

# HORIZONTE



**MARZO ~ 1927**  
**~ PRECIO ~ 30¢ ~**

# Leopoldo Méndez, su participación en el muralismo mexicano

Maricela González Cruz Manjarrez  
Instituto de investigaciones Estéticas, UNAM

Leopoldo Méndez fue un hombre de su tiempo y es considerado uno de los grabadores más importantes del siglo veinte. Queda todavía mucho por investigar respecto a sus vínculos con el muralismo.<sup>1</sup> Como fundador y eje del Taller de Gráfica Popular durante muchos años, se convirtió en un representante fundamental de la llamada Escuela Mexicana dentro de la plástica y fue un interlocutor destacado con los muralistas. Su interés por construir una estética social afín a un proyecto alternativo de nación, tendencialmente socialista, lo aproxima a las propuestas discursivas e iconográficas del muralismo. En algunos de sus grabados se advierte un lenguaje común con este movimiento, por la intención de producir arte público, por una expresión apoyada en planteamientos políticos y humanistas, por tratar temas de actualidad, por la inclusión de la monumentalidad, lo épico, el dramatismo. También por el manejo de metáforas, escorzos o arquetipos similares, así como en el tratamiento de asuntos nacionalistas o internacionalistas fundados en la lucha social.

Se acerca a Orozco al representar la confusión ideológica, la ironía, el caos social y cuando contrapone los ideales libertarios frente a la brutalidad de las masas. Jules Heller rescata un comentario de Alberto Beltrán de que era tal la admiración de Méndez por Orozco, que organizó una comitiva para invitarlo a integrarse al Taller de Gráfica Popular, sin lograr su incorporación, porque el muralista amablemente se negó.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Para realizar este artículo me apoyé en algunos datos de Laura González Matute, "Dibujos y murales del grabador Leopoldo Méndez", en *Leopoldo Méndez y su tiempo*. 2002; en el libro ya clásico de Helga Prignitz, *El Taller de Gráfica Popular en México, 1937-1977*, CENIDIAP-INBA, México, 1992; en información extraída del Fondo Leopoldo Méndez del CENIDIAP-INBA, de las revistas Frente a Frente y Espacios, de diversos años y del que considero es el estudio más completo del grabador, que es el de Deborah Caplow, *Leopoldo Méndez: Revolutionary Art and the Mexican Print*, University of Texas Press, 2007, entre otros textos.

<sup>2</sup> Deborah Caplow, *op. cit.*, p. 32.

Como integrante del estridentismo en los años veinte, Méndez vive el nacimiento del muralismo. En 1926 escribe un artículo donde reconoce la originalidad de la plástica mexicana, la nueva visión nacionalista y la importancia de deslindarse de todo sometimiento cultural de occidente para centrarse en las manifestaciones populares.<sup>3</sup> Adopta la energía renovadora, radical y revolucionaria del muralismo inicial, donde se combinan las proclamas de las revoluciones mexicana y rusa. En uno de sus escritos sobre arte, considera al muralismo “una parte de la sólida base en que debe sustentarse nuestro futuro”, también destaca la declaración del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, caracterizándola como “uno de los documentos colectivos más importantes del mundo contemporáneo del arte”.<sup>4</sup> Colabora en *El Machete* y en varios de sus grabados y viñetas para portadas incluye la hoz, el martillo, el machete, presenta a la educación como un logro social y realza la figura de caudillos revolucionarios.

