje y economía de Michoacán* en el Colegio de San Nicolás de Hidalgo.<sup>28</sup>

La hermana mayor de Marion, Grace Greenwood, llegó a la Ciudad de México en junio de 1933 y, tras un tiempo, viajó a Morelia, donde asistió a su hermana en la realización del mural del Colegio de San Nicolás. Posteriormente, el rector Corona le ofreció igualmente un muro en otro edificio universitario: el Museo Michoacano, donde también se encontraban las oficinas de la rectoría. Allí ejecutó *Hombres y máquinas* en 1934, en un muro vertical de estrechas proporciones.<sup>29</sup>

Por su parte, la estadounidense Ryah Ludins había manifestado desde su época de estudiante en Europa un marcado interés por el fresco. Tras la Gran Depresión de 1929 orientó su obra hacia la crítica de la proliferación de las máqui-

<sup>28</sup> SECKLER, “Entrevista a Marion Greenwood”.

<sup>29</sup> OLES, *Las hermanas Greenwood en México*, p. 46.

nas y de sus nefastos efectos en la sociedad, derivados del cierre masivo de empresas en Estados Unidos. En 1933 viajó a México, donde colaboró con Pablo O'Higgins, a quien ya conocía de su país. En su testimonio, Ludins expresó su alivio al llegar a México, un lugar donde, a su juicio, la sociedad aún no se había convertido en esclava de la maquinaria industrial. Durante su viaje, en Morelia, encontró un grupo de jóvenes políticos interesados en promover un renacimiento local del arte, la literatura y la música. El rector Corona le encomendó un mural en el Museo Michoacano, otorgándole plena libertad creativa, como difícilmente hubiera tenido en su país de origen.<sup>30</sup> Allí pintó *La industria moderna*, concluido en 1934 y posteriormente cubierto con el mural titulado *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* de Federico Cantú, en 1952.

<sup>30</sup> COMISARENCO, "Painting Murals in Michoacán", p. 112.

En cuanto a Reuben Kadish y Philip Guston, ambos habían entablado relación con David Alfaro Siqueiros en Los Ángeles, California. Kadish mencionó que logró enrolarse como ayudante voluntario de Siqueiros durante la ejecución de los murales en el Plaza Art Center de esa ciudad en 1932. Por entonces, Siqueiros tenía la invitación para realizar un mural en Morelia, encargo que posponía debido a sus múltiples ocupaciones. Al conocer mejor el trabajo de Kadish y de Goldstein (posteriormente conocido como Guston), los recomendó para ejecutar lo que sería *La lucha contra la guerra y fascismo* en Morelia.<sup>31</sup> En 1934, Guston y Kadish

<sup>31</sup> TULLY, "Biography".

viajaron a la capital michoacana en compañía de su amigo Julius Langsner, poeta y escritor en ciernes. A su llegada quedaron impresionados por la personalidad del licenciado Corona; al respecto, Guston escribió: “El rector recorre la ciudad culturalmente, es un mecenas, la imagen de Lenin, y quiere hacer de su ciudad una moderna Florencia”.<sup>32</sup>

Estos artistas extranjeros compartían el interés por el movimiento muralista mexicano, además de la búsqueda de espacios y oportunidades para desarrollar sus ideas. Las obras que realizaron en Morelia fueron más que una expresión artística acorde con las tendencias de la época: en conjunto formaron parte del programa de difusión cultural de la Universidad Michoacana, bajo la convicción del rector Corona de impulsar un renacimiento cultural en la ciudad.

Aunque los murales realizados por extranjeros durante la gestión de Corona abordaban temáticas diversas, no resultaban distantes entre sí. Todos hacían eco del llamado del muralismo mexicano para convertir el arte en un medio de expresión de las circunstancias y anhelos sociales de la época. Al mismo tiempo reflejaban la personalidad y las experiencias de sus autores, elementos indispensables para comprender sus particularidades, su mensaje, su significado y su valor artístico.

<sup>32</sup> ASHTON, *A Critical Study of Philip Guston*, p. 31.



# ¿QUIÉNES ERAN PHILIP GUSTON, REUBEN KADISH Y JULES LANGSNER?

Con frecuencia, el artista encuentra en sus propias experiencias, ideales y anhelos la fuente de su inspiración. Por ello, para comprender el mural realizado en Morelia por Guston y Kadish, con la colaboración de Langsner, resulta necesario adentrarse en sus trayectorias personales.

Jules Langsner (1911-1967) provenía de una familia judía emigrada de Austria a Estados Unidos. En Los Ángeles, California, entabló amistad con los hermanos Jackson, Frank y Sanford Pollock; de ellos, Jackson llegaría a ser reconocido mundialmente como uno de los máximos exponentes del expresionismo abstracto en su país. Langsner estudió en la Belmont High School de Los Ángeles, donde frecuentaba a compañeros que asistían a la Manual Arts

High School, institución en la que mantuvo su relación con Jackson Pollock y conoció a Guston y Kadish.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> HATLEY, *Philip Guston Retrospective*, p. 14.

Reuben Kadish (1913-1992) y Philip Guston (1913-1980) también eran hijos de familias judías que habían emigrado a Estados Unidos huyendo de las persecuciones zaristas. Finalmente, sus familias se establecieron en Los Ángeles, donde ambos pasaron su juventud y descubrieron la vocación artística que marcaría sus vidas.

El padre de Reuben, Samuel Kadish, era socialista y, al llegar en 1910 al nuevo país, continuó con su actividad política. Frank, hermano de Reuben, militó en el Partido Comunista durante su juventud y se vinculó con movimientos sociales que apoyaban a los agricultores del sur estadounidense.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> KADISH, *In search of Samuel Kadish*, p. 49.

La infancia de Guston estuvo marcada por una tragedia: siendo aún niño, encontró a su padre colgado de una cuerda lanzada sobre la viga de un cobertizo, víctima de una profunda depresión. Tras este doloroso episodio, Philip volcó su energía en el dibujo, que se convirtió en refugio y vía de superación de las adversidades tempranas de su vida.<sup>35</sup>

<sup>35</sup> HATLEY, *Philip Guston Retrospective*, p. 14.

Kadish y Guston se conocieron en 1930 en el *Otis Art Institute* de Los Ángeles, donde entablaron amistad con Jackson Pollock y se incorporaron pronto a la vanguardia artística local. Sus estudios se centraron tanto en los grandes maestros del Renacimiento —Miguel Ángel, Giotto, Masaccio, Signorelli, Mantegna,<sup>36</sup> Piero della Francesca o Paolo Uccello— como en creadores modernos como Max

<sup>36</sup> HATLEY, *Philip Guston Retrospective*, p. 16.

Ernst y Giorgio de Chirico.<sup>37</sup> De esos años iniciales nació una amistad que los acompañaría toda la vida, aunque por sendas distintas: Kadish y Guston se dedicaron a las artes plásticas, mientras que Langsner se orientó hacia la escritura y la crítica de arte.

Como estudiantes, Guston y Kadish se adentraron en las teorías marxistas y cuestionaron la idea del “arte por el arte”. En la década de 1930, arte y política estaban estrechamente vinculados, de modo que su instinto político y artístico se desarrolló en paralelo, lo que los llevó a interesarse por los muralistas mexicanos que entonces trabajaban en California. Philip Guston y Jackson Pollock viajaron a Claremont, California, para observar el fresco *Prometeo*, que José Clemente Orozco pintaba en el Pomona College,<sup>38</sup> allí, probablemente, se produjo el primer contacto entre los jóvenes estadounidenses y el muralista mexicano.

Las ideas exploradas por Guston y Kadish fortalecieron su conciencia social y su creatividad artística, aunque también les acarrearón dificultades, pues vivían en un entorno hostil hacia cualquier manifestación asociada con el comunismo o el socialismo. En 1932, Estados Unidos apenas comenzaba a salir de la Gran Depresión, mientras que Los Ángeles transitaba de su pasado rural y agrícola hacia un desarrollo sostenido en la explotación petrolera y la industria cinematográfica. La política local era volátil y polarizada, y buena parte de la comunidad cinematográfica simpatizaba con las ideas de izquierda. Los conflictos laborales

<sup>37</sup> LANDAU, “Double Consciousness in Mexico”, pp. 78-79.

<sup>38</sup> HATLEY, *Philip Guston Retrospective*, p. 16.

eran continuos como secuela de la crisis, y con frecuencia derivaban en violencia. La ciudad contaba, además, con un gobierno abiertamente antisindical, que se preciaba de tener un escuadrón policiaco anticomunista llamado The Red Squad, comandado por un capitán Hynes.<sup>39</sup>

<sup>39</sup> GOLDMAN, “Siqueiros y tres de sus primeros murales en Los Ángeles”, p. 48.

Recordando esos años, Guston señaló que en 1932 o 1933, mientras trabajaba en una fábrica, se vio envuelto en una huelga que el Ku Klux Klan ayudó a romper. Aquella amarga experiencia lo inspiró a realizar una serie de pinturas sobre esa agrupación extremista, exhibidas en una librería de Hollywood, donde un grupo del Klan ingresó para mutilar varios de los lienzos. En 1933, Guston y Kadish participaron en una muestra colectiva en el John Reed Club de Los Ángeles, en la que presentaron una serie de murales portátiles sobre el tema *The American Negro*. La obra de Guston resultó particularmente incendiaria al abordar el caso Scottsboro, en el que nueve jóvenes afroamericanos fueron condenados a cadena perpetua por la supuesta violación de una joven blanca. El proceso fue sumamente polémico y, con el tiempo, se demostró que se había resuelto con pruebas falsas y circunstanciales, convirtiéndose en tema recurrente de múltiples obras literarias, teatrales, documentales y cinematográficas. Las piezas exhibidas en el John Reed Club fueron destruidas por vándalos no identificados, aunque todo parece indicar que pertenecían al Klan y al grupo anticomunista de Hynes. La experiencia de constatar el efecto del arte en la vida marcó profundamente a los jó-

venes pintores, y la inquietante imagen de las figuras encauchadas quedó grabada en la memoria visual de Guston.<sup>40</sup>

Los murales portátiles habían sido pintados en una bodega propiedad del artista mexicano Luis Arenal,<sup>41</sup> cuñado de Siqueiros. En una entrevista concedida a *American Art* en 1991, Kadish recordó que en 1932 logró hacerse un lugar como mandadero y ayudante voluntario de Siqueiros mientras este realizaba el mural *América Tropical* en el Plaza Art Center de Los Ángeles. Fue entonces cuando Siqueiros recomendó a Kadish y a Guston para la ejecución de un mural en Morelia.<sup>42</sup>

“Philip renunció a su trabajo y compró un Ford coupe por veintitrés dólares”, recordaba Kadish; “también llevamos a Jules Langsner, el poeta, que no tenía dinero”. A su llegada a la Ciudad de México tuvieron la noticia de que Siqueiros y Diego Rivera ya habían convencido al rector Corona de asignarles un muro en el Museo Michoacano. “Ya habíamos destrozado el coche”, mencionó Kadish; “enviamos a Phil para ver al rector [...] y dos días después llegó un telegrama para que fuéramos”.<sup>43</sup> Antes de partir a Morelia visitaron las pirámides, el templo de Quetzalcóatl, asistieron a corridas de toros y, como escribió Guston a su amigo Harold Lehman en una carta del 14 de julio de 1934, “quemé mi estómago con chile”.<sup>44</sup> Finalmente, arribaron a Morelia en agosto de 1934.

A su llegada, los jóvenes estadounidenses se sorprendieron gratamente por el marcado contraste cultural entre Es-

<sup>40</sup> HATLEY, *Philip Guston Retrospective*, p. 17

<sup>41</sup> ASHTON, *A Critical Study of Philip Guston*, p. 27.

<sup>42</sup> TULLY, “Biography”.

<sup>43</sup> ASHTON, *A Critical Study of Philip Guston*, p. 31.

<sup>44</sup> ASHTON, *A Critical Study of Philip Guston*, p. 31.

tados Unidos y México. Mientras que en su país habían sido expulsados de las escuelas por su activismo y sus relaciones conflictivas con las autoridades, en México probaron la tradición del mecenazgo oficial hacia las artes por las altas autoridades y el entusiasmo del rector Corona por impulsar la vida intelectual y artística de vanguardia en Morelia.

El muro asignado para la obra se encontraba en el Museo Michoacano, edificio al que se habían trasladado las oficinas de la Rectoría en 1933, por decisión del propio Corona, y donde permanecerían hasta 1939.<sup>45</sup>

Reuben Kadish consignó en un manuscrito las características de algunas de sus obras, señalando que el mural realizado en Morelia tenía una extensión de 1 024 pies cuadrados —equivalentes a 95.13 metros cuadrados— y que el costo de los materiales fue de 60 dólares, es decir, unos 210 pesos mexicanos de la época. El trabajo comenzó en agosto de 1934 y concluyó en enero de 1935.<sup>46</sup>

La experiencia de Kadish, Goldstein (Guston) y Langsner en Morelia resultó por demás buena. El 4 de octubre de 1934, Guston escribió acerca de sus avances en el fresco y describió el proyecto como una gran experiencia y de gran provecho para todos ellos; añadió que Orozco se encontraba en la ciudad para iniciar su propio fresco y había aprobado su trabajo.<sup>47</sup>

<sup>45</sup> RICO CANO, “Apuntes para la historia del Museo Michoacano”, p. 20.

<sup>46</sup> AMRM, Copia del manuscrito de Reuben Kadish acerca de sus obras, s.f.

<sup>47</sup> ASHTON, *A Critical Study of Philip Guston*, p. 32. Acerca de la presencia de Orozco en Morelia para pintar un mural, Ofelia Cervantes, viuda del poeta michoacano Ramón Martínez Ocaranza, recordaba que mantuvieron amistad con el licenciado Gustavo Corona, quien les comentó que cuando se desempeñaba como rector recibió una carta de José Clemente Orozco. En esa misiva, el muralista mencionaba haber propuesto al gobierno de Michoacán pintar la cúpula de Palacio Clavijero en Morelia; las autoridades no accedieron, a pesar de que no cobraría honorarios y únicamente solicitaba que se cubriera el costo del material y el salario de los obreros. CERVANTES, entrevista personal, 12 de marzo de 2001.



**IMAGEN 7. DE IZQUIERDA A DERECHA EN LA QUINTA, SEXTA Y SÉPTIMA POSICIÓN, RESPECTIVAMENTE, REUBEN KADISH, PHILIP GUSTON Y JULES LANGSNER, EN MORELIA, CA. 1934.**

FUENTE: FOTOGRAFÍA DIGITALIZADA, ARCHIVO DEL MUSEO REGIONAL MICHOACANO (AMRM).

Los jóvenes pintores realizaron algunas obras para sufragar parcialmente su estancia en la ciudad, entre ellas el retrato de Manuel Moreno Sánchez —magistrado del Tribunal Supremo de Justicia de Michoacán durante el gobierno de Serrato y profesor de la universidad—, así como grabados para pequeñas revistas locales. Fotografías de aquella época también muestran a los jóvenes estadounidenses compartiendo con habitantes de la ciudad en celebraciones

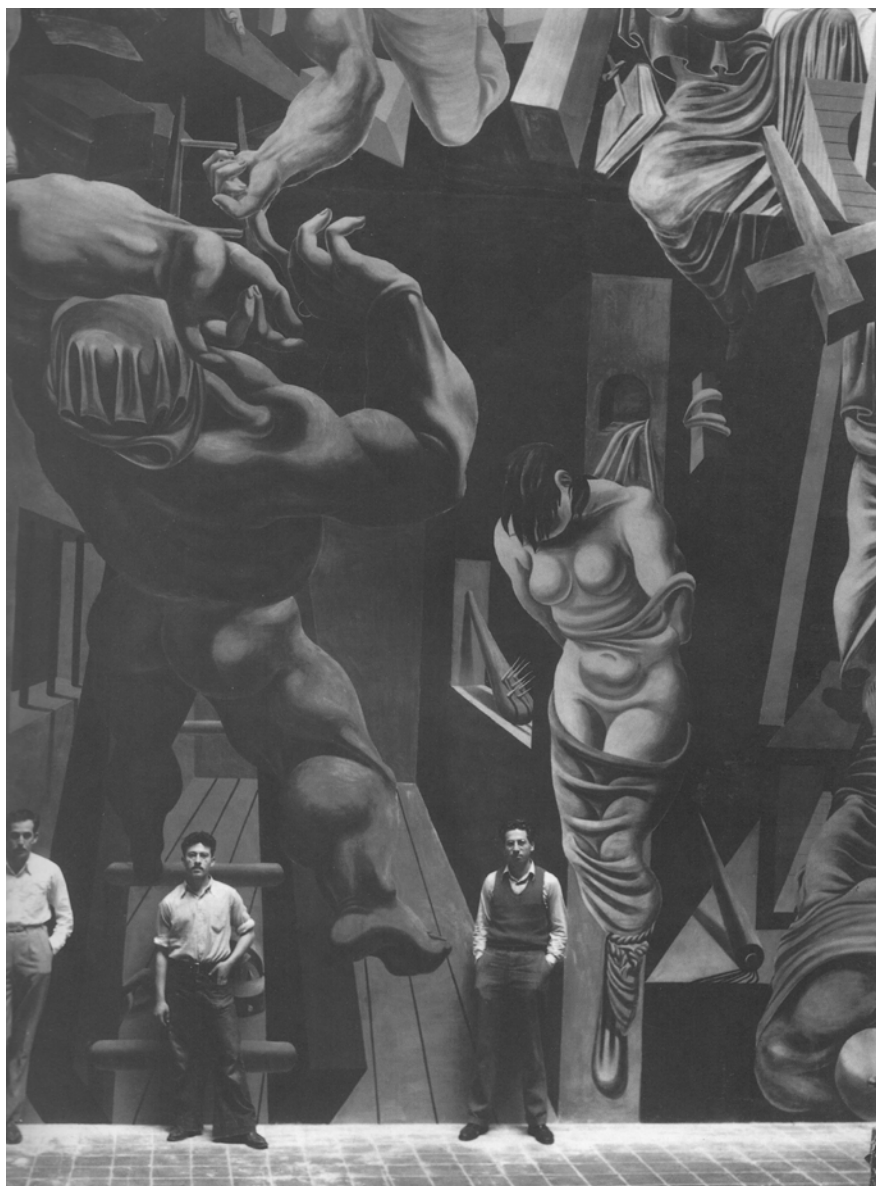
<sup>48</sup> ASHTON, *A Critical Study of Philip Guston*, p. 32.

populares (Imagen 7). Incluso, se les proporcionaron pasajes de ferrocarril para asistir a la toma de posesión del presidente Lázaro Cárdenas en la Ciudad de México.<sup>48</sup> En enero de 1935 concluyeron el mural y regresaron a su país de origen (Imagen 8).

La historia del mural y la estancia de sus autores en Morelia no estaría completa sin un matiz anecdótico. Según los apuntes de Reuben Kadish, existía el plan de pintar otros dos paneles complementarios, ubicados en la planta alta y baja del pasillo oriente del segundo patio del museo; sin embargo, nunca llegaron a realizarse. El galerista David McKee recordaba las pláticas con su amigo Guston, el cual le mencionó que, mientras Kadish y él trabajaban en la pintura, Langsner —conocido como el “poeta vagabundo”—, además de fungir como ayudante, se dio el tiempo de enredarse en un romance con la esposa de un político local. Al ser descubierto, los jóvenes no tuvieron otra alternativa que abandonar rápidamente la ciudad sin concluir del todo la obra.

Aun si esta anécdota no fuese cierta, merece incluirse como un desenlace novelesco de la aventura de tres jóvenes que buscaban un entorno propicio para explorar nuevas formas de hacer arte en un país que, al tiempo que afirmaba su identidad nacionalista tras la primera revolución social del siglo XX, abría sus puertas al pensamiento más innovador y progresista de la época.<sup>49</sup>

<sup>49</sup> MCKEE, entrevista personal, 13 de mayo de 2004.



FOTOGRAFÍA DIGITALIZADA, A.M.R.M.

IMAGEN 8. DE IZQUIERDA A DERECHA: PHILIP GUSTON, REUBEN KADISH Y JULES LANGSNER FRENTE AL MURAL EN EL MRM. REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INAH

Con el conocimiento del contexto histórico y de la experiencia vital de los autores, resulta posible adentrarse en el mural para desentrañar el significado de sus imágenes y el mensaje que pretendían transmitir.

# SIGNIFICADO Y MENSAJE

El contexto histórico y la vida personal de Guston y Kadish ofrecen claves fundamentales para comprender la temática y las influencias presentes en la realización del mural. También resulta relevante conocer otras obras producidas por ambos en esa época, con el fin de obtener una visión más amplia de sus ideas y tendencias artísticas.

Poco después de regresar de Morelia a Los Ángeles, Guston y Kadish pintaron un mural en el National Medical Center and Beckman Research de Hope, California, entre 1935 y 1936. Un artículo publicado por el periódico *Los Angeles Times* en 1998 lo describió como una obra de concepción ambiciosa y meticulosamente ejecutada, que representaba el progreso de la vida humana. Según el texto, la pieza se inspiró en un fresco de Luca Signorelli, pintado entre 1499 y 1504 en la catedral de Orvieto, Italia. Sobre las influencias en la obra realizada en la ciudad de Hope, se afirmaba:

Goldstein también tuvo la influencia de David Alfaro Siqueiros quien había ido a Los Ángeles a pintar un muro de la Calle Olvera, y de José Clemente Orozco, quien había sido comisionado para pintar el fresco de *Prometeo* en el Pomona College de Claremont. Alrededor de 1931, él (Goldstein) y Kadish viajaron a Morelia donde pintaron *The Struggle Against War and Fascism*, un mural de 40 por 25.5 pies en el palacio de verano de Maximiliano, bajo el patrocinio de Siqueiros.<sup>50</sup>

<sup>50</sup> MUCHNIC, “The Shock of the old”.

Aunque la nota contenía errores —atribuir el patrocinio a Siqueiros, ubicar la obra en el “palacio de verano de Maximiliano” y equivocar la fecha de ejecución—,<sup>51</sup> resulta significativo que identificara la obra con ese título. No obstante, en otras publicaciones estadounidenses aparecen dos variantes: *The Struggle Against War and Fascism* y *The Struggle Against Terrorism*.<sup>52</sup> En todo caso, ambos nombres aluden al contexto histórico en que se pintó el mural y probablemente constituyen una respuesta al llamado internacional de la izquierda, en particular a las consignas emanadas de la Internacional Comunista:

<sup>51</sup> Es importante aclarar que el edificio donde se encuentra el mural no fue el palacio de verano del emperador Maximiliano; este personaje únicamente se hospedó en ese lugar durante su visita a la ciudad de Morelia en el año de 1864. En esa época era propiedad de Manuel Malo y su esposa Francisca Román de Malo, a quien el emperador Maximiliano nombró Dama de Honor del Imperio. IBARROLA ARRIAGA, *Familias y casas de la vieja Valladolid*, p. 197.

<sup>52</sup> LANDAU, “Double Consciousness in Mexico”, p. 75.

<sup>53</sup> HÍJAR SERRANO, “Tesis para los treinta”, pp. 11-12.

La VI internacional comunista había proclamado en 1928 la consigna de clase contra clase y la crisis definitiva del capitalismo. La VII cambió a la de Frente Amplio y Frente Popular a partir del XIII Pleno de diciembre de 1933, lo cual significaba la construcción de un frente con todos los opositores a la guerra y al fascismo y al nazismo, con el fin de preservar la paz, la defensa de la Unión Soviética y la preservación de la democracia.<sup>53</sup>

La influencia de estas proclamas en el mural de Morelia es factible. Según el testimonio de Frank Kadish, aunque ni Reuben Kadish, ni Guston, ni Langsner eran miembros del Partido Comunista en Estados Unidos, sí estuvieron en contacto con su ideología a través de familiares, amigos,<sup>54</sup> y por la influencia de figuras como Siqueiros y Orozco, militantes activos y reconocidos de la izquierda mexicana.

No obstante, el título de la obra no es suficiente para comprender por completo los motivos plasmados en el mural ni su mensaje. El asunto es más complejo: aunque contaron con el apoyo de Siqueiros, la aprobación de Orozco e incluso algunas sugerencias de ambos, en la correspondencia de Guston desde Morelia se advierte su aversión hacia el expresionismo de los muralistas mexicanos; también afirmó su preferencia por el arte flamenco y alemán primitivo, así como por Miguel Ángel y Rafael, a quienes siguió estudiando durante su estancia en el Museo Michoacano.<sup>55</sup>

Los testimonios y la correspondencia de los autores no permiten dilucidar con certeza quién y cómo se definió la temática y los motivos del mural. Las investigaciones en torno a la vida y obra de Guston le confieren cierta preeminencia en la conceptualización y ejecución; sin embargo, Frank Kadish afirmaba que su hermano Reuben desempeñaba el papel más intelectual en la dupla.<sup>56</sup> Además, dado que el nombre de Langsner aparece inscrito en el muro, no puede descartarse su intervención en la definición conceptual de la obra, espe-

<sup>54</sup> KADISH, entrevista personal, 15 de marzo de 2001.

<sup>55</sup> ASHTON, *A Critical Study of Philip Guston*, p. 32.

<sup>56</sup> KADISH, entrevista personal, 15 de marzo de 2001.