Su cercanía con Rivera es evidente, por ejemplo, en una portada de *Horizonte*,<sup>5</sup> donde representa la unión del obrero y el campesino, vencedores ante el poder, simbolizado en un judas. La influencia de Rivera también se nota en sintéticas viñetas, o en el Zapata de la portada de un libro de List Arzubide de 1927, así como en la reedición de 1928 de este libro, en cuya portada y contraportada, trabaja formas redondeadas cuyo movimiento, composición, ritmo o incluso la incorporación de textos dentro de la imagen, lo aproxima a la obra de Rivera en la Secretaría de Educación Pública. En una entrevista de 1957 para *Excélsior*, Méndez le comentó al periodista Rubén Anaya Sarmiento, que un día le mostró a Rivera un cuadro y ante la reacción negativa de éste, se decidió a dejar la pintura, dedicándose al grabado.<sup>6</sup>

Durante la década de los treinta es miembro fundador de tres agrupaciones artísticas decisivas en su vida: la Liga Intelectual Proletaria, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y el Taller de Gráfica Popular. Desde la LEAR y el TGP Méndez actúa en un ambiente de gran efervescencia ideológica y cultural coincidiendo en muchas de sus propuestas artísticas, con las del muralismo de Orozco, Siqueiros y Rivera; sin embargo, existieron claras divergencias ideológicas. Desde 1937, tuvieron eco varios de los planteamientos de Siqueiros en las actividades del TGP y en las obras de Méndez, pero tras el atentado contra Trotsky en mayo de

<sup>3</sup> Revista *Horizonte*, “La estética de la revolución. La pintura mural”, Xalapa, Veracruz, 1926.

<sup>4</sup> Fondo Leopoldo Méndez (CNAP-FR-LM-01289-23/27), CENIDIAP, INBA.

<sup>5</sup> De marzo de 1927.

<sup>6</sup> Rubén Anaya Sarmiento, “Entrevista con Leopoldo Méndez”, *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, 1957, citado en Deborah Caplow, *Leopoldo Méndez: Revolutionary Art and the Mexican Print*, University of Texas Press, 2007.



*Calaveras del Mausoleo, portada de la revista Frente a frente 1934.*

1940, se produce un distanciamiento. Al regresar a México, desde 1944, Siqueiros cuestionó las técnicas, las herramientas y el realismo de las imágenes del Taller, incluso llegó a nombrarlo “Taller Católico de Gráfica Popular” haciendo referencia a la intención de producir estampas a la manera de las estampas religiosas para el pueblo. Méndez se sintió defraudado por Siqueiros y sus compañeros con el caso Trotsky y también hay un desencanto respecto al Partido Comunista Mexicano. ya que consideró que fue utilizado. Cuando Méndez es expulsado del PCM en 1946, luego de 17 años de permanencia en el mismo, se acerca a Vicente Lombardo Toledano, desde la Universidad Obrera y el Partido Popular y luego se vincula al presidente Adolfo López Mateos, quien encarceló a Siqueiros. Estos giros políticos lo alejaron aún más de Siqueiros. Pese a las críticas y los distanciamientos entre ellos, en 1971, dos años después de la muerte del grabador, Siqueiros lo representa junto a Rivera, Orozco, Posada y el Doctor Atl, en el Polyforum, reconociendo su importancia dentro del arte mexicano.

**Beneficencia Pública en el Distrito Federal**

**RADIO-CONCIERTO POR DEMENTES DE LA CASTAÑEDA**



Miércoles 24 de Febrero. - De las 21 a las 22 h.

ESTACION RADIO-DIFUSORA X. E. F. O. 940 KILOCICLOS

**Por primera vez en el mundo, los enajenados transmitirán su canto por radio.**

**!!! ESCUCHELOS USTED!!!**

Concierto de locos.

En 1932 realiza una crítica al muralismo y a las tendencias estéticas fundadas más en los protagonismos, que en una dirección integral y colectiva. Inserta su grabado *Concierto de locos*, simulando un anuncio publicitario radiofónico, donde Dios Padre (como representante de la cultura, del arte o incluso del muralismo) mira a través de un triángulo masón, mientras es custodiado por cuatro evangelistas ensimismados, cada uno con su propia tonada: Rivera aparece tocando un *teponaztle*, ataviado con una túnica, Méndez así alude a su idealización del mundo prehispánico. De Gerardo Murillo, el Doctor Atl resalta su defensa de lo popular, ya que sacude furiosamente unas matracas. Siqueiros aparece como el "Rey David", interpretando una melodía comunista con una especie de arpa construida con una hoz. Finalmente, Moisés Sáenz, Subsecretario de la SEP durante el periodo de Vasconcelos y promotor de las Misiones Culturales, agita una campana escolar, indicando que esa es la vía nacionalista a seguir. En el grabado hay un tinte ideológico en la crítica, porque para este año Rivera ya era trotskysta, Atl simpatizaba con el nazismo y Siqueiros había sido expulsado del Partido Comunista Mexicano. El grabado cuestiona los sectarismos nacionalistas y el trasfondo político en que se sustentan.