57 SMITHSONIAN, “Jules Langsner papers. Biographical Note”.

cialmente considerando que con el tiempo se convirtió en un reconocido curador, historiador y crítico de arte.<sup>57</sup>

Otro posible indicio acerca de la posible inspiración del mural procede del libro *Old Mother México*, de 1931, escrito por Harry Carr, periodista del *Los Angeles Times*, quien narró su viaje a México acompañando a un grupo del Automobile Club of Southern California, que exploraba nuevas carreteras hacia el sur de la frontera. Entre las ciudades visitadas se encontraba Morelia, que describió en los siguientes términos:

MORELIA, la capital de Michoacán, es como una casa antigua de Nueva Inglaterra remodelada por un arquitecto con las puertas y la chimenea antiguas, pero con agua caliente y fría y teléfono. Lo que le ha sucedido a Morelia es lo que le sucederá a todo México: modernas normas sanitarias planificadas por jóvenes universitarios sentados en oficinas donde la Inquisición torturaba a herejes; modernas aceras de asfalto por las que circulan automóviles que pasan a toda velocidad por el monasterio donde el sacerdote general Morelos dejó caer su libro de oraciones a cambio de una espada.<sup>58</sup>

58 CARR, *Old Mother Mexico*, p. 211.

Resulta especialmente sugestiva la mención a antiguos edificios de la Inquisición donde se torturaba a herejes. Carr era un periodista muy conocido y popular en Los Ángeles por esa época, y no resulta aventurado suponer que, si Guston, Kadish y Langsner viajaron a México en automóvil, pudieron haber recurrido al club automovilístico o incluso leído el libro de Carr para informarse sobre la ruta; cabe la

posibilidad, además, de que hubieran tenido contacto personal con el periodista, indicio que amerita ser explorado en futuras investigaciones.

Lo que se hace evidente en su producción es la inclinación de los jóvenes hacia el arte renacentista. Ello se advierte tanto en el mural de Hope, California, como en las referencias de esa obra que indican que se inspiró en un fresco de Signorelli pintado alrededor del año 1500 en Orvieto, Italia.<sup>59</sup>

El acercamiento de Guston a los grandes maestros se remonta a sus años de estudiante en el Otis Art Institute de Los Ángeles, institución de enseñanza tradicional que fomentaba el análisis minucioso y la copia de obras reproducidas en libros y revistas.<sup>60</sup> Incluso, en 1973 Guston realizó la obra *Pantheon*, en la que aparecen escritos los nombres de Masaccio, Piero della Francesca, Giotto, de Chirico y Tiepolo.<sup>61</sup> En una entrevista de mayo de 1965 declaró: “Two artists always fascinate me —Piero della Francesca and Rembrandt”.<sup>62</sup>

Guston también reconoció haber sentido desde temprano una profunda impresión al contemplar la figura arrodillada con capucha inquisitorial en la pintura renacentista *Madonna della Misericordia*, pintada por Piero della Francesca entre 1445 y 1460 y conservada en la Pinacoteca Comunale de Sansepolcro, Italia.<sup>63</sup> Esa imagen constituye una pista relevante para comprender la posible inspiración del mural realizado en Morelia.

<sup>59</sup> CITY OF HOPE, “Guston & Kadish Mural – Duarte CA”.

<sup>60</sup> AUPING, “Introduction”, p. 16.

<sup>61</sup> HATLEY, *Philip Guston Retrospective*, p. 86.

<sup>62</sup> ASHTON, *A Critical Study of Philip Guston*, p. 95.

<sup>63</sup> LANDAU, “Double Consciousness in Mexico”, p. 84.

## EL SIGNIFICADO

Con los elementos anteriormente señalados es posible aproximarse al significado del mural que —como ya se indicó— está compuesto por un panel principal y dos laterales.

El panel lateral superior, en el que se representa el descendimiento de un hombre de una horca, si bien se ha considerado como una referencia al suicidio del padre de Guston, recuerda en cierta forma el descendimiento de Jesucristo de la cruz y a la recepción de su cuerpo por la Virgen María, tema ampliamente abordado en la historia del arte bajo el título genérico de *La Pietà*. En el mural de Guston y Kadish el cuerpo inerte no desciende de una cruz, sino de una horca. La ausencia de la cruz en representaciones de este tema no es inusual; precisamente, en *La Pietà* que se encuentra en la Catedral de Orvieto, Italia —esculpida por Ippolito Scalza alrededor de 1579— no se representa la cruz, sino una escalera que sirve de apoyo a José de Arimatea para bajar el cuerpo de Cristo con la ayuda de telas, a fin de entregarlo a su madre.

En la misma catedral de Orvieto se conserva una serie de pinturas de Luca Signorelli que pueden relacionarse con el mural de Guston y Kadish en Morelia. Estas pinturas se refieren al Apocalipsis y al Juicio Final, que incluyen pasajes acerca de la *Predicación del Anticristo*, el *Juicio Final*, así como de *La resurrección de la carne*, realizadas hacia 1503.<sup>64</sup> En particular, la escena conocida como *El castigo de los condenados* presenta una composición que recuerda al

<sup>64</sup> MONTEVERDI, *Las bellas artes. El arte italiano hasta 1850*, pp. 150-151.

panel principal del mural de Guston y Kadish: en la parte superior aparecen arcángeles dispuestos a combatir a los demonios, mientras que en la parte inferior se representa el infierno, donde los condenados son martirizados. Este conjunto pictórico se inspira en la *Divina Comedia* de Dante y, en particular, la escena de los condenados es de gran fuerza y crudeza.

Otra referencia renacentista se advierte en el cuerpo yacente, electrocutado y sin vida, representado en el mural de Morelia (Imagen 9), cuya disposición guarda una evidente similitud con el célebre escorzo de Andrea Mantegna, *La lamentación sobre Cristo muerto*, realizada hacia finales del siglo XV.<sup>65</sup>

Queda por analizar la escena lateral inferior del mural de Guston y Kadish, que se encontraba casi totalmente destruida y que, afortunadamente, fue recuperada en la restauración más reciente. Hasta entonces solo se conocía a través de registros fotográficos. En este panel se observa una cabeza humana separada del cuerpo y sostenida por una tela, una máscara colgada de una especie de mampara, un lienzo con imágenes de tortura y, al fondo, dos muros que delimitan una escalinata por donde suben dos figuras (Imagen 10).

De este conjunto de imágenes, destaca la figura del lienzo (Imagen 11) que, gracias a la acuciosa investigación de Ellen Landau,<sup>66</sup> puede afirmarse que se inspira en una antigua xilografía de Albert Kunne —conocido también como Albertus Duderstadt—.

<sup>65</sup> MONTEVERDI, *Las bellas artes. El arte italiano hasta 1850*, p. 214.

<sup>66</sup> LANDAU, “Double Consciousness in Mexico”, pp. 90-91.

Esta estampa narra el episodio del niño Simón, mártir y santo católico, cuya muerte dio lugar a la acusación infundada contra un grupo de judíos, condenados injustamente a morir en la hoguera en la ciudad de Trento, Italia, en 1475.

La evocación de este caso histórico, paralelo en su dimensión trágica a la injusticia sufrida siglos después por los jóvenes afroamericanos de Scottsboro, refuerza el sentido de denuncia presente en el mural.

Si bien es posible identificar en el mural estas antiguas fuentes de inspiración, también se advierten ciertos motivos vinculados con la vida de los autores y con los acontecimientos contemporáneos a la ejecución de la obra. En la parte superior del panel principal aparecen figuras envueltas en túnicas que atraviesan un vano adintelado, recurso que recuerda a formas similares en obras de Giorgio de Chirico, como *La canción de amor* (1914), con la cabeza separada del cuerpo, o *La incertidumbre del poeta* (1914), con el torso sin cabeza.



IMAGEN 9. HOMBRE ELECTROCUTADO, DEL MURAL DE GUSTON Y KADISH  
EN EL MRM. REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INAH

FOTOGRAFÍA DIGITAL., E. MERCADO, 2001.

IMAGEN 10. PANEL LATERAL INFERIOR DEL MURAL DE GUSTON Y KADISH  
EN EL MRM. REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INAH

FUENTE: FOTOGRAFÍA DIGITAL., E. MERCADO, 2025.





FUENTE: FOTOGRAFÍA DIGITAL., E. MERCADO, 2025.

IMAGEN 11. DETALLE DEL PANEL LATERAL INFERIOR DEL MURAL DE GUSTON Y KADISH EN EL MRM. REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INAH

<sup>67</sup> ROCHA PACHECO, *Arte, política y libertad de expresión*.

<sup>68</sup> HERNER DE LARREA, *Siqueiros del paraíso a la utopía*, pp. 59-60.

<sup>69</sup> HERNER DE LARREA, *Siqueiros del paraíso a la utopía*, p. 275.

La detallada investigación realizada por el reconocido caricaturista Gonzalo Rocha, bajo la conducción de Irene Herner, reveló influencias particularmente relevantes de Siqueiros en el mural de Guston y Kadish.<sup>67</sup> En una carta dirigida a Harold Lehman, fechada el 4 de octubre de 1934, Guston relató las veladas compartidas con Siqueiros durante su estancia en Morelia,<sup>68</sup> lo que hace más que verosímil su asesoría en la realización del mural. Años después, en otra carta del 14 de julio de 1943, Guston comentó a Lehman la impresión que le causó observar fotografías de *Ejercicio plástico*, obra experimental que Siqueiros había realizado en Argentina en 1933. En ella advirtió el uso del lenguaje cinematográfico, de la tal modo que “en la medida en que el espectador se mueve, las figuras se mueven y giran con él”.<sup>69</sup> Esta influencia resulta evidente en la monumental figura masculina del panel principal del mural de Morelia, cuya percepción varía según el punto de observación: la visión es distinta desde el nivel del piso que desde los corredores superiores.

Las propias experiencias de vida de los autores también desempeñaron un papel determinante en la elección de los motivos. En el panel principal se aprecia un victimario encapuchado con un libro atravesado por un cuchillo y una cruz entre las piernas; otro encapuchado porta una esvástica y oculta bajo su vestimenta un uniforme con botas militares; un tercero empuña un látigo, sujetado con firmeza por la mano de un militante comunista. La escena culmina

con manos anónimas que sostienen la hoz, el martillo y una bandera roja (Imagen 12). En este sentido, las figuras encapuchadas y la alusión al uniforme militar no solo remiten a la experiencia personal de los artistas tras la destrucción de sus obras en el John Reed Club de Los Ángeles, sino también al contexto político y social de la época, a las vivencias familiares y a su origen judío.

La historia familiar de Guston y Kadish estuvo marcada por malas experiencias derivadas de su origen y de sus afinidades ideológicas. Durante una visita a Morelia en 2001, Frank Kadish y Víctor Aronov comentaron que, en la década de 1930, la comunidad judía contaba con eficaces sistemas de comunicación internacional, de modo que en Estados Unidos se conocía bien el acoso al que eran sometidos los judíos en la naciente Alemania nazi. Aronov añadió que, en esa misma época, existió en Estados Unidos un movimiento antinmigrante y antijudío en el que participaron no solo grupos extremistas como el Ku Klux Klan, sino también sectores de la Iglesia católica que se sumaron a campañas antisemitas.<sup>70</sup>

Aunque Guston y Kadish nunca militaron en el Partido Comunista de Estados Unidos, algunos de sus familiares sí fueron miembros activos. Ellos, al igual que otros artistas de su generación, simpatizaban con la ideología de izquierda, considerada entonces una esperanza para las clases trabajadoras y campesinas. Sin embargo, aquella imagen idealizada del socialismo cambió radicalmente tras la Segunda

<sup>70</sup> VÍCTOR ARONOV, entrevista personal, 15 de marzo de 2001.

Guerra Mundial, cuando se revelaron los excesos de la dictadura de Iósif Stalin (1924-1953) en la Unión Soviética. A ello se sumó la ofensiva anticomunista impulsada en Estados Unidos por el senador Joseph McCarthy, lo que llevó a numerosos artistas estadounidenses a alejarse de alusiones políticas tanto en su vida personal como en su producción artística.<sup>71</sup>

<sup>71</sup> Resulta pertinente revisar la trayectoria del Partido Comunista de Estados Unidos, así como las implicaciones ideológicas de los movimientos artísticos de la época y sus repercusiones posteriores. Cfr. **DIANA y WASNER**, “Historia de los movimientos socialistas en EE.UU.”; **CASTELLANOS**, “Expresionismo abstracto: típicamente norteamericano”; **BELLIDO-PÉREZ**, “La instrumentalización propagandística del arte”.



FUENTE: FOTOGRAFÍA DIGITAL, E. MERCADO, 2025.

IMAGEN 12. DETALLE DEL PANEL PRINCIPAL DEL MURAL DE GUSTON Y KADISH EN EL MRM. REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INAH

## EL MENSAJE

El mural de Kadish y Guston en Morelia, junto con su azarosa existencia, constituye un testimonio de una etapa crucial en la historia de México y del mundo. La Revolución mexicana y sus ideales de reivindicación social actuaron como un catalizador que desencadenó la revaloración y toma de conciencia sobre lo mexicano, consolidando una identidad nacional que permeó todas las expresiones artísticas. El movimiento muralista se convirtió en el heraldo de ese pensamiento revolucionario, transformó el arte mundial y atrajo a creadores de diversos lugares del mundo, quienes encontraron en México un ambiente de vanguardia y de libertad creativa que, con frecuencia, les era negado en sus países de origen.

En ese contexto propicio para la experimentación artística, el mural de Morelia permitió a Kadish y Guston expresar con absoluta libertad una visión universal e intemporal: la opresión del ser humano por el ser humano a través de la barbarie. Igualmente, la obra refleja las implicaciones sociales del arte y la fuerza de la imagen, imbricada en una tensión constante entre tradición y vanguardia, entre lo propio y lo ajeno, e incluso en los procesos que tratan de mediar entre las fuerzas del poder político y religioso. El contexto local de Morelia propiciaba esas dicotomías con su sociedad conservadora y ensimismada; constituía el escenario ideal para esa confrontación, incapaz aún de advertir los signos de los tiempos que anunciaban las pro-

fundas transformaciones que el mundo estaba por vivir en los siguientes años.

La denuncia contra la opresión y el terror situaba en el ámbito local y nacional un tema de resonancia internacional. Al mismo tiempo, hacía eco de la voluntad del Estado mexicano de incorporarse al debate de los grandes problemas mundiales y mostrar activamente el punto de vista de un régimen revolucionario comprometido con las causas sociales. Ese compromiso se reflejó en la política internacional de México mediante acciones como la condena diplomática a la invasión italiana de Abisinia, a la ocupación japonesa de China o a la anexión de Austria por la Alemania nazi, así como en el otorgamiento de asilo por igual a simples ciudadanos que a perseguidos políticos e intelectuales de diversas nacionalidades, particularmente durante la Guerra Civil Española.<sup>72</sup>

El mural es, además, el manifiesto de una comunidad académica local que se identificaba con las ideas de vanguardia, el compromiso social y el humanismo, divisas que han acompañado a la Universidad Michoacana a lo largo de su historia. En su actuación pública, tras dejar la rectoría de esa institución, el propio licenciado Gustavo Corona, se mantuvo fiel a esos ideales: en diciembre de 1937, como presidente de la Junta Federal de Conciliación y Arbitraje, condenó a las empresas petroleras extranjeras a cubrir las prestaciones económicas reclamadas por los obreros mexicanos. Las empresas solicitaron el amparo ante la Suprema

<sup>72</sup> OJEDA REVHA, *México en el mundo (1930-1960)*.

<sup>73</sup> GUTIÉRREZ LEGORRETA, “Gustavo Corona Figueroa, 1932-1934”, pp. 112-113.

Corte de Justicia de la Nación quien se los negó, declararíanse en rebeldía, por lo que el presidente Cárdenas decretó la expropiación de todas las empresas petroleras en el país el 18 de marzo de 1938.<sup>73</sup>

En este contexto, la relevancia del mural puede valorarse en distintas vertientes. Fue realizado por dos jóvenes artistas que, con el tiempo, se consolidarían como importantes exponentes del arte estadounidense: Guston, a través de su trayectoria en el expresionismo abstracto y su retorno final a una pintura figurativa cargada de crítica política; y Kadish, revalorizado por la potencia de su obra escultórica y su destacada labor docente.

Si bien la obra de Guston y Kadish se inscribe en un contexto dominado por los temas de reivindicación obrera y campesina, por los movimientos sociales y políticos, y por la impronta de Orozco, Rivera y Siqueiros, el mural se distancia de la tradición del muralismo mexicano, sobre todo en lo relativo a la temática. Su escala monumental y el tratamiento de los motivos revelan la influencia de los grandes maestros renacentistas, así como de distintos autores del siglo XX.

Como expresaran Kelly y Faltermeier, la composición del mural tiene un “doble código” que permite una lectura literal y otra metafórica. Su temática no es narrativa ni estrictamente histórica: supera la polémica maniquea y el didactismo elemental. Se presenta como un catálogo de yuxtaposiciones confusas y en conflicto: religiosas e ico-

noclastas, violentas, históricas y futuristas. El mural está poblado por una multiplicidad de personajes y símbolos mixtos: miembros del Ku Klux Klan, la Inquisición, un Cristo descendido, cuerpos torturados o inertes, víctimas y victimarios, figuras que huyen, militantes comunistas, la esvástica, el libro y la cruz, la hoz y el martillo, la estrella roja, lienzos, patíbulos y grabados antiguos. Esta confluencia de elementos convierte al mural en una obra única que se sostiene por sí misma como arte mayor.

La impresión que produce en el espectador trasciende su grandeza monumental o la potencia de su escala: despliega un vocabulario de emociones que erizan la piel. Ante la proximidad entre la belleza y el dolor, un éxtasis casi religioso contrasta tajantemente con la violencia de la opresión, donde la fuerza y la mortalidad de la carne y del espíritu entran en conflicto.<sup>74</sup>

El mural de Guston y Kadish en Morelia es una obra maestra en el sentido didáctico del barroco: transmite un mensaje contundente que interpela al espectador e involucra su sensibilidad. No existe solo como recordatorio de la crueldad humana, sino también como premonición de lo que estaba por venir. Por ello, su preservación y difusión resultan indispensables para el estudio y la valoración del arte universal del siglo XX. Además, el mural alude a temas con plena vigencia y confirma el poder de la imagen para denunciar la injusticia y la pérdida de los valores esenciales de la humanidad, desgraciadamente aún amenazados.

<sup>74</sup> AMRM, KELLY y FALTERMEIER, *La lucha contra la guerra y el terror*, p. 2.



# UN MURAL VISTO, NO VISTO... Y VUELTO A VER

Una vez concluida su obra, Kadish, Guston y Langsner firmaron el libro de visitantes distinguidos del Museo Michoacano el 21 de enero de 1935, para después regresar a su país de origen. Nunca volverían a Morelia para conocer el destino del mural que, con el paso del tiempo, habría de enfrentar múltiples vicisitudes para sobrevivir hasta nuestros días.

El poeta Ramón Martínez Ocaranza señaló que esa obra

era una magnífica pintura, muy crítica y muy dramática. Fue la gran pintura, que por muchos años adornó los muros de Morelia. Con el tiempo, el abogado Antonio Arriaga la mandó tapar con grandes mantas blancas. Y así perdió Morelia esa obra plástica.<sup>75</sup>

<sup>75</sup> MARTÍNEZ OCARANZA, *Autobiografía*, p. 120.

En efecto, el mural permaneció cubierto desde la década de 1940 hasta 1975, cuando salió nuevamente a la luz a raíz de unas obras de mantenimiento en el edificio.

## MURAL OCULTO

Las razones por las cuales se decidió cubrir el mural nunca han quedado del todo claras; únicamente pueden formularse conjeturas a partir de documentos y de los testimonios orales y escritos de quienes vivieron aquellos años.

En 1939, el inmueble que albergaba la pintura volvió a destinarse exclusivamente a funciones museísticas y el licenciado Antonio Arriaga Ochoa fue nombrado director. De inmediato emprendió un ambicioso programa para colocar al recinto en la vanguardia cultural del país, con el propósito de:

organizar un Museo que representara a una cultura nacional y principalmente del estado, una institución viva, visitada por el pueblo constantemente, que sirviera de guía en la arqueología tarasca, de la Historia de Michoacán, del arte de México, [...] una institución que enseñara la cultura al pueblo en forma gráfica [...]. El ideal de la Dirección es el lograr que por las sucesivas exposiciones, el hombre del pueblo, de empresa, el maestro y el estudiante, vayan teniendo un panorama de la cultura nacional e iniciarlo además en el conocimiento de otros países.<sup>76</sup>

<sup>76</sup> ARRIAGA OCHOA, “La Coordinación del Museo Michoacano”, p. 7.

Durante su gestión, Arriaga Ochoa reanudó la publicación de los *Anales del Museo Michoacano* y, en el número correspondiente a 1952, dio cuenta de los avances alcanzados: la incorporación del museo al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en 1943, las reformas al inmueble y una nueva museografía centrada en la arqueología.

logía y la historia regional. El volumen incluyó además un testimonio fotográfico con el pie de imagen: “Estado en que se encontraba el segundo patio del museo, ahora convertido en sala de exposiciones”. En el lado derecho de la fotografía puede distinguirse, aunque con dificultad, el mural de Guston y Kadish (Imagen 13).



**IMAGEN 13. SEGUNDO PATIO DEL MUSEO ANTES DE LA REFORMA MUSEOGRÁFICA REALIZADA POR EL LIC. ANTONIO ARRIAGA OCHOA EN LA DÉCADA DE 1940**

FUENTE: FOTOGRAFÍA PUBLICADA EN *LOS ANALES DEL MUSEO*, 1952.

Junto a esta imagen se publicó otra que mostraba el mismo espacio, acompañada de la leyenda: “Segundo pa-

<sup>77</sup> MRM, “Museo Michoacano INAH SEP”, pp. 7-18.

tio adaptado para sala de exposiciones”.<sup>77</sup> En esa segunda fotografía el mural aparece ya cubierto; sin embargo, en el texto no existe mención alguna a la obra, ni tampoco a las realizadas por Greenwood y Ludins en el mismo edificio (Imagen 14).



**IMAGEN 14. SEGUNDO PATIO DEL MUSEO TRAS LA REFORMA MUSEOGRÁFICA REALIZADA POR EL LIC. ANTONIO ARRIAGA OCHOA EN LA DÉCADA DE 1940**

FUENTE: FOTOGRAFÍA PUBLICADA EN LOS *ANALES DEL MUSEO*, 1952.

En ese mismo número 5 de los *Anales del Museo* se incluyó lo que parece ser una adenda —pues no seguía el orden de la paginación original— destinada a exaltar el gran mural de Alfredo Zalce titulado *Cuauhtémoc y la Historia*, patrocinado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA). También se mencionaba que el INAH había comisionado a Federico Cantú la realización de murales alusivos a la historia de Michoacán;<sup>78</sup> uno de ellos fue pintado sobre la obra ejecutada años atrás por Ryah Ludins, detalle que no fue señalado en esa publicación. Arriaga Ochoa nunca explicó las razones de estas decisiones.

El profesor José Luis Magaña, secretario del museo durante la gestión de Arriaga Ochoa y posteriormente su sucesor, relató que el mural de Guston y Kadish se cubrió con una manta montada sobre un bastidor de madera y, más tarde, con una capa de pintura. La explicación que ofreció fue práctica: el espacio se necesitaba para la exhibición de piezas arqueológicas y casi nadie acudía al museo con el propósito de admirar el mural. Aseguró que no existió ninguna otra razón para ocultarlo.<sup>79</sup>

Por su parte, Agustín Arriaga, exgobernador de Michoacán y familiar cercano de Antonio Arriaga Ochoa, sostuvo que la obra “provocó en esos tiempos fuerte reacción de la muy conventual ciudad de Morelia”. Recordaba incluso que comenzó a ser dañada intencionalmente por algunos visitantes, motivo por el cual fue cubierta para protegerla.<sup>80</sup> Décadas después, hacia 1975, antiguos trabajadores del museo

<sup>78</sup> **ARRIAGA OCHOA**, “Los murales del pintor Alfredo Zalce en el Museo Michoacano”, s.p.

<sup>79</sup> **MAGAÑA**, entrevista personal, 6 de abril de 2001.

<sup>80</sup> **AMRM**, Carta de Agustín Arriaga Rivera a la Dirección del MRM, 16 de abril de 2001.

comentaron al arquitecto Ramón Medina, encargado de las obras de mantenimiento, que el mural había sido ocultado porque algunas de sus imágenes resultaban ofensivas.<sup>81</sup>

<sup>81</sup> MEDINA LÓPEZ, entrevista personal, 13 de marzo de 2001.

Acerca del rechazo y las posibles agresiones por parte de algunos habitantes de la ciudad hacia la temática y los símbolos del mural, debe entenderse el contexto de la época. En la década de 1930 persistían los resabios de las confrontaciones entre los gobiernos posrevolucionarios de tendencia socialista y una sociedad mayoritariamente católica. La tensión religiosa había desembocado en la Guerra Cristera (1926-1929) y, al momento de pintarse el mural, aún operaban grupos armados que continuaban la lucha por sus creencias religiosas en localidades relativamente cercanas a Morelia.<sup>82</sup> En este marco, los símbolos religiosos, las referencias a la Inquisición o la presencia de desnudos probablemente resultaban contrarios a una sociedad conservadora y profundamente católica, que con frecuencia se enfrentaba a los sectores locales afines al socialismo. Francisco J. Múgica describió con agudeza esa dicotomía del pensamiento local:

<sup>82</sup> Un caso fue el actual municipio de Tzitzio, en donde este tipo de grupos armados permanecieron hasta el año de 1934; Archivo del autor, Documento enviado por vecinos de Tzitzio, Michoacán, al Presidente del Comité Directivo del PRI en Michoacán, 16 de octubre de 1965. GUERRA MANZO, “El fuego sagrado”.