En el clima político de la izquierda de los años treinta y cuarenta, algunos de los puntos sustanciales fueron la definición del arte proletario, del naciona-

lismo, del socialismo y el populismo. Las tendencias ideológicas asociadas al arte desde el Frente Amplio y el Frente Popular, necesariamente toman partido y ofrecen su propia interpretación del folclor, la creatividad, la experimentación, la imaginación, la libertad, el individualismo, el sectarismo. Un ejemplo de las divergencias al interior de la izquierda es el ataque que se hacía a Rivera por su adhesión al trotskismo, como se advierte en una caricatura firmada con el seudónimo de “Arroyito” de 1937.<sup>7</sup> Es el mismo caso de la tira cómica “Muñecón y muñequito” de *El Machete* de ese mismo año, atribuida a Raúl Anguiano o a José Chávez Morado.<sup>8</sup> En este mismo sentido, Siqueiros atacó a Rivera desde diversos espacios, por ejemplo en el artículo “Diego Rivera pintor de cámara del gobierno de México”<sup>9</sup> y especialmente en la polémica sostenida entre ambos de 1934-1935, que tuvo amplias repercusiones en la LIP, la LEAR y el TGP.

Leopoldo Méndez en noviembre de 1934, en la portada del primer número de *Frente a frente*, también criticó a Rivera por su cercanía con Trotsky y por recibir encargos del capital monopólico estadounidense. Retoma las calaveras y alude a la inauguración del Palacio de Bellas Artes, llamado el “plastodonte blanco”, como una crítica a la política cultural del régimen. En el grabado presenta a Rivera asociado a la Cuarta Internacional y al gran capital. Rivera había realizado murales para grandes consorcios capitalistas como el de Ford y el de Rockefeller. Lo presenta además, en alianza con el gobierno a través del partido oficial, personificado por la calavera del dirigente del Partido Nacional Revolucionario, Carlos Riva Palacio, sentado en una silla en cuyo respaldo coloca una suástica. En el fondo aparece Carlos Chávez estrenando su *Sinfonía proletaria*, que irónicamente era escuchada solo por la élite, ya que en un primer plano un policía aparece junto al programa con el elevado costo del concierto (veinticinco pesos) y se encarga de expulsar a una pareja del pueblo. En este grabado se advierte uno de los recursos empleados con gran acierto por Méndez que es el del manejo de las escalas, de los símbolos y la comicidad.

En un artículo de la revista *Proceso* del 27 de marzo de 1995, Raquel Tibol afirma que Leopoldo Méndez no destacó dentro del muralismo, que su incursión en este movimiento la hizo generalmente apoyado en colectivos y que su estilo fue poco original, que mas bien resultó ecléctico y estuvo influenciado por artistas

<sup>7</sup> Caricatura firmada con el seudónimo de “Arroyito”, titulada “La última sesión del *Club de amigos*” que apareció en el número 9 de la revista *Frente a Frente*, de mayo de 1937.

<sup>8</sup> “Muñecón y muñequito”, *El Machete*, 1937, en la revista *El Chamuco y los hijos del averno*, número 231, 22 de agosto de 2011.

<sup>9</sup> Revista *Frente a Frente*, número 3, mayo de 1935, p.8.

como Rivera y Orozco.<sup>10</sup> Esta severa afirmación en parte es cierta, pero habría que matizarla y además, hay que considerar que en realidad no se ha estudiado con detalle este aspecto en la trayectoria de Méndez.