¡Morelia! Vetusta como el orgullo y soberbia como los poderosos [...]; hay muchas ruinas en su recinto y una resistencia en sus costumbres [...] herrumbre en sus fachadas y lamas en sus cornisas, pero es orgullosa, altiva en la altura de su trono y de sus templos silenciosos y sin culto [...] Morelia la doble, en que seminaristas y nicolaitas son los polos opuestos del rayo social en que la patria chica de ha debatido siempre: Munguía, Venegas, Labastida, luminarias del clericalismo, michoacanos y corifeos

de la reacción y de la aristocracia; Morelos, Hidalgo, Ocampo y mil nacidos en la preparatoria ilustre para ser antorchas y heraldos del pensamiento. Ahora también, en este momento de encrucijada episcopal, Morelia es doble y se ríe del hisopo y de las medallas, en furia rebelde por boca de sus nicolaitas y de sus normalistas [...] ¡Oh, ciudad llena de historia, mística y alegre, heroica en tu plebe y reaccionaria en tu élite!<sup>83</sup>

<sup>83</sup> MÚGICA, *Estos mis apuntes*, pp. 121-122.

La incomprensión local hacia la temática y el mensaje del mural también se deja entrever en el artículo que Benjamín Molina publicó en un periódico local en 1935, apenas unos días después de su conclusión. Molina intentaba explicar su valor recurriendo a la evolución de las vanguardias plásticas imperantes en esa época:

Fue hasta 1928 cuando una generación de jóvenes reaccionó en contra de lo que los cubistas creían esencial para asimilar tan solo la técnica y con ella aportar un rico valor para las artes plásticas abriendo nuevas rutas por las que se han lanzado con ambiciones conquistadoras, con ímpetus nobles de superación. No han roto con el pasado, no han sepultado las enseñanzas de los maestros, como es vulgar creencia sin darse cuenta que, no solo no es ignorada por estos, sino que de ellos han recibido la enseñanza que, profundamente asimilada da a la pintura actual ese aire genial, pronóstico del devenir de una época de ardoroso esplendor como lo fue el Renacimiento Italiano. Mentira que estemos en decadencia, estamos en plena construcción; sobre los firmísimos cimientos del cuatrocentismo con la historia del arte como piedra angular, conscientes de su momento histórico, sintiendo palpitar la responsabilidad de llenarlo con una serie de hechos históricos, que humanicen el espíritu de su época. Dice Jaime Colson que, sobre todo en América, es en donde con pa-

<sup>84</sup> MOLINA, “El fresco de Kadish y Goldstein en el Museo Michoacano”, p. 1.

<sup>85</sup> PAVLIOUKÓVA, “Las huellas del artista viajero”, p. 56.

<sup>86</sup> FUENTES ROJAS, “Escuela Emiliano Zapata”, p. 30.

<sup>87</sup> Acerca de los murales del Mercado Abelardo Rodríguez, pintados en 1935, Pujol comentó en una entrevista que existía la posibilidad de incomodar al gobierno de la Ciudad de México por el contenido de la obra. Cuando se le preguntó por qué no continuaron pintando durante la administración de Cárdenas, respondió: “Nuestra ideología nos rebasaba en esos momentos, más que una lucha contra el fascismo en el aspecto internacional, la única objeción que tuvimos de Aarón Sáenz fue que quitáramos una suástica, porque era el símbolo de un país amigo con el que México llevaba buenas relaciones, prometimos quitarlo, pero no lo hicimos”. ACEVEDO, “Conversación con Antonio Pujol”, p. 127.

Los más firmes se ve marchar a la pintura joven por los senderos más precisos. En México, en Estados Unidos, es en donde parece haber sido mejor comprendida la obra de Picasso. Kadish y Goldstein son dos jóvenes que pertenecen a esta generación y sigue con ella su tendencia. El muro que se les dio en Morelia, pertenece al Museo Michoacano, dependencia de esta Universidad del Estado, con un carácter cultural que ha llamado siempre la atención de las instituciones afines, de la gente de estudio y del público en general.<sup>84</sup>

De tal forma, las agresiones al mural y la incompreensión de su significado y mensaje resultan verosímiles si se consideran el contexto social, político y religioso de Morelia en aquella época. Conviene señalar que las alusiones negativas hacia la Iglesia católica por parte de muralistas de orientación socialista no fueron casos aislados. Baste recordar la obra del español Gabriel García Maroto, donde incluyó una procesión religiosa para evidenciar los contrastes entre ricos y pobres;<sup>85</sup> o el célebre mural *La quema de códices* de Pablo O’Higgins, que representa a fray Diego de Landa destruyendo valiosos testimonios de la época prehispánica.<sup>86</sup> Este tipo de alusiones no eran bien recibidas por los sectores más conservadores.

La censura oficial también se hizo también presente en otros espacios. En los murales del Mercado Abelardo Rodríguez, en la Ciudad de México, Antonio Pujol admitió que una autoridad hizo la petición de retirar una esvástica pintada en una de sus escenas.<sup>87</sup> Un mural de Alfredo Zalce, pintado en la Ciudad de México en esa misma época, fue

cubierto bajo capas de pintura;<sup>88</sup> incluso en Morelia, entre 1971 y 1972, durante la restauración del antiguo convento de San Francisco —edificio que alberga actualmente la Casa de las Artesanías—, se destruyeron los murales realizados por Alva de la Canal, Fermín Revueltas y Leopoldo Méndez.<sup>89</sup>

Es posible, además, que existiera un factor adicional en la decisión de cubrir la obra de Guston y Kadish. La renovación museográfica del Museo Michoacano emprendida por Arriaga Ochoa se justificaba en los siguientes términos:

Las colecciones de historia se iban integrando poco a poco, se seleccionaron objetos, se guardaban en bodega las curiosidades que únicamente servían para desorientar a nuestro pueblo, que consideraba a los museos como sitios en que se guardaban las cosas feas y raras de las ciudades.<sup>90</sup>

En consecuencia, algunas piezas que formaban parte de la colección de Historia Natural —como fetos humanos conservados— fueron retiradas al tiempo que se gestionaba la obtención de objetos arqueológicos e históricos para incluirlos en su exhibición. Bajo esa lógica, es probable que, a juicio de Arriaga, los murales de Kadish, Guston y Ludins no se relacionaran con la nueva propuesta museográfica y fueran considerados prescindibles. Asimismo, cubrirlos pudo responder al rechazo de algunos sectores conservadores de la sociedad local y al deseo de atraer una mayor afluencia al museo.

<sup>88</sup> Alfredo Zalce, entonces de 22 años, pintó en 1930 un mural en la escuela Daniel Delgadillo de la Ciudad de México. La obra fue cubierta dos años después bajo capas de pintura. MIJANGOS DE JESÚS, “El redescubrimiento de una pintura mural de Alfredo Zalce”, p. 65.

<sup>89</sup> CERVANTES, entrevista personal, 12 de marzo de 2001. También véase GONZÁLEZ GALVÁN, *El arte virreinal en Michoacán*, p. 173.

<sup>90</sup> MRM, “El Museo Michoacano INAH SEP”, p. 9.

Además de las alusiones poco convenientes hacia la Iglesia católica en el mural de Guston y Kadish, es evidente que la temática era, en efecto, poco accesible para el público local promedio; caso contrario de otras obras que aludían a los movimientos obreros, las formas de vida indígena y campesina, la modernización del país o los héroes nacionales, temáticas más cercanas a la sensibilidad o realidad del país. Incluso los muralistas extranjeros que trabajaron en México solían plasmar asuntos vinculados que encajaban más en el gusto nacional.

A la llegada de Guston, Kadish y Langsner a Morelia era de esperarse afinidad con los grupos radicales locales, lo cual no sucedió necesariamente; en realidad, lo que se percibió fue cierto grado de rechazo. Martínez Ocaranza —reconocido por su activismo izquierdista y alumno del Colegio de San Nicolás en esa época— describió en su autobiografía como “raros” a aquellos jóvenes extranjeros. Acerca de la valoración del mural por parte de los profesores y estudiantes nicolaitas de entonces, reconoció la limitada formación ideológica y la falta de elementos de juicio respecto a la coyuntura del momento: “Los demás jóvenes que nos decíamos comunistas jamás lo leímos [*El Capital* de Marx]. Apenas si leíamos el *Manifiesto Comunista* y algunos folletos. Los jóvenes comunistas, teníamos una delgada cultura ideológica”.<sup>91</sup>

<sup>91</sup> MARTÍNEZ OCARANZA, *Autobiografía*, p. 119.

De todo lo anterior se desprende que el mural de Guston y Kadish enfrentó, desde un inicio, desventajas que di-

ficultaron su permanencia visible en los muros del Museo Michoacano. No solo abordaba temas controvertidos que provocaban el disgusto de los grupos católicos, sino que también su mensaje resultaba lejano a la realidad local. Incluso entre ciertos sectores simpatizantes del socialismo es probable que no se comprendiera cabalmente el mensaje ni el significado de la obra.

## **EL OCULTAMIENTO DEL MURAL: UNA HIPÓTESIS**

Los testimonios orales y escritos antes referidos permiten identificar algunos de los posibles motivos detrás de la decisión de cubrir el mural, aunque no se ha encontrado evidencia documental que permita asegurar fehacientemente la verdadera razón de ese hecho. Lo que sí es comprobable es que el licenciado Antonio Arriaga Ochoa, en su calidad de director del museo, llevó un registro preciso de las modificaciones realizadas en el inmueble y de la integración de nuevas colecciones históricas, con el propósito de transformar el recinto en un santuario de la arqueología y de la historia regional. Esa labor incluyó la incorporación de nuevos murales. Pese a ello, en ninguno de sus escritos Arriaga Ochoa mencionó los realizados por Guston, Kadish, Greenwood o Ludins, y mucho menos explicó la decisión de cubrirlos.

El silencio en torno a esos acontecimientos plantea dos interrogantes. La primera: si la omisión respondía al hecho de que aquellos murales no eran apreciados en el ámbito

local y, en consecuencia, su permanencia resultaba intrascendente. La segunda: si existieron circunstancias que se prefirió no comunicar al público, optando por el silencio como una forma de justificar la renovación de la exhibición y el discurso museográfico. La respuesta a la primera hipótesis resulta probable, pues al cubrirse los murales no hubo reclamo alguno; esto se afirma debido a que hasta la fecha no se han localizado referencias en documentos, testimonios orales ni artículos de prensa que registren objeciones a ese acto. La segunda interrogante acerca de circunstancias y motivos que no se deseaban dar a conocer al público, en cambio, abre la posibilidad de lanzar nuevas hipótesis que impulsen en el futuro otras investigaciones.

Conviene subrayar, antes de formular hipótesis, que el licenciado Arriaga Ochoa fue sumamente sensible al valor del movimiento muralista. Además de gestionar nuevas obras en el Museo Michoacano, durante su dirección del Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec de la Ciudad de México (1957-1974) impulsó la realización de murales que plasmaran los grandes pasajes de la historia de México, invitando a figuras como Juan O’Gorman, David Alfaro Siqueiros, Gabriel Flores, Diego Rivera y Jorge González Camarena. Su iniciativa recibió elogios del propio Siqueiros.<sup>92</sup>

Por lo anterior, cubrir dos de los murales del Museo Michoacano no debió de ser una decisión sencilla, lo cual hace pensar que debieron de existir motivos de peso. El más evi-

<sup>92</sup> David Alfaro Siqueiros felicitó a Antonio Arriaga Ochoa por su labor al frente del Museo del Castillo de Chapultepec y como promotor del muralismo en ese recinto. Existen varias menciones acerca de la labor del licenciado Antonio Arriaga como director de esa institución en **MOLINA GARCÍA**, *Antonio Arriaga Ochoa*, pp. 22, 51, 93, 107 y 119.

dente, como se ha mencionado, era privilegiar un discurso museográfico en torno a la arqueología e historia regional. En este sentido, conviene recordar que Valladolid-Morelia se fundó en el siglo XVI como una ciudad reservada para encomenderos españoles y sus familias; ese origen marcó su devenir, ya que hasta bien entrado el siglo XX, la vida cotidiana giró en torno a los ritos y calendarios religiosos heredados de la etapa virreinal. Como capital de un obispado, muchas de sus obras religiosas y civiles tuvieron como origen intereses y fondos económicos de la Iglesia Católica; esa fuerte presencia eclesiástica se materializó en edificios, mobiliario, obras literarias y de arte que los antiguos recintos religiosos resguardaban desde hacía varios siglos.

Reconstruir la historia regional a través de una exhibición museística, requería necesariamente de testimonios materiales que hicieran referencia al virreinato y al papel predominante de la Iglesia católica. Ese interés se confirma en los documentos de archivo y en la integración de las colecciones, así como en las gestiones realizadas por Arriaga Ochoa para lograr que las autoridades eclesiásticas y civiles le autorizaran trasladar al museo valiosas piezas y obras de arte que se resguardaban en algunos recintos religiosos de la ciudad.