Reconociendo que la aportación fundamental de este artista se da en la gráfica, resulta interesante revisar su incursión en el muralismo, entendiéndola como una parte complementaria de su trabajo. Leopoldo Méndez aporta al movimiento muralista alrededor de once obras, muchas de ellas realizadas en equipo. Algunas fueron terminadas, otras solo proyectadas y otras más quedaron inconclusas. Las realiza durante las décadas de los años treinta a los sesenta. Por guardado o perdido.

Están también algunas obras que se pueden asociar a sus murales, por ejemplo sus grabados de grandes dimensiones, como su *Homenaje a Posada*<sup>11</sup> y *La tortillera*.<sup>12</sup> Lo mismo se aplica a los grabados que se proyectaron en seis películas del director Emilio Indio Fernández destacando *Río Escondido* de 1947 y en las cintas de otros directores como en: *Memorias de un mexicano* (1950) o *El rebozo de Soledad* (1952). En los grabados de *Río Escondido* destaca la luminosidad, el trabajo de las texturas a partir de la vibración de líneas sinuosas y onduladas que ocupan los espacios, acentúan paisajes, atmósferas o enfatizan escenas grandiosas, donde los personajes adquieren monumentalidad. El formato horizontal y el tratamiento de las figuras responde al lenguaje cinematográfico: presenta primeros planos, acercamientos, ángulos bajos o en contrapicado. Las tensiones visuales y las escenas sintéticas concentran acciones intensas y heroicas, lo que está en correspondencia con la expresión del mural.

En una entrevista con Deborah Caplow en febrero de 1966, Gabriel Figueroa le comentó que Leopoldo Méndez deseaba que los grabados fueran como murales en movimiento, que llegaran a múltiples espectadores, muchos más que los que podía tener un mural colocado en un edificio público.<sup>13</sup> Helga Prignitz dice al respecto: “Gracias a la película, los grabados de *Río escondido* alcanzaron las dimensiones de

<sup>10</sup> Raquel Tibol, “Un libro sobre el grabador Leopoldo Méndez”, revista *Proceso*, 27 de marzo de 1995, en: <http://www.proceso.com.mx/?p=168617>, consultado el miércoles 31 de agosto de 2011.

<sup>11</sup> Grabado en linóleo, 35.5x79cm, 1953.

<sup>12</sup> Grabado en linóleo, 35x121cm, 1954.

<sup>13</sup> Deborah Caplow, *op. cit.*, p.204. También Figueroa menciona que “sus grabados eran verdaderos murales en los que después de ocho segundos se superponían los títulos, pero se seguían viendo ... los 10 grabados de Leopoldo, cada uno más explosivo y emotivo que el otro”. Gabriel Figueroa, “Sencillez maravillosa del genio”, en *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, número 349, 2 de marzo de 1966.



El hombre de la máscara.



un mural, y esta obra no fue sino el comienzo, más tarde, Méndez introdujo grabados en madera del tamaño de un muro, que podían ser impresos en piezas de 50x50cm”.<sup>14</sup>

La realización de murales de Leopoldo Méndez comprende sus trabajos durante los años treinta, durante el cardenismo. Se integra a la segunda generación de muralistas y realiza murales con equipos de pintores de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. Los murales tienen claras connotaciones ideológicas de apoyo a las causas de los trabajadores, están vinculadas a los sindicatos, a las luchas sociales, denuncian actos represivos y se enfrentan al fascismo y al imperialismo. Es el caso del mural *Constitución. Defensa por la patria*, para el Museo de Morelia (1934), el del *Lenin* que pinta con Zalce para la Confederación Michoacana del Trabajo (1936)<sup>15</sup> y sobre todo, de los murales de los Talleres Gráficos de la Nación (1936), con el tema *La lucha sindical*,<sup>16</sup> en este sitio, Méndez pinta *El hombre de la máscara*, donde representa a un trabajador con un escorzo y dramatismo bien logrados y refiere a su vulnerabilidad ante el sistema.