En particular, había una obra que Arriaga Ochoa deseaba conseguir para el museo: un óleo anónimo del siglo XVIII de grandes dimensiones, ubicado en el templo de Las Monjas, conocido como *El traslado de las monjas dominicas a*

*su nuevo convento*. Esta obra es, sin duda, la pintura local más importante, ya que permite conocer los tipos sociales, la jerarquía de poder, la organización política y religiosa, las prácticas culturales y, en general, las formas de vida de la ciudad durante la etapa virreinal. Se trata también de una de las obras de arte religioso más significativas del país.<sup>93</sup>

Al asumir la dirección del museo, Arriaga Ochoa emprendió gestiones para obtener dicha pintura e integrarla en la renovación museográfica. En un oficio fechado el 2 de agosto de 1940, la Dirección General de Bienes Nacionales de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público comunicó al director del Museo Michoacano la autorización para hacer uso de un lote de quince pinturas religiosas que formaban parte de los bienes de la nación. No obstante, al final del documento se indicaba lo siguiente: “No es posible, concederle el cuadro que representa *La traslación del Convento de las Monjas Catarinas*, en esa ciudad y que se encuentra actualmente en la sacristía del templo de Las Monjas, por formar parte del historial de la propia iglesia”.

Tras la negativa, en los *Anales del Museo* se insistió en la relevancia de ese óleo como testimonio del pasado virreinal de Morelia. En el número 2 de la segunda época, publicado en 1941, los intelectuales locales Julián Bonavit y Miguel Bernal Jiménez destacaron los méritos históricos y estéti-

cos de la obra,<sup>94</sup> con la finalidad subrayar la necesidad de incluirla como pieza clave en la exposición museográfica.<sup>95</sup>

Es comprensible que las autoridades de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público no desearan generar un conflicto con la Iglesia católica forzando el traslado de una obra de tal importancia al Museo Regional Michoacano, en momentos en que se pretendía suavizar la relación entre el clero y el Estado mexicano. Sin embargo, pocos años más tarde el lienzo del *Traslado de las monjas a su nuevo convento* ya formaba parte del acervo del museo, sin que se conozca con certeza cómo se logró el consentimiento del Obispado de Morelia.

Arriaga Ochoa nunca consignó en sus informes ni en los *Anales del Museo* los pormenores de esa gestión. Es de suponerse que las negociaciones debieron ser lentas, tortuosas y por demás difíciles. De ahí que resulte verosímil la hipótesis de que, para obtener la autorización eclesiástica, se acordara cubrir el mural de Guston y Kadish, cuya iconografía incluía alusiones negativas al clero y desnudos considerados ofensivos para la moral pública. Así, a valores entendidos y sin dejar evidencia, nadie objetó la decisión de ocultar el mural, que pronto cayó en el olvido; en cambio, se consiguió el objetivo principal: traer al museo la pintura del *Traslado de las monjas a su nuevo convento*, donde aún puede admirarse en la actualidad (Imagen 15).

<sup>94</sup> BONAVIT PÉREZ, “Cuadro del Traslado del Convento de las Catarinas”, pp. 37-39; BERNAL JIMÉNEZ, “A propósito de un cuadro”, pp. 40-45.

<sup>95</sup> Acerca de esta obra, Diego Rivera expresó: “Encuentro que el cuadro que representa una procesión en la calle principal de Valladolid (hoy Morelia) es de un gran interés en la Historia de la Pintura Mexicana, pues reúne las siguientes características a) En su época, 1738, es un caso raro de pintura realista, relacionada con un hecho social concreto, expresando con veracidad plástica la época y el lugar en que ocurre. b) Tiene un valor social indudable, ya que presenta un verdadero corte vertical de la sociedad de la Colonia con todas sus divisiones en clases y castas. c) Etnográficamente, es una colección de retratos, subraya con fuerte carácter las diferencias en los componentes raciales de los personajes. d) Históricamente constituye un documento importante respecto a indumentaria, costumbres y estilo arquitectónico del lugar que pinta. e) Y finalmente, como pintura intrínsecamente considerada es de fuerte carácter, fluidez de ejecución y de una composición atrevida dentro de su realismo”. ARRIAGA OCHOA, “La procesión de las monjas a su convento nuevo”, p. 4.



**IMAGEN 15. TRASLADO DE LAS MONJAS A SU NUEVO CONVENTO, ÓLEO SOBRE TELA, ANÓNIMO, 1738. REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INAH**

FUENTE: COLECCIÓN DEL MRM.

En honor a la verdad, lo antes mencionado no puede probarse fehacientemente, pero el silencio en torno al ocultamiento del mural permite proponer explicaciones plausibles ante un hecho que sigue despertando grandes interrogantes. Futuras investigaciones podrán arrojar más luz sobre este episodio del patrimonio cultural de Morelia.

De lo que sí existe evidencia, es que la concesión del Arzobispado no fue gratuita. Años más tarde, y probablemente en respuesta a cuestionamientos acerca de cómo ingresó al museo el cuadro del *Traslado de las monjas*, Arriaga Ochoa escribió lo siguiente en una publicación oficial del INAH en 1961:

El cuadro se encontraba abandonado en la sacristía del convento de Las Monjas y por gestiones de la Dirección del Museo Michoacano, se logró que se enviara a esa institución, gracias a que se ofreció en cambio un terreno de propiedad federal, según acuerdo del Dr. Alfonso Caso, Secretario de Bienes Nacionales. El terreno se entregó al Arzobispo de Morelia, en donde se llevó a cabo la construcción de una capillita que según tradición fue uno de los primeros templos de Morelia.<sup>96</sup>

Un aspecto que es importante destacar es que el método utilizado para cubrir el mural de Guston y Kadish fue relativamente benigno, lo que indica que no existió la intención de destruirlo. Tal vez se pensó, con cierta previsión, que era preferible ocultarlo temporalmente para volver a exponerlo al público en el futuro, cuando las viejas heridas de los conflictos religiosos hubieran sanado y existiera una mayor amplitud de criterio para valorarlo.

## NUEVAMENTE VISTO

En 1975 se llevaron a cabo trabajos de mantenimiento mayor en las cimentaciones de algunas áreas del edificio del Museo Regional Michoacano, bajo la dirección de Ramón Medina López, arquitecto y restaurador del INAH. En el caso del segundo patio, las labores se enfocaron en corregir problemas de humedad que ascendían desde el subsuelo y dañaban los muros.<sup>97</sup>

Al efectuar esos trabajos ya se tenía noticia de la existencia de un mural en esa zona. El entonces director del museo, profesor José Luis Magaña —quien años antes había sido

<sup>96</sup> **ARRIAGA OCHOA**, “La procesión de las monjas a su convento nuevo”, p. 4.

<sup>97</sup> **MEDINA LÓPEZ**, entrevista personal, 13 de marzo de 2001.

secretario de la institución durante la gestión de Antonio Arriaga Ochoa—, autorizó su descubrimiento con la intención de volver a mostrarlo al público. Por los diagnósticos del estado del mural realizados posteriormente, se infiere que en ese momento se llevaron a cabo algunas labores de restauración para resarcir tanto los daños ocasionados por la manera en que había sido cubierto como los derivados del paso del tiempo.

Sin embargo, el mural pasó casi desapercibido para la comunidad local y los visitantes. En la *Guía Oficial del Museo Regional Michoacano*, publicada en 1978, se mencionaba la obra bajo el título de *La Inquisición*, atribuyéndola a Goldstein, Kadish y Langsner. Debido al cambio de apellido de Goldstein por Guston, la inactividad pictórica de Kadish—que se había dedicado a la escultura— y la consolidación de Langsner como crítico de arte, en aquel momento nadie se percató del valor real de la obra. Fue gracias a las investigaciones de especialistas en muralismo, como James Oles, que el mural fue revalorado, se reconstruyeron los primeros años de la trayectoria de sus autores y se le ubicó como una pieza fundamental en la historia del arte del siglo XX.<sup>98</sup>

Mientras tanto, en Morelia, con los sucesivos cambios en la dirección del museo no logró concretarse un interés sostenido por el mural. Para 1997, su estado de conservación era lamentable.<sup>99</sup> desde hacía varios años, las tuberías que permitían desalojar el agua de lluvia del área donde se ubica la obra estaban obstruidas y severamente dañadas,

<sup>98</sup> OLES, *Walls to Paint On: American Muralists in Mexico*.

<sup>99</sup> El autor del presente texto fue director del Museo Regional Michoacano entre 1997 y 2006, en tanto que el doctor Carlos Alberto Hiriart Pardo se desempeñaba como director del Centro INAH Michoacán, quien apoyó decididamente las gestiones para la conservación del mural y del área del edificio donde se ubica.

ocasionando severas afectaciones. Ese mismo año, el problema fue corregido parcialmente, logrando al menos frenar el deterioro.<sup>100</sup>

En 1998, con recursos aportados por el INAH,<sup>101</sup> se reparó parte de la cubierta de azotea de los corredores del segundo patio del museo y se apuntaló el resto del área, a fin de garantizar la integridad estructural del edificio, la seguridad de los visitantes y la preservación de las obras exhibidas. En esa ocasión, Juan García Cortés, especialista comisionado por el INBA, consolidó el mural con el propósito de evitar mayores daños. Pero esos trabajos no eran suficientes: las cubiertas de azotea de los corredores requerían la sustitución de la vigería de madera que las sostenía, en tanto que la cubierta de policarbonato que protegía al mural de la lluvia permitía un excesivo paso de luz solar y generaba calor, lo cual contribuía a su deterioro.

Mientras se gestionaban recursos para acometer las obras de restauración necesarias, las investigaciones de especialistas aportaban un conocimiento más preciso para la valoración de la pieza. Ese mismo año, Ellen Landau visitó el museo para conocer personalmente el mural, aportando datos más precisos acerca de la identidad de los autores y su obra. También manifestó su interés por conocer las razones de su prolongado ocultamiento —por cerca de tres décadas—, tema sobre el que no halló información concluyente. La publicación de sus investigaciones representó un avance significativo en la difusión y comprensión del mural.<sup>102</sup>

<sup>100</sup> Este pequeño pero importante trabajo fue realizado gracias a la colaboración del arquitecto Jaime Vargas Chávez, cuya empresa realizó la reparación cobrando únicamente el costo de la mano de obra y el material, así como a la buena disposición del señor Sacramento Moreno Albor, cuya familia era propietaria del inmueble vecino y quien autorizó realizar los trabajos desde esa propiedad para no dañar el mural.

<sup>101</sup> Para realizar esos trabajos emergentes, el INAH autorizó un gasto de 200 mil pesos.

<sup>102</sup> LANDAU, “Double Consciousness in Mexico”, pp. 73-97. Landau era en aquel momento directora de Artes Plásticas de la CESE Western University en Cleveland Ohio, fue apoyada en su investigación por Irene Herner, destacada especialista de la UNAM.

A finales del año 2000, la doctora Silvia Figueroa Zamudio, entonces secretaria de Difusión Cultural y Extensión Universitaria de la UMSNH, comunicó a la Dirección del Museo Regional Michoacano haber recibido una llamada de Frank Kadish, residente en Estados Unidos, quien deseaba viajar a Morelia para conocer la obra realizada por su hermano Reuben. Gracias a la gestión de la doctora Figueroa, se concretó la visita de Frank Kadish y de Víctor Aronov, la cual tuvo lugar entre el 11 y el 16 de marzo de 2001. Durante esos días realizaron tomas fotográficas y de video, además de efectuar un valioso intercambio de información con la Dirección del Museo, tanto de documentos como de opiniones, que contribuyeron a precisar la historia del mural y sus autores.<sup>103</sup>

<sup>103</sup> KADISH, *In search of Samuel Kadish*, p. 49. En un ese libro, Frank Kadish narra que nació en 1915 en Chicago, Illinois, Estado Unidos, y su familia era de origen judío, procedente de Lituania. Su padre, Samuel Kadish, era socialista y, cuando llegó a Estados Unidos en 1910, continuó sus actividades políticas. Reuben fue el mayor de los hermanos y Moise el más joven. Frank perteneció en su juventud al Partido Comunista y estuvo ligado a movimientos sociales de apoyo a agricultores en el sur de Estados Unidos. Victor Aronov, quien acompañó a Frank Kadish en su viaje a Morelia, era abogado retirado y profesor de lengua inglesa.

No obstante, el mayor impacto en la valoración del mural y la difusión de su importancia se realizó gracias a la visión y colaboración de Leah Poller, escultora estadounidense. Cuando preparaba su exposición escultórica *101 Camas*, presentada en el año 2003 en el Museo Regional Michoacano, conoció la obra de Guston y Kadish, advirtiendo de inmediato su relevancia y la importancia de su difusión a nivel internacional como una condición para lograr su restauración.

Poller, junto con el escultor y arquitecto michoacano Arturo Macías, fundó la asociación Intercambios de Arte y Cultura Internacional, A.C. (IACI), que tenía la finalidad de convocar a artistas de diversos países para lograr un in-

tercambio de expresiones artísticas en museos y galerías del continente. De forma adicional, la asociación se propuso trabajar en favor del mural de Guston y Kadish en Morelia. En los siguientes años, se organizaron diversos eventos como exposiciones y conferencias con la participación artistas plásticos nacionales y extranjeros, así como de especialistas y personas interesadas en la obra.<sup>104</sup>

Una acción especialmente significativa de Poller fue la reunión celebrada en Morelia en 2004, que congregó a investigadores, familiares y allegados a Guston y Kadish. Entre ellos se encontraban Mel Pekarsky, de la Fundación Kadish; la investigadora Ellen Landau; David McKee, de la Galería McKee de Nueva York; y Musa Mayer, escritora, hija de Philip Guston y ex nuera de Reuben Kadish.