Durante los años cuarenta, sus obras murales quedan enmarcadas dentro de la Guerra Fría, en ellas se expresa una tendencia menos combativa, la temática alude a los logros y servicios sociales públicos, adquiridos tras la lucha revolucionaria, como en el mural colectivo para la Escuela Normal,<sup>17</sup> titulado *Interpretación*

<sup>14</sup> Helga Prignitz, *op. cit.*, p.128.

<sup>15</sup> En la Biblioteca de la Confederación Michoacana del Trabajo, Raúl Anguiano, Alfredo Zalce, Pablo O'Higgins, Leopoldo Méndez y Santos Balmori (equipo de la LEAR) pintaron catorce tableros con temas revolucionarios. Los tableros fueron destruidos al ser restaurado el edificio en 1972-1973.

Datos y fotos de los murales aparecieron en la revista *Frente a Frente*, número 4, junio 1936. Laura González Matute, *op. cit.*, menciona que Méndez y Zalce trabajaron juntos un luneto con la técnica del temple de caseína donde representaron a Lenin como figura emblemática que mostraba el camino a seguir a un campesino y a un obrero. Raquel Tibol, por su parte, refiere que esta figura de Lenin avanzando fue pintada con “extraordinaria finura”. Raquel Tibol, “El nacionalismo en la plástica durante el cardenismo”, en *El nacionalismo y el arte mexicano, IX Coloquio de Historia del Arte* del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, Dirección General de Publicaciones UNAM, 1986, pp. 246 y 247.

<sup>16</sup> En el equipo de la LEAR estaban Pablo O'Higgins, Fernando Gamboa, Alfredo Zalce y Leopoldo Méndez, pintaron murales al fresco en una superficie discontinua de 90m<sup>2</sup>. En 1969 el edificio se vendió, se desprendieron los tableros y restauraron en el CENCOA, INBA, luego se ubicaron en el Archivo General de Notarías, finalmente en 2003 se trasladan cinco tableros a la Facultad de Derecho, dentro de la Ciudad Universitaria. Zalce y Méndez pintaron en la parte posterior de las escaleras, Eliseo Mijangos comenta que la aplicación del fresco seguramente recayó en Zalce, que exageró en la cantidad de cemento y la parte inferior se solucionó “al cemento coloreado”. Eliseo Mijangos, “Revisión de la técnica de pintura mural de Pablo O'Higgins y sus aportaciones a la misma”, en *Pablo O'Higgins, voz de lucha y de arte*, México, CONACULTA, Antiguo Colegio de San Ildefonso, UNAM, Gobierno del Distrito Federal, Gobierno de Nuevo León, Fundación Cultural María y Pablo O'Higgins, 2005, página 154.

<sup>17</sup> Destruído con la construcción de la Normal Superior.