Las actividades académicas y culturales realizadas en el Museo Regional Michoacano en torno al mural de Guston y Kadish tuvieron una amplia difusión en los medios de comunicación locales, lo que permitió un mayor conocimiento de la obra entre los habitantes de la ciudad y favoreció la participación de familiares cercanos de los artistas. Este esfuerzo inicial daría frutos con el paso del tiempo.

En los años siguientes, como parte de los programas de conmemoración del Bicentenario de la Independencia de México, el INAH emprendió la restauración del edificio del Museo Regional Michoacano y una reestructuración museográfica. Durante la dirección de Laura Lelo de Larrea, en 2007 se descubrió el bosquejo de un mural inconcluso que

<sup>104</sup> Entre otras personas, colaboraron en estos eventos culturales: Héctor Ceballos, Rocío Caballero, Rubén Chuela, Carlos Larracilla, Ana Catalina Rubio y Azucena Solórzano (México); Humberto Albanese y Federico Castellucco (Italia); Javier Azurdia (Chile); Yolanda Toteda (Argentina); Rosaline Koener (Bélgica); Gregorio Luke, director del Museo de Arte Latinoamericano de Los Ángeles; así como Andrew Cameron Bailey, Linda Donovan, Nora Hutchinson Johnson, Fay Grajower, Lea Laurie, Connie Marlowe Baxter, Samuel Saunders, Bruce Sherman y Bobbi Van (Estados Unidos).

<sup>105</sup> MÁRQUEZ, “Descubren mural sobre la independencia en un museo de Michoacán”.

había permanecido oculto: *Retablo de la Independencia*, réplica del mural homónimo que se conserva en el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec, pintado por Juan O’Gorman. El bosquejo había sido realizado en 1978 por el artista michoacano Manuel Pérez Coronado, con la intención de que el propio O’Gorman concluyera la obra, lo cual nunca ocurrió.<sup>105</sup> Ese hallazgo reavivó el interés por restaurar los murales existentes en el museo y, en el caso del mural de Guston y Kadish, motivó una intervención parcial a cargo de los restauradores del INAH, Dalia Maisner Bush y Javier Salazar. Pese a lo anterior, en ese momento las condiciones no fueron propicias para emprender una restauración integral.

<sup>106</sup> Cinépolis es una empresa mexicana que tuvo su origen en la ciudad de Morelia, Michoacán, México; cuenta con salas cinematográficas en dieciocho países y es la segunda cadena más grande del mundo y la más importante fuera de Estados Unidos. CINÉPOLIS, “Quiénes somos”.

En 2017, el doctor en Historia Jaime Reyes Monroy asumió la dirección del Museo Regional Michoacano y retomó los contactos y gestiones para rescatar el mural. La conjunción de intereses había comenzado un año antes gracias al empresario Alejandro Ramírez Magaña, CEO de Cinépolis,<sup>106</sup> quien además de su labor empresarial se ha distinguido como promotor del arte y la cultura en sus diversas expresiones que tienen como escenario el centro histórico de Morelia. En ese sitio de su ciudad natal, adquirió una antigua casona a unos pasos del museo y encargó su restauración al arquitecto argentino Luis Laplace, radicado en París. Laplace visitó el museo, en donde pudo conocer y percatarse del valor plástico del mural realizado por Guston y Kadish, pero también de su deterioro y de la necesidad

de emprender acciones efectivas para su conservación, lo que lo llevó a establecer contacto con Sally Radic, directora ejecutiva de la Fundación Guston —organización fundada en 2013 y presidida por Musa Mayer, hija del artista—, a fin de explorar la posibilidad de su rescate.<sup>107</sup>

La gestión de Alejandro Ramírez Magaña resultó decisiva para articular intereses y voluntades para la restauración de la obra mural. A partir de su iniciativa, Sally Radic y Musa Mayer, de la Fundación Guston, unieron esfuerzos con la Secretaría de Cultura del Gobierno de México —a través de Mariana Núñez Bepalova, subsecretaria de Desarrollo Cultural—; el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura como entidad responsable del patrimonio cultural del siglo XX en México; Ernesto Martínez Bermúdez del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (Cencropam); Diego Prieto, director General del Instituto Nacional de Antropología Historia y Alfredo Ramírez Bedolla, gobernador del estado de Michoacán.<sup>108</sup>

Tras un minucioso proceso de investigación y preparación del proyecto, se intervino en el área del edificio donde se ubica el mural, consolidando el muro y reintegrando la cromática de la obra. La restauración fue coordinada por David Oviedo Jiménez, del Taller de Pintura Mural del CENCROPAM, con la participación de José Antonio Guardado Huerta —quien ya había intervenido la obra en 2012—, Victoria Romero Orozco y Karla Viridiana García Pérez. La sola restauración del mural representó una in-

<sup>107</sup> THE GUSTON FOUNDATION, “About. Philip Guston: Restoring a Legacy”.

<sup>108</sup> RODRÍGUEZ MÉNDEZ, “Un mural de 90 años que vuelve a respirar”.

versión de alrededor de 150 mil dólares, aportados por la Fundación Guston, y permitió que el 31 de enero de 2025 la obra fuera nuevamente presentada al público, ya plenamente rehabilitada.<sup>109</sup>

<sup>109</sup> El proceso que hizo posible la restauración del mural se encuentra documentado en un video realizado por la Fundación Guston, así como en las reseñas realizadas por periódicos locales, nacionales y de distintos países que difundieron noticias sobre el tema. **THE GUSTON FOUNDATION**, “Philip Guston: Restoring A Legacy”; **RODRÍGUEZ MÉNDEZ**, “Un mural de 90 años que vuelve a respirar”; **BURNETT**, “Restored Anti-Fascism Mural by Philip Guston Unveiled in Mexico”; **GRAHAM**, “Long-lost anti-fascist mural from 1930s restored and back on show in Mexico”.

La tarea de preservación del mural de Guston y Kadish, sin embargo, no concluye con su restauración. Su estado requiere un monitoreo constante y acciones de conservación periódicas que garanticen, en lo posible, su permanencia. En esta tarea se encuentran comprometidos tanto la Fundación Guston como el INAH, en su calidad de entidad pública responsable del inmueble.

# UNA REFLEXIÓN FINAL

El caso del mural de Guston y Kadish deja valiosas lecciones. En primera instancia, confirma que el patrimonio es siempre una obra colectiva: desde el esfuerzo más modesto hasta la aportación intelectual, económica o de tiempo más significativa —ya sea en el pasado lejano o en el presente inmediato—, todos los gestos resultan relevantes para garantizar la permanencia de las manifestaciones culturales, sean estas materiales o inmateriales. Por ello, reconocer el esfuerzo individual y colectivo resulta esencial para fomentar una mayor participación en favor del patrimonio.

La adecuada valoración de una manifestación cultural exige una profunda investigación histórica que ilumine los procesos de creación, valoración y desvaloración de esos bienes, que identifique a los actores participantes y que permita comprender las circunstancias y motivaciones detrás de las decisiones que han contribuido a que esas expresiones hayan llegado hasta nuestros días. La pérdida o destrucción del patrimonio no solo obedece a catástrofes o conflictos: con frecuencia, los contextos mentales imperantes en una sociedad en una época determinada han sido el factor

que define la posibilidad de su destrucción, pero también de su sobrevivencia y revaloración.

El mural de Guston y Kadish en Morelia ejemplifica que la conservación de los bienes culturales es, por definición, un proceso inacabado. Una vez recuperado, resulta indispensable difundir su existencia y sus valores a la comunidad en que se encuentra y, al mismo tiempo, proyectarlos hacia el exterior. El aprecio social constituye la base de la permanencia del patrimonio, pues es capaz de inducir la acción individual y colectiva para su protección. A su vez, el reconocimiento social hacia quienes impulsan su salvaguarda es un aliciente para el mecenazgo, que se materializa en aportaciones económicas, de tiempo o de gestión en favor de estos bienes.

Asimismo, es fundamental balancear los valores estéticos, simbólicos, utilitarios y económicos inherentes al patrimonio cultural para asegurar su permanencia. En este sentido, la inclusión de los bienes culturales rescatados en programas y circuitos de turismo cultural constituye una vía eficaz para generar empleos e ingresos en beneficio de las comunidades locales. Contar con información precisa sobre el origen y devenir de cada bien resulta esencial; es importante recordar que la curiosidad por las cosas bellas e interesantes ha sido un motivo permanente que ha alimentado la voluntad de visitar los lugares excepcionales y también por su cuidado, aspecto que es importante tener siempre en cuenta para insertar este tipo de obras en los circuitos de turismo cultural.

En suma, el mural de Guston y Kadish en Morelia muestra de manera concreta cómo una adecuada valoración del patrimonio cultural puede llevar a su re-valoración y recuperación en un proceso de resiliencia que, además, ofrece una oportunidad para consolidar el reconocimiento del acervo pictórico de Michoacán, tanto como un referente de la identidad local y también como un atractivo turístico.



# UN ESTUDIO FOTOGRAFÍCO

**IMÁGENES 16-22. LA LUCHA CONTRA EL TERRORISMO, MURAL DE PHILIP  
GUSTON-REUBEN KADISH, 1935. REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INAH**

FUENTE: FOTOGRAFÍA DIGITAL,  
WENDY RUFINO Y CARMEN J. COHEN.

EDICIÓN DE IMAGEN Y CORRECCIÓN DE PERSPECTIVA:  
WENDY RUFINO















# BIBLIOGRAFÍA

ACEVEDO VALDÉS, Esther, “Conversación con Antonio Pujol”, *Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución Mexicana*, en *América Seminario de Investigación*, 5-6, 2000, pp. 125-141.

ALMEYRA CASARES, Guillermo, *Ocho revoluciones sociales del siglo XX. Un ensayo popular comparativo*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2019.

ARREOLA CORTÉS, Raúl, “La Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo”, en David PIÑEIRA RAMÍREZ (coord.), *La educación superior en el proceso histórico de México*, t. 4, México, SEP – UABC – ANUIES, 2002, pp. 85-104.

ARREOLA CORTÉS, Raúl, *Historia del Colegio de San Nicolás*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1991.

ARRIAGA OCHOA, Antonio, “La coordinación del Museo Michoacano con el Instituto Nacional de Antropología e

- Historia”, *Anales del Museo Michoacano*, II: 3, 1944, pp. 7-10.
- ARRIAGA OCHOA, Antonio, “La procesión de las monjas a su convento nuevo”, *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 6, 1962, p. 4.
- ARRIAGA OCHOA, Antonio, “Los murales del pintor Alfredo Zalce en el Museo Michoacano”, *Anales del Museo Michoacano*, II: 5, 1952, s.p.
- ASHTON, Dore, *A Critical Study of Philip Guston*, Berkeley, University of California Press, 1990, en <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4x0nb2f0/> [consultado el 17 de marzo de 2013].
- AUPING, Michael. 2003, “Introduction”, en Pam HATLEY (ed.), *Philip Guston Retrospective*, Nueva York, Thames & Hudson, 2003 pp. 13-22.
- BERNAL JIMÉNEZ, Miguel, “A propósito de un cuadro”, *Anales del Museo Michoacano*, II: 2, 1941, pp. 40-45.
- BOSENBERG, Luis E., “Las guerras mundiales: problemas y controversias en torno a los orígenes”, *Anales del Museo Michoacano*, II: 2, 1941, pp. 37-39.
- BONAVIT PÉREZ, Julián, “Cuadro del Traslado del Convento de las Catarina”, *Anuario Colombiano e Historia Social y de la Cultura*, 33, 2006, pp. 289-309.
- BELLIDO-PÉREZ, “La instrumentalización propagandística del arte: el expresionismo abstracto patrocinado por la CIA”, *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América. II Congreso*

*Internacional* (2018), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2018, pp. 332-341.

**BURNETT**, Victoria, “Restored Anti-Fascism Mural by Philip Guston Unveiled in Mexico”, *The New York Times*, 1 de febrero de 2025, en <https://www.nytimes.com/2025/02/01/arts/design/philip-guston-mural-mexico.html>, [Consultado el 2 de febrero de 2025].

**CARR**, Harry, *Old Mother Mexico*, Boston – New York, Houghton Mifflin Company, 1931.

**CASO ANDRADE**, Antonio, *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, México, UNAM, 1962.

**CASTELLANOS**, “Expresionismo abstracto: típicamente norteamericano”, *Archipiélago*, 17 (64), 2009, pp. 59-62.

**CINÉPOLIS**, “Quiénes somos”, *Cinépolis Jobs Global*, en <https://www.cinepolisjobsglobal.com/conocenos> [consultado el 18 de julio de 2025].

**CITY OF HOPE**, “Guston & Kadish Mural – Duarte CA”, *The Living New Deal*, en <https://livingnewdeal.org/sites/city-of-hope-guston-and-kadish-mural-duarte-ca/> [consultado el 5 de marzo de 2025].