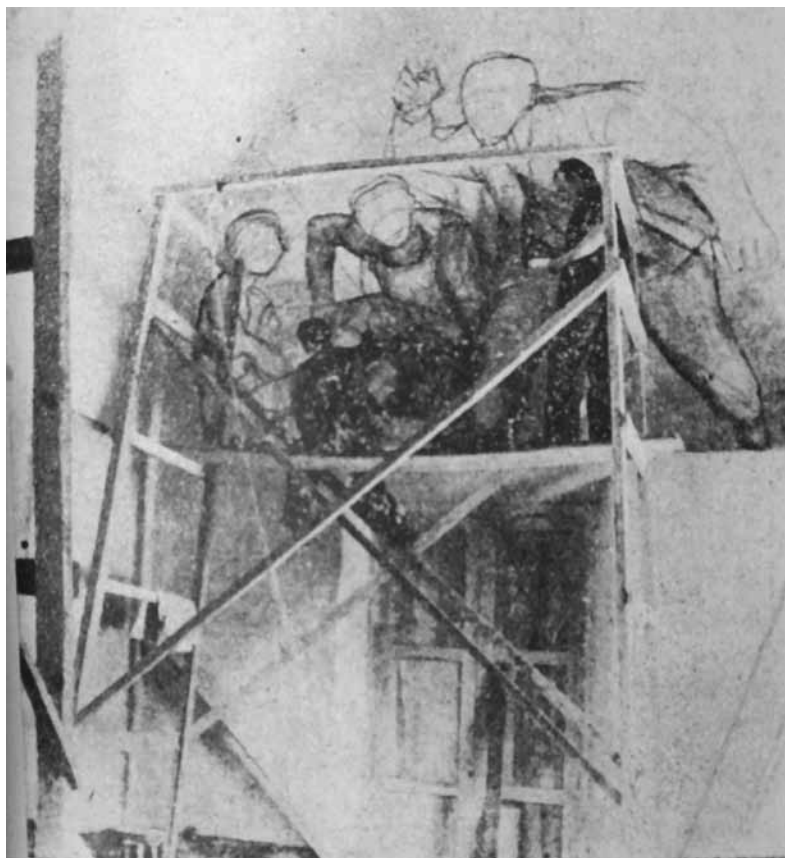


Espear sobrevivir.

de *Artículo Tercero de la Constitución Nacional* (1940), donde trata de la manipulación eclesiástica y la nueva enseñanza, científica y socialista, representada en un maestro rural. Otro ejemplo es el del mural *La maternidad y la asistencia social* (1946), para la Clínica número 1, del Instituto Mexicano del Seguro Social, realizado con Pablo O'Higgins, que trataba del trabajo de los cirujanos y de la maternidad.<sup>18</sup>

Los murales de fines de los cuarenta y de la década de los cincuenta son poco propositivos en su temática, pero muestran una capacidad de síntesis, una búsqueda experimental y una mayor destreza técnica, como es el caso de relieves murales de grandes dimensiones realizados sobre plástico flexible con ilumina-

<sup>18</sup> El edificio fue demolido y aunque fue reedificado, los murales se perdieron. Laura González Matute, *op. cit.*, afirma que este mural lo pintó Méndez casi en su totalidad, ya que O'Higgins le dio la oportunidad de realizarlo como un estímulo para que pintara, esto lo rescata de un comentario de Méndez en el catálogo *O'Higgins pintor del pueblo*, Salón de la Plástica Mexicana, 1950.



Méndez  
y Zalce.

ción artificial. Algunos son encargos institucionales, como el de *Jugando con luces* o *Juego de luces*, trabajado con Alberto Beltrán, para la Nacional Financiera (1949);<sup>19</sup> o el de *José Guadalupe Posada* (1952), para el Palacio de Gobierno de Aguascalientes, que no se realizó y los de la *Unidad de Urgencias* del Centro Médico Nacional, del Seguro Social (1958).

<sup>19</sup>Relieve mural en plástico de 24m<sup>2</sup>, actualmente en el Auditorio Ortiz Mena, NAFINSA, Plaza Inn (Insurgentes). Las láminas de plástico estaban iluminadas artificialmente para dar un efecto de luminosidad asociada a la moderna industria nacional y tenían un fondo negro para evitar reflejos sobre la superficie de plástico. En el relieve se busca acentuar la modernidad pero paradójicamente, es de los pocos trabajos donde Méndez adopta la línea del realismo socialista. Representa en un primer plano a un soldador que aparece como agente social en el proceso de cambio y modernización y es idealizado tanto por su actitud mesurada, como por su constitución anatómica. Leopoldo Méndez, en la revista *Espacios* (número 18, 1954), recuerda cómo le fue difícil trabajar en el mural, para adecuar las herramientas y los soportes de plástico, para evitar los brillos del plástico al grabar, porque las incisiones prácticamente convertían la superficie en un espejo y finalmente, otro detalle fue el de encontrar la iluminación adecuada tanto para el proceso de trabajo, como para la exhibición de la obra terminada, sin que se perdiera la transparencia del cristal, efecto fundamental en el grabado de plástico.



Mural de Automex.