**COMISARENCO MIRKIN**, Dina, “Painting Murals in Michoacán”, *Nierika*, 4, 1995, pp. 111-113, en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=722077909015> [consultado el 12 de marzo de 2025].

**DIANA**, Bridget y **WASNER**, Evan, “Historia de los movimientos socialistas en EE.UU.”, *ACES, Centro de Estudios*

*Marxistas Ernesto Che Guevara*, en <https://cemees.org/2022/10/22/historia-de-los-movimientos-socialistas-en-ee-uu-ii-iii/> [consultado el 16 de julio de 2025].

**DURAND ALCÁNTARA**, Carlos Humberto, “Cien años de la Revolución Rusa y la Revolución Mexicana. Lenin y Zapata (movimiento campesino)”, *Alegatos*, 97, 2017, pp. 599-622.

**FUENTES ROJAS**, Elizabeth, “El Abelardo Rodríguez”, *Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución Mexicana, en América. Seminario de Investigación*, 5-6, 2000, pp. 17-24.

**FUENTES ROJAS**, Elizabeth, “Escuela Emiliano Zapata: un proyecto socializador de educación urbana”, *Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución Mexicana, en América. Seminario de Investigación*, 3-4, 1999, pp. 27-31.

**GAMIO MARTÍNEZ**, Manuel, *Forjando patria*, 5ª ed., México, Porrúa, 2006.

**GAMIO MARTÍNEZ**, Manuel, *Manuel, The population of the Valley of Teotihuacan*, México, Secretaría de Agricultura y Fomento, 1922.

**GOLDMAN**, Shifra, “Siqueiros y tres de sus primeros murales en Los Ángeles”, *Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución Mexicana, en América. Seminario de Investigación*, 8-9, 2002, pp. 45-63.

**GONZÁLEZ GALVÁN**, Manuel, *El arte virreinal en Michoacán*, México, Frente de Afirmación Hispanista, A.C., 1978.

- GUERRA MANZO**, Enrique, “El fuego sagrado. la Segunda Cristiada y el caso de Michoacán (1931-1938)”, *Historia Mexicana*, LV: 2, 2005, pp. 513-575.
- GUTIÉRREZ LEGORRETA**, Mónica, “Gustavo Corona Figueroa, 1932-1934”, en Gerardo **SÁNCHEZ DÍAZ** (coord.), *La Universidad Michoacana y sus rectores*, Morelia, LXIII Legislatura de la H. Cámara de Diputados – Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2017, pp. 107-113.
- GRAHAM**, Thomas, “Long-lost anti-fascist mural from 1930s restored and back on show in Mexico”, *The Guardian*, 31 de enero de 2025, en <https://www.theguardian.com/world/2025/jan/31/philip-guston-mural-mexico> [consultado el 2 de febrero de 2025].
- HATLEY**, Pam (ed.), *Philip Guston Retrospective*, Nueva York, Thames & Hudson, 2003.
- HERNER DE LARREA**, Irene, *Siqueiros del paraíso a la utopía*, México, Secretaría de Cultura - CDMX - Porrúa, 2010.
- HÍJAR SERRANO**, Alberto, “Tesis para los treinta”, *Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución Mexicana, en América. Seminario de Investigación*, 5-6, 2000, pp. 11-15.
- IBARROLA ARRIAGA**, Gabriel, *Familias y casas de la vieja Valladolid*, Morelia, FIMAX, 2009.
- JIMÉNEZ CODINACH**, Guadalupe, *México, su tiempo de nacer*, México, Fondo Cultural Banamex, 1997.

- KADISH, Frank, *In search of Samuel Kadish. A Genealogical Journey*, Phoenix, s.e., s.f.
- LANDAU, Ellen, “Double Consciousness in Mexico”. How Philip Guston and Reuben Kadish Painted a Morelian Mural”, *American Art*, 21: 1, 2007, pp. 73-97.
- LOMBARDO TOLEDANO, Vicente, “El sentido humanista de la Revolución Mexicana”, en *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, México, UNAM, 1962, pp. 167-185.
- MARTÍNEZ OCARANZA, Ramón, *Autobiografía*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2002.
- MÁRQUEZ, Carlos, “Descubren mural sobre la independencia en un museo de Michoacán”, *La Jornada*, 22 de abril de 2008, en <https://www.jornada.com.mx/2008/04/23/index.php?section=cultura&article=a07n1cul> [consultado el 12 de marzo de 2025].
- MARTÍNEZ PEÑALOZA, María Teresa, “El Museo Michoacano”, en Silvia FIGUEROA ZAMUDIO (coord.), *Morelia Patrimonio Cultural de la Humanidad*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo – Gobierno del Estado de Michoacán – Ayuntamiento de Morelia, 1995, pp. 272-287.
- MERCADO LÓPEZ, Eugenio (coord.), *Arquitectura y murales en Michoacán. Génesis de una iconografía para la identidad regional*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2018.
- MIJANGOS DE JESÚS, Eliseo, “El redescubrimiento de una pintura mural de Alfredo Zalce o ¿Los resultados infames

de una crítica tendenciosa?”, *Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución Mexicana, en América. Seminario de Investigación*, 3-4, 1999, pp. 63-68.

**MOLINA GARCÍA**, Arturo, *Antonio Arriaga Ochoa. Escritor y creador de centros culturales*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1998.

**MOLINA**, Benjamín, “El fresco de Kadish y Goldstein en el Museo Michoacano”, *Atalaya*, 16 de febrero de 1935.

**MONTEVERDI**, Mario, *Las bellas artes. El arte italiano hasta 1850*, vol. II, México, Grolier, 1972.

**MUSEO REGIONAL MICHOACANO**, “Museo Michoacano INAH SEP”, *Anales del Museo Michoacano*, II: 5, 1952, pp. 7-18.

**MUCHNIC**, Suzanne, “The Shock of the Old”, *Los Angeles Times*, 7 de junio de 1998, en <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1998-jun-07-ca-57281-story.html> [consultado el 5 de marzo de 2025].

**MÚGICA**, Francisco J., *Estos mis apuntes*, México, Conaculta, México, 1997.

**MYERS**, Bernard, *Las bellas artes. Cómo mirar el arte*, vol. X. México, Grolier, 1972.

**NOELLE GRAS GAS**, Louise, “Arquitectura mexicana 1952-1985”, en Fernando **PÉREZ CORREA** (coord. gral.), *México, setenta y cinco años de Revolución. Educación, cultura y comunicación II*, México, FCE – INEHRM, 1988, pp. 387-413.

**OJEDA REVHA**, Mario, *México en el mundo (1930-1960)*, México, Taurus, 2015.

- OLES, James, *Las hermanas Greenwood en México*, México, Conaculta, 2000.
- OLES, James, *Walls to Paint On: American Muralists in Mexico, 1933–1936*, tesis de doctorado en Historia, Yale University, New Haven, 1995.
- ORTIZ MENA, Antonio, *El desarrollo estabilizador: reflexiones sobre una época*, México, Fondo de Cultura Económica – El Colegio de México, 2019.
- PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, México, Alianza Universidad, 2006.
- PAVLIUKOVA, Larissa, “Las huellas del artista viajero. Los únicos murales de Gabriel García Maroto en México”, *Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución Mexicana, en América. Seminario de Investigación*, 2, 1988, pp. 53-59.
- RICO CANO, Tomás, “Apuntes para la historia del Museo Michoacano”, *Anales del Museo Michoacano*, II época, 1939.
- ROCHA PACHECO, Gonzalo, *Arte, política y libertad de expresión en un muro mexicano. ¿Cómo fue que Philip Goldstein (Guston) y Reuben Kadish pintaron en Morelia “La lucha contra la guerra y el fascismo”*, tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2023.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, Víctor E., “Un mural de 90 años que vuelve a respirar”, *La Voz de Michoacán*, 20 de febrero de 2025, en <https://www.lavozdemichoacan.com.mx/cultura/jueves/rescatan-mural-de-90-anos-reali->

zado-por-guston-y-kadish-en-el-museo-regional-del-estado/ [consultado el 12 de marzo de 2025].

**RODRÍGUEZ PAMPROLINI**, da, “Siqueiros y la Revolución”, *Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución Mexicana, en América. Seminario de Investigación*, 8-9, 2002, pp. 5-12.

**SALVADORI**, Massimo L., *Breve historia del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2019.

**SECKLER**, Dorothy Dorothy, “Entrevista a Marion Greenwood”, *Smithsonian Archives of American Art*, en <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-marion-greenwood-11871> [consultado el 1 de abril de 2013].

**SILES SALINAS**, Jorge, Jorge, “Las ideas y la cultura durante el siglo XX en Europa y América”, *Revista Ciencia y Cultura*, 17, 2005, pp. 39-47, en [http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2077-33232005000200007&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-33232005000200007&lng=es&tlng=es) [consultado el 21 de julio de 2025].

**SMITHSONIAN**, “Jules Langsner Papers, circa 1910s-1998, bulk 1950-1967. Biographical Note”, *Smithsonian Archives of American Art*, en <https://www.aaa.si.edu/collections/jules-langsner-papers-9117/biographical-note> [consultado el 13 de marzo de 2025].

**THE GUSTON FOUNDATION**, “About”, *The Guston Foundation*, en <https://www.philipguston.org/home/foundation> [consultado el 18 de julio de 2025].

- THE GUSTON FOUNDATION, “Philip Guston: Restoring a Legacy. The Struggle Against Terrorism Mural, Morelia, Mexico”, *YouTube*, en <https://www.youtube.com/watch?v=wIeSMuW2XMQ> [consultado el 2 de febrero de 2025].
- TULLY, Judd, “Biography”, *Reuben Kadish Official Website*, en <http://reubenkadish.org/Biography2.htm> [consultado el 28 de abril de 2013].

## DOCUMENTOS DE ARCHIVO

- AMRM, *Carta de Agustín Arriaga Rivera a la Dirección del MRM*, 16 de abril de 2001.
- AMRM, Copia del manuscrito de Reuben Kadish acerca de sus obras, s.f.
- AMRM, KELLY, Moira y Christle FALTERMEIER, La lucha contra la guerra y el terror. *Un mural en Morelia, México realizado por Philip Guston y Reuben Kadish. Evaluación de condición y reporte de estado*, mayo de 2005.

## ENTREVISTAS

- ARONOV, Víctor, entrevista personal, Morelia, Michoacán, 15 de marzo de 2001.
- CERVANTES, Ofelia, entrevista personal, Morelia, Michoacán, 12 de marzo de 2001.
- KADISH, Frank, entrevista personal, Morelia, Michoacán, 15 de marzo de 2001.
- MAGAÑA, José Luis, entrevista personal, Morelia, Michoacán, 6 de abril de 2001.

**MEDINA LÓPEZ**, Ramón, entrevista personal, Morelia, Michoacán, 13 de marzo de 2001.

**MCKEE**, David, entrevista personal, Morelia, Michoacán, 13 de mayo de 2004.

*Un mural recuperado en Morelia:  
La lucha contra la guerra y el terror. De Philip Guston  
(1913-1980) y Reuben Kadish (1913-1992)*

Se terminó de editar y digitalizar

en enero de 2026

en Editoteka<sup>®</sup>,

Justo Sierra #2776 Int.6,

Col. Vallarta Norte,

44690, Guadalajara, Jalisco.

<https://editoteka.com>

En palabras del autor, “El aprecio social constituye la base de la permanencia del patrimonio [cultural], pues es capaz de inducir la acción individual y colectiva para su protección”. Y, si esto es así, ¿qué ocurre cuando dicho aprecio se ve supeditado a las condiciones sociales e ideologías de dicha sociedad en un momento dado?

*Un mural recuperado en Morelia: la lucha contra la guerra y el terror...* es la excitante exposición de estos valores puestos en juego, así como de la estrecha dependencia de una obra al *espíritu de su época*, en la que el discurso nacionalista, los fervores religiosos y las agendas políticas y culturales llegaron a influir fuertemente en su derrotero y, por poco, marcar su destino.

El mural desarrollado por los artistas Philip Guston y Reuben Kadish durante la segunda mitad de los treinta del siglo pasado en uno de los patios del hoy Museo Regional Michoacano pasó de la expectación al asombro, luego de la incompreensión al desinterés y finalmente a un olvido casi catastrófico.

Lo anterior se debió a la concepción de su programa artístico, que escapaba a los intereses nacionales en boga de la época para representar una problemática aún más universal: el sufrimiento de las víctimas a manos del terror, representados por grupos como el Ku Kux Klan, el antisemitismo y la dominación religiosa.

Cuerpos sufrientes, cuerpos desnudos, tormento, caos y una cruz en caída libre fueron los ingredientes visuales que sumaron razones para que la sociedad de los años siguientes decidieran olvidar la obra en las sombras; no obstante, de manera casi igual de velada, hubo quienes distinguieron su valor y quizá por ello renunciaron a destruirlo. Hoy gracias a esas mentes iluminadas, el lector y el visitante del museo están a punto de descubrir en sus trazos consignas que están más vivas que nunca y cuya relevancia es tan latente como en el tiempo en que la obra fue concebida.