Otros murales son para grandes compañías privadas, como la fábrica Automex, de la Chrysler (1953),<sup>20</sup> éste mural y los del Centro Médico,<sup>21</sup> se suman al movimiento de integración plástica. El proyecto arquitectónico de la fábrica Automex comprendía un mural exterior para la fachada del edificio, realizado por Siqueiros,<sup>22</sup> un fotomontaje para la sala de juntas, de Lola Álvarez Bravo y mobiliario diseñado por Clara Porset. En el número 18 de la revista *Espacios*,<sup>23</sup> se

<sup>20</sup> Mural trabajado con buril eléctrico (o *moto-tool*) sobre plástico (*flexite*), de 16m<sup>2</sup>, realizado por encargo de los arquitectos Guillermo Rosell y Lorenzo Carrasco.

<sup>21</sup> El Centro Médico se planteó como un conjunto donde la plástica se integraría al edificio, estuvo bajo la responsabilidad del arquitecto Enrique Yáñez, y cuenta también con murales y esculturas de artistas como Siqueiros, Nishizawa, Chávez Morado, Zúñiga.

<sup>22</sup> *La velocidad del avance de la mujer en los movimientos sociales*, mural de Siqueiros en la fachada del edificio de Automex, de 3.75 por 9.60m, fue trasladado a la Plaza Juárez, frente a la Alameda Central, en marzo de 2005, perdiendo su sentido de integración plástica.

<sup>23</sup> "El nuevo edificio de oficinas Automex", varios artículos, en: *Espacios. Revista Integral de Arquitectura y Artes Plásticas*, número 18, 1954.



Pequeña maestra.

dio amplia difusión al proyecto. Méndez representa el control de la naturaleza, la fuerza del hombre y el desarrollo de la cultura humana. Este mural lo realiza cinco años después del grabado en plástico para la Nacional Financiera. En la revista *Espacios*, realiza una autocrítica de este trabajo, por la mala planeación del mismo y por no considerar su ubicación en un área donde entraba luz por todos lados provocando reflejos en el plástico, lo que lo obligó a recurrir a una especie de caja de luz colocada a espaldas del mural, localizado en un espacio cercano a un muro.

En los años sesenta realiza encargos murales básicamente para museos, en un marco donde el muralismo muchas veces fue utilizado como un recurso para prestigiar al Estado y a la institución que encarga el mural. Para la Sala de la Bandera de San Blas, del Museo Nacional de Historia, en el Castillo de Chapultepec proyectó un mural que trataría de *La intervención de Estados Unidos en México y de la defensa de los Niños Héroe*s (1964), pero esta obra no se realizó. También comienza a realizar un grabado mural para la Sala de Etnografía Otomí del Museo Nacional de Antropología e Historia, pero no lo termina. El mural de 32m<sup>2</sup>, titulado *El maguey: mito y realidad* (1964), se inició como un huecogrado en madera

de caoba, la forma horizontal propicia un tratamiento narrativo: al centro coloca el maguey delimitado por la escena de un mercado otomí, representa la pobreza extrema y la aridez del valle del Mezquital, donde el proceso de trabajo de la fibra del cactus es vital para la subsistencia y muestra cómo el maguey está arraigado en la tradición de la comunidad.<sup>24</sup>

Queda aún mucho por investigar respecto al trabajo mural de Méndez, uno de los artistas más versátiles, consistentes y creativos en la historia del arte mexicano, su incursión dentro del muralismo en estricto sentido fue secundaria, si la comparamos con sus magistrales grabados, sin embargo, la valoración de sus murales, junto a sus planteamientos teóricos, sus observaciones y sus prácticas artísticas, debe ser insertada dentro de una estética integral, para tener una dimensión justa de la trayectoria de este artista.

<sup>24</sup> Laura González Matute, *op.cit.*, da seguimiento al mural, comenta que en 1969 éste mural, junto con obra de Méndez, se expuso en la Universidad Patricio Lumumba de la URSS y finalmente se ubicó en el Museo Regional del INAH en Pachuca, Hidalgo. Al parecer el mural está guardado.